

A rapariga que temia a impostura da língua: uma análise do duplo llansoliano em *Um beijo dado mais tarde*

Rita Isadora Pessoa Soares de Lima
Universidade Federal Fluminense
Susana Kampff Lages
Universidade Federal Fluminense

Resumo

Este artigo propõe uma análise do duplo na obra *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol a partir de um viés psicanalítico e filosófico. A figura llansoliana de Témia, a rapariga que [não] temia a impostura da língua, é pensada aqui como um duplo da narradora Gabriela, que busca acertar as contas com a língua silenciada por segredos e lacunas familiares. As considerações da psicanálise, com Freud e Otto Rank, e dos filósofos Clément Rosset e Gilles Deleuze, dentre outros autores, buscam estabelecer as relações entre o eu representado no texto pela voz da narradora e seu desdobramento, seu duplo, configurado através de várias figuras na vertiginosa narrativa de Llansol, mas encabeçado, sobretudo, por Témia.

Palavras-chave: Maria Gabriela Llansol; psicanálise; duplo; filosofia.

Abstract

This paper proposes the analysis of the double in the work *Um beijo dado mais tarde*, by Maria Gabriela Llansol, from a psychoanalytical and philosophical view. The llansolian figure Témia, the girl who [do not] feared the deception of language, is designed here as the double of Gabriela, the narrator, who seeks to come to terms with silenced gaps created by family secrets. The psychoanalytic considerations, with Freud and Otto Rank, and the philosophers Clément Rosset and Gilles Deleuze, among others, seek to establish relations between the self-represented in the text by the voice of the narrator and its unfolding, its double, set up by various figures in Llansol's vertiginous narrative, but led mainly by Témia.

Keywords: Maria Gabriela Llansol; psychoanalysis; double; philosophy.

1. Introdução

Por séculos, o tema do duplo tem atraído a atenção de diversos teóricos e pesquisadores provenientes de campos de saber heterogêneos como a psicanálise, com Freud e Otto Rank estabelecendo um fundamento psíquico; a filosofia, com as contribuições de Clement Rosset e diversos autores dos estudos literários, como Massimo Fusillo, com o tratado *L'altro e lostesso. Teoria e storia del doppio* (1998), que traça um importante panorama do duplo e uma teoria para o seu fenômeno, realizando também um estudo comparativo através de suas manifestações.

O fato é que a problemática do duplo já comparece enquanto questão colocada para as artes desde registros imemoriais, na medida em que traz consigo as dialéticas do real e do ilusório, da ideia e do simulacro e a própria [im]possibilidade da arte em representar o real, com suas distorções, imprecisões e a dimensão de perda que a própria representação porta em relação à coisa representada – duplicada no processo mesmo de representação.

A ideia de um retorno e de uma repetição foram colocados por Clément Rosset, em sua obra *O real e seu duplo*: “Quem recusa o real, tem seu retorno com juro, em virtude do antigo adágio estoico segundo o qual ‘o destino guia aquele que consente e arrasta aquele que recusa.’” (1998, p. 68). Esse viés, contudo, já tinha em Freud e em Otto Rank importantes precursores. Freud trabalhou a problemática do sentimento do estranho e o duplo em seu texto de 1917, *O estranho*, relacionando-os com o retorno do recalado inconsciente e à compulsão à repetição, esta última, uma força para além do princípio de prazer. Os mecanismos de introjeção e projeção também foram utilizados por Freud para esclarecer a dialética do dentro/fora e interior/exterior, que parecem estar em jogo no sentimento de estranheza familiar descrito por Freud, quando algumas condições se encontram presentes, seja na ficção literária, seja na vida real. Freud assinala que aquilo que é desagradável ou desprazeroso é projetado para o exterior, expulso, e uma incorporação do outro é realizada na medida em que os traços com os quais ocorre a identificação são trazidos canibalescamente para dentro do sujeito.

Freud difere os efeitos estéticos do estranho daquele estranho experimentado na vivência de realidade, no entanto, identifica uma mesma matriz para ambos: o retorno do material inconsciente, recalado e o seu constante pulsar, a repetição. Em Rosset essa ideia se sofisticava, pois aquele que se alia ao próprio destino consegue se apropriar de algum senso de consciência em relação aos próprios caminhos e desgovernos, ao passo que o outro que recusa, é, por outro lado, arrastado. Essa recusa pode ser tomada em diferentes níveis, inclusive como a própria recusa que se encontra na gênese da cisão consciência/inconsciência – a cisão que mergulha uma grande parte da memória em uma zona escura, de penumbra e origina uma parte de si próprio desconhecida, preche de desejos conflitantes e insistentes, os quais o si próprio não reconhece como seus.

2. O duplo clássico e o duplo velado

As contribuições de Freud a respeito do duplo são feitas basicamente em concordância com o trabalho de Otto Rank, *O duplo*, destacando-se as ligações do duplo com:

reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da idéia. Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. (FREUD, 1996, p. 12.)

Todavia, se nos primeiros estádios do desenvolvimento psíquico o duplo aparentava uma função de proteção contra a morte, ele passa em seguida a representar o oposto: “[...] quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (FREUD, 1996, p. 12). Inclusive, Freud identifica esse duplo anunciador da morte com a função crítica de observação e censura do eu, cujo domínio dois anos mais tarde ele atribuirá à instância do supereu. Do ponto de vista da psicanálise, tal aproximação situa o fenômeno do duplo na própria constituição psíquica do sujeito, nascendo paralelamente às outras instâncias: o *eu*, que possui uma contrapartida ligada à consciência (mas também inclui uma contraparte mergulhada no inconsciente) e o *isso*, *locus* psíquico privilegiado do inconsciente – caldeirão de desejos, moções pulsionais e conteúdos recalçados.

A divisão do humano entre um eu e um *alterego* é algo que remonta à antiguidade com as peças de Plauto, porém comparecendo enquanto temática, sobretudo, no século XIX e tendo como um de seus grandes expoentes a publicação da novela gótica *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Louis Stevenson. O tema do alterego aparece aí por intermédio do recurso da dissociação de personalidade, isto é, o transtorno de personalidade múltipla. O respeitável e exemplar médico traz em si oculto o monstro, apto a cometer atrocidades. O monstro é o Mr. Hyde, que não arbitrariamente é homófono de *hide* (esconder, ocultar, em inglês). Novamente nos deparamos com um aspecto de si que é cindido e incorporado por um outro, um outro eu. De acordo com Clément Rosset, a origem do duplo se encontra calcada em uma recusa do real e se imbui de um caráter inescapável, de algo que retorna:

‘Não se escapa ao destino’ significa simplesmente que não se escapa ao real. O que é e não pode não ser. [...] O que existe é sempre unívoco: na borda do real, seja o acontecimento favorável ou desfavorável, os duplos se dissipam por encantamento ou maldição. (ROSSET, 1998, p. 38)

A ideia de dualidade é uma das bases lógicas do pensamento psicanalítico freudiano. Na primeira tópica, Freud defende uma oposição entre consciente e inconsciente, com o dualismo pulsional oscilando entre as pulsões sexuais e as pulsões do eu. Em 1920, com a inauguração da segunda tópica, o conflito pulsional se situa entre as instâncias psíquicas do eu, do isso e do supereu e o novo dualismo pulsional introduz a pulsão de morte, desta vez opondo-se às pulsões de vida, que agora englobam as pulsões sexuais e as pulsões do eu. Eros *versus* Tânatos – essa é a dualidade que Freud tinha em mente quando escreveu sobre o estranho em seu artigo de 1917. A pulsão de morte, por sua vez, tem como princípio de ordem a compulsão à repetição e esta, já sabemos estar intrinsecamente relacionada com o fenômeno do estranho e duplo na literatura.

Para pensar o duplo na obra *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol, há que se levar em consideração que as relações estabelecidas entre o feminino e o duplo parecem estar mergulhadas em águas enigmáticas e merecem uma pesquisa mais aprofundada. É sem dúvida substancial a contribuição que o feminino materno tem para a constituição de um eu. Mesmo que partamos do pressuposto de que um duplo é um Outro, há que se levar em consideração que é justamente o olhar deste Outro que constitui narcisicamente qualquer possibilidade de um eu. Lacan evidencia isso no seu texto de 1949, *O estádio do espelho como formador da função do eu*. Trata-se de uma experiência de identificação fundamental a partir da qual a criança poderá se apropriar de sua própria imagem. O intermediário neste processo é a mãe, que encarna a função de apontar e autorizar a criança no que concerne a sua própria imagem. É de fundamental importância este momento no desenvolvimento do infante, pois será a partir da posse da própria imagem que uma estruturação da instância do eu será viabilizada e de fato, não é, de forma alguma possível falar, antes disso, em uma unificação corporal. O que se experimenta antes deste momento é algo da ordem de um esfacelamento fantasmático, que pode ser verificado frequentemente nos quadros

psicóticos nos quais se manifesta amiúde uma dolorosa dispersão corporal. (DOR, 2008, p. 79).

O Estádio do Espelho é constituído por três momentos: o primeiro se refere ao momento em que a criança acredita que aquela imagem do seu corpo pertence a um ser real, de quem tenta aproximar-se, não havendo, portanto uma clara distinção entre o outro e ela mesma; o segundo momento consiste na descoberta de que o outro se trata de uma imagem e não um ser real; por fim, o terceiro momento aponta o reconhecimento daquela imagem pela criança como sendo dela própria, instaurando a unificação do corpo disperso e pondo fim ao esfacelamento experimentado até então.

A leitura do psicanalista Otto Rank – em sua obra intitulada *Don Juan et le Double* – vai facultar ao duplo uma propriedade muito valiosa: prevenir a morte do sujeito. De acordo com Rank, a crença ancestral na morte está diretamente ligada à temática do duplo e ao desdobramento da personalidade – posto que o duplo tem sua ação voltada para a inibição da morte do sujeito que ele representa.

Decerto a possibilidade de sistematizar determinadas conformações do duplo em uma espécie de esquema diagramático é uma promessa tentadora, sobretudo para a nossa proposta que se inscreve de alguma forma na tradição estruturalista. Contudo, há que se ter cautela para não simplificar um campo temático que possui miríades de nuances, partilhando elementos híbridos entre si e entre gêneros, evitando seguir uma missão puramente taxonômica do duplo em Llansol.

A ideia de um eu dividido encontra na temática do duplo o seu território por excelência, mas há que se constatar que em *Um beijo dado mais tarde*, o tema do duplo assume algumas nuances distintas, atípicas – como não poderia deixar de ser ao tratar-se de Maria Gabriela Llansol. Trata-se de um duplo que tem seu aparecimento em um determinado contexto: a narradora (que muitas vezes se confunde com um eu-lírico) se encontra diante do desafio da impostura da língua e precisa acertar as contas com um passado mal-dito. Témia surge imbuída desta missão, seu nascimento se inscreve neste registro.

Como foi discutido no primeiro item deste ensaio, existem algumas características que acompanham as manifestações do que chamamos de “duplo clássico”, tais como as referências a espelhos, sombras, irmãos (gêmeos ou não), retratos, reflexos, homônimos e objetos inanimados. Há toda uma tradição de estudos

A rapariga que temia a impostura da língua: uma análise do duplo llansoliano em *Um beijo dado mais tarde*

sobre o duplo, encabeçada por autores como Otto Rank, Clément Rosset, Freud, dentre outros já supracitados, debruçados sobre as obras literárias e poéticas de E. T. A Hoffmann, Adelbert von Chamisso, Heinrich Heine, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe e Dostoievski, por exemplo. A literatura do horror, do fantástico, do gótico e do estranho é, por excelência, o campo no qual o duplo prolifera, deslizando em sombras, fecundo e arraigado, de onde retiramos suas tipologias, suas análises e seus arremedos. Há, todavia, manifestações do duplo que não partilham do mesmo espectro fenomenológico que o duplo que consideramos clássico. Identificar, portanto, marcas e traços que apontem para uma estrutura do duplo na literatura nos auxilia na tarefa de cingir o papel de Témia enquanto duplo da narradora Gabriela em *Um beijo dado mais tarde*.

O duplo na literatura latino-americana tem sido objeto de diversos estudos, sobretudo no que diz respeito ao autor Jorge Luis Borges, contudo, o que podemos dizer do que têm em comum com o particular tratamento recebido em Llansol, já tão atípica e insondável dentro do escopo da literatura portuguesa? O que de comum possuem o romance espe[ta]cular de Oscar Wilde *O retrato de Dorian Gray* e o conto de Machado de Assis, *O espelho*, para que possamos lançar luz sobre o duplo em Llansol? Qual a relação entre as diferentes representações do duplo, como sócias, homônimos, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água, no espelho e a imagem captada pelo quadro/retrato/fotografia?

Esse artigo parte da hipótese de que o tema do duplo encontra formas veladas e oblíquas de insinuar-se no texto, não apenas estas descritas acima. Ao traçar uma trajetória consistente do duplo, assinalando e denunciando aquilo de que mais anatômico e estrutural o constitui, para então identificarmos suas manifestações menos óbvias ou exuberantes, analisando e conceituando-as. É precisamente no registro do duplo velado, não-clássico, que podemos situar a análise de Témia, o duplo da narradora Gabriela em *Um beijo dado mais tarde*. Há uma duplicação de vozes, de funções e presenças no texto de Llansol, e Témia representa justamente a fissura que erode do mundo supostamente inanimado dos objetos. Há não apenas um entrecruzamento de memórias, temporalidades e espaços, mas também de um encontro entre aquilo que do humano imprime marca/traço no objeto e que deixa vestígios, transformando-o, animando, insuflando alma, isto é, o sopro que confere a vida tal como a conhecemos.

No primeiro capítulo de *Diálogos*, “Uma conversa, o que é, para que é que serve?”, Deleuze se debruça sobre o conceito de devir, buscando uma definição não estanque para dar conta de seu caráter de processualidade. Ele ressalta alguns aspectos fundamentais para o entendimento do conceito: uma dupla-captura, evolução não paralela, núpcias entre dois reinos:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE, 1998, p. 12.)

Um exemplo interessante de que faz uso Deleuze é o da vespa e a orquídea: há a formação de um devir-vespa na orquídea e de um devir-orquídea na vespa. Não existe uma linearidade ou univocidade do movimento: ele se dá em direções prismáticas, de afetação mútua e rizomática. Não se trata, portanto, de um conceito ou fenômeno óbvio, e sim algo da ordem do imperceptível. O devir designa “um efeito [...], alguma coisa que passa ou que se passa entre dois sob uma diferença de potencial” (DELEUZE, 1998, p. 17).

O conceito de linha de fuga também é trazido por Deleuze para dar conta de sua relação com o devir. A maneira com que o autor concebe sua geografia, isto é, sua teoria cartográfica, situa de maneira crucial as linhas de fuga. Para Deleuze, os mapas, na verdade, dizem mais respeito às intensidades do que às localizações. “Há qualquer coisa de demoníaco, ou de diabólico, numa linha de fuga” (DELEUZE, 1998, p. 55). Significa funcionar no regime do delírio, saltar os intervalos de um a outro. Fugir está relacionado com a possibilidade de criação, de produção do real e de reconfigurações.

A ideia de fuga encontra importantes ressonâncias no conceito de neutro, de Roland Barthes. De acordo com o verbete do e-dicionário de termos literários, o neutro assinala a impossibilidade de um império de sentido no que diz respeito àquilo que é do terreno do literário, inaugurando um estamento de flutuação do sentido, mais até do que do não-sentido, uma vez que estaria mais frouxamente apartado do campo da significância, dando origem a novas derivas (CEIA, 2010). É justamente neste registro do neutro que situamos nossa investigação do duplo llansoliano: um duplo não

A rapariga que temia a impostura da língua: uma análise do duplo llansoliano em *Um beijo dado mais tarde*

necessariamente especular, não clássico, desprovido de uma lógica dual, múltiplo, labiríntico e vertiginoso, dissonante no que diz respeito ao regime do sentido.

3. O duplo em Llansol: o eu e seus desdobramentos

Na obra *Um beijo dado mais tarde* (2013), Maria Gabriela Llansol torna indistintas as fronteiras entre o romance, o diário, a poesia, diluindo os contornos e as definições de gênero. A morte da tia Assafora traz a narradora de volta à sua casa de infância, para retomar assuntos de família e atualizar o mistério da linguagem e da escrita, sobrepondo diferentes registros temporais e reescrevendo espaços.

A narradora retorna e reencontra seu pai, Filipe, sua mãe, sua serva Maria Adélia para reescrever a história de um amor mudo e de um irmão não nascido. Em *Um beijo*, a casa encarna um papel fundamental, seus objetos possuem o estatuto de figuras – o mais próximo de personagens que a narrativa e o estilo singular de Llansol permitem. É possível observar que os objetos se transfiguram, desdobram-se em parceiros, mestres, companheiros de filosofia – essas figuras se comportam como contornos, delineamentos e não propriamente personagens. A escolha de Llansol recai ora sobre um objeto, um animal, uma árvore, uma figura histórica ou mesmo uma frase (Ana de Peñalosa, Prunus Triloba, Hölderling, Bach, Aossê) e é justamente no cruzamento de suas ordenadas e abscissas que as cenas fulgor se estabilizam em uma aparição frágil, num cruzamento espaço-temporal de simultaneidade no qual o tremeluzir não se sustenta por muito, bruxuleia até desvanecer.

Como dissemos, tal como na obra *Um beijo dado mais tarde*, é possível entabular uma interpenetração de gêneros, bordejando o diário, a novela e a própria poesia, é possível também perceber uma interpenetração, uma afetação mútua entre a casa, com seus objetos, cores e texturas e os habitantes que nela vivem ou viveram. Na narrativa de Llansol, temos aparições que se desdobram como vapores animados dos objetos, das leituras, das múltiplas vozes e das cenas fixadas no passado, agora recuperado e trazido à luz por um presente que o remodela, esfacelando a realidade em prisma, com mil raios. Dessa forma, o eu que narra se intercala, duplica-se e parece se desdobrar em diversos momentos, seguindo essa deriva de dissolução e descentramento. É, portanto, dessa forma, que temos o nascimento de Témia, uma estátua, que duplica a

voz da narradora, no que parece ser um desdobramento de sua voz e uma tentativa de impor justiça à língua:

Sou a rapariga que temia a impostura da língua e, ao subir as escadas para tocar as
chamas da entrada
em que arde,
no presente,
o passado,
sinto-me Témia,
temível e com temor (Llansol, 2013, p. 8.)

Trata-se, portanto, de um animismo atípico que comparece no texto de prosa poética de Maria Gabriela Llansol; a casa na qual vivera a narradora é povoada de fantasmas, habitada por dimensões de temporalidade que a trespassam feito espada e sustentam um dossel de memórias, figuras históricas, cenas revitalizadas, vozes despersonalizadas e fulgores repentinos. Não deve passar despercebido, neste sentido, que Témia, o objeto-duplo da narradora Gabriela, o duplo que se desdobra do objeto, seja nada menos uma estátua – a representação pungente da imobilidade e do engessamento. Nesta inversão de polaridades Témia se insinua, trazendo um núcleo trêmulo de movimento, de agitação, uma inconformidade com o estado das coisas.

É justamente neste sentido que podemos apontar um singular questionamento na obra *Um beijo dado mais tarde*. A narradora indaga se os objetos herdados podem ser os contornos de confidências incompletas (LLANSOL, 2013, p. 13). Esse questionamento abre margem para pensar a própria função dos objetos na sua construção narrativa. Qual é o lugar que ocupam para a autora? Há uma pista na página 18: “Para que a língua não fosse uma impostura, criou nos objetos uma máscara; faço deles quimeras que ninguém sonha que as palavras são”. Essa máscara dos objetos, de que se trata? Como relacionar o conceito deleuziano de devir com a transfiguração sofrida pelos objetos e pelo próprio eu que narra nesta obra de Llansol? Como situar o encontro entre a narradora Gabriela e seu duplo Témia, de maneira que o processo de duplicação se torne manifesto e que possamos rastreá-lo no texto? Seguiremos alguns trajetos, algumas pistas.

No texto, há a presença de figurações, configurações, cintilações, condutoras de possibilidades, nunca através de um sentido previamente estipulado e sim através de um deslizamento, de uma flutuação de sentidos. Trata-se de uma “indecibilidade” que

A rapariga que temia a impostura da língua: uma análise do duplo llansoliano em *Um beijo dado mais tarde*

desafia o cânone dos gêneros, engendrando novas possibilidades de significações e, neste sentido, o texto híbrido de Llansol, transgressivo e resistente a categorizações, parece navegar, portanto, placidamente em águas próprias no que diz respeito à flutuação de sentidos. Encontramos em *Um beijo dado mais tarde* o neutro de Barthes como aquilo que burla o paradigma acima de tudo, desviando-se da norma, das relações de poder e dominação e do consenso. A relação eu/objeto sofre uma torção: o próprio eu, suposta unidade coesa de existência, desdobra-se em objeto: “Não atravesso o corredor; Témia entra imediatamente na sala de jantar através da luz que se acende. Pousa na mesa, e olha as duas cadeiras, uma ao lado da outra – uma para a escrita, outra para quem escreve.” (LLANSOL, 2013, p. 13.)

A narradora sofre uma duplicação e seu duplo não é alguém como si, um reflexo, um retrato, uma cópia ou uma projeção, é uma estátua – um objeto de seu convívio na casa que habita e pela qual é habitada:

Mas o diálogo entre os objectos nunca se interrompeu, entrelaçamento de vontades que, no início, eram uma só, mais tarde, fica apenas a cena do ser, e é Infausta que fala, e ensina a nomear
silêncio marginal sobre a alegria de viver;
generosidade em torno da fechadura da porta;
e Témia sem saber o que a abundância é. (LLANSOL, 2013, p. 14-15.)

A narradora Gabriela nos revela uma espécie de existência secreta compartilhada pelos objetos; uma vida latente sob a superfície da casa, onde a relação entre os habitantes, as figuras que povoam a narrativa e os objetos se dá de maneira intercambiante, porosa e cruzada. As dimensões de temporalidade se entrecruzam, como em um processo de edição e montagem cinematográfico, com o objetivo de forjar novas significações e entremear os traços de memória em um tecido, cuja trama contém nós e pontos frouxos, lacunares:

[...] há trinta anos dali saí correndo, não só para fugir mas para encontrar quem eu sou em Témia que crescia debaixo da minha própria pele. Estava aterrorizada pela consciência fulminante de que existem *objectos-pessoas*, tal como pessoas que deixam que possuir o dominar trace o seu destino; *possuir o dominar* é o que está inscrito na porta enlaçado com o nome gravado no metal... (LLANSOL, 2013, p. 30, grifos nossos.)

4. “Escrever é o duplo de viver”

Eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pelo exercício que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; poderia dar como explicação que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino. (LLANSOL, 2011, p. 8.)

Se Llansol não observa uma descontinuidade entre o estofo que fundamenta a sua escrita e a sua própria vida, igualmente pouco assombrosa é a presença no seu texto de um intercâmbio, um trespassamento entre o si, o eu que narra, e o objeto. Témia transgride a norma-padrão, isto é, o consenso de que há uma separação, uma distinção cartesiana entre eu e objeto, entre o sujeito e o outro: “Témia – o elo da escrita e da leitura – está sobre a mesa em forma de estátua” (LLANSOL, 2013, p. 47). A sensibilização suscitada pelo objeto no corpo é de natureza dupla, transcorre em duas vias, isto é, de maneira dialógica, produzindo uma mútua comoção, uma transfiguração. “Será possível escutar um ser bicéfalo, que fala por duas bocas, dispondo eu apenas do mesmo ouvido? ‘Há um corpo mais alto do que o meu’, responde-me a canção, ‘onde o maior dos prazeres te espera’.” (LLANSOL, 2013, p. 42.)

Que função estabelece Témia, ao realizar tal dobradura da narradora? Se Témia é aquela que realiza a crucial alquimia de transição entre escrita e leitura, qual é a sua relação com Ana e Myriam, a outra estátua, as duas figuras a quem a narradora se dirige para tratar da questão do ensinamento da leitura? Como se dá a passagem entre elas, essas figuras, no que diz respeito à sua funcionalidade na narrativa de Llansol?

Partes do livro terão um corpo que, ao fim da hora concluída de leitura, lhe será entregue. *Ao fim do sussurro de ler, operou-se a metamorfose de Myriam em Témia*_____ muito mais tarde, quando for lido, e o dia estiver eventualmente iluminado por uma vela.

Um sorriso será aconselhável. (LLANSOL, 2013 p. 90, grifos nossos.)

Llansol nos fornece a pista: existem metamorfoses múltiplas sendo operadas no texto. Não se trata apenas da duplicação de Gabriela em Témia, mas há algo que diz respeito a uma relação de aprendizado da *chave de leitura*, algo que aponta não apenas para uma relação de duplo, mas para um padrão de relação em dupla (Ana/Myriam e Maria Adélia/Gabriela), à qual a autora confere a própria tessitura de *Um beijo dado*

A rapariga que temia a impostura da língua: uma análise do duplo llansoliano em *Um beijo dado mais tarde*

mais tarde. Esse sistema em aberto, com sentidos e identidades flutuantes, apresenta-se numa conformação rizomática, escapando a uma teorização de um duplo puramente especular. Essa configuração em teia, na qual as figuras de Llansol parecem enredar-se, forma um sistema complexo onde observamos uma remissão infinita, ou seja, um movimento de *mise em abyme*, citado por Andre Gide, no qual uma cópia menor se apresenta dentro da narrativa e assim sucessivamente.

[...] Témia pegou em Ana e Myriam ao colo e, transpondo a porta do gabinete de estudo, deixou-as no centro do meu vórtice de trabalho. Foi o que ontem fiz e tive, desdobrando-se sobre o dia de hoje, um dia magnificante de aragem. _____ Ana, Myriam, o duo de vozes que desce por um caminho de vertigem. Vivo assim entre vozes pessoais, com traços, superfícies, volumes, frontispícios, ou estátuas em movimento. (LLANSOL, 2013, p. 53.)

É através da “arte de fazer estátuas” que se vê a outra parte, diz-nos Llansol: a arte de reconstruir homens (2013, p. 53). Há, portanto, uma gênese humana que parte de um mimetismo dos objetos. Novamente aqui, Llansol subverte. Os objetos têm algo a ensinar no que tange ao humano. É Témia, esse desdobramento não especular, prismática, ou melhor, rizomática, que representa o elo entre a escrita e a leitura; a rapariga que temia a impostura da língua surge para endireitar uma injustiça, numa relação de não hipocrisia e pôr termo a um segredo. Ela, que: “[...] queria,/ através da palavra,/ fazer ressoar fortemente/ o seu irmão morto.” (LLANSOL, 2013, p. 12.)

É sob a égide do objeto que Témia realiza seu trabalho em *Um beijo dado mais tarde*. É preciso que haja uma permuta, um resvalo entre as pessoas e os objetos llansolianos.

5. Os objectos-pessoas de Llansol

Quando Llansol menciona, intrigada, a existência de “objetos-pessoas” (2013, p. 30), ela parece lançar a questão que fomenta o mistério do nascimento de Témia e de outras figuras de *Um beijo dado mais tarde*, como Ana e Myriam, o vestido filosófico, a boneca Miosótis de sua tia Assafora, dentre outros. Há uma espécie de simbiose, um estranho convívio travado com a casa, uma metamorfose que se opera, portanto, inaugurando figuras híbridas, objetos que possuem feições humanas e que interagem em mesmo âmbito.

Quando eu era criança deste-me o nome de Témia; estou sentada no caminho de Alpendrinha, num dos degraus em que o caminho se levantava; estou a ver a casa longa e baixa, e a velha oliveira que a casa possuía; não estou só, estou a pensar na complementaridade dos contrários por outra via mais simples e, certamente, com mais verdade prática. (LLANSOL, 2013, p. 65.)

E esse mistério que incensa a gênese de Témia se associa a um outro mistério, mistério este que permeia toda a narrativa: a relação enigmática entre o ensino da leitura e a escrita. O elemento duplicado da relação entre a narradora Gabriela e Témia possui o mesmo matiz, a mesma tônica que a relação de aprendizagem entre as estátuas de Ana e Myriam. Esses duplos, se assim podemos chamá-los, constituem a nossa chave para a compreensão deste animismo particular que encontramos em Llansol, isto é, para utilizar a mesma expressão da autora: a nossa chave de leitura para o texto de Llansol e suas figuras esfíngicas. No trecho abaixo, a narradora se dirige diretamente à Ana e nos oferece alguma pista, alguma direção por entre os intercambiantes pontos cardeais da obra:

Ó Ana,
eu queria ir ao interior da madeira para saber,
finalmente,
qual é a tua relação com a pequena estátua onde
ensinas a ler.
O funda da madeira interioriza um nó, um ovo
que acabará por ser um povoado no meu horizonte.
O rumor longínquo que há na casa é meu.
Mas o labirinto que me atrai é vosso:
Mais que duas bocas, dez dedos, muitas folhas.
Principiáveis o ciclo do *vai e vem* contínuos entre a casa e a floresta, sentando-vos
para ler, levantando-vos para escrever. Eu via-vos em movimento constante através da
porta entreaberta, e tentei levar o pé de uma das duas à boca. Mas encontrei-me numa
grande clareira, de mãos unidas, sob a árvore frondosa em que tinham sido talhados os
vossos corpos de carvalho.

O que indicas com o pé a Myriam?
Myriam lê? Lê para alguém o que lhe ensinaste? Chegando já ao povoado, à terra das
percepções subtis?

Porque na mesma fibra de madeira que se esculpiu o globo de contar, onde também
Témia aprende a ler e em cada gomo há uma lição de coisas,
uma redação,
um ditado e, se soubesse pensar, *há um destino*. (LLANSOL, 2013, p. 78, grifos
nossos.)

Há um ensinamento paralelo que se efetua na própria dimensão concreta do objeto, como se a materialidade que atravessa a sua metamorfose também tivesse a sua própria lição a ensinar. E não se trata de uma lição anódina, inofensiva, trata-se de uma sabedoria silenciosa, potente, pois revela a quem sabe *ler e pensar* uma lição referente a um destino. Essa possibilidade que Llansol abre ao conferir tamanha potência aos objetos que habitam sua casa de infância parece constituir um dos principais traços de *Um beijo dado mais tarde*.

Llansol oferece em sua linguagem cifrada e sinuosa alguns arremedos sobre os processos de duplicação e multiplicação:

O que dizia na sua vibração azul de pupilas que nascia na quantidade de um, dois, três seres?

“*um e um* são depois;
depois e *um* são sempre;
juntando sempre ao momento que passa tem-se a eternidade.”

Assim, Myriam, Ana, Témia e o jovem desconhecido reuniram os seus corpos e eu os deitei, unidos, naquela fonte _____

Há, nesta história, um momento de desvendamento. Chama-se Sublime.
(Llansol, 2013, p. 59.)

Não se trata, decerto, de um dos processos relacionados ao duplo tal como descritos no início deste ensaio, isto é, não encontramos referências a espelhos, sombras perdidas, gêmeos, homônimos, retratos ou reflexos. Pelo menos não de maneira direta, apenas obliquamente, com o estilo enviesado, como é familiar em Llansol: “A estátua de Ana ensinando a ler Myriam estava no seu lugar, sobre a mesa, mas tornara-se um espelho visionário reflectido no espelho do guarda-fato” (2013, p. 102). O que verificamos em Llansol parece um mecanismo heterogêneo, algo diverso do que expusemos anteriormente. Em Témia, estabelece-se uma ligação de desdobramento ou dobradura, com Gabriela, a narradora, todavia, ainda que essa duplicação se dê em um regime que partilha algumas semelhanças com a teoria do duplo com que estamos trabalhando, o que testemunhamos é algo totalmente diverso.

Uma atmosfera melancólica e um esboço de partida são desenhados por Llansol nos capítulos finais de *Um beijo dado mais tarde*. Observamos uma particular espécie de despedida, alguma sorte de cômputo daquilo que se desenrolou até então:

A estátua está vazia: cada uma das duas foi para o seu lado durante um único instante do meu caminho. Deito-me na cama com os olhos fechados sobre a imagem da ausência delas, que pousa sobre a cómoda. Ausência real. Vejo as suas não-mãos agitarem-se em memória de um gesto de adeus. É um pesadelo separar-me delas (de elas), de uma, ou de outra, é sempre a sua *cena fulgor* total que me faz falta. O mau sonho escurece ainda mais no seu volume de cela,
e
sobre a profundidade de estrela da minha voz,
vejo o rosto da primeira que se debruça,
ou da última que se parte em dois dias. (2013, p. 103-104.)

Essa partida novamente remonta a uma ideia de animismo que assume em Llansol feições bastante particulares. O sopro de vida é temporário; às almas que habitam a estátua é facultada a possibilidade de partir, de deixar sua vida pregressa, seu estatuto de objeto. Assim como os objetos podem se insuflar de vida, como extensões e apêndices anímicos da casa, eles podem abdicar destas faculdades e voltarem ao silêncio, ao vazio da ausência de substância viva:

[...] o seu rosto entreabria o silêncio, e voltava-se para uma claridade que distinguia entre duas folhas; tive a certeza íntima de que a minha relação à cor ia cessar, e de que ninguém me rodeava;
e de que não havia língua, nem impostura, nem temor, nem pequenos objectos de ouro, também palavras que articulassem essas palavras... (2013, p. 105.)

De que ausência se refere Llansol? O que caracteriza essa relação? Se escrever é o duplo de viver, a autora afirma, o que constitui o sopro da vida, diz Llansol, é nada menos do que a leitura (2013, p. 107). É, sobretudo, da relação de aprendizado da leitura e escrita que trata *Um beijo dado mais tarde* e Témia, a rapariga que temia a impostura da língua, precisa, assim, tal como Myriam, aprender a ler, a ler nas entrelinhas, a encontrar a justiça da língua e encontrar seu destino.

6. Conclusão

A análise de Témia como um possível duplo da narradora Gabriela, em *Um beijo dado mais tarde* depende de algumas considerações. Como vimos, a teoria do duplo apresenta alguns aspectos que funcionam como marcadores e que figuram não raramente nos gêneros literários do horror, do fantástico e do estranho, e algumas vezes no maravilhoso. No entanto, é possível pensar não em um duplo clássico, como em

A rapariga que temia a impostura da língua: uma análise do duplo llansoliano em *Um beijo dado mais tarde*

Edgar Allan Poe ou Dostoievski, mas em uma dimensão de processualidade da duplicação. Témia surge como um objeto, porém portadora de uma voz, imbuída de uma missão.

O conceito de devir, de Deleuze, ajuda-nos a pensar o universo llansoliano, povoado de figuras míticas, anímicas e intertextuais, ressignificadas sob a égide do encontro, este que promove transfigurações e metamorfoses, fulgores e assombros temporais. O desdobramento da narradora em Témia possui suas derivas, seus desvios e fugas, apresenta a estrutura de saga, com uma missão a ser cumprida e um destino a ser revelado.

A chave de leitura do texto nos é oferecida pela própria narradora, há uma beleza paradoxal na partida, ela nos revela, e algo de inexorável na mutabilidade do mundo. Tudo parece estar em constante transformação, em mutação, em um devir vertiginoso e incessante:

“Não há nenhuma substância que permaneça a mesma, qualitativamente ou no espaço”, enquanto cresce. Ninguém pode ter conhecimento directo das percepções mutáveis do universo”.

O mundo, que era então a própria estrutura da casa, dividia-se então em dormitório, rua e paisagem, e desaparecia. (LLANSOL, 2013, p. 92.)

A casa, uma figura central em *Um beijo dado mais tarde*, representa microcosmicamente o próprio mundo, e os objetos transfigurados, metamorfoseados, as figuras que surgem da interação, da coabitação entre os moradores da casa e os objetos que a preenchem, seguem a regra anunciada por Llansol: “tudo que tem corpo vai mudar de novo” (2013, p. 82).

A chave de ler, Llansol nos indica já ao final; quase em um murmúrio, esclarece as ferramentas existenciais e a posição subjetiva necessária para a leitura de seu texto:

Nunca olhe os bordos de um texto. Tem que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas no ponto-voraz, surgem fugazes as imagens. Também lhes chamo figuras. Não liguês excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou, finalmente, soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio nocturno, “era um dia verde”, o afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam. (2013, p. 108.)

É nesta dimensão que nasce e morre Témia, do choque entre palavra e imagem, onde estremece e inflama o ponto-voraz. As imagens, as figuras que enchem o universo llansoliano, possuem uma existência fugaz, mutável, que reclama sua finalidade, seu fim, tão intensamente quanto invoca sua gênese. A imagem de Ana ensinando a ler Myriam possui tamanha potência que ela ganha vida, até que a vida enfim esvaece, cumprindo seu ciclo de impermanência e abandona seus postos, migrando para outro lugar.

Ana ensinando a ler a Myriam é uma ideia. A bela ideia de uma imagem perene. A tesoura no cesto de costura, desenhada no canto inferior esquerdo, opondo-se à ponta de tecido, aceitando, sem ver, a bela cor azul. Que força emana desse quadro, da pomba de cabeça inclinada, do dedo sobre o meio do livro, da criança de pé, vestida de branco, três vezes mais pequena que a altura de Ana.

Que magnífico sentimento de cabeça envolta num véu, e murmurando “que exista em abundância”. Uma mão pousada, uma mão erguida deixando ver a palma, lembrando que estava a ler, lembrando a leitura, lembrando o pequeno tapete, ou quadro, em que pousamos os pés.

Leio,
ela lê:

“quando a tarde cai, reacendo as luzes que ficaram quase acesas da outra noite”.
(Llansol, 2013, p. 111.)

Témia nasce, portanto, do medo, do receio pela impostura da língua, e assim, o excesso de sentido e a escrita canônica configuram-se como os elementos a serem depurados e superados no ensinamento. O estilo particular da escrita llansoliana parece, desta forma, estar fundamentado em uma chave de leitura que despreza o sentido como unidade de trabalho. Há uma primazia da imagem sobre o sentido previamente estabelecido e, as figuras llansolianas como Témia, como Ana e Myriam, deslizam livremente pelo texto e são tributárias desta ordem.

Nesse sentido, a análise do duplo em *Um beijo dado mais tarde* deve considerar tal primado da imagem e levar em conta um regime de existência que se alinha com as concepções de Deleuze e Barthes, afinando-se com a ideia de impermanência, de devir e de flutuação de sentidos. É preciso estender, portanto, a fundamentação teórica do duplo clássico a fim de incluir considerações que abarquem a dimensão oracular e processual das figuras narrativas de Llansol, como Témia e as demais.

A rapariga que temia a impostura da língua: uma análise do duplo llansoliano em *Um beijo dado mais tarde*

Témia tem sua existência cingida no âmbito de questões familiares irresolvidas, questões que permutam uma sobreposição temporal, mas, sobretudo, surge de uma necessidade de acertar as contas com a língua, driblar a impostura da linguagem, o medo, em direção ao fulgor.

Referências

- CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*, 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 25 maio 2014.
- DELEUZE, Gilles. Uma conversa, o que é, para que é que serve? In: DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Trad. Carlos Eduardo Reis. São Paulo: Artmed, 2008.
- _____. *O estranho*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. V. XVII. Rio de Janeiro, Imago, 1996. p. 233-270.
- FUSILLO, Massimo. *L'altro e lostesso*. Teoria e storia del doppio. La NuovaItalia: Firenze 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: LP&M, 1998.

Minicurrículo

Rita Isadora Pessoa Soares de Lima é graduada em Psicologia (UFRJ), possui especialização em Literatura Portuguesa e Africanas (UFRJ) e mestrado em Teoria Psicanalítica (UFRJ) e é doutoranda em Literatura Comparada (UFF).

Susana Kampff Lages é professora de Literatura Alemã e Literatura comparada na Universidade Federal Fluminense.