

**ENTRE DOIS RIOS: VIAGEM E MORTE COMO LIBERDADE E PRISÃO (E VICE-
VERSA) NA DUPLA NARRATIVA DE TATIANA SALEM LEVY**

Camila Canali Doval¹

RESUMO: A ligação dual que se impõe entre a morte e a sobrevivência, personificada através de mitos, ainda na contemporaneidade, é o foco desta análise da obra *Dois rios* (2011), da escritora brasileira Tatiana Salem Levy. A narrativa utiliza-se da expectativa de um triângulo amoroso para romper a pulsão de morte estabelecida na relação incestuosa entre dois irmãos gêmeos. Numa relação pautada pela partida e pela espera, num paradigma entre libertação e morte, o ato de viajar se impõe como alternativa de fuga de si e também como possibilidade de reconstrução de si, embora qualquer um dos caminhos, aqui, possa se converter no seu exato oposto.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; Dois Rios; Tatiana Salem Levy; Duplo; Viagem.

RESUMO: La conexión dual que se impone entre la muerte y la supervivencia, personificada a través de mitos, aún en la contemporaneidad, es el foco de este análisis de la obra *Dois Rios* (2011), de la escritora brasileña Tatiana Salem Levy. La narrativa usa de la expectativa de un triángulo amoroso para romper la palpitación de muerte establecida en la relación incestuosa entre dos hermanos mellizos. En una relación marcada por la partida y por la espera, en un paradigma entre liberación y muerte, el acto de viajar se impone como alternativa de fuga de sí mismo y también como posibilidad de reconstrucción de sí mismo, aunque cualquiera de los caminos, aquí, pueda convertirse en su exacto opuesto.

PALABRAS CLAVE: Literatura brasileña contemporánea; Dois Rios; Tatiana Salem Levy; Duplo; Viaje.

O mito é uma fala, disse Roland Barthes em *Mitologias* (1957). Na obra, o autor reuniu uma série de textos em que tece críticas ideológicas à linguagem da cultura de massa, desvelando — e procurando “desmitificar”— mitos entrelaçados ao discurso propagado pelas mídias no cotidiano francês. Para Barthes, seu trabalho se fundamenta em estabelecer desde o início “(...) que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma” (BARTHES, 1980, p. 131).

A partir da máxima de que “o mito é uma linguagem” o autor trabalhou nesses ensaios reunidos em *Mitologias* aquilo que o exasperava: “um sentimento de impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura na PUCRS, bolsista CNPq. Email: cami.doval@gmail.com

que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica” (BARTHES, 1980, p. 7). O mito como significação, como forma, serve de matéria-prima para o desenvolvimento de um sem-número de linguagens: “(...) já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso” (BARTHES, 1980, p. 131).

Nem todos os mitos sobreviveram, nem todos sobreviverão. Ainda, nem todos podem ser aproveitados por todos os discursos. Cabe aqui a questão colocada por Northrop Frye (2000, p. 28): “por que o termo entrou na crítica literária?”, bem como a sua própria resposta: “porque o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, o interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero”. Há linguagens que resistem ao mito, outras que se fundem a eles para disfarçar-se, outras, como a literatura, que são essencialmente míticas. Assim, para Barthes:

O aquiescer voluntariamente ao mito pode aliás definir toda a nossa Literatura tradicional: normativamente, esta Literatura é um sistema mítico caracterizado: existe um sentido, o do discurso; um significante, que é esse mesmo discurso como forma ou escrita; um significado, que é o conceito de Literatura; uma significação, que é o discurso literário. (BARTHES, 1980, p. 155).

A literatura é em essência mitológica; os mitos estão implícitos na consciência do escritor. Assim como na literatura em si, no homem que assume a função-autor está embutido um histórico mítico que o formou — a sua “mitologia”. Os mitos estão nas suas influências, nas suas identificações e preferências, na sua forma de ler e compreender o mundo. Ainda conforme Barthes (1980, p. 132, grifo do autor), “(...) a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do mito, quer sejam representativas quer gráficas, pressupõem uma consciência significante (...)”. Não há surpresas: há formas e formas de reescrever/atualizar mitos que concernem ao individual sempre dentro de um coletivo.

E porque dependem dessa relação individual/coletivo é que os mitos vão se reformulando nos discursos proferidos pelas sociedades e mantendo-se ou não no imaginário geral. Assim, um escritor que opta por determinado mito como matéria de sua obra, está consciente ou inconscientemente recortando (e dando forma a) um discurso que é coletivo, de acordo com a sua própria formação identitária. Por essa ação se dá a evolução também

daquilo que nos acompanha desde os primórdios; mitos não são a “natureza” do homem, são a “história” do homem — a sua fala dentro da História. Segundo Raymond Trousson (1988, p. 15), o mito “tanto é o depósito deixado no espírito de todos os homens de uma dada época, como expressão de uma mentalidade, de uma visão do mundo individual, ou ainda, como Nerval, uma imagem do mundo interior do escritor”.

O desdobramento dos mitos clássicos em infinitos motivos e temas (TROUSSON, 1988) são o cerne da criação literária “ainda”; a grande questão do público e da crítica é o formato com que escritores trabalham esse desdobramento. Como afirma Barthes (1980, p. 157, grifo do autor), “A linguagem do escritor não está encarregada de *representar* o real, mas de o significar (...)”, ou, no caso dos mitos, ressignificar enquanto houver literatura. Assim ocorre com o mito do duplo.

No *Dicionário de mitos literários* (1988), organizado por Pierre Brunel, Nicole Fernandez Bravo (1998, p. 261), em seu verbete “Duplo”, define: “Uma das primeiras denominações do duplo é o alter-ego”. Esse “outro eu”, estabelecido como conceito, é facilmente observável no desenrolar da história da literatura, sendo um de seus principais motivos. Otto Rank escreveu o seu panorama do duplo em 1914, obra reeditada e ampliada tempos depois, porque os exemplos nunca pararam de surgir. Autores que o procederam realizaram e realizam estudos — ilustrados com obras contemporâneas a eles — sobre a relação às vezes fantástica às vezes patológica do herói com seu alter-ego. Em cada caso, o duplo aparece para demarcar um distúrbio psicológico sofrido pelo personagem, manifesto ou não na exterioridade do seu ser:

O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas”. O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade (BRAVO, 1998, p. 261).

Como “experiência de subjetividade”, o duplo é um mito que permanece na literatura porque se encaixa cada vez mais nas questões trazidas pela contemporaneidade. Edgar Morin que aponta os sentidos do duplo para um espaço de salvaguarda da morte, não deixa de igualmente ressaltar sua origem no inconsciente humano:

(...) é o movimento elementar do espírito humano que *primeiro* só coloca e conhece sua intimidade exteriormente a ele. De fato, no começo, toda pessoa só se sente, se ouve e se vê como “outro”, isto é, *projetada* e *alienada*. As crenças do duplo se fundamentam pois na experiência *original* e *fundamental* que o homem tem de si mesmo. (MORIN, 1997, p. 137, grifos do autor).

Desde os duplos entranhados no “‘folk-lore’, nas superstições e em antigos costumes religiosos” (RANK, 1939, p. 7), passando pelos irmãos que geraram nações nos mitos gregos e os que se assassinaram nos bíblicos, fazendo longa estada nos duplos efetivamente fantásticos do romantismo alemão, até os complexos desdobramentos contemporâneos, que se dão tanto nas tramas quanto na e pela escrita em si, é possível sempre identificarmos, assim como Morin identificou, uma necessidade de imprimir-se, materializar-se, tornar-se infinito ou — pura e simplesmente — não morrer. Evitar a morte é um movimento natural do ser humano, e o desdobramento como necessidade compreende a fantasia e também a transborda, estabelecendo-se no real:

Assim, o duplo é um alter-ego, e mais precisamente, um *ego alter*, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência. E por conseguinte, não é uma cópia, uma imagem da pessoa viva que, originariamente, sobrevive à morte, mas sua realidade própria de *ego alter*. O *ego alter* é realmente o “Eu” que “é um outro” de Rimbaud (MORIN, 1997, p. 136).

A morte é sem dúvida uma questão de identidade e alteridade; morrer, antes mesmo de significar o fim do indivíduo, significa o “desaparecer para o outro”. Nesses termos, todas as formas de desdobramento do indivíduo são válidas na tentativa de persistir em cena, e as representações do duplo se fracionam infinitamente na literatura, pelas mãos de escritores que não esgotam o re-pensar do motivo, mesmo em sua forma mais primeva, os irmãos gêmeos.

Para Yves Pélicier (1995), o gêmeo é o duplo natural, presente em todas as culturas. O tema está descrito também por Rank como “uma outra manifestação do tema da Dupla Personalidade” (1939, p. 135). Por ser de natureza pré-determinada e independente de fenômenos psíquicos ou fantásticos, a questão dos irmãos gêmeos é complexa. No plano real, todo gêmeo é um duplo biológico do outro, entretanto, nem sempre suas vidas desenvolvem-se relacionadas dentro de uma duplicidade. Na ficção, é impensável um escritor trazer à tona a imagem dos irmãos gêmeos sem o objetivo de entrelaçar suas narrativas, espelhá-las, confundi-las, potencializando sua criação em termos de peripécias e atratividade.

Rank, reeditando sua obra *O duplo*, acrescentou um capítulo final, dedicado aos gêmeos. Segundo o autor, “(...) devemos encarar o culto aos gêmeos como uma concretização mítica do tema sobre o Duplo, e que este fato provém da crença numa alma dupla — mortal e imortal” (RANK, 1939, p. 136). E aqui está a morte relacionada ao duplo também no tema dos gêmeos:

Conquanto nas tradições relativas à Dupla Personalidade, que aparecem num período mais recente da humanidade, o assassinio da segunda Personalidade levasse invariavelmente à morte, anteriormente, pelo contrário, a morte de um dos gêmeos era condição para a sobrevivência do outro (RANK, 1939, p. 146).

Desde a sua gestação, os gêmeos compartilham ou disputam um espaço, uma imagem, uma identidade, e ainda na forma de embriões há a possibilidade de um sucumbir em favor do outro ou de o outro sobreviver em detrimento ao um. A partir disso, as tramas cujos protagonistas são irmãos gêmeos, quase sempre idênticos, recheiam-se de atos heroicos, provas de amor, amizade e fidelidade tanto quanto de cenas de inveja, ciúme, competições, embates, morte. Em sua análise das expressões do mito do duplo, Rank (1939, p. 150) identifica que “As suas vidas estão tão intimamente ligadas que o fim trágico de um significa a morte do outro, como verificamos nos Duplos criados durante o período do romantismo”.

Amigos ou inimigos, irmãos gêmeos são expressões exteriorizadas de si mesmos e carregam o estigma do duplo e suas características. Juan Bargalló retoma a ligação do duplo com a morte:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte. (BARGALLÓ, 1994, p. 11).

Essa ligação dual que se impõe entre a morte e a sobrevivência, personificada através de mitos, ainda na contemporaneidade, é o foco desta análise da obra *Dois rios* (2011), da escritora brasileira Tatiana Salem Levy. A narrativa utiliza-se da expectativa de um triângulo amoroso para romper a pulsão de morte estabelecida na relação incestuosa entre dois irmãos

gêmeos. Numa relação pautada pela partida e pela espera, num paradigma entre libertação e morte, o ato de viajar se impõe como alternativa de fuga de si e também como possibilidade de reconstrução de si, embora qualquer um dos caminhos, aqui, possa se converter no seu exato oposto.

Joana e Antônio são os irmãos gêmeos que protagonizam o romance *Dois rios*. É Antônio quem os descreve:

Nós éramos grudados. Quando eu pensava uma coisa, ela pensava a mesma. O que ela sentia, eu sentia igual, quando tinha sono eu também tinha, quando estava feliz eu também estava, quando queria correr eu também queria, quando sentia fome eu também sentia, se chorava eu me entristecia. Sabe o estereótipo de gêmeos? Éramos nós (LEVY, 2011, p. 153).

Para dar conta da força desse estereótipo, Tatiana Salem Levy estruturou o romance em duas partes: a primeira se intitula “Joana” e é narrada em primeira pessoa pela irmã; a segunda se intitula “Antônio” e é narrada em primeira pessoa pelo irmão. A trama, a princípio, segue o cotidiano das narrativas desse tipo de duplo: há uma ligação extrema entre os gêmeos até o dia em que ocorre a ruptura, a morte do pai.

Dois Rios é o nome da ilha em que os irmãos passavam as férias de verão quando crianças, na casa dos avós maternos; uma espécie de “bolha” no tempo e no espaço. É a ilha na qual a mãe nascera, filha de um policial que trabalhava na colônia penal ali existente. É também a ilha onde o pai conheceu a mãe, numa das visitas que fazia semanalmente ao irmão revolucionário, preso político. Tal situação entre as famílias, além da diferença de classe social (o pai era abastado, a mãe era pobre), criou um conflito que nunca se resolveu, e embora os gêmeos tivessem contato com os avós, e passassem as férias na casa deles, o pai não tinha boa relação com os sogros. Assim, Joana e Antônio passavam três meses por ano em liberdade, longe do pai e da mãe, vivendo um para o outro. As lembranças desse tempo estão presentes tanto na fala de Joana,

Eu e meu irmão abraçados na cama depois do banho, depois da Praia, o gosto dos acontecimentos recentes, o cansaço pachorrento, quase líquido: pudesse, era o que eu queria de volta. Mas nada volta, nunca. Era o que aprendíamos ali, na cama, depois do banho, depois da praia. E era por isso que apertávamos nossas mãos com força, e elas suavam juntas (LEVY, 2011, p. 68),

quanto na de Antônio:

Aproveitando o suor da corrida, nos despimos e mergulhamos de uma vez na água doce, depois nadamos até a água salgada, as ondas nos revestem a cabeça. Fazemos isso quase todas as noites ao longo das férias de verão. Cansados das brincadeiras dentro d'água, nos jogamos na areia e, de mãos dadas, enquanto o ar quente nos seca, contamos as estrelas cadentes. No intervalo entre uma e outra, inventamos nosso próprio mundo (LEVY, 2011, p. 148).

Embora tão unidos na infância, a narrativa inicia num momento pós-ruptura, no qual Joana vive com a mãe no apartamento da família em Copacabana, lamentando-se a respeito dos rumos de suas vidas: “O elo que nos unia se rompeu de forma tão abrupta que hoje chego a duvidar da veracidade das minhas lembranças. Se nos amássemos tanto, seria mesmo possível destruir o laço?” (LEVY, 2011, p. 10). Ela tem 33 anos e se ressentida com a partida do irmão, aos 22, que deixou a casa após a morte do pai, em busca de percorrer o mundo como fotógrafo, viajar, aventurar-se, livrar-se de uma memória instalada entre eles, motivo da ruptura, à qual só teremos acesso quase ao final da leitura. Joana vive da renda deixada pelo pai, cuidando da mãe, que, ao longo da vida, desenvolveu um Transtorno Obsessivo Compulsivo grave. Percebemos, desde o início, a mágoa que permeia o discurso de Joana, sua fixação no passado e sua resistência ao presente. O irmão é sempre o foco, a causa, o responsável pela sua estagnação. Enquanto ele viaja — é livre, ela permanece — é presa:

Como é possível ser tão egoísta e permitir que o passado se dilua, o amor que outrora sentíamos se dissolva por um desejo hipócrita de viver a própria vida à custa da vida dos outros? Porque eu também poderia ter feito o mesmo, largado ao léu a casa e a mãe, ter ido viver a minha vida, como ele fez (LEVY, 2011, p. 28).

Memória difusa e sentimentos reprimidos se imprimem no relato, e em toda a primeira parte do livro pensamos neste irmão que abandonou a casa, a mãe doente, rompeu o laço fraterno em busca de uma autoafirmação que, para Joana, custou a sua própria liberdade. Já no relato de Antônio, a segunda parte do livro, vão aparecendo justificativas para o seu comportamento. Na leitura de um e de outro a oposição vai se delineando: “A vida me parecia estreita no apartamento em que eu morava em Copacabana, ao lado da minha mãe e da minha irmã. Eu tinha a fome e a ansiedade dos jovens de 22 anos, peguei parte da herança deixada pelo meu pai e me lancei na estrada” (LEVY, 2011, p. 119).

O TOC de Aparecida, a mãe, começara com uma brincadeira entre os quatro, quando os irmãos ainda eram pequenos. Brincavam de ir para a praia pisando apenas no branco ou

apenas no preto das calçadas cariocas. Com a distância que foi se criando entre o casal, e por fim, a morte do pai, a doença se desencadeou nela de forma violenta. Aparecida passava seus dias a verificar se a porta estava trancada, a alinhar os seus 33 santinhos em cima da estante, a lavar as mãos até sangrar. Caso saísse sozinha e por acaso pisasse na cor “errada” da calçada, o processo da doença desencadeava e ela paralisava, em pânico. Para Joana, era impossível deixá-la sozinha:

Meu irmão fingia ser tudo normal: “É só uma brincadeira”, justificando assim a sua partida. Que mal poderia haver em ir embora e me deixar sozinha ao lado dela? Eu e a culpa, que me mantém presa a esta casa. Eu e essa culpa que ele põe em mim e eu nem sei se é minha. Eu, a culpa, minha mãe, o preto, o branco, o zigue-zague. E ele pelo mundo (LEVY, 2011, p. 27).

Para Antônio, deixar a mãe a sós com a sua doença era a única solução:

Mas ela não me ouvia. Joana foi atrás de Aparecida, e em vez de ajudá-la terminou por afundá-la ainda mais, e afogou junto. Nunca conseguiu entender que a única solução possível era ela também sair de casa e cortar as manias da mãe, que no fundo não são consequência de uma loucura real, mas de um exagero, um drama ampliado dia após dia (LEVY, 2011, p. 188).

Enquanto viajar minimiza o problema da mãe, na perspectiva de Antonio, e o liberta de qualquer responsabilidade, a palavra “culpa” torna-se uma constante na fala de Joana. É a culpa que a prende à mãe e à memória de uma vida desfeita definitivamente. Entender de onde vem esse sentimento é o mote da trama, pois neste fato reside a ruptura entre os irmãos, a impossibilidade de comunicação e, ao mesmo tempo, um paralelismo entre suas vidas que culminará no insólito encontro com Marie-Ange, personagem-chave da história. Cria-se, a partir dos fatos, uma relação indissociável dos irmãos com a morte, mesmo que metafórica. Entre Joana e Antonio, é preciso que um deles desapareça para o mundo, trancafie-se em torno da doença da mãe, para que o outro exista.

Para Joana, o afastamento do irmão significou uma traição aos seus valores mais profundos; percebe-se na narrativa que ela era muito mais envolvida pela ilusão de unicidade entre os gêmeos. Antônio chega a desabafar: “É verdade que éramos inseparáveis, mas a Joana exagerava” (LEVY, 2011, p. 150); enquanto ela reproduz sua lamúria a cada página:

À medida que o tempo passava, nós nos afastávamos, reforçando a improbabilidade de reconciliação. Aos 22 anos, Antônio foi fotografar pelo mundo e me deixou com a nossa mãe e a culpa, essa culpa de que ele fez questão que fosse minha, só minha. Meu irmão sempre soube que eu não partiria, não deixaria a mãe sozinha, porque a história que ele se contou foi diferente da que agora eu conto (...) E a história dele foi, durante muito tempo, também a minha (LEVY, 2011, p. 10).

É clara a disparidade de comportamentos a partir do momento da ruptura entre os dois irmãos. Mas que ruptura é esta? Do que Antônio culpa Joana e por que Joana assume essa culpa e se paralisa? Todo o conflito está instalado na noite em que o pai morreu. Foi ainda em estado de choque com a notícia que Joana ouviu a acusação do irmão, diante da mãe: “Foi ela. Foi ela que matou papai” (LEVY, 2011, p. 71), e em estado de choque ela passou a viver em busca de uma resposta: “Nada me indicava relação com a morte do meu pai. E, além do mais, por que eu? Eu desfiava a memória como um novelo de lã, e não encontrava o nó, o ponto que diferenciava meus gestos dos de Antônio” (LEVY, 2011, p. 75).

O ponto em que *Dois rios* se inicia é o ponto em que Joana está despertando do estado de choque e passando a enxergar-se de fora, percebendo que viveu até ali uma vida que não deveria ser sua, imposta pela necessidade do irmão de culpar alguém por seus próprios conflitos, pela necessidade dele de enfraquecer seu duplo a fim de fortalecer-se e escapar. O discurso de Joana é reflexivo e repleto de questões que a levam a finalmente romper o processo de apagamento de si que vinha construindo.

Aos poucos, Joana percebe-se como um ser independente do irmão gêmeo. Percebe a coexistência das duas histórias — e o conseqüente apagamento da sua versão. Antônio esteve fora, esteve no mundo, esteve existindo por ela — esteve sendo a parte dela que partiu. Ela percebe, enfim, que não há justificativa sensata para isso ter acontecido, a não ser uma projeção inconsciente. Joana se abre para a sua existência independente, para a busca de sua identidade sem estar relacionada à do irmão. Para Clément Rosset, essa divisão do eu à qual se submeteu Joana, internamente à sua divisão externa de personalidade com o irmão gêmeo, instaura um movimento circular, em que ela adota um comportamento que a mantém a salvo de enxergar a sua culpa pela própria inanição:

O que importa é apenas que a que se pretende ocultar ou denegar, por um afastamento de si, é justamente constituída por essa própria distância; distância que contribui, por outro lado, para tornar esta qualidade para

sempre invisível aos olhos do seu possuidor. Como eu seria isto, se a minha vida inteira consiste justamente em me afastar disso?

O afastamento de si por si mesmo, o qual sempre acaba por confirmar o seu próprio eu, é igualmente perceptível no afastamento de outros que não si próprio, quando parece que estes são ao mesmo tempo indesejáveis e semelhantes (ROSSET, 2008, p. 95).

Manter-se culpada pelo irmão protege Joana de verdadeiramente culpar-se, de assimilar uma culpa que talvez não estivesse preparada para viver no momento da abrupta morte do pai. Joana, pela perspectiva de Rosset, tornou a imagem do irmão forte o suficiente para justificar a sua própria fraqueza. Trata-se de uma ilusão do real, a qual provoca o nascimento do duplo:

Os diferentes aspectos da ilusão descritos anteriormente reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real (ROSSET, 2008, p. 119).

Joana se esquiva da culpa escondendo-se da vida atrás da doença da mãe e vivendo-a através das aventuras do irmão. O dar-se conta dessa duplicidade é um momento crucial da narrativa, o momento em que Joana conhece Marie-Ange: “Quando a Marie-Ange chegou, eu entendi que podia começar de novo, sob outro prisma, retomar o que era meu e tinha ficado lá atrás. Mas foi preciso que ela chegasse, vinda de fora, uma aparição” (LEVY, 2011, p. 9). As duas se conhecem na beira da praia de Copacabana, e Joana apaixona-se à primeira vista:

Eu nunca tinha me apaixonado por uma mulher, mas isso não foi uma questão, nem pensei a respeito quando a vi, o cigarro que lentamente entrava e saía da boca, entortando sua expressão para um único lado.

O sol morria no meu rosto, tornando a visão de Marie-Ange estourada, os contornos imprecisos. Seus cabelos, abundantes como a juba de um leão, sobressaíam (LEVY, 2011, p. 12).

Marie-Ange é também uma viajante. Ela veio da Córsega fazer turismo no Rio de Janeiro. A atração que ela exerce sobre Joana é imediata, e fica claro que a personagem entra na trama para promover a libertação da protagonista. O nome Marie-Ange é muito simbólico

para a história. Uma espécie de anjo que veio do mar, a personagem tem em si profunda relação com a água, característica que vem ao encontro das identidades de Joana e Antônio, ancoradas no seu passado em Dois Rios. É na beira da praia que Joana e Marie-Ange se conhecem, e Joana revela a personificação do mar na personagem estrangeira:

Marie-Ange só usa roupa folgada, blusa soltinha, short largo, saia rodada, colares compridos, braceletes frouxos. Tudo nela se mexe.
— Eu não sou exatamente alguém. (LEVY, 2011, p. 40)

E também o seu jeito de anjo caído:

Marie-Ange é ligeiramente assimétrica. O olho direito pende um pouco abaixo do esquerdo. O corpo todo, aliá, se desarma para o lado direito. Ao me ver, ela alargou o sorriso, os dentes saltando para fora. A alegria estampada no rosto lhe acrescentava uma ingenuidade que talvez não existisse nos dias tristes (LEVY, 2011, p. 19).

O primeiro passo de Joana rumo a sua liberdade é viajar; assim ela parte com Marie-Ange para Dois Rios. Joana precisa pisar novamente a ilha para reencontrar-se com o eu que ficou enterrado desde o último verão em que esteve lá, o verão em que seu pai morreu. As duas invadem a casa que era dos avós de Joana, agora abandonada, mergulham na mesma praia em que Joana e Antônio mergulhavam; enfim, ela revive as últimas férias ao lado do irmão sob uma nova perspectiva, gerada pela força que Marie-Ange lhe traz: “Eu, ao lado dela, esquecia tudo o que havia atrás de mim e cobiçava apenas o que ainda não conheço. Eu, ao lado dela, o desejo de me esquecer e voar na direção do outro, dos outros. Eu, ao lado dela, uma enorme vontade de viver” (LEVY, 2011, p. 35).

Marie-Ange, dessa forma, significa uma oposição à pulsão de morte de Joana. O apagamento que a protagonista se autoinfligiu pouco a pouco vai se desfazendo nos braços da estrangeira, a qual, por seu status de aparição, conserva características de um segundo duplo de Joana, um duplo produzido pelo seu inconsciente ansioso por vida. Marie-Ange é puro id rompendo o controle do superego de Joana, ela é uma onda furiosa que invade e desfaz todo o *script* que Antônio criou e Joana aceitou representar. Seguindo o pensamento de Morin, Marie-Ange, ao personificar o id, significa a liberdade:

Isto pode não apenas nos ajudar a aprofundar a significação antropológica do duplo, isto é, o papel essencial exercido por ele na conscientização do ego em relação ao id e ao superego, mas também nos mostrar uma das fontes de seu poder sobrenatural; o id, isto é, as pulsões e desejos insensatos que não se pode realizar, é a *liberdade*. E ele, o duplo, *pode e ousa*; ele não está coagido pelo *superego*, porque é também o superego, isto é, o *poder*, o *comando*, a liberdade também. (MORIN, 1997, p. 52, grifos do autor).

E a liberdade é a nova história de Joana, a sua nova versão, trazida do mar por Marie-Ange: “‘É isso, o real, Marie-Ange?’ Ela me segurou com força, arrancou minha roupa e me arrastou até a água. Sempre rindo. As ondas nos engoliam, quando ela me disse: ‘Agora, sim, estamos no real’” (LEVY, 2011, p. 86). Marie-Ange, assim como Antonio, é uma viajante, porém traz a Joana uma perspectiva oposta a dele: o viajar não significa mais uma prisão, e sim uma perspectiva de liberdade.

Assim, após viajarem à memória de Joana, simbolizada por Dois Rios, Marie-Ange convida-a para conhecer a Córsega. Como Dois Rios, a Córsega é uma ilha; e também Marie-Ange foi criada junto ao mar. Quando as duas voltam de Dois Rios, o pacto de liberdade já está estabelecido, e para confrontar sua nova identidade, Joana se depara com o irmão em casa. A partir daí, a dupla narrativa se atravessa na figura surreal de Marie-Ange. Aparecida comenta com Joana sobre o filho estar apaixonado por uma francesa. Um dia, Marie-Ange toca a campainha para buscar Joana e juntas embarcaram para a Córsega. Antônio interessa-se pela estrangeira e claramente tenta seduzi-la. Joana tem a sensação de que eles já se conheciam. Enciumada, faz as malas e as duas partem.

O movimento de libertação de Joana precisa incluir o desaparecimento à mãe, que já vem se dando passo a passo da narrativa, desde o aparecimento de Marie-Ange: “Normalmente sinto pena. (...) De repente, senti-me vingada pelos anos perdidos entre os muros do apartamento: eu tinha um futuro à minha espera” (LEVY, 2011, p. 17) e culmina com a esperada tomada de lugar do irmão, no momento em que bate a porta de casa: “Agora é você quem fica” (LEVY, 2011, p. 98). Agora a viajante é ela.

Na reta final da narrativa de Joana, a sua versão se emaranha com a de Antônio. Ao tomar o lugar dele, e passar viver a vida dele, suas percepções sobre a existência de duas versões da história vão se alterando:

Não sei se há sentido nisso, mas o fato de estar longe não me faz pensar mais nem menos em Antônio: apenas me faz pensar de outra maneira, como se agora eu começasse a entender suas razões em ter partido. O mal que ele me causou permanece o mesmo, mas ao tomar as rédeas da minha existência posso compreender melhor a sua necessidade de se lançar fora de casa (LEVY, 2011, p. 110).

O reconhecimento da alteridade é o caminho para a liberdade de Joana, e só finalmente aceitando viajar e estar fora de si e dos seus — “Agora, a estrangeira sou eu” (LEVY, 2011, p. 100) — é que ela consegue alcançar esse estágio de independência.

Nesta altura da narrativa, ficamos sabendo que Marie-Ange quase não foi para o Rio de Janeiro. Morando na França, no dia de sua partida, já no aeroporto, recebeu a notícia de que sua avó estava doente e ficou em dúvida se deveria ir visitá-la na Córsega. Como sua avó tinha constantes recaídas na doença e sempre se reabilitava, decidiu que desta vez seguiria seu destino e viajaria para outro lugar.

A caminho da Córsega, em sua primeira viagem para longe desde a morte do pai, Joana pensa no irmão: “Está frio demais nesse avião, Antônio, a cadeira é estreita, as pessoas tosem ou roncam, Marie-Ange dorme com a cabeça repousada na minha, e eu também começo a ter sono...” (LEVY, 2011, p. 100). Esse trecho introduz uma etapa nebulosa da trama, em que sonho e realidade se fundem na imagem do desdobramento das vidas de Joana e Antonio. A partir do instante em que pisa a Córsega, o relato de Joana se acelera e se cifra nas entrelinhas, nas quais a morte se embrenha a cada parágrafo:

A paisagem, o céu sem nuvens, o vento forte, os cabelos esvoaçantes de Marie-Ange, a música, a velocidade, a morte estampada na beleza cristalina da água do mar. E o desejo de morte deixando de ser destrutivo para se tornar aquilo que me move. Mas eu não quero morrer. Quero apenas me imaginar saltando do penhasco (LEVY, 2011, p. 101).

Marie-Ange é filha de pescador e foi criada pelo pai dentro de um barco, todos os dias navegando com ele em busca de peixes. Na Córsega, ela mantém o ritual deles e em todas as madrugadas levanta-se cedo para embarcar, deixando Joana a dormir. Numa dessas madrugadas, Joana se acorda e Marie-Ange já havia partido. Ela vai até a mureta da casa e avista o pequeno barco. Marie-Ange está sozinha, ao leme, e navega em direção ao horizonte. Joana assiste a embarcação desaparecer:

Acompanho com o olhar o barco que se aparta. Não saio da mureta até perdê-lo de vista e o horizonte recobrar sua uniformidade negra. Em alguns momentos, penso em alçar voo, alcançá-la pelos ares, gaivota. Em outros, miro o despenhadeiro e me vejo saltando, os braços apontados na direção do abismo, a cabeça que mergulha no mar, e, a largas braçadas, junto-me a ela (LEVY, 2011, p. 112).

As últimas linhas de Joana, antes de dar lugar à narrativa do irmão, trazem as palavras: “E é assim que adormeço, tranquila, pensando que a nossa história começou há pouco, e as histórias importantes não terminam no meio: seguem até o fim” (LEVY, 2011, p. 113). É o meio da história. É o ponto em que o irmão assume a voz do narrador, mas, acima de tudo, é o ponto em que Joana assume o papel de “viajante” e transfere o papel “daquele que espera” para ele:

Acompanhei com o olhar o barco que se apartava, permaneci na mureta até perdê-lo de vista e o horizonte recobrar sua uniformidade negra. Estava sorridente, uma espécie de plenitude me inflava o peito. Como de costume, vivia aquele instante sem imaginar o que estaria por vir (LEVY, 2011, p. 118).

E agora é Antônio quem observa o barco de Marie-Ange se apagar no horizonte. Ele assume a narrativa de onde Joana a abandona: “Pensei: é claro que ela vai voltar, a nossa história começou há pouco, e as histórias importantes não terminam no meio, seguem até o fim” (LEVY, 2011, p. 133). Essa é a sua esperança, porém os dias e as noites vão se sucedendo e nada acontece. Ele questiona a família de Marie-Ange sobre o desaparecimento dela no mar, e todos se resignam em mover a cabeça de um lado para o outro. Ele se consola: “E se você morreu e seu corpo desapareceu no mar? No entanto, Marie-Ange, se houvesse a possibilidade concreta de um desastre, estariam todos nervosos, não?” (LEVY, 2011, p. 135). Agora é Antonio quem se aprisiona na espera; não lhe é permitido mover-se, sair da ilha é arriscar que Marie-Ange volte enquanto ele não está lá: “Será que estou sonhando e não consigo sair do meu próprio sonho, preso num pesadelo?” (LEVY, 2011, p. 135).

A espera de Antônio, assim como foi a de Joana, relaciona-se com a pulsão de morte que permeia toda a narrativa. Para Morin,

E assim, ao mesmo tempo, a morte que liberta o duplo de toda moral, acabrunha igualmente o vivo com o peso da moral; o duplo é onipotente,

livre de sua maldade, vazio de todo amor; a pessoa viva está presa, aterrorizada, tentando exalar seu amor para o fantasma. (MORIN, 1997, p. 154).

O que resta a Antônio é retomar toda a sua vida enquanto espera. A narrativa volta no tempo e reconstrói a história, agora sob a perspectiva do outro gêmeo: “A dor inventa tanto” (LEVY, 2011, p. 164). Antônio descreve o processo que levou Joana a se introverter cada vez mais em relação ao mundo, enquanto ele o buscava ansiosamente: “A minha irmã nunca deixou de me culpar por isso, mas pode alguém cobrar do outro o direito de viver a própria vida?” (LEVY, 2011, p. 188). Enquanto reflete, Antônio espera Marie-Ange, a francesa que conheceu no metrô, em Paris, quando ela arrastava as malas do aeroporto de volta para casa, tendo recém-desistido de viajar para o Rio de Janeiro, pois recebera a notícia de que sua avó estava doente, na Córsega:

Vi seu corpo pequeno, seu cabelo que tão cheio parecia uma juba, sua boca ligeiramente torta, seus dentes avantajados, seu jeito à vontade de andar, quase desengonçado, mas vi também qualquer coisa de pouco visível, pouco nomeável, uma intensidade que saltava da sua pele branca, uma liberdade que raras vezes vi se manifestar de forma tão certa e extravagante (LEVY, 2011, p. 121).

É a mesma Marie-Ange de Joana, e é a mesma esperança de libertação que ela gera em Antônio: “Quando você surgiu, eu pensei: ela vai me levar para longe, muito longe, para sempre afastado de mim” (LEVY, 2011, p. 191). Tudo se repete na segunda parte do romance. Antônio igualmente pressente a pulsão de morte ao chegar à Córsega: “O lugar mais bonito que eu já tinha visto e a sensação de que uma linha muito tênue me separava da morte” (LEVY, 2011, p. 139). Os sentimentos já descritos por Joana vão se fundindo à narração de Antônio, e o leitor não pode saber quem fala a verdade, quem conheceu Marie-Ange, quem esteve com ela na Córsega, quem realmente a espera na mureta da casa de pedra. A memória de Antônio é a memória de Joana, e o que ele viveu com ela ou com Marie-Ange não pode mais se dissociar:

Se o vento não sibilasse tanto, eu nadaria, gosto de nadar à noite e nu. Aliás, você sabe disso, mas às vezes embaralho na memória aquilo que você conhece e o que não conhece de mim. O tempo contradiz a verdade, e aos poucos deixo de saber o que aconteceu de fato, o que é pura imaginação (LEVY, 2011, p. 146).

Excetuando a cena em que os três se encontram na casa dos gêmeos, antes da partida delas para a Córsega, o único elo de ligação entre Marie-Ange, Joana e Antônio, é o mar. Antônio narra, sobre Marie-Ange: “Em casa, depois de um dia no mar, você me alertou: ‘Não entre no banho.’ Quis me levar para a cama com o corpo cheio de sal, gostava dele na língua, no beijo. Quando criança, ficava dias com sal no cabelo, dormia com sal, trazia o mar para o quarto (LEVY, 2011, p. 144). É a mesma lembrança anteriormente narrada por Joana: “Gosto de guardar o sal, os cabelos e a pele endurecidos, o sabor do mar me transportando para um mundo que não o daqui, o das anêmonas e lulas gigantes, em que tudo é segredo e silêncio (LEVY, 2011, p. 47)”. Antônio não define de quem ele está falando ao dizer “Quando criança, *ficava* dias com o sal no cabelo, *dormia* com sal, *trazia* o mar para o quarto”, assim como também era Joana quem gostava de lambar o sal da pele: “Sob o sol suave, escorrego a língua nos braços de Marie-Ange e também nos meus, para absorver os vestígios da água marinha. Tenho esse costume desde pequena, adorava lambar o braço de Antônio” (LEVY, 2011, p. 72).

Todas as memórias entrelaçadas levam Antônio a perseguir o momento da ruptura entre ele e Joana, a reconstruir a relação entre os gêmeos, que em algum momento da adolescência tronou-se incestuosa e separou seus destinos em função da culpa. Em meio às lembranças desesperadas fomentadas pelo ritual da espera, ele confessa: “Eu vi quando a Joana ficou nua e, saltitando, mergulhou no mar. Eu sempre via a Joana sem roupa, todos os dias, repetidas vezes, mas naquela noite foi como se a visse nua pela primeira vez” (LEVY, 2011, p. 166). Dois dias depois desse acontecimento, a mãe chegou à ilha com a notícia da morte do pai. Antônio é o primeiro a perder a inocência: “Fiz os cálculos rapidamente e entendi que ele havia falecido naquela mesma noite” (LEVY, 2011, p. 168). Da mesma forma, indo mais adiante na memória, Antônio vê novamente a irmã nua, no quarto dela, então em Copacabana, e, controlado o susto diante de novamente sentirem-se atraídos, Joana deita-se ao lado de Antônio, e ele a aceita: “Olhei para a porta e vi que estava encostada, pensei em levantar para trancá-la, mas eram tantos os pensamentos que me atravessavam e tamanha a vontade de não pensar em nada que logo desisti, certo de que ninguém a abriria” (LEVY, 2011, p. 199).

A partir disso, a culpa é insuportável para ambos e o afastamento, inevitável. Antônio parte para uma vida sem paradeiro por lugares exóticos; em oposição, Joana prende-se à casa

e à doença da mãe. Mas enquanto ela estava enraizada, a liberdade de Antônio era limitada pela consciência; ele sabia que Joana o esperava. Ela não conseguia se desvencilhar da prisão, nem ele tinha forças para libertá-la, porque também estava preso: “O que não era possível nunca se realizaria. Mas eu não podia dizer nada, não podia dar nome ao que existia sem permissão” (LEVY, 2011, p. 201). Entre o amor e o desejo, permeados pela pulsão de morte, estavam Joana e Antônio.

E Marie-Ange, quem é? A personagem é o canal que proporciona o revés entre Joana e Antônio. Por ela, através do movimento de viajar, Joana liberta-se e retoma a vida que lhe foi usurpada pelo seu duplo; por ela, através da espera, Antônio experimenta o outro lado da viagem; e por ela, enfim, os irmãos realizam a catarse do desejo sexual que os oprimia. Marie-Ange é o id sem censura, é a única liberdade possível entre os dois.

Marie-Ange pode ser um desdobramento dos irmãos, desenvolvido por um processo patológico de repressão do desejo. Ao mesmo tempo em que ela surge para libertá-los um do outro, serve para reaproximá-los. Antônio reflete, enquanto espera: “Às vezes penso que Marie-Ange existiu para isso, para provocar uma ruptura fundamental, um impulso para retomar o laço com a minha mãe e a minha irmã” (LEVY, 2011, p. 219). Marie-Ange também pode ser um sonho refletido dos gêmeos, que vem para acalmá-los da angústia do desejo, da culpa e da separação.

Marie-Ange cumpre o seu papel e desaparece nas águas. Para Morin (1997, p. 142), “Sobretudo a água é, por si mesma, a grande purificadora”. O mar é uma imagem fundamental no romance; é a vida e ao mesmo tempo é a morte, é dual, é ambíguo, é uma outra representação da duplicidade entre os gêmeos. Quando Marie-Ange embarca no pequeno barco e some rumo ao horizonte, Antônio pergunta-se: “Às vezes me ponho a imaginar se para você o tempo está passando, ou se os dias são sempre o mesmo. Se aportou em algum lugar ou continua à deriva, se tem água suficiente, se tem comida, se ainda pensa em mim. Pensa?” (LEVY, 2011, p. 171); e registra numa pergunta o grande motivo do romance: “É muito diferente do amor, a morte?” (LEVY, 2011, p. 180).

Tanto na versão de Joana quanto na de Antônio, Marie-Ange vem buscá-los para que a acompanhem na sua viagem de volta a casa, viagem que serve, ao mesmo tempo, para que os gêmeos, cada um a seu modo, redescubram-se como indivíduos. Libertos Joana e Antônio,

Marie-Ange desaparece. Antônio volta ao Rio de Janeiro para reencontrar a irmã. Só a mãe está em casa; Joana viajou com uma amiga.

Uma história é o reverso da outra, assim como também é a mesma, e a narrativa de *Dois rios* brinca com esse jogo em vários momentos: Joana é capaz de identificar o ponto exato em que tudo poderia não ter acontecido: “Tivesse ido visitar a avó, sua mão não teria segurado a minha, arrancando-me do abismo onde eu me encontrava” (LEVY, 2011, p. 13); e exatamente a mesma coisa faz Antônio: “Agora sou eu quem pergunta: já pensou se você tivesse ido para o Brasil? Um único detalhe, e a história não seria esta” (LEVY, 2011, p. 165).

Ora, absolutamente, sempre, por um único detalhe, na ficção e na realidade, a história poderia não ser esta. Por mais fantástica que pareçam as possibilidades não assumidas, não podemos negar que elas existam, e talvez coexistam, entrelaçando real e fantasia às narrativas da vida. Como já afirmou Barthes,

Uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de história e encheu-o de natureza, retirou às coisas o seu sentido humano, de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência. (BARTHES, 1980, p. 163).

Em função disso seguimos mitificando nossos discursos da mesma forma que não abandonamos a essência mítica da literatura. São novas abordagens, novas perspectivas, novas viagens, novas portas de entrada para compreendermos os mecanismos que nós mesmos criamos para defender o real da própria realidade seca, dura, finita. O que nos falta no real — a ausência de sentido — é suportado pelo mito, e ainda não superado pela contemporaneidade. Antônio, em algum momento da narrativa, dá ao leitor o que pode ser a grande dica para desvendar as conflituosas entrelinhas do romance: “Logo me lembrei daquele filme do Buñuel, em que os personagens não conseguem deixar uma festa. Você assistiu?” (LEVY, 2011, p. 132).

REFERÊNCIAS

BARGALLÓ, Juan. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: BARGALLÓ, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994.

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 1980.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 261-288.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- LEVY, Tatiana Salem. *Dois rios*. Rio de Janeiro : Record, 2011.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PÉLICIER, Yves. *La figure du double*. Paris: Didier, 1995.
- RANK, Otto. *O duplo*. Traduzido por Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.
- TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questão de método*. Lisboa: Horizonte, 1988.

**Artigo recebido em agosto de 2014.
Artigo aprovado em outubro de 2014.**