



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - POSLIT

**OBSERVATÓRIO LITERÁRIO DE ELIANE BRUM:
O romance *Uma/Duas* conduzido pelo conjunto de obra**

Nathália Coelho da Silva

Brasília – DF
2021

Nathália Coelho da Silva

**OBSERVATÓRIO LITERÁRIO DE ELIANE BRUM:
O romance *Uma/Duas* conduzido pelo conjunto de obra**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa de Estudos Literários Comparados, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta

Brasília – DF
2021

Nathália Coelho da Silva

**OBSERVATÓRIO LITERÁRIO DE ELIANE BRUM:
O romance *Uma/Duas* conduzido pelo conjunto de obra**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa de Estudos Literários Comparados, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Defendida em 17 de janeiro de 2022

Banca examinadora formada pelos professores:

Prof.^a Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta (UnB)
(Orientadora e Presidente da Banca)

Prof.^a Dra. Patrícia Trindade Nakagome (UnB)
(Membro Interno)

Prof.^a Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU-MG)
(Membro Externo)

Prof. Dr. Miguel Jost Ramos (PUC-Rio)
(Membro Externo)

Prof.^a Dra. Janara Laíza de Almeida Soares (SEE-BA)
(Suplente)

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC672o Coelho da Silva, Nathália
Observatório Literário de Eliane Brum: o romance Uma/Duas
conduzido pelo conjunto de obra / Nathália Coelho da
Silva; orientador Ana Paula Aparecida Caixeta. -- Brasília,
2022.
231 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Estética dos Contrários. 2. Eliane Brum. 3. Uma/Duas.
4. mulher. 5. morte. I. Caixeta, Ana Paula Aparecida,
orient. II. Título.

Em memória do meu querido amigo e eterno orientador, Wilton Barroso Filho.

Meu lugar é o meio
Fiz do muro minha ponte.
[Conciliação]
Água correndo
Viela, correnteza.
Furando pedra.

Sou fronteira caída
Ziguezagueando
cá e lá.
Do contrário,
Sou o três.

Sou a força do entre,
Habitoo a fenda dos tempos
Para traduzir o passado no presente.
No jornalismo,
no literário
Tanto faz.

Sou Distrito:
Nem município,
nem estado
Sou o hífen
Entre preto-branco
Parda, zebra, *mula-ta*.
o que quiser me chamar.
de mim, agora me sei.

Minha vida é em dois séculos,
Nasci no mês e ano da queda das Berlins.

Sou a narrativa
Sem importar
se ficção ou realidade,
Sou palavra que invade
E sabe, assim que nasce
da sua impossibilidade.

Sou híbrida,
Conflito
Memória colorida
Tentando se fabricar.

Sou vida,
Mas também morte
Sem saber quando e onde
cessa o jogo de respirar

Nathália Coelho, Poema híbrida.

- Vó, qual é o segredo para ficar casada 60 anos?

- Se fingir de morta.

Dona Maria Aparecida Coelho, minha avó.

AGRADECIMENTOS

Primeiro, em 2018, enfrentei um relacionamento tóxico. Em 2019, perdi meu orientador. Em 2020 e 21, veio a pandemia. A primeira pessoa que eu agradeço por ter me ajudado a escrever esta tese, no caos que foi cada ano, sou eu mesma.

Logo depois, agradeço a paciência e aconselhamento da minha orientadora e amiga Ana Paula Aparecida Caixeta. Também sou grata à leitura atenta da professora Maria Veralice Barroso, vice-líder do grupo Epistemologia do Romance. Ao grupo como um todo, meu afeto.

Também preciso citar as amiguinhas que de diminutivo não tem nada: Denise Moreira Santana e Priscila Oliveira da Luz. Ainda ao meu amigo dos dilemas jornalísticos e acadêmicos, Bruno Lima. Obrigada pelas longas chamadas de vídeo e as indicações dos filmes de terror para frutificar o ócio.

À minha mãe, Juliana Coelho, ao meu pai, Edilson Luiz, e aos meus irmãos, João Paulo e Ana Júlia, por sustentar as demandas invisíveis que, por resolvidas, viabilizaram minha atenção a este trabalho. A Deus, essa força criadora que ninguém nunca alcançará a dimensão. Não existe possibilidade de vida distante do amor.

Por fim, ao professor, Wilton Barroso Filho, agradeço pelos cinco férteis anos de amizade e convivência. Não tem como conceber Nathália Coelho da Silva com o título de doutora sem Wilton na minha vida. Hoje, fico só com o refrão da música *O tempo é sua morada*, da banda Francisco El Hombre, que diz:

“Não vou esquecer. Vou te celebrar!”

RESUMO: O foco desta tese é apresentar um percurso de entendimento estético para o romance *Uma/Duas* (2011), da jornalista e escritora Eliane Brum. Intitulo-o de Estética dos Contrários. Por meio dele, tento demonstrar a hipótese de que a narrativa trabalha uma possibilidade de conhecimento sobre a condição humana, evidenciada pela reflexão do gesto de tensionamento entre a tentativa e a impossibilidade do homem de se arrancar da própria condição. Tal tensionamento é a engrenagem dos contrários. Penso essa questão no romance por meio de três situações: *é possível que a palavra arranque do corpo o conflito? É possível que uma filha se arranque da mãe? É possível que um ser humano se arranque da morte?* Essas proposições foram elaboradas pela observância dos elementos estéticos internos à narrativa, sustentados ainda pela reconstituição do observatório literário de *Uma/Duas*, ou seja, o movimento de leitura elaborado pelo exercício de diálogo do romance com a própria obra da autora, a fim de encontrar possíveis vestígios históricos, mas também estéticos em seu trabalho jornalístico que podem ter motivado a criação ficcional de Brum, bem como possíveis intenções de pensar o humano, culminando no desenvolvimento da ideia do romance em questão. Este trabalho, ressaltado, é feito sob a ótica teórica da Epistemologia do Romance e utiliza como proposta metodológica o *serio ludere*.

Palavras-chave: Estética dos Contrários; Eliane Brum; *Uma/Duas*; condição humana; mulher; morte.

ABSTRACT: The focus of this thesis is to present a path of aesthetic understanding of the romance *Uma/Duas* (2011), translated in English as *One Two*, by journalist and writer Eliane Brum. I call it Aesthetics of Contraries. Through this path, I try to support the hypothesis that the narrative presents a possibility of knowledge about the human condition, evidenced by the reflection of the tension between an attempt and the impossibility of a person ripping themselves out from their own condition. Such tension is the gear of *dissension*. I think about this question in the romance through three situations: *Is it possible that a word rips conflict away from the body? Is it possible for a daughter to rip herself away from her mother? Is it possible for a person to rip themselves away from death?* These propositions have been elaborated upon by observing the aesthetic elements internal to the narrative and are supported by the reconstitution of *Uma/Duas*'s literary observation. In other words, the movement of the reading, elaborated upon by the dialogue exercise of the romance with the author's own work, in order to find possible historical and aesthetic traces in her journalistic work that may have motivated Brum's fictional creation, as well as possible contemplation of the human condition, culminating in the development of the idea of the romance at issue. I emphasize that this thesis was built within the theoretical perspective of the Epistemology of Romance and it uses the *serio ludere* as a methodological proposal.

Keywords: Aesthetics of Contraries; Eliane Brum; *One Two*; human condition; woman; death.

RÉSUMÉ : L'objet de cette thèse est de présenter un parcours de compréhension esthétique pour le roman *Uma/Duas* (2011), de la journaliste et écrivaine Eliane Brum. Je l'intitule Esthétique des Contraires. À travers lui, j'essaie de démontrer l'hypothèse que le récit travaille une possibilité de connaissance de la condition humaine, mise en évidence par la réflexion du geste de tension entre la tentative et l'impossibilité de l'homme de se libérer de sa propre condition. Telle tension est l'engrenage des contraires. Je pense cette question dans le roman à partir de trois situations : *est-il possible que la parole arrache du corps le conflit ? Est-il possible qu'une fille s'arrache de la mère ? Est-il possible qu'un être humain s'arrache de la mort ?* Ces propositions ont été élaborées en observant les éléments esthétiques internes au récit, soutenus encore par la reconstitution de l'observatoire littéraire de *Uma/Duas*, c'est-à-dire le mouvement de lecture élaboré par l'exercice de dialogue du roman avec l'œuvre même de l'auteur, afin de trouver des éventuelles traces historiques, mais aussi esthétiques dans son travail journalistique qui peuvent avoir motivé la création fictive de Brum, ainsi que des éventuelles intentions de penser l'humain, culminant dans le développement de l'idée du roman en question. Ce travail, je souligne, se fait sous l'optique théorique de l'Épistémologie du Roman et utilise comme proposition méthodologique le *serio ludere*.

Mots-clés : Esthétique des Contraires; Eliane Brum; *Uma/Duas*; condition humaine; femme; décès.

SUMÁRIO

MEMÓRIAS DE UM CAMINHO	14
PARA INTRODUZIR	23
CAPÍTULO 1 – O CAMINHO DE FORMAÇÃO DA ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS	
33	
1. Percursos jornalísticos-literários de Eliane Brum	34
1.1 Breve resumo de <i>Uma/Duas</i>	50
1.2 Construindo a hipótese a partir da Estética dos Contrários.....	52
2. O lugar de leitora nesta tese	61
3. Sobre a experiência estética, da parte da leitora-pesquisadora	71
3.1 Brevíssimos apontamentos sobre meu caminho de leitura.....	76
4. Considerações prévias acerca da criação estética na ER.....	77
CAPÍTULO 2 – O OBSERVATÓRIO LITERÁRIO DE <i>UMA/DUAS</i>	85
1. O que é observatório literário?	86
2. <i>Uma/Duas</i> e o conjunto de obra de Eliane Brum.....	93
3. <i>meus desacontecimentos</i> : a hermenêutica de Eliane Brum sobre si mesma	97
4. A reportagem de Eliane Brum e as aproximações com <i>Uma/Duas</i>	104
5. Crônicas, Colunas e Ensaios de Eliane Brum e <i>Uma/Duas</i>	118
5.1 Apontamentos sobre <i>A vida que ninguém vê</i>	118
5.2 Apontamentos em <i>A menina quebrada</i> e <i>Brasil, Construtor de Ruínas</i>	131
5.2.1 Percepções literárias de Eliane Brum em <i>A menina quebrada</i>	135
5.2.2 Colunas que demonstram a ideia da Estética dos Contrários.....	140
CAPÍTULO 3 – A ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS E SUA PARTICULARIZAÇÃO	
EM <i>UMA/DUAS</i>	147
1. <i>É possível que a palavra arranque do corpo o conflito?</i>	148
1.1 De quais palavras o romance está falando?.....	150
1.2 A palavra que tenta expor ou ocultar o corpo	154

1.3	A palavra que tenta nomear o indizível.....	156
1.4	A palavra que estupra.....	161
1.4.1	Voragem.....	165
2.	<i>É possível que uma filha se arranque da mãe?</i>	167
2.1	O que é ser mulher?.....	169
2.2	O que é ser mãe?	176
2.2.1	As mudanças do corpo na gestação.....	177
2.2.2	Consciência da pós-gestação.....	180
2.2.3	O que é ser filha de uma mãe?	183
3.	<i>É possível que um ser humano se arranque da morte?</i>	188
3.1	A morte no ocidente	189
3.2	<i>Uma/Duas</i> e a inclusão da morte.....	195
3.3	<i>Uma/Duas</i> e o desdour da morte	199
3.4	Outras questões da morte em <i>Uma/Duas</i>	201
	CONCLUSÃO	206
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	213
	APÊNDICE	221

MEMÓRIAS DE UM CAMINHO

Esta tese demonstra um percurso, mas não necessariamente o fim dele. Pesquisar o romance *Uma/Duas* (2011), de Eliane Brum, não foi uma decisão aleatória. Vejo como um processo encadeado de fatos – nem sempre conscientes – que não começam com a Universidade de Brasília, mas são despertados por ela, a partir dos meus primeiros contatos com a Epistemologia do Romance em 2014, quando cursei a disciplina *Estética Literária* com o saudoso professor, Wilton Barroso Filho. Nessa época, eu já era jornalista atuante na imprensa local, trabalhando na Record Brasília desde o término da minha graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Católica de Brasília (UCB), em junho de 2011.

Hoje entendo que essa história se inicia antes, desde a percepção na infância pela aptidão à leitura e escrita, ambos cultivados por uma mãe professora alfabetizadora da rede pública de ensino e um pai incentivador daquilo que percebia ser a minha alegria de menina. Enquanto minha mãe trazia da escola muitos livrinhos infantis, meu pai me presenteava com clipes e canetas coloridas. A literatura entra na minha vida antes da pesquisa, antes de Eliane Brum, antes de uma Nathália jornalista. Talvez por isso este caminho tenha se dado desta maneira. Assim, quando adulta e vivendo os primeiros anos da profissão, dediquei à escrita burocrática das pautas de reportagens de TV, mas também mantinha um *blog* literário para crônicas, poemas, contos, reflexões autorais.¹ O Trabalho de Conclusão de Curso da graduação foi um meio de unir ambos os caminhos e acabei escrevendo meu primeiro livro *Mosaico Mineiro: crônicas sobre a Folia de Reis e Monte Carmelo*.

A publicação veio também em 2014, mesmo ano que me arrisquei no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB). Não poderia denominar, naquele ano, os incômodos que sentia com a profissão e a sensação de pertencimento achada na literatura que lia, mas sobretudo que fazia. A disciplina *Estética Literária* aprofundou meus abismos e contradições internas. A partir dela, fui aos poucos e ainda de maneira confusa, identificando no meu ofício diário idiossincrasias que me deslocavam mais e mais dos discursos jornalísticos tradicionais, sobretudo os da TV privada, comercial. Não era exatamente aquela visão simplista de mundo que gostaria de fomentar a partir das minhas palavras. A vida era mais complexa e o que eu fazia apenas aumentava o esconderijo de não ditos do mundo. Todavia, como precisava pagar as contas, continuava.

¹ Disponível em: <http://aruasquerda.blogspot.com/>. Acesso em: 2 ago. 2021. Em 2019, fechei o *Blog* com a publicação de livro de poemas homônimo.

Já no final da disciplina, precisava me decidir por um autor para escrever um artigo científico como avaliação. Escolhi Eliane Brum e seu livro de crônicas *A vida que ninguém vê* (2006). Já nutria uma identificação com a autora, também jornalista, antes mesmo de transformá-la em objeto de pesquisa. Enquanto Eliane Brum enfrentava a falácia da objetividade jornalística e as matérias pré-prontas (feitas para responder as perguntas básicas: o quê, como, onde, quem, quando e por que) com seu gesto peculiar de escrever se aproximando da literatura pelas reportagens, eu buscava o que me cabia a partir da coragem que tinha: uma pós-graduação na área e ao mesmo tempo minha própria produção literária.

Posso confessar que minha primeira opção não era a continuidade dos estudos pelo Mestrado e Doutorado. Nos escombros do que não fui, eu escondia uma vontade de ir para São Paulo tentar me aventurar nas revistas da Editora Abril e fazer uma especialização em Jornalismo Literário, expressão que contém diversos significados, mas também pode ser usada para designar uma maneira de escrever reportagens que se aproxima dos romances de ficção, mas que contam histórias de personagens reais. Podemos dizer, a partir dos estudos de Roberto Acízelo de Souza, textos que trabalham a propriedade de autorreferência da linguagem, mas que não partem da imaginação. Ou, usando o formalista russo Roman Jakobson (1896-1982), exploram sua própria literalidade, embora não percam o foco da informação e da factualidade.

Eu queria colocar minha habilidade narrativa a favor de um Jornalismo que se aproximava mais das minhas intenções profissionais e de olhar para a vida. Mas matei o sonho, hoje entendo, por não ter consciência das amarras que prendiam a mulher que eu era. Como se afastar da casa da minha mãe sem um casamento? Ainda acreditava nessas ilusões. Por isso, subverti meus caminhos dentro dos limites que me impus (ou me impuseram?) e acabei (ainda assim!) me deparando com dilemas femininos na academia, pela escolha do romance. Afinal, me permito a licença poética de dizer que tudo a ser enfrentado por nós dá um jeito de chegar.

Foi o trabalho de Eliane Brum, reitero, acompanhando desde os tempos de faculdade, quando cursei a tríade de disciplinas *Técnicas Jornalísticas I, II, III*, que me encantou os olhos para o Jornalismo Literário. Brum transitava por esse meio e captava olhares contraditórios sobre os fatos, trazendo reflexões profundas e novas perspectivas de temas que não poderiam render (na linguagem jornalística) nem uma notinha de pé de página a partir dos critérios de noticiabilidade costumeiros. Isso me intrigava e me dava esperança na profissão que havia escolhido, embora soubesse que o mercado não estava tão aberto a esse tipo de texto, sobretudo com o jornalismo digital em rápida ascensão tanto quanto a evolução da internet e os dispositivos para usá-la. Vale lembrar que estamos falando das duas primeiras décadas do século XXI.

De 2009 a 2015, já tinha três livros de Brum: *A vida que ninguém vê* (2006), *A menina quebrada: e outras colunas de Eliane Brum* (2013) e *meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras* (2014). Também permaneci acompanhando o trabalho dela com as colunas de opinião na revista *Época* na internet. Uma ressalva: ainda não havia me despertado para o seu único romance, *Uma/Duas*, lançado em 2011. Meu interesse primeiro, apesar de literário, era jornalístico. Descontentamentos à parte, não queria sair da área.

Em 2014, meses antes de ingressar na UnB e logo após lançar o meu primeiro livro, fui ainda à Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) motivada pelo encontro com a própria Eliane Brum, escalada para uma das mesas do evento, cujo foco era a hibridização da prosa e da poesia. Uma amiga e eu assistimos à palestra e logo fomos para a fila de autógrafos. Troquei pouquíssimas palavras, mas pude dar a ela de presente meu *Mosaico Mineiro*. Se ela leu, não posso saber. Eu a li e leio até hoje, e muito, e muito, e muito para produzir este trabalho.

Um ano depois, o professor Wilton Barroso me convidou para frequentar as reuniões do grupo. Permaneci vinculada como aluna especial no primeiro semestre de 2015 e passei no processo seletivo para o mestrado no final daquele ano. Tenho memórias afetivas das conversas com Wilton após as aulas da graduação, na cantina do Pavilhão Anísio Teixeira, degustando rapidamente um café com pão de queijo ou um copo de açaí. Ele me aconselhava sobre a escolha do livro que eu iria trabalhar, falava sobre teoria, comentávamos as notícias que saíam, pensamentos, coisas corriqueiras. Essa rotina perdurou até sua morte, em maio de 2019. Por muitas vezes, ele me quis convencer de encarar uma dissertação sobre Machado de Assis – por também ter atuado em jornais assim como eu –, ou Carlos Fuentes, jornalista mexicano que já rondava os estudos da Epistemologia do Romance, mas ainda não havia aparecido um pesquisador para abraçar sua obra (até a chegada da Denise Moreira Santana!).

Não me sentia confortável com nenhum dos dois. O primeiro pelo tamanho da fortuna crítica e da responsabilidade. O segundo por não me considerar fluente na língua espanhola. Seria mais trabalho do que poderia imaginar. Foi aí que me lembrei do romance *Uma/Duas* e pedi um tempo para o professor. Recordo-me de também ter conversado com a Ana, minha atual orientadora, e ela falar: “Nathália, segue seus instintos pois é o objeto que te escolhe!”. Saí da UnB, passei no Conjunto Nacional e comprei o livro. Comecei a ler imediatamente. Era a oportunidade que teria para vincular meus desejos antigos à minha realidade possível.

Minha experiência inicial com *Uma/Duas* foi contraditória. Ao mesmo tempo que queria avançar na leitura, gostaria de abandonar, sobretudo porque a história mais evidente – da relação tensa de uma mãe e uma filha – mexia com camadas profundas de mim, mas que até então aparentemente eram resolvidas pelas minhas convicções sociais/religiosas que

romantizam e concomitantemente as coagem na relação com a mãe. Também a minha ideia idílica de ser mulher não suportava o peso da cruzeira de Laura e Maria Lúcia, as duas personagens principais. Assim, a primeira leitura do romance foi feita espaçada, embora o livro seja relativamente pequeno e de capítulos curtos. Lia um dia, três dias para digerir e então pegar novamente.

O fato é que enfrentei a leitura porque também aprendi com Wilton que precisava separar a moral interna do romance da minha própria moral, para então tentar compreender o que havia de escondido ali naquela narrativa, válido de estudo e investigação sobre nossa condição humana. Isso, como já foi dito, é a primeira postura de um leitor-pesquisador. Assim, li e escrevi diversas anotações ao longo das páginas, pois a minha intuição era de que o romance poderia se tornar pesquisa. Fui me apegando ao lugar de Laura enquanto jornalista e a precisão de ir para a ficção da personagem, que escreve um romance dentro do romance. Para mim, era a condição primária de alguém que está sufocado e precisa falar, das coisas que não podem ser ditas e não cabem num jornal. Ora, era assim que me sentia também na minha própria vida. Escrevi no prólogo da minha dissertação:

Leio o romance *Uma/Duas* (2011). O primeiro ponto que pulsa é a da personagem Laura, jornalista que se envereda para a ficção (dentro da ficção) para dar o grito abafado por uma vida. Recordo-me do movimento. Primeiro oriundo de mim. Segundo de Eliane Brum. Terceiro de Laura, a personagem. Observar isto reforça dor às palavras. Dor similar à sentida pela mordada da redação. Dor semelhante à sentida na fruição da arte literária de forma mais profunda. Dor parecida no viver entre a escrita de ficção e realidade. Dor inerente à minha condição humana, enquanto ser conflituoso, mulher, filha, jornalista, sujeito vivente do hoje. E ainda que haja diversas possibilidades de outras questões que não me tocam diretamente, ferem na mesma ordem porque dizem respeito à problemas caros da existência. Problemas estes já debruçados por outros literatos, teóricos e filósofos, mas não da forma como Brum escreveu. Não neste momento. Não pelas mesmas relações criativas estabelecidas com a sua arte. Há razões – sensíveis – de ser daquela narrativa, fundamentos fincados no tempo histórico presente, os quais, só poderei descobrir se me dou ao jogo da interpretação e à busca epistemológica do objeto, numa investigação arqueológica (SILVA, 2017, p. 14).

À medida da leitura, fui percebendo e criando conexões com os outros autores trabalhados no grupo. O livro *Uma/Duas* aparentemente também tratava de temas tabus e propunha, a partir da maneira como foi contado pela autora, uma transgressão de sentidos do imediatamente dado, escancarava não ditos e jogava com eles, como em Glauco Mattoso e Milan Kundera, por exemplo. Conversei com o professor Wilton e ele me autorizou a pensar um projeto – dentro da Epistemologia do Romance – sobre *Uma/Duas*. Meses depois Wilton leu o romance. Nos seus últimos dois anos de trabalho e de vida, ele o incluiu nas bibliografias das disciplinas da graduação *Estética Literária e Ideias Filosóficas em Forma Literária*, bem

como em conferências que deu, como no Congresso da Abralic². Já meu projeto foi submetido, aprovado, escrito e defendido, num processo de dois anos.

...

Vale lembrar, Wilton e eu, sem saber do que o acometeria em 2018, conversamos muito sobre o que o romance suscitava sobre a aceitação do morrer. Trocamos muitas mensagens sobre a questão do câncer e a finitude. Professor Wilton chegou a mandar um *e-mail* para Eliane Brum quando ela publicou *Morrendo como objeto*, no *El País*³, contando a experiência que teve no fim da vida do seu próprio pai, Argemiro Brum. Wilton compartilhou comigo memórias da morte do pai dele. Ouvia como quem recebe um conselho de sabedoria de líder. Mas, confesso, eu ainda não tinha alcançado as discussões em mim. Muitas coisas só pude entender quando vivenciei a cerimônia de cremação de Wilton, em maio de 2019. Foram tempos difíceis, mas de transformações e... saudade.

...

Em linhas gerais, minha dissertação *Estética dos Contrários: a busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane Brum* (2017) traçou um retorno possível ao processo criativo da narrativa, reverberando seu significado enquanto espaço possibilitador de conhecimento acerca do humano, sobretudo em dois aspectos centrais: a necessidade da ficcionalização e o sujeito contemporâneo, encarnado no escritor que pensa o seu presente e reflete a si mesmo porque se vê imbricado nesta realidade. Nesse sentido, tratei muito rapidamente de outros elementos que surgiam do eixo principal: a questão da morte, as relações sociais desiguais entre homens e mulheres, o profundo silenciamento dos conflitos, o maqueamento da vida e o modo como as relações de poder levam os humanos, violentamente, à imanência; ao passo que a literatura aparece como uma possível porta para transcendência.

Não quero deslegitimar os esforços pregressos, mas promover um olhar de provocação e criticidade a partir dos bastidores que me conduziram a esta tese. A dissertação foi escrita enquanto permanecia trabalhando em redação (não mais na *Record*, mas um período no *site Fato Online* e o resto do percurso no *Canal Rural*). Vejo que conciliar ânimos para as duas atividades acabou me prejudicando em termos de dedicação integral ao meu relacionamento com a obra e ao envolvimento com a pesquisa. Diversos caminhos não explorados me foram apontados na banca de defesa pelos professores; esses, por sua vez, imprescindíveis para a continuidade do trabalho, já no Doutorado.

² Associação Brasileira de Literatura Comparada.

³ BRUM, Eliane. *Morrendo como objeto*. *El País*. 23 jan. 2017. Opinião. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/23/opinion/1485169382_907896.html. Acesso em: 2 ago. 2021.

Para além da academia, eventos na minha vida pessoal me fizeram enxergar novos lugares existenciais de mim mesma e, conseqüentemente, abriram meus olhos para novas leituras de *Uma/Duas*. Posso nomear quatro em específico: uma decepção amorosa, que me despertou a consciência do peso do meu lugar de mulher na sociedade; o que falei sobre o falecimento do professor Wilton, que me fez enxergar coisas sobre o morrer até então não compreendidas, a publicação de novos livros de poemas, de minha autoria, *A rua esquerda* (2019) e *Avenidas de dentro* (2020), e a transição da minha carreira jornalística para a docência superior em Comunicação e Jornalismo; em busca de fazer do meu trabalho um espaço para a discussão da complexidade e não me manter nos parâmetros reducionistas das redações que passei. No ano de 2021, inclusive, estive como professora substituta no Departamento de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UnB. Posso acrescentar a esse bolo, as vivências contemporâneas, os últimos acontecimentos desde o *Impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e as eleições de 2018, sem contar a disseminação de *fake news*, o retrocesso em direitos humanos adquiridos, o levante da onda conservadora e as ameaças à educação e à ciência e, por fim, a pandemia do coronavírus.

Enquanto leitora-pesquisadora, posso afirmar: esses espaços íntimos me mostram que eu não sou a mesma a cada leitura do romance *Uma/Duas*. Como o filósofo grego Heráclito disse há pelo menos 2500 anos, “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou”⁴. As experiências de viver alargaram olhos e ouvidos para o objeto de pesquisa. Era o que o professor Wilton costumava falar sobre a ideia de repetição. Pela perspectiva da pesquisadora, deixar-se envolver pela repetição ao longo dos anos – tanto pelo estudo da teoria quanto do objeto literário – permitiu-me a observância do amadurecimento diante da elaboração de pensamentos; advindos de novas conexões promovidas pela percepção de detalhes, ressignificação de elementos, compreensão mais aprofundada e articulação de leituras. Esse movimento, reiterando, posto em consonância com o próprio caminhar das experiências de vida.

Não posso dizer que o objeto literário – já fechado como livro – modifique a si mesmo. O que modifica ou aprofunda é o meu olhar para com ele, que não se esgota em significações, mas também não se perde do que já foi dito e articulado desde o início da pesquisa. No entanto, para a Epistemologia do Romance, estudar livros de autores vivos requer certas constatações. Falo sobre a consciência de não fechamento de interpretações e a parcialidade do conjunto de

⁴ Domínio público.

obra. Meu olhar de leitora-pesquisadora observa o livro em seu contexto de criação, mas também suas reverberações posteriores. Nesse sentido, caso seja de interesse, vale permanecer acompanhando a produção de novas obras a fim de observar, da perspectiva autoral, possibilidades de repetição que falei no parágrafo acima, acontecendo também com eles [autores]. Não digo necessariamente de uma revisitação do romance, mas da criação de novos escritos que nos podem dar indícios do pensamento e, por consequência, ampliar, auxiliar e corroborar hipóteses sobre nossa procura pelo conhecimento no objeto literário em si.

Embora não tenha escrito novas narrativas ficcionais após 2017, ano de defesa da dissertação, Eliane Brum, como figura pública, permaneceu escrevendo colunas de opinião nos sites do *El País* e *The Guardian*, também continuou dando entrevistas, participando de eventos e até lançou, em 2019, um novo livro chamado *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*⁵. Vale lembrar que antes disso, logo após a escritura de *Uma/Duas*, foi convidada para escrever uma reportagem para a coletânea *Dignidade (2012)* em que nove escritores relataram o trabalho do *Médicos sem fronteiras* por vários lugares do mundo. Dirigiu dois documentários⁶. Também teve textos seus traduzidos⁷. Por isso é costume que ela escreva e se manifeste sobre o que acontece no Brasil, a partir da ótica do jornalismo opinativo. Os eventos públicos, que listei acima, tiveram impacto sobre mim também e foram acompanhados a partir da interpretação dada por Brum. Já no Doutorado fui colecionando vestígios daquilo que, de alguma maneira, comunicava-se com as ideias de *Uma/Duas*, e foram articuladas em meu trabalho. Alguns indícios me levam a pensar que a escrita de Eliane Brum sofreu impactos após passar pela experiência da ficção, embora me pareça ter mantido seu eixo, cuja minha hipótese recaía na ideia de contrários. Mas, era necessário amadurecer essa ideia.

Como dito, desde o início dos meus estudos até o presente momento, Eliane Brum continuou seu trabalho jornalístico – seja por colunas, reportagens, livros, ativismo político/ambiental – e o romance *Uma/Duas*, como ficção, ainda é seu filho único publicado. Poderia pensá-lo enquanto exceção, mas acredito nele como uma tentativa de aprofundar suas

⁵ Eliane Brum também lançou, em novembro de 2021, o livro *Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do mundo*, pela Companhia das Letras, acerca das suas experiências vivendo em Altamira (PA), seu relacionamento com a floresta Amazônica e as lutas ativistas ambientais. A obra saiu semanas depois da qualificação deste trabalho. Com texto pronto, infelizmente não pude incluí-lo na análise de doutoramento.

⁶ Os documentários são *Laerte-se* (Netflix, 2017) e *Eu + I – Jornada de saúde mental na Amazônia* (independente, 2017), mas não serão abordados neste trabalho.

⁷ Diane Grosklaus Whitty reuniu em uma coletânea norte-americana pela editora *Graywolf Press* textos de Brum e criou o livro *The collector of left souls: field Notes on Brazil's Everyday insurrections (2019)* (do português, “O colecionador de almas marginalizadas: notas de campo sobre as insurreições cotidianas do Brasil”) Sem contar que o próprio romance *Uma/Duas* foi traduzido para o inglês em 2014; o livro de crônicas *A vida que ninguém vê* para o italiano em 2020 e *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o Brasil, de Lula a Bolsonaro* para o francês em 2021.

intenções de escrita sem necessariamente sair da sua zona profissional. Quero dizer, ter o gesto filosófico de pensar a partir da complexidade humana – tal qual iremos fundamentar neste trabalho a partir do romance – parece estar no seio dos trabalhos anteriores e posteriores de Brum. Seguir por esse caminho passa inevitavelmente pela atuação jornalística específica da autora. Estudá-lo, portanto, de forma separada do atual conjunto de obra, diante de tudo que foi exposto aqui, seria um erro para a estrutura desta tese.

Pensando nas relações do leitor-pesquisador estabelecidas pela relação com o objeto, posso afirmar que tanto na vida de Brum quanto na minha vida, o ímpeto do fazer literário perpassa os terrenos da imprensa. Essa foi a minha primeira conexão com *Uma/Duas* e a que me ofereceu abertura para procurar vestígios da sua criação. Por outro lado, posso dizer que a ficção de *Uma/Duas* parece ser uma consequência refratária das escolhas de Brum diante do fazer discursivo jornalístico comum e diário brasileiro, face a consciência da própria profissional de entender-se brasileira e produtora de narrativas que pretendem constituir o país.

Falamos de um lugar de transição, portanto, imbricado nos dois fazeres. Não há como dissociar a autora de *Uma/Duas* da jornalista com mais de 30 anos de experiência na reportagem, nessa linha de pensamento. Tampouco dá para dissociar a pesquisadora em Literatura dos dez anos de carreira jornalística. Para mim, a chave para ler Eliane Brum e conduzir a pesquisa também precisa ser o jornalismo que ela fez e faz, entre sincronias e dissincronias, em parâmetros de diálogos que potencializam a sua literatura e ao mesmo tempo possuem raízes numa intenção de fazê-la antes mesmo de concretizá-la. Eis aqui o lugar do meio, fronteiro, que os escritos da autora parecem habitar, sobretudo *Uma/Duas*.

Tenho, entretanto, a consciência e o dever de ultrapassar essas questões, que me são basilares, mas não conclusivas. Diante dessa tentativa de mostrar o meu envolvimento com a obra de Brum, compreendo que a maneira como a autora encontrou de pensar sobre a complexidade humana foi a partir da escrita de trânsito, cujo ápice de tentativa de liberdade discursiva culmina no romance, só é possível pela ficção. Embora alinhada às suas escolhas profissionais na reportagem, em *Uma/Duas*, Brum parece concretizar uma necessidade que lhe é possível só por meio da invenção de vidas ficcionais, estéticas, originalmente libertas do comprometimento ético com a história real de alguém.

Adentrar a profundidade dessas discussões, por fim, só me foi possível – dentro das minhas limitações – quando eu mesmo me propus a olhar demoradamente para as minhas próprias relações com a vida, a maternidade (pelo ângulo de filha, não sou mãe) e a morte, temas importantes em *Uma/Duas*. Olhei demoradamente porque era a única alternativa que tinha e tenho quando me vejo desinstalada dos meus sentidos comuns, a partir das experiências

vividas. Fazer esta tese em meio às centenas de mortes reais e simbólicas ocorridas no mundo atual pela pandemia, ao lado de minha mãe “que não me espreita e nem arranha a porta com suas unhas de velha”, como afirma Laura no romance, mas me confronta e defronta cotidianamente – num movimento recíproco também meu de conflito – a partir de nossas próprias ranhuras e rachaduras na condição de ser mulher, me colocou num lugar contraditoriamente fértil e sensível para jogar com *Uma/Duas*. É o que vamos fazer a partir de agora.

PARA INTRODUIZIR

Tinham me contado que os escritores eram uma espécie de deuses. Eles criavam um mundo onde podiam viver e escapavam deste pela porta dos fundos. Me preparei a vida inteira para ser deus. E só o que eu faço agora é desinventar a mim mesma
(Eliane Brum, *Uma/Duas*).

Começo esta tese propondo ao leitor o exercício de imaginar ou lembrar, tanto faz, alguma situação em que se tenha a consciência das suas próprias limitações humanas, mas ainda assim tenta burlar esses limites. Conseguiu? Posso falar das vezes que achei que poderia salvar ou proteger a vida de alguém de problemas, ou quando me cobrei, cobrei, cobrei pela perfeição de algo e não pude acessar. Quando “paguei a língua” por uma situação que prometi, pelas palavras, nunca fazer e fiz. Ou quando entendi que a minha vida nunca seria jovem para sempre, contar aniversários é uma estratégia da qual, dependendo do ângulo que se vê, celebra-se também o avanço para o fim. Indo mais a fundo, posso colocar esses contrários, de tentar arrancar nossa condição humana, mesmo sabendo da impossibilidade, quando observamos uma sociedade que demoniza as marcas do corpo, propõe uma pasteurização de rostos e bocas e barrigas e glúteos por procedimentos estéticos desfilados nas páginas das redes sociais; ou falamos numa tal positividade tóxica que pretende te sufocar ou deslegitimar dores, sofrimentos e vulnerabilidades, como se fosse possível apagá-las pelas palavras. Também quando fincamos nosso olhar para visões únicas sobre a vida, como se fosse plausível esconder nossa diversidade. Mesmo elencando esses pontos para pensar sobre, saindo daqui estarei presa numa dessas ações, em maior ou menor grau. Não simplesmente por não ter aprendido. Mas porque não há como ser diferente. É da nossa condição humana. Afinal, *é possível a um ser humano arrancar-se da sua condição?*

Esse é o cerne da questão dos contrários para o meu trabalho. Ao falar sobre condição humana, estou chamando atenção para fatos e situações que nos constituem não necessariamente como natureza – matéria de consciência, espírito, alma – e nos é misteriosa e especulativa. Mas para aquilo que é inerente à nossa espécie, nos liga pela similaridade, sobretudo o que nos constitui como corpo, pelo nascimento no ventre de uma mulher e a morte, mas também a possibilidade comunicativa pela palavra, de nos contar, e, por fim, a relação conflituosa entre as duas instâncias que pressupõe, nesse sentido, a pluralidade, o ineditismo e o inesperado nas ações. Quem fala sobre isso é Hanna Arendt (1906-1975). Explorar a ideia de contrários significa, nesse sentido, a nomeação de uma possibilidade de conhecimento sobre o humano que observei operando na estética do romance *Uma/Duas*, da jornalista e escritora

Eliane Brum e que, de forma geral, tentei exemplificar a essência pelo primeiro parágrafo juntamente com a epígrafe: a personagem Laura tentando fugir desse mundo enquanto escreve (como um deus), mas se vê, a cada passo, desmoronando, “num fracasso previamente assumido” (BRUM, 2011, p. 175). Este antagonismo vivido por Laura, de escrever mesmo sabendo-se fracassada, denota o antagonismo do termo contrários que emprego aqui, conforme uma das acepções de André Lalande, “dois movimentos em sentidos opostos” (LALANDE, 1999, p. 206/207), em que um ser humano implica em si mesmo, a partir das suas ações, acerca da tentativa e impossibilidade de arrancar-se da própria pele.

Há, desta feita, uma possibilidade dada pelo romance de falar de determinadas coisas com mais facilidade do que outras formas narrativas da própria Ciência Humana; e como campo artístico está aberto e livre de impedimentos morais. Assim, ainda que tenhamos a consciência dessas questões, o romance torna-se um espaço para materializar possibilidades de compreensão da condição humana sob um ângulo particular, interno à uma simulação psicológica ou da vida de uma pessoa, por exemplo, expondo não ditos, tabus, problematizando convenções e práticas sociais históricas que nos envolvem como humanidade.

Meu objeto, portanto, está neste lugar: demonstrar um percurso de entendimento estético para *Uma/Duas*, que chamo de Estética dos Contrários. Partindo da pergunta norteadora *O que eu posso saber sobre o humano em Uma/Duas a partir da Estética dos Contrários?* Busco elaborar uma hipótese de defesa da ideia de contrários dentro do romance que denota um movimento humano antagônico, como dito acima, mas não puramente dicotômico – digo, entre bem e mal –, e reitero, de tentar arrancar-se da sua própria condição, mesmo sabendo da sua impossibilidade. Entendo que há uma possível intenção, por parte da autora, de utilizar seu espaço ficcional para pensar essa questão de conhecimento do humano na narrativa, por meio de três situações particulares: *É possível que a palavra arranque do corpo o conflito? É possível que uma filha se arranque da mãe? É possível que um ser humano se arranque da morte?* Antes de explicar cada uma dessas situações, que virão no capítulo 3, faz-se importante contextualizar o meu pensamento teórico a fim de elaborar estas proposições que sustentam a hipótese.

Este trabalho foi feito a partir da Epistemologia do Romance (ER), campo teórico iniciado por Wilton Barroso Filho (1955-2019) mas ainda em construção, que se propõe [o campo] um articulador de saberes a partir do contato entre o leitor-pesquisador e o objeto artístico (em meu caso romanesco), com base em três disciplinas filosóficas: epistemologia, estética e hermenêutica. O objetivo da ER é a busca pela legitimação do objeto de análise enquanto um espaço possibilitador de conhecimento sobre a existência, mas não como uma

verdade⁸ verificável, sim como uma possibilidade de verdade, dada a natureza artística do objeto e os plurais entendimentos que podem ser suscitados a partir da relação entre os diferentes pesquisadores e o objeto. Ademais, quando falo sobre possibilidades de verdade, também significa que busco uma investigação pelas regularidades no objeto, elementos estéticos que podem se repetir tanto internamente quanto no conjunto de obra e, de alguma maneira, é possível rastreá-los. Inclusive, entender a noção de conjunto de obra⁹ é um dos pontos fortes para Barroso Filho, na hora da constituição da teoria, pois o teórico compreendeu que poderia ser possível, a partir da leitura da obra de um autor, apontar contribuições em forma literária, para a História e o conhecimento do humano levando em consideração o desenvolvimento de uma ideia do autor, materializada por suas produções literárias e/ou teóricas. Um romancista é basilar para esse pensamento de Barroso Filho: o tcheco Milan Kundera (1929-). Kundera tem assumidamente o que podemos chamar de projeto estético, do qual se debruça a escrever romances que pensam a condição humana e ensaios dos quais revelam tais intencionalidades. Essa situação é particular à Kundera, parte do autor. Mas em meus estudos e outras pesquisas, valemo-nos do gesto filosófico de conhecer do leitor-pesquisador para identificar, ou num romance ou num conjunto de obra de outros escritores/romancistas, intenções parecidas, mesmo que não assumidas publicamente. Por isso falamos [o grupo] sobre uma especulação, dada a impossibilidade de cravar respostas irrevogáveis sobre a produção de outrem.

⁸ Dentro dos estudos da Epistemologia do Romance, a ideia de verdade entra como um contraponto de justificativa nas primeiras elaborações teóricas feitas por Wilton Barroso Filho acerca da ER, visto que o seu percurso acadêmico começa na graduação em Física, perpassa pela Filosofia e Epistemologia até chegar na Literatura. Neste sentido, reivindicar uma epistemologia cujo objeto é artístico/literário precisou de um reconhecimento, por parte do teórico e posteriormente do grupo, acerca da natureza estética específica de tal objeto. Falar em Epistemologia do Romance, portanto, diz respeito ao que Ana Paula Caixeta e Maria Veralice Barroso afirmam em *Verbetes da Epistemologia do Romance – volume I* (2019) sobre a impossibilidade de esgotar um objeto quando se persegue questões objetivas em contextos de subjetividade (CAIXETA, BARROSO, 2019, p. 72). Também Itamar Rodrigues Paulino, ao explicar *eixo epistemológico*, afirma “não importa se um texto literário carece de veracidade, ou contém falsidade, pois o que interessa ao leitor-pesquisador são os fundamentos racionais ali inseridos que permitem reflexões plausíveis de eventos da vida humana” (PAULINO, 2021, p. 52). Mais recentemente, mas ainda em elaboração, os pesquisadores do grupo começaram a reivindicar ao romance a ideia de uma “verdade estética”, ou seja, o reconhecimento da história imaginativa, ficcional, criada pelo autor em sua internalidade do texto. Ademais, para a pesquisa em específico, vale ressaltar que o caráter híbrido da obra de Eliane Brum recai ainda na necessidade de entender a intencionalidade do gesto ficcional da autora em *Uma/Duas*, ressaltada pelo contraste com os demais livros feitos, em sua maioria, sob a égide da aporia da verdade jornalística, vinculada a uma referencialidade externa ao texto, baseada na ética profissional da apuração e dos limites narrativos comuns a imprensa. Portanto, de um lado, falar em “possibilidades de verdade” na tese diz respeito aos meandros do percurso teórico escolhido. Por outro, reitera a necessidade de pontuar elementos importantes para entender a concepção de *Uma/Duas* nos contextos de criação e experiência de Brum.

⁹ EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE. Epistemologia do Romance entrevista Wilton Barroso Filho. Youtube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kU5OOQ1LFGM>. Acesso em: 6 ago. 2021.

Desta maneira, dentro da ER, busco uma análise romanesca galgada neste gesto – embutidos o gesto estético, que denota o desejo de investigação por meio da minha experiência sensível com o objeto, o gesto hermenêutico, que me encaminha a compreender e interpretá-lo e o gesto epistemológico, de apreensão, por meio da pesquisa, de questões evocadas em âmbito particular que podem se aproximar ao caráter universal da condição humana investigadas neste processo, inerente à nossa espécie. Neste interim, é a proposta metodológica do *serio ludere* (uma “brincadeira séria”) que abre espaço de articulação teórica de natureza comparatista, entre os campos da Literatura e da Filosofia, bem como para o jogo específico estabelecido entre o leitor, a obra e o autor. Sobre o *serio ludere*, vale ressaltar ainda que não se trata de uma metodologia fechada com caráter de aplicabilidade, mas de um gesto orientador que se adapta a cada situação e regras estabelecidas pelo leitor e obra. Nesta orientação, há uma intenção didática por parte do leitor e peculiar a cada trabalho de elaborar uma estrutura de pensamento organizada que sustente a busca pela hipótese levantada na decomposição da obra.

Esta decomposição, por sua vez, se dá em observar e evidenciar vestígios por meio dos elementos estéticos, tais como os personagens, as vozes narrativas, o desenrolar da história que – lidos nas entrelinhas – possam revelar intenções criativas e transgressoras do autor, mas sobretudo promover a sustentação de uma ideia sobre o humano, um eixo ou eixos norteadores da narrativa. Esta jornada para dentro do romance, bem como do conjunto de obra do autor, começa a partir de uma pergunta elaborada na *Crítica da Razão Pura* (1781), pelo prussiano Immanuel Kant (1724-1804): “O que eu posso saber?” Este questionamento nos abre para um entendimento sobre o movimento autônomo do sujeito em conhecer o objeto. A partir de diálogos com a *Estética Transcendental* de Kant, também dentro desta mesma obra, a Epistemologia do Romance justifica um movimento do leitor-pesquisador de, ao colocar-se em relação com o objeto, ter a intenção de ultrapassar as sensações sobre ele que lhe são primárias com o intuito de chegar a um conhecimento, não determinante como afirma o filósofo, mas subjetivo, já que o foco é um objeto artístico. Também em Kant há uma possível compreensão do sujeito de que as elaborações iniciais acerca de um objeto não necessariamente são o próprio objeto, mas representações internas ao sujeito, sobre ele [o objeto], e que por isso podem mudar de acordo com cada pessoa. É nesse sentido o que falamos sobre autonomia.

No entanto, a despeito da consciência desta relação sujeito/objeto, no âmbito da estética, preciso fazer uma ressalva ainda sobre como a Epistemologia do Romance a entende por meio de uma articulação entre Kant e o alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Por parte da intenção frutiva do leitor-pesquisador, a ER trabalha a relação pelo diálogo com Kant, mas por parte da criação estética, digo, do objeto artístico, esta relação entre sujeito e objeto

torna-se de mão dupla, no sentido de dar autonomia também para o objeto. Ou seja, diferente do que Kant afirma sobre o objeto existir só a partir da investida do sujeito de conhecê-lo, para Hegel, o objeto artístico independe de alguém [sujeito receptor] para existir. Isso porque sendo constituído/criado por um sujeito emissor, tal objeto também tem partícipe no espírito desse sujeito, deriva de um tempo e espaço histórico específicos.

Assim, dentro da compreensão do meu objeto da Estética dos Contrários, por parte da intenção do leitor-pesquisador de conhecer, levo em consideração diálogos com Kant, entre outros. Enquanto para fundamentar a minha hipótese da ideia acerca de *Uma/Duas*, promovo interações com Hegel, entre outros. Retomar um autor do século XVIII não significa ficar preso nas suas considerações acerca da arte produzida naquele tempo histórico específico do teórico, mas sim ao fato de amparar-se à sua racionalidade acerca do entendimento do que constitui um objeto artístico, face a suas relações com o seu criador e ao seu contexto: por meio dos seus elementos internos (conteúdo com figuração/Gestalt que lhe é própria) que pressupõe a realização/movimentação de uma ideia, mas também por seus elementos externos, como a Forma (romance) e as suas limitações. Ainda sobre a criação estética em diálogo com apontamentos do teórico, vale lembrar que a arte, enquanto um fenômeno humano, opera pelo conflito, pela contradição de oscilar entre o infinito e finito, de modo que a ideia, em sua universalidade, se materializa pela particularidade do criador.

Estética dos Contrários, portanto, não é uma ideia propriamente desta tese. Desde o momento em que tive contato com o pensamento da Epistemologia do Romance face a leitura do romance, em 2015, pude começar a desenvolver tal compreensão, e até publicá-la em capítulo no livro *Estudos Epistemológicos do Romance* (2018), cujo título é *Estética dos Contrários – breve análise de elementos do romance Uma/Duas*, oriundo do meu projeto de mestrado e com a dissertação *Estética dos Contrários: a busca pela gênese de Uma/Duas* (2017)¹⁰. Dentro da perspectiva pregressa ao Doutorado, aponto como sustentáculo da Estética dos Contrários a necessidade da personagem Laura de criar uma ficção dentro da ficção para cometer um ato proibido e inenarrável de matar a mãe e descobrir, no fim, da impossibilidade da literatura de tentar “transformar vida em palavra” (BRUM, 2011, p. 175). Ademais, também vejo que as vozes de Laura, de Maria Lúcia e o terceiro narrador criado por Laura bem como as expressões e verbos usados para conduzir a narrativa também nos davam uma ambientação de contrários, oscilante entre realidade e ficção dentro da narrativa, contextos e visões

¹⁰ SILVA, N. C. Estética dos contrários: a busca pela gênese do romance *Uma/Duas* de Eliane Brum. 2017. 150 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31274>. Acesso 22 nov. 2021.

contraditórias das personagens, não necessariamente evidenciando a ideia exposta no início da introdução, mas neste momento, pensando de forma geral os conflitos e contradições humanas. Portanto, a elaboração desta tese é uma reorganização aprofundada e melhorada das publicações anteriores; uma continuidade dos estudos para além do tensionamento dos elementos estéticos elencados acima, mas agora galgados numa ideia – do movimento humano de tentar arrancar-se da sua condição mesmo sabendo da impossibilidade – que foi me sendo clareada ao longo dos estudos, observando *Uma/Duas* num espectro maior que é o conjunto de obra.

Entendê-lo [o romance] como partícipe do conjunto de obra da autora requer apontamentos específicos que, inclusive o vinculam à possibilidade de análise pela ER. O primeiro deles está no fato de que Eliane Brum tem uma peculiaridade de pensamento similar à desenvolvida pelo grupo a partir de Milan Kundera e o austríaco Hermann Broch (1886-1951), sobre entender que “há certas realidades que só a ficção suporta”, como reiterou em diversas entrevistas dadas à época do lançamento de *Uma/Duas*, em 2011. Em *A arte do romance* (2009), Kundera expõe uma afirmação de Broch sobre a única razão de ser do romance é dizer aquilo que apenas o romance pode dizer (KUNDERA, 2009, p. 56). Colocar este peso na ficção, conhecendo e acompanhando o trabalho jornalístico de Eliane Brum, eleva a importância de *Uma/Duas*, como filho único, dentro do conjunto de obra. Parece-me haver razões e vestígios da sua criação nos outros livros da autora, que me ajudam na compreensão de *Uma/Duas* tanto em termos de formação narrativa quanto de conteúdo.

Para tentar esmiuçar essa questão, fiz leituras do atual conjunto da obra, até a finalização desta tese¹¹ composta por seis livros, face uma atitude de diálogo com *Uma/Duas* (2011): *Coluna Prestes: o avesso da lenda* (1994), *A vida que ninguém vê* (2006), *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008), *A menina quebrada: e outras colunas de Eliane Brum* (2013), *meus desacontecimentos* (2014), *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro* (2019). Devo dizer que para a tese, foram escolhidos os livros já consolidados editorialmente e catalogados, sendo assim excluídas da análise os documentários da autora, bem como os contos escritos para o *site Vida Breve*, durante os anos de 2009 e 2012, além dos outros centenas de textos espalhados pelos jornais que passou e atua hoje. Sei da importância deste material, mas dada à limitação de tempo e cumprimentos de prazos, fica a possibilidade de estudos posteriores à tese. Além dos seis livros, também reuni entrevistas e comunicações feitas em eventos diversos desde 2008 disponibilizadas tanto no *site* pessoal da autora quanto na internet de forma geral. Ademais, a também pesquisadora do grupo

¹¹ Como já dito, o sétimo livro *Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo* (2021), pela Companhia das Letras, não entrou na pesquisa pela falta de tempo hábil.

Neila da Silva Souza e eu entramos em contato com a própria Eliane Brum para uma entrevista particular. Dada a agenda lotada da autora, conseguimos fazer somente parte das perguntas estabelecidas, que constam em apêndice comentado.

Com posse desse vasto *corpus* composto por *Uma/Duas* e pelos seis livros da autora, em complemento das entrevistas, pude começar a amadurecer a ideia de minha hipótese dentro da perspectiva da Estética dos Contrários, promovendo um mapeamento dos possíveis vestígios do romance no trabalho jornalístico pregresso a *Uma/Duas*, bem como continuidades da mesma ideia nos livros de publicação posterior. Pude identificar atitudes criadoras de Brum que antecedem o gesto ficcional e a revelam como uma autora em trânsito, digo, que força as fronteiras e limites do Jornalismo para dar conta de uma escolha estética, em minha visão, de trabalhar com temas que evidenciam a complexidade humana ao invés de escondê-las ou reduzi-las, no âmbito da imprensa. Neste caso, posso falar a princípio sobre firmar seus livros no conjunto de reportagens, das colunas opinativas e das crônicas; em geral, tipos de textos jornalísticos que abrem espaço de sensibilidade maior para contar as histórias reais ou emitir juízos sobre temas diversos para além das formas engessadas da notícia informativa. Em acréscimo, sobre como escolhe narrar suas memórias a partir da breve biografia. Tal caminho profissional alça Eliane Brum a um lugar de destaque na cena jornalística do país e ainda internacionalmente, sendo traduzida para vários idiomas, participando de centenas de eventos e ganhando mais de 40 prêmios – inclusive, em julho de 2021, a escritora venceu o *Maria Moors Cabot*, oferecido pela *Columbia University School of Journalism*, de Nova York (EUA), mais antigo da área no mundo.¹²

Pude observar também que as escolhas estéticas na concepção dos textos passam geralmente pelas instâncias metafóricas do corpo, da palavra e derivados de ambos. É comum que Brum utilize o corpo humano e o ato de narrar para dar entendimento aos temas que trata, explorando as partes humanas, fluidos, sangue, vísceras, carne, e aquilo que se remete ao físico, mas também à palavra, observando as coisas sob a ótica de elementos que giram em torno do ato da escrita, da oralidade e envolvem a noção da própria ficção. Percebi ainda que se a pauta lhe permite essa aproximação, Brum ressalta estes dois pontos tanto no conteúdo, quanto na narrativa em si, ou seja, explorando significados denotativos e conotativos. A relação entre palavra e corpo também é trabalhada no sentido de dar vida a um ser humano pela palavra e ao mesmo tempo dar vida à palavra encarnando-a. Na observância pelos distanciamentos entre um

¹² Adriana Zehbrauskas e Eliane Brum ganham prêmio Maria Moors Cabot. *Poder 360*. 21 Jul 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/midia/eliane-brum-e-adriana-zehbrauskas-ganham-premio-maria-moors-cabot-2021>. Acesso em 22 nov. 2021.

e outro, Brum também reflete sobre as disputas de poder e o que reitero acerca da impossibilidade de arrancar-se da sua condição humana pela palavra. No romance *Uma/Duas*, estas relações, compreendo, acentuam-se ao ponto de contaminar a própria Forma da narrativa, tendo a primeira edição impressa em letras vermelhas, como numa alusão à palavra ensanguentada.

Ademais, pude estabelecer diálogos e compreender possíveis raízes de dois temas que se ressaltam em *Uma/Duas*, e giram em torno da condição humana feminina, sobretudo no que tange ao nascimento e a maternidade, mas também acerca do morrer. É sabido publicamente, a partir das entrevistas da autora, a influência das reportagens feitas sobre a morte entre os anos de 2008 e 2010 para a revista *Época* na constituição de *Uma/Duas*. No entanto, pela leitura cronológica e em diálogo com o romance que realizei, pude encontrar mais vestígios acerca deste interesse em outros momentos profissionais de Brum, também limitações das quais o romance abriu espaço narrativo de reflexões e ainda ideias expostas em suas colunas, livros que leu, filmes que assistiu, situações das quais não se coloca como narradora jornalística, mas pensadora acerca das duas questões e sua contemporaneidade.

O movimento de investigação acerca dos elementos fundadores de *Uma/Duas* por meio da leitura do conjunto de obra se deu ainda concomitantemente à produção teórica do segundo volume do livro *Verbetes da Epistemologia do Romance*, com lançamento para 2021. Esse é um projeto do grupo que visa escrever a fundamentação de verbetes usados comumente nos trabalhos e apresentações dos pesquisadores, que foram se consolidando ao longo da última década na elaboração teórica da ER. Nessa edição, fiquei responsável pelo verbete observatório literário, justamente pelo movimento de compreensão do observatório literário de *Uma/Duas*. De maneira geral, a expressão nasce a partir dos estudos de Kundera e é evidenciada por Wilton Barroso Filho pela leitura do romance *A Lentidão* (1995), em que o narrador, uma versão estética do próprio Kundera, viaja com a esposa para um castelo europeu e do alto da torre se coloca a observar as situações e rascunhar um romance por meio delas, num gesto de pensamento sobre a condição humana.

Portanto, a expressão denota, nos estudos da ER, o lugar de criação estética literária do autor se desenvolvendo, para pensar e refletir sobre o humano e que só pode ser conhecida, em fragmentos, pela possibilidade de reconstituição feita pelo leitor-pesquisador, em suas análises do romance, do conjunto de obra e de outros materiais referentes. O termo também pode ser usado, neste caso, para considerar um movimento do próprio narrador no romance, tal qual Kundera, de escrever ao mesmo tempo que pensa sobre a ação. Destas considerações chego à

Observatório Literário de Eliane Brum: o romance Uma/Duas conduzido pelo conjunto de obra.

No primeiro capítulo, intitulado de *O caminho de formação da Estética dos Contrários*, abro espaço para traçar um percurso da Eliane Brum jornalista para romancista, identificando justificativas e razões para o ingresso na ficção em sua própria história. Também contextualizo o romance nos estudos da estética literária contemporânea e explico de forma geral a hipótese sobre contrários, em torno da ideia sobre a tentativa e ao mesmo tempo impossibilidade do ser humano de arrancar-se da sua própria condição. Este é também um momento para fundamentações teóricas acerca da minha postura de leitora dentro da Epistemologia do Romance, e das questões estéticas que envolvem meu objeto e a formulação da hipótese, tanto por parte da leitora, quanto por parte da obra e do autor.

Já no segundo capítulo *Observatório Literário de Uma/Duas* eu apresento os percalços teóricos de entendimento acerca deste lugar de criação, bem como a base do observatório do romance com a apresentação de cada uma das seis obras, descrevendo minha busca de vestígios e intenções estéticas pregressas ou posteriores, e como elas se impõem ao campo jornalístico numa tentativa de transgredir a forma narrativa convencionalizada pela profissão, denotando questões narrativas e de conteúdo que chegam a *Uma/Duas* com maior desenvolvimento e liberdade.

E para fechar, intitulo o terceiro capítulo de *A Estética dos Contrários e sua particularização em Uma/Duas*, o qual elaboro uma análise com base em três situações (já citadas): 1) *É possível que a palavra arranque do corpo o conflito?* 2) *É possível que uma filha se arranque da mãe?* 3) *É possível que um ser humano se arranque da morte?* As três perguntas impõem respostas retóricas em torno da impossibilidade, mas ao mesmo tempo uma busca por burlar o dilema ou refletir sobre o dilema a partir dos elementos estéticos de *Uma/Duas*.

Na primeira dela, volto os olhos para pontos que envolvam as instâncias metafóricas (ou não) do corpo e da palavra, observando construções em torno da aproximação e distanciamento entre elas, mas também da ausência de ambos. Na segunda, analiso o tensionamento de amor e ódio mais evidente da narrativa, entre Laura e Maria Lúcia, e as questões suscitadas em torno da condição humana feminina que envolvem inevitavelmente a sexualidade, a gestação, o nascimento e a maternidade no contemporâneo. Na terceira e última, reflito sobre a condução de Laura e Maria Lúcia para a morte, bem como uma possível eutanásia realizada pela escolha da mãe e o ímpeto da filha de atender o pedido matando-a. Também como o morrer, verbo desidentificado de tabus e aparatos negativos na narrativa, suscita uma aproximação à aceitação

e naturalidade do fim, até mais, uma intenção de escolha deste fim, subvertendo, pelo desenrolar da história, campos acadêmicos e religiosos que tentam controlar/colonizar este processo.

É preciso dizer ainda, nesta introdução, sobre como localizo a tese na fortuna crítica de Eliane Brum no Brasil. Das pesquisas encontradas nas plataformas indexadoras de trabalhos acadêmicos disponíveis na internet, é válido ressaltar a existência de pelo menos cinco dezenas de textos, entre artigos, monografias, dissertações e teses. Destes, a maioria se orienta em entender os discursos jornalísticos da autora, bem como os hibridismos em torno da Literatura; todavia, com vieses voltados para como a autora representa uma mudança nas coberturas midiáticas tradicionais. Enquanto as pesquisas cujo *corpus* inclui *Uma/Duas* giram em torno de abordagens teórico-metodológicas ora psicanalíticas com o intuito de entender a relação de mãe e filha ou os impulsos de violência na narrativa, ora orientadas pelos estudos de gênero e a crítica feminista. Esta tese, portanto, abre espaço de ineditismo possível ao promover um entendimento do romance conduzido pelo conjunto de obra, a partir da Epistemologia do Romance, com abordagem estética, na busca por uma ideia de conhecimento acerca da condição humana baseada nos contrários.

Arriscando o interesse do leitor nas próximas páginas de nem começar, já adianto que esta pesquisa não tem prazo de validade, tampouco se pretende terminada ou verdade absoluta sobre *Uma/Duas*. Ela acontece no gerúndio do “indo” ou “ando”, num processo que se desenrola desta maneira porque meu, dentro da minha experiência sensível e racional para com o romance. Sem contar que estou falando de uma autora que está viva e permanece produzindo. Impossível seria também me apegar a uma ilusão de que – na minha falha e limitada vida humana – conseguiria dar conta de uma totalidade. Eu tento, mesmo que formalmente para a entrega deste doutorado, mas já sabendo, de antemão da impossibilidade. Olha aí a Estética dos Contrários operando em mim mesma! Talvez por isso tenha lido, relido e relido *Uma/Duas*. Para me dar conta de que nossos atos são como cócegas no mundo, mas sem eles quem sabe, estaríamos rindo menos.

CAPÍTULO 1 – O CAMINHO DE FORMAÇÃO DA ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS

O que mais importa é o que não pode ser escrito, o que grita sem voz e sem corpo entre as linhas. O para sempre indizível.
(Eliane Brum, *Uma/Duas*)

1. Percursos jornalísticos-literários de Eliane Brum

O romance *Uma/Duas*, da jornalista, escritora e documentarista Eliane Brum (1966-), foi publicado pela primeira vez no Brasil em 2011 pela editora portuguesa *Leya*¹³. À época, foi chamado de romance de estreia pela imprensa, por ser o seu primeiro livro classificado neste gênero, mesmo após duas décadas atuando na reportagem, com mais de 50 prêmios nas costas e três livros publicados a partir do seu trabalho jornalístico. São eles: *Coluna Prestes: o avesso da lenda* (Artes e Ofícios, 1994), *A vida que ninguém vê* (Arquipélago Editorial, 2006) – vencedor do prêmio Jabuti de melhor livro de reportagem de 2007, e *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (Editora Globo, 2008). Vale lembrar, contudo, que Brum já escrevia crônicas ficcionais desde novembro de 2009 para o antigo site *Vida Breve*.¹⁴

O momento de escritura do romance *Uma/Duas* se confunde com o momento de reinvenção da carreira da autora. Segundo informações biográficas do seu site pessoal¹⁵, havia passado onze anos atuando no jornal gaúcho *Zero Hora* (1988 – 2000). Brum entrou no *Zero Hora* com o estágio que ganhou no último ano de graduação, como prêmio por uma reportagem inscrita em projeto da sua faculdade, o *Set Universitário 1988*, da Escola de Comunicação, Artes e Design (FAMECOS), da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Em 2000, mudou-se de Porto Alegre e foi morar em São Paulo, após convite para ser repórter especial da revista *Época*, veículo que ficou até março de 2010 como repórter, e até 2013 como colunista.

Reinventar a carreira parece ter significado, para Brum, abandonar a rotina de bater ponto diário em redação, de cumprimento de horário semanal, com início e fins de semana preestabelecidos, para atuar como *freelancer*¹⁶, de casa, em diversos projetos pessoais, sem vinculação trabalhista a nenhum veículo de imprensa ou subordinações outras que impliquem numa relação empresa/empregado. Até então a escritora permaneceu com residência em São Paulo capital. Só em 2017, mudou-se para Altamira (PA), onde mora até o ano de 2021, em

¹³ Em 2018, a editora Arquipélago Editorial assumiu a publicação da maioria dos livros da autora e lançou uma 2ª edição de *Uma/Duas* junto a novas reedições da obra completa, com exceção de *Coluna Prestes: o avesso da lenda*, já esgotado. A pesquisa é feita em cima da primeira edição, lida inclusive para a dissertação de mestrado. Todavia, não deixará, em determinados momentos, de mencionar diferenciações de uma e outra quanto à forma e o que isso implica na interpretação para esta tese. A capa da primeira edição mantém a grafia do título dividido por uma “/”. É daí a minha escolha de escrever desta maneira o nome do romance, ao longo da tese.

¹⁴ Disponível em: <http://elianebrum.com/cronicas-do-vida-breve/>. Acesso em: 27 dez. 2020.

¹⁵ Disponível em: <http://elianebrum.com/biografia/>. Acesso em: 27 dez. 2020.

¹⁶ Essa modalidade de trabalho entrou em ascensão para o campo jornalístico, sobretudo, com a virada dos anos 2000, a consolidação da internet e a crise instaurada para veículos tradicionais. Em *As mudanças no mundo do trabalho dos jornalistas* (2013), organizado por Roseli Figaro, pesquisadores da Centro de Pesquisa em Comunicação e Trabalho da ECA-USP exploram este tema a partir de entrevistas com profissionais.

função das suas atividades em torno do ativismo do meio ambiente e dos direitos dos povos das florestas.

Em seu livro *A menina quebrada: e outras colunas de Eliane Brum* (2013), que reúne 64 colunas escolhidas das 234 publicadas no *site* da revista *Época*, a autora conta, no texto *Escrivaninha Xerife*, como foi o seu processo de desligamento voluntário da revista, após perceber a necessidade de criar uma nova vida para si mesma, com maior liberdade para entender seu próprio tempo de vida, sobretudo por ter passado por experiências de reportagem sobre a morte natural, nos últimos dois anos que antecederam a publicação de *Uma/Duas*.

Dentre outras coisas, reiterou que continuaria a fazer reportagem, mas que poderia se aventurar a fazer ficção, como também sonhava. (BRUM, 2013, p. 21). Todavia, em sua intitulada autobiografia *meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras* (2014), Brum disse ainda que começou a escrever *Uma/Duas* logo após comprar seu próprio túmulo no interior do Rio Grande do Sul, fato consumado pós-morte de Ailce de Oliveira Souza, a mulher com câncer terminal da qual acompanhou os últimos 115 dias de vida em São Paulo, entre março e junho de 2008, para a sua principal reportagem sobre o morrer. Acredito, portanto, a partir desses registros, que *Uma/Duas* é escrito neste período entre 2008 e 2010, para então logo ser publicado no ano seguinte.

As matérias, entrevistas e resenhas que saíram na imprensa acerca do lançamento de *Uma/Duas* tinham, em sua maioria, um questionamento principal para a autora sobre o porquê da escrita de um romance ficcional depois de tantos anos nas reportagens. Pelo menos para nove delas¹⁷, Brum respondeu: “Há certas realidades, certas verdades, que só a ficção suporta, e para dar conta delas precisei criar uma outra voz, uma voz na ficção”. Encaro essa constatação da autora como a necessidade de transformar uma ideia a partir de uma Forma que contemplasse a sua liberdade de criação para falar o que não caberia em outros espaços ou é silenciado coletivamente. Reitero ainda que entender a possibilidade de manifestação sensível da ideia de Brum em *Uma/Duas*, a partir da concepção estética hegeliana, não a furta de dialogar com o pensamento estético do tempo que se originou, ao contrário, por ser histórica a obra de arte, é nossa obrigação pontuar estas questões.

Dito isso, parece-me que a constatação de Brum acerca do imperativo da ficção revela o entendimento das limitações que lhe foram impostas pela produção textual na sua área de atuação, como impeditivos de aprofundamento nas questões da complexidade humana. Ademais, o gesto de Brum de seguir novos caminhos contra os do mercado de carteira assinada,

¹⁷ Reportagens e entrevistas disponibilizadas a partir de um *clipping* realizado pela própria equipe do *site* oficial da escritora. Disponível em: <http://elianebrum.com/livros/uma-duas/>. Acesso em: 28 fev. 2020.

no mesmo período em que se envereda para a ficção, reforça, a meu ver, uma necessidade de romper fronteiras mais profundas, de desacomodar, de descobrir novos meios de viver. Não obstante, é importante observar que “romper fronteiras”, veremos mais a adiante, já era uma característica do trabalho da autora dentro do próprio jornalismo, anterior à *Uma/Duas*.

Os diversos prêmios ganhos por Brum ao longo da sua carreira denotam uma peculiaridade da autora que a difere dos demais profissionais e a inscreve numa tendência contemporânea no século XXI, descrita pela argentina Florencia Garamuño (1964-) como práticas inespecíficas. Em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), Garamuño diz que há uma expansividade entre gêneros artísticos que englobam o campo da literatura, tornando-o interdisciplinar a partir do uso de novos suportes para a escritura, quando não referenciados, com o próprio entrecruzamento de formas (pintura, escultura, música, teatro, cinema e outros), promovendo uma indiferenciação entre o ficcional e o real.

Trata-se de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade (GARAMUÑO, 2014, p. 21).

Brum é conhecida no mundo jornalístico pelo seu modo inespecífico de escrever, que burla os métodos tradicionais do texto noticioso – focado na informação delineada pelo quem, o quê, quando, onde, como e por que, com apurações rápidas e explicativas acerca dos eventos – para dar espaço a uma reportagem que incita a reflexão e a dúvida, leva ao pensamento acerca dos problemas humanos e sociais, não apenas expondo-os e cercando-os de especialistas e autoridades, mas problematizando-os em termos de formação do Brasil, a partir da fala de pessoas comuns, quem geralmente é tido somente como estatística. Ademais, não só em termos de conteúdo, Brum se destaca ainda pela sensibilidade da tecitura do próprio texto.

A carne da minha reportagem são os “desacontecimentos”, palavra que dá conta de uma escolha: escrevo sobre a extraordinária vida comum, sobre o cotidiano dos homens e das mulheres que tecem dias e também o país, mas nem sempre são contados na história. Sobre aquilo que se repete e, por equívoco ou por miopia, é interpretado como banal. Ao empreender essa narrativa, busco subverter o foco, embaralhando os conceitos de centro e de periferia. Sou uma repórter dos desacontecimentos (BRUM, 2013, p. 14).

Ainda em campo jornalístico, Brum já utiliza seu espaço de fala para contradizer o imediatamente dado, forçando um entre-lugar a partir de uma escolha política de compreensão do seu papel na imprensa, enquanto instância de transformação da realidade. Todavia promove essa contracorrente aproximando-se, cada vez mais, das narrativas da literatura, no que, a meu

ver, tange uma das duas propriedades especiais do texto literário descrita por Roberto Acízelo de Souza em *Teoria da Literatura: trajetória, fundamentos, problemas* (2018).

Enquanto objeto de saber, a autorreferencialidade da linguagem verbal, “movimento reflexivo da linguagem, isto é, o ato de a linguagem referir-se a si própria, ou arranjos verbais que chamam atenção sobre si próprios, em detrimento das coisas ou relações externas que a reportam” (SOUZA, 2018, p.43). Isso significa dizer que a escrita de Brum, pensando nas funções da linguagem de Roman Jakobson (1896 – 1982) descritas em *Linguística e Comunicação* (1960), não pairam apenas na função referencial, mas perpassam também pela poética, oferecendo plurais significados ao leitor.

Vale dizer, a outra propriedade, a instalação de espaços imaginários/ficcionais não se aplica nesse contexto já que falo sobre o trabalho jornalístico da autora e não é o meu interesse questionar a relação de factualidade das reportagens, mas o modo estético como são contadas e por isso tornam-se uma exceção no campo. Todavia, se a autorreferência lhe aproxima do campo literário, a não criação de espaços imaginários a limita na ação.

Em *Uma literatura nos trópicos* (2013), Silviano Santiago (1936) conceitua entre-lugar como sendo o ponto de partida dos escritores latino-americanos no século XX, conscientes das demandas históricas de interdependências linguísticas/culturais causadas pelo colonialismo e da formação de uma sociedade tida à margem, inferiorizada na produção social/econômica, mas que, de dentro, se percebe carecida de constituição enquanto autônoma. Assim, Santiago reitera que estar no entre-lugar exige do intelectual/artista a noção de que “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (2013, pos¹⁸. 150), não apenas sobre suas próprias experiências de forma deslocada, mas ressignificando, a partir do seu território, o que foi e é produzido pela Europa.

Portanto, a leitura em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. (...) as leituras do escritor latino-americano não são nunca inocentes. Não poderiam nunca sê-lo. (SANTIAGO, 2013, pos. 205).

Em *Conceitos de Literatura e Cultura* (2010), Nubia Jacques Hanciau comenta o conceito de entre-lugar de Santiago reiterando que os escritores latinos escrevem enfrentando o paradoxo de compreender-se em zonas de descentramentos, evidenciando a mistura sutil e complexa dada pela colonização e a conseqüente debilidade “de esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade, que vêm testemunhar a heterogeneidade das culturas nacionais

¹⁸ pos. significa “posição” e diz respeito à localização da citação feita a partir de *e-book* com formato do Kindle, da Amazon. Nesse caso, os *e-books* usados estão formatados para o dispositivo *Fire Tab 10*.

no contexto das Américas e deslocar a única referência, atribuída à cultura europeia” (HANCIAU, 2010, p. 127). Tanto práticas inespecíficas quanto entre-lugar nos levam a pensar num contemporâneo fragmentado, heterogêneo, cuja postura é a de habitar um intermediário, um terceiro ambiente, de trânsito e movimento, em que o cerne está na mistura, na contaminação do plural.

Refletindo sobre essas questões, as escolhas jornalísticas de Eliane Brum, portanto, parece-me carregar uma intencionalidade que não se dissocia da necessidade de escrever um romance ficcional, ao contrário, acentua-se, a partir de uma consciência oriunda, dentre outras coisas, da sua nacionalidade e da constituição do seu tempo histórico. Em 2013, publicado pós-escrita de *Uma/Duas*, ao redigir a apresentação do livro *A menina quebrada*¹⁹, Brum afirma: “Não escrevo para apaziguar, nem a mim nem a você. Para mim só faz sentido escrever se for para desacomodar, perturbar, inquietar. Não pela polêmica fácil, pelo truque, mas pela busca honesta por compreender a época em que vivemos” (BRUM, 2013, p. 18). Também, em entrevista à TV PUC, em 2012, ela disse:

No nosso tempo, a imprensa tem um grande papel nisso, porque ela tem um grande lugar. Que lugar é esse? O jornalista é o historiador do cotidiano. É aquele que conta, que documenta a história contemporânea. E se a imprensa escolhe documentar só um tipo de gente, um tipo de história, um tipo de notícia, ela está deixando um universo inteiro de pessoas de fora. Que história vale a pena ser contada? **A pauta não é um dado da natureza, ela é uma escolha política, é uma escolha econômica, é uma escolha social, tem uma intenção nela**²⁰. (grifo nosso).

A despeito da necessidade da ficção para quebrar barreiras de silenciamentos dos quais nem o seu entre-lugar no jornalismo a satisfaz, Brum parece se enveredar para o romance com consciência de urgência desse próximo passo na carreira de escritora, num gesto desenhado pela compreensão da insuficiência profissional da reportagem de aprofundar-se em questões humanas, sem amarras e interesses pregressos, percebidos ao longo da sua carreira.

Nas entrevistas dadas à época do lançamento de *Uma/Duas*, diz que se não escrevesse ficção, a vida começaria a se tornar inviável²¹. Na mesma coluna já citada, intitulada de *Escrivaninha Xerife* e publicada originalmente no site da revista *Época* em março de 2010, logo que deixa a reportagem, afirma: “Se conseguir escrever ficção, como também sonho, só será

¹⁹ O nome do livro é *A menina quebrada: e outras colunas de Eliane Brum*. No entanto, como evocaréi diversas vezes essa obra, abro espaço para abreviação do título para *A menina quebrada*.

²⁰ TV PUC. Entrevista Coletiva com Eliane Brum. Youtube, 8 nov. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iuiWrJ1QcTo&t=28s>. Acesso em: 28 fev. 2020.

²¹ LIVRARIA CULTURA. Eliane Brum. Youtube, 1 jul. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xY5LiDxj704&list=PL67mgIuceIYHILHaRaAtJlyC9HeUVKr6h>. Acesso em: 28 fev. 2020.

possível pelo tanto de vida real e pessoas de carne, osso e cicatrizes, muitas cicatrizes que conheci nessas mais de duas décadas de reportagem” (BRUM, 2013, p. 21). Essa conexão de influências da própria experiência jornalística da escritora me parece importante ao passo que entendo haver no trabalho de uma repórter, na hora de concepção de um texto e mesmo se este texto é da Eliane Brum, muito mais não ditos do que ditos. Embora haja uma convenção à ideia de verdade à narrativa jornalística, assim como a própria História, o jornalismo – enquanto atividade humana – também é uma construção, um recorte previamente escolhido da realidade.

Para o *Jornal de Santa Catarina*²², afirmou: “É como se uma multidão de vozes que escutei durante anos por tantas geografias, agora fosse ‘desfiltrada’ e emergisse de dentro”. Para o *Pioneiros Caxias do Sul*²³, disse: “Me considero uma escutadeira da realidade”. Já no *Jornal a Tarde* de Salvador, foi contundente:

Eu sou o resultado de uma vida vivida e escrevo com tudo que sou. Quem acompanha meu trabalho – tanto minhas reportagens, quanto minha coluna, quanto minha crônica semanal – pode identificar inspiração em histórias reais que contei. **Só que são apenas pontos de partidas, totalmente reinventados** (...) ²⁴. (grifo nosso)

Para mim, falar em ponto de partida é assumir que o olhar sensível para questões da realidade pedia desdobramentos dos quais estava impedida de fazer em seu lugar de jornalista; por isso precisava de espaços imaginários, dos quais Souza (2018, p. 47) afirma ser os enunciados “que existem somente por força do próprio texto, que os constrói e põe em movimento” e não se referem a coisas reais ou pessoas. Desdobrar, vale a ressalva, é deixar que a sensação e a intuição deem espaço, demorado, para o pensamento acerca de algo poder ser construído, como já falamos anteriormente. Assim, tomar como “ponto de partida”, por exemplo, a morte de um paciente com câncer não é, necessariamente, colocar a vida daquela pessoa em específico na ficção, mas usar esse fato que aconteceu isolado para criar uma situação inventada que diga além, pense sobre e reflita numa tentativa de universalidade que perpassa não um eu individualizado real, mas ficcional. Falarei sobre isso no capítulo 2.

²² Estreante (só) na ficção. *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 21 jul. 2011. Lazer. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Jornal-de-Santa-Catarina-Estreante-s%C3%B3-na-fic%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

²³ Estreante (só) na ficção. *O Pioneiro*. Caxias do Sul, 21 jul. 2011. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/O-Pioneiro-Estreante-s%C3%B3-na-fic%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

²⁴ CANDRA, C. Possuída por si. *A Tarde*. Salvador, 9 jul. 2011. Seção 2+. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/A-Tarde.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

Usar o relato da vida de alguém para fins outros que não seja os da reportagem – autorizada por ele, inclusive – vai contra os princípios da ética jornalística²⁵. Em entrevista ao programa *Jogo de Ideias* e divulgado pelo Itaú Cultural em 2010, Brum é taxativa ao dizer que “nenhuma matéria é mais importante que uma pessoa”. Continua:

Já perdi grandes informações da matéria porque não dá. A gente primeiro tem que cuidar da vida das pessoas. Quando alguém te deixa entrar, abre a porta da sua casa, da sua vida para ti, acho que é uma grande coisa. É algo que precisamos respeitar profundamente. Ter a dignidade desse respeito. Elas estão te dando algo muito profundo e a gente precisa estar à altura²⁶.

Ao contar histórias sobre vidas reais, há lugares dos quais não é possível invadir sem que cada ato implique em uma consequência. Ademais, a liberdade de imprensa que está na Constituição Federal tem suas limitações, tanto para a empresa quanto para a jornalista que atua sob sua égide. Não obstante, falo de uma publicação periódica de grande circulação, em tempo e espaço específicos, com uma finalidade comercial feita por uma empresa que se baliza por motivações econômicas. Portanto, o texto jornalístico, desta feita, está cheio de complicadores e parametrizações que envolvem não só a consciência da exposição dos entrevistados, mas uma rede complexa de agentes envolvidos nessa publicação.

Encontramos alguns exemplos extraídos de suas entrevistas para explorar e delinear melhor essas objeções. Na mesma entrevista do *Jogo de Ideias* Brum conta um caso ocorrido no início da sua vida de repórter, no jornal *Zero Hora*, em que ficou responsável pela cobertura de um acidente entre um ônibus e um caminhão, no Rio Grande de Sul, em que nove crianças morreram. O motorista estava internado com queimaduras de terceiro grau e ela sentia a necessidade de ouvi-lo para a matéria. Ela insistiu tanto que a deixaram entrar.

Era um quarto escuro. Eu vejo, ele está no canto. Todo enfaixado, só olhos e bocas. Eu digo sou Eliane, sou repórter da Zero Hora, vim falar com o senhor. Ele só diz assim para mim: ‘Olha para mim’. Então esse cara me deu uma lição, porque quando ele diz ‘olha para mim’, pela primeira vez eu olhei para ele, num sentido mais amplo e percebi o absurdo que estava fazendo. Eu disse ‘me desculpas, não devia estar aqui’ e desde então eu nunca mais deixei de olhar.²⁷

²⁵ O Código de Ética jornalístico foi um mecanismo criado pela própria categoria para a primeira regulamentação da profissão na década de 40 no Brasil. O que está em vigor hoje é a sua terceira versão, de 2006. Embora não haja fiscalização quanto a sua aplicabilidade tampouco ele tenha força de lei, há um consenso coletivo do seu uso a partir do cotidiano da profissão. Disponível em: https://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2014/06/04-codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf. Acesso em: 9 jun. 2021.

²⁶ Entrevista concedida ao jornalista Claudiney Ferreira para o programa *Jogo de Ideias*, gravado em agosto de 2010, na Casa da Cultura, em Paraty/RJ, durante a 8ª Feira Literária de Paraty (FLIP), em 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5Pi35pB0ds&feature=youtu.be>. Acesso em: 28 fev. 2020.

²⁷ Trecho retirado da mesma entrevista citada no item acima (20).

Dentro do campo jornalístico, são chamadas de matérias sensacionalistas aquelas cujo formato envolve a exposição e/ou exploração maçante do fato ou de entrevistados, envolvidos direta ou indiretamente, com o intuito de chocar ou provocar um efeito no público²⁸. A etimologia da palavra sensacionalismo nos remete ao campo das sensações. Focar o exercício jornalístico aos efeitos sem problematizar é reduzi-lo, assim como o próprio campo artístico, ao juízo de valor, com intenções específicas de manipulação em relação ao público. Falarei mais adiante ao explorar noções teóricas acerca da Estética que fundamentam meu trabalho. A percepção de Eliane Brum, provocada pela imagem do motorista num leito de hospital, a encaminha para a reflexão sobre o próprio ato, num entendimento de que a apropriação/exploração da fragilidade do motorista para fins do exercício da profissão não lhe seria ético.

A mesma compreensão não aconteceu, contudo, em caso relatado em *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008). No livro, Brum diz sobre sua covardia em não pedir desculpas, na mesma época, para os idosos que entrevistou para a reportagem *Casa de Velho*, em dezembro de 2001, por explicitar falas profundamente privadas sobre sonhos eróticos deles com funcionárias do asilo. Só com a publicação da coletânea de reportagens comentadas, sete anos depois, a autora se redime e lamenta o ocorrido.

Eu era a encarnação de um desejo: uma jovem mulher disposta a ouvir a vida deles, a escutar sobre a existência considerada tão descartável que foi confinada num asilo. Diante de mim e do que eu representava naquele momento, cada um deles cometeu muitas inconfidências consigo mesmo. E eu não os poupei. Não os protegi, falhei. (...) **Eu os tratei como personagens da ficção, não como gente real. Eles se ouviram falando de sonhos eróticos, de ardores noturnos, de confinamento.** E tiveram de viver com isso, encontrando-se no dia seguinte pelos corredores da casa. (BRUM, 2017, p. 112, grifo nosso)

É costume para os jornalistas chamar os entrevistados de uma reportagem de personagem, aquele que exemplifica, na narrativa, independente do suporte, a abstração de um dado, um problema social, uma normativa entre outros. É aquele que encarna ou encorpa, em outras palavras, a notícia para além da informação pragmática. É sabida que a apropriação do termo, cunhado em âmbito ficcional pelos estudos literários, requer diferenciações a começar, sobretudo, pela consciência da referencialidade do jornal.

Em *A personagem de ficção* (2005), Antonio Candido (1918 – 2017) diz que “no romance, ela [a personagem] é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que

²⁸ ANGRIMANI, D. *Espreme que Sai Sangue: um Estudo Sensacionalismo na Imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.

delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (2005, p. 58). Por mais que se utilize de segredos e memórias íntimas para construir a narrativa acerca de alguém na reportagem, o texto não os encerra em si mesmo, como no romance. Nesse caso relatado pela autora, não houve prejuízo em âmbito jurídico, mas de quebra de confiança pela exposição das intimidades alheias, que implicaram em constrangimentos dentro do pequeno círculo de convívio social que era o asilo.

Em uma outra reportagem chamada *Mães vivas de uma geração morta*, publicada em julho de 2006, de histórias de mães que perderam seus filhos assassinados pelo tráfico, Brum fala como, dessa vez, ela mesmo decidiu por omitir informações para proteger as personagens de possíveis abusos e violência dos próprios maridos, mesmo que elas não se importassem com a publicação.

Uma delas é a Eva que morava por acaso na Brasilândia, a Eva tinha perdido três filhos. Quando eu entrevisto a Eva o marido dela está internado em estado grave no hospital. A Eva me conta que esse marido era extremamente violento e em uma das muitas violências dele com ela, ela acorda com ele enfiando a faca na vagina dela dizendo que ela matava os filhos. (...) A matéria saiu bastante tempo depois, eu ligo pra Eva e digo: **“Eva, a matéria vai sair, eu queria saber como é que está o teu marido”**. Eva me responde: **“Não, ele voltou pra casa, está sem as duas pernas”**. **“Pois é, tu me conta da violência dele, ele não vai ficar violento contigo?”** **“Não, ele está pintando a casa, é tudo verdade”**. Aí eu pensei, se ele está pintando a casa, ele pode muito bem ser violento. Então eu tomo a decisão pela Eva e não coloco o nome da Eva. No livro, eu coloco, porque ele já tinha morrido (BRUM, 2010, grifo nosso).

A jornalista não é a proprietária da história, mas uma narradora que observa de longe. Embora tente ao máximo esvaziar-se de si mesma para deixar que o outro a habite, como costuma afirmar, ela nunca conseguirá ser o outro, apenas ela mesma. Tampouco as memórias e vivências relatadas também não a pertencerão. **Essta** condição, por vezes, torna-se uma fronteira narrativa fechada para falar do humano, tanto em construção de voz quanto no controle das consequências do decidir expor. Haveria razão publicar que Eva foi violentada com uma faca em sua vagina pelo marido para depois de ler a matéria esse mesmo marido se revoltar e matá-la, numa consequência hipotética? Promover mais violência definitivamente não fazia parte dos planos da autora. Por todos esses exemplos e tantos outros que devem ter existidos em sua carreira, Brum também afirma em *A menina quebrada* que “só o real é absurdo. A ficção sempre é possível” (BRUM, 2013, p. 21).

Ainda a despeito das intencionalidades da autora no campo jornalístico, é válido ressaltar que Eliane Brum também já se coloca como uma jornalista diferente dos demais ao afirmar que as suas reportagens não são para responder, mas para confundir. “Eu vou dar muitas

verdades, o máximo que eu conseguir. (...) A realidade é muito complexa. Por isso eu fico triste quando os jornalistas se deixam reduzir a aplicadores de aspas²⁹ em série” (BRUM, 2010). Desta feita, parece ter sido necessário lidar com o tema da morte, no extremo humano, para sentir na pele as impossibilidades de dizer. Conforme já adiantei, Eliane Brum reitera em suas entrevistas que foram essas reportagens acerca da morte, feitas nos últimos dois anos como repórter especial na revista *Época*, que deram a ela a pulsão final para a escritura de *Uma/Duas*.

A partir dos arquivos disponibilizados pela revista *Época* em seu *site*³⁰, fiz um levantamento sobre estas reportagens. Descobri que das 29 grandes matérias feitas pela jornalista, 13 são relacionadas a algum aspecto da morte. Há matérias sobre o tema do suicídio, mães que morreram no parto, bebês que vivem na ala neonatal de cuidados paliativos, pessoas que foram dadas como mortas e estavam vivas, casos particulares que envolvem lidar com pacientes vivos só por aparelhos e o dilema da eutanásia. No entanto, as duas principais são o acompanhamento de pacientes terminais numa enfermaria de cuidados paliativos e a convivência diária de 115 dias com Ailce de Oliveira Sousa, também já mencionada. Essas duas, inclusive, estão no livro *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008).

Quem era eu? Naquele momento, 26 de março de 2008, eu era uma repórter que ainda não sabia o que estava fazendo. Havia decidido acompanhar alguém com uma doença incurável até o fim. Mas não tinha noção das dimensões abissais dessa escolha. No instante em que nossos olhares se encontraram no silêncio do meu da sala, eu me coloquei numa situação impossível: minha vida amarrava-se à sua morte. Eu não poderia desejar que essa reportagem nunca acabasse. E ao mesmo tempo desejava que ela terminasse o mais rápido possível (...). Ela, na posição de personagem de uma vida, eu como narradora de uma história cujo fim era o fim da vida dela. (BRUM, 2017, p. 348-349)

Se no caso de Eva foram suprimidas informações para preservar a vida dela, com Ailce o objetivo da reportagem era acompanhar a sua morte, mesmo que inconsciente da dimensão desse fato num primeiro momento. Com uma missão tão contraditória, de esperar o falecimento de uma entrevistada, Brum conta como ultrapassou barreiras profissionais e acabou estabelecendo um vínculo forte com a Ailce. No texto *Minha vida com Ailce*³¹, ela conta como o afeto foi surgindo entre repórter e entrevistada ao longo do tempo e os limites foram se mesclando, ao passo que a morte de Ailce se aproximava. No início, teve raiva pela sua

²⁹ Aspas é um jargão jornalístico que se refere à fala direta de um entrevistado numa matéria sinalizada graficamente pelo emprego de aspas.

³⁰ As edições reunidas para a pesquisa estão no *site* da revista *Época*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/edicoes-antiores/p/20/>. Acesso em: 28 fev. 2020.

³¹ BRUM, E. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura real*. 2. ed. Arquipélago Editorial: Porto Alegre, 2017.

impotência. Em seguida, da morte nada falavam, somente de vida, de comida. Brum também chegou a acompanhá-la em consultas e até ter conversas para tentar aliviar a culpa que Ailce sentia sobre a pretensa responsabilidade sobre a aparição do câncer. Enquanto o corpo de Ailce definhava, Brum tinha mais ímpeto para viver. “O que eu entendia como a morte era vida. E foi isso que ela (Ailce) me legou: no final da sua vida, ela deu um recomeço para a minha” (BRUM, 2017, p. 352)

Também revela, nesse caso em especial, como foi importante o menos de intervenção possível, em termos de perguntas, para que pudesse alcançar a essência da vida de Ailce.

Nos 115 dias em que eu e Ailce convivemos, uma experiência radical de jornalismo, mas principalmente uma experiência radical de vida, dediquei um cuidado obsessivo a evitar interferir na sua vivência de morrer. Eu quase não fazia perguntas, optei apenas por pontuar suas respostas, numa escuta delicada e muito, muito atenta. (...). **Um exemplo: ela jamais usou a palavra “câncer”. Se eu falasse em “câncer”, não poderia saber que Ailce não usava essa palavra e, assim, não compreenderia algo crucial da forma como ela lidava com a doença que a mataria** (BRUM, 2017, p. 354, grifo nosso).

Escuta atenta faz parte do que Brum afirma ser o seu papel de repórter. Para a autora, as perguntas são arbitrárias, representam uma interferência no modo de se contar do outro. Por isso, reitera que os dois instrumentos para a escritura de uma reportagem são o olhar e a escuta.³² “Entrevistar é escutar. Saber escutar é mais importante do que saber perguntar. Quando o entrevistado para de falar ele continua nos dizendo coisas” (BRUM, 2009)³³. Se Brum percebeu que a dinâmica de enfrentamento de Ailce para com a doença estava alicerçada no silêncio, por outro lado, a voz e o pensamento de diversas outras pessoas das quais conheceu pelas andanças no Brasil também interferiram como literatura oral para a escrita de *Uma/Duas*:

Neste sentido, também sou influenciada tanto por toda a literatura escrita que li, a literatura do cânone, como a literatura oral que tive o privilégio de acessar como repórter. O brasileiro tem uma linguagem extremamente sofisticada, constituída de invenções de palavras e achados na linguagem. Muitas vezes me deparei com analfabetos que faziam literatura pela boca. Então, ambas as literaturas – a oral e a escrita – me influenciaram igualmente³⁴.

Entendo que a reivindicação de lugar para uma literatura oral é mais um indício da sensibilidade da autora de compreender a importância das suas andanças pela reportagem na

³² PROJETO PRÁTICAS. Eliane Brum fala sobre a apuração. Youtube, 5 ago. 2011.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AV1V5BYXSF0>. Acesso em: 28 fev. 2020.

³³ CANAL 4JOAN2009. Entrevista Eliane Brum. Youtube, 29 abr. 2009.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vEhbKkXN6A>. Acesso em: 28 fev. 2020.

³⁴ CANDRA, C. Possuída por si. *A Tarde*. Salvador, 9 jul. 2011. Seção 2+.

Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/A-Tarde.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

elaboração do seu romance. Esses encontros proporcionam um material rico de vivências e experiências humanas, para além das páginas literárias, mas que podem se assemelhar a elas pela profunda significação que oferecem.

Para entender melhor, em *A vida que ninguém vê* (2006), Brum entrevista Vanderlei Ferreira e escreve a crônica *O gaúcho do cavalo de pau*. Vanderlei é tido como “louco” no Rio Grande do Sul porque frequenta a *Expointer*, uma das maiores feiras agropecuárias da região, montado num cabo de vassoura o qual chama de seu cavalo. “Talvez seja uma grande ironia. Ou talvez ainda ele seja um Dom Quixote de bombacha e cavalo de pau em busca de coxilhas de vento de um tempo que, como ele, seja também uma quimera. Talvez”, escreve Brum (2006, p. 106). Ao questioná-lo sobre entender que o cavalo é uma fantasia, Vanderlei responde “sem invenção a vida fica sem graça. Fica tudo muito difícil”, e completa: “a verdade é que quem acha que sou louco não raciocina” (BRUM, 2006, p. 110).

Ademais, atribuir importância para a literatura oral que ouviu também denota uma atitude artística da própria Eliane Brum – independente se consciente ou não – de alargar as fronteiras da própria arte literária para além dos cânones e dos espaços entendidos como legitimados e autorizados dos séculos passados, para imbricá-la na rua, na vida cotidiana e comum. No compêndio de seis verbetes chamado *Indicionário do Contemporâneo* (2018), os organizadores Celia Pedrosa, Diane Klinger, Jorge Wolff e Mario Cámara afirmam, a partir do conceito de *pós-autonomia*, que a literatura passa por uma “dissolução de fronteiras (ou o reconhecimento de que elas nunca existiram senão como a ficção necessária para a sustentação do paradigma), entre gêneros literários, entre a realidade e a ficção, entre o dentro e o fora do texto, entre literatura e outras formas de expressão” (PEDROSA *et al.*, 2018, p.168).

Assim como já foi dito acerca de práticas inespecíficas e entre-lugar, falar sobre uma literatura pós-autônoma significa também, grosso modo, a percepção de uma necessidade de expansão e diversificação do pensamento para além do estabelecido pela modernidade, enquanto reconhecimento de um mundo plural, heterogêneo e profundamente marcado pela legitimação de discursos em detrimento/apagamento de outros. A ideia de pós-autonomia primeiro aparece nos estudos da crítica argentina Josefina Ludmer³⁵ (1939-2016) e dentre os sentidos apontados para a expressão está a de

nome de um regime de leitura que abandonaria as categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, **um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não**, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que

³⁵ LUDMER, J. Identidades territoriais e fabricação do presente. In: *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Ludmer chama de “imaginação pública” (PEDROSA *et al*, 2018, p.166, grifo nosso).

Saber identificar na expressão oral dos seus entrevistados a produção de uma literatura acontecendo, no movimento de vida, e, para além dos cânones, é mais um indício do envolvimento de Eliane Brum com a autorreferência da linguagem – como autora e sobretudo como leitora –, mas também da necessidade de estar sendo movida pelo ato de pensar a própria existência e os modos de narrá-la, conforme diz Luiz Costa Lima em *História. Ficção. Literatura* (2006):

Distinguimos dois modos de duelar com a ilusão: o modo religioso, consistente em oferecer a alternativa de um depois-da-vida, e o modo da arte, consistente em contrariar o fluxo do tempo, tornando significativos momentos ou cenas em si transitórios. Procurávamos mostrar que o modo religioso, para ser comunitariamente eficaz, tendia a tornar inflexíveis seus princípios e convertê-los em dogmas, ao passo que o modo da arte, desde que não a serviço de uma meta técnica, especulativa ou religiosa, é levado a questionar seu próprio conjuro da ilusão (LIMA, 2006, p. 349).

Decidir estar no processo de morrer de Ailce, comprometendo-se em narrá-lo, da mesma maneira que identificar, através da escuta, aquilo que sai da boca das pessoas como literatura oral, são duas atitudes das quais reforçam o desejo de Brum de quebrar suas próprias ilusões a partir da escrita. Essa percepção pode ser ratificada pelo comentário da autora acerca do enterro de Ailce e que, no meu entendimento, se relaciona com o ato de questionar o conjuro da ilusão pela arte evidenciado por Costa Lima: “sigo sem achar sentido para o fim. Mas sei que a intensidade da nossa vida é dada pela coragem de mergulhar no caos da condição humana” (BRUM, 2017, p. 352).

Nos estudos desenvolvidos pela Epistemologia do Romance, o pensamento dos autores tcheco Milan Kundera (1929-) e austríaco Hermann Broch (1856 – 1951), para além da crítica literária, tornaram-se centrais para compreensão de um conceito particular de romance nascido com a modernidade, mas que se perpetua no tempo com a própria obra de ambos; Broch entre as metades dos séculos XIX e XX e Kundera até tempos atuais. Falo sobre um conceito de forma ficcional romanesca não necessariamente pelos elementos que a constitui, mas pela razão de ser e de dizer aquilo que só ele [o romance] pode *dizer* acerca da condição humana. Em um dos seus quatro ensaios *A arte do romance* (2009), Kundera reitera um pensamento que vem de Broch: “Descobrir o que somente o romance pode descobrir é a única razão de ser do romance. O romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance” (2009, p.13).

Não obstante, também é válido reiterar que o romance do qual Kundera se refere não diz respeito puramente ao romance moderno como conhecido pelas escolas literárias, tampouco especificamente ao romance burguês ou realista. Kundera sugere uma história do romance europeu que desemboca na América, enquanto um caminho específico de autores que buscam desvendar temas existenciais. Assemelha-se ao que Walter Benjamin (1892-1940) afirma em *Magia e Técnica, Arte e Política* (1985), no ensaio *A crise do romance*: “Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo” (1985, p. 54).

Nesta tese, tomo como fato *Uma/Duas* enquanto romance brasileiro contemporâneo, a despeito, a princípio, do tempo e espaço de publicação. Não é meu interesse problematizá-lo a partir de categorias e classificações de gênero fechadas, mas aprofundar em suas razões de existir, de forma generalizada, como prosa ficcional. Em *Questões de Literatura e de Estética – Teoria do romance* (1993), o teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) diz que o “romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras do gênero agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob plena luz da História (BAKHTIN, 1993, p. 397). O pensamento de Bakhtin parece dar passagem às práticas inespecíficas da contemporaneidade por entender sua mutação e dinamismo. Eis aqui o cerne da discussão neste trabalho: compreender o romance, objeto da pesquisa, como forma estética que existe pelo gesto sensível, mas também racional de criação do autor, atrelado ao seu tempo histórico porque finito, mas com total liberdade para ser do modo que é. Ao leitor, cabe investigar as possíveis razões dessa liberdade, levando em consideração a questão da exploração da existência humana.

Feitas essas considerações, volto à perspectiva kunderiana. Para o romancista tcheco, o pensamento acerca da ambiguidade do humano e da relativização de verdades, descritas pelo comentador como sabedoria da incerteza, para além da descrita filosoficamente por Descartes (1596-1650), já eram temas dos quais escritores como o francês François Rabelais (1494-1553), precocemente, e o espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) havia percebido e desenvolvido em seus respectivos escritos, como um revés no seio do nascimento do pensamento moderno. Até então, para Kundera, o romance era a possibilidade contraditória de alertar contra o atentado de definir o homem objetivamente, e assim foi durante os séculos vindouros, com escritores como o próprio Broch, Robert Musil (1880 – 1942) e Franz Kafka (1883 – 1924).

Diria que os dois grandes filósofos [Galileu e Descartes] desvendaram a ambiguidade dessa época que é, ao mesmo tempo, degradação e progresso e, como tudo que é humano, contém o germe do seu fim em seu nascimento.

Essa ambiguidade não diminui, a meus olhos, os quatro últimos séculos europeus, aos quais me sinto mais ligado na medida em que não sou filósofo, mas romancista. Na verdade, para mim, o fundador dos tempos modernos não é somente Descartes, mas também Cervantes (KUNDERA, 2009, p. 12).

Identificar a relativização de verdades e a ambiguidade humana, nesse contexto do nascimento do pensamento moderno, já se configura, vejo, como um sinal da própria fragilidade de um sistema que perdurou por mais de quatro séculos em solo europeu, foi transplantado fragmentariamente para a América com a colonização e vem sendo contestado desde o XX, e mais profundamente nas primeiras duas décadas do XXI. Para Kundera, esse tipo específico de romance nasce na Europa, mas se estende ao território americano entre os anos de 1920 e 30 para a América do Norte e na década de 60 para a Latina, como afirma em outro ensaio intitulado *Testamentos traídos: ensaios* (KUNDERA, 2017, p. 36).

No movimento intelectual/literário contemporâneo do qual Eliane Brum está inserida, parece-me que a ideia kunderiana da sabedoria da incerteza pode ser interpretada como uma semente da qual autores latino-americanos florescem com a convicção, cada vez mais acentuada, da dissonância do universo da literatura com ideias sociais de totalidade e universalidade, acrescidas, claro, de diversas consciências do tempo presente, de dominação e apagamento cultural para além da própria arte, em decorrência da própria formação dos países americanos, que envolvem outras problemáticas como o extermínio de povos nativos, a escravidão como base social econômica e a anulação profunda de subjetividades. “A verdade totalitária excluiu a relatividade, a dúvida, a interrogação, e ela jamais pode, portanto, se conciliar com o que chamaria de espírito do romance” (KUNDERA, 2009, p. 20).

A despeito dos distanciamentos de tempo e de espaço de Eliane Brum e de Kundera, compreendo *Uma/Duas* como uma continuidade nesta história romanesca identificada pelo autor tcheco, galgada pela razão de ser do romance de Brum. A justificativa de Brum dada aos jornais no lançamento, de que “há coisas que só a ficção suporta” parece dialogar com a frase aquilo que só o romance pode dizer de Broch, resgatada e trabalhada por Kundera em seus livros de ensaios. Válido ainda lembrar que no contemporâneo há várias maneiras de contestar um pensamento vigente, do modo como os próprios conceitos de entre-lugar, práticas inespecíficas e pós-autonomia revelam em termos de mistura de formas e gêneros, acerca da produção artística do final do século XX para o início do XXI.

No caso individual de Eliane Brum e levando em consideração as contextualizações que fiz até agora dentro da sua própria carreira de escritora, entretanto, a escritura de um romance parece-me imperativo para as necessidades da autora naquele momento. Portanto, este diálogo travado entre ambos os autores ocorre numa tentativa de crescer minhas intenções nas

pesquisas dentro da Epistemologia do Romance, acerca da busca em *Uma/Duas* por possíveis conhecimentos, que é, por consequência, um objetivo maior do que apenas configurá-lo a partir das tendências históricas contemporâneas.

Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), o jornalista e escritor italiano Ítalo Calvino (1923-1985) comparou, num círculo de seis palestras que deu na Universidade de Harvard na década de 80, acerca das tendências do milênio que estamos vivendo, o romance contemporâneo a uma “enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo (CALVINO, 1910, p. 91). Calvino fala sobre uma multiplicidade característica dos novos tempos, mas que já estava presente na arte romanesca, com por exemplo em Gustave Flaubert (1821-1880). Baseados nessa reflexão de Calvino, os autores do *Indicionário do contemporâneo* também afirmam que “poderíamos pensar a literatura já não como um campo de conhecimento, mas como um campo aberto, por onde circulam conhecimentos os mais diversos” (PEDROSA *et al*, 2018, p.176).

A busca por possíveis conhecimentos acerca do humano em *Uma/Duas*, a partir da ótica teórica da Epistemologia do Romance significa, em outras palavras, travar um processo articulatório de leitura/pesquisa, a partir do romance, com teóricos que possam dar fundamentação àquelas ideias do autor traduzidas por meio da ficção. Portanto, não me cabe categorizar *Uma/Duas* ou inseri-lo em denominações pregressas, como se o fosse pela força da constituição de um gênero, de uma ideologia ou da forma pela própria forma.

Em *Literatura em perigo* (2009), o linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017) promove uma revisão do seu próprio pensamento formalista ao questionar o campo teórico da literatura e os rumos arbitrários do ensino nas escolas francesas, nos tempos atuais, dos quais têm reduzido o potencial literário de ser meio, de atuar de forma interdisciplinar, como um catalisador da existência. “Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela [a literatura] permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano” (TODOROV, 2009, p. 24). Todorov reitera ainda que, de forma geral, o

leitor não profissional, tanto hoje quanto ontem, lê essas obras não para dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre a sociedade a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhes permita compreender melhor o homem e o mundo (...). **O conhecimento da literatura não é um fim em si**, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um (TODOROV, 2009, p. 32-33, grifo nosso).

Sem entrar no mérito de realização pessoal de Todorov, mas apegando-me à ideia do conhecimento da literatura não como um fim em si, também de Calvino, enquanto rede de conexões, ou dos autores do *indicionário*, como campo aberto onde circulam diversos

conhecimentos, afirmo que o meu querer, diante de *Uma/Duas*, é de usar as ferramentas teóricas a nós disponíveis para construir uma possibilidade de conhecimento sobre o humano acerca deste romance que parta dele mesmo. Tanto os esforços de reconstituição histórica do objeto, bem como a formação em termos ficcionais e de autorreferência verbal são instrumentos de mediação e produção de saberes, configuram-se como suportes de entendimento, que denotam meus esforços processuais de evidenciar a intenção de Brum em pensar sobre determinado assunto, não por sistemas de abstração, mas pela narrativa ficcional.

Ademais, não somente o objeto de estudo *Uma/Duas*, mas a própria produção dessa tese acontece no século XXI, período em que, como já mencionei, repensa o modo em si de fazer pesquisa em Literatura – com letra maiúscula para denominar o campo de saber. A teoria da Epistemologia do Romance vem, nesse sentido, como uma proposta de organização do pensamento e trabalho do pesquisador, com o intuito de equalizar a teorização pela teorização, bem como uma análise galgada pela judicação do gosto. Partir do objeto literário me possibilita compreender, portanto, os caminhos a seguir, teoria a ler, diálogos a traçar, através do gesto *macunaímico*³⁶ do leitor-pesquisador, como dito em entrevista pelo fundador da ER, Wilton Barroso Filho, em maio de 2018. Com esta última consideração, faço um pequeno resumo do livro para então apresentar nossa hipótese a partir da noção de Estética dos Contrários.

1.1 Breve resumo de *Uma/Duas*

De modo geral o romance *Uma/Duas*, do qual Brum precisou dar forma, conta a história de uma relação de traumas e conflitos entre a Laura, uma jornalista mais ou menos na faixa dos 40, que vive sozinha num apartamento de um centro urbano brasileiro, e a mãe possivelmente já velha, Maria Lúcia. Intuo que a trama se passa no tempo presente, a considerar a incorporação de referências externas das primeiras décadas dos anos 2000, como elementos estéticos, tais como a própria tecnologia do computador, filmes, livros, artistas, figuras históricas, entre outros. Cansada de carregar o peso de sentir-se extensão da mãe, Laura começa a escrever um romance, dentro do romance, para se libertar das amarras emocionais que a prendem a mãe e finalmente cumprir uma vontade silenciosa: a de matar Maria Lúcia, na ficção que está escrevendo. O que foi motivado pelo ódio, entretanto, acaba se tornando um ato de amor ao

³⁶ COELHO, N. A Epistemologia do Romance está no centro de tensão do presente pois luta pela manutenção do humano. *Epistemologia do Romance*. 31 mai. 2018. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.com/2018/05/31/a-epistemologia-do-romance-esta-no-centro-de-tensao-do-presente- pois-luta-pela-manutencao-do-humano/>. Acesso em: 4 jan. 2021.

final do livro, quando a filha promove uma eutanásia³⁷ ilegal em Maria Lúcia, diagnosticada com câncer severo.

O desenrolar se dá a partir de três vozes narrativas, escritas na primeira edição em vermelho e com tipologias diferentes: de Laura, de Maria Lúcia (em formato de cartas) e de um narrador em terceira pessoa. As vozes mesclam-se entre si ao contar o presente da narrativa, em meio às memórias da vida das duas e reflexões de Laura sobre o próprio ato de escrever. Por isso, vejo como uma impossibilidade saber se a morte de Maria Lúcia tenha acontecido no romance de Laura ou na realidade interna ao romance. Dentre as lembranças, está a de que Maria Lúcia cresceu sem mãe, morta no parto, foi criada de forma rígida e sem toque afetuoso por pai militar que ditava para a própria filha escrever cartas eróticas destinada às amantes. Após morrer de mal súbito, Maria Lúcia fica sozinha e é estuprada pelo porteiro do prédio, virando sua esposa forçada. Dele, teve quatro bebês meninos antes de Laura, os quais logo após fazer o parto em casa os matou afogados no vaso do banheiro e enterrou-os no quintal. Laura, a única que nasceu no hospital só foi salva pela mãe de morrer afogada ainda recém-nascida porque olhou fixamente nos olhos de Maria Lúcia por debaixo d'água, sem chorar.

Laura também conta sobre sua infância complicada, o “casamento” estranho da mãe, a figura quase decorativa do pai na sua infância e o momento em que ele foi embora de casa; sobre quando as professoras da escola descobriram que Maria Lúcia poderia estar abusando da filha ao obrigá-la dormir em sua cama todas as noites chupando seu seio. Pela versão de Maria

³⁷ Segundo o professor Dr. José Roberto Goldim, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), o “termo eutanásia vem do grego, podendo ser traduzido como “boa morte” ou “morte apropriada”. O termo foi proposto por Francis Bacon, em 1623, em sua obra *Historia vitae et mortis*, como sendo o “tratamento adequado as doenças incuráveis”. De maneira geral, entende-se por eutanásia quando uma pessoa causa deliberadamente a morte de outra que está mais fraca, debilitada ou em sofrimento. Neste último caso, a eutanásia seria justificada como uma forma de evitar um sofrimento acarretado por um longo período de doença (GOLDIM, 2004). Em *A arte de morrer visões plurais* (2009), a advogada especialista em bioética Lívia Callegari afirma que basicamente a eutanásia pode ser ativa, “ato deliberado de provocar a morte instantânea e indolor ao paciente, por fins misericordiosos” ou passiva, “o agente deixa de prolongar a vida, por meios artificiais ou extraordinários” (...) de um paciente que está em terminalidade ou por não iniciar uma ação médica (CALLEGARI, 2009, p. 144). A eutanásia pode ainda variar quanto à vontade do paciente, em ser provocada por um pedido dele, ou contra a sua vontade ou sem consultá-lo. A *eutanásia* também se diferencia do suicídio assistido, onde o paciente de maneira geral, é incentivado direta ou indiretamente a tirar a própria vida. No Brasil, tanto a *eutanásia* quanto o *suicídio assistido* não são consideradas práticas autorizadas e enfrentam tabus sociais que arrefecem a possibilidade de discussão nos meios de comunicação e no legislativo. Todavia, no Brasil, em 2006, o Conselho Federal de Medicina editou a resolução nº 1.805/2006 afirmando que “na fase terminal de enfermidades graves e incuráveis é permitido ao médico limitar ou suspender procedimentos e tratamentos que prolonguem a vida do doente, garantindo-lhe os cuidados necessários para aliviar os sintomas que levam ao sofrimento, na perspectiva de uma assistência integral, respeitada a vontade do paciente ou de seu representante legal”. Este procedimento está ligado à prática, portanto, da ortotanásia e dos cuidados paliativos, em que Eliane Brum teve contato ao produzir suas reportagens acerca da morte.

GOLDIM, R. J. Eutanásia. *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. 28 abr. 2004. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/bioetica/eutanasi.htm>. Acesso em: 24 ago. 2021.

RESOLUÇÃO CFM nº 1805/2006. *Conselho Federal de Medicina*. Disponível em:

<https://sistemas.cfm.org.br/normas/visualizar/resolucoes/BR/2006/1805>. 2006. Acesso em: 24 ago. 2021.

Lúcia, a mãe estava a protegendo do próprio pai, com medo de que ele se enfiasse nela como fazia com a própria Maria Lúcia. Laura cresce acumulando estresse, tentativas de suicídio e hábitos sádicos como o de se cortar e se masturbar com o cabo da faca enquanto a lâmina rasga a carne da sua mão. Mesmo morando em casas separadas, um dia Laura é acordada por uma amiga da mãe dizendo que precisa resgatá-la do próprio apartamento. Laura encontra a mãe apodrecendo, com um pé comido pelo gato, deitada no próprio mijo e fezes. É assim que as duas voltam a morar juntas temporariamente; e Laura inicia a escrita do seu romance e a mãe termina morrendo, como desfecho. Não posso afirmar, contudo, como disse, se a morte de Maria Lúcia é de fato realizada ou se aconteceu apenas no romance escrito por Laura dentro do próprio romance.

Paralelo à intriga, há também diversas passagens no enredo em que Laura tem contato social com outras pessoas – que não chegam a ser nomeados – como a classe médica, os psicólogos, homens aleatórios, levando Maria Lúcia para consultas em hospitais, andando de táxi e indo à livraria, o único local que ela [Laura] aparenta sentir-se bem consigo mesma e pôde encontrar um “amigo”. Estas passagens em *Uma/Duas* são narradas mesclando diálogos indiretos sem pontuação específica e, em sua maioria, a partir de um olhar que desvela fingimentos, hipocrisias, intencionalidades escusas, relações desiguais de poder, entre homens e mulheres, e tabus acerca da morte numa conversa constante consigo mesma.

1.2 Construindo a hipótese a partir da Estética dos Contrários

Em diversas entrevistas que deu, Eliane Brum repete a mesma sinopse sobre *Uma/Duas* ser um livro sobre “como uma filha se arranca do corpo da mãe”, o que considera como um tema universal e crucial para as mulheres³⁸. Compreendo essa problemática como um dos pilares estéticos do romance que contribui, de forma central, para evidenciar uma ideia mais profunda. Em minha concepção e após movimento de leitura de *Uma/Duas* face ao conjunto de obra da autora, o romance me parecer ser uma história particular baseada nesta pergunta que se ambiciona universal: *é possível que um ser humano se arranque da sua própria condição?*

A resposta para esse questionamento seria uma reflexão acerca da tentativa e ao mesmo tempo da impossibilidade, ambas justapostas, por um tensionamento constante do qual acreditamos ser a origem, ou melhor, a ideia geradora da Estética dos Contrários. O romance

³⁸ ROSA, P. P. Nossa vida é nossa primeira ficção. *Blog O Hélio*. 19 dez 2011. Disponível em: <http://ohelio.blogspot.com/2011/12/nossa-vida-e-nossa-primeira-ficcao.html>. Acesso em: 28 fev. 2020.

apareceria, nesse sentido, como uma via do meio a esse conflito, em que tanto o conteúdo (a história em si) quanto a sua figuração [*Gestalt*] (escolha dos elementos estéticos que a constitui) priorizam a sensação de estar constantemente em paradoxo, exposta a antagonismos, das quais a polarização intencional não permite a escolha ou anulação de um dos lados, mas a manutenção do intermeio, do dilema. Embora a pergunta acima apareça num âmbito generalizado, entendemos que no romance ela se particulariza em três situações específicas que serão pormenorizadas no capítulo 3, mas cito aqui: *É possível que a palavra arranque do corpo o conflito? É possível que uma filha se arranque da mãe? É possível que um ser humano se arranque da morte?* Estas três proposições nos encaminham para refletir sobre elementos da condição humana em *Uma/Duas* que acabam, por sua vez, ecoando a ideia da minha hipótese. Como irei analisar cada um desses pontos posteriormente, farei um apanhado geral acerca dos contrários.

Em *A Condição Humana* (2007 [1958]), Hanna Arendt (1906-1975) afirma que a condição humana, enquanto uma questão ampla, não diz respeito ao que se fala acerca de natureza humana – “compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência” (2007, p. 17). Arendt parecer querer dizer que, para além das condicionantes naturais – dado o nascimento e a mortalidade na Terra, o próprio homem, de diversas formas e maneiras, cria suas próprias condições de vida, estas, por sua vez, também se tornam cruciais para a sua existência. “Tudo que espontaneamente adentra o mundo humano, ou para ele é trazido pelo esforço humano, torna-se parte da condição humana. O impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante” (ARENDR, 2007, p. 17).

Tal pensamento humano exposto por Arendt faz alusão à tecnologia criada pelo homem e o modo como as sociedades vão se tornando dependentes desses artefatos, ficando presas às condições das quais elas mesmas criaram para si. No entanto, pensar numa condição que lhe é criada parece dialogar com *Uma/Duas* acerca das complexidades que enredam a relação de Laura e Maria Lúcia, entre as duas e cada uma individualmente em sua própria experiência de ser humano e mulher. A despeito da multiplicidade dos narradores que nos oferecem versões da mesma história, podemos suspender o julgamento da ação de ambas, dada as circunstâncias das quais compreendo o desenrolar da vida de cada uma a fim de pensar sobre o que podemos saber sobre estas personagens e as discussões que suscitam. Em outras palavras, me parece que a narrativa é construída de modo que se compreenda como as condições de vida de cada uma

determinam as ações das personagens de modo que fiquem presas naquilo que lhes é possível fazer.

Outrossim, também posso acrescentar que as condicionantes não são apenas do âmbito privado, mas também público, sobretudo pela necessidade humana de viver em sociedade, o que Arendt afirma acerca da vida política. Arendt elenca três condições essenciais do homem, em que o labor corresponde ao processo biológico de vitalidade do próprio corpo – ocorrido pelo nascimento e findado pela morte, o trabalho diz respeito à produção artificial de coisas, e a ação é a atividade de mediação entre o homem e a matéria, e está diretamente ligada à pluralidade, no sentido de que homens (no plural) habitam a terra, não um homem (no singular). (ARENDR, 2007, p. 15). Dentro destes três pontos específicos de Arendt, interessa-me o foco em dois principais entre labor e ação.

De acordo com Arendt, o labor, historicamente está relacionado às atividades corporais, enquanto o trabalho, diz respeito à arteficialidade das mãos. Por isso, explica Arendt, nas sociedades antigas a ideia de labor associava-se ao trabalho escravo, ou dos agricultores, essenciais para a manutenção da vida humana, mas menores numa escala da formação do homem, já que se aproximavam mais de um processo animal e menos de uma transcendência. O labor, portanto, era tido como uma atividade inumana, mesmo quando praticada por seres humanos. Na era Moderna, o conceito ganha conotação positiva, num processo de exaltação da produtividade e como consequência, dentro de um entendimento socioeconômico, também sinônimo de busca por riquezas. O labor, neste sentido, ganha conotação de vida pública e aquilo que pode ir contra à potência do corpo – desejo, dor, prazer, sofrimento – descontrolando-o acaba por expulsar o homem da sociedade. Na sua acepção mais íntima, ligada à energia de vida, também vale ressaltar o que Arendt fala sobre nascimento e morte ir contra à natureza cíclica do mundo:

É somente dentro do mundo humano que o movimento cíclico da natureza se manifesta como crescimento e declínio. Estes, como o nascimento e a morte, não são ocorrências naturais propriamente ditas; não tem lugar no ciclo incessante e incansável no qual todo reino da natureza perpetuamente evolve. **Somente quando ingressam no mundo feito pelo homem podem os processos da natureza ser descritos como crescimento e declínio** (ARENDR, 2007, p. 109, grifo nosso).

Quando lanço o questionamento da minha hipótese acerca do romance *Uma/Duas* sobre *é possível a um ser humano arrancar-se de si mesmo?* Estou, num primeiro momento, pensando os dilemas trazidos pela narrativa ao construir duas personagens que enfrentam questões inerentes aos seus próprios corpos, sendo entendidos e vividos em sociedade, e como o nascimento e a morte se tornam questões problemáticas. De um lado, Brum cria Laura, uma mulher ávida para arrancar-se da mãe, não como metáfora, mas como literalidade, através dos

sucessivos cortes no próprio corpo com o intuito de encontrar algo de autêntico em si mesmo que não passe pela alusão da condição corpórea da própria mãe. Depois, Maria Lúcia, lidando com o envelhecimento, o câncer e a aproximação da morte disputando o controle do próprio corpo com a medicina. Num terceiro ponto, vemos, ambas as personagens tentando lidar com as impossibilidades de criar uma narrativa para as próprias vidas, por meio da palavra.

Pela palavra, chegamos à condição da ação. Arendt afirma que ela pode ser compreendida como a condição de compreensão dos homens (humanos) acerca de si mesmos, que está ligada diretamente à capacidade da comunicação, de se narrar e, portanto, propicia a formatação de comportamentos e da moral, a formação das lembranças, a constituição da própria história e a possibilidade de ineditismo. Nesse sentido, a ação, diz Arendt, sustenta – entre igualdade e diferença – a convivência da pluralidade humana, em que a alteridade é um dos seus aspectos centrais.

É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, na qual confirmamos e assumimos o fato original e singular do nosso aparecimento físico original. Não nos é imposta pela necessidade, como o labor, nem se rege pela utilidade, como o trabalho, pode ser estimulada, mas nunca condicionada pela presença dos outros em cuja companhia desejamos estar. (...) **Agir, no sentido mais geral do termo, significa tomar iniciativa, iniciar (...) começar, imprimir movimento a alguma coisa** (ARENDR, 2007, p. 189/190, grifo nosso).

De forma geral, o romance *Uma/Duas* parece levar a ação a uma problematização do conceito pela estética da narrativa. Como já dito no pequeno resumo de *Uma/Duas*, há uma intenção dos narradores em mostrar a manipulação e a dissonância entre as palavras e os atos – usando os termos de Arendt – dada a exemplificar a condição plural de entendimento dessa capacidade [de agir e contar] pelos próprios humanos e o modo como elas se revestem em instâncias de poder. Em outras palavras, a convivência social não pressupõe comunicação, tampouco entendimento ou alteridade, se esta não é uma iniciativa dos envolvidos. Quando Laura procura alguém para limpar o apartamento da mãe, encontra outra mãe e filha disposta a aceitar o trabalho e acaba refletindo sobre o silenciamento das duas. A narradora em terceira pessoa diz: “É bom quando as pessoas têm um lugar onde não cabem perguntas. A luta de classes de Marx não é uma luta, é apenas uma divisão entre os que podem fazer perguntas e os que só estão autorizados a dar respostas” (BRUM, 2011, p.22).

Posso exemplificar essa dissimulação entre palavra e ato também pelos momentos em que Laura escreve um romance, ou Maria Lúcia escreve as cartas e se relaciona com o pai, ou em que ambas estão em situações fora de casa que exigem trato social para com as outras pessoas, principalmente médicos e psicólogos, ou esconder a condição degradante do corpo

dentro de um táxi, por exemplo. A profundidade dessa problematização parece estar especialmente, no modo como o corpo é trabalhado enquanto uma instância que une e ao mesmo tempo afasta palavras e atos, o que reforça a utilização do termo contrários.

Dentre as acepções dadas à palavra contrário pelo *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia* (1999) de André Lalande, cito “dois movimentos em sentidos opostos” ou “duas mudanças em que cada uma tem um ponto de chegada, ou de direção, aquilo que para outra é ponto de partida ou origem” (LALANDE, 1999, p. 206/207). Essas pequenas definições ajudam a embasar o caráter de movimento que incita à narrativa romanesca estudada, uma sensação de trânsito interno acontecendo, próprio de um vaivém da concepção da criação artística, a partir da estética hegeliana, em que a contradição acontece pela dialética de pensar pelo conflito, num diálogo intenso consigo mesmo, causado entre a materialização do espírito infinito na finitude humana. Neste ponto, ainda, os contrários materializados a partir da dupla ação humana – experienciada pelas personagens – de querer arrancar-se da sua própria condição mesmo fracassando. Também, reiterando, os contrários dos quais denominamos a Estética de *Uma/Duas*, por meio da concepção do movimento, parece colocar o leitor em constante antagonismo, explicitando expressões que oferecem dúvida às ações e demonstram a coexistência constante de sentimentos dúbios. Pela voz de Maria Lúcia: “Eu fui ao mesmo tempo sua assassina e heroína” (BRUM, 2011, p. 145).

Para o filósofo alemão Georg Hegel (1770-1831), a dialética é “concebida como a autocrítica autônoma e o autodesenvolvimento do objeto de estudo, de, por exemplo, uma forma de consciência ou conceito” (INWOOD, 1993, D-24³⁹) Segundo Michael Inwood, autor do *Dicionário Hegel* (1997), a dialética de Hegel envolve três etapas específicas, em que a primeira representa o entendimento de um ou mais conceitos fixos. A segunda, da razão, propriamente dialética, acontece a partir do movimento de reflexão desses conceitos, nos quais diversas contradições podem emergir. O resultado desses pensamentos é a terceira etapa, de especulação, de criação de uma nova categoria, que engloba as anteriores e resolve as contradições envolvidas (INWOOD, 1993, D-25). Até que se inicia novamente o processo. Desta feita, o primeiro capítulo de *Uma/Duas* começa explicitando o ato de Laura de criar. “Começo a escrever esse livro enquanto a minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha” (BRUM, 2011, p. 7) e termina, nas últimas linhas do último capítulo, com um diálogo afirmando da impossibilidade da missão, embora reitere: “Este livro, que você escreveu, é como um filho? Sim e não. Um romance é sempre um filho. Mas é um filho do inferno. E é legião” (BRUM,

³⁹ D-24 representa a página do *e-book* na Plataforma Kobo, referente aos livros vendidos na Livraria Cultura. A posição está inserida a partir da formatação dada pelo aplicativo no dispositivo Tablet *Fire 10*, da Amazon.

2011, p. 175). Dando a entender, a meu ver, o caráter contraditório da intenção inicial de Laura, de criar um mundo onde poderia brincar de ser deus, terminando com a resposta de que a narrativa é como um amontoado de demônios.

Toda a narrativa, nesse sentido, ocorre permeada pelo conflito oriundo da criação artística, decorrente dos tensionamentos gerados pela condição de vida de ambas até a morte de Maria Lúcia; também em que a necessidade de afirmar uma verdade interna à história, contada por Laura e Maria Lúcia fica suspensa, sobretudo pelo mecanismo criado de tornar o livro uma ficção dentro da ficção. Em *História, ficção e literatura* (2006), Costa Lima afirma que o discurso ficcional, ao contrário da História, não postula uma verdade, mas a põe entre parênteses (LIMA, 2006, p. 21). Colocar uma verdade entre parênteses parece ser a intenção de Laura ao iniciar a escritura do romance, mas também um meio operacional de dar materialidade e se resguardar acerca da moral do que pretende deixar emergir em palavras: o ódio e o desejo da morte da mãe, sentimento e vontade comumente solapados numa vida em sociedade cuja figura da mãe é envolta de aura redentora e amorosa. “Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir” (BRUM, 2011, p. 07).

Nesse livro em específico, Lima fala de ficção não apenas como formação de espaços imaginários – o que de antemão é muito importante para compreender a possibilidade de criação de *Uma/Duas* e a necessidade de expor não ditos – mas propõe uma análise dos principais teóricos dedicados ao problema, desde o século XIX, não necessariamente no âmbito da arte, mas da ficção enquanto mediação narrativa do sujeito e da realidade, principalmente na formulação de princípios éticos e de justiça, compilados a partir de um ideal abstrato ou dos científicos, nunca possível conhecer em totalidade. Nas observações de Lima, a partir das leituras de *A filosofia do como se*, de Hans Vahinger (1852 – 1933), “a ficção é sempre uma ferramenta subjetiva ou um andaime do pensamento” (...) que, por sua vez, “é um mecanismo, uma máquina, um instrumento a serviço da vida” (LIMA, 2006, p. 275). Para Vahinger, “*Fictio* significa em primeiro lugar atividade de *fingere*. Ou seja, criar, configurar, elaborar, apresentar, dar forma artística, representar-se, pensar, imaginar, pressupor, esboçar, idear, inventar” (VAHINGER, 2011, p. 226, grifo do autor); denota, neste sentido, uma necessidade humana pois dialoga com a nossa imperfeição de não dar conta de totalidades, ou enrijecimento das palavras, como reitera Arendt.

A palavra, como ficção, nesse sentido, passa a ser entendida como um meio de se fazer algo, em seu cerne operacional, em outras áreas do saber, mas também como um meio dentro do fim da própria Literatura. Em *Uma/Duas*, essa problemática pode ser trabalhada em ambas as significações, dada a importância da autora em escrever um romance sobre a escritura de um

romance e, ao mesmo tempo, chegar à conclusão contraditória da impossibilidade da literatura, como já citamos. “Descubro que escrevi sobre a impossibilidade da literatura. O fracasso previamente assumido ao tentar transformar vida em palavra” (BRUM, 2011, p. 175).

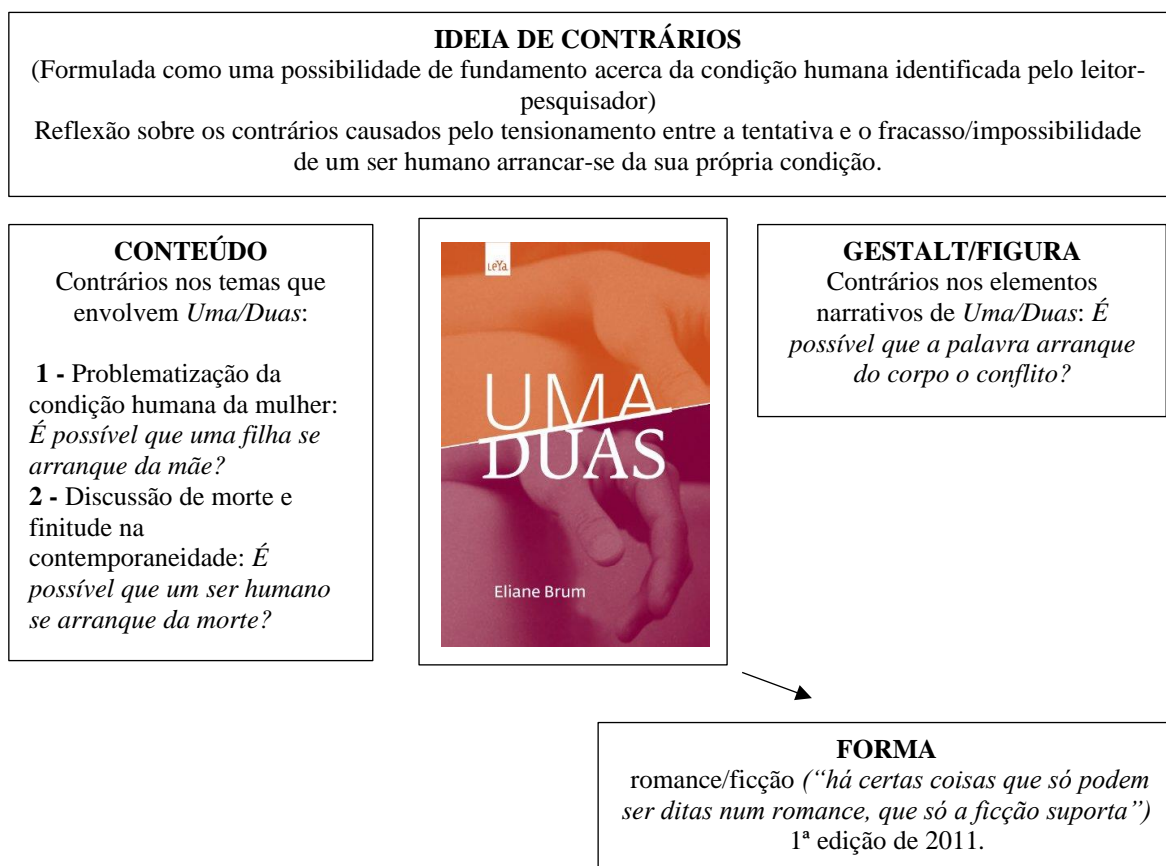
Essa conclusão de Laura, no último capítulo, parece dialogar com as intenções de Arendt, expostas no prólogo de *A Condição Humana*, originalmente publicado em 1958. Arendt formula uma reflexão sobre as notícias da ida do homem à lua, veiculadas nos Estados Unidos, em que as manchetes puxavam para a possibilidade da humanidade se libertar da prisão da terra. Arendt, deste modo, foca suas reflexões numa tendência da ciência de querer superar ou se rebelar contra a própria existência humana, de ter vida própria enquanto algo criado pelo próprio homem, mas que pelo andar das coisas, poderia tanto destruí-lo ou torná-lo seu escravo num futuro.

Recentemente a ciência vem-se esforçando por tornar artificial a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem um filho da natureza. O mesmo desejo de fugir da prisão terrena manifesta-se na tentativa de criar a vida numa proveta, no desejo de misturar, sob o microscópio, o plasma seminal congelado de pessoas comprovadamente capazes a fim de produzir seres humanos superiores e alterar-lhes o tamanho, a forma e a função, e **talvez o desejo de fugir à condição humana esteja presente na esperança de prolongar a duração da vida humana para além do limite dos cem anos** (ARENDDT, 2007, p. 10, grifo nosso).

Arendt parece evidenciar uma ilusão provocada pela ciência – o que ela chama de alienação do mundo moderno (ARENDDT, 2007, p. 14) – acerca do próprio homem achar-se, pretensiosamente, capaz de produzir algo que vá superar a sua própria capacidade cerebral e as condições naturais dadas ao organismo pelo planeta. Portanto, se envereda em fazer um passeio histórico de formação de conceitos desde os gregos para refletir sobre as condições humanas do labor, trabalho e ação na sua contemporaneidade. A reflexão de Arendt coaduna com a minha questão da ideia de contrários sobre *é possível um homem arrancar-se da sua própria condição?* Em *Uma/Duas*, Laura promove pela ficção, caminho parecido ao que Arendt fala, sobre querer arrancar de si o próprio gesto de nascimento do corpo da mãe. Também é defrontada constantemente à sua vontade de querer ser deus, tanto pelo ato de escrever quanto pelo ato de matar a mãe que permanecerá vivendo dentro dela, dada a dúvida da morte por eutanásia na realidade do romance ou no próprio romance de Laura. Ainda, Maria Lúcia, confrontada com o perecimento do próprio corpo. Outrossim, importante destacar o reforço sobre as intenções iniciais de Laura para com a mãe e uma figuração de morte redentora no fim, cujo objetivo de ódio inicial se transforma num ato de amor. Portanto, para finalizar estas breves considerações acerca do que fundamenta, num pano geral a Estética dos Contrários, termino por citar Lima que afirma: “também o gesto inicial da arte se define por uma postura assumida

perante a ilusão” (2006, P. 149). E Laura, ao afirmar – como a epígrafe deste capítulo: “O que importa é o que não pode ser escrito, o que grita sem voz e sem corpo entre as linhas. O para sempre indizível” (BRUM, 2011, p. 175).

Portanto, podemos resumir que Estética dos contrários, como objeto, representa o meu percurso de entendimento acerca do romance *Uma/Duas*, cuja hipótese recai na formulação da ideia de contrários, pelo tensionamento da tentativa e impossibilidade de arrancar-se da própria condição humana, a partir de três situações específicas que nos auxiliam na explicação da ideia, conforme esquema preparado abaixo:



Pensar acerca desses contrários como a manifestação sensível de uma ideia em *Uma/Duas* de Eliane Brum só foi possível, para a leitora-pesquisadora, a partir da leitura do romance em consonância com o conjunto de obra da autora. Entendemos que, desta maneira, os contrários dão vestígios em seus livros anteriores e posteriores; do mesmo modo que encontramos também em seus livros indícios de possibilidades da concepção do conteúdo de *Uma/Duas*. Com exceção da forma romanesca, os textos parecem buscar, cada um ao seu modo, obedecer a uma estética que prioriza, em cada caso, modos narrativos mais próximos do literário, evidenciadas no seu romance, conforme mostraremos no capítulo 2.

Acerca da Literatura – como conjunto de obras selecionadas, Costa Lima afirma que obras heterogêneas podem ser consideradas literárias não necessariamente pelo caráter da sua ficcionalidade, mas pela sua espessura da linguagem “aquela cuja composição nem se dirige a uma rede de conceitos ou que se destaca a partir do momento em que essa direção já não se mostra suficiente, nem se contenta com o automatismo de seu uso corrente” (COSTA LIMA, 2006, p. 350). Costa Lima explica que, para que essa obra torne literária, precisa apresentar o que denomina de correlato sensível-codificado do mundo fenomênico, ou seja, uma linguagem (codificado) fora da conceituação e do puro descritivo, que não apresenta a vida (fenomênico) de maneira passiva, pela reprodução de uma conexão lógica, mas promove plurissignificações àquilo que conta. Ora, a percepção desses vestígios dos contrários no conjunto de obra de Eliane Brum (também heterogêneo) parece dialogar com os critérios estabelecidos por Costa Lima acerca da pertença desses textos como importantes no conjunto de obra para entendimento do gesto de criação do romance e formulação da ideia, não necessariamente, neste caso, identificar ou não o resto da obra da autora como literária.

Essa busca prioriza uma fundamentação da investigação da estética de *Uma/Duas* como um pilar do conjunto de obra – do qual seria possível acessar com maior profundidade a possibilidade de uma invariância do pensamento da autora. De acordo com a pesquisadora Denise Santana, em *Verbetes da Epistemologia do Romance* (2019), “é por meio do conjunto de obra que se chega à ideia estética de regularidade da criação literária” (2019, p. 11). A ER compreende a invariância como a repetição de uma ideia no conjunto de obra, que perpassa todos os livros e os fundamentam, para além do conteúdo e dos elementos estéticos escolhidos.

Para nós enquanto pesquisadores da Epistemologia do Romance nos interessa observar e analisar o que perdura no tempo, o que dialoga com outras obras e o que se repete nas obras de um autor, o elemento que perpassa mais de um de seus textos, um eixo temático que chamamos de projeto estético ou racionalidade da obra de quem trabalha com o texto de ficção, uma vez que esse eixo permite pensar questões do estético que abarcam o conflito humano, que promovem o conhecimento através da arte, e que permite entender um pouco melhor a ciência que postula a sensibilidade e a criação através da forma (SANTANA, 2019, p. 15).

Compreendo, portanto, que a indicação de vestígios gerais para uma investigação acerca de um provável projeto estético da autora nos é importante como contextualização da concepção da ideia de *Uma/Duas*, por meio da reconstituição do observatório literário para traçar um percurso articulatório de intencionalidades de Brum, dos quais perseguimos para a construção da hipótese dentro da Estética dos Contrários. Faz-se a ressalva, inclusive, que estamos falando de um conjunto aberto, pois a autora está viva e produzindo. Portanto, não está no foco da tese provar a existência consciente de um projeto, mas dar uma deixa de cenário, de um eventual

projeto, cujo estudo acerca de *Uma/Duas* abriu flancos para se pensar sobre. Mas antes de entrar no observatório literário que é meu capítulo 2, farei breve percurso teórico sobre o meu lugar de leitora-pesquisadora e o entendimento estético que fundamenta esta tese.

2. O lugar de leitora nesta tese

Qual é o posicionamento do leitor em pesquisa feita no âmbito dos estudos literários? Diversos. Pode soar estranho ou ingênuo uma pergunta assim, mas vejo como necessário demarcar o posicionamento da leitora diante desta pesquisa literária, dada a pluralidade de caminhos teóricos ao longo da História. Vou me contentar em respondê-la para os fins práticos deste caso específico, com as devidas ponderações.

Parto de dois conceitos em elaboração e complementares – leitor perverso e leitor-pesquisador – usados na teoria Epistemologia do Romance, cujos estudos também se iniciaram nas primeiras décadas dos anos 2000. Em *Verbetes da Epistemologia do Romance* (2019), Maria Veralice Barroso e Sara Lelis de Oliveira afirmam que leitor perverso⁴⁰ “é aquele que almeja o entendimento do que lê (...) e objetiva ultrapassar o campo das sensações no qual usualmente permanecem os leitores comuns” (BARROSO, OLIVEIRA, 2019, p. 117). Já “leitor-pesquisador é o sujeito que, enquanto estudioso do texto literário, articula o(s) conhecimento(s) presente(s) na obra literária no âmbito da ER” (BARROSO, OLIVEIRA, 2019, p. 115).

Ser leitor-pesquisador é um atributo de quem faz da leitura literária um exercício acadêmico-científico, conectado pela finalidade de conhecer, cujo objeto do saber está no ato de investigação da obra em análise e o objetivo final do empreendimento é a produção de um trabalho. Por sua vez, esse trabalho é a materialização de um gesto de leitura aprofundado que evidencia – pela possibilidade interpretativa e esforço de promover conexões – a tentativa de construção de um conhecimento acerca de tema específico. Portanto, num primeiro momento, denota uma atitude particular de fazer pesquisa, cujo envolvimento do leitor com o texto ultrapassa a intenção do entretenimento ou da leitura despreziosa.

⁴⁰ A palavra perverso não é empregada pela ER, neste contexto, a partir da psicanálise. Segundo Barroso e Oliveira (2019), a perversidade do leitor percorre as intenções explicitadas pela *Estética Transcendental* de Immanuel Kant (1724-1804), conforme falei adiante. Neste sentido, o termo “perversidade”, enquanto uma “malíssima índole” (AURÉLIO DIGITAL, 2010) diz respeito à insubordinação do leitor-pesquisador a “fundir-se às ideias que lhe são apresentadas como verdadeiras. No ato da leitura ele também impõe suas regras e, ao fazer isso, não só cria o seu próprio jogo interpretativo, como também revela consciência de que o estético nasce de um processo que envolve não somente inspiração, mas ainda trabalho e elaboração racional” (BARROSO, OLIVEIRA, 2019, p. 116).

Para chegar a esta categoria, é necessário, contudo, ter a perversidade de confrontar o texto, duvidar das deixas oferecidas pelo autor, ir às entrelinhas, “não se acomodar e, ao mesmo tempo, incomodar” (BARROSO, OLIVEIRA, 2019, p. 117). É preciso posicionar-se como curioso a ponto de se interessar pela narrativa enquanto objeto literário, englobando sua formação e origens históricas, pelas possíveis intencionalidades do autor por detrás da forma e do conteúdo. Também, é um leitor perspicaz ao ponto de ditar suas próprias regras, sabendo que nunca poderão ser só suas, pelo movimento reiterado de leituras, articulações e buscas acerca da gênese do objeto e quem sabe partir para um próximo passo: o de pesquisar.

Destas considerações tiro dois apontamentos importantes para a definição da leitora autora desta tese. A primeira é que a ER se encontra na linha de estudos literários que levam em consideração o leitor como um elemento de análise, e segue para além das correntes que se firmam na imanência do texto. Em segundo, isso não significa pautar-se pela atitude do leitor comum e parar nos ajuizamentos de gosto e sensações; ao contrário, passo por ela com a intenção de ir além. Somos livres para nos relacionar com a obra, mas orientando-nos pela narrativa, não por uma teoria em primeiro plano a fim de introduzir entendimentos externos, mas de buscar fundamentos em seus elementos que permitam o processo de construção de conhecimento posterior.

Em *Teoria da Literatura: trajetória, fundamentos, problemas* (2018), Roberto Acízelo de Souza elenca dois grandes grupos que nos ajudam a compreender os rumos tomados pelos estudos literários: o normativismo e o descritivismo. No primeiro, qualquer análise é orientada por uma norma precedente, externa ao objeto literário e que impõe valores absolutos a serem seguidos. Já o segundo opta pela abertura de hipóteses explicativas, por vezes, contraditórias entre si. “Em outros termos, a atitude normativa diz o que a literatura deve ser e como precisa ser julgada; a descritiva diz o que ela é e explicações prováveis lhe são apropriadas” (SOUZA, 2018, p. 18).

Nos termos de Souza, a Epistemologia do Romance pode ser encarada como descritivista, porque não pretende postular verdades tampouco se orientar por elas. Ademais, tem como foco o objeto literário, compreendendo que é dele a necessidade de evocar qualquer teoria capaz de auxiliar em sua interpretação. O nosso comportamento como leitora perversa e pesquisadora, neste sentido, segue essa direção nesta tese. Embora apresente conceitos pensados a partir dos estudos e vivências da ER, não me atenho a ele enquanto um método rígido, fechado e externo, mas como um aspecto interno de quem lê. Barroso e Oliveira afirmam que

No âmbito da ER interpretar é um processo no qual se constrói conhecimento na medida em que os elementos resultantes da decomposição textual são acumulados e articulados entre si: tem-se então a produção de um saber proveniente do texto literário. Nesse sentido, o caráter interpretativo não se restringe a determinado modelo de interpretação (BARROSO, OLIVEIRA, 2018, p. 119).

Resta dizer que a construção deste trabalho perpassa necessariamente pelo olhar da leitora, enquanto membro ativo da tríade autor – obra – leitor no processo de análise literária. É válido ressaltar que a nossa escolha teórica leva em consideração a autoria enquanto lugar de retorno não pelo apego biográfico, porém para procurar vestígios em seu conjunto de obra, leituras, entrevistas, experiências que podem ter motivado a criação do texto; em suma, a intencionalidade do autor.

Portanto o leitor-pesquisador na ER, enquanto articulador de um movimento teórico descritivista, entende que cada objeto de pesquisa, confrontado por cada um que se dispõe a pesquisá-lo, oferece caminhos específicos e plurais às possibilidades de conhecimento engatilhados pela narrativa literária. Ao longo dos estudos literários, a problemática da influência do leitor sobre a obra e o processo interpretativo também foi pensada, acerca da dificuldade de categorização, da incompleta influência de controle do escritor em defini-lo e incluem, de certa maneira, o modo como enxergam a questão tanto sensível quanto racional do entendimento do texto.

No meu percurso de aproximações teóricas, procuro estabelecer breves diálogos tomando como base o livro *O Demônio da teoria* (2010), de Antoine Compagnon. Os autores escolhidos serão aqui elencados por ordem de nascimento: Marcel Proust (1871 – 1922), Roman Ingarden (1893 – 1970), Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002), Hans Robert Jauss (1921 – 1997) e Wolfgang Iser (1926 – 2007). Este grupo de teóricos do século XX, trouxeram apontamentos expressivos acerca do posicionamento do leitor diante da obra.

De acordo com Compagnon, Proust (1907) tinha argumentos a favor do leitor, compreendendo a impossibilidade de ter acesso puro ao livro. Em *Sobre a Leitura* (2003 [1907]), derivado de um prefácio escrito em 1905 para sua tradução do livro *Sésame et lês Lys*, de John Ruskin, Proust comenta sobre as memórias de infância do leitor que tinha como companhia o livro, para então trabalhar a relação provocada pela leitura aos diferentes tipos de leitores. Entre outras coisas, afirma que o espírito do literato

sem atividade original não sabe separar nos livros a substância que poderia torná-lo mais forte; ele se embaraça com sua forma intacta, que, ao invés de ser para ele um elemento assimilável, um princípio de vida, não é senão um corpo estranho, um princípio de morte (PROUST, 2003 [1907], p. 18).

Para o crítico francês, a leitura tinha a ver com “empatia, projeção, identificação”, de uma maneira que “maltratava o livro” e o adaptava às preocupações do leitor” (COMPAGNON, 2010, p. 141). Embora a concepção proustiana ressalte o papel do leitor diante do objeto literário, promove a ideia do uso do livro para a compreensão de si mesmo, diminuindo, desta maneira, a importância da obra e ocultando uma gama de variáveis nos entendimentos possíveis. Todavia, vale lembrar que Proust fala acerca de uma leitura desinteressada de motivos outros como os da pesquisa, mas dada à apreciação do momento e à possibilidade de engrandecimento pessoal.

Apesar de saber que cada leitor se conecta de modo diferente com o texto, a partir das suas próprias vivências, experiências e leituras, não nos interessa fazer do texto um espelho, nem tampouco adaptá-lo com inserções que nos dizem respeito. Contrariando esta ideia, o leitor perverso necessita de distanciamento para conseguir se aproximar da moral da narrativa, que lhe é intrínseca e possivelmente está ali para promover um processo de transgressão. Isso significa fazer um esforço para que suas verdades pessoais, éticas e religiosas não se tornem uma barreira de julgamento no processo de análise. Mas até que ponto vai a liberdade do leitor e a liberdade do texto?

Anos mais tarde, os estudos da estética da recepção tentam dar uma definição a estes limites. Ingarden (1931) fala sobre a construção de sentido do texto a partir da experiência do leitor que, por sua vez, se dá ação da leitura a partir de condições preexistentes (como bagagem cultural e intelectual), das quais podem, em grau variável e de difícil medição, interferir na compreensão do texto, ao mesmo tempo em que esse [o texto] também pode modificar o leitor. Em *A obra de arte literária* (1965 [1930]), Ingarden afirma que

Não pertencem à estruturação da obra literária as qualidades, vivências ou estados psíquicos do leitor. Essa evidência parece ser uma banalidade evidente. Contudo, as influências do psicologismo positivista continuam ainda vida entre os investigadores da literatura, teorizadores da arte e críticos de Estética. Basta abrir qualquer livro e encontrar os termos constantemente repetidos <imagens>, <sensações>, <emoções>, ao tratar de obras de arte ou de obras literárias para nos convenceremos da verdade da nossa afirmação (INGARDEN, 1965 [1930], p. 40).

Por outro lado, Ingarden percebe a existência de um movimento em mão dupla, entre o leitor e o texto, mas não dá detalhes, tampouco tenta medir as influências mútuas. De acordo com o teórico esse movimento resulta numa concretização, no elo entre a obra literária e o leitor. A depender do modo como esta concretização aconteça, contudo, “a obra de arte pode morrer de morte natural na medida que se torna para os leitores, numa determinada altura, completamente estranha e incompreensível” (INGARDEN, 1965 [1930], p. 388). Por isso,

como afirma o comentador Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura, uma introdução* (2014), leitor deve concretizar a obra de arte corretamente, a partir das indeterminações promovidas pelo texto. (2014, p. 122).

Iser, por sua vez, escreve duas obras importantes sobre o tema: *O leitor implícito* (1972) e *O Ato da leitura* (1996). De acordo com o ele, nem texto nem leitor são proprietários dos efeitos e respostas encontradas no processo de leitura. O foco recai, portanto, na interação. Entre o livro e o leitor forma-se uma espécie de limbo – descrito como um esquema virtual da obra literária – em que entram em movimento tanto texto quanto experiências subjetivas do receptor.

Neste sentido, Iser propõe um modelo para o leitor real, chamado leitor implícito. “A concepção do leitor implícito designa uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73). Iser desdobra o entendimento da recepção como estrutura – fornecida pelo texto, e ato – numa ação controlada de leitura. Para o teórico, de todo modo, a interpretação dada pelo leitor a uma obra passa primeiro pelo crivo da ideia de leitor dado pela própria obra. Trocando as palavras, leitor implícito é um leitor embutido no texto, sem existência real, “que materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER, 1996, p. 73).

Para Compagnon, Iser reconhece a possível liberdade do leitor em preencher lacunas de narração e descrição, mas de forma observada, dentro dos parâmetros indicados pelo próprio texto (2010, p. 149). Se de um lado esse modelo de leitor parece se mover com menos amarras, não devemos imaginar que seja pela própria percepção advinda da teoria de Iser, mas pelo caráter das obras literárias, cada vez mais abertas. “Os textos aos quais ele se refere, cada vez mais modernos, são cada vez mais indeterminados. Em consequência disso, cada vez mais o leitor tem que dar de si próprio para completar o texto” (COMPAGNON, 2010, p. 151).

Ademais, a participação do leitor real no ato de completar esses vazios ocorre a partir da imaginação, por meio da evocação do seu próprio repertório, dada a reflexão conforme as condições de cada leitor. Também, reforça o preenchimento de conteúdo narrativo, sem motivar maiores desdobramentos de significações ou de ambiguidades para além do extrato verbal e da construção estética dos elementos; ou seja, não há evidências diretas de que a intenção do leitor implícito seja a busca de possibilidades de conhecimento acerca do humano na obra, tal qual a postura do leitor-pesquisador.

Outra corrente dos estudos da recepção foi proposta por Jauss. De certa forma, o teórico germânico tenta colocar a figura do leitor como conciliadora de duas propostas teóricas: a imanência do texto no formalismo e o caráter histórico do marxismo. Há um avanço na tentativa de perceber as nuances de leitura a partir da contextualização cronológica do leitor e da própria

obra na história da literatura, sem perder de vista o valor estético interno na análise. Em *A literatura e o Leitor* (1979), Costa Lima reúne fragmentos de textos de Iser e Jauss entre outros, com o intuito de compreender o impacto reflexivo das propostas dos autores que levaram em consideração a instância do leitor em suas respectivas teorias. Em *A estética da recepção: colocações gerais*, Jauss questiona a primazia da verdade, por meio da influência dos estudos platônicos, em detrimento da experiência estética.

Para o teórico, “a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor” (JAUSS, 1979, p. 46), mas a partir de uma sintonia entre o que Jauss chama de compreensão fruidora e fruição compreensiva. Nesta tarefa do leitor, prioriza-se dois movimentos de entender tanto efeito quanto significado do texto para o leitor contemporâneo, ao passo que também se reconstrói o processo histórico “pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por meio de leitores de tempos diversos” (JAUSS, 1979, p. 46).

Jauss se baseia nas considerações de Gadamer em *Verdade e Método* (1960) acerca das variáveis históricas no processo hermenêutico, entre outros teóricos que pensam a função da arte e as experiências humanas no mundo, para propor os conceitos horizonte de expectativa e desvio estético. O primeiro pode ser entendido de forma geral como a “análise de experiências do leitor ou da sociedade de leitores de um tempo histórico determinado” (JAUSS, 1979, p. 50), enquanto o segundo pode ser definido como “o grau que separa [a obra] do horizonte de expectativas dos primeiros leitores, em seguida, dos horizontes de expectativa sucessivos no decurso da sua recepção” (COMPAGNON, 2010, p. 209). Em outras palavras, Jauss afirma ser competência de o leitor identificar, no movimento de leitura, as diferenças de percepção da obra e da própria construção estética da obra, como foi no passado e como é no presente. Dentro do horizonte, o leitor vislumbra métodos de interpretação e aspectos característicos do texto específicos de uma época, do mesmo modo que a obra, no percurso do tempo, pode desviar-se para as possibilidades consideradas inéditas ou subversivas.

Jauss compara, em relação ao mesmo tema do adultério burguês, o romance fácil de Ernest Feydeau, *Fanny*, e *Madame Bovary*. Feydeau obteve um sucesso imediato, seu romance se vendeu melhor que o de Flaubert, mas a posteridade dele se desviou, ao passo que Flaubert viria a conquistar mais e mais leitores. As duas noções elementares de Jauss permitem assim separar a arte verdadeira (inovadora) e a arte que ele chama de “culinária” (de diversão), numa história da sucessão dos horizontes de expectativa que, como entre os formalistas, é uma dinâmica da negatividade estética (COMPAGNON, 2010, p. 210).

Para além de valorar uma obra de arte, também está no campo das intenções da ER identificar e analisar os possíveis motivos da perenidade de um texto a partir dos saberes contidos ali, mas com o intuito de pensar possíveis conhecimentos particulares que dialogam

com a universalidade da condição humana. Inclusive, *Madame Bovary* (1856) é uma obra usada para fundamentar a teoria da ER, não por ser uma “arte verdadeira, inovadora”, mas por conter ali possibilidades de saber humano que perpassam o tempo, tais como os interditos da infidelidade feminina. Ademais, o gesto promovido pelos horizontes de expectativas e seus desvios pensados por Jauss são importantes para a ER como meios de situar a obra em seu próprio contexto, não necessariamente como fim da pesquisa; mas como meio, reitero, de fundamentação de uma possível hipótese de conhecimento do leitor-pesquisador.

A partir desse breve caminho teórico, é importante afirmar que o leitor-pesquisador tem seus fundamentos ancorados no gesto filosófico, que desdobrados percorrem os gestos estéticos, epistemológicos e hermenêuticos, enquanto caráter reflexivo e de produção de saberes a partir da obra. As intenções de Ingarden, Iser e Jauss abrem espaço para a construção de teorias na história dos estudos literários que balizam a importância do leitor diante do texto, como foi demonstrado brevemente, e acabam reiterando a impossibilidade de definir interpretações rígidas para a ficção, dada a natureza do texto e as plurais visões dos leitores, em termos psicológicos, de intenções, de experiências estéticas e históricas. Também o leitor perverso e pesquisador não estão preocupados com interpretações totalizantes, embora o pesquisador, em específico, tenha um compromisso orientado pela busca de conhecimento. Com o intuito de dar conta da missão, aciona mecanismos teóricos, metodológicos, históricos para fundamentar a problemática identificada, para então formular explicações que possam ser amparadas pelo seu percurso articulatório. Esta é a principal diferença entre o leitor na ER: na intenção de obter um resultado na pesquisa, ainda que tal resultado não seja único tampouco fechado.

Neste sentido, assim como Iser e Jauss, a ER também dialoga com os estudos gadamerianos, no que tange à incidência das tensões históricas entre os tempos e os contextos do objeto literário, do autor e do leitor na compreensão do texto e sobre a noção de jogo que falarei adiante. Para o leitor-pesquisador, a importância não está em controlar os resultados interpretativos, mas demonstrar e fundamentar o próprio processo da experiência de ler, compreendendo que há muitas variáveis neste movimento, para além do próprio leitor e que, nesse sentido, é preciso avançar para se ter a possibilidade de elaboração de conhecimentos posteriores, advindos dessa relação leitor/obra/autor.

A hermenêutica gadameriana embasa a tarefa do leitor-pesquisador em seu aspecto mais importante da compreensão textual: **identificar mais do que se conhece**. A interpretação desse leitor específico da ER deve experimentar uma leitura da obra literária que permita reconhecer seus fundamentos epistemológicos no intuito de formular um saber (BARROSO, OLIVEIRA, 2018, p. 122, grifo nosso).

A Epistemologia do Romance entende, portanto, que cada processo de leitura é individualizado pela experiência do leitor-pesquisador, embora tenha a intenção de avançar. Por um lado, como Eagleton afirma,

admite-se hoje que nenhuma leitura é inocente (...) inexiste uma reação puramente literária: todas as reações, sem exclusão das reações à forma literária, aos aspectos de uma obra que são por vezes ciosamente reservados ao estético, estão profundamente arraigados no indivíduo social e histórico que somos. (EAGLETON, 2014, p. 135)

Por outro, na ER é dito que há um jogo na relação estabelecida pelo sujeito leitor com o objeto literário. Tal ideia tem raízes teóricas em Gadamer, face ao diálogo promovido pelo teórico com Johan Huizinga (1872-1945). A configuração desse jogo – individual e atento às necessidades da relação – é chamada de *serio ludere* (do português “brincadeira séria”), um gesto metodológico de organização de pensamento que conduz a própria busca pelo conhecimento no livro e posterior elaboração de pesquisa, adequando-se a cada realidade específica. Em *Estudos Epistemológicos do Romance* (2018), Itamar Paulino afirma que “a verdadeira finalidade do jogo não é a solução de tarefas, mas a ordenação e configuração do próprio movimento do jogo” (2018, p. 41).

Este movimento de jogar é a ação de ler, demoradamente e repetidas vezes; e acontece tanto pelo modo como nos colocamos no jogo quanto por aquilo que é oferecido de possibilidades estéticas pelo objeto. Em nossos estudos, as contribuições de Gadamer a partir de Huizinga ajudam-nos na compreensão da postura do jogador, mas sobretudo, complementam a justificativa acerca da natureza do objeto artístico do qual lidamos.

Huizinga cria o conceito de *Homo Ludens*, em seus estudos antropológicos, explorado numa obra homônima (2000 [1938]), para explicar que o lúdico é uma característica essencial da existência, desde os primórdios da humanidade, imbricado na cultura. Segundo Huizinga, “no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve”; (...) no jogo, há alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (2000, p. 03). Para o teórico, o jogo não é apenas entretenimento, mas articulador de significados às escolhas humanas. Paulino ainda comenta sobre Huizinga que “o jogo se encontra na gênese do pensamento, na busca pela autodescoberta, na possibilidade de experimentar no ato criacional e na condição que ele dá para ocorrer transformações no mundo” (PAULINO, 2019, p. 173).

Ora, tanto o ato humano de escrever quanto o de pesquisar obras literárias partem desta ideia de Huizinga em torno do jogo, no contexto desse trabalho. Paulino reitera que “o jogo

existencial tem sua dinâmica relacionada ao jogo da experiência da arte” (2019, p. 173). De um lado, as possibilidades de interpretação do leitor-pesquisador (jogador) diante da obra se desenrolam unidas às suas próprias relações com o mundo. Por outro lado, o autor pode ver na criação estética uma maneira de experienciar questões, escrever, neste sentido, seria jogar com a vida e o resultado pode ser uma obra literária.

Se para Huizinga jogo é uma condição, no pensamento hermenêutico de Gadamer, o conceito personifica a dinâmica de interpretação do objeto pelo sujeito, mas também a própria condição do objeto artístico. A metáfora do jogo carrega em si a ideia de movimento: do modo de ser da obra artística, proveniente das relações do autor com o mundo; do leitor/jogador que experiencia a própria obra. Não se fala sobre um estado rígido das coisas, mas da fluidez entre um e outro, da relação de vaivém que se tem. “O movimento que é o jogo não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em constante repetição. (...) O jogo é a realização do movimento como tal” (GADAMER, 2004, p. 156).

Não importa mais medir o grau de influência de uma ponta e outra do movimento, mas o que será proveniente desse contato e o mais importante: como ele se organiza e cria parâmetros para permanecer em movimento e fazer sentido, tanto para quem está jogando, quanto para quem está “assistindo”. Traduzindo, esta tese é o resultado da relação da leitora-pesquisadora para com o objeto de pesquisa e se formata nestes parâmetros porque assim se deu o jogo específico entre obra e leitora; e se faz necessário pontuar para que o leitor da tese também compreenda os caminhos. Gadamer afirma que

a ordenação do movimento a que se subordina [o jogador] possui uma determinação que o jogador “escolhe”. De início, ele delimita seu comportamento lúdico frente a outros comportamentos seus pelo fato de que quer jogar. Mas também realiza sua escolha no âmbito de sua disposição de jogar. Escolhe este jogo e não aquele. A isso corresponde que o espaço onde se desenrola o movimento do jogo não é simplesmente o espaço livre do desenrolar-se do jogo, mas sim um espaço limitado e reservado para o movimento do jogo (GADAMER, 2004, p. 113).

Escolher jogar, saber-se no jogo, criar uma configuração para que esse aconteça são atitudes ligadas à noção de seriedade da qual o *serio ludere* da Epistemologia do Romance se refere. Segundo Gadamer, quem joga sabe que é apenas um jogo, mas por estar nele decide levá-lo a sério. Esta é a finalidade, a significação do próprio ato, com dinâmica, regras e lógica própria. Ademais, no caso do leitor-pesquisador, a seriedade da brincadeira se configura na elaboração de uma pesquisa, comprometida com a produção de saberes.

A construção destes possíveis conhecimentos a partir da leitura de uma obra literária se dá, dentro da ER, pela decomposição do texto, orientada pelo que o próprio texto oferece para

jogar e o leitor-pesquisador é capaz de captar dentro dos seus limites, pelos esforços, repetições, distanciamentos morais e articulações que não necessariamente são avessos ao jogo maior – da sua vida – com o mundo. “Nas obras literárias, na intenção entre autor, obra e leitor, existe um movimento (o jogo em si) que se configura conforme as experiências de cada indivíduo com a obra, decorrentes da natureza do jogo” (BARROSO, OLIVEIRA, 2019, p. 121).

Em tese de Doutorado *As memórias no jogo da criação romanesca de Milan Kundera*, feita sob a ótica da Epistemologia do Romance, a pesquisadora Rosimara Richard também chama atenção para as regras do jogo criadas pelo próprio autor.

No caso do escritor – este pode escolher – como faz Kundera –, o gênero romanesco, ao invés de livros de memórias, ou de autobiografia. Kundera escolhe falar no espaço do romance, espaço que por seu caráter ficcional é livre, mas que devida às características próprias ao gênero, pode se mostrar limitado ao movimento do jogo (RICHARD, 2017, p. 37).

Neste sentido, também o autor, como jogador, também “escolhe como narrar e que postura passar por meio da sua escrita” (RICHARD, 2017, p. 37). Pensando a minha pesquisa, posso afirmar que faz parte do jogo de análise de *Uma/Duas* o trânsito entre o Jornalismo e a Literatura na minha própria vida, do mesmo modo que da parte de Brum, parece-me pertinente apontar as escolhas estéticas que antecedem *Uma/Duas* ainda no campo jornalístico, pois elas também dizem respeito ao jogo de ler o romance. Afinal, foi depois de duas décadas atuando na imprensa – do modo como cavou seu próprio espaço – a decisão de partir para a ficção. Por isso, o movimento estabelecido entre o romance escolhido e eu, a pesquisadora envolvida, requer crescer como regra do jogo a necessidade de levar em consideração estes contextos híbridos. Ademais, não posso negligenciar também por parte das regras estabelecidas por Brum, o entendimento das relações estabelecidas entre o corpo e a palavra, para a autora, nem tampouco o fato de a autora ter escolhido contar a trama de uma mãe e uma filha, profundamente marcadas, entre tantas coisas, pelo derradeiro momento de se deparar com as questões do morrer.

Nos próximos tópicos, explorarei breves reflexões teóricas acerca da palavra estética, no que tange às relações sensíveis estabelecidas por mim (leitora-pesquisadora) para com *Uma/Duas*, num primeiro momento, e em seguida, noções teóricas que nos ajudam a compreender as relações sensíveis da autora Eliane Brum para com o seu romance. Vale lembrar, dentro dos contornos da Epistemologia do Romance, estudos acerca da *Estética*⁴¹ é o

⁴¹ Em letra maiúscula porque designa, nesse contexto, um campo de saber, uma das três disciplinas filosóficas da qual a Epistemologia do Romance sustenta a tríade da teoria.

que sustentam e justificam a existência hipotética de uma Estética dos Contrários, em *Uma/Duas*.

3. Sobre a experiência estética, da parte da leitora-pesquisadora

Posso resumir que o meu lugar de leitora-pesquisadora nesta tese não parte de normas precedentes que engessam ou tentam controlar as atitudes da recepção bem como uma interpretação única do texto literário. Minha postura na construção do trabalho é ativa, crítica, articuladora e independente – ainda que desvios possam ocorrer independentes desse desejo –, partindo da obra literária com o intuito de empreender caminhos de análise. Entendo ainda que o movimento/jogo interpretativo ocorre de modo a considerar a tríade leitor/obra/autor no mesmo patamar e é plural, a depender da experiência de leitura de cada um. Resta-me, assim, compreender como essa experiência ocorre, pensando nas etapas que vão do primeiro contato com a obra até a elaboração de conhecimento.

Para a Epistemologia do Romance, apontamentos da disciplina filosófica Estética fundamentam teoricamente tanto o envolvimento do leitor para com a obra, como o próprio gesto de criação do autor que resulta na obra.

É comum observar na contemporaneidade que a estética, enquanto teoria, acaba atrelada superficialmente aos aspectos da formatividade na arte, às vezes negligenciada na filosofia e esquecida no cotidiano comum como a essência dos efeitos que as coisas causam. (...) A nós [ER] cabe o recorte desse domínio quanto aos aspectos do conhecimento, em que, diante dos efeitos causados pelos processos da experiência sensível com a arte ou qualquer outro objeto que evoque faculdades sensíveis de entendimento, identifica-se a facilidade de se sucumbir aos encantos das primeiras impressões (CAIXETA, 2019, p. 83).

Quando a ER traz para o seu campo teórico a Estética, tem a consciência de que o objeto de pesquisa é um produto artístico, em nosso caso, romanesco, cuja possibilidade de apreensão e entendimento parte de caminhos subjetivos. No campo da literatura e das artes, é sabido ainda ser uma faculdade humana a qualquer leitor o ajuizamento de gosto. Um leitor-pesquisador, mesmo assumindo a pesquisa, também emitirá um juízo estético. Todavia, há uma intencionalidade em ultrapassar as barreiras da adjetivação, construir justificativas ao juízo, a fim de empreender uma investigação acerca dos elementos que a compõem. E que, por sua vez, podem comunicar sobre algum aspecto da condição humana. Desta maneira, o leitor-pesquisador precisa ter em mente que o seu envolvimento com o objeto é da ordem sensível, mas também racional.

Tal entendimento acerca dos limites dessa relação entre o sujeito e o objeto não são contemporâneas e começaram a ser galgadas na Europa do século XVIII, período das Belas artes, cujas manifestações eram, de forma geral, voltadas à imitação da natureza – pintura, música, escultura, poesia e dança – e tinham a função de deleitar, agradar e comover o espectador. A relação do público com objetos artísticos era, portanto, assentado no âmbito das sensações e do juízo subjetivo do gosto.

Embora tenha sido Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) que primeiro denominou a Estética como “ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 2015 [1750], p. 70) foi Immanuel Kant (1724-1804) que compreendeu a sensação e a intuição como etapas iniciais da elaboração do pensamento e explicou como se pode ocorrer, conscientemente, o processo de compreensão e formulação de conhecimento oriundo da relação entre sujeito e objeto. Essa percepção, inclusive, se dá primeiro fora do âmbito dos seus estudos acerca da arte, em sua *Crítica da Razão Pura* (1781). Em resumo, os estudos kantianos pelo foco da ER agregaram esforços didáticos, entre outras coisas, para entender os mecanismos subjetivos da sensibilidade operando no interior do sujeito, não necessariamente – embora também tenha o feito – para na formulação dos judicativos acerca da produção artística da época, em descrição de categorias específicas como belo, agradável, harmonioso, sublime, feio.

Estabelecer neste primeiro momento diálogos com os estudos kantianos acerca da Estética não significa empreender esforços de categorizar o romance *Uma/Duas* como belo, agradável, feio etc. a despeito do que era compreendido no século XVIII; mas sim buscar entendimentos para a minha relação com ele a partir de uma estrutura de pensamento, tida para o campo da Estética como fundamental. Sabemos, neste sentido, dos distanciamentos no tempo que atravessamos e dos novos entendimentos atuantes no mundo contemporâneo, ao compreender, por outro lado, as limitações do pensamento moderno e a necessidade de abrir caminhos para perspectivas outras que levam em conta uma visão de mundo menos separatista, mais agregadora e plural. No entanto, o retorno a este pensamento kantiano justifica-se sobretudo pela perspectiva pedagógica que embasa o meu gesto de leitora-pesquisadora em querer conhecer, investigar.

A despeito da natureza do objeto artístico em processo de investigação nesta tese, não há como fugir do fato de que os conhecimentos possíveis advindos deste trabalho se dão pela experiência da leitura. Neste sentido, partir do olhar kantiano acerca da relação de sujeito-objeto é também uma necessidade prática de organização do pensamento, que tem como objetivo evidenciar particularidades, escolhas e vieses da pesquisa, aproximações e distanciamentos necessários entre leitor e romance. Ademais, a escolha teórica com caráter ressignificado e

pontuado pela ER identifica, no campo de atuação da teoria, limitações humanas e pretensões exageradas no que diz respeito ao fazer acadêmico na literatura.

Essa relação que pressupõe direcionamentos conscientes não parece algo que possa ser praticado de modo ingênuo ou apaixonado e, portanto, é assumida aqui com um olhar sério, distanciado, de pesquisador, de maneira que seja propício lidar com possíveis variações das percepções causadas pelas experiências sensíveis com a obra de arte (CAIXETA, 2019, p. 51).

Deste modo, em *A Crítica da Razão Pura* (1781), Kant escreve uma parte dedicada a *Estética transcendental* com o intuito de dar ao “sujeito autonomia diante das coisas exteriores a ele” (CAIXETA, 2019, p. 50), afirmando que as sensações acerca do objeto não são propriedades desse, mas o início de um processo de concepção do pensamento do próprio sujeito. “O sabor agradável de um vinho não pertence às propriedades objetivas desse vinho, portanto de um objeto, mesmo considerado como fenômeno, mas à natureza especial do sentido do sujeito que o saboreia” (KANT, 1994 [1781], p.69). Essa constatação kantiana não se refere precisamente à arte como objeto, como o faz anos depois em *A crítica da faculdade de julgar* (1790). Nessa segunda obra, Kant reitera o entendimento acerca da autonomia do sujeito e as representações, mas compreende a relação com o objeto artístico destinada à sensação de prazer, distinta, portanto, daquela [relação sujeito/objeto] cuja finalidade está na ação de conhecê-lo. “O prazer que dá origem ao juízo de gosto é alheio a todo interesse” (KANT, 2009 [1790], p. 48).

Desta feita, é possível identificar uma limitação no entendimento kantiano, para a ER, acerca do potencial da relação sujeito/arte em termos de conhecimento. Por isso, o foco neste primeiro momento, em relação a esse teórico alemão está sobre a consciência do sujeito que conhece, investiga e compreende que o seu gesto interpretativo não se confunde com o próprio objeto, mas está na relação. Independente do modo como Kant compreende a arte em seu tempo, vale reiterar que, por parte do objeto artístico, a Epistemologia do Romance trava diálogos com os estudos de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), cujo um dos focos está no entendimento da arte como a manifestação do espírito⁴², portanto, passível ao conhecimento. Sendo a ER uma teoria elaborada nos últimos vinte anos, tempo histórico em que o entendimento acerca do conhecimento sensível advindo da arte já não é mais uma reivindicação, é possível ver em Hegel, ainda no século XVIII, pontos elucidativos que dão base para compreensões contemporâneas. Portanto, a ER ampara-se em pensamentos estéticos de duas teorias. No entanto, sobre Hegel, falarei adiante.

⁴² Explicarei melhor esse termo mais adiante.

Retornando aos diálogos com Kant, o filósofo afirma que a sensação é o contato primário do sujeito com o objeto, está ligado aos sentidos e independe de qualquer esforço de organização mental para acontecer. Todavia, é a partir do efeito gerado por ela, da afetação causada no sujeito, que nasce a intuição, o iniciar de uma operação racional de buscar representações para o objeto. Esta intuição pode ser pura, quando se refere às condições universais, *a priori*, ou empíricas, quando contingentes, contextuais e dependentes da experiência, portanto, *a posteriori*. Segundo o filósofo,

a capacidade de receber representações (Receptividade), graças à maneira que somos afetados pelos objetos denomina-se sensibilidade. Por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos dados objetos e só ele nos fornece intuições; mas é o entendimento que pensa esses objetos e é dele que provêm os conceitos. (KANT, 1994 [1781], p.61).

Operacionalizada pela sensibilidade, a estética é para Kant a formulação *a priori* do sujeito ao se deparar com o objeto. De acordo com o filósofo, existem duas condições universais para as intuições puras: o espaço, entendido como o *a priori* externo e o tempo, *a priori* interno. Só há, de acordo com Kant, afetação por uma sensação ao se deparar com um objeto porque estamos num ambiente espacial, sendo transformados interiormente pelo tempo. Espaço e tempo, portanto, são imprescindíveis para o que é da ordem do sensível.

Proveniente desse primeiro contato, surge o fenômeno, que é a representação *a posteriori* do objeto, já proveniente da experiência inicial promovida pela intuição empírica. Dentro do fenômeno, Kant dá o nome de matéria ao que corresponde a sensação e forma ao ordenamento das relações provenientes da sensação.

Mesmo que pudéssemos elevar esta nossa intuição ao mais alto grau de clareza, nem por isso nos aproximaríamos mais da natureza dos objetos em si. Porque, de qualquer modo, só conheceríamos perfeitamente o nosso modo de intuição, ou seja, a nossa sensibilidade, e esta sempre submetida às condições de espaço e tempo, originalmente inerentes ao sujeito; nem o mais claro conhecimento dos fenômenos, único que nos é dado, nos proporcionaria o conhecimento de que os objetos podem ser em si mesmos. (KANT, 1997 [1781], p. 79).

Para uma pesquisa realizada em âmbito literário/artístico, é necessário a consciência de que a produção de conhecimento sobre um romance é diferente de postular adjetivos sobre ele advindos da minha sensação de lê-lo. Todavia, é a partir da minha sensibilidade, partindo da intuição, que começaremos a construir e articular caminhos possíveis de conhecimento acerca dele. Ademais, por se tratar de um terreno que refuta a ideia de uma única verdade, minhas conclusões hipotéticas acerca do objeto não são passíveis de verificação tais quais as científicas,

mas devem ser galgadas no próprio esforço do jogo interpretativo de fundamentação e sedimentação do processo de leitura.

Vale lembrar, que essa articulação de conhecimentos a partir de uma obra romanesca é também, por parte da ER, uma transgressão ao pensamento de Kant acerca da arte, como afirmamos acima, já que, embora tenha formulado tais concepções em *A crítica da razão pura*, ao debruçar-se sobre os objetos artísticos de sua época em *Crítica da faculdade de julgar*, para apenas no que chamamos de efeito estético, não deixando claro, neste sentido, a possibilidade de atribuições racionais ao exercício da experiência com o objeto ou advindas dele.

Para a Epistemologia do Romance, o efeito estético⁴³ é aquilo que advém das sensações, o “momento que antecede a experiência estética, quando o sujeito entra em contato com o objeto artístico; ou a resposta imediata do sujeito às escolhas estéticas organizadas na obra pelo autor” (SOARES, 2019, p. 25). Construções a partir do efeito estético são apressadas e podem estar permeadas de pré-conceitos, seguem ao sabor dos sentimentos e podem ser podadoras da experiência estética por julgamentos morais.

O sujeito de conhecimento, ao entrar em contato com a obra de arte, é afetado por ela. A partir daí, pode passar por dois processos: se deter no efeito estético ou **fruir o objeto de arte**, criando conhecimento no processo de experiência estética. Para que tal conhecimento seja alcançado, o leitor precisa ser arguto, ultrapassando o efeito estético e construindo relações. O alcance do efeito estético depende da articulação dos polos do objeto de arte: o criador, o objeto em si e o receptor (SOARES, 2019, p. 29, grifo nosso)

A fruição, todavia, é a demora consciente diante do objeto, a intenção de contemplar, sentir de maneira mais profunda e até tentar compreendê-lo pelo que está sendo captado e, aos poucos, representado pela intuição. É neste ponto da intuição o início dos esforços cognitivos de interpretação/entendimento do objeto. Estar diante do objeto exige do leitor-pesquisador uma postura de investigador que parte, para a ER, de uma das perguntas kantianas de conhecimento também apropriadas da *A Crítica da Razão pura: O que eu posso saber?* (KANT, 2015 [1781], p. 584) A formulação do conhecimento configura-se como a última etapa do processo, quando – pelas informações acumuladas ao longo da experiência estética – podemos constituir dados sobre o objeto.

É importante lembrar, contudo, que os caminhos descritos acima de experiência estética foram assim colocados por empenho didático, mas não são lineares, acontecem de diversas maneiras e ao mesmo tempo para cada leitor. A cada leitura, novas sensações emergem, mesmo quando já se teve intuições acerca do objeto e, inclusive, formulações interpretativas sobre ele.

⁴³ Para mais, ver efeito estético em *Verbetes da Epistemologia do Romance*, volume I (2019)

Aqui, vale lembrar, há operando *a priori* as mudanças ocasionadas pelo tempo no interior do pesquisador que, por sua vez, terá olhares outros para a obra, também distanciada no espaço.

Não obstante, sob a ótica de uma investigação que se propõe aberta a novas perspectivas e aprofundamentos, o que nos importa é, sobretudo, a consciência do processo de experiência estética, que pode ajudar o próprio leitor-pesquisador a não cair em jogos de reducionismos e entendimentos apressados, mas também percebê-los a partir do gesto de criação do autor.

3.1 Brevíssimos apontamentos sobre meu caminho de leitura

Tomando como exemplo o relato pessoal sobre a experiência da leitora-pesquisadora desta tese descrito no memorial, podemos dizer que a relação com a obra de Eliane Brum fora da pesquisa acadêmica era de uma leitora comum, baseada nas percepções sensíveis de encontrar nos escritos da autora uma identificação com o próprio não pertencimento ao modo de fazer jornalismo tradicional. Também, não houve aprofundamento no processo frutivo inicial, mesmo tendo a intenção de permanecer lendo-a ao longo de vários anos. As leituras orbitaram no contemplativo, no sentir e deixar-se tocar. O primeiro esforço interpretativo mais profundo ocorre com a escolha de *A vida que ninguém vê* (2006) para a elaboração de um artigo, nos anos iniciais do mestrado.

Mesmo com todo esse processo já iniciado, ainda houve dificuldade com a leitura inicial do romance *Uma/Duas*, a partir da afetação oriunda do efeito estético causado pela narrativa, provocando sensação de ojeriza, asco, espanto, desdém, desejo de abandonar e sobretudo uma não identificação a partir de *a priores* morais até então a leitora. Mas nada disso representa o romance em si mesmo, foram apenas julgamentos rápidos que tampouco conduziram e conduzem a pesquisa. Sabê-los e compreendê-los hoje, nos levam a pensar os motivos dessas sensações, também o possível jogo de manipulação criado pela autora com a recepção.

A intenção de permanecer, entretanto, as informações prévias e o já relacionamento com a obra da autora, além da curiosidade de que ali havia algo a mais do imediatamente dado me fizeram criar um vínculo mais demorado com *Uma/Duas*, levando-a a um processo de fruição do livro, iniciado no mestrado e que permanece durante a escritura deste trabalho, de tentar compreender o porquê/para quê dos elementos que ali estavam poderiam ser encarados de determinada maneira, articulando esforços, enfim, para a constituição da hipótese da Estética dos contrários, mencionada no primeiro tópico deste capítulo e desenvolvida ao longo da tese.

4. Considerações prévias acerca da criação estética na ER

Experiência estética se dá com o envolvimento do leitor para com a obra, mas também no gesto de criação do autor que resulta na obra. Como já foi dito no tópico acima, os estudos kantianos ajudam a alcançar determinada consciência acerca das relações sensíveis e racionais do sujeito/leitor na formulação de conceitos sobre um objeto/obra analisada. No entanto, são os estudos hegelianos que embasam os apontamentos da ER acerca do gesto de criação do autor. Esse gesto não pode ser subjugado somente à inspiração, mas pode ser entendido, também, como intencional, oriundo da racionalidade, galgado num tempo histórico.

A relação sujeito/objeto da perspectiva hegeliana, portanto, se difere da kantiana. Ao passo que Kant compreende o objeto como passivo, existindo apenas ao entrar no processo de relação com o sujeito, Hegel afirma que o objeto independe da presença de um sujeito para relacionar-se com ele. Nas aulas de Estética ministradas por Hegel (1770 – 1831) entre os anos de 1820 a 1829, em Berlim, e em seguida compiladas pelo historiador Gustav Hotho (1802-1873) numa obra intitulada *Curso de Estética: o Belo na arte*, Hegel afirma a respeito do entendimento do objeto artístico por Kant que

(...) juízo não implica no reconhecimento da natureza do objeto. Mas constitui apenas o resultado de uma reflexão subjetiva. Finalmente, Kant concebe o juízo estético e diz que ele não é o produto do intelecto como tal, ou seja, da nossa faculdade de formar conceitos, não o produto da intuição sensível, que possui tão variadas modalidades, mas resulta do livre jogo do intelecto da imaginação. **É assim que o objeto fica referenciado ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e agrado. (...) Então, o valor do objeto provém da relação em que está com o nosso desejo ou exigência, e essa relação é tal qual que há de um lado o objeto e do outro uma determinação que lhe é estranha, mas que nós lhe conferimos** (HEGEL, 2009, p. 77, grifo nosso)

Hegel afirma partir desse entendimento kantiano, tomando como ponto de partida em seus estudos para preencher determinadas lacunas. “Seria preciso, sobretudo, conceber de maneira mais ampla e compreensiva a unidade [objeto] tal qual se realiza entre liberdade e a necessidade, entre o universal e o particular, entre o racional e o sensível” (HEGEL, 2009, p. 80). Nesta perspectiva, não importa antagonizar sensibilidade x razão, tampouco subjetividade x objetividade na relação sujeito/autor obra/objeto de criação pois, conforme já reiterado, não se trata de dicotomias, mas de etapas de um mesmo caminho de pensamento, elaborado a partir do sentir, intuir, fruir, interpretar, articular e formular conceitos (não necessariamente nesta ordem), nesse caso, por meio da arte/literatura, acerca de aspectos da própria experiência de existir.

Mas por que usar um pensamento estético do século XIX para pensar a criação de um romance do século XXI? Nos estudos acerca das filosofias contemporâneas, produzidas nos últimos 60 anos, Franca D'Agostini (1952-) observa em *Analíticos e continentais: Guia à filosofia dos últimos trinta anos* (2003) à grosso modo, dada complexidade da análise, duas principais correntes de pensamento que conectam teóricos atuais à uma linhagem filosófica alemã e francesa (continentais) e outra inglesa (analíticos).

Estão em jogo dois modos diversos de conceber a práxis filosófica: uma “filosofia” científica, fundamentada na lógica, nos resultados das ciências naturais e exatas, e uma filosofia de impoção humanística, que considera determinante a história e pensa a lógica como a ‘a arte do *Lógos*’, ou ‘disciplina do conceito’, mais do que como cálculo ou como computação (D'AGOSTINI, 2003, p. 22, grifo do autor).

Segundo D'Agostini, enquanto a filosofia analítica direciona para uma corrente filosófica, a outra observa uma distinção territorial do continente europeu. Esta é uma dissimetria, para a autora, causada pela tentativa da filosofia analítica se apresentar como a “única verdadeira filosofia nos países de língua anglo-saxônica” (2003, p. 23). Neste sentido, o retorno a apontamentos da estética de Hegel acerca da criação não se dá por um apego teórico normativista, mas por uma escolha consciente da ER de compreensão do marco deste pensamento, do qual observa as manifestações artísticas sob uma ótica, como já falamos, que leva em consideração seu contexto histórico e o caráter racional da criação advinda do espírito do autor. Não me cabe, neste sentido, usar o pensamento hegeliano aplicado outrora à arte de seu tempo, tampouco suas previsões. É válido assim, da operação mental constituída, tão necessária, por isso, de entender o espaço/tempo contemporâneo do objeto de pesquisa. Em *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe* (2013), o professor Marco Aurélio Werle afirma:

Não se pode apreciar uma filosofia apenas pela relação empírica, mas é preciso levar em conta a apreensão universal do curso do pensamento em um determinado tempo, pela atualização de uma herança, e pelo *gesto inaugural de pensamento* naquele tempo, pelo *novo modo de pensar* que nos transmite. (WERLE, 2013, p. 16, grifo do autor)

Ao estudar a estética hegeliana, Werle identifica que o filósofo não “requebra ou aperfeiçoa ingredientes filosóficos”, tampouco opina, reflete e emite juízos acerca do belo, mas “opera considerações pensantes acerca da ideia da arte enquanto ideal (conceito)” (2013, p. 16). Isso significa dizer que Hegel antecipa, sob determinado aspecto, a consciência histórica no campo artístico e inova ao acompanhar o desenvolvimento de um conceito de arte num fluxo concreto em situações particulares, discorrendo acerca da adequação do conteúdo tanto ao conceito quanto à realidade de tal objeto artístico. Para Werle, Hegel não fixa uma teoria ou

inventa “novas poéticas”, mas operacionaliza uma crítica da razão prática e teórica ao mesmo tempo, o que significa dizer que o filósofo tenta ordenar o pensamento acerca do processo de elaboração de uma ideia ao longo dos tempos, “de modo que a estética (...) até certo grau, é passível de uma apreensão racional concreta e não apenas abstrata” (WERLE, 2013, p. 17).

Hegel afirma que a natureza da arte se difere da ciência pelo fato de que a segunda busca uma verdade universal verificável, enquanto a primeira visa “a existência individual do objeto” (HEGEL, 2009, p. 58), em outras palavras, uma ideia que se particulariza. De acordo com o filósofo alemão, a arte

deve ser atividade espiritual, mas incluir ao mesmo tempo um aspecto sensível e direto. Não será, portanto, nem mecânica nem científica. Não se referirá às ideias puras ou abstratas, mas deve ser simultaneamente **uma atividade sensível e espiritual**. (...) A produtividade artística exige a indivisão do espiritual e do sensível. Aos produtos dessa atividade chamamos criação da fantasia. (HEGEL, 2009, p. 59, grifo nosso)

Dentre as possíveis explicações dadas por Michael Inwood em *Dicionário Hegel (2013)* para o uso da palavra “espírito” e suas derivações está a que se refere à mente humana e aos seus produtos, ou ao intelecto de um indivíduo⁴⁴. Em *Hegel e a arte – uma apresentação à Estética* (1991), o comentador Gérard Bras reitera que o termo hegeliano tem uma noção de absoluto, não como a de um deus transcendente, mas de uma realização efetiva do infinito no finito do mundo. Espírito se manifestaria enquanto um resultado de liberdade concedida à movimentação do racional que se individualiza em si mesmo (BRAS, 1991, p. 12).

Ademais, sob a égide do tema da arte, Inwood afirma que espírito “é a capacidade para apresentar ideias estéticas, para captar o jogo fugaz da imaginação e comunicá-los a outros” (INWOOD, 2013, E-23). Sob este ponto de vista, posso acrescentar que Hegel compreende o objeto artístico como advindo da elaboração de um processo “articulado por uma competência criativa, que é também da ordem do prático e do cognitivo” (CAIXETA, 2019, p. 82) porque pensado sensivelmente para se tornar realidade e chegar até o outro.

Ao leitor-pesquisador interessa, desta maneira, também a busca por vestígios do que em algum momento ou lugar provocou o sensível daquele que cria, ou seja, o que em sua experiência de vida o impulsionou ao ato, ao fazer da criação. A preocupação em situar espaço e tempo na sensibilidade autônoma do sujeito é um ponto de aproximação entre os estudos estéticos de Kant e Hegel, com a diferença de que Kant pensa tais variáveis como *a priori* olhando apenas para o sujeito receptor, enquanto Hegel inclui o próprio objeto como partícipe de um tempo histórico, sob o ângulo do sujeito/criador. Desta feita, aproveito para reiterar que,

⁴⁴ Usarei também o termo racionalidade nesta tese a partir da explicação hegeliana dada acima.

mais uma vez, mesmo com perspectivas distintas, ao leitor-pesquisador vale perpassar pelas duas teorias: seja para pensar a experiência e processo epistemológico do próprio leitor com Kant, seja para pensar a criação estética da autora com Hegel.

De acordo com Bras, “a arte pode, pois, ser apreendida sob o ângulo de uma dupla história. A cada momento da história universal, ela constitui (...) a expressão sensível da consciência histórica de um povo na história” (BRAS, 1991, p. 87). Também Inwood afirma que “embora produto imediato de indivíduos de talento ou gênio, é, numa acepção mais ampla, o produto de uma sociedade culta ou do povo a que eles pertencem. É porque a arte não depende unicamente do talento natural do artista; a arte tem uma história” (2013, p. 17).

Conceber um objeto artístico como fruto de uma história significa não negligenciar seu tempo e espaço, tanto em termos gerais quanto individualizados. Werle afirma que na arte convergem uma instância universal e uma particular, “num desenvolvimento concreto, em si para si, que se processa, à maneira de um círculo que retorna a si mesmo, como ato e potência, como forma e conteúdo” (WERLE, 2013, p. 17). Em nosso caso específico, pensar o romance, enquanto produto artístico, é compreendê-lo como a manifestação sensível da ideia da autora, por meio de forma e conteúdo frutos da imaginação, alimentada de vivências, de experiências, de um caminho específico de vida, por sua vez, atravessada e constituída dentro de problemáticas humanas e sociais advindas de uma época.

Portanto, como objeto histórico, o romance pode ser mais profundamente conhecido (nunca em completude!), pelo leitor-pesquisador, quando se tem acesso ou investiga informações extraliterárias que contextualizam a sua publicação, não necessariamente como produto de finalidade, biografismo, busca de apócrifos ou desvendamento de mistérios acerca do emocional/psicológico, psicanalítico do autor como faziam os críticos genéticos franceses⁴⁵, todavia como mais um meio de possibilidade de fundamentá-lo na sua organização teórica interna de funcionamento, vinda à tona pelo processo interpretativo do leitor. Pelas palavras de Hegel,

A atividade artística exerce-se, pois, sobre conteúdos espirituais representados de um modo sensível. A esses conteúdos a fantasia imprime formas sensíveis.

⁴⁵ A despeito do que vou chamar de observatório literário no capítulo 2, vale fazer uma diferenciação com a Crítica Genética, já consolidada nos Estudos Literários como um método, desde os meados do século XIX. Chamo atenção, pela Epistemologia do Romance, para a intencionalidade de reunir vestígios históricos de um autor. Enquanto o observatório, com base em meus fundamentos estéticos elaborados aqui, compreende vestígios do autor como meio de acessar possibilidades de conhecimento no romance, o segundo tem como finalidade última a busca desses vestígios, para muitas vezes compreender o próprio autor, não a sua obra. Conforme Wilton Barroso Filho coloca, nos primeiros esboços teóricos acerca da Epistemologia do Romance, “elucidar o processo interno de elaboração da teoria que prescreve a existência de um romance ou de uma obra literária”, a partir dos auxílios de aspectos sociológicos, antropológicos e culturais, tanto do ponto de vista da condição genética quanto da história da sua constituição (2018, p. 21).

Este modo de produção pode comparar-se com a atividade de um homem experimentado, conhecedor da vida e suas contingências, que não consegue formular em regras a sua experiência e tem sempre diante dos olhos os casos isolados que presenciou; ou dizendo de uma outra maneira: **sendo um homem capaz de entregar a reflexões gerais, só sabe explicitar a sua experiência concreta em narrativas de casos isolados. Tudo, para ele, se concretiza em imagens situadas em momentos precisos do tempo e em pontos precisos do espaço, dotadas de um nome e envolvidas por circunstâncias exteriores.** Assim também pode acontecer com a invenção de um conteúdo que o espírito não consegue exteriorizar por outro modo que não seja a forma imaginífica, que dizer, individual. **Assim procede a fantasia criadora.** Todo seu conteúdo pode abranger, mas a única maneira de consciencializar o conteúdo é a representação sensível (HEGEL, 2009, p. 60, grifo nosso).

Segundo Inwood, fantasia deriva-se da tradução do termo *Phantasie*. Para Hegel a palavra está associada a fantasia, imaginação criativa/produzida (INWOOD, 2013, n.p.). Assumo, nesse sentido, a relação com o termo “imaginação”, enquanto uma das duas propriedades especiais descritas por Souza (2018, p. 42) – “capacidade de instalar espaços imaginários ou ficcionais” – de textos entendidos como objetos de estudo da literatura, como campo de saber. Também na Epistemologia do Romance, assumir o caráter ficcional é compreendê-lo como estético, assim, livre do peso de interpretá-lo a partir de buscas fidedignas que o vinculem a uma realidade factual. O processo de compreender a formação dos elementos do romance pelo mapeamento histórico que o envolve parte da reconstituição do observatório literário do autor, que falarei mais adiante, mas que capta o que está a sua volta, como uma afetação sensível, e na criação literária usa da sua onisciência temporária para fazer o que quiser, transgredir.

Dito isso, consciencializar um conteúdo parece significar, para Hegel, o processo de trazê-lo à tona ao pensamento por meio da obra artística, ou, mudando as palavras de lugar, fazer da obra artística a única e possível maneira de materialização sensível do próprio pensamento, do espírito. Desta afirmação é importante compreender como uma obra de arte opera para Hegel, em termos de composição estética. Como dito anteriormente, não me refiro a uma teoria fixa, com início abstrato, que tenha o intuito de explicar definitivamente a arte ou o processo artístico de forma homogênea. O filósofo propõe um entendimento que não deixa de ponderar as inconstâncias humanas na criação. Assim, cinco pontos são importantes: a ideia, a aparência, a figura (*Gestalt*), a Forma e o conteúdo.

Dentro da concepção hegeliana, a arte encontra-se ao lado da filosofia e da religião para manifestar o espírito absoluto, ou seja, daquilo que é universal, tido como “a verdade”. A ideia ou conceito, nesse sentido, seria “a verdade em si, aquilo que participa do espírito de um modo geral, o que é espiritual universal, espírito absoluto, não enquanto particular e finito” (HEGEL,

2009, p. 120). Bras me auxilia na compreensão ao criar uma metáfora da ideia com a semente de uma árvore. Uma semente é potencialmente uma árvore, mas só pode se manifestar de fato quando germina – nega a si mesmo como semente – para dar aparência de árvore, constituída por todos os elementos que lhe dão significação e também forma sensível. Destarte, uma ideia participa do infinito, mas só pode realizar-se – imbricada e em movimento – na finitude particular.

A aparência de uma ideia não pode desvincular-se da sua essência, se não, segundo Hegel, não há razão de ser. “O aparecer é, pois, o movimento pelo qual um conteúdo espiritual, uma essência, dá a si mesmo uma forma sensível, toma uma figura” (BRAS, 1991, p. 12). Podemos compreender a aparência, nesse sentido, dotada de três elementos que a sustentam como uma engrenagem: o conteúdo – a significação da ideia – abarcado por uma figura (*Gestalt*) interna que lhe confere mecanismos de operar, e a Forma externa, invólucro da aparência da ideia.

Nas concepções hegelianas, esse esquemático sobre a arte confere movimento ao Belo, não entendido enquanto uma categoria classificável, uma propriedade ou característica do objeto, mas enquanto uma experiência do sujeito de conhecer o objeto. Entender a aparência em Hegel como um todo organizado que dá dinamismo à essência significa dispor-se ao exercício de compreender a fundo os componentes da obra, na busca da racionalidade do autor. Mais do que apreender a ideia como postulado universal, é sabê-la como possibilidade existente de intencionalidade, encerrada no finito da obra, que se manifesta num conteúdo interno figurado e se compromete a dar sentido ao todo, como forma sensível. Essa é a importância da reflexão provocada pela estética hegeliana para os estudos literários dentro da Epistemologia do Romance.

A obra é, pois, literalmente configuração, o elemento sensível que manifesta o conteúdo espiritual, não por um movimento de referência, mas pelo agenciamento das suas partes, agenciamento que só pode ser o resultado de um trabalho espiritual (BRAS, 1991, p. 60).

Vale lembrar que a ideia não significa “verdade absoluta” nem se propõem normativa para fora, mas existe como ação do espírito infinito hegeliano, que dá vida e energia à mente humana, ao intelecto ou a racionalidade do artista. Desta feita, quando se fala em verdade referindo-se ao objeto artístico, queremos dizer verdades internas, específicas que dão razão de existir da obra, naquele momento da história, mas que, por outro lado, travam diálogos entre o caso particular da obra com o universal da condição humana. “Se a arte é criação, a estética é reflexão e supõe, portanto, que seu objeto seja efetivamente constituído, isto é, desdobrado em toda a sua dimensão histórica” (BRAS, 1991, p. 28).

Grafei verdades internas no plural já como uma apropriação consciente da ER, feita a partir dos estudos estéticos hegelianos, postos em diálogo com a autonomia kantiana de compreender que os processos interpretativos são únicos a cada intenção do sujeito de conhecer um objeto; configuram-se ainda como representações explicativas da obra, mas não são necessariamente a obra em si. Identificar uma ideia que faça sentido para determinada leitura requer, no entanto, a percepção de como a organicidade da obra, ou seja, sua *Gestalt*, corrobora a interpretação dada a ela. Desta feita, é possível, como já foi dito, que um mesmo objeto seja trabalhado a partir de ideias diferentes, encontradas e tidas como basilares por cada leitor-pesquisador.

Estética, pela ótica da ER, é um caleidoscópio de infinitudes e possibilidades interpretativas da obra de arte, contudo, atenta a reconhecer elementos que foram racionalmente escolhidos como parte constitutiva desses efeitos por ela gerados. Ou seja, não há, para nós, a intenção em entregar ao leitor uma análise de obra totalmente desvencilhada de caracteres de intencionalidade (CAIXEITA, 2019, p.85-86).

Ademais, a despeito das considerações hegelianas acerca da limitação histórica engendrada no sujeito e objeto, é necessário dizer que, para o filósofo, a criação artística se dá pelo conflito, oriundo da sua condição de oscilar entre espiritual e sensível, entre o infinito e finito. Essa situação, contudo, não deve ser analisada como sendo duas variáveis separadas, mas sim como o “resultado de uma potência que tem o conceito de se realizar em si mesmo, isto é, dar a si mesmo a figura que lhe convenha” (BRAS, 1991, p.60). Werle reitera que pensar a arte pelo conflito é entendê-la como um fenômeno humano, por isso abarca uma contradição, “uma negação interna, como de resto toda a atividade espiritual (...). Desde que o homem se põe no mundo, ele está às voltas com um em si (objeto) que é ao mesmo tempo para si (sujeito), sendo a arte uma das expressões máximas dessa relação” (WERLE, 2013, p. 33).

Por outro lado, por essa natureza contraditória, Bras diz que “pressente-se que nenhuma forma será em si mesma suficientemente estável e, portanto, que cada uma constitui um momento do movimento da ideia na arte” (BRAS, 1991, p. 64), ou, como afirmou o próprio Hegel, “ora, sempre que há finitude reaparecem a oposição e a contradição, e a satisfação é, pois, puramente relativa” (HEGEL, 2009, p. 127). Diante destas considerações, reitero, portanto, que a pesquisa não pretende tornar-se exclusiva ou regulamentária acerca do romance *Uma/Duas*, simplesmente por saber da impossibilidade para tão alta e inconcebível meta. Já dizia a própria Eliane Brum, em coluna publicada na revista *Época* em agosto de 2013, sobre a profissão de repórter, mas reitero sobre a profissão de pesquisador em literatura:

desvendar as narrativas do outro exige uma postura de humildade. A começar pela consciência de que somos seres falhos. [...] É assim que nos precavemos

de nossa condição humana e falha, dessa condição de ser na História e para a História⁴⁶

Assumindo minha condição falha e limitada, passo agora para o capítulo 2, o qual elaboro as bases teóricas e de pesquisa para o observatório literário de *Uma/Duas*.

⁴⁶ BRUM, E. Heróis e vilões não cabem na reportagem. Revista *Época*, 19 de agosto de 2013. Disponível em: <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eliane-brum/noticia/2013/08/bheroisb-e-bviloesb-nao-cabem-na-reportagem.html>. Acesso em: 28 dez. 2020.

CAPÍTULO 2 – O OBSERVATÓRIO LITERÁRIO DE *UMA/DUAS*

Os escritores têm de nos alcançar, mas nós também temos de alcançar os escritores.
Eliane Brum sobre Benjamin Moser e a biografia de Clarice Lispector

1. O que é observatório literário?

A expressão observatório literário é uma metáfora usada pela Epistemologia do Romance para designar o lugar de criação e pensamento do autor se desenvolvendo. É um ambiente de processo criativo, que só pode ser conhecido em fragmentos pela possibilidade de reconstituição feita pelo leitor-pesquisador em suas análises do romance, do conjunto de obra e de outros materiais referentes. Nessa primeira perspectiva, supõe-se que o autor observa o presente – a partir das suas vivências, leituras e experiências de vida – para então, com uma espécie de onisciência temporária e finita, dar vida ao seu próprio universo estético/romanesco. Por outro ponto de vista, a figura de linguagem observatório literário pode ser usada ainda para assinalar uma atitude específica de um narrador ao refletir e elaborar um/o romance dentro do próprio romance. Portanto, de forma geral, é espaço de criação estética literária para reflexões da condição humana na narrativa do romance.

Desta feita, observatório literário tem origem nos estudos da ER a partir das pesquisas acerca da obra de Milan Kundera (1929-). Não é um termo propriamente elaborado pelo autor, mas sim uma noção metafórica criada pelo teórico e fundador da ER, Wilton Barroso Filho (1955 – 2019), diante da forma como o escritor tcheco pensa e trabalha seu projeto estético, que, no caso de Kundera, é assumidamente pensado. Quatro livros são usados para embasar essas considerações iniciais sob a ótica da obra romanesca, não teórica, por enquanto. O primeiro deles é o romance *A Lentidão* (1995) e outros três ensaios dos quatro escritos pelo autor intitulados de *A arte do romance* (1986), *Testamentos traídos: ensaios* (1993) e *A cortina: ensaio em sete partes* (2006).

Em *A Lentidão*, a ideia de observatório literário parece partir de uma atitude do narrador dentro do romance que, logo saberemos pelo desenrolar da história, encarna a figura do próprio escritor tcheco⁴⁷. De forma geral, a narrativa gira em torno de um passeio feito por Kundera e a esposa Vera num castelo antigo da França, que virou hotel no final do século XX. Durante uma tarde e uma noite do casal nas instalações, Kundera cria pequenas histórias para personagens pontuais cujo cenário também é o castelo, da mesma maneira que desenvolve pensamentos e reflexões sobre a velocidade do tempo e a interpretação desse mesmo tempo face às memórias e às vaidades humanas ao longo dos séculos. Desta feita, retoma ainda o conto do escritor francês Vivant Denon (1747 – 1845), *Point de lendemain* (1777), sobre uma única

⁴⁷ Vale ressaltar que encaro a vinculação do narrador com a figura do autor como uma estratégia de criação estética, portanto, em terreno ficcional, não importando, neste sentido, questões outras sobre verdades biográficas externas à obra ou à concepção da obra.

noite de amor extraconjugal entre um fidalgo e Madame T. trazendo à baila esses mesmos personagens para dialogar com a narrativa que está desenvolvendo.

Em um dado momento, Kundera do romance se coloca diante de uma janela do quarto em que estão hospedados e, ao assistir às pessoas passeando pela área externa, vai desenvolvendo uma trama, como quem está num observatório literário, do alto do castelo, vendo os personagens imaginários se envolverem em diversas ações e conflitos. Vera está dormindo, mas é acordada após reações de um pesadelo:

Estava num corredor muito comprido desse hotel. De repente, ao longe, surgiu um homem que veio correndo em minha direção. Quando chegou a uns dez metros, o homem começou a gritar. E, imagina, ele falava tcheco! Frases completamente sem pé nem cabeça: ‘Mickiewicz não é tcheco! Mickiewicz é polonês!’ Depois aproximou-se, ameaçador, já muito perto de mim e foi aí que você me acordou. “Desculpe”, eu disse. “Você é vítima das minhas elucubrações.” “Como assim?” “Como se os seus sonhos fossem uma lixeira onde eu jogasse as páginas bobas demais.” “O que você está inventando? Um romance?”, ela pergunta angustiada. (KUNDERA, 2011 [1995], p. 63, grifo nosso)

Num segundo momento, Vera desperta colocando a culpa na altura de um suposto rádio que estaria passando a *Nona Sinfonia de Beethoven – Ode a alegria*. Kundera se desculpa, dizendo “é mais uma vez culpa da minha imaginação” (KUNDERA, 2011 [1995], p. 91). No capítulo anterior a esse, é importante ressaltar que a menção comparativa da sinfonia do musicista a um comportamento de um dos personagens é a última coisa dita pelo narrador. Nos dois casos citados, é possível identificar a tentativa narrativa de criar uma alusão ao movimento inventivo operando dentro do Kundera narrador/personagem. Enquanto Kundera imagina, Vera, em estado de sonolência, capta as imagens inventadas pelo marido.

Parece não importar o suporte pelo qual o escritor materializa o romance dentro do romance – se conversando sozinho, anotando em alguma caderneta ou digitando num notebook. Essa é uma inserção interpretativa do leitor, tampouco consta escrito em *A Lentidão*. Todavia, a sutileza da noção metafórica do observatório literário é mais profunda que estes detalhes: está em observar pela janela e imaginar intencionalmente pessoas e situações do alto de uma torre, com o objetivo de trabalhar questões inerentes à condição humana escolhidas – por algum motivo – para estarem ali. Cada detalhe dos pensamentos do narrador, revelados ao leitor acerca da história, estaria ali a fim de comunicar uma possibilidade de saber sobre determinado aspecto humano pela ótica do romance, mas que só pode se realizar a partir do movimento do leitor.

Enquanto Kundera narrador/personagem olha da janela, vai contando a estória e costurando reflexões sobre a vida acelerada do século XX, em contrapartida da lentidão do século XVIII. Também alinhava personalidades, pequenos históricos que possam justificar

atitudes e possibilidades de viver e reagir de cada um. Ademais, cria problemáticas que sejam capazes de ilustrar abstrações, sentimentos e emoções a partir das vidas de seus personagens. Esse movimento, é importante lembrar, se desenvolve de uma observação que, embora esteja na janela, é interna a si mesma e acontece na imaginação do escritor pela conexão e associação de diversas referências teóricas, literárias, filosóficas e de experiências de vida.

Nesse sentido, o observatório literário do qual a Epistemologia do Romance se refere, nesse contexto específico, diz respeito à capacidade imaginativo-reflexiva do narrador dentro do romance, na criação estética romanesca; não importando os recursos usados para isso, sem prerrogativas tolhedoras que vinculam a narrativa aos parâmetros da realidade, tampouco a necessidade de acabamento. A história se transforma numa espécie de rascunho em que a qualquer momento o narrador pode mudar o rumo das coisas. Dentro do romance *A Lentidão*, por exemplo, o Kundera narrador/personagem personifica o pênis de um dos personagens, Vicent, e coloca na “boca” do falo a explicação pela sua atitude brochante e a farsa de uma relação sexual ocorrida em um lugar público:

Por que está tão pequeno? Faço essa pergunta diretamente ao membro de Vicent e este, francamente espantado, responde: **“E por que não deveria estar pequeno? Não vi necessidade de crescer! Acredite, essa ideia, realmente, não me ocorreu! Não fui avisado. (...) Agora vocês vão acusar o Vicent de impotência! Por favor! Isso iria me culpabilizar horivelmente e seria injusto, pois vivemos numa harmonia perfeita, e juro, sem nunca nos decepcionarmos um com o outro. Sempre tive orgulho dele e ele de mim. (KUNDERA, 2011 [1995], p. 82, grifo nosso)**

Momentos antes desse episódio, o narrador também questiona os próprios rumos do personagem Vicent ao tentar poetizar maneiras de falar sobre a sua fixação interna pelo ânus de Julie, para a própria Julie, a mulher que conheceu há pouco e está se enamorando naquela noite.

Não posso deixar de fazer um pequeno comentário sobre essa improvisação de Vicent. (...) Assim, sacrifica o espírito da libertinagem ao espírito da poesia. **E transporta o cu de um corpo de mulher para o céu. Ah, esse deslocamento é lamentável, triste de ver!** Não me agrada continuar a seguir Vicent nesse caminho (KUNDERA, 2011 [1995], p. 68, grifo nosso)

Esta perspectiva de criação estética da qual se é livre para burlar os limites da realidade e fazer do próprio romance um espaço de escrita a lápis, em que se pode rabiscar e apagar caminhos, tem uma racionalidade por detrás, seja em elaborar egos experimentais⁴⁸ (modo como Kundera chama seus personagens) ou tecer reflexões específicas a partir de um narrador

⁴⁸ Expressão criada por Milan Kundera para designar seus personagens, uma espécie de “eu em experimentação”. Nos estudos da Epistemologia do Romance, o termo é usado para além das pesquisas do autor tcheco. Mais detalhes, ver ego-experimental em *Verbetes da Epistemologia do Romance*, Volume I. (2019)

filosófico⁴⁹ – que encarne a figura do próprio autor – sobre temas humanos, como o tempo, a memória, a velocidade e a vaidade em *A Lentidão*.

Já sob a ótica do autor Milan Kundera fora da narrativa, seu processo criativo é explorado nas reflexões propostas em quatro ensaios, dos quais exploraremos três na elaboração teórica do observatório literário: *A arte do romance* (1986), *Testamentos traídos: ensaios* (1993) e *A cortina: ensaio em sete partes* (2006). Além de pensar sobre a própria produção romanesca, Kundera também se revela leitor de diversas obras, analisando e organizando-as dentro de um eixo específico de romances do qual também se inclui, como já comentamos. A obra kunderiana, conforme desenvolvido nos ensaios do escritor tcheco, parece existir para explorar aspectos da condição humana, das ambiguidades, das fragilidades e das subjetividades ignoradas pela modernidade e combatida por regimes totalitários.

Embora esse material não se configure como crítica literária, é de valor para a Epistemologia do Romance, pois demonstra direções e decisões tomadas na elaboração de um projeto estético consciente de Kundera, evidenciando características da sua criação, bem como as relações existentes entre a obra kunderiana, os períodos da história e suas referências teórico-filosóficas e literárias. Ensaio como esses configuram-se, portanto, numa possibilidade materializada para o leitor que pretende o aprofundamento, e conhecer fragmentos previamente organizados do observatório literário do autor.

Em artigo intitulado *Carlos Fuentes em sua varanda* (2018)⁵⁰, Wilton Barroso Filho e Denise Moreira Santana analisam a importância da obra do escritor Carlos Fuentes e relatam brevemente a amizade e afinidades literárias entre Fuentes e Milan Kundera desde o ano de 1968, quando se conheceram. Uma dessas afinidades era de ver nos romances uma possibilidade de compreensão do presente e do passado a partir do gesto transgressor do artista.

Na *Arte do Romance*, Kundera sugere que a criação literária nasce por uma metáfora do riso de Deus, entendido a partir de um velho ditado judeu que afirma que enquanto os homens pensam Deus ri. **São as macaquices humanas, que provocam o eco do seu riso no tempo e é captado, em um observatório imaginário, por aquele que cria e escreve o romance.** Um processo com tamanhas possibilidades de procedimento não pode estar limitado por regras conceituais restritivas. Essa falta de restrições estabelece as possibilidades para que a Arte Romance seja transgressiva toda vez em que cria. Desta forma, entendo que aquilo que deseja Fuentes é sobretudo exaltar a transgressividade do autor e de sua obra, o criador literário como um destruidor de modelos construídos pelas catedrais do tempo. (BARROSO FILHO, 2018, p. 4, grifo nosso)

⁴⁹ Narrador que narra e ao mesmo tempo pensa e comenta a história e personagens. Mais detalhes, ver narrador filosófico em *Verbetes da Epistemologia do Romance*, Volume I. (2019)

⁵⁰ Artigo publicado pela revista *Pontos de Interrogação*, da Universidade do Estado da Bahia, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/5199/3272>. Acesso em: 14 jul. 2020.

Nesse trecho, a menção de observatório imaginário sugere que o processo de criação romanesca ocorre a partir da imaginação do autor e, por isso, é livre. Por sua vez, ser livre é uma característica oppositora a outros espaços do conhecimento, tal qual a Ciência, a Tecnologia ou a Técnica, definidas por regras cada vez mais restritivas. Em outro artigo, *No balcão com Carlos Fuentes: a ontologia de um escritor jornalista* (2014)⁵¹, Barroso Filho afirma que “a ideia moderna de método produz uma visão de mundo cercado de certezas, (...) em que pensar deixa de ser duvidar, para se transformar na expressão concludente de verdades transitórias” (BARROSO FILHO, 2018, p. 5). Nesse contexto, o romance torna-se um recurso estético do qual o autor tem o direito de refletir sobre a dúvida, “trazendo o pensar clássico para a internalidade” da criação.

A Arte do Romance não requer provas como no mundo da Ciência, some-se a esse privilégio, que no mundo da ficção os tempos se confundem: passado/presente, presente/presente, futuro/passado, etc... A defasagem permite ao romance se impor para além da moral, isto é não permitir que a moral externa ao romance possua algum significado. (BARROSO FILHO, 2014, p. 6)

Essa afirmativa feita por Barroso Filho também é uma das conclusões temporárias de Kundera em seus ensaios ao explicar sobre a liberdade do romance. Em *Testamentos traídos: ensaios* (2017), o autor afirma que “suspender o julgamento moral não é a imoralidade do romance, é a sua moral” (KUNDERA, 2017 [1993], p. 13). Para ele, somente cessando a necessidade de julgar antes de compreender será possível ao romancista criar personagens que não foram concebidos a partir de uma verdade anterior, a exemplo da dicotomia existente entre o bem e o mal, ou tampouco derivem de leis objetivas, definindo-os ou categorizando-os por critérios totalizantes. É pela suspensão de uma moral externa, inclusive, a capacidade do artista de questionar estes mesmos lugares: do preestabelecido, de deus e do diabo, de maniqueísmos reducionistas, das aparências, dos tabus, por exemplo.

Questionar uma ordem imposta é, portanto, uma característica do observatório literário de um escritor, a partir das suas intencionalidades de pensar determinado tema sob formas imaginárias. Ademais, é um artifício de poder falar sem se comprometer. Fuentes e Kundera também se encontram em campos narrativos, nesse sentido, pelo direcionamento de debater as forças ditatoriais tanto na Europa quanto na América, problematizando questões que orbitam o

⁵¹ Artigo apresentado no Seminário Internacional Imprensa, história e literatura: o jornalista escritor, 2014. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbY0p4UTBIOFRWWE/view>. Acesso em: 17 jul. 2020

conceito de idílio⁵², Kundera enquanto romancista, Fuentes como comentador da obra de Kundera, em *Geografia do romance* (1993), por exemplo.

Falando sobre a obra de Proust (1871 – 1922), em *A cortina: ensaio em sete partes* (2006), Kundera relata sua reação ao ouvir dizer que um dos personagens femininos do romancista francês foi inspirado numa figura masculina. Complementa: “o romance é fruto desta alquimia que transforma mulher em homem, homem em mulher, a lama em ouro, uma anedota em drama. É essa divina alquimia que faz a força de todo romancista” (2006, p. 89). Ora, falar por meio da metáfora da alquimia me remete ao que Barroso Filho chama de fruição criativa – como já dito, conceito kantiano que se refere à capacidade crescente de reflexões comparativas, dentro das competências do autor (mas também do leitor) em observar o mundo e reinterpretá-lo a partir do romance (BARROSO FILHO, 2018, p. 5).

Produzir alquimia, reinterpretar, fruir, promover novas conexões são possíveis posturas de um autor em seu observatório literário, cujo objetivo recaia em provocar reflexões transgressivas em sua narrativa. É caro afirmar que a transgressão da qual falamos diz respeito a não filiação a correntes ideológicas de pensamento. Afinal, essa é uma prerrogativa para análise dos estudos da Epistemologia do Romance. Como reitera Kundera em um dos seus ensaios, “quanto mais se observa uma realidade com atenção e obstinação, mais se compreende que ela não corresponde à ideia que todo mundo faz ao seu respeito” (KUNDERA, 2006, p. 71). Afirmar, portanto, a existência de um observatório é também reiterar o nascimento de um romance pelo esforço do trabalho do artista, em observar criticamente, formular e criar, não somente deixar-se conduzir pelo movimento de inspiração.

Valendo do sentido geral do vocábulo observatório, “instituição ou serviço de observações astronômicas ou meteorológicas; edifício onde funciona”, disponibilizado pelo *Dicionário Eletrônico Aurélio* (2004), podemos sugerir que a expressão observatório literário não diz respeito a uma observação simples, mas especializada, de não interesse geral, mas restrito, que se propõe desde o início enxergar adiante, além do visto ao olho nu, camadas até então invisíveis à visão do senso comum. É também por essa comparação de entendimento que o filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-), em *O que é contemporâneo* (2009), tenta explicar o comportamento daquele que consegue apreender o presente.

⁵² A partir de Kundera, a ilusão humana da vida ausente de conflito. Na Epistemologia do Romance, o idílio é encarado como a “situação de ocultação e anulação das questões relevantes para pensar o humano” (FERNANDES, 2019, p. 89). Mais detalhes, ver idílio em *Verbetes da Epistemologia do Romance*, Volume I. (2019)

Agamben afirma que o contemporâneo tem uma postura de dissociação e anacronismo com o presente, o que significa dizer que não está completamente adequado a seu tempo, mas, por meio do deslocamento consegue, de alguma maneira, apreendê-lo. “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro, (...) é aquele capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Ver as trevas, segundo Agamben, é uma figura de linguagem que denota o esforço consciente de ver na ausência da luz. O teórico explica que enxergar corpos luminosos no escuro noturno é uma função literal da astrofísica contemporânea. Reitera, “aquilo que percebemos como escuro no céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Dessa analogia, podemos extrair que o contemporâneo se mantém olhando para a escuridão do presente; neste breu, por sua vez, a luz que se dirige a ele também se distancia.

Ora, o observatório literário participa dessa visão de Agamben. Enquanto contemporâneo, o escritor que se vê atravessado pela escuridão do presente é imbuído da necessidade de expressar o que, furtivamente e em movimento, conseguiu apreender do próprio tempo. É seu compromisso, portanto, ir além da cegueira imposta pelas luzes, caídas sobre os alheios à escuridão. O romance do qual a ER se interessa tem como fundamento este movimento do autor, de apreensão, de possibilidade, de presente esmiuçado pela ficção.

Segundo Agamben, a escuridão apreendida neste presente diz respeito às porções de um passado não vividas e que, por esse motivo, permanecem atuando incessantemente no processo histórico. O teórico utiliza a palavra arcaico para se dirigir ao passado, ressaltando sua raiz etimológica *arké*, com significado de origem.

Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto (...) **Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar com os primórdios; a vanguarda, que se extraiu no tempo, segue o primitivo e o arcaico.** (...) A atenção dirigida a este não vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo, significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (AGAMBEN, 2009, p. 69 e 70, grifo nosso)

Em *A Lentidão*, Kundera se coloca diante de uma janela, na torre de um castelo, cuja estrutura já presenciou séculos no tempo cronológico. De lá, costura reflexões acerca de aspectos da “cegueira das luzes” do seu presente histórico – década de 90 do século XX: a

velocidade da tecnologia e os reflexos na memória, bem como as vaidades humanas transpassadas pelo fenômeno da televisão. Mas, para isso, Kundera volta a um tempo que não é o seu, a fim de estabelecer comparações, contextualizar e pensar as origens das ações de cada personagem criado, ou seja, o arcaico agambeniano operando nos devires históricos individuais na narrativa, e, a partir deles, no devir do tempo como um todo no romance.

Outrossim, foi preciso cindir o tempo para pensar sobre ele, por meio de uma identificação do próprio lugar histórico e de contextos para, então, por meio do romance, “ler de modo inédito a história” (AGAMBEN, 2009, p. 72). Essa é mais uma característica do contemporâneo para o filósofo italiano e para o escritor no observatório literário: “a capacidade de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado (...)” ou, no caso do escritor, na narrativa, para então interpolar este tempo e transformá-lo.

2. *Uma/Duas* e o conjunto de obra de Eliane Brum

Para além das pesquisas em Milan Kundera e de Carlos Fuentes, de certa maneira, interligados entre si, a constituição do observatório literário em torno da busca pelos fundamentos do romance *Uma/Duas* nesta tese de doutorado também representa um aprofundamento no tema em âmbito da teoria da ER. O objetivo está, como comentado, em compreender a origem do romance frente às relações possíveis com as experiências jornalísticas da autora e o seu conjunto de obra marcado pela heterogeneidade.

Diferente de Kundera, o romance de Eliane Brum é filho único dentro da obra, composta – até então – majoritariamente de livros que nasceram a partir da seleção de colunas, reportagens e crônicas publicadas anteriormente nos jornais dos quais passou. Podemos elencar em ordem cronológica só a título de organização: *Coluna Prestes: o avesso da lenda* (1994 – grande reportagem), *A vida que ninguém vê* (2006 – crônicas-reportagens), *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008 – reunião de reportagens), *A menina quebrada: e outras colunas de Eliane Brum* (2013 – colunas de opinião), *meus desacontecimentos: a história da minha vida com palavras*⁵³ (2014 – biografia/memórias), *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro* (2019 – ensaio a partir de artigos jornalísticos). Em novembro de 2021, Brum lançou um sétimo livro *Banzeiro Òkotò:*

⁵³ Assim como abreviei *A menina quebrada*, também vou abreviar ao longo do texto os títulos *meus desacontecimentos: a história da minha vida com palavras* para *meus desacontecimentos*. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* para *O olho da rua*. *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula ao Bolsonaro* para *Brasil, construtor de ruínas*. E *Coluna Prestes: o avesso da lenda* para *Coluna Prestes*.

uma viagem à Amazônia Centro do mundo (2021 – ensaios a partir de vivências íntimas e profissionais em Altamira-PA), mas que ficará fora da minha análise em função dos prazos de entrega do trabalho. Nesse sentido, a autora não tem ensaios que assumem conscientemente um projeto estético, tal qual Kundera, detalhando seu processo criativo em relação a *Uma/Duas*, tampouco as leituras assumidas que faz de outros romancistas.

O movimento de descoberta do observatório literário de Brum ocorre pelos esforços interpretativos do leitor-pesquisador em reunir fragmentos, contextualizá-los, estabelecer diálogos a partir da obra e de materiais referentes, tais como entrevistas e conferências dadas pela autora em diversos eventos jornalísticos e de cunho literário. Nesse sentido, o observatório literário é meio de compreensão mais profunda do romance, que me ajuda na fundamentação da ideia em torno da constituição da Estética dos Contrários. Interessa-me mais a possibilidade de conhecimento que ocorre pelo jogo entre autor – obra – leitor do que a necessidade de fechar uma visão única sobre a narrativa. Por isso, a reconstituição do observatório é uma possibilidade, não invalidando leituras outras ocorridas em decorrência da conexão de elementos diversos do conjunto a partir do romance.

A despeito dessas questões, optar pelo conjunto de obra de Eliane Brum me oferece subsídios também acerca da percepção do olhar da autora para o seu tempo presente e histórico, bem como situações das quais se debruçou e/ou se debruça como jornalista. É por essas escolhas jornalísticas a possibilidade material de mapear suas experiências profissionais, como a encaminharam para a escritura de *Uma/Duas* e as atitudes narrativas em posterior dela, a título de mapeamento de uma possível regularidade de pensamento. Vejo os livros da autora como uma amostra da observação profissional de Eliane Brum para com o mundo. Afinal, seu observatório não é simples, é especializado – promovido a partir do seu espaço de privilégio dado pela imprensa e os meios de comunicação [jornal, revista, *sites*] que tem ocupado. Posso dizer que o início de um processo de escrita se dá, no caso de Eliane Brum, subsidiado por uma profissão que amplia seu espaço de voz e oferece meios de aprofundamento crítico do olhar, como reitero, num movimento – mesmo que inconsciente – que se propõe a pensar adiante pela obrigação de construir a realidade cotidiana pela narrativa.

Como jornalista, contudo, preciso dizer que só o fato de trabalhar na imprensa não é sinônimo de aquisição de olhar crítico. Isso depende primeiro de uma postura interna de usar a oportunidade para aprimoramento e expansão de nossas visões de mundo, já que – inevitavelmente, qualquer posição ou cargo que ocupe num veículo – te colocará em contato mais estreito com fatos, situações, contextos e pessoas de todo o tipo e com as mais variadas posições. Ou seja, material riquíssimo em termos de humano. Portanto, é como para Kundera

em *A Lentidão*, a alusão a uma torre de observatório imaginário, composta de todos os equipamentos importantes para alargar seus horizontes de vivência, num primeiro momento pela observação arguta da realidade, para então, como fez em *Uma/Duas*, transgredi-la para o imaginário. Não obstante, é preciso que haja interesse, sensibilidade e abertura interna ao jornalista para aproveitar dessa questão, pois há também, por outro lado, uma facilidade do profissional ser conduzido e controlado tanto pela empresa quanto pelos próprios costumes do fazer jornalístico cotidiano, entrando num processo contrário ao de Eliane Brum: o de alienação e passividade.

Segundo, é preciso que haja abertura dentro da própria empresa, dizemos, espaço para que o profissional cresça, alcance lugares do qual sua voz seja reconhecida e valorizada, não só pela chefia, mas pela constituição da própria credibilidade para com o público. Esse quesito é necessário no que tange à possibilidade de produção de textos a partir do gênero jornalístico opinativo, tais como a escritura de colunas e artigos. Em termos de elaboração de uma ficção, tal ponto pouco diz sobre o ímpeto de tornar-se romancista, embora incorpore no cotidiano de escrita da autora, também no trabalho, a prática de articular pensamentos. Por outro lado, ter contato com colunas e artigos abre flancos para o leitor aproximar-se de mais elaborações mentais do escritor, por outros formatos que não a ficção, analisando sua capacidade de “olhar para a escuridão do presente”, como afirma Agamben, bem como sua sensibilidade de tensionar as relações de si mesmo [como ser humano], quebrar ilusões, transgredir ou, do contrário, entrar num fluxo de senso comum.

O conjunto de obra de Brum também me proporciona a oportunidade de observação sobre como ela pôde questionar as ordens impostas ou suspender a moral no romance para falar sem se comprometer em torno de temas espinhosos, que são tratados em *Uma/Duas* sobre a mulher e a morte. Digo, por exemplo, sobre confrontar pelo romance as construções sociais no que concerne à maternidade, por modelos religiosos cristãos, cuja figura aura da mulher mãe gira em torno do modo como constitui-se os mistérios de Maria, mãe de Jesus, tida pela Igreja cristã Católica como virgem, santa, imaculada, passiva e bondosa. Também pela própria história em atribuir papéis sociais específicos à mulher pela sua capacidade física de gestar e ainda o fomento pela própria mídia e fins eleitorais, como relata em um dos seus textos sobre as eleições de Dilma Rousseff, no ano de 2010 – período que mapeamos os processos de escritura/editoriais de *Uma/Duas*.

Ademais, posso citar também a questão da morte, em que o interesse de Brum se deu por escolha e, como já falei no primeiro capítulo, se colocou por mais de dois anos em convívio com as pessoas que estavam passando pelo processo natural de morrer. Há em torno deste tema

vasta problemática, cujas diversas áreas de saber já se dedicaram a trabalhar, mas em outra mão, um imaginário humano afetado por entendimentos outros sobre a morte, ou mesmo uma prática de afastamento do tema – tido como mórbido, doído, distante – e fomento de situações que tentam burlar o perecimento natural do corpo. Além disso, há um tabu na sociedade brasileira acerca da escolha em morrer, como a eutanásia, algo tratado na ficção de Eliane Brum.

A despeito desses dois temas, se coloco a situação profissional de Eliane Brum como um observatório humano especializado, não posso falar o mesmo acerca do literário, pois como evidenciei no capítulo 1, a autora enfrentou diversas limitações em torno da escrita e do campo de atuação para falar sobre o que gostaria de falar. Contudo, mesmo com determinados impedimentos, Brum torna-se uma exceção à regra profissional ao trabalhar o máximo que pôde, ainda em ambiente jornalístico, a sua literariedade, bem como o seu processo estético com o manejo das palavras, orações e escolhas metafóricas que impelem o leitor a um movimento mais propenso à reflexão que somente informativo e/ou interpretativo da realidade.

Nesse sentido, as relações que estabeleço entre o conjunto de obra da autora e o romance *Uma/Duas*, com o propósito de desenvolver uma versão de reconstituição do observatório literário do romance, se orientam primeiramente em travar uma dinâmica de diálogo em termos de conteúdo, em todos os livros, do que pode ter suscitado a autora ao seu imaginário das vidas estéticas de Laura e Maria Lúcia, e o que a enredam e levantam possibilidade de imposição reflexionante da ficção. Desta missão, é válido ressaltar, contudo, que um tema, uma característica de uma personagem, um acontecimento – qualquer outra coisa interna à narrativa romanesca – pode ser escrito e motivado por diferentes vestígios/pontos de partida⁵⁴. Esse exercício de diálogo não tem a intenção, friso, de buscar “verdade” na ficção, tampouco atrever-se a criar pontes subjetivas entre Eliane Brum e suas personagens com o intuito de desvendar a autora na sua individualidade, promover fofocas. Ademais, também não quer se apegar a superficialismos – tais como aspectos físicos ou dados factuais – mas procura jogar com os contrários da condição humana e como eles são trabalhados no romance. Essas análises serão

⁵⁴ Saindo do âmbito de pesquisadora para encarnar o papel de escritora, posso dizer que diversas coisas dialogam dentro da gente no momento da criação. Se escrevo, por exemplo, em um poema acerca do apagamento cultural da negritude na formação histórica do país, estou pensando na minha própria família, na história do meu avô – cujo próprio nome é Anônimo – mas também estou pensando em *Becos de Memória*, de Conceição Evaristo, ou *Águas de Barrela*, de Eliane Alves Cruz, ou em Carolina Maria de Jesus, mas também numa tarde de terça-feira que o segurança do Shopping seguiu meu irmão e os amigos em função do estilo *Black Power* ou dos *dreads* do cabelo. Se uma pesquisadora decide analisar meu poema, poderá apontar, a partir dos meus vestígios, qualquer um desses aspectos como possíveis geradores do meu texto, mas nunca conseguirá abarcar por inteiro essa criação. Assim também será o nosso trabalho nesta tese ao estudar o romance *Uma/Duas*. Há um “fracasso previamente assumido” (BRUM, 2011, p. 175) ao tentar transformar um romance em conhecimento, no que tange à “necessidade” de completude. Aliás, como já foi dito, não é nossa intenção completar nada.

trazidas à tona de acordo com as reflexões levantadas em torno da ideia de contrários no capítulo 3.

Por outro lado, as relações do observatório literário para com a Estética dos Contrários de *Uma/Duas* também ocorrem pela minha reflexão perante o gesto da autora de transgredir a Forma textual jornalística, abrir espaço para uma narrativa autoral de estética própria, que intenciona a liberdade literária mesmo em terreno de compromisso ético com a referencialidade. Observo ainda uma escolha de Brum – já mencionada brevemente no capítulo 1 – acerca das reiteradas experiências de provocar a atenção do leitor pelas narrativas para as ilusões humanas, colocando-o diante de conflitos, tensionamentos, contrários: entre as tentativas e impossibilidades humanas de arrancar-se da sua própria condição. Parece-me ser uma escrita, em sua maioria, de não apaziguamento, até mesmo ao falar de emoções mais amenas, ou de esperança e sobre o amor. Isso também vale para a escritura de suas memórias biográficas em *meus desacontecimentos*.

Ainda sobre as memórias, resta-me o alerta de que, para além dos fatos datados, mais vale o modo como a própria Eliane Brum elenca suas memórias, numa hermenêutica própria, fluida, organizada, pelo que lhe é prioritário, do que necessariamente para aspectos biográficos. Meus olhos, portanto, se voltam não somente para a essência das histórias ali contidas, mas sobretudo para as escolhas estéticas da autora na reconstituição de narrativas sobre sua própria vida, as relações com a leitura, a escrita e as intencionalidades no exercício de escrever.

Em vista disso, passo para uma breve apresentação das obras agregadas pela identidade narrativa e de como elas, cada uma à sua maneira, desenvolvem um trânsito até *Uma/Duas* no que tange, neste momento, às intenções da Forma e do gesto norteador dos contrários.

3. *meus desacontecimentos*: a hermenêutica de Eliane Brum sobre si mesma

O livro *meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras* foi publicado em 2014 pela editora portuguesa *Leya*, três anos depois de *Uma/Duas*. De uma forma geral, o livro traz uma versão da própria Eliane Brum acerca de memórias marcantes da sua infância, adolescência e como ela as ressignifica a partir do olhar de adulto, organizando-as de modo que se compreenda a sua relação profunda com a leitura e a escrita. Além disso, faz uma reflexão acerca da vida dos pais e de seus parentes, sobretudo as tias e avós, também conta acerca da sua origem italiana pela imigração. Aborda ainda questões voltadas à vida do interior de Ijuí, cidade gaúcha onde nasceu em 1966, fala sobre a sua gravidez aos 15 anos, do curso de Jornalismo e de como a Ditadura Militar marca esse período da sua vida.

Interessa-me analisar esse texto em dois movimentos especiais: o primeiro acerca da possibilidade de ligá-lo à formação narrativa literária que compreendo em Estética dos Contrários, o segundo na busca de vestígios da origem de *Uma/Duas* a partir das suas memórias narradas e como esses possíveis pontos de partida [vestígios] ganham novos sentidos no romance. Acerca da primeira pretensão, vale fazer uma contextualização específica sobre as possíveis intencionalidades de *meus desacontecimentos*. A despeito da segunda, trago comentados possíveis vestígios no capítulo 3. Assim como em *Uma/Duas*, *meus desacontecimentos* também parece trabalhar de forma geral uma ideia baseada no movimento de contrários, que envolve a tentativa conflituosa de desvendar-se enquanto humana. Promove, nesse sentido, um lugar de trânsito entre fazer-se e desfazer-se, nunca como algo fechado:

Escolhi viver sem fronteiras definidas, nações não me interessam, limites só me importam os da ética. Tenho um coração andarilho, um corpo mutante, uma mente transgênera. Sou irmã, mãe, filha, homem, cúmplice, bicho, bicho, bicho humano, árvore, erva daninha, pedra, rio. Vírus. Sou todas as cores, todos os sexos, todas as línguas. Sou palavras em palavras. (BRUM, 2014, p. 79)

Eliane Brum segue o contrário daquele biografado cuja intenção é de contar seus grandes feitos de superações pessoais, de tornar os próprios acontecimentos da vida um inventário midiático, de exposição, de editar partes duvidosas, de aclamar as de sucesso, como um modelo a ser seguido. *meus desacontecimentos* é, desta feita, uma autobiografia – por catalogação – que lista momentos e memórias de sua própria vida dos quais ela foi desacontecida, quebrada, num processo inverso, conforme prevê o prefixo des- grafado na palavra do título. Posso dizer que esse é um texto do qual Brum pretende evidenciar o seu gesto de enfrentar o movimento de autodescoberta de si mesma, galgado na interpretação dos seus fatos já distanciados, propondo uma reinvenção a partir daquilo que lhe foi dado a viver. Costa Lima afirma que existem determinadas autobiografias e memórias, as segundas diferenciadas das primeiras pelo realce interno da face pública de alguém, como *Memórias de Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, das quais se observa o trabalho sensível da linguagem, preocupada não apenas em conceituar ou descrever as experiências, mas plurissignificá-las num processo de duelo com as ilusões⁵⁵ (COSTA LIMA, 2006, p. 348/353).

O documento memorialista que se amplia em literatura a expõe como uma cena discreta que fecha a porta dos clichês. A prisão, ainda antes das situações dramáticas, é, para Graciliano, **a oportunidade de entrar em contato com as surpresas que a condição humana ainda lhe escondia** (COSTA LIMA, 2006, p. 358, grifo nosso).

⁵⁵ Costa Lima fala sobre as autobiografias e memórias enquanto exemplos de textos heterogêneos, que podem ser consideradas como literários, conforme dito no capítulo anterior.

As discussões de Costa Lima acerca de *Memórias de Cárcere* me ajudam a compreender a similaridade da formação narrativa de *meus desacontecimentos* face *Uma/Duas*. Assim como Graciliano Ramos, Brum parece voltar para as suas memórias com a intenção de compreendê-las num âmbito individual, mas também enquanto alguém que reflete sobre seu lugar de humano nesse período de vida, com data, espaço, influências e validade. Claro, não por estar encarcerada, mas pelo envolvimento com a escrita.

É uma escolha do que esquecer e do que lembrar – e uma oportunidade de ressignificar o passado para ganhar um futuro. Pela memória nos colocamos não só em movimento, mas nos tornamos o próprio movimento. Gesto humano, para sempre incompleto” (BRUM, 2014, p. 84).

Colocar-se em movimento a partir de um gesto humano parece coadunar com o caminho de contrários de Laura e Maria Lúcia, na tentativa e ao mesmo tempo fracasso de arrancar-se da sua própria condição. Embora Laura vá para a ficção com intenções de onipotência, o processo de escrever, incluindo a reflexão acerca de suas memórias, a conduz ao avesso do que queria:

Me preparei a vida inteira para ser deus. E só o que faço agora é desinventar a mim mesma. Acho que é isso. A realidade é uma ficção. **E ao escrever eu vou quebrando essa criatura esculpida com amor e desespero. É o contrário.** É preciso destruir a forma humana que está ali para alcançar a pedra. (BRUM, 2011, p. 69, grifo nosso)

Quando Laura afirma que a realidade é uma ficção, parece demonstrar a consciência da fragilidade das verdades das quais é constituída, por isso vai se destruindo, metaforicamente – ao promover um regresso em sua própria história com a mãe – numa busca pela matéria bruta, anterior à lapidação daquilo que presumidamente sabia ser ou foi ensinada a ser. A maneira pela qual descobriu esse caminho do avesso é a própria escrita. Na autobiografia de Brum, por sua vez, também a escolha do substantivo “desacontecimentos” parece denotar o mesmo sentido geral de retorno à pedra, não mais para a personagem de *Uma/Duas*, mas para a própria autora em suas memórias.

Alcançar a pedra, inclusive, é uma possibilidade reflexiva dada a ambas [Laura – como criação pela imaginação e Eliane Brum – pelo exercício de ressignificar o passado] da qual as mulheres da família de Brum de cidades do interior não puderam desfrutar: “Na cidade pequena, os papéis atribuídos a cada um são de cimento. Ou arranca-se essa máscara colada no rosto como se fosse pele ou acabou-se. Imagino que minha tia não tenha vislumbrado escolha” (2014, p. 49), reitera, ao referir o modo como uma tia ficou conhecida onde morava, marcada por um único acontecimento: o de ser mãe cuidadora de uma filha com necessidades especiais.

A discussão acerca de alcançar a pedra me diz respeito ainda ao que Hannah Arendt fala sobre a “impossibilidade de solidificar as palavras, por assim dizer, a essência viva da pessoa” e, como consequência, a “notória impossibilidade filosófica de se chegar a uma definição do homem⁵⁶” (ARENDR, 2007, p. 194). Por outro lado, o cimento nos leva a refletir sobre como, contrariamente, determinações ou interpretações do que é o homem (enquanto humano), advindas da própria palavra, podem frustrar ou dificultar a condição da ação, responsável pela convivência da pluralidade humana. Arendt afirma que “no momento em que desejamos dizer quem alguém é, nosso próprio vocabulário nos induz ao equívoco de dizer o que esse alguém é (...) passando a descrever um tipo ou personagem, na antiga acepção da palavra” (2007, p. 194). Também Costa Lima reitera, ao falar da teoria ficcional de Vahinger e Iser, que “dogma é uma ficção falsa que se recusa a sair de cena” (COSTA LIMA, 2006, p. 276).

Em *meus desacontecimentos*, Brum fala a respeito de ter entendido a dor da própria mãe ao perder a irmã mais nova ainda bebê só após passar pelas experiências das reportagens sobre a morte, compreendendo que, para uma mãe, “um filho é um mundo sem tempo”, por isso, “há mal-entendido demais numa vida humana” (2014, p. 23). Em *Uma/Duas*, Maria Lúcia também chega a essa conclusão ao refletir sobre a aproximação da sua própria morte, anunciando a única palavra que deseja escrever para se sentir viva e fazer sentido “nesse grande mal-entendido que é a vida” (BRUM, 2011, p. 146). A palavra de Maria Lúcia é “Laura” e ocupa o capítulo 30º todo. Portanto, finalizando esse breve mapeamento sobre as possíveis intencionalidades de Brum em *meus desacontecimentos*, em consonância com a Estética dos Contrários em *Uma/Duas*, vale citar o que autora fala acerca da mistura de tempos ao narrar memórias, que denotam, em meu pensamento, a tentativa e fracasso de avançar enquanto humana:

A primeira vez que vi um cachorro perseguindo o próprio rabo, em círculos cada vez mais apertados, me comovi até as lágrimas. Tantas vezes acreditei estar avançando, mas apenas retornava à infância, em círculos cada vez mais apertados. E este, apesar do que parece, é todo o avanço possível. Até morrermos em posição fetal (2014, p. 20).

O livro *meus desacontecimentos* tem apenas uma voz narradora em primeira pessoa, diferente de *Uma/Duas*, com três. Todavia, essa única voz [da autobiografia] promove um jogo parecido ao de Laura [romance dentro do romance] quando afirma que a história narrada por ela mesma acerca da sua própria vida é a sua ficção. Para além da intencionalidade dos contrários, também o jogo narrativo da autobiografia parece se assemelhar ao romance.

⁵⁶ A palavra homem, nesse contexto, denota humano. No capítulo 3 desta tese, falarei acerca da condição humana da mulher no contexto dos homens, como um todo.

Em *meus desacontecimentos*, o título do primeiro capítulo anuncia “Nossa vida é nossa primeira ficção” (BRUM, 2014, p.09). Ao longo do corpo do texto, Brum vai explicando que, como repórter, a pergunta que a move é “como cada um **inventa** uma vida, como **cada um cria sentido para os dias**, quase nu e com tão pouco. Como cada um **se arranca do silêncio para virar narrativa**. Como cada um habita-se” (BRUM, 2014, p. 09, grifo nosso). Em *Uma/Duas*, também é na primeira página a afirmativa de Laura de ser “realidade demais para a realidade”, e por isso só começando a escrever sua ficção, poderá existir (BRUM, 2011, p. 07).

Dada a diferenciação breve acerca de ficção enquanto espaços imaginários e como mecanismo de pensamento, a partir das reflexões de Costa Lima, o que mesmo pode significar a ficção da qual Eliane Brum fala nas duas expressões acima? Para responder à questão, preciso evocar Arendt acerca da palavra e do ato, na condição humana da ação. Arendt diz que temos uma espécie de segundo nascimento quando inserimos nossas palavras e atos no mundo humano.

Trata-se de um início que difere do início do mundo, não é o início de uma coisa, mas de alguém que é, ele próprio, um iniciador (...) Se a ação, como início, corresponde ao fato do nascimento, se é a efetivação da condição humana da natalidade, o discurso corresponde ao fato da distinção e é a efetivação da condição humana da pluralidade, isto é, do viver como ser distinto e singular entre os iguais”. (ARENDDT, 2007, p. 190)

Embora voltada para referentes distintos, tanto “Nossa vida é nossa primeira ficção” [Eliane Brum, autobiografia] quanto “Como ficção eu posso existir” [Laura, personagem de *Uma/Duas*] fazem alusão, num primeiro momento, a uma possibilidade de nascimento pelo próprio sujeito a partir do narrar-se, dentro dos parâmetros dos quais Hannah Arendt reflete. Na primeira expressão, título inicial do capítulo de *meus desacontecimentos*, o referente está para a ficção enquanto mecanismo de pensamento, uma ferramenta do homem de tornar-se singular entre os iguais, no processo de narrar sua história dando-lhe significado. Essa percepção de Eliane Brum é anterior à escritura de sua autobiografia e diz respeito ao seu lugar enquanto “contadora de histórias reais” (BRUM, 2014, p. 09), ou seja, jornalista. Para Arendt, a revelação – dizer quem é – implica tanto palavra quanto atos, mas tem mais afinidade ao narrar do que o agir. Todavia, o primeiro sem o segundo pode tornar-se mera propaganda, e o segundo sem o primeiro, torna-se apenas um ato mecânico de um robô (ARENDDT, 2007, p.191).

É sabido que *Uma/Duas* é o único romance até então escrito pela autora, que ficou conhecida pela sua escrita jornalística. Nesse sentido, pensar a interdisciplinaridade do romance, nesse conjunto de obra, me coloca também em diálogo com o campo fértil da própria

narrativa, independente, nesse primeiro momento, da referencialidade em fatos ou não⁵⁷. Afirmar que “nossa história é nossa primeira ficção” [Eliane Brum, autobiografia] ou “como ficção eu posso existir” [Laura, personagem de *Uma/Duas*] diz respeito ao que Paul Ricoeur (1913-2005) reitera no primeiro tomo de *Tempo e Narrativa* (1994 [1983]), sobre narrar ser um processo de esboço da experiência humana temporal (1994, p. 15). Em *meus desacontecimentos*, Brum refigura a história da própria vida, configurando seus fatos particulares numa estrutura de significações que possuem seu próprio tempo, guiadas por escolhas estéticas, entre elas a relação do seu próprio corpo com a palavra escrita, que discutirei no capítulo 3. Em *Uma/Duas*, Laura também conduz a escrita pela mesma escolha estética, mas com intenções de mudar o caminho da própria história pela ficção [dentro do romance]. Em ambos os casos, o foco de compreensão está na ação de narrar.

Brum afirma que “lembranças não são fatos, mas as verdades que constituem aquele que lembra. Com ela costumamos um corpo de palavras que nos permite sustentar uma vida” por isso, acerca das suas memórias é “aquela que nasce, mas também é a parteira” (BRUM, 2014, p. 09). Palavra e corpo, nesse sentido, não se dissociam e somente juntos lhe dão um atributo de estar viva. Logo após o primeiro capítulo, o segundo é chamado de “prelúdio”, em que afirma ser a escuridão sua pré-história, seu mundo ausente de palavras, “eu caos” (BRUM, 2014, p.11). Como reitera Hannah Arendt, “só no completo silêncio e na total passividade pode alguém ocultar quem é” (2007, p. 192).

Portanto, as escolhas estéticas de Brum em sua autobiografia, desenrolando cada memória contada, oferecem um percurso de entendimento a si mesma, do mesmo modo que no romance, Laura e Maria Lúcia são personagens que também observam a escrita enquanto espaço possibilitador de voz para contar uma história. Em *meus desacontecimentos*, a autora afirma: “O que eu tento dizer é que, se não pudesse rasgar o papel com a caneta, ainda que numa tela digital, eu possivelmente rasgaria o meu corpo. E em algum momento rasgaria

⁵⁷ Vale lembrar que, como jornalista pesquisadora de uma jornalista romancista, também observo um limite ético meu de não necessariamente questionar a credibilidade em torno da obra jornalística/memorialística da autora. A depender do leitor, essa escolha pode soar ingênua, mas me defendo: também no campo da pesquisa do Jornalismo, como mostrarei à frente, a questão da construção de sentidos para os fatos por meio da narrativa também é um ponto importante e do qual debruçam-se os teóricos, a despeito da possibilidade da quebra do pacto de verdade com o leitor, mas sobretudo acerca da influência do viés ou da manipulação desta narrativa para a recepção. **A construção de sentido, a significação dos fatos, a interpretação com gesto reflexivo, portanto, são meus pontos.** Teço esses comentários primeiros em torno de *meus desacontecimentos* a partir de uma observância do todo da obra de Brum, portanto, não é do meu interesse questionar por esta pesquisa a responsabilidade da autora em manter a referencialidade externa de suas narrativas que não são *Uma/Duas*, dada a sólida carreira estabelecida por ela ao longo de três décadas no que tange à confiança da apuração. Não vejo motivos para desconfiar desse aspecto num relato íntimo da própria vida ou especular sua validade. Até porque trago o conjunto de obra tangente à *Uma/Duas*. Não o contrário.

demais” (BRUM, 2014, p. 17). Se Brum rasgaria o corpo se não pudesse rasgar o papel, Laura – sua criação romanesca – para de rasgar o próprio corpo ao rasgar o papel com a escritura do seu romance, em *Uma/Duas*. “A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já me cortei?” (BRUM, 2011, p. 07). Esse é o parágrafo inicial de *Uma/Duas*.

Diferente de *meus desacontecimentos*, a frase “Como ficção eu posso existir”, de *Uma/Duas*, num segundo momento, não diz respeito somente ao mecanismo de pensamento, mas também ao espaço imaginário da literatura – Costa Lima dirá ficção poética (2006, p. 277) ao aprofundar-se nas explicações acerca da teoria ficcional e diferenciar o uso do termo – ligado à liberdade do autor de poder criar e, ao criar, transgredir. Aqui sim, estou falando sobre uma ficção como imaginação. Laura tem o ímpeto de se narrar, mas com esta narrativa quer matar a mãe, de um jeito estético, que não fira um princípio ético. Então a personagem afirma, em primeira pessoa: “Como sempre adivinha tudo, minha mãe sabe que eu escrevo. Que encontrei um jeito de arrancá-la de mim sem sangrar. Ela me teme um pouco agora. E eu gosto da sensação do meu pequeno poder. Sou eu que conto a história” (BRUM, 2011, p. 37). Brum parece apontar, nesse caso do romance, um duplo sentido consciente para o termo ficção, da mesma maneira em que necessita de ressaltar a presença da própria ficção dentro do romance.

Para o caminho da Estética dos Contrários em *Uma/Duas*, independente da acepção usada para o termo, vale-me o que Vahinger fala acerca da linguagem ser “um meio empregado pelo pensamento” (2011, p. 240). Costa Lima reitera dizendo que “Se a realidade se apresenta em si empobrecida é para que, por meio do pólo da ficção positiva, pela hipótese, dela melhor nos acerquemos” (2006, p. 277). Embora os estudos de Vahinger acerca da ficção tenham se voltado para o âmbito científico e das proposições relacionadas às ciências exatas, Costa Lima reitera a importância do pensamento para as teorias acerca da ficção poética, digo, propriedade engendrada em textos literários que lhes permitem, como já mencionado, criar incontáveis versões no imaginário e transgredir a compreensão de situações na realidade a fim de pensar sobre o humano.

Assim, o uso da palavra ficção por Eliane Brum em *meus desacontecimentos* está relacionada, primeiramente, à ficção como meio de pensamento; em específico, ao ato de narrar a própria vida, num processo de interpretação dos seus próprios fatos, atribuindo-lhes um sentido por meio do sequenciamento da palavra: em suas escritas, dos seus entrevistados na oralidade. À essa constatação, cito um episódio narrado pela autora sobre o seu tetravô Pietro Brun, vindo da Itália para o Brasil no século 19. Ela diz que foi na chegada dele que um funcionário do governo atribuiu o “m” ao invés de “n” ao sobrenome Brun, por isso carrega

hoje um Brum com “m”. Como não pode reconstituir as razões do funcionário, ou quem era e o que fazia, então decide inventar uma vida para ele:

me dedico **a inventar** um funcionário melancólico e solitário, que à noite devorava livros em um quatinho de pensão no Rio de Janeiro do final do século 19. Molhava os dedos com a língua para virar as páginas, enquanto a caspa ignorava os trópicos ao cair como neve sobre as palavras. Diante de mais um imigrante destituído de pátria e de letras, devastado por uma separação e uma saudade, ele pensou: esse homem vai precisar de mais uma perna para conseguir andar no Brasil. E, poderoso assim de repente, enfiou a pena no tinteiro e a empunhou com brio. **Como agora eu o invento, naquele momento ele inventou um “m” pra mim** (BRUM, 2014, p. 86, grifo nosso).

No caso de *meus desacontecimentos* e nos demais, que abordarei nos próximos tópicos acerca de seus livros, não está em jogo colocar em xeque a verdade dos fatos externos à narrativa, tampouco negá-los. Em outras palavras, a ficção da qual Brum se refere em *meus desacontecimentos* não me parece pretender ferir o pacto autobiográfico do qual me valho no início da narrativa, conforme trabalha o francês Philippe Lejeune (1938-), em *Le pacto autobiographique* (2008 [1975]). A meu ver, há uma intencionalidade da autora no uso da expressão em denotar um movimento de inventar-se enquanto humano, que se arroga da palavra para pensar os fatos e as experiências, acolhê-las, compreendê-las, ressignificá-las em seus próprios contextos de vida e nos sociais, dando-lhes uma roupagem específica daquela ótica de quem narra, para além da descrição. Do mesmo modo que, em determinados contextos e situações, usa o termo ficção como imaginação, como no caso de *Uma/Duas*.

Portanto, a narrativa da qual a autora constrói a sua autobiografia me parece, conforme dito acima, ligar-se à intencionalidade de pensar os contrários da sua própria condição, de transgredir por meio do olhar reinterpretaivo seguindo estética própria. Nesse sentido, embora esteja falando de uma narrativa com referencialidade a fatos externos a ela, acaba por trazer reflexões possíveis ao leitor, como um texto de ficção poética, imaginativa, que se compromete apenas com suas verdades estéticas. Da obra total até agora de Brum, somente *Uma/Duas* tem esse duplo sentido para o termo ficção, enquanto meio e finalidade.

4. A reportagem de Eliane Brum e as aproximações com *Uma/Duas*

Em entrevista feita em 2012 ao canal de Youtube *Portal Cronópios*⁵⁸, Eliane Brum afirmou, ao falar sobre o processo criativo de *Uma/Duas*: “quem me conhece das reportagens

⁵⁸ VIDEO CAST CORONÓPIOS. Portal Cronópios - Videocast com Eliane Brum. Youtube, 19 jan. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=KJvq8slABLE&feature=emb_logo. Acesso em: 13 fev. 2020

e lê a ficção percebe que realmente é uma outra voz, muito diferente”. Decidi começar por essa afirmação da autora com o intuito de demonstrar, a partir do meu processo de leitura que, salvaguardado as liberdades de escrever ficção, entendo haver uma continuidade narrativa de Brum que deságua em *Uma/Duas*, como uma consequência dos seus anos profissionais da reportagem. Não estou falando necessariamente de uma voz diferente, mas de uma voz que oferece vestígios de intencionalidade em suas limitações para, quando adquirida a liberdade, falar o que quisesse a partir do seu observatório literário; acerca do que compreendo como Estética dos Contrários.

Assim como em *meus desacontecimentos*, as escolhas de Brum nos anos que atuou diretamente com a reportagem – de 1988 a 2010 – passando pelo *Zero Hora* e revista *Época*, me ajudam a reconstituir uma possibilidade do seu observatório literário bem como contextualizar a formação da sua ideia (no romance), tanto em termos de busca de pontos de partida para a sua criação ficcional quanto em termos de escolhas narrativas que lhe aproximam cada vez mais de *Uma/Duas*. Dada a impossibilidade de mapear todas as reportagens feitas neste período, escolho dar foco nos dois livros de Brum que exploram essa forma de texto jornalístico: *Coluna Prestes: o avesso da lenda* (1994) e *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* ([2008] 2017), além das últimas reportagens feita pela autora no ano que antecede a escritura de *Uma/Duas*.

Coluna Prestes é o primeiro livro de Eliane Brum. Como conta na apresentação da obra, percorrer o caminho feito por Luiz Carlos Prestes (1898-1990) na década de 1920 era uma vontade antiga, dada a fama e o ato de heroísmo de Prestes em cruzar o Brasil com o intuito de derrubar o governo vigente. Brum queria ouvir as histórias do caminho, dos sobreviventes que testemunharam a façanha. Acompanhada do então motorista do *Zero Hora*, Jaime Tabajara Cruz Costa, e do fotógrafo (até uma parte da viagem), Sílvio Ávila, Brum passou 44 dias na estrada, entrevistou 101 pessoas, esteve em 50 cidades de 15 estados brasileiros. O trajeto foi feito seguindo os mapas disponíveis no livro de Anita Leocádia, historiadora e filha de Prestes, bem como a partir das informações encontradas no diário de Lourenço Moreira Lima, secretário da coluna. Originalmente, a reportagem compilada foi publicada em seis cadernos no *Zero Hora*, entre 30 de janeiro e 4 de fevereiro de 1994. O livro contém o texto completo (BRUM, 1994, p. 06).

Já *O olho da rua*, publicado originalmente em 2008, é o terceiro livro da autora e decido trazê-lo para este momento da discussão já que, embora não seja uma única grande reportagem, traz a reunião de dez reportagens feitas para a revista *Época*, entre os anos 2000 e 2008, por Eliane Brum. A cada uma delas, a jornalista conta sobre a experiência de fazê-la, os bastidores

de apuração, inclusive erros cometidos. Vale destacar que o livro começa com um texto acerca de nascimento, sobre as histórias das parteiras de uma região do Amapá e termina com uma narrativa acerca da morte natural, já mencionada nesta tese, abordando os últimos dias de vida de Ailce, mulher com câncer que Brum acompanha no derradeiro fim.

Na edição de 2017, o livro *O olho da rua* conta ainda com um posfácio, intitulado de “Os limites da palavra”, em que Brum promove uma reflexão acerca da impotência do seu ofício: ser repórter e escrever para denunciar, não necessariamente, pode ter uma consequência positiva ou uma repercussão contundente para modificar a realidade narrada. Essa conclusão é tirada de dois momentos específicos. O primeiro deles diz respeito a uma reportagem escrita por Brum para o livro *Dignidade! Nove escritores vivenciam situações-limite e relatam o comovente trabalho da organização Médicos Sem Fronteiras (2012)*, acerca das pessoas que vivem com a doença de Chagas na Bolívia, e a outra quando se conscientiza que a palavra escrita, seu instrumento de trabalho, ao passo que pode promover justiça aos ribeirinhos e povos da floresta, também é uma arma de violência contra a perpetuação das memórias deles pela oralidade.

Para poder analisar as peculiaridades da reportagem de Brum e os diálogos possíveis com a Estética dos Contrários em *Uma/Duas*, é necessário, neste momento, compreender esse tipo de texto dentro da discussão de gêneros do Jornalismo, já que estou falando de uma narrativa, *a priori*, avessa ao campo da Literatura. Esse percurso, presumo, me ajudará a entender como este formato se aproxima da literariedade dentro da obra de Brum e como teóricos do campo da pesquisa em Jornalismo pensam tais abordagens, de uma maneira geral, para além do trabalho da autora em questão⁵⁹.

Desde a ascensão dos estudos científicos em torno da Comunicação e do Jornalismo no Brasil, entre as décadas de 70 e 80, a questão do gênero tornou-se importante como uma possibilidade de mapeamento do quê e como estavam sendo publicados os textos na Imprensa Brasileira. Alguns teóricos se destacam pelo pioneirismo, como Luiz Beltrão (1918-1986), Cremilda Medina e Paulo Roberto Leandro (1947-2015), José Marques de Melo (1943-2018) e mais recente, orientando de Melo, Francisco de Assis, entre outros. Tem ainda Edvaldo Pereira Lima, com a pesquisa em torno da hibridização do Jornalismo e a Literatura. De uma maneira geral, os estudos desses teóricos giram em torno da observância e tentativa de classificação de

⁵⁹ A fortuna crítica da obra de Eliane Brum tem um peso maior quanto ao seu trabalho jornalístico, embora encontremos textos acerca de *Uma/Duas* voltados para uma análise psicanalítica ou da crítica feminista, conforme mencionei na introdução. Sabendo do nosso interesse específico em elaborar tais questões de forma tangenciada ao romance, valho-me de forma geral acerca da discussão em torno dos gêneros jornalísticos, entrando no mérito de uma ou outra pesquisa acerca de Brum, se necessário.

gêneros a partir de características mais comuns observadas no que é produzido nacionalmente, levando em consideração as peculiaridades do Brasil, mas sem negligenciar categorizações outras promovidas por países europeus e americanos.

Dada a mutabilidade tecnológica, social, política e cultural da sociedade e como consequência da atividade jornalística ao longo das últimas décadas, vale ressaltar que as primeiras classificações, pensadas para o ambiente do jornalismo impresso, foram sofrendo modificações a cada década, em função da complexidade de disposições, sobretudo em ambiente de internet. Essa é, inclusive, uma dificuldade epistemológica do campo de saber: a intensa modificação de práticas que nem sempre coadunam com a teorização. Outras questões também são relevantes, por exemplo, as tendências editoriais, econômicas e de audiência dos veículos, assim como disponibilidades que giram em torno das rotinas de trabalho e aparato de infraestrutura, bem como especificidades surgidas a partir do destaque de um ou outro profissional, a despeito da presença da própria Eliane Brum. Vale lembrar que a jornalista/autora em questão começa seu trabalho no final da década de 1980, em jornal impresso, passa nos anos 2000 para revista e presencia a consolidação dos *sites*, o que lhe abre a possibilidade da escritura das suas colunas e artigos de opinião.

Em si mesma, a reportagem já é um tipo de texto de difícil definição e categorização, dada as possibilidades e diferentes perspectivas realizadas pelo jornalismo brasileiro. Para os primeiros teóricos, ela deve ser entendida dentro do gênero interpretativo, nascido com a criação do Departamento de Pesquisa e Documentação do Jornal do Brasil, em 1964, momento que marca, naquela redação, a possibilidade de escritura de um texto mais aprofundado, com contextualização histórica, por exemplo. Outros teóricos da década de 80 para cá dizem que a reportagem não se afasta do gênero informativo, rechaçando a ideia de um gênero específico para abarcá-la. Numa discussão mais ampliada, ademais, a reportagem pode ser entendida ainda como a porta para a hibridização entre o Jornalismo e a Literatura.

Atenho-me às ideias de Medina e Leandro, autores do livro *A arte de tecer o presente* (1973), com capítulo revisto e republicado em recente coletânea organizada por Melo e Assis, *Gêneros jornalísticos: estudos fundamentais* (2020). Segundo a dupla, o gênero interpretativo está entre o informativo, voltado diretamente para a notícia curta e objetiva, e o opinativo, em que o profissional tem a possibilidade de avaliar e valorar determinado contexto e situação.

Na passagem de um jornalismo puramente informativo para jornalismo interpretativo, as linhas do tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia registra o *aqui*, o *já*, o *acontecer*, a reportagem interpretativa determina um *sentido* desse aqui num círculo mais amplo, *reconstitui* o já no antes e no depois, deixa os limites do acontecer para *um estar acontecendo* atemporal ou menos presente. Através da complementação de fatos que situem ou

interpretem o fato nuclear, através de pesquisa histórica ou antecedentes, ou através da busca do humano permanente no acontecimento imediato, a grande reportagem é interpretação do fato jornalístico (MEDINA, LEANDRO, 2020, p. 70, grifo dos autores).

Este é um primeiro aspecto de importância para a minha tese: ressaltar a predileção de Brum, já dentro do Jornalismo, por uma escrita que pudesse gozar de mais liberdade, tempo e debruçamento para explorar além do imediatamente dado, do puro e simples reportar que subtrai a complexidade e a teia que enreda os acontecimentos. Tanto em *Coluna Prestes* quanto nas reportagens de *O olho da rua*, a jornalista está fora do factual, com um gesto investigativo que tenta sair das obviedades ou do senso comum ávido de respostas, para então, se ater a perguntas. Daqui, podemos acrescer, por exemplo, uma percepção de intencionalidade em *Coluna Prestes* identificada logo no título do livro com a explicitação da expressão “avesso da lenda”⁶⁰. Brum conta que imaginava encontrar histórias pitorescas, curiosidades, boas memórias, mas acabou descobrindo lembranças assustadoras, de atos de violência, estupros, casas e famílias destruídas pela tropa que pretendia mudar o país, embora muitos nem sabiam pelo que estavam lutando. “A voz do povo do Brasil de Prestes dá a dimensão humana de uma Coluna que até hoje só admitiu heróis. Aumenta em muito, a complexidade. Demite os heróis e admite os homens” (BRUM, 1994, p. 7).

Parece-me pertinente ressaltar três aspectos na atitude de Brum na produção desse primeiro livro: 1) para uma repórter em início de carreira, enfrentar um desafio dessa magnitude requer coragem e determinação. Aqui há, para mim, evidências de um gesto que persegue, mesmo que inconscientemente, a pergunta filosófica que move o leitor-pesquisador: “O que posso saber?” (KANT, 2015 [1781], p. 584) 2) Ainda que sem a pretensão, o fascínio inicial para refazer o percurso da *Coluna*, inspirada pela narrativa oficial, abriu-se para um caminho de contrários: assim como “desacontece” pelas escrituras de suas memórias, e Laura, sua personagem em *Uma/Duas*, “desiventa” a si mesma pela ficção dentro da ficção, a *Coluna Prestes* também desmorona-se a partir dos relatos captados pela jornalista, dando abertura para a descoberta de uma faceta obscura do movimento, até então encoberta pela imagem grandiosa e notável sedimentada em torno de Prestes. 3) Diante dos achados, Brum não se intimida tampouco edita tendenciosamente para promover a manutenção do herói, ou se coloca numa atitude de silenciamento. Apoiada pelo empenho do editor de produção à época, João Souza

⁶⁰ Segundo o que consta na apresentação de *Coluna Prestes*, o título foi uma sugestão do colega de Brum, Ivo Stigger.

publica e enfrenta o revés da crítica e da polêmica de sua escrita ao destronar o mito pela reportagem.

Ainda dentro dos aspectos da reportagem destacados por Medina e Leandro, resalto direções observadas pelos autores: a contextualização do fato nuclear; a valorização do humano para além da objetividade, com a exploração da sua subjetividade e emocional; uma apuração especializada que sai do âmbito jornalístico para uma pesquisa mais contundente, pormenorizada e específica, para além dos próprios jornais e arquivos; a importância significativa da fotografia como central no desenvolvimento interpretativo, não apenas como mera ilustração e, por fim, o que os autores chamarão de “linguagem expressiva” que se permite sair dos padrões normativos dos manuais de redação para uma liberdade de criação artística (MEDINA, LEANDRO, 2020, p. 71 a 75).

Embora possamos travar diálogos com cada uma dessas características entre *Coluna Prestes* e *O olho da rua*, aqui me interessa sobretudo ater-se em dois pontos centrais que julgamos pertinentes para com o gesto da autora – em amadurecimento – de perseguir os contrários e se aproximar, cada vez mais, da ficção. O primeiro deles está no foco humanístico dos temas e olhares para com a reportagem, acrescentando, nesse sentido, a importância dada pela jornalista ao trabalho dos fotógrafos que lhe acompanham. O segundo, atento para sua capacidade plástica com a linguagem. Na segunda edição de *O olho da rua*, Brum escreve em homenagem ao fotógrafo, Marcelo Min (1969-2015), que a acompanhou na jornada das reportagens sobre o morrer entre 2008 e 2010 e faleceu repentinamente de aneurisma⁶¹. Ela diz “a reportagem é um movimento de dois. O repórter das palavras, o repórter da fotografia. A foto não é um complemento, mera ilustração de um texto. A foto é. E conta uma história, tanto quanto a palavra” (BRUM, 2017, p. 371).

Já falei no capítulo 1 desta tese sobre o foco dado por Brum em contar histórias de pessoas comuns, numa busca pelo extraordinário do cotidiano, que não aparece nas manchetes de jornais. Vejo esse movimento não apenas como jornalístico, mas associado a um gesto filosófico que busca, já neste contexto profissional, explorar a complexidade da existência humana no espaço que lhe cabia. Assim, ater-se à importância da fotografia e usar mais recursos da linguagem que ultrapassam a pretensa objetividade jornalística são dois movimentos de Brum que lhe rogam a favor de uma consciência estética, da importância da imagem tanto quanto da elaboração dedicada de uma narrativa, que me parece advir da relação sensível do

⁶¹ Também aproveito para prestar uma homenagem póstuma ao fotógrafo Lilo Clareto, vítima do COVID-19, responsável pela maioria das fotos tiradas nas reportagens de *O olho da rua* e como Eliane Brum mesma reitera na segunda edição, “com quem fazia uma dupla na reportagem”, coisa quase impossível nos dias de hoje.

qual estabelece com as suas experiências de vida e da sua capacidade de elaborá-las, apesar das limitações do jornalismo. Portanto, também e sobretudo, a reportagem que escreve lhe projeta para a liberdade prevista pelo seu observatório literário.

Em adendo escrito para o livro *Gêneros jornalísticos: estudos fundamentais*, Medina afirma que a década de 1970 havia uma utopia de “propor teoricamente e concretizar na prática profissional a narrativa polifônica e polissêmica não só nos veículos periódicos e livros-reportagem, mas também no jornalismo diário” (MEDINA, 2020, p. 84). Estou falando sobre uma consciência, tanto nos pesquisadores quanto em alguns jornalistas de campo, da influência dos recursos literários da linguagem para textos jornalísticos, ou como já reiterei em Souza (2018), a capacidade de autorreferencialidade da linguagem. Brum tem como referência nomes que se destacam nesse estilo de fazer jornalismo, pois ainda para o *Portal Cronópios* afirma:

Meu primeiro vestibular é para biologia. Depois fui marcar informática, não sei o que me deu, marquei Jornalismo. Eu fazia História na Federal do Rio Grande do Sul. Jornalismo na PUC de Porto Alegre. Eu achei até o final da faculdade que não seria jornalista. Era 88, era aquele jornalismo da pirâmide invertida, texto bem seco. (...) Eu nunca gostei disso. No final da faculdade eu encontrei um professor que mudou minha vida: Marques Leonam, que era um grande repórter e falava com paixão da reportagem e ele trouxe pra gente reportagens da antiga realidade. Do **Zé Milton Ribeiro. Joel Silveira. Audálio Dantas**⁶²

José Hamilton Ribeiro (1935-), Joel Silveira (1918-2007) e Audálio Dantas (1929-2018) são jornalistas brasileiros expoentes de um movimento norte-americano, começado na metade para o fim da década de 1960 por Tom Wolfe (1930-2018), conhecido por *New Journalism* que, assim como Brum, queria resgatar a possibilidade estética de um texto jornalístico que havia se tornado frio e objetivo a partir do lide.

(...) se passa a aceitar um repórter-escritor, um indivíduo que desenvolve uma responsabilidade estilística ao formular a informação. Esta “não informação”, que usa a estilística literária se configura nos Estados Unidos, primeiro, violentamente atacada pelos conservadores; hoje, aceita como “novo jornalismo”. A penetração do cotidiano, a cena real e próxima à vida do leitor, as atitudes de um tipo particular, a reconstituição humana de um fato, a descrição viva de personalidades: aí está a matéria-prima da nova tendência (MEDINA, 2020, p. 80).

Parece-me que tabus e conflitos a despeito das relações existentes entre Jornalismo e a Literatura nos Estados Unidos são amenizados pelo próprio Wolfe ao afirmar que “há certas áreas da vida em que o jornalismo não pode entrar, por razões de intimidade – e é exatamente

⁶² VIDEO CAST CRONOPIOS. Portal Cronópios – Videocast com Eliane Brum. Youtube, 19 jan. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=KJvq8slABLE&feature=emb_logo. Acesso em: 13 fev. 2020

aí que permanece o campo da literatura” (MEDINA, 2020, p. 81). Ao passo que aqui no Brasil a contaminação tanto de uma área e de outra gera incertezas e disputas, sobretudo no que tange à elaboração textual e o compromisso referencial do jornal, apesar das evidências na história da imprensa brasileira dos dois campos [Jornalismo e Literatura] constituindo-se interligados. Em *A criação literária poesia e prosa* (2012), Massaud Moisés é taxativo em dizer que o jornalismo não é atividade literária, apesar dos esforços de alguns estudiosos em afirmar o contrário. Moisés leva em consideração três pontos centrais: 1) a padronização geral estilística do jornalismo que até pode gerar textos considerados exceções, mas que 2) não fogem da utilidade primeira de informar, mesmo que com caráter aprofundado, ou emitir alguma opinião sobre algo. 3) Assim, mesmo que as exceções se pretendam atemporais, sempre terão uma raiz pragmática oriunda da efemeridade (MOISÉS, 2012, p. 668 e 669)⁶³.

Falarei mais sobre essas questões, sob a perspectiva da Comunicação logo mais adiante, ao comentar as crônicas e colunas de Eliane Brum. Não obstante, vale ressaltar que não é do meu interesse nesta tese categorizar o trabalho da autora em questão, mas observar vestígios que a encaminham para a escritura do romance, como é o caso do manuseio de determinada maneira da linguagem ou a valorização da fotografia por sua possibilidade estética de também dizer. Como afirma Moisés, apesar das considerações, “quanto mais [escritos] resistirem ao tempo nos meios de difusão, menos jornalísticos terão sido, e vice-versa, quanto mais cumprirem a sua missão, tanto mais cedo tombam no esquecimento” (MOISÉS, 2012, p. 669).

Observar a formação de uma estética tomando corpo em campo de reportagem jornalística representa um indício de constância na escrita, de repetição narrativa que tenta torner uma ideia ou amadurecer um processo de pensamento acerca do mundo e do humano a partir das situações/pautas que lhe são postas a desenvolver. Delas, Brum se esforça não apenas para extrair o substrato jornalístico, mas o humano, que pode se comunicar como universalidade ao leitor atento. Eis aí a possibilidade da hibridização literária, em meus estudos ou a formação

⁶³ Saindo a pesquisadora para entrar a jornalista, posso dizer que – a caráter empírico de catorze anos de mercado – sem nenhum levantamento científico para o que estou afirmando, não posso colocar no mesmo balaio o jornalismo tradicional, diário, feito comumente pela maioria dos veículos de imprensa com o estilo de reportagem discutida nessa parte do trabalho. Há, de fato, um imenso volume de informações cotidianas que não passam do próprio cotidiano ou do acompanhamento de uma situação que se estende no tempo, como é o caso da Pandemia do Coronavírus; que amanhã perderão sua utilidade porque superadas por fato posterior. Essa é uma das razões jornalísticas de ser. No entanto, a título de especial, há também outros materiais desenvolvidos fora do *deadline* que são dados à perenidade e nem sempre nascem vinculados à uma publicação rápida e fugaz. Fazem parte de projetos específicos e não por isso são menos jornalísticos, necessitam de ser considerados literários ou devem entrar numa celeuma pela factualidade. O fato é que, a despeito da disputa por uma nomenclatura e uma inclusão, tais formatos permanecem sendo escritos e reivindicados dentro do mercado editorial. Para mim, o que está em jogo nesse momento de discussão da obra de Brum é o iniciar de uma intenção filosófica de pensar os contrários do humano pela reportagem – não se é literário ou não, não se é factual ou não.

precoce de seu observatório. Ao passo que Brum promove a humanidade de suas histórias, também as eleva – ainda que sem intenção – ao não desejo de descarte sobretudo aos olhos editoriais, mas à possibilidade do arquivo, da perenidade, porque ultrapassa o âmbito da informação, adentrando lugares mais profundos de reflexão que comumente o jornalismo tradicional e cotidiano não tem tempo tampouco intenção de entrar.

Identifico *Coluna Prestes* como sendo o livro que menos me oferece indícios de sua estética no trato de narrar, pois vê-se a presença de muitos regionalismos na linguagem característicos de quem é do sul do país. Por esses traços, *Coluna Prestes* torna-se o livro mais diferente do restante da obra. Ademais, observa-se a necessidade sensível de entender o presente dos lugares que passa, por isso existem trechos descritivos de informações que vezes ou outra aparecem deslocados de uma relação com o passado histórico que tenta reconstituir. No entanto, em termos de conteúdo, a escritura de *Coluna Prestes* me parece uma experiência contundente que lhe abre para gestar a relação que estabelece entre as instâncias do corpo e da palavra na narrativa. Apoio-me no fato de que grande parte dos depoimentos colhidos lhe contam de histórias sangrentas – essa é uma palavra bastante usada na reportagem – cujas lembranças giram em torno de matança, corpos apodrecidos e expostos, que seja de animais ou de gente, além da violência sexual em torno das mulheres dos vilarejos e a situação das outras mulheres que acompanhavam a coluna. Veja exemplos:

Encontrou a mulher com o sexo rasgado, sangue nas roupas arreventadas e os olhos parados, vazios. A menina estrebuchando de berrar sem ser ouvida. Não disse uma palavra. Segundos depois se apresentou ao tenente João Alberto e declarou que queria lutar pela liberdade. João Sabino Barbosa precisou seguir a marcha até Goiás antes de identificar e matar os algozes de sua mulher (BRUM, 1994, p. 59, grifo nosso)

Se vejo indícios de lembranças que expõe a jovem repórter aos contornos da narrativa de reportagem mais aprofundada, entendo que eles também se configuram como possíveis pontos de partida que vemos se desenrolar em *Uma/Duas*. Não são interpretadas como alusões diretas como farei com *meus desacontecimentos*, ora ou outra no capítulo 3, mas posso pensar o primeiro livro de Brum como um passo para ruminação de situações que a levaram à transgressão em *Uma/Duas*. Por isso, faço o breve exercício neste espaço.

Saber de uma mulher morta encontrada com o sexo rasgado pela violência masculina me remete à intencionalidade de Laura, no romance, em se masturbar com um cabo de uma faca enquanto corta a própria mão. “Vira a faca e enfia o cabo, com força. Alguns fios de sangue escorrem das mãos que agarram a lâmina. Mas é só. Ela goza. Sente dor ao caminhar. E gosta. Gosta de pensar que foi violentada por si mesma” (BRUM, 2011, p. 121). Esse trecho de

Uma/Duas também me remete a uma reportagem feita anos depois já para a revista *Época* e que consta em *O olho da rua*. Estou falando de *Mães vivas de uma geração morta* (2006), em que a jornalista entrevista mães que perderam seus filhos assassinados com tiros pelo tráfico em diversas favelas e comunidades brasileiras. Uma delas, de Brasilândia na Zona Norte de São Paulo, perdeu três filhos e o marido a culpa pelas mortes. Numa noite, é acordada pela violência dele. “O homem enfiou a faca na vagina, queria alcançar o útero. ‘Você é uma cobra que bota os filhos no mundo para matá-los’, berrava” (BRUM, 2017, p. 177). Voltando para *Coluna Prestes*:

Os rebeldes invadiram sua casa e o obrigaram a assistir aos sucessivos estupros da mulher, Conceição. Enquanto um soldado se regalava montado sobre a sua esposa, os outros se divertiam com Capistrano. “Vamos cortar esse pezão!” O berro era acompanhado por um golpe de facão. E o infeliz Capistrano a tirar e botar o pé num cepo durante horas a fio (BRUM, 1994, p. 138, grifo nosso)

A despeito de situações de violências sexuais contra a mulher relatadas nesse trecho da reportagem e na outra de *O olho da rua* supracitada, Brum subverte a lógica e ficcionaliza uma mulher (Laura) que sexualiza e violenta os próprios homens. Posso comentar duas cenas em que Laura promove um jogo contraditório de abusar e deixar-se ser abusada. O primeiro se passa na Livraria. Laura aborda um homem qualquer e pergunta: “E se eu quiser dar para você agora, você encara? Ele está um pouco assustado com a reversão. Eu deixo você comer a minha boceta se você me deixar enfiar meus dedos no seu cu” (BRUM, 2011, p. 77). Em outro momento, na clínica de massagem do amigo que faz na Livraria, pensa: “Eu não me importo de ser violentada, desde que possa ficar deitada sentindo o cheiro de hortelã” (BRUM, 2011, p. 157).

Acerca de outros temas da condição humana feminina, como a maternidade, vale ressaltar que já em *Coluna Prestes*, Brum descreve um recém-nascido pela visceralidade no trato do corpo humano, sem qualquer romantização:

Foi também em Mato Grosso do Sul que nasceu o primeiro filho da Coluna, menino parido pela vivandeira Santa Rosa (...). Santa Rosa **abriu as pernas, expulsou a carne molenga e rosada de dentro do ventre** e, vinte minutos depois, montou no cavalo e se foi com o filho amarrado às ancas (BRUM, 1994, p 61, grifo nosso)

Em *Uma/Duas*, Maria Lúcia conta como aconteceu o nascimento do primeiro filho, referindo-se a ele como “monstrinho sanguinolento”. “E um dia aquela coisa me arreentou e saiu de mim. (...) Era a mesma dor de agora, a mesma. E lembro de ter me surpreendido de estar viva quando acabou. (...) peguei o pedaço de carne e afoguei na privada” (BRUM, 2011, p. 142). Em ambas as situações, tanto na ficção quanto em *Coluna Prestes*, Brum narra situações

apáticas e aparentemente vividas em contextos extremos. Contudo, aproveito este momento para comentar outra reportagem de *O olho da rua* acerca das parteiras do Amapá, feita nos anos 2000, em que os relatos são doces e seguem o ritmo da cosmovisão das mulheres da floresta que são parteiras. Logo após a reportagem, Brum comenta que a matéria poderia ter ficado melhor se a equipe jornalística tivesse tido mais tempo com elas e presenciado um nascimento que estava prestes a acontecer. Além disso, na primeira edição de 2008, afirma “As palavras também nasciam dessas mulheres extraordinárias de parto natural. E emergiam como literatura da vida real” (BRUM, 2008, p. 38). Um detalhe nos chama atenção na segunda edição do livro, em que Brum acrescenta a palavra vagina pós a palavra “emergiam”: “E emergiam das suas vaginas como literatura da vida real” (BRUM, 2017, p. 36).

A segunda edição de *O olho da rua* é publicada posteriormente a *Uma/Duas* (2011), e *meus desacontecimentos* (2014); o que me coloca na obviedade de que a Eliane Brum revisora do texto não é a mesma que escreveu acerca dos bastidores das parteiras da Amazônia em 2008. É uma nova, passada pela experiência da romancista e do próprio observatório literário de elaboração destas questões na ficção, acerca do nascimento humano. Evidenciar a palavra vagina no texto possível de mexer na segunda edição (sem macular as reportagens já postas pelo tempo) nos parece a transgressão metafórica admissível à aura criada pela reportagem em torno do tema, mas sem deixar de trazer um caráter reiterante decorrente da consciência do corpo sexual dessas mulheres. O reforço dessas questões, não posso afirmar com certeza, mas me parece vestígios do exercício provocado pela ficção.

Outro aspecto que é importante destacar em *Coluna Prestes* diz respeito à composição narrativa que simula a sensação de podridão, ocasionada pela putrefação de cadáveres deixados ao léu após os assassinatos ocorridos entre os revoltosos e a população:

Os urubus seguiram a marcha da Coluna Prestes pelo sertão de Goiás, as águas dos rios ganharam cor da lama das botas rebeldes e o verde das árvores foi tingido de preto pelas moscas. **Perseguiam os cadáveres esquarterados de bois, vacas, cabras e porcos que traçavam uma trilha podre** em meio à vegetação escandalosa. (...) E o ódio dos rebeldes há muito tinha se transformado em loucura. Depois de assistir à degola dos companheiros de joelhos, **o padre foi castrado e sangrado como um porco**. As águas barrentas do riacho ganharam cor do **seu sangue e por muitos dias o ar se tornou irrespirável nas imediações**. (BRUM, 1994, p. 67 e 109, grifo nosso)

Chama-me atenção nessas passagens o fato de que, para mim, elas podem remeter-se como pontos de partida para a criação de uma das primeiras cenas de *Uma/Duas*, em que Laura encontra a mãe “apodrecendo” no apartamento. “Sente o cheiro. E se lembra da mãe amontoada nos seus pés. (...) Ela poderia descrever o cheiro, mas não pode. A mãe está morta há dias, ela pensa” (BRUM, 2011, p. 17). O jogo com o cheiro e o caráter da podridão de um corpo humano

é explorado em todo capítulo 5 de *Uma/Duas*, inclusive no modo como Laura sai de uma batalha com o gato da mãe. Quando a mãe já está no hospital, Laura volta ao apartamento para pedir que duas diaristas higienizem o lugar. Lá, mata o felino com as unhas.

Ela sente suas unhas se afundarem na carne do animal. (...) O bicho se rompe debaixo das unhas delas. Já não a sufoca mais, mas ela gosta da sensação de suas mãos brincando com as entranhas dele. Seria um rim? Um pulmão? Afasta o corpo quente e agora mole do rosto. (...) E com isso rasga o gato ao meio. E o atira no chão junto ao resto (BRUM, 2011, p. 23).

A despeito das mais variadas significações que essa passagem de *Uma/Duas* pode suscitar, entendo, neste momento, que diferente do aspecto referencial explorado em *Coluna Prestes*; no romance as instâncias naturais da decomposição da carne humana quando sem vida, ou em processo de morte, ganham nova roupagem pelo modo como são contextualizadas. Há, nesse mesmo capítulo, uma crítica à facilidade quanto às investidas humanas de encobrir a degradação iminente do corpo, mas também o impedimento de que esse esconde-esconde seja sempre eficaz. Não só nessa passagem, mas a leitura de *Uma/Duas* parece levar o leitor, de forma intencional, à sensação estética de náuseas constantes, com o vômito prestes a sair pela boca, como se caminhasse, pelo texto ficcional, nas mesmas paragens interioranas brasileiras dos revoltosos de Prestes descritas na reportagem.

Ao terminar a leitura de *Coluna Prestes*, uma percepção pode se apossar do leitor: de abrir-se para um lado desorganizado do movimento, cuja essência não podia ser apreendida pela quantidade de males entendidos e a ausência de coesão de pensamento entre os revoltosos, que chegavam a juntar-se ao bando sem ao menos estar a par da causa, se é que haveria, como nos é ensinada pelos livros de História, ou se tais objetivos faziam parte de uma única cúpula ali. “Os revoltosos contavam pra gente o desastre que tinham feito no Brasil. Não contavam a causa, só falavam que vinham fazendo desastre por todo o lado” (BRUM, 1994, p. 159). Ou “Ele era ignorante, não sabia qual era a causa da revolução. Só dizia que lhe pegaram no Rio Grande e o obrigaram. Mas tinha orgulho de ter lutado” (BRUM, 1994, p. 159).

Essa percepção, que é do leitor, pode ter sido suscitada pelas escolhas da autora, de selecionar determinadas falas e conduzir a narrativa de modo que os depoimentos denotassem as fragilidades escondidas pela aparência de coerência do movimento de Prestes. Em *Uma/Duas*, parece-me que essas variáveis são trabalhadas em seu observatório literário, de modo a imbricar nas personagens Laura e Maria Lúcia juízos parecidos. Em uma das suas reflexões, Maria Lúcia confessa que não tem tanta preocupação com Laura ter se mijado e falado que estava ótima, porque ela também não estava ótima. “É assim que é. Fingindo sempre em frente. É engraçado isso. Fingindo sempre em frente. E avante, diria meu pai com as

medalhas no peito, cegando-me com o seu brilho” (BRUM, 2011, p. 109). A própria menção aos títulos militares do pai na recordação aparenta nos colocar em choque com este lugar sisudo da imagem em contrários com as condições comumente veladas tanto pelas narrativas oficiais, no caso da reportagem, quanto pelas narrativas individuais, como um simples “tudo bem!”, evidenciadas pela ficção.

Para finalizar a parte da reportagem, retomo breves questões narrativas pertinentes ainda de comentar em *O olho da rua*. Quanto aos vestígios de *Uma/Duas*, o livro se torna mais importante como sendo o anterior à escritura de *Uma/Duas* e que marca a publicação de reportagens acerca do morrer natural, no ano de 2008. Brum permanece escrevendo outras reportagens sobre temas semelhantes até 2010. Separamos algumas para comentar também no capítulo 3. Por ora, retorno as discussões teóricas acerca da atitude jornalística de Brum para a escritura das reportagens presentes em *O olho da rua*.

Falo acerca do *New Journalism* e a possível referência da autora inspirando-se no trabalho de expoentes brasileiros. No entanto, dentro desta corrente norte-americana, podemos citar experiências mais radicais inauguradas por Hunter S. Thompson (1937-2005), repórter da então revista *Rolling Stones*. Em *Jornalismo Literário*⁶⁴ (2011), Felipe Pena diz que ao escrever *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971), tradução para o português como *Medo e Delírio em Las Vegas*, Thompson inaugura um novo estilo de textos jornalísticos dos quais se coloca como protagonista e personagem do enredo, “caracterizado por um envolvimento pessoal com a ação que estava descrevendo, sem medir as consequências, por mais perigosas que fossem” (PENA, 2011, p. 56).

De acordo com Pena, no Jornalismo Gonzo – nome dado pelo próprio Thompson usando um apelido do advogado que lhe acompanhou na pauta que deu origem ao livro – a ideia é acabar com a isenção jornalística e narrar tudo a partir da perspectiva do próprio repórter. Isso significava envolver-se ao máximo com a situação exposta, mesmo que tivesse que fazer uso de drogas, provocar brigas e arruaças. Anos mais tarde, Robert Boynton (1963-), pesquisador da Universidade de Nova York, percebeu na imprensa americana outro movimento derivado destes da década de 70 e nomeou-o de *New Journalism*, em livro publicado em 2005. Nomes como Gay Talese (1932-) e John Mcphee (1931-) estão entre os responsáveis por estas reportagens. De acordo com Pena, o “novo jornalismo novo explora situações do cotidiano, o mundo ordinário (...) deve-se fazer uma imersão completa e irrestrita, na tentativa de construir uma ponte entre a subjetividade perspectiva e a realidade observada” (PENA, 2011, p. 60). Para

⁶⁴ Não entrarei neste momento no aprofundamento desta expressão, dado a possibilidade de explicá-la no próximo tópico.

além das questões estilísticas da linguagem, há neste segmento uma intenção política de pontuar problemas sociais.

Posso dizer que, dentro da perspectiva da narrativa desempenhada por Brum em *O olho da rua*, há uma intenção da repórter de se colocar na experiência retratada. Isso acontece com as reportagens que estão no livro: *A casa dos velhos*, em que se interna durante alguns dias com a hospedagem paga pelo jornal para conviver com os idosos de um asilo em São Paulo. Ou em *Inimigo agora sou*, quando vai para um retiro de Meditação Vipássana por dez dias. Também em *O homem estatística*, incumbida de fazer uma reportagem sobre a pobreza, passa uma semana com o seu personagem. Ainda em *Um país chamado Brasilândia*, quando foi viver na comunidade por um período e, por fim, *A mulher que alimentava*, o acompanhamento de 115 dias finais de Ailce de Oliveira Souza, em que a visitava periodicamente, ia em consultas no hospital e conversava com ela por telefone todos os dias.

Desta maneira, os textos reunidos em *O olho da rua* parecem seguir uma tendência do Jornalismo Gonzo, embora não dentro da perspectiva da destruição ou de consequências que levem à embriaguez, uso de entorpecentes, cometimento de algum crime ou detenção carcerária. Mas se colocam, em sua maioria, pela aproximação da repórter para além da escuta promovida só pelos ouvidos, mas feita a partir dos cinco sentidos, de corpo presente num tempo além do burocrático de trabalho, cuja tentativa está em passar pela experiência, embora em certas circunstâncias falhas, pois é impossível a um humano habitar a pele do outro.

Ademais, o subtítulo *uma repórter em busca da literatura da vida real* também nos denota uma atitude de uma jornalista, já com cabeça de romancista, que encara o próprio campo profissional como um observatório, do qual consegue identificar nas vivências humanas expostas situações tão próximas das narrativas literárias, mas também quanto ao modo de escrever. Em entrevista dada aos alunos da PUCRS em 2008 acerca de *O olho da rua*, Brum afirma:

Não era uma coisa que eu planejei escrever desse jeito. Mas como eu sempre gostei muito de ler, né. Eu sempre li muita literatura, eu tentava escrever de um jeito que tivesse todos os elementos, né. Do jeito que tivesse cheiro, que tivesse textura, que tivesse nuance, silêncio. Tudo aquilo que acho, acho não, que eu tenho certeza de que faz parte da realidade. Porque a realidade não é só aquilo que é dito, mas a apuração precisa. O cheiro era esse, a textura, aquele móvel tinha aquele arranhão... **Fui escrevendo assim, porque quando eu era adolescente, criança, eu nunca gostei de ler jornal era muito chato. Então tentei fazer algo que eu gostasse** (grifo nosso)⁶⁵.

⁶⁵ CYBERFAN. Entrevista com Eliane Brum na íntegra. Youtube, 14 nov. 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2bpp8dzi_fE. Acesso em: 28 fev. 2020.

No capítulo 1, falei sobre como Brum parece interpretar a ideia exposta em entrevistas dadas em 2011 pela autora de que as pessoas fazem uma espécie de literatura oral. Dentro de uma perspectiva estética, essa pode ser uma reivindicação de novos espaços não legitimados da arte, ainda que, neste caso, pela própria oralidade carregada de ineditismo no modo de falar, de se relacionar com as palavras e dar sentido existencial para o humano. A esta questão, vejo que a produção de *O olho da rua* tem uma intenção de uso do espaço jornalístico para fazer o literário possível dentro das suas limitações. Ainda que no trecho acima Brum diga que não tenha planejado o tipo de postura e narrativa que exerce como repórter, termina, contraditoriamente, dizendo que havia uma escolha: “fazer algo que gostasse”. E este fazer, não necessariamente era jornalístico, mas remetia-se, pelo que posso deduzir, a um retorno à própria intimidade com a literatura.

5. Crônicas, Colunas e Ensaios de Eliane Brum e *Uma/Duas*

Continuo, neste último tópico, explorando a escritura de Brum face o desenvolvimento de *Uma/Duas* nas crônicas de *A vida que ninguém vê* (2006) e nas colunas e artigos de opinião desenvolvidos para o site da revista *Época* e para a sucursal brasileira do espanhol *El País*, que acabaram dando origem a dois livros da autora *A menina quebrada: e outras colunas de Eliane Brum* (2013) e *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula ao Bolsonaro* (2019), respectivamente. Dentro da linha temporal de publicação no conjunto de obra da autora, é relevante lembrar que o livro de crônicas *A vida que ninguém vê* veio antes de *Uma/Duas* e as colunas que compõem *A menina quebrada*, portanto, também serão pensadas a partir da formação narrativa e possíveis vestígios da obra, em que os últimos serão explorados no capítulo 3. O último livro da autora *Brasil, construtor de ruínas* entra em minha pesquisa para demonstrar possíveis reflexos posteriores que vieram pós-escrita do romance, além das evidências da permanência da autora na estética identificada.

5.1 Apontamentos sobre *A vida que ninguém vê*

O segundo livro *A vida que ninguém vê* (2006), de Eliane Brum, é vencedor de melhor livro de reportagem do 49º Prêmio Jabuti do ano de 2007. A categoria inscrita já nos indica a possibilidade de classificação (reportagem) dos 23 textos selecionados para estar na coletânea, mas que, anteriormente, foram publicados no jornal gaúcho *Zero Hora*, aos sábados, durante os

anos de 1998 e 1999, numa coluna homônima ao livro. No prefácio da obra, o então diretor de redação de Brum, Marcelo Rech, conta que a ideia dele era extrair de pessoas comuns “crônicas da vida real” e para isso era necessário encontrar alguém sensível o bastante para “dar forma a um misto de crônica, reportagem e coluna” (RECH, 2006, p. 13); Brum era esta pessoa e, durante 11 meses, escreveu 46 narrativas para o periódico.

Pensar em um misto de crônica, reportagem e coluna poderia me colocar num dilema classificatório, caso a intenção deste trabalho fosse definir ou enquadrar os textos em um gênero específico. No entanto, a nossa intenção é pensar – inclusive – a possibilidade de hibridização da narrativa, pois isso me indica uma intencionalidade da autora de não se prender em amarras jornalísticas específicas e, mesmo em ambiente de redação, procurar meios alternativos para se aproximar da liberdade ficcional dada pela literatura. Escrevi no tópico anterior breves questões acerca do tipo de texto chamado de reportagem dentro do gênero interpretativo jornalístico e as flexibilizações exercidas ao repórter em sua escritura. O livro *A vida que ninguém vê*, fico com a assertiva de entendê-lo como crônicas, tipo pertencente tanto ao Jornalismo quanto à Literatura. Todavia, sem desconsiderá-lo como reportagem. Dentro do Jornalismo, a crônica pode ser classificada como gênero opinativo e mais recente como gênero diversional. Ademais, pode ultrapassar a questão interna e colocar-se como exemplo de uma narrativa tida como Jornalismo Literário. Mas, como posso entender cada uma destas nomenclaturas?

Começando pelo gênero opinativo, Luiz Beltrão afirma que opinião é uma “função psicológica, pelo qual o ser humano, informado de ideias, fatos ou situações conflitantes, exprime a respeito seu juízo” (BELTRÃO, 2020, p. 42). Este é considerado um dos gêneros mais antigos da prática jornalística, remontando às revoluções norte-americana (1776) e francesa (1789), em que os jornais impressos assumem função importante na disseminação das ideias subversivas à monarquia da metrópole e ao regime absolutista (MELO, 2020, p. 216). Para Beltrão, nem tudo é passível de opinião, no entanto. Não falo acerca de emissão de juízo sobre questões científicas ou passíveis de uma investigação que requer um debruçamento de pesquisa acadêmica, mas análises feitas no cotidiano – sem o selo de verdade única – e que são suscitadas pelas vivências e capacidade de olhar contextual à sociedade e articulação. Neste sentido, sendo um jornalista alguém que, geralmente, acompanharia o desenrolar dos fatos e seus desdobramentos, passando a interpretá-los, também poderá chegar a emitir sua opinião em espaço específico dentro do jornal. Segundo Beltrão, “o contato maior com o público, sua condição social, econômica e intelectual (...), sua formação filosófica e experiência profissional são os principais elementos que o jornalista fundamenta sua opinião” (BELTRÃO, 2020, p. 48).

No Jornalismo Brasileiro, Beltrão e José Marques de Melo concordam que a crônica pertença ao gênero opinativo jornalístico. Ambos os autores também admitem a mesma coisa em relação ao artigo; e Melo complementa acrescentando a coluna. Existem outras modalidades de texto, mas citarei a que me interessa para análise da obra de Brum. A crônica é definida por Melo como

Formato genuinamente brasileiro, corresponde a um relato poético do real. Gira permanentemente em torno da atualidade, captando a argúcia e sensibilidade o dinamismo da notícia que permeia toda a produção jornalística. Conversa aparentemente fiada, em torno de questões secundárias, constitui um momento de pausa, que reflete a tregua necessária à vida social (MELO, 2020, p. 216).

Pensar num relato poético do real bem como numa produção que constitui um momento de pausa me leva a identificar a crônica, ainda em âmbito jornalístico, em outros dois enquadramentos, como citei, o gênero diversional e o Jornalismo Literário. O gênero diversional nasce, segundo Melo, no final do século XX, como uma forma do Jornalismo sobreviver “num ambiente midiático dominado pelo entretenimento (...) induzindo ao resgate de certas formas de expressão que mimetizam os gêneros ficcionais, embora os relatos permaneçam ancorados na realidade” (MELO, 2020, p.216).

De acordo com Melo, esse gênero também tem suas raízes no *New Journalism* norte-americano, que já comentei aqui, e prioriza, entre outras coisas, dois tipos de histórias. O teórico denomina (1) “histórias de interesse humano”, narrativas que privilegiam os atores da notícia que “recorrendo a artifícios literários emergem dimensões inusitadas de protagonistas anônimos (...), mas embora se apropriem de recursos ficcionais, devem primar pela verossimilhança sob o risco de perder a credibilidade”; e (2) “histórias coloridas”, “relatos de natureza pictórica que valorizam tons e matizes na reconstituição dos cenários noticiosos (...) uma leitura impressionista que penetra no âmago dos acontecimentos” (MELO, 2020, p. 216).

Em 2014, sob orientação de Melo, o estudioso Francisco de Assis defendeu a tese de Doutorado *Jornalismo Diversional: função, contornos e práticas na imprensa brasileira*⁶⁶, pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo. O trabalho analisa o modo de trabalho de nove jornalistas brasileiros, entre eles está Eliane Brum, e defende que as narrativas dos profissionais podem ser entendidas como diversionais cuja função está, implicitamente, em entreter, divertir. É válido dizer que, embora Assis utilize

⁶⁶ ASSIS, F. Jornalismo diversional: função, contornos e práticas na imprensa brasileira. 2014. 445f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/712/1/Francisco%20de%20Assis2.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2021

como *corpus* da autora o livro *O Olho da rua*, também cita, em seus apontamentos, questões relacionadas à *A vida que ninguém vê*.

Existem algumas divergências teóricas acerca da nomenclatura “diversional” nos estudos de gêneros jornalísticos. Vejo o termo como problemático, pois se utiliza de questões literárias para dar contorno à categoria, mas que – intencionalmente ou não – reduzem o campo da Literatura e das artes ao senso comum do entretenimento. E daqui, derivo mais duas situações: a primeira, em atrelar a escrita literária a uma função meramente de consumo e de agradabilidade da audiência. A segunda, talvez o mais conflituoso deles, de negligenciar, em torno da Literatura, seu caráter possível de conhecimento acerca do humano. Para minha pesquisa em torno de *Uma/Duas*, identificar nos textos de Brum, vestígios de um gesto filosófico de utilizar a narrativa jornalística para pensar os contrários na condição humana distancia a autora da efemeridade tradicional do campo, mas também de um caráter diversional enquanto finalidade. No caso tanto do romance, das reportagens e agora das crônicas, falo de leituras que, embora trabalhem a narrativa para chocar ou emocionar, possuem uma ideia interna à obra que ultrapassa o efeito estético causado ao leitor.

Nesse sentido, falar em Jornalismo Literário me parece mais adequado à *A vida que ninguém vê*. Embora não seja a nossa intenção classificar, denota a disposição de levar em consideração um campo do saber, não somente técnicas específicas aplicáveis a um determinado texto, com funções definidas pelo enquadramento dado pelo Jornalismo a esse tipo de narrativa nas publicações diárias. Sobre o gênero diversional, inclusive, vejo que o conflito talvez nem esteja na identificação do gênero em si, mas no enquadramento dado pelo Jornalismo à própria Literatura na contemporaneidade. Ademais, ratificando um traço de crônica nos textos, temos uma intersecção natural entre as áreas, advinda do reconhecimento tanto de um lado quanto de outro quanto à natureza híbrida da narrativa. Mas, foquemos na questão: o que é o Jornalismo Literário? Felipe Pena diz que

No Brasil, o Jornalismo Literário é classificado de diferentes maneiras. Para alguns autores, trata-se simplesmente do período da história do Jornalismo em que os escritores assumiram as funções de editores, articulistas, cronistas e autores de folhetins, mais especificamente o século XIX. Para outros, refere-se à crítica de obras literárias veiculada em jornais. Há ainda os que identificam o conceito com o movimento conhecido como New Journalism, iniciado nas redações norte-americanas da década de 1960. E também os que incluem as biografias, os romances-reportagens e a ficção-jornalística” (PENA, Felipe, 2011, p. 21).

No campo dos estudos jornalísticos, falar em Jornalismo Literário é, a ver pela afirmação de Pena, uma seara conflituosa, sobretudo pelas diferenças já descritas a partir de Massaud Moisés, mas ainda por um aspecto fundante de ambas as áreas: de um lado, o

jornalismo com o seu paradigma de cumprimento da “verdade” dos fatos; e do outro, a liberdade ficcional da imaginação, da qual, nomeio aqui, a partir da Epistemologia do Romance, como uma verdade estética presente em textos literários. A despeito de não ser o meu interesse de contestar a obra de Brum nesse ponto, vale entender como o próprio caráter narrativo específico da autora entrecruza as duas áreas ainda quando atuante na imprensa, a ponto de logo em seguida caminhar para o romance propriamente dito. Além disso, em relação a essa aparente disputa pelo território da escrita, Costa Lima afirma que ficção não deve ser necessariamente sinônimo de literatura. “Literatura é o nome sobressalente que se reserva para textos que não cabem nas distinções discursivas usuais” (LIMA, 2006, p. 382).

Todavia, a partir de Pena, posso constatar ainda questões outras, tais como o fato de que mais uma vez o movimento norte-americano do *New Journalism* promove tendências específicas, e, não importando a classificação, Brum nos parece – em todas as variáveis de categorização comentadas – estar no cerne desta corrente. Ademais, também posso comentar o fato de que assim como expoentes da Literatura do século XIX, como Machado de Assis e Euclides da Cunha⁶⁷, Brum também acaba caminhando na corda bamba que não desvincula sua atuação na imprensa da literatura, seja pelo fato de ocupar espaço nas redações, seja pela formação narrativa de seus textos, seja pela exposição constante promovida pelos jornais. O destaque para a jornalista, inclusive, arrisco dizer, dá pela peculiaridade de atuação no contemporâneo, momento histórico em que o jornalismo se torna cada vez mais objetivo, mecânico e industrial, diferentemente do que se viveu nos primórdios do século XIX e início do século XX no Brasil.

O estudioso de Jornalismo Literário no Brasil, Edvaldo Pereira Lima, cita Eliane Brum na quarta edição de *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura* (2009 [1993]), como um dos exemplos de jornalistas atuais que promovem o Jornalismo Literário; e considera *A vida que ninguém vê* como um livro-reportagem. Para ele,

⁶⁷ Edvaldo Pereira Lima afirma que, para além do gênero interpretativo e opinativo, a reportagem “especialmente em livro, é a que mais se apropria do fazer literário” (LIMA, 2009, p. 173). Neste caso, o autor considera Euclides da Cunha, com a sua obra *Os sertões* (1902), escrita em função da cobertura jornalística que realizava da Guerra de Canudos como correspondente do *Estado de São Paulo*, como um “antecessor, o protótipo da figura que vai ser decisiva no futuro para o amadurecimento do jornalismo de profundidade como reportagem” (LIMA, 2009, p. 216). Também Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura.* (2006), utiliza *Os sertões* para falar acerca de formas híbridas que também podem ser consideradas literárias apesar da ausência da ficção. Lima fala sobre textos “oscilantes, sem classificação discursiva absoluta” e identifica no livro de Cunha a “literatura como uma borda que ornamenta um argumento que se quer científico” (LIMA, 2006, p. 383). Para Costa Lima, Euclides da Cunha ocupa o que chama de estatuto pré-ficcional da ficcionalidade e embora utilize uma linguagem literária, o núcleo de *Os sertões* seria científico e/ou jornalístico, como afirma Edvaldo Pereira Lima. Entre considerá-lo literário ou não, não me importa nesta tese. Para mim, parece haver correspondência com Brum este lugar de pré-ficcionalidade que a torna uma autora de trânsito, ocupante de entremeios, mas que se movimenta, num determinado estopim, para o romance.

o emprego da palavra literário⁶⁸ tem raízes históricas, mas hoje deve ser associado a questões narrativas, “de organização, estruturação e condução do texto”, o conteúdo deve se manter fiel à realidade dos fatos e “as licenças poéticas de criação e imaginação devem permanecer reservadas à arte ficcional” (LIMA, 2009, p. 368). No entanto, uma das características observadas pelo teórico em narrativas que perpassam este eixo é a universalização das histórias contadas:

Nos periódicos, os assuntos tratados estão quase sempre encaixados nas suas diferentes áreas de especialização. (...) Isso pode ser evitado de um modo bastante eficaz com o jornalismo literário, onde o autor está em busca, em qualquer assunto, dos temas subjacentes que o tornam universal. O caminho comum para alcançar essa universalidade é o aspecto humano (LIMA, 2009, p. 367).

Lima compreende que exista neste aspecto humano uma abertura no jornalismo para falar acerca de questões que vão além do negativismo da mídia, em explorar só notícias ruins, que giram em torno de violência e corrupção, “apresentando personagens na sua humanidade plena e se possível indicando ações proativas de transformação que estão acontecendo a todo tempo, na sociedade” (LIMA, 2009, p. 445). E reitera que *A vida que ninguém vê*, de Brum, tem esta intenção diferenciada, de mostrar acontecimentos dignificantes, em que a autora resolveu “dar atenção a um ser humano rastejante, pela má sorte do destino” (LIMA, 2009, p. 445).

Embora esteja em meu radar identificar a questão da condição humana nos textos pregressos a *Uma/Duas* e, neste caso *A vida que ninguém vê*, parece-me que Lima romantiza o entendimento acerca de humanidade para que, no fim, direcione, na verdade, a sua fala à personificação de heróis a partir dos protagonistas das histórias. Parece-me haver na crítica de Lima um foco positivado na intencionalidade da consciência da autora e na formação do próprio campo híbrido do Jornalismo Literário. Como já foi dito, falar sobre condição humana sob o

⁶⁸ A partir destas considerações de Lima, é importante estabelecer uma diferenciação do que o autor compreende por “literário” na expressão Jornalismo Literário e o que eu entendo sobre “literário” na expressão observatório literário. Em *Teoria da Literatura: trajetória, fundamentos, problemas* (2018), Roberto Acízelo de Souza trabalha o conceito de literatura afirmando que, em *strictu sensu*, o termo significa “composições dotadas de propriedades especiais, que basicamente consistem no potencial de autorreferência da linguagem verbal, bem como da sua capacidade de instalar espaços imaginários ficcionais” (SOUZA, 2018, p. 43). O observatório literário de um autor só é literário porque ele tem a liberdade de explorar/manipular ambas as propriedades e está com a intenção de escrever um romance. Assim como estamos tentando desenvolver neste capítulo, mostrando como Brum pode ter construído seu observatório para *Uma/Duas* a partir de escolhas pregressas no Jornalismo. Desta maneira, Edvaldo Pereira Lima refere-se por “literário” somente o potencial de autorreferência da linguagem verbal, reservando-se a conservar o caráter factual e de realidade do próprio jornalismo, a fim de manter a credibilidade e a função primeira de narrar o real. Todavia, percebemos, neste ponto, que as possibilidades de transgressão e de promoção de pensamento acerca da condição humana podem acontecer, apesar dos limites da factualidade. É também o que estamos tentando aproximar na obra de Brum, pela busca de vestígios para a concepção da Estética dos Contrários em cada um dos seus livros.

foco dos contrários me coloca num processo de constante tensão entre querer arrancar-se da sua condição e não dar conta. Este processo, distanciado de uma perspectiva positiva, me parece propor um olhar de complexidade sobre as situações, mas não necessariamente dicotômico em que se escolhe um ou outro lado para habitar.

Não obstante, entendo a necessidade de pensar sob esta perspectiva para Edvaldo Pereira Lima, assim como para Francisco de Assis acerca do gênero diversional, pois a análise da produção jornalística do contemporâneo – sobretudo feita pelo mercado privado – pode induzir o leitor comum e o próprio jornalista ao erro de simplificar as questões da existência a uma busca por respostas que satisfaçam o *deadline*. Do outro lado, pode prender o pesquisador em pontos específicos que são refletidos pelo aspecto da diferença, não pelas similitudes a outro campo. Portanto, ainda que haja, por parte dos autores, um reconhecimento tangencial da narrativa de Brum e mesmo que a compreendam próximo da literatura, a teorização acerca de textos como o dela parecem não alcançar, a meu ver, um patamar que retire a reflexão da redoma de um campo de conhecimento particular porque falta um olhar interdisciplinar capaz de ultrapassar a necessidade da pesquisa jornalística de compreender a própria imprensa.

Todavia, vale destacar os esforços da pesquisadora Lilian Juliana Martins em sua dissertação de Mestrado *Aproximações entre o Jornalismo e a Literatura no debate da crise do Jornal: o caso de Eliane Brum*⁶⁹ (2010) no que tange um olhar para a obra da autora, até aquele momento, bem como para campo de conhecimento da Literatura enquanto um espaço de saber. Martins aponta “marcos literários” em textos de *O olho da rua* e *A vida que ninguém vê* para demonstrar o hibridismo de Brum, tais como a presença de metáforas, metonímias, discursos conotativos, recursos de descrição detalhada e modos de narrar. “Essa ‘literatura da vida real’, parece colocar implicitamente em debate os conceitos do jornalismo que determina que a linguagem é meio e não fim, diferentemente da literatura onde a linguagem é a própria finalidade (MARTINS, 2010, p. 64). Ainda que a perspectiva de trabalho de Martins seja o campo do Jornalismo, é possível observar, de forma mais aprofundada, parâmetros de interdisciplinaridade para com a Literatura que a compreende enquanto saber. No entanto, a pesquisa se aproxima de uma abordagem com apontamentos formalistas sem, entretanto, (apesar de tentar!) mergulhar nas possibilidades humanas em termos de conhecimento suscitadas pela obra da jornalista em questão.

⁶⁹ MARTINS, L. J. *Aproximações entre jornalismo e literatura no debate sobre a crise do jornal: o caso de Eliane Brum*. 2010. 101 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/89478>. Acesso 23 nov. 2021

Preciso ressaltar ainda a monografia de Mariana Martins Mauro⁷⁰ *Razão e sensibilidade no jornalismo: Eliane Brum e a vida que (quase) ninguém vê* (2014), também escrita em âmbito do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mauro promove uma análise da obra jornalística publicada até a data, trabalhando os conceitos de razão e sensibilidade sob a ótica do sociólogo francês Michel Maffesoli (1944-), o filósofo francês Edgar Morin (1921-) e o filósofo colombiano Luis Carlos Restrepo (1954-), entre outros; orientando-se para a questão da necessidade dos afetos. Para a pesquisadora, “a sensibilidade pode ser útil ao fazer jornalístico, além de que a literatura pode servir para auxiliar na construção de um pensamento mais contextualizado e menos fragmentado do próprio jornalista” (MAURO, 2014, p. 93). Este trabalho me parece importante no que tange às aproximações ao campo da estética em termos da postura do jornalista e na narrativa. No entanto, não chega a tensionar a obra com o romance *Uma/Duas*.

Isso posto, vale-me pensar a perspectiva da crônica de *A vida que ninguém vê*. Em *A crônica: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil* (1992), Antonio Candido diz que a crônica é um texto passageiro, feito para a efemeridade do jornal (não excluindo possibilidades posteriores de coletânea), por isso intimista e muito próximo do leitor. “A sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um” (CANDIDO, 1992, p. 14). O teórico afirma ser um gênero brasileiro que começa a se consolidar ao passo da própria imprensa, no século XIX, não com o nome crônica, mas como folhetim, “um artigo de rodapé com as questões do dia” (CANDIDO, 1992, p. 15). Aos poucos, vai encontrando seu próprio caminho – menos informativo e argumentativo, mais humorístico ou sarcástico, ou lírico, com tom de conversa fiada –, até que na década de 1930 consolida-se no país com Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Rubem Braga, Rachel de Queiroz e Fernando Sabino, entre outros.

E para muitos pode servir de caminho não apenas para vida, que ela serve de perto, mas para a literatura (...). Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, **recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma** (CANDIDO, 1992, p. 13, grifo nosso).

⁷⁰ MAURO, M. M. *Razão e sensibilidade no jornalismo: Eliane Brum e a vida que (quase) ninguém vê*. 2014. 98 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/4381>. Acesso 6 dez 2021.

Em *A vida que ninguém vê*, Brum intitula o seu próprio trabalho de “crônica-reportagem”. Essa nomenclatura me remete ao que Candido fala acima acerca da crônica ser um caminho para a literatura, ao mesmo tempo em que não se desvincula do seu espaço original de publicação. Brum afirma que a proposta “construída no caminho, mais por intuição que por plano, era estimular um olhar que rompesse com o vício e o automatismo de enxergar apenas a imagem dada, o que era de senso comum” (BRUM, 2006, p. 187). Para a autora, o gesto de olhar em silêncio faz com que se possa aprofundar na superfície das coisas, para encontrar não o herói, mas o homem, “não o mendigo, mas o homem. Um milhão de vezes mais interessante e libertador” (BRUM, 2006, p. 190).

Ainda que Brum afirme que não houve pretensão na elaboração das crônicas de *A vida que ninguém vê*, posso identificar um eixo nos textos que prioriza uma escolha específica: contar histórias de “desacontecimentos, não-fatos, antinotícias, anonimatos” (BRUM, 2006, p. 188). Esta intenção de debruçar-se aos supostamente invisíveis, como também a busca pelo homem em cada tipo humano que cruzou seu caminho, me leva a identificar um desejo de demorar-se numa reflexão acerca da condição humana. Se em *Uma/Duas*, Brum dá vida a uma narrativa cujo arsenal de intenções está em desautomatizar o olhar para a relação entre uma mãe e filha”, em *A vida que ninguém vê*, também enxerga, em diversas situações, um modo de desautomatizar o olhar, de trabalhar esteticamente as histórias para que o leitor possa deparar-se com a complexidade dos contrários que enreda a vida dos protagonistas – presos em suas próprias condições, mas, ao mesmo tempo, tentando arrancar-se. Vejamos alguns exemplos:

Na crônica *Adail nunca voou*, Brum conta uma história de Adail José da Silva, um carregador de malas do Aeroporto Salgado Filho que, em 1999, trabalhava lá há mais de três décadas sem nunca ter voado de avião, apesar de conviver com esta realidade todos os dias. Numa pequena conversa com o protagonista, Brum pergunta: “Vale a pena viver perto dos aviões?” e ele responde: “Fiz casa que não é boa, mas é minha, criei três filhos.... tudo na base da aviação. Pra mim, a aviação caiu do céu” (BRUM, 2006, p. 32). Em outro trecho, o questiona se ele quer voar. Adail responde “é o meu sonho. Mas perdi a esperança. Pobre não voa” (BRUM, 2006, p. 30). A última crônica do livro, no entanto, conta como Adail conseguiu voar, após a antiga TAM patrocinar uma viagem para Aparecida do Norte (SP). Responsáveis pela empresa leram a coluna de Brum e promoveram o sonho de Adail, que, apesar de datado, não o tirou da condição social que vive, embora tenha modificado alguma coisa dentro dele.

Em *Um certo Geppe Copinni*, Brum escreve sobre um homem de Anta Gorda (RS) que decidiu abandonar as convenções sociais de família, emprego, casa e vive pelas fazendas do município. O interessante está no fato de que, embora pensem que ele não tem consciência da

vida que escolheu, compreenda a própria situação. Ao fazer 60 anos, uma pessoa conseguiu sua aposentadoria, com uma carteira de trabalho em branco. “O governo é um estúpido! Nunca trabalhei em minha vida e ainda assim me paga” (BRUM, 2006, p. 44). Em outro momento, ao ser perguntado o porquê lê o jornal invertido, responde: “No correto qualquer bobo sabe ler”. E a cada questionamento, vem uma resposta que evidencia contrários, ainda que necessite desta própria comunidade para viver.

Em *O cativo*, Brum subverte a lógica de uma visita ao Zoológico para demonstrar como os animais, mantidos em celas – distantes de seus *habitats* naturais – acumulam problemas emocionais e depressão, ao instintivamente darem-se conta de que não nasceram para colocar suas habilidades e vida a favor do ambiente natural. No entanto, para chegar a essa conclusão, utiliza-se de uma nota de jornal sobre o macaco que conseguiu fugir da jaula e foi ao bar “beber uma” fazendo uma alusão de que o macaco, ao deparar-se com a liberdade, preferiu assemelhar-se ao homem, acomodado com a própria prisão. “A revelação dessa visita subversiva ao zoológico é que os animais se humanizam. O cárcere lhes arranca a vida, o desejo e a busca. E mais e mais vão se parecendo com os homens que os procuram na certeza de um álibe” (BRUM, 2006, p. 56).

Já no texto *O conde decaído*, Brum reconta a história de Manoel Marques de Souza, o conde de Porto Alegre, cuja estátua feita em mármore no ano de 1885 a mando da Princesa Isabel agora vive em volta do fedor de mijó, perambulando de praça em praça, virado de costas, destoadado do tempo e de todos os títulos. “O conde – quanta ironia! – ficou sem espada, sem poder, sem fama, sem glória. Como o mais infeliz, o mais miserável de seus soldados. No fim tudo é pó. Esquecimento. E o inconfundível cheiro de urina” (BRUM, 2006, p. 69).

Ainda dentro da pergunta que baseia a Estética dos Contrários, *é possível que um ser humano se arranque de si mesmo?*, destaco outras quatro crônicas que evidenciam histórias de pessoas que *ficcionalizam* a própria vida, numa atitude social – tida por vezes como loucas pelos olhos alheios – que lhes impele a duas ou mais roupagens de identidade, ou evidenciam a necessidade da imaginação para dar conta das suas próprias misérias. Em *Uma/Duas*, é sabido, Brum dá vida à personagem Laura, que concretiza esta atitude a partir da criação de um romance na própria narrativa, ficcionalizando sua relação com a mãe numa atitude transgressora: assassiná-la. Chama-me atenção, portanto, a percepção para o gesto de ficção nas crônicas – tanto quanto possibilidade de narrar a si mesmo na oralidade quanto em seu caráter de instalação de espaços imaginários, mesmo sem a escrita evidenciada por Laura e Maria Lúcia – materializada com mais veemência em *Uma/Duas*. Vejamos outros exemplos:

Em *Frida*, Brum conta a história de Nilsa Lydia Hartmann, uma costureira casada, mãe de seis filhos que foi diagnosticada com esquizofrenia e, ao invés de ir para o manicômio, “preferiu inventar Frida. (...) Num mundo que se especializou em esmagar, eliminar e encarcerar a diferença, o melhor para Nilsa era ser Frida. E a deixaram à vontade” (BRUM, 2006, p. 91). Nilsa, como Frida, frequenta a Câmara de Vereadores fingindo-se de jornalista e assessora de Imprensa da casa. Assiste às sessões, participa, propõe projetos. Só não recebe salário, embora conte que acredita na possibilidade de “votarem seu dinheiro” (BRUM, 2006, p. 92).

Na crônica *O doce velhinho dos comerciais*, Brum fala sobre David Dubin, um idoso que sorri para as publicidades de TV, mas esconde dentro de si o trauma de ter sobrevivido ao holocausto do Nazismo. “E o paradoxo de David Dubin é, com seu avesso da morte, a possibilidade de vida. Porque a vida só é possível quando cada um consegue, apesar do seu holocausto pessoal, ser também o doce velhinho dos comerciais. É isso. Ou um tiro na cabeça” (BRUM, 2006, p. 140). Em *O gaúcho de cavalo de pau*, que inclusive comentei no capítulo 1, a jornalista diz sobre Vanderlei Ferreira, um gaúcho de Uruguaiana que finge ser um cabo de vassoura seu cavalo, frequenta a faculdade de Zootecnia, mas é analfabeto. “Como decidiu que a distância entre a realidade e a liberdade é um cabo de vassoura, vai se formar doutor” (BRUM, 2006, p. 106).

Outras duas crônicas *O encantador de cavalos* e *Sinal fechado para a Camila*, Brum constrói narrativas sobre a vida de duas crianças e como forjam uma infância possível, em meio a violências, pobreza e abandono. Na primeira delas, a jornalista conta a história de um menino apaixonado por cavalos e como ele estava sendo procurado depois de perder um animal pertencente a um carroceiro. “Por algum tempo, a imaginação do menino transformou aquele matungo triste no corcel dos farrapos de 20 de setembro, as sórdidas ruas da região metropolitana no pampa dos mitos” (BRUM, 2006, p. 84). Ou em outra passagem que diz: “Ninguém percebeu que só a ilusão mantinha o menino a salvo da loucura. Que o cavalo era a lucidez – não a insanidade” (BRUM, 2006, p. 86).

Já na segunda crônica mencionada, a autora fala sobre a morte de Camila, uma criança de dez anos que vivia nas ruas, fugiu de um centro socioeducativo e acabou falecendo afogada. Numa das passagens sobre sua fuga, Brum escreve: “Quando a porta se abriu para brincarem na pracinha – uma ficção de armação de ferros que há muito perdeu os balanços e gangorras, uma ficção como a infância de todas elas – iniciaram sua jornada rumo à liberdade, que passou na forma de ônibus lotado para o centro de Porto Alegre” (BRUM, 2006, p. 127). Ainda sobre esta crônica, Brum também trabalha a ideia de ficção ao identificar, na presença de Camila,

uma quebra da ilusão de vida sem problemas para os “tios lindos e tias lindas” que dirigem seus carros enquanto a menina tenta um trocado no sinal. “Você rezando para que o sinal mude de cor, fique verde, não de esperança, mas de fuga. Sinal livre para escapar do rosto da menina grudado na janela. Sujando seu patrimônio” (BRUM, 2006, p. 126).

Há um outro ponto pertinente em *A vida que ninguém vê* que suscita possibilidades estéticas ao observatório literário de Brum no que tange à questão do olhar, no sentido de enxergar o ser humano que há numa pessoa. Penso a respeito do próprio título do livro e da intencionalidade da construção dos textos, como já mencionei, de dar espaço para vidas que comumente não seriam narradas, enxergadas pelas lentes do jornal. Em *Uma/Duas*, Brum permite que Laura viva porque olha para a mãe debaixo d’água, quando Maria Lúcia pensa em afogá-la. Esse olhar salva ambas de uma vida que não deixa de ser, contudo, profundamente conflituosa. “Laura Laura Laura, se eu não puder olhar para você como vou saber que existo? Foi isso que aconteceu ali, na privada, quando você olhou para mim. Ninguém tinha olhado para mim antes. Não como você” (BRUM, 2011, p. 145).

Todavia, podemos pensar sobre duas crônicas que trabalham especificamente o olhar: *História de um olhar* e *Dona Maria tem olhos brilhantes*. A primeira narra a história de Israel Pires, um andarilho de Novo Hamburgo (RS), pobre e excluído na cidade, que viu sua vida ser transformada quando uma professora de educação infantil percebeu que o rapaz cotidianamente ia até a escola, até convencê-lo de entrar e ficar na sala com a turma. “Eliane viu Israel. E Israel se viu refletido no olhar de Eliane, E o que se passou naquele olhar é milagre de gente. (...) Israel descobriu nos olhos da professora que era um homem, não um escombros” (BRUM, 2006, p. 23). Nessa crônica, Brum também faz uma reflexão de início, dizendo que “o mundo é salvo todos os dias por pequenos gestos. (...) O mundo é salvo por um olhar. Que envolve e afaga. Abarca. Resgata. Reconhece. Salva. Inclui” (BRUM, 2006, p. 22).

Quando Maria Lúcia está à beira da morte em *Uma/Duas*, Brum ressalta a possibilidade desse amor suscitado pelo olhar de Laura, revelando uma mãe que – apesar dos conflitos e ranhuras – reconhece a filha como a única coisa viva e importante que fez na vida. Posso citar ainda o gesto do homem da massagem de olhar para Laura para além da sua própria objetificação, que também a resgata para a própria humanidade, neste sentido metafórico.

Na segunda crônica elencada, Brum conta sobre Maria Alícia Freitas cujo sonho era poder aprender a ler na escola e só pôde realizá-lo depois dos 50 anos. A jornalista conduz a narrativa pelos “olhos brilhantes” de Maria, fazendo uma analogia a quem tem sonhos e quem os matou dentro de si. “Você já reparou nos olhos das pessoas na rua? Muitas têm pupilas

opacas (...) Tem olhos de seca, olhos assassinados. Porque os olhos são os primeiros a morrer” (BRUM, 2006, p. 132).

Não obstante, em ambas as crônicas que abordam o olhar o fazem em contextos de educação e aprendizado. É uma professora que olha para Israel e é numa escola que ele começa a entender que é um homem. É o sonho de estudar e aprender a ler que mantém os olhos de Maria Alícia vivos. Na pequena entrevista que Brum faz com Maria, ela mesmo recorre em suas respostas à alusão da leitura com o olhar: “não saber ler é o mesmo que ser cego. (...) Esses dias estava no colégio, olhei e descobri que as letras têm vida. Eu leio e elas conversam comigo, me dizem o que eu preciso. Contam coisas que eu nem imaginava” (BRUM, 2006, p. 134). Neste aspecto, podemos pensar acerca das escolhas narrativas de Brum em não desvencilhar o corpo da palavra. Ainda que as palavras tenham sido ditas por Maria e não criadas pela jornalista, houve a escolha sensível de destacá-las no texto.

Diferente é a situação acerca das palavras, vista na escritura de duas crônicas que se complementam: *Enterro de pobre e Depois da filha, Antonio sepultou a mulher*. Elas são sobre a história da família de Antonio Antunes, um homem preto que perdeu uma filha e logo em seguida a esposa e outra criança que estava em seu ventre, pela pobreza extrema que viviam. Ao conversar com a jornalista, Antonio é comedido, tem vergonha de falar, mas conta sobre a sina das gerações que vieram antes dele, que também acabaram morrendo pela miséria. Brum reitera a dor e desesperança nas palavras dizendo que “uma frase só existe quando é a extensão em letras da alma de quem a diz. É a soma das palavras e da tragédia que contém. Se não for assim, é só uma falsidade de vogais e de consoantes, um desperdício de som e espaço” (BRUM, 2006, p. 37).

Vemos, nestes apontamentos de intencionalidade sobre *A vida que ninguém vê*, que ao dar corpo, dar carne às palavras de seu entrevistado, mais uma vez, fazendo uma alusão às possíveis verdades que não dissociam a expressão de alguém dele mesmo. Vale-me, contudo, lembrar que, no romance, Brum subverte esta lógica em materializar a uma terceira voz criada pela própria personagem Laura, enfatizando a liberdade da ficção dentro da ficção de, por outro lado, identificar os contrários de deslocar, manipular ou dissociar a palavra da própria carne, quando em trato social. Vou falar mais sobre esses aspectos no capítulo 3. Esses dois textos, acrescidos de *O menino do alto*, igualmente, podem me dar múltiplos pontos de partida para a ambientação acerca das desigualdades sociais, silenciamentos e jogos de poder que são criados em *Uma/Duas*, pois tratam dos distanciamentos de duas realidades que coabitam nas cidades grandes e como os moradores de cada uma destas estão fadados a destinos próprios. Nessa última crônica, Brum conta a história de uma criança que, após um atropelamento, passou a não

andar mais e agora ficava presa no barraco do alto do morro, fadada a imobilidade. “Acontece com os do alto. Arrancam sua voz ao nascer. Desculpam-se por existir” (BRUM, 2006, p. 75).

Para finalizar este percurso por *A vida que ninguém vê*, vale citar ainda uma elocubração feita pela jornalista no texto *O Álbum* sobre um conjunto de fotografias jogadas fora num bairro de Porto Alegre, mas pego por duas mulheres que decidiram recuperá-lo. Pensando sobre o que seria a vida das pessoas das imagens, Brum escreve um pensamento que cerca a temática desenvolvida em *Uma/Duas*:

O que se desejaria a uma moça de 1955? Um marido, provavelmente. Com a pinta do Marlon Brando. Filhos, quase com certeza. Mas não apenas isso. Uma pequena subversão, talvez. (...) **As moças – as de hoje, as de ontem, as de sempre – sonham com uma vida que não seja a de suas mães.** Uma vida onde o coração bata não por hábito, mas por gozo. Carlita, provavelmente – e tudo com respeito ao álbum é somente probabilidade –, não seria diferente (BRUM, 2006, p. 155/156, grifo nosso).

Posso dizer que, de maneira geral, não importa se reportagem, coluna ou crônica, *A vida que ninguém vê* me parece ter sido mais uma experiência para Brum cuja liberdade no trabalho jornalístico – tanto pelo formato textual quanto pelos temas escolhidos – revelou vestígios de uma possível romancista nos anos vindouros, tanto na intencionalidade da escrita quanto na percepção acerca das nuances da ficção nas vidas que narrou, também na estética que desenvolve em *Uma/Duas*. Diferente de *meus desacontecimentos* e *O olho da rua*, *A vida que ninguém vê* não me oferece vestígios diretos, que suscitam possibilidades de subversão específicas na constituição da história romanesca de Laura e Maria Lúcia, mas dá um tom sutil acerca do gesto literário da autora, das propensões à organização das engrenagens do pensamento por detrás da narrativa. Por isso, reconhecer em *A vida que ninguém vê* o caráter cronista da autora é, em meu entendimento, mais um indício de um projeto estético – ainda que reitere as eventualidades do caminho – que ultrapassa os objetivos jornalísticos, inclinando-se mais à possibilidade de um movimento filosófico de pensar a condição humana.

5.2 Apontamentos em *A menina quebrada e Brasil, Construtor de Ruínas*

De acordo com Melo, coluna é um tipo de texto pertencente ao gênero opinativo, como já falei, e compreende num

mosaico estruturado por unidades curtas de informação e de opinião, caracterizando-se pela agilidade e pela abrangência. Cumpre uma função que foi peculiar ao jornalismo impresso antes do rádio e da televisão: o furo. Tem como espaço privilegiado os bastidores da notícia, descobrindo fatos que estão

por acontecer, pinçando opiniões que ainda não se expressaram, ou exercendo um trabalho sutil de orientação da opinião pública. Aparentemente tem caráter informativo, mas na prática é uma seção que emite juízos de valor, com sutileza ou de modo ostensivo (MELO, 2020, p. 216)

As colunas escritas por Eliane Brum para o *site* da revista *Época* não tinham necessariamente o objetivo de promover um furo, tampouco pretendiam ser unidades curtas ou ágeis. Ao contrário, como nasceu com o ambiente online, sem a obrigatoriedade de manter um limite textual de espaço, Brum costuma escrever bastante e dos mais variados assuntos, dando sua emissão de juízos acerca de temas que estavam em voga, mas também sobre questões íntimas da vida. Para o *site* do *El País*, contudo, as colunas ganham ares de artigo. “Matéria jornalística, na qual jornalistas e cidadãos desenvolvem ideias e apresentam opiniões” (MELO, 2020, p. 216). Quase sempre, o foco dos textos para o periódico espanhol está voltado para as questões da política brasileira.

É comum no jornalismo, praticado nos *sites*, a criação de uma área específica de colunas em que os responsáveis têm a liberdade para expressar-se do modo que quiser. Por vezes, os jornais emitem um alerta ao final do texto reiterando que a opinião do artigo não representa necessariamente a do jornal, enquanto empresa⁷¹. Por isso, existem profissionais que utilizam o espaço realmente para dar notícias exclusivas, bastidores que especulam algum assunto atual ou, segmentam o conteúdo, por exemplo, para a área cultural, musical, de negócios. Nem sempre diz respeito a textos completos, mas frases, parágrafos. O fato é que estes espaços nos jornais são valiosos para compreender como pensam os jornalistas autores, como articulam seus argumentos, orientações político-ideológicas, como entendem-se enquanto cidadãos pertencentes a uma cultura e um tempo histórico específico; enfim, é um material rico, em meu caso, para a constituição do observatório literário.

As colunas de Brum estão permeadas por fatos que aconteceram em sua vida, mas também por livros que leu, peças e filmes que assistiu, experiências de reportagem, análises do quadro sócio-político brasileiro, questões culturais e ambientais que são, aos olhos da autora, importantes de serem ditas. Ressaltamos o caráter opinativo destes textos como mais uma intenção rumo à liberdade de pensamento oferecida pelo romance. Embora não sejam escritas com o foco no desenvolvimento de uma narrativa ficcional ou que contém uma história referente a fatos como as reportagens e crônicas, tais colunas me oferecem substratos pertinentes referentes ao período histórico de escritura de *Uma/Duas* e posterior, bem como

⁷¹ Para isso existe o Editorial.

situações ocorridas, que podem ter suscitado a criação de *Uma/Duas* e reflexões promovidas pelo romance.

Estas colunas, feitas para a internet, também se transformaram em livros, como já falei. O primeiro dele é *A menina quebrada: e outras colunas de Eliane Brum*, de 2013 e que reúne 64 textos escritos entre os anos de 2009 e 2013, publicados em ordem cronológica, com exceção da coluna *Escrivaninha Xerife*, de 2010, inaugural do livro por ser o momento em que Brum se desliga da reportagem da revista *Época*, revelando intenções de escrever um romance enquanto atua fora do mercado formal de trabalho. No texto de apresentação, intitulado inclusive como “Um percurso de (Des)identidades”, a autora reitera que embora a coluna seja “imprevisível”, no sentido de encontrar o tema pelo caminho, há algumas regras pessoais que não transgride: 1) deve estar inteira no assunto, “porque é a primeira verdade que oferece”; 2) precisa ter a convicção de que tenha algo a dizer a mais do que outro articulista, “ou pelo menos não da forma como gostaria de dizer”; 3) “tem de ter estudado muito antes de escrever, porque o olhar e a ideia são apenas pontos de partida para a investigação que vai permitir a construção de um texto consistente” (BRUM, 2013, p. 15). Estes três pontos me levam a acreditar no processo racional e metucioso da autora de debruçamento acerca de um tema. Ora, o mesmo movimento já reiterado aqui, do autor em seu observatório literário.

Sobre os bastidores da coluna, Brum também afirma que ao leitor “oferece as suas melhores palavras e a busca por verdades desacomodadas. Oferece principalmente as dúvidas, porque são as dúvidas que levam a lugares novos, as certezas nos cimentam” (BRUM, 2013, p. 16). Focar na dúvida e não nas certezas também é mais um indício de um gesto de um investigador, digo, de uma romancista ocultada pela jornalista – que busca em seu limitador de espaço evocar discussões que ultrapassam a efemeridade do jornal. Ela diz que escreve para entender a época que vive e porque “acredita no poder da narrativa da vida em transformar a própria vida. E acredita mais ainda no poder de transtorná-la” (BRUM, 2013, p. 18). Essa constatação, faço a ressalva, foi feita após a experiência de escrever *Os vampiros da realidade só matam pobres* (2012), acerca da doença de chagas na Bolívia, para o livro coletivo *Dignidade!*, sobre o trabalho dos Médicos Sem Fronteiras, que inclusive já mencionei. Na nova edição de *O olho da rua* (2017), Brum reflete sobre o avesso desta afirmação, sobre a impotência da palavra em modificar a vida tendo como uma das bases, a sua pouca ajuda para salvar a vida das crianças bolivianas deste destino. Também Laura em *Uma/Duas*, constato, vive esse paradoxo em torno da escrita, de ser tudo que pode fazer e ao mesmo tempo ser tão pouco.

Nesta reportagem, inclusive, mesmo que não esteja em *A menina quebrada*, é válido ressaltar um ponto que Brum reflete sobre as noites de terror vividas pelas famílias de Narciso Campero, ao sul do departamento de Cochabamba, na Bolívia, em que os barbeiros (vinchucas) provocadores da doença de chagas caem aos montes dos telhados sem que as pessoas possam se defender das picadas. Alguns dos povoados rurais chegam a ter 70% da população infectada. Acerca da invisibilidade e negligência dos governos e indústria médica/farmacêutica sobre do problema, Brum diz “que por ser real – e não fantasia – o mundo prefere não ver” (BRUM, 2012, pos. 347). Essa afirmação corrobora com a formação do observatório literário, ao passo que revela uma sensibilidade de olhar agamberiana da autora sobre o contemporâneo. E utiliza sua possibilidade de criação para esmiuçar possíveis não vistos para o mundo – para usar sua própria expressão.

As colunas, neste sentido, me abrem para articulações de engrenagem de pensamento da autora, que ajudam na sua constituição imaginativa, revelando vestígios da sua interação com seus espaços de atuação, pontos que a incomodam, visões sobre temas diversos, incluindo a questão da condição da mulher e a morte, imbricados num tempo específico, mas do mesmo modo, elevados à universalidade do humano. Ademais, elas revelam instâncias da autora de tentar compreender o momento histórico – mesmo fora do romance – por chaves da narrativa, da estética, da constituição do homem pela palavra, num processo capaz de separar chancelas diversas – da religião, de tabus, de preceitos ideológicos – do aparato do humano. Como afirma no texto introdutório de *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula ao Bolsonaro* (2019), “ser colunista de opinião é ser intérprete do seu tempo” (BRUM, 2019, p. 07).

Seguindo duas linhas de suas reportagens desenvolvidas desde os anos 2000: sobre as periferias de São Paulo e dos povos da floresta amazônica com foco nas populações ribeirinhas atingidas pela obra do Belo Monte, Brum escreve *Brasil, construtor de ruínas*, por sua vez, em tom ensaístico, reunindo fragmentos de suas colunas do *El País* e outros jornais internacionais como *The Guardian*, do qual tenta compreender os *brasis* das duas primeiras décadas do segundo milênio até a ascensão do bolsonarismo. Diferente de *A menina quebrada*, *Brasil, construtor de ruínas* não apresenta os textos da internet na íntegra, mas uma miscelânea deles, repaginados e orientados pelo objetivo de dar vazão aos problemas enfrentados pelo Brasil de hoje. Vale lembrar, o livro é datado e para nos cem dias do governo Bolsonaro.

Na conclusão, evocarei também pontos pertinentes encontrados em *Brasil, construtor de ruínas* no que tange às elaborações posteriores à experiência de escrever *Uma/Duas*, mas que abre possibilidades de pensar a partir de *Uma/Duas*, sobretudo o que tange as relações

estéticas estabelecidas pela autora em torno do entendimento do mundo pelo corpo e a palavra. Quanto *A menina quebrada*, separei colunas, que me ajudam a pensar *Uma/Duas*, escritas até 2011 – data de lançamento do romance – mas também outros textos posteriores, que interpreto também como uma continuidade do seu pensamento de ficcionista. De maneira geral, observei textos que demonstram 1) percepções literárias da autora acerca da formação de elementos narrativos, tais como personagens, narradores, focos, trama. Outros que, especificamente, a jornalista trabalha as instâncias do que chama de fantasia e realidade. Em seguida, elenquei 2) colunas que demonstram gesto filosófico parecido ao questionamento que dá movimento à ideia de Estética dos Contrários, sobre a tentativa/fracasso de um ser humano arrancar-se de si mesmo. Depois, 3) alguns textos que fazem uso material da sua escolha estética entre corpo e palavra. Também um conjunto de 4) reflexões pertinentes acerca da mulher e das relações maternas; 5) outros possíveis pontos de partidas diferentes da narrativa e para finalizar, 6) textos cujo pensamento gira em torno da ideia de amor como subversão que nos dá espaço para pensar analogias ao fim do romance *Uma/Duas*. Comentarei os pontos 1 e 2 agora, e os demais entrarão como análise no próximo capítulo, não necessariamente nestes tópicos, mas serão evocados a cada situação específica.

5.2.1 Percepções literárias de Eliane Brum em *A menina quebrada*

Na coluna intitulada de *O perigo da história única*, Brum faz uma análise do filme *Preciosa* (2009) e de um discurso da escritora Chimamanda Adichie, que conta sobre sua mudança da Nigéria para os Estados Unidos e cobranças sofridas pelo público e a crítica que não entendem seus livros como necessariamente “africanos”. A ideia da coluna, vejo, é refletir sobre o poder da narrativa para que o ser humano compreenda as possibilidades que se tem na vida e a nocividade de encaixotar pessoas em padrões e estereótipos. Num dado momento, Brum afirma “a arte é território da liberdade e da reinvenção. Nela, podemos qualquer coisa. Até sermos nós mesmos” (BRUM, 2013, p. 78). Vejo este como um dos princípios caros para o observatório literário: compreender a arte como liberdade, transitando, todavia pela observância do mundo como uma grande narrativa.

Na coluna *Qual é a sua história*, também de 2009, Brum fala sobre o mesmo tema, trazendo uma noção de nós mesmos como narradores, dando o seguinte exemplo: “Um mesmo episódio, vivido por você e sua mãe, será contado de maneira às vezes totalmente diversa por você e por ela. E ninguém estará mentindo” (BRUM, 2013, p. 53). Ora, o que acontece em *Uma/Duas* é a concepção de um romance cuja história é contada, grosso modo, por uma mãe e

uma filha por ângulos diferentes. Em um dado momento, Brum comenta sobre ser a responsável por editar sua própria história, definindo *ápices* e acontecimentos do passado que darão sentido ao presente “da mesma forma que um roteirista de cinema sabe que é preciso mesclar silêncios, drama, diálogos inteligentes, conversas banais, respiro cômico e também esquecimento” (BRUM, 2013, p. 54).

O gesto ficcionista de Brum também me remete ao que ela relata ser uma impaciência para pessoas com 40, 30 anos que permanecem culpando a mãe, o pai, “ou as agruras da infância por tudo o que pensa que deveria ter conquistado e não conquistou”, tornando-se personagens de apenas um enredo possível (BRUM, 2013, p. 55). Este ponto me é interessante, visto que parece descrever uma possibilidade experimental de Laura, no romance, de uma mulher da qual permanece, na vida adulta presa às dores que remetem à sua relação com a mãe, mas, ao mesmo tempo, decide se libertar ao imbuir-se do gesto de contar a própria história pela ficção. Sobre a formação da personagem Laura, vale citar uma entrevista dada pela autora à Livraria Cultural, em 2011:

Ele se impôs como a voz da mãe. A princípio teria uma narradora só. E uma madrugada eu acordei com a voz da mãe. Eu nunca tinha ouvido vozes na minha vida. Isso está errado, eu preciso dar a minha versão. Não é uma história autobiográfica. Mas é uma relação que eu acho que é de todas as mulheres. **Foi bem melhor para o romance que a mãe entrou na história.**⁷²

Embora Eliane Brum fale que a voz se impôs, como num processo de possessão, identifico que a criação da narradora Maria Lúcia no romance foi uma estratégia estética da autora de balizar uma possível sensação de vitimismo passado pela personagem Laura, em sua intensidade emocional para com a mãe. Dar a versão dos fatos da mãe, compreender a exposição do ódio de Laura em contrapartida com as palavras de Maria Lúcia revela que essa relação – criada para o romance – pode criar uma alusão às relações humanas cujas responsabilidades implicam em vias de mão dupla e muitos desentendidos. Vejo que o final do romance coaduna com este pensamento, falarei mais adiante. De forma geral, mesmo com a impossibilidade de impedir a condição humana de sentir, a subversão possível está numa busca acerca da própria consciência na relação e responsabilidades sobre si mesmo.

Na coluna *Desconhece-te a ti mesmo*, Brum também reitera a questão do personagem, não em ambiente ficcional, mas imbricando esta instância literária à própria vida. Ela diz que na vida adulta todos nós precisamos criar um personagem, não com total liberdade, mas com

⁷² Eliane Brum, entrevista Livraria Cultura. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xY5LiDxj704&list=PL67mgIuceIYHILHaRaAtJlyC9HeUVKr6h>. Acesso em: 28 fev. 2021.

um certo grau de livre arbítrio. “E aqui, quando me refiro à personagem, não há nenhuma relação com falsidade ou dissimulação. É tão verdadeiro como qualquer coisa pode ser verdadeira” (BRUM, 2013, p. 108). À medida que este personagem fica convincente ou não, ele pode, de acordo com a autora, dar ou tirar possibilidades; aqui, entra a necessidade permanente de busca. Esta percepção também me parece ligar ao gesto de Laura de tornar personagem de si mesma na ficção, mas ainda, permanecer a todo tempo criando Lauras no trato com as pessoas na rua e as identificando também por esta percepção. “Está quase feliz. (...) Até deseja ver a mãe. A enfermeira da recepção a espia com temeroso respeito. Ela lhe dispensa um meio sorriso triste, agora convicta dentro do seu novo personagem” (BRUM, 2011, p. 52).

Ainda sobre o personagem, mas também acerca de uma estrutura narrativa, Brum faz uma análise sobre o filme *Lula, o filho do Brasil* (2009), na coluna *Lula, o filho do Barretão*, ao comparar a adaptação cinematográfica à biografia homônima de Denise Paraná. A autora identifica que, enquanto o livro não transforma Lula em herói, explorando os aspectos contraditórios da sua humanidade, o longa recria o personagem de maneira idílica, classificando-o como “uma narrativa sem densidade ou nuances” (BRUM, 2013, p. 65). Também acaba reiterando que “nenhuma história é bem contada se o personagem principal não vive um único conflito em sua vida, se é contado apenas pelo que enaltece, se é, portanto, inverossímil” (BRUM, 2013, p. 67).

De modo geral, verossimilhança é um termo usado na teoria literária atribuído como a qualidade daquilo que é verossímil, conceito trabalhado desde à Poética de Aristóteles, como um arcabouço complexo de entendimento. Em *Literatura e Semiologia* (1972), Gerard Genette diz que “o assunto do teatro – e, extensivamente, de toda ficção – não é nem o verdadeiro e nem o possível, mas o verossímil: tende-se, porém, a identificar cada vez mais nitidamente o verossímil como o devendo-ser” (1972, p. 09) Neste sentido, os estudos em torno da verossimilhança não ultrapassam, no geral, a recepção, o leitor. Na Epistemologia do Romance, faço a ressalva, é trabalhada a noção de credibilidade, que se diferencia de verossimilhança ao compreender, em si, a coesão e coerência de uma possibilidade de verdade estética interna, que até já citei, que se constrói pelo esforço reflexivo sensível-racional do autor bem como interpretativo do leitor, no jogo hermenêutico que, necessariamente, precisa envolver a tríade: autor – obra – leitor.

Não obstante, valho-me, neste momento, do entendimento da leitora/espectadora Eliane Brum, tanto quanto a autora de *Uma/Duas*, num processo de ver e ao mesmo tempo criar sentido para as dinâmicas internas de narrativas ficcionais. Neste ponto específico, inverossímil para a

autora recai no fato de eliminar os conflitos da vida de um protagonista que se diz humano – tanto na ficção quanto na realidade. “Todos nós, mortais, erramos, temos conflitos, somos contraditórios, falamos besteira, derrapamos em covardias, nos arrependemos de muita ou pouca coisa” (BRUM, 2013, p. 68). Em outra coluna, *Nada é só bom*, Brum compreende nos tempos presentes uma busca irreal pela felicidade em si mesma, também como um processo idílico, porque não leva em consideração o próprio caráter humano de contrários. Isso pode ser observado na manifestação dos leitores do *site Vida Breve* que pediam a Brum contos⁷³ com finais felizes.

Sentem-se traídos porque não dou isso a eles. Mas voltam semana seguinte para se perturbarem com o desfecho do novo conto e reclamar mais uma vez. São adultos pedindo histórias da carochinha. E consumidores bem treinados para achar que tudo é produto de consumo. Acham que ofereço a eles cachorro-quente. Por favor, um pouco mais de mostarda, duas salsichas, menos pimenta no molho. É muito interessante (BRUM, 2013, p. 136).

Esta observação da autora me remete, mais uma vez, ao gesto de emancipação em função do seu observatório literário pela ficção, sobretudo a importância desta instância imaginativa para lidar com determinadas questões. Duas colunas falam sobre o tema, uma antes da escritura de *Uma/Duas, A realidade da fantasia* (2010), e outra posterior, *Não atirem no coringa* (2012). Na primeira, Brum faz uma reflexão sobre os livros *A psicanálise na Terra do nunca*, e *Fadas no divã* (2006) dos psicanalistas Diana e Mario Corso, tentando demonstrar o quão importante e presente é atitude de fantasiar na vida humana, mas também o próprio caráter ficcional da literatura e das artes. “Em geral, não dá para dissociar fantasia de realidade, já que uma está imbricada na outra, influenciando-se e transformando-se mutuamente”. Fazendo uma alusão à *Uma/Duas*, lembro, em adição, o jogo narrativo em que imbrica três vozes que contam uma mesma história – Laura, Maria Lúcia e o narrador criado por Laura – a partir da oscilação dupla de ficção no romance.

Assim como as crianças que fomos têm muito a agradecer à madrasta da Branca de Neve, por ter nos ajudado a elaborar a raiva que às vezes sentíamos de nossa mãe, mas que não ousamos pronunciar, os adultos que somos têm muito a agradecer ao bebê Alien, que “nasce” do tórax dos humanos, encarnando alguns dos nossos medos mais impronunciáveis. A ficção nos ajuda a lidar com a nossa realidade mais profunda. E só pode nos ajudar porque é real. (...) Não se trata apenas de entretenimento, algo menor e menos importante, mas da nossa própria carne” (BRUM, 2013, p. 161, grifo nosso).

⁷³ Reitero: os contos da *Vida Breve* não entram em nossa possível reconstituição do observatório literário de *Uma/Duas*, apesar de sabermos da importância deles para este movimento. Decidi por fazer as análises face a *Uma/Duas* com os textos já publicados em formato de livro e que compõem o conjunto de obra editorial de Brum. Os contos estão disponibilizados no *site* da autora, mas não passaram por uma curadoria, com possibilidade de uma ideia central e fundadora, tal qual os outros seis livros de Brum e sobretudo *Uma/Duas*. Todavia, vejo aqui um campo fértil de continuidade de trabalho posterior ao doutorado.

Brum parece trabalhar na coluna com exemplos que já estavam sendo elaborados em *Uma/Duas*: a questão da raiva pela mãe quanto o *Alien* que sai de dentro do tórax. Embora façam analogia às histórias específicas, também aparecem de alguma maneira no romance; a raiva como uma emoção humana natural entre mãe e filha, mas abafada pela sociedade, e a metáfora do *Alien* como um monstro saindo do corpo humano em analogia à própria gestação de outro ser humano, também quebrando a romantização acerca da gravidez. Outro ponto importante está no fato de que a autora parece ter uma interpretação semelhante à trabalhada pela ER em torno da verdade estética. Ela não fala em fantasia, imaginação, ficção como mentira, mas como um outro tipo de verdade possível, “se não fosse, filmes, livros e seriados que marcaram a vida de muitos não teriam sucesso nem ganhariam permanência” (BRUM, 2013, p. 161).

Nesta coluna, Brum também escreve que “quando nascemos, é a mãe que inicia a nossa narrativa, quem nos conta que somos alguém pelo seu olhar e pelo seu toque” (BRUM, 2013, p. 162). Veja, em *Uma/Duas*, como já reiterei na parte sobre *A vida que ninguém vê*, é o olhar de Laura para Maria Lúcia e vice-versa que garante a possibilidade do início de uma história para a filha e uma continuidade para a mãe. Em relação à Maria Lúcia, Brum cria uma mãe que foi uma filha sem mãe, também ausente do toque. Parece-me que a ficção a oferece possibilidade de testar a criação de um personagem que cresceu ausente desse primeiro ato.

Na segunda coluna, posterior à escritura de *Uma/Duas*, Brum segue o caminho inverso de comentar o paralelo entre realidade e ficção, mas puxando o viés para a diferença entre a violência cometida na sociedade e o tema da violência trabalhado na ficção. O ponto específico está nos ataques da sociedade a uma tentativa de “purificar” (lê-se censurar!) a ficção enquanto se fecha os olhos para o problema acontecendo na realidade. Para a autora, “é no ambiente controlado das histórias, no qual podemos ter certeza do enredo, que vamos aprendendo a conviver com a realidade interna e externa, com nossas contradições e sentimentos mais obscuros” (BRUM, 2013, p. 372). No entanto, ao observar estas questões, elabora de uma forma diferente da coluna anterior a relação complexa entre realidade e ficção. Desta vez, Brum diz:

É claro que a fantasia invade a realidade (e vice-versa), mas pelo simbólico. E é por sermos capazes de simbolizar que não cometemos atrocidades na vida real. A segunda crença é a de que aniquilar os “maus” sentimentos e os impulsos sombrios na ficção seria suficiente para eliminá-los da realidade. Como se negar o “mal” fosse suficiente para fazê-lo desaparecer. Isso sim é confundir fantasia com realidade (BRUM, 2013, p. 373).

Apesar de não ter menção direta ao processo de escrever *Uma/Duas*, sei que esta coluna foi desenvolvida após tratar sobre situações de violência entre uma mãe e uma filha na ficção.

Nesse caso, me parece possível afirmar que há uma defesa acerca da legitimidade da arte em falar sobre estes temas, mas um cuidado especial no que tange à separação entre a referencialidade da realidade e o caráter imaginativo da ficção. Também, acerca deste ponto em específico, Brum faz uma crítica sobre como programas de jornalismo sensacionalistas de televisão – que deveriam trabalhar com um olhar sobre a complexidade do humano, porque referendados – são danosos ao reduzir a realidade a uma ficção a favor da audiência (tal qual os leitores de Brum queriam que ela fizesse com os contos da *Vida Breve*): daquelas que tentam manipular reducionismos entre bom/mal, mocinho/vilão, trabalhando a instância do mal como uma coisa externa à nós mesmos e que pode ser eliminada ou delegada à loucura, fora à humanidade de cada um. Também, neste sentido, tentativas de censurar a arte, o cinema e a literatura com o intuito de diminuir a incidência de casos de pessoas suscetíveis a cometer assassinatos em série, por exemplo, é um modo de esconder ou não querer ver a própria realidade.

É importante reiterar ainda que esse trecho da coluna diz acerca da atitude da romancista que, em determinado grau, não abandona a ética e responsabilidade jornalística, ainda mesmo na ficção. Explico-me. Para dar conta de um tema tão delicado como o assassinato de uma mãe, foi necessário recorrer – mesmo em ambiente literário – à formulação de um romance dentro do romance. Laura, enquanto uma vida fictícia que existe pela força do texto, é também um exemplo de alguém que “simboliza para não cometer atrocidades na vida” (mesmo que essa vida seja estética e se encerre na narrativa). Por outro lado, apesar disso, o ambiente narrativo de *Uma/Duas*, oscilante em três vozes, nubla esses limites, levando o leitor à dúvida se Laura matou ou não a mãe, na ficção ou na vida “real do romance”.

5.2.2 Colunas que demonstram a ideia da Estética dos Contrários

Eliane Brum escreve em *A menina quebrada* uma série de colunas das quais me ajudam no percurso de entendimento acerca da ideia da Estética dos Contrários sendo trabalhada a partir das reflexões da autora. Falo sobre situações que rondam a pergunta: *É possível ao ser humano arrancar-se da sua própria condição?* Parece-me que a jornalista utiliza seu espaço de opinião para lembrar o leitor, todas as vezes que pode, sobre o nosso constante estado de impermanência, face às diversas tentativas de solidificar visões sobre a condição humana, tentando burlar, de diversas maneiras, esse estado. Brum busca trabalhar a noção de aceitar a condição contraditória para mover-se. Arendt fala que

O senso humano de realidade requer que os homens realizem a condição meramente passiva do ser como coisa dada, não para modificá-la, mas para exprimir e dar plena existência àquilo que, se não o fizessem, teriam que suportar passivamente de qualquer maneira (ARENDT, 2007, p. 211).

Em *Nada é só bom*, coluna que comentamos acima, a autora diz algo parecido com a fala de Arendt, de compreensão de que o “desejar é o contato permanente com o buraco, com a impossibilidade de ser completo. Desejar é o que une o homem à vida. Une pela falta. Tem mais a ver com um estado permanente de insatisfação” (BRUM, 2013, p. 137). Em *Espelho, espelho não meu*, Brum também fala sobre o efeito causado pelas viagens nos humanos e o desejo de que as experiências efêmeras de estar longe nos deixe mais esperançosos e livres, mas se olharmos mais atentamente, veremos que há um risco. “É só sair que descobrimos que não podemos sair. Podemos embarcar apenas em nosso próprio corpo. (...) É preciso abrir a porta da rua para compreender que ela só abre para dentro e só leva para dentro” (BRUM, 2013, p. 146). Em *A prisão da identidade*, Brum comenta sobre a constante necessidade “persistente do mundo de me encaixotar em alguma identidade fixa e fácil de compreender” (BRUM, 2013, p. 228). E diz “Ora, quem sou eu? Não sei quem sou eu. E quando penso que sei, me escapo” (BRUM, 2013, p. 229). Em *Meu filho, você não merece nada*, a jornalista reflete sobre uma geração de pais que imaginam ser possível proporcionar aos filhos todas as faltas que tiveram, criando pessoas frágeis e com a ideia de que a vida é fácil. Num dado momento afirma “Existe alguém que viva sem se confrontar dia após dia com os limites tanto da sua condição humana como de suas capacidades individuais?” (BRUM, 2013, p. 222). Também rechaça engessamentos de ideias promovidas pelo Marketing em *Não, a vida não começa aos 40*, dizendo que “não existe vida de verdade – só existe vida, que é o que está acontecendo agora, seja lá o que for” (BRUM, 2013, p. 295). No texto *Pedro e João: a história de dois meninos gays e uma infância devastada*, a autora narra episódios de violência na vida de dois protagonistas e o processo doloroso de assumir a homossexualidade. A coluna é maior que o costume e dividida em intertítulos que dizem “Pedro tentando fugir – mas não há fuga de si mesmo” ou “Pedro tira a máscara – arrancar-se de si” (BRUM, 2013, p. 265/266).

Todos estes exemplos acima me parecem remeter ao âmago da possibilidade de ideia identificada em *Uma/Duas* pela minha leitura. Também Laura e Maria Lúcia são personagens criadas, a meu ver, para performar possíveis emoções de incômodo, cada uma com suas próprias vidas, ambas interligadas. O ato literal de Laura de se cortar para sentir-se viva e o ato de Maria Lúcia de constantemente se lavar com sabão neutro para se limpar de si mesma parece-nos metáforas capazes de dar o peso destas questões na narrativa, de modo que o leitor também se

sinta incomodado, não por reflexões abstratas, mas materializada esteticamente. Falarei mais sobre isso no próximo capítulo.

Na coluna de Pedro e João, inclusive, há um relato de Pedro sobre a primeira vez que foi beijado por um rapaz e as sensações antagônicas que opunham o seu desejo, a repulsa interna cristalizada pela sociedade em si mesmo e a tentativa falha de apagar as emoções pela pasta de dente. “Em casa, escovei os dentes diversas vezes. Como se aquilo pudesse apagar meu ato, como se fosse possível redimir meu ato” (BRUM, 2013, p. 268). Esta questão também é debatida na última coluna homônima ao título do livro *A menina quebrada*, de escrita posterior a *Uma/Duas*, em 2013. Neste texto, Brum conta um episódio que a afilhada, pequena, aponta com espanto para uma criança com gesso na perna dizendo que “a menina quebrou”. Por este gancho, Brum escreve uma espécie de carta para a pequena, explicando como sim, todos nós e ela também, seremos quebrados pela vida. “Talvez, daqui alguns anos, você precise me perguntar como se faz para viver quebrada. Ou por que vale a pena viver, mesmo se sabendo quebrada. E eu vou lhe contar uma história” (BRUM, 2013, p. 427). A história é sobre o encontro de Brum com um homem maltrapilho e com cheiro ruim, de sujeira, na fila de um supermercado. O homem abordou a jornalista e pediu que passasse na frente pois tinha apenas um item para pagar: um sabonete. “Aquele homem que parecia ter perdido quase tudo, aquele homem talvez mais quebrado que a maioria, porque tinha perdido também a possibilidade de esconder suas fraturas, o que ele fez? (...) o que ele escolheu comprar? Um sabonete” (BRUM, 2013, p. 428).

Em *A vida se faz nas marcas*, Brum também faz uma reflexão sobre uma época em que a maioria das pessoas fogem das marcas, rugas e cicatrizes, de todas as formas que lhe imprimem o envelhecimento. Paralelo, há também um excessivo olhar “traumático” para os processos de sofrimento inerentes à vida. “O que questiono aqui é a crença de que não deveria ser assim, a ilusão de que é possível – e o pior, que é desejável – ter uma vida sem marcas no corpo e na alma” (BRUM, 2013, p. 121). Ainda neste texto, Brum questiona inclusive o que aconteceria se as pessoas pudessem lembrar “da expulsão do paraíso uterino” e que haveria “uma legião de homens e mulheres incapazes de lidar com um acontecimento tão terrível” (BRUM, 2013, p. 121).

Ora, tanto as marcas quanto a lembrança da expulsão do útero nos remetem, mais uma vez a personagem ficcional Laura. Em um determinado momento do romance, Maria Lúcia comenta como pode a primeira lembrança da filha ser algo ocorrido nos seus primeiros dias de vida, sobre o fato de a mãe ter tentado afogar a criança e logo em seguida ter a salvado. Apesar disso, o romance é trabalhado de modo que Laura saiba vagamente pelas memórias o que

aconteceu, mas não necessariamente as intenções da mãe antes de tirá-la da água. A sensação uterina anterior ao nascimento, em adendo, é para Laura o início da sua dor, mas também o lugar que simula voltar quando se sente ameaçada. Ademais, Laura é um experimento pela ficção de alguém cuja existência está imbricada nos contrários da dor e do desejo de livrar-se dela.

Meu sangue derramado é a minha droga. Bizarra e tóxica para os outros. Para mim, não. É vida. Estou tentando me salvar, ainda que tenha de cortar as próprias cicatrizes se já não houver mais carne ainda não aberta. E um dia terei uma nova pele, um corpo inteiramente recortado por mim. Mas o que está lá dentro, o que está lá dentro eu sei, vai ter sempre cheiro de sabão (BRUM, 2011, p. 90).

A menção à droga, neste trecho de *Uma/Duas*, nos encaminha para pensar outras colunas cujo tema é a excessiva medicalização da vida, de dores psíquicas: *Doping dos pobres*, *O depressivo na contramão* e *Você consegue viver sem drogas legais?* A primeira delas, Brum explora problemas expostos na saúde pública sobre médicos que fingem escutar seus pacientes e embotam temporariamente suas dores com ansiolíticos e depressivos. Na segunda, Brum reivindica que a pessoa em estado depressivo é a voz dissonante destas práticas, explorando a leitura do livro *O tempo e o cão – a atualidade das depressões*, da psicanalista Maria Rita Kehl. “O que se sente é silenciado – e não elaborado. E, ainda que alguém achasse que vale a pena se anestesiarem da condição humana, o efeito do remédio, como bem sabemos, é temporário” (BRUM, 2013, p. 59). No terceiro texto mencionado, Brum conta a história de uma pessoa que, após perder um ente querido, viu-se, para atender as demandas externas do mercado e do sistema, dormindo só porque “engole pílula e acorda porque engole pílula. Só suporta esse ritmo porque engole pílulas” (BRUM, 2013, 256), sem ter tempo para elaborar a dor do luto.

Vejo que *Uma/Duas* também pode ser um espaço de transgressão para pensar os eufemismos possíveis para as dores humanas, mas não como uma ficção que dopa, ao contrário, uma narrativa substantiva que choca pelo excesso estético de elementos que fazem alusões à dor e ao sofrimento, à agonia psicológica de tentar dar conta das próprias pulsões destrutivas de si e do outro, não pelo ocultamento, mas pela exposição. Também há um processo sarcástico de Laura na convivência com os psicólogos e uma insinuação pela narradora da instrumentalização da vida dos pacientes para que eles sustentem as próprias teses dentro do campo de conhecimento. A cada consulta com um profissional desse, Laura cria nova encenação de vida, ora protegendo suas próprias questões internas do choque moral de narrá-las em voz alta ora abrindo-se não com o intuito de ser “medicada”, mas, nos parece, num processo de apenas ser.

É curioso como as pessoas se sentem bem quando a loucura do outro soa maior que a delas. A médica está no controle agora e pode seguir em seu discurso branco. O branco, ela pensa, não é a soma de todas as cores, mas a ausência de todos os sentimentos. O branco não tem dor nem medo nem vilania. Por isso é a cor da paz, porque é uma soma que subtrai o humano (BRUM, 2011, p. 125 *pela terceira voz narrativa*).

Outras colunas reforçam o gesto da autora de sair das dicotomias entre bom/mau seja nas coberturas policiais que fez, nos filmes e notícias que leu. Podemos citar *Pedófilo é gente?*, *Tapas e beijos*, *Na pele do outro* e *A vítima indigesta*. Na primeira delas, conta sobre uma experiência de cobrir casos de abusos sexuais a crianças ainda em Porto Alegre, em 1997, que fez questão de entrevistar não só as vítimas, mas os abusadores, a fim de tentar entender a dor deles também. Buscou ainda casos de abusadoras mulheres, não apenas homens.

Num desses casos, encontrou uma mãe que abusou do filho aos 14 anos e respondeu à repórter dizendo que provocou o incesto “para salvá-lo”. Também, a repórter conta casos de que abusadores foram vítimas em suas respectivas infâncias e reitera que bestializar estes atos é falsear a situação, já que “nada se resolve se não encaramos a humanidade daquele que nos provoca horror” (BRUM, 2013, p. 87). Na coluna *Tapas e beijos*, Brum resenha o filme *Amor?* De João Jardim sobre histórias de violências reais acontecidas entre casais. Num dado momento, comenta que “é ruim para a mulher se ela só for vista como vítima – e só se enxergar como vítima. É verdade, ela foi vítima. Mas ser vítima não é tudo que ela é” (BRUM, 2013, p. 165). Pensamento parecido é exposto em *A vítima indigesta*, em que resenha um livro *3096 dias*, de Natascha Kampusch, mulher que viveu em cárcere privado dos 10 aos 18 anos em Viena, conseguindo fugir em 2006. Brum analisa como o comportamento e relatos de Natascha a fizeram ser afastada do papel superficial de vítima pela mídia austríaca. Por fim, *Na pele do outro*, Brum fala sobre o mal cotidiano silencioso, ocorrido por meio do preconceito, da zombaria, das exclusões, e que pouco é aludido como uma violência.

Estas colunas reunidas me lembram de um caráter importante para o observatório literário da autora sobre os esforços de empreender olhares distanciados da moral para enxergar entrelinhas mais complexas sobre os fatos e leituras que se debruçou. Ao trabalhar questões de violência no romance, Brum cria uma moral própria interna à obra, da qual encadeia os fatos que relacionam Laura e Maria Lúcia numa teia complicada de identificar vítimas e algozes. Movimento do qual já promove em seus textos jornalísticos, mas na ficção com a maior liberdade e espaço e poder imaginativo para trabalhar estas formas estéticas humanas a fim de eliminar uma dicotomia, a favor de um movimento de contrários. Na coluna *Na pele do outro*, a autora reitera que quando entrevista um escritor sempre costuma perguntar os motivos dele

escrever. “Alguns me respondem que escrevem para não matar. Eu também escrevo para não matar” (BRUM, 2013, p. 176).

Esta também é uma prerrogativa de Laura: escrever um romance para não matar a mãe na realidade, mas na ficção e não só isso. Sobre o caso dos abusos sexuais, parece-me que este também é um ponto de partida para trabalhar a criação estética de uma memória de Laura e de Maria Lúcia, sobre a nebulosidade de um possível incesto cometido pela mãe na infância de Laura, ao colocá-la para mamar em seu seio, como desculpa para o marido não ocupar o lugar na cama do casal. O romance me leva a ambiguidade de sentimentos causados tanto pela interpretação do acontecido como abuso, quanto pelo desejo e nojo insinuados por Laura. Ainda encaminha o leitor às versões múltiplas do acontecido, já que posso compreender ainda os motivos e temores da própria Maria Lúcia. Laura narra: “Gosto de pensar que fui obrigada, mas sei que parte de mim, a parte que renego em mim, desejou aquele seio” (BRUM, 2011, p. 41). “Era isso o que eu fazia muito mais tarde [afastar o pai de Laura com medo de que o pai tentasse sexo com ela], quando lhe dava o meu peito e quase fui parar na cadeia” (BRUM, 2011, p. 114).

Para finalizar estas reflexões do capítulo 2, basta-me falar sobre últimas duas colunas posteriores à escritora de *Uma/Duas*, *Um embrulho de papel brilhante* e *A dor dos filhos* em que a autora me parece revelar uma continuidade destes pensamentos acerca dos contrários, sobretudo no que tange a relação de pais com os filhos e vice-versa. Ela fala como filha de pais velhos e da mãe que tem sido para com a sua própria filha. Em ambos os papéis ocupados, Brum revela a posição imbricada de tentativa e impossibilidade. Sobre os pais: “Desta vez, a pressão do meu pai subiu porque o esqueceram na emergência do hospital. De novo eu tentava protegê-lo. E de novo fracassava” (BRUM, 2013, p. 393). Sobre a filha:

Minha filha tinha uns três anos ou quatro anos e estava sentada no chão tentando brincar. Eu via seu esforço e via seu fracasso. Eu soube ali que jamais poderia tapar aquele buraco, que teria que testemunhar para sempre aquela luta íntima na qual cada um de nós está só (BRUM, 2013, p. 408).

Vejo que essas percepções não fogem às elaborações na ficção feitas por Brum através de Maria Lúcia, como mãe, e Laura, como filha. Falo sobre a essência do pensamento de contrários, da reflexão sobre o ímpeto se deparando constantemente com a impotência. Num dado momento, Maria Lúcia lembrando seu estranho “casamento” e a maternidade diz que “não é porque a gente não saiba como fazer as coisas do jeito certo que a gente não ame. Eu não sabia qual era o jeito certo de amar” (BRUM, 2011, p. 144). Diante da morte da mãe, Laura afirma “Nenhuma vida se completa. Isso ela agora sabe. Como a mãe, ela também vai esperar que algo se complete, mas a vida seguirá até o fim em aberto, inconclusa” (BRUM, 2011, p. 175).

No próximo capítulo, continuarei a explorar as relações advindas com a obra, dentro do observatório literário de *Uma/Duas*, como já reiterei algumas vezes ao longo da escrita, mas que estão diretamente ligadas a possíveis pontos de partida no romance que ajudam a sustentar a fundamentação acerca das três situações específicas que particularizam a ideia da Estética dos Contrários no romance.

**CAPÍTULO 3 – A ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS E SUA PARTICULARIZAÇÃO
EM *UMA/DUAS***

Me matarão as palavras?
Pela voz de Laura.

(...)

Sem a mãe, eu não precisava ser mulher.
Pela voz de Laura.

(...)

Não é que eu goste tanto de viver, mas não queria morrer. (...) e agora meu corpo me trai miseravelmente.
Pela voz de Maria Lúcia

(Eliane Brum)

De antemão, revelo que a constituição destes três tópicos e subtítulos se dá para fins didáticos de entendimento. Mas existem muitas nuances e complexidades entre eles que os imbricam. Por isso, nessa minha tentativa narrativa de dar organização ao pensamento, é possível que evoque os três em determinados momentos, mesmo que o foco completo não seja nele.

1. *É possível que a palavra arranque do corpo o conflito?*

Até aqui tentei demonstrar como Eliane Brum performa em seus textos, de forma geral, escolhas estéticas que imbricam a questão do corpo e das palavras. Isso significa dizer que, em termos de narrativa, a autora, de alguma maneira, relaciona o entendimento de determinada história ou argumentação pelo corpo, no sentido de exploração das partes humanas, fluidos, sangue, carne; ou pela palavra, como um elemento que esconde ou eufemiza determinadas situações, como também demonstram força ou poder sobre o outro. Também, entendimentos que misturam ambos, como o das expressões “palavra encarnada” ou “corpo de palavras”. Constatado ainda a importância disso para a autora fazendo menção ao autógrafo que ela me deu, em ocasião da Festa Literária Internacional de Paraty/RJ, de 2014, em seu livro *meus desacontecimentos: a história da minha vida com palavras*. Brum escreve: “Para Nathália, minha palavra-corpo. Eliane Brum”:

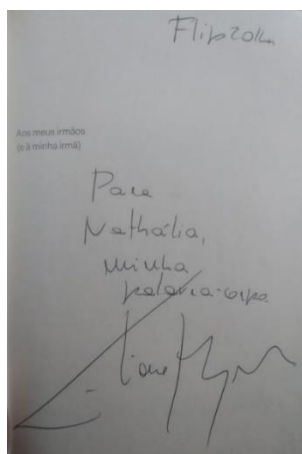


Figura 2 - Autógrafo dado por Eliane Brum para Nathália Coelho

Palavra e corpo, nesse sentido, não se dissociam e somente juntos lhe dão um atributo de estar viva. O segundo capítulo de sua autobiografia, chamado de prelúdio, afirma ser a escuridão sua pré-história, seu mundo ausente de palavras, “eu caos” (BRUM 2014, p.11). Essa

percepção de começar a existir pelas palavras, me provoca uma associação com o que reitera Hannah Arendt, em *A condição humana*, sobre “só no completo silêncio e na total passividade pode alguém ocultar quem é” (2007, p. 192). Portanto, seria impossível a um ser humano ser humano sem expressar-se pelo discurso. Na reflexão de bastidores da reportagem *A casa dos velhos*, em *O olho da rua*, Brum diz:

Escrever, para mim, é um ato físico, carnal. Quem me conhece sabe a literalidade com que vivo. E, principalmente, a literalidade com que escrevo. Eu sou o que escrevo. E não é uma imagem retórica. **Eu sinto como se cada palavra, escrita dentro do meu corpo com sangue, fluidos, nervos, fosse mesmo de sangue, fluidos, nervos.** Quando o texto vira palavra escrita, código na tela de um computador, continua sendo carne minha. Sinto dor física, real e concreta nesse parto. Sou tomada por essa experiência (BRUM, 2017 [2008], p. 110, grifo nosso).

Portanto, quando eu lanço o questionamento *é possível que a palavra arranque do corpo o conflito?* ao olhar para *Uma/Duas*, significa que o romance da autora demonstra como primeira tentativa/impossibilidade humana, dos contrários, uma fundamentação acerca dessa condição da qual ela [Eliane Brum] observa acontecer nela, mas amplia como uma condição do humano, ainda que esse tenha níveis de consciência múltiplos sobre essa associação. Vejo que em *Uma/Duas* a autora trabalha nuances filosóficas sobre tais afirmações de modo que lhe arrancam o caráter salvador ou apaixonado acerca dessa condição, mas também lhe oportuniza [à autora] criar personagens avessas às suas, em termos de um nascimento mudo e uma criação permeada pelo silêncio, mas que, ao dar possibilidade de escrita às personagens, imbrica a complexidade entre palavra/corpo a um nível de tal intensidade que é necessário ir ao literal da Forma de imprimir a primeira edição do romance com as fontes em vermelho, numa alusão de escrita ensanguentada. E, se a um ser humano é impossível viver sem palavras, é também impossível à palavra arrancar do corpo o conflito, mesmo que se tente pela vida inteira. A esse contrário, *Uma/Duas* me parece um espaço de reflexão sobre ser a palavra para um ser humano tanto potência quanto destruição. Arendt afirma que esse “é um aspecto básico da incerteza, igualmente notória, de todo intercâmbio direto entre os homens, onde não existe a mediação estabilizadora e solidificadora das coisas” (ARENDR, 2007, p. 194). Tentarei exemplificar estes pontos em curtos subtítulos.

Mas antes, vale fazer agregar à discussão um vestígio encontrado em *meus desacontecimentos*, que demonstra uma transgressão de Brum em *Uma/Duas*. Eu já até citei esse trecho no capítulo 2, ao falar da autobiografia, no entanto, vejo necessidade de reiterar para a compreensão acerca do modo como a autora imbrica as duas instâncias do corpo e palavra. Na autobiografia afirma: “O que eu tento dizer é que, se não pudesse rasgar o papel com a

caneta, ainda que numa tela digital, eu possivelmente rasgaria o meu corpo. E em algum momento rasgaria demais” (BRUM, 2014, p. 17). Se Brum rasgaria o corpo se não pudesse rasgar o papel, em *Uma/Duas*, Laura para de rasgar o próprio corpo, ao rasgar o papel com a escritura do seu romance, em *Uma/Duas*. “A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já me cortei?” (BRUM, 2011, p. 07). Esse é o parágrafo inicial de *Uma/Duas*. Laura se corta para tentar encontrar um corpo no seu próprio corpo, numa aparente busca de si mesma para além da extensão da mãe. “Eu corto corto corto e ainda não sei que existo” (BRUM, 2011, p. 15). Todavia, é o ato de iniciar um romance, dentro do romance, que lhe faz cessar os cortes em si mesmo. São as palavras, portanto, no ato de escrever, que lhe colocam numa busca por um sentido, uma revelação, como diria Arendt.

1.1 De quais palavras o romance está falando?

Laura é uma jornalista e já tem, em âmbito profissional, intimidade com as palavras para contar acerca da vida dos outros. Num dado momento, diz pela sua voz em terceira pessoa: “A escrita é um lugar que ela pode habitar. É reconfortante escrever sobre a vida dos outros. Esta é a melhor parte de ser jornalista. Poder escrever sobre uma realidade que não precisa virar ficção para ser pronunciada” (BRUM, 2011, p. 32). Todavia, não são estas palavras – as autorizadas e institucionalizadas – das quais ela precisa se lançar para dar conta dos indizíveis entre ela e a mãe. Vejo que Laura fala sobre aquilo que – posto em sociedade – parece impronunciável e carrega, em sua raiz, um silenciamento profundo pela escandalização, tanto em termos íntimos que dizem respeito aos conflitos humanos inenarráveis, por convenções (como o ódio à mãe), quanto pelo desejo do controle dos corpos.

Em *Vigiar e punir* (1987 [2014]) e em *Microfísica do poder* (1979), o estudioso Michel Foucault promove uma discussão acerca do controle dos corpos na sociedade fazendo uma comparação com os mecanismos disciplinares dos séculos passados e a modificação pela ascensão do pensamento moderno europeu no século XVIII. De maneira geral, Foucault entende que a racionalidade da modernidade começa – num âmbito geral – uma dominação implícita aos corpos que é normativa, ou seja, pela força da criação de leis que prerrogam um controle anterior à aplicação e lhe torna sutil, limpa. No entanto, o autor também pensa sobre como se pode ampliar a ideia de controle de instituições disciplinares (carcerárias) para diversas outras em âmbito social e para além do corpo, mas que tange à alma, num sentido de povoar

uma dominação moral e universalizante de comportamentos. E para isso, há o auxílio do discurso, digo, das palavras.

julgam-se também as paixões, os instintos, as anomalias, as enfermidades, as inaptações, os efeitos de meio ambiente ou de hereditariedade. Punem-se as agressões, mas, por meio delas, as agressividades, as violações e, ao mesmo tempo, as perversões, os assassinatos que são, também, impulsos e desejos (FOUCAULT, 1987 [2014], p. 22).

Esse poder pode ser exercido em diversos níveis, na visão foucaultiana, não necessariamente do Estado explicitamente para com o povo, mas a partir das instituições sociais, tais como a família, a política, a religião, a medicina, por exemplo. Nesse sentido, Foucault afirma em *Microfísica do poder* que “o poder penetrou o corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (1978, p. 82), de modo que o próprio ser humano é induzido às adequações disciplinares diversas, impostas por si mesmo, a fim de que permaneça dentro dos padrões construídos pela convivência das sociedades.

Em *História da Sexualidade – vontade de saber* (1999 [1976]), Foucault traça hipóteses de entendimento acerca da sexualidade na sociedade contemporânea que vão além da ideia comum de repressão. O estudioso tenta, travando uma análise sobre os discursos acerca da sexualidade ao longo dos séculos, identificar contextos e intenções em torno dos mecanismos de poder que envolvem tais narrativas na constituição de uma verdade e, a partir daí, entender como as pessoas permanecem tratando o tema. “Decorre também o fato de que o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos, o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais condutas” (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 16). Há, nesse sentido, uma relação de dominação dos corpos – por diversos âmbitos – advindas da palavra. Foucault afirma:

Há anos os historiadores ficaram muito orgulhosos quando descobriram que podiam fazer não somente a história das batalhas, dos reis e das instituições, mas também a história da economia. **Ei-los todos estupefatos por terem os mais maliciosos dentre eles mostrado que também se podia fazer a história dos sentimentos, dos comportamentos, dos corpos. (...) Vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha “ao compasso da verdade” – ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm por esse motivo poderes específicos.** A produção de discursos “verdadeiros” (e que, além disso, mudam incessantemente) é um dos problemas fundamentais do Ocidente (FOUCAULT, 1979, p. 230, grifo nosso).

Pensar corpo e palavra no âmbito de *Uma/Duas*, em consonância com o conjunto de obra de Eliane Brum, nos remete ao que Foucault expõe acima em *Microfísica do poder*, acerca da prática ocidental de produzir e circular discursos que agem como fundamento de uma verdade única. Por meio do romance, Brum parece pensar o desmoronamento de tais ideias,

bem como as ilusões em volta da tentativa da palavra de arrefecer os conflitos humanos, dando vida estética à Laura e Maria, bem como as relações que as envolvem intimamente e o papel que representam como humanas na sociedade.

Em *A salvação do Belo* (2019) e *Sociedade paliativa – a dor hoje*⁷⁴ (2021), o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han trava reflexões acerca das sociedades contemporâneas cujo um dos objetivos é a demonstração de como vivemos (enquanto humanidade) uma tentativa geral de anulação da negatividade. No primeiro livro citado, Han elabora o conceito de Estética do Liso em que “o belo é isolado em sua pura positividade” (HAN, 2019, p. 26). Todo elemento que provoca uma sensação negativa ao sujeito, independente do objeto – se artístico, físico, tecnológico – deve ser eliminado. Essa ideia correlaciona-se com a tentativa de apagamento da dor, no segundo livro, em que o filósofo avalia que a sociedade humana sofre de algofobia, “uma angústia generalizada diante da dor. (...) toda condição dolorosa é evitada” (HAN, 2021, p. 10). A busca pela positividade excessiva torna-se, portanto, para Han, também uma maneira de dominação dos corpos.

Ser feliz é a nova fórmula de dominação. A positividade da felicidade reprime a negatividade da dor. Como capital positivo, a felicidade deve garantir uma capacidade para o desempenho ininterrupta. (...) O submetido nem sequer tem consciência de sua submissão. Ele se supõe livre. Sem qualquer coação estranha, ele explora a si mesmo, crente de que, desse modo, ele concretiza. A liberdade não é reprimida, mas explorada. *Seja livre* produz uma coação que é mais dominante do que *seja obediente* (HAN, 2021, p. 26, grifo do autor).

Han pensa tais questões a partir de um diálogo com Foucault, em que entende haver nas últimas décadas e início dos anos 2000, uma reformulação do que Foucault escreve acerca da dominação. Se o estudioso francês entende que a modernidade trouxe à dor e à punição uma sutileza na abordagem, diferente das penas de morte e tortura públicas anteriores à modernidade, hoje a dor não tem caráter de purificação ou educação formadora, mas deve ser eliminada por completo, por diversos mecanismos – no que tange ao uso de fármacos ou da verbalização pelas terapias ou o que ele chamará de “comunicação total” (2021, p. 27) pela internet.

A despeito dos mecanismos de controle dos corpos dispostos acima neste breve diálogo entre Foucault e Han, retomo, mais uma vez *Uma/Duas* com a pergunta-título desse tópico: *É*

⁷⁴ Este livro do Byung-Chul Han traz reflexões acerca da nova condição de sociedade que vem emergindo em função do impacto da pandemia do coronavírus. A este ponto, não me interessa estabelecer pontes com o romance *Uma/Duas*, escrito em 2011. Todavia, é possível extrair do livro pensamentos que estão sendo elaborados e que até já foram explorados pela própria Eliane Brum nas colunas de *A menina quebrada* e que dizem respeito ao tempo não datado especificamente de 2021, mas à constituição da fluidez de um contemporâneo que vem sendo reivindicado tanto pelas artes quanto pelas ciências humanas da década de 70 do século XX para cá.

possível que as palavras arranquem do corpo o conflito? Vejo que o romance trabalhado pode se configurar como uma resposta estética particular à questão, no que tange à impossibilidade – ainda que se tentem – de chegar a uma equação que transforme o ser humano em uma completa espécie domesticada, como pensa Foucault, ou isenta da negatividade, como observa Han. Quando falo que o romance coloca a palavra e o corpo no movimento de contrários, faço alusão à atitude transgressora de Brum, pela estética, de evidenciar ainda o hibridismo de emoções humanas que não podem ser simplesmente dissociadas por meio da palavra. Posso exemplificar por uma metáfora trabalhada ao longo de toda narrativa acerca do sabão de coco que Maria Lúcia usa para lavar insistentemente seu próprio corpo. Numa ida à psicóloga, a terceira narradora criada por Laura comenta:

Ela gosta do que vê no rosto da psicóloga. Gosta principalmente de carimbar na imagem asséptica da mãe um rótulo de porca. Justo na mãe, **que praticamente nasceu com um pano com álcool na mão e a obrigava a lavar as mãos a cada meia hora**. Até hoje suas mãos lhe parecem avermelhadas pela aspereza do sabão entranhada na pele, o sabão caseiro cujo fedor nunca conseguiu arrancar de suas narinas. Ela pode tomar banho de Chanel número 5 que não vai cheirar como Marilyn Monroe. **Ela exala apenas o sabão da mãe, feito para desinfetar toda a sujeira do mundo** (BRUM, 2011, p. 47, grifo nosso).

No capítulo 2 cheguei a comentar sobre algumas colunas de *A menina quebrada* de *Uma/Duas* que fazem reflexões acerca das marcas humanas e a tentativa de suprimi-las da vida. Em uma dessas colunas, Brum conta a história de um senhor maltrapilho e malcheiroso que deixara passar na frente da fila do supermercado para comprar apenas um sabonete. Vejo consonâncias de sentido em torno dessa coluna com a atitude criada por Brum para Maria Lúcia em *Uma/Duas*, mas com uma ênfase na personagem de ficção: enquanto o sabonete do senhor da fila parece denotar esperança, o sabão de Maria Lúcia denuncia que toda esperança é uma espécie de ilusão. Como Laura afirma, “Porque a sujeira dela [Maria Lúcia] era o sabão. Quanto mais limpa mais suja” (BRUM, 2011, p. 55).

Numa visão mais ampla sobre o tema dos contrários pela relação da palavra e do corpo, posso colocar o fato – já até comentado – de Laura utilizar a escrita de ficção para cometer o crime de matar a mãe, e concluir a missão afirmando acerca da impossibilidade da literatura. Penso que a própria autora – mesmo com a liberdade ficcional – se vê presa nas construções de verdade acerca de uma mãe e uma filha que ela tenta mesma transgredir pela ficção. O peso da figura de uma mãe é tão intenso socialmente falando que até a subversão do tema carece de mecanismos que os amenizem. Explico-me. Um primeiro ponto está no jogo literário promovido pela autora, no que tange à troca de narradores que mesclam tanto a intenção de matar (narrador em terceira pessoa criado por Laura), quanto à execução do ato (narradora

Laura em primeira pessoa⁷⁵). Há, portanto, uma nebulosidade sobre Laura ter ou não, de fato, matado a mãe. Entre o sim e não também não importa. Vejo que há, num segundo momento, uma necessidade de Brum em criar um ambiente justificável para a morte, de forma a não escandalizar o leitor nem o encher do ímpeto da punição contra Laura. Isso pode ser resolvido no romance pelo próprio pedido da mãe de morrer, ou pelas vistas grossas da enfermeira no hospital ou o próprio ato indolor de apenas inserir na veia da mãe o soro enquanto ela assiste a um filme da *Noviça Rebelde*. Vejo mais uma vez, mesmo nas palavras ficcionais, limitações diante de aspectos que nos envolvem como seres humanos. Por outro lado, também interpreto a possível morte de Maria Lúcia por outra chave de entendimento que, por sua vez, acaba confrontando a possibilidade de domínio dos corpos ou da morte pela medicina, mas falarei sobre isso mais adiante.

1.2 A palavra que tenta expor ou ocultar o corpo

Como se não bastasse as letras em vermelho, faz-se importante dizer ainda sobre como a autora elabora esteticamente a narrativa para, a meu ver, lembrar ao leitor a necessidade de olhar para a condição do próprio corpo de forma literal, como uma instância física repleta de vísceras, feita de carne e que – ao contrário dos mecanismos pensados para apagá-lo ou eufemizá-lo – perece, é permeado pela dor, pelas inconstâncias de emoções, sentimentos e impulsos. Laura e Maria Lúcia, embora enredadas pela trama da ficção de Laura e as cartas que representam a voz de Maria Lúcia, são duas personagens que não fogem da dor e dos processos pelos quais passam os próprios corpos.

Ainda que *Uma/Duas* apareça como uma exposição das nuances da carne humana, a autora também mostra os níveis de manipulação possíveis pela palavra que tenta ocultar o corpo em convívio social. Isso pode ser exemplificado pelos momentos em que Laura, pela voz em terceira pessoa, descreve como manipula médicos e psicólogos para esconder a condição dela e da própria mãe, ou quando Laura vai à redação que trabalha para avisar da doença da mãe, trava pequenos diálogos com os taxistas. As narradoras utilizam verbos como fingir e teatralizar,

⁷⁵ O jogo aqui, é necessário explicar, se estabelece logo no primeiro capítulo, quando Laura anuncia “Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço (...) Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção, eu posso existir” (BRUM, 2011, p. 7). Logo em seguida, é apresentado ao leitor o segundo capítulo, pelo narrador em terceira pessoa, com fonte distinta e em negrito. Fica a dúvida ao leitor: a primeira palavra digitada é a desse novo capítulo ou é mesmo “quando digito...”? No mestrado, tachei uma resposta concreta sobre ser a primeira palavra a do segundo capítulo, da narradora em terceira pessoa. Na tese, vejo que pensar no jogo é mais adequado à elaboração de significados possíveis em torno da discussão tanto do morrer, que falarei nos próximos tópicos, quanto em torno da impossibilidade moral (mesmo com a tentativa) de escrever sobre a crueza do ódio e da morte de uma mãe causada pela filha.

ou expressões como “máscara” para demonstrar que tal convívio acontece pela força da disciplina e ocultação dos **próprios monstros** [guardem essa expressão]. Também como Laura ironiza, em um determinado momento, a distância dela e da mãe por um “tudo bem” dado cordialmente em casa. “Tomo um banho de quase uma hora. E só então vou vê-la. Está tudo bem?, ela pergunta. Comigo tudo ótimo. E com você? Ótimo também. Estamos ótimas” (BRUM, 2011, p. 107). Acerca dessa discussão, vale evocar uma reflexão feita à época da dissertação de mestrado sobre o que chamei lá de maqueamento.

O termo “maqueamento” é usado nesta dissertação no sentido de encobrir uma determinada realidade. Pelo dicionário Larousse do Brasil (2007), maquiar é da ordem de “modificar superficialmente para deixar bonito, atraente. Ou usar produtos de cosméticos para atenuar imperfeições.” Não há, desta maneira, um autor no qual nos amparamos e nos autoriza o uso desta palavra diretamente. Tomamos a liberdade de utilizá-la a partir da concepção explicada acima e do próprio romance moderno em “tirar o véu” da condição humana. Seguindo o caminho contrário, Uma/Duas trabalha o modo como as pessoas “maquiam” suas próprias realidades e a si mesmo nas relações sociais para, metaforicamente, “promover o apagamento dos conflitos (SILVA, 2017, p. 26).

Em *A menina quebrada*, Brum também elabora pensamentos sobre como a palavra pode se distanciar do corpo a partir de tentar burlar sua condição da morte, ou por outro lado, tentar atrair para si qualquer tipo de importância e poder. Posso citar duas colunas de 2012, pós-escritura de *Uma/Duas*, que me revelam uma continuidade do tema. Em *Doutor Advogado e Doutor Médico: até quando?* ela diz não acreditar na inocência da língua e que o título arcaico de doutor para ambas as profissões já deveria há muito tempo ter sido extinto da oralidade, dos jalecos e cartões de visita. “Se usamos as palavras para debates profundos no campo das ideias, é também na própria escolha delas, no corpo das palavras em si, que se expressam relações de poder, de abuso e de submissão” (BRUM, 2013, p. 383). Esse é um tema do qual *Uma/Duas* também trabalha a reflexão dos contrários, a partir das cenas vividas por Laura e Maria Lúcia nos hospitais. “Sou a psicóloga, doutora Márcia. Quando foi que psicólogo se tornou doutor?, diverte-se. Ela não responde ao cumprimento” (BRUM, 2011, 44). Ou em... “Ela faz questão de chamá-la pelo nome do crachá. (...) Acabou de lhe sequestrar o título, e a médica agora se sente mais nua” (BRUM, 2011, p. 42).

Em *Me chamem de velha*, Brum afirma que a palavra “idoso” tem uma conotação *fotoshopada* da palavra “velha”, e, assim como diversas expressões relacionadas à velhice (“melhor idade”, “casa de repouso”), tenta pela linguagem apagar a aproximação da morte. Para ela, a tentativa de prolongamento da juventude é um sintoma dos nossos tempos e recai também no que ela chama de “cosmética da linguagem”. “Chamar de idoso aquele que viveu mais é

arrancar os dentes na linguagem. Velho é uma palavra com caninos afiados – idoso é uma palavra banguela. Velho é letra forte. Idoso é fisicamente débil” (BRUM, 2013, p. 281).

O maquear de uma situação pela palavra, como ocorre com os termos “doutor” e “idoso”, aparece com ênfase maior na voz criada pela própria personagem Laura, em terceira pessoa. É ela quem promove uma reflexão ao desvelar intenções internas à Laura e ações diferentes pelas palavras. Brum promove uma narração – através dessa voz em específico – que coloca o leitor em contato com os pensamentos da personagem e o modo como ela manipula, se esconde, oculta ou intensifica uma exposição a fim de obter uma resposta x para cada situação. No capítulo 10, Laura está com Maria Lúcia no hospital, numa sessão com a psicóloga e, a cada comportamento da profissional, Laura modifica o seu. “Rapidamente ela muda de estratégia. Desaba na cadeira. Que bom, doutora, que a senhora apareceu. (...)” (BRUM, 2011, p. 45). Ou, depois de contar a história inventada... “Ela está decepcionada porque a história que inventou é muito ruim” (BRUM, 2011, p. 46). Mas a psicóloga acredita e ela investe na encenação... “A psicóloga gosta de lágrima. Então ela também gosta. Mantém a expressão angustiada e um vago ar de idiota” (BRUM, 2011, p. 47). Não obstante, mesmo que se tenha possíveis níveis de manipulação pela palavra, não há como o ocultar por completo a condição de cada uma. E aqui se instala os contrários.

1.3 A palavra que tenta nomear o indizível

Saindo da questão da palavra que tenta ocultar, retomo, por outro lado, o uso de expressões usadas em *Uma/Duas* que tentam dar materialidade estética ao indizível acerca do corpo controlado, do qual, como afirma Han, é preciso eliminar a negatividade. De maneira geral, as três vozes narrativas – sobretudo a de Laura e Maria Lúcia em primeira pessoa, conscientes das suas próprias misérias – criam ambientes para si mesmas dos quais entendem ser “monstros”, “aberrações”, “equivocos”, “males entendidos” aquilo do qual são forçadas a esconder. Em outro momento, Maria Lúcia também utiliza a expressão “monstrinho” todas as vezes que vai se referir aos bebês que matou e, em seguida, à própria Laura.

O uso da expressão “monstro” também pode ser visto em *meus desacontecimentos* em que Brum explica, no âmbito da sua autobiografia, o porquê da palavra, a partir de uma vivência da infância em que é internada no hospital ao lado de uma mulher ferida, ensanguentada e com o corpo enrolado a um plástico. A criança Eliane Brum se assusta muito e comenta:

Gosto de chamar meus monstros pelo nome. E sei que é mais fácil encará-la como monstro do que olhar em seus olhos tão desesperadamente humanos e

enxergar neles o pavor da morte. É o contrário do que parece ser. Antes de nos assombrar, os monstros eram humanos. Eles nos assustam pela lembrança da sua humanidade. A monstruosidade é o que nos ajuda a suportá-los” (BRUM, 2014, p. 57,58).

O uso da palavra monstro parece-me uma tentativa de dar vazão a uma impossibilidade do indizível acerca da negatividade, do mal, em nós mesmos que passa pelo crivo da disciplina: aquilo que sai às ordens convencionais precisa ganhar um aspecto inumano – de “monstro”. No entanto, Brum reitera o pensamento que o assustador é a própria lembrança da humanidade, recordando-se de que aquele que denomino como monstro é tão humano quanto a mim mesma. E atribuir um aspecto nomeado de monstruosidade para além do humano é a possibilidade ilusória para amenizar o conflito, ou separar o diferente. Ou seja, uma Estética de Contrários.

Quando Laura encontra a mãe apodrecendo no apartamento, também faz uma reflexão sobre ser o grito a única palavra possível ao horror dos olhos. “Gritos são coisas que não viram palavras, palavras que não podem ser ditas” (BRUM, 2011, p. 14). Essa cena do apartamento em que Maria Lúcia é encontrada apodrecendo nos remete, como possibilidade de criação no observatório literário de *Uma/Duas*, à coluna *Dois andares abaixo do meu*, em *A menina quebrada*. No texto, Brum diz que, num dia comum no edifício que morava em São Paulo, uma médica de 82 anos, sumida há dois meses, foi encontrada padecendo na própria sujeira, num apartamento sem energia elétrica. Segundo Brum, para descobri-la, veio um chaveiro, bombeiros e polícia para arrombar a casa. “O que aconteceu com ela está acordado dentro de mim como um **bicho**” (BRUM, 2013, p. 104, grifo nosso).

Além da inspiração desse episódio à cena ficcional de Maria Lúcia, me parece mais importante discutir a reflexão dada por Brum na coluna e como tal reflexão pode dialogar com os sentidos que emergem da cena no romance. Na coluna, Brum diz que a cena vive nela como um bicho, pois revela a possibilidade interior de portas trancadas em nós mesmos em que “o suicida que nos habita se lança no vazio enquanto outros em nós se decompõem em vida pela morte dos dias que não acontecem” (BRUM, 2013, p. 104). Brum fala sobre um horror que habita o cotidiano e não se encarna em palavras por um assassinato, ou por alguma violência cometida por um psicopata e o mais importante: acontece no apartamento do lado enquanto vivemos normalmente a nossa vida logo do lado, ou embaixo.

Ao horror cotidiano que era estrangeiro no episódio real, Brum cria na ficção um horror cotidiano que é íntimo a uma relação de mãe e filha, tão trancado e silenciado entre as duas, como a senhora encontrada escondida dentro do próprio apartamento. Em *Uma/Duas*, é possível nomear em palavra e trabalhar de forma estética esse horror, indizível à aura sagrada e romantizada que envolve as relações de uma mãe e um filho. De uma mãe que perece o corpo,

a filha trava em si mesma uma disputa ensanguentada pelo próprio corpo, que vira palavras de ficção para ser pronunciado/reivindicado.

A cena de Maria Lúcia apodrecendo corresponde ao segundo capítulo de *Uma/Duas* e é escrita pela narradora em terceira pessoa. O capítulo seguinte abarca uma reflexão de Laura pela sua própria voz, acerca de como a experiência da escritura de um romance não a torna um deus, mas a faz desmoronar. Já falei sobre isso antes. No aspecto referente ao indizível que anula a possibilidade de nomear sentimentos negativos por uma mãe, chamo atenção ao fato de Brum ter criado uma personagem que – acostumada à violência no corpo, teme o ineditismo das palavras que começa a escrever, afinal, as palavras que pronuncia o indizível pela escrita são inesperadas em torno de um desfecho possível da ação. No primeiro momento, não há um não reconhecimento imediato de si mesma, como achava que teria:

As frases que emergem de mim não têm qualidade. Será que contém pelo menos uma verdade? Se eu nada sou além desse corpo torturado que nem é posse, mas extensão, o que eu teria a dizer de meu? As palavras que rastejam de mim como vermes gordos de hemácias **me fazem desconfiar de que não há um sujeito que diz, não há eu. Então, quem fala? De quem são as palavras que me constroem?** (BRUM, 2011, p. 16, grifo nosso).

O questionamento acerca do constrangimento das palavras pode ser entendido a partir de duas perspectivas de análise. Um deles está na não intimidade pelas palavras entre mãe e filha, revelando um silenciamento entre as duas. Esse tipo de palavra, que se intenta ao indizível, é novidade para ambas. Em suas memórias, Laura destaca o silêncio do pai na infância como uma possibilidade do temor. “Não sei se foi aí que começou. Mas sempre tive medo das palavras. Das pronunciadas” (BRUM, 2011, p. 35). Ainda sobre o medo, mas já adulta, enfatiza: “preciso sempre fechar bem as pernas para que elas não me escapem deixando um vazio que não é silêncio” (BRUM, 2011, p. 93). A mãe também revela essa problemática entre elas:

Entre nós as verdades nunca vieram pelas palavras. Mas as verdades estão entre nós, nesse ar que ambas respiramos, naquilo que não pode ser dito, naquilo que às vezes fazemos para não ter de dizer. É melhor assim. Estou velha demais para esse tipo de verdade. Depois de fingir silêncio uma vida inteira, me custaria mais do que posso dar começar a falar de repente (BRUM, 2011, p. 109).

O segundo ponto que destaco no constrangimento é de não saber exatamente de quem são as palavras que escreve, se dela, da própria mãe, ou de um estrangeiro às duas. Evoco para ajudar a pensar essas questões pertinentes na criação do romance uma reportagem de Brum que não está em nenhum dos livros, mas também implica na problemática de uma mãe e uma filha e a distância de um silenciamento entre elas. Estou falando de *Saudades de sua voz*, publicada

em novembro de 2009 pela revista *Época*⁷⁶, em que a autora conta a história de uma mãe e uma filha que entrou em coma aos 10 anos, após um ralo da piscina do condomínio, em São Paulo, sugar o seu cabelo. Quando Brum fez a reportagem, a menina estava em coma há 12 anos, à época da reportagem, faz 23 anos.

Devastada pelo silêncio da filha, **Odele criou uma voz para Flavia**. Há três anos ela criou um blog chamado *Flaviavivendoemcoma*⁷⁷. Não é um nome qualquer. Poderia ser Flaviaemcoma, mas Odele escolheu a palavra “vivendo” para colocar entre o nome da filha e o planeta inalcançável habitado por ela. Mesmo que não a alcance, para Odele sua filha vive. E, quando Flavia sorri, não é um reflexo involuntário (BRUM, 2009, grifo nosso).

Vale-nos aproximar a possibilidade de criação estética advindas desta história, cuja mãe cria uma voz para a filha, ao passo que o seu estado médico lhe impõe barreiras para o desenvolvimento pleno de constituição de uma vida para si mesma. Passando-a para o observatório literário de *Uma/Duas*, a autora parece subvertê-la, criando um eixo narrativo em que a trama central perpassa contrários de uma filha que tenta, pela palavra, desvencilhar-se da mãe, mas ao passo que se coloca nessa jornada, não consegue encontrar a própria voz. Pode ser esse aspecto uma das justificativas para a constituição de três narradores em *Uma/Duas* também. Quando questiono acima se as palavras são de Laura, da própria mãe, ou de um estrangeiro às duas, acabo me remetendo, à constituição inteira do romance, do qual, pelo jogo observado, nomeio a voz de Laura em primeira pessoa [fonte normal], a voz estrangeira [fonte negrita], a voz de Maria Lúcia [fonte itálica].

Não posso afirmar se as três vozes são criação de Laura, ou somente à estrangeira e a sua própria voz em primeira pessoa. Faz parte do jogo narrativo e vejo como uma intenção da autora em provocar uma confusão no leitor, semelhante à tentativa de Laura de encontrar uma identidade possível, independente do corpo da mãe e daquilo que entende como corpo dela. Acerca desse ponto, minha visão coaduna com o que Brum disse, em entrevista ao Portal Cronópios (2011). “O livro é sobre uma disputa do território do corpo. Então o corpo da letra tem uma importância. Essa disputa também ocorre no papel. Cada uma tem o seu corpo de letra. Então o incômodo faz parte dessa leitura também”⁷⁸

⁷⁶ BRUM, E. Saudades de sua voz. Revista *Época*. São Paulo, 19 nov. 2009. Sociedade. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI105671-15228,00.html>. Acesso em: 26 jun. 2021

⁷⁷ O blog permanece online e sendo alimentado. Disponível em: <https://flaviavivendoemcoma.blogspot.com>. Acesso em: 26 jun. 2021.

⁷⁸ VIDEO CAST CRONOPIOS. Portal Cronópios – Videocast com Eliane Brum. Youtube, 19 jan. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=KJvq8sIABLE&feature=emb_logo. Acesso em: 13. fev. 2020.

Acerca da narradora estrangeira, inventada pela personagem Laura, válido ressaltar a possibilidade de um nascimento provocado pelos movimentos dos contrários, que carrega em suas palavras uma noção de desvelamento de questões humanas das quais devem ser encobertas para o convívio social, como disse acima em torno do maqueamento, mas também aquelas que ficam subentendidas ou suspensas em função das consciências heterogêneas em fomentar preconceitos e desigualdades, ou não ter a capacidade/ não querer enxergar além do seu próprio lugar. É pertinente pensar que a voz criada na narrativa de Laura carrega em si uma denotação semelhante à noção desenvolvida por Brum na escrita de bastidores da reportagem *Um país chamado Brasilândia*, em *O olho da rua*, acerca das posturas de turista e estrangeira. Ao colocar-se a si mesma para viver uns dias na comunidade, afirma que o

desafio era continuar estrangeira para manter o olhar de espanto, necessário para ver uma camada além do óbvio. Mas sem me deixar contaminar pelo olhar de turista, aquele que enxerga a realidade filtrada pelos seus preconceitos e fantasias. Então só vê aquilo que espera ver, aquilo que acredita ser a verdade daquela realidade – e para isso não é necessário sair de casa (BRUM, 2017, p. 259).

Se nessa situação jornalística Brum se coloca como estrangeira à comunidade para distanciar-se de um olhar turístico que se presume verdade, a narradora estrangeira [de terceira pessoa] de Laura, em *Uma/Duas*, se coloca nas situações para brincar com a ideia de verdade. Longe de ser turista de si, a narradora estrangeira de Laura observa tudo de fora, carrega em si um caráter transgressor, interpretando os fatos de maneira ácida e substantiva, ao demonstrar a fragilidade das palavras ditas e revelar seus pensamentos críticos sobre as situações. Vejo como a personificação do indizível entre as duas, mas que não tem rosto, é genérico nem alude à própria Laura, tampouco à mãe. Todavia, também a narradora estrangeira não pode estar sozinha, visto que não dá conta por completo da história. E os sentidos desses silêncios, do indizível que tenta narrar também são múltiplos e podem ser interpretados de diversas maneira e intenções. Foucault, ao falar sobre a sexualidade, reitera que

não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de descrição é exigida uns aos outros (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 30).

A disputa pelo corpo travada por Laura por meio da palavra parece revelar, aos poucos, o desconhecido pela natureza dos silêncios e indizíveis que permeiam a relação com a mãe e com o próprio mundo. O jogo de narradores se revela assim, por meio de uma intenção estética de Brum, a necessidade das três vozes que ajudam a materializar as nuances do indizível, quando a tentativa e impossibilidade da palavra sustentar o tal indizível [sozinha]. Não parece

ser à toa, portanto, que a última palavra de *Uma/Duas* seja “legião”, como já disse em capítulos anteriores: “Este romance que você escreveu é como um filho? Sim e não. Um romance é sempre um filho. Mas é um filho do inferno. E é **legião**” (BRUM, 2011, p. 175, grifo nosso)

1.4 A palavra que estupra

Se a palavra não alcança o indizível, pode ter a força de violência e ao invés de tentar arrancar conflitos acentuá-los. No romance de *Uma/Duas*, uma troca de cartas é subvertida para uma cena de abuso psicológico pelas palavras, entre pai e filha, em que o caráter da sexualidade está presente. Assim que Maria Lúcia aprende a ler e escrever, o pai a requisita para ser sua secretária e começa um processo de ditar cartas endereçadas às amantes, para a filha criança escrever com uma caligrafia devidamente treinada, usando uma caneta tinteiro com ponta fina de ouro. “No início, eram cartas rebuscadas, com palavras cujo sentido eu não alcançava. Ósculo, por exemplo” (BRUM, 2011, p. 83). Proibida de ler o dicionário, Maria Lúcia desobedece ao pai e descobre o significado da palavra. Mais tarde, no mercado, vê um rapaz beijando uma moça. “Então era aquela coisa repugnante que o meu pai queria fazer com a mulher da carta? Na verdade, com o colo da mulher da carta. Senti um líquido quente escorrendo entre as minhas pernas e soube que tinha me urinado” (BRUM, 2011, p. 85). A prática se estende por um longo tempo, até que Maria Lúcia, fazendo xixi na roupa a cada palavra ditada mete a cabeça na parede tentando tirar as palavras ditas pelo pai de dentro de si. Por fim, esse episódio a blinda por dentro e as cartas seguem até a adolescência, quando o pai morre de infarto ao ditar a palavra **voragem** [guarde essa palavra!] para a filha.

A transgressão dessa cena, parte a meu ver da possibilidade de um ponto de partida observado em *meus desacontecimentos*, a partir do relato das trocas de cartas narradas por Brum entre a avó Teresinha e o avô. A jornalista conta que ao chegar em Ijuí, a avó começou a ser cortejada pelo avô – que havia acabado de terminar um noivado pelo simples fato de a noiva ter cortado o cabelo sem a sua autorização. Antes de se encontrarem, Teresinha recebeu diversas cartas escritas com uma caligrafia bonita que a tocavam pela sensibilidade cujo “noivo” falava à alma feminina. Quando se casou com o marido, descobriu que ele não era o responsável pelas correspondências, mas sim a cunhada Hipólita. “Meu avô a rigor não era um analfabeto, faltavam-lhe as vogais da alma” (BRUM, 2014, p. 44), escreve Brum.

No romance *Uma/Duas*, Maria Lúcia é introduzida ao mundo das letras pelo próprio pai, de modo que as palavras se tornam uma maldição em sua vida com o episódio das cartas. Ela diz: “Foi uma vida boa até eu aprender a ler e escrever” (BRUM, 2011, p. 80). Também

essa construção estética me parece ter sido desenvolvida a partir da transgressão da história de Luzia, a alfabetizadora do pai de Brum e uma ancestral muito querida para a escritora. Pontuo: estas duas experiências que estão nas memórias [*meus desacontecimentos*] de Brum que favorecem a palavra, me parecem serem levadas para o romance pelo avesso, como possibilidades de violência ou de ausência, como se Brum perguntasse o que seria de uma pessoa cuja palavra não salva, mas condena? A autora parece criar Maria Lúcia, neste caso, como um *contrário*.

Em *meus desacontecimentos*, a autora conta que o pai Argemiro Brum só descobriu o seu nome “Argemiro” quando a professora o chamou em sala de aula. Aos 12 anos, o pai de Argemiro, avô de Brum, faleceu. Ninguém o contou até o momento em que leu o obituário de jornal. “Meu pai descobriu ali que ler poderia ser uma maldição. Mas aceitou o preço, às vezes alto, de decifrar as letras” (BRUM, 2014, p. 74). Tanto em *Uma/Duas* quanto em *meus desacontecimentos* são narrados como pontos cruciais da vida das protagonistas – Maria Lúcia ficcional e Eliane Brum em sua autobiografia – o momento em que tiveram o contato com as primeiras letras. Em sua autobiografia, Brum diz que

Luzia, com esse nome tão profético, arrancou meu pai da cegueira das letras. E, com ele, todas as gerações que vieram depois. E as que ainda virão. (...) Escolhi minha linhagem, meu lugar simbólico de pertencimento. **Com a memória de Luzia, fiz meu parto para a vida – e a vida era a palavra escrita** (BRUM, 2014, p. 77, grifo nosso).

Ao passo que no romance, Brum constrói um enredo cuja Maria Lúcia inibe o ato da escrita em si mesmo, pelas cartas eróticas do pai, retornando-o somente na velhice, quando percebe que a filha também está escrevendo. “Talvez eu não gostasse de escrever nem de quem escreve porque as palavras eram do meu pai. Eu era apenas um corpo do qual ele utilizava” (BRUM, 2014, p. 96). Vale-nos, neste momento, ater-se à ideia de que a relação tão intrínseca de Brum com a escrita é transposta para a narrativa ficcional como fundamental para definir os caminhos de uma existência, entre destruição e ressignificados, com o adendo de que afeição nenhuma à palavra é garantia de felicidade. Ademais, a autora parece suscitar pelo romance o fato de não que é a palavra em si a responsável por uma vida, mas o que o ser humano pode fazer dela, num processo que não a dissocia dos contrários vividos pela condição da espécie.

A despeito das informações que temos a partir de *meus desacontecimentos*, também é importante destacar, nesta relação íntima da autora com a escrita, que o seu contato com o mundo da leitura se deu muito cedo, desde a infância. Se Brum dá vida estética ao pai de Maria Lúcia como um homem que a proíbe ao aprendizado e ao dicionário em *Uma/Duas*, os pais professores de Brum a autorizavam para quantos mais livros fossem possíveis. “Na minha casa,

a literatura era o território da liberdade e a busca pertenciam a cada um. Meus pais amavam tanto os livros que jamais ousariam profaná-los com uma censura” (2014, p. 93).

Costuma-se pensar, dentro da Epistemologia do Romance, acerca da biblioteca de um autor e como ela o influencia para a escritura de uma narrativa ficcional. Sabemos da impossibilidade de mapear em completude os livros de Eliane Brum, mas podemos encontrar vestígios, além da autobiografia, em suas entrevistas e palestras das quais ela pode ter mencionado algo. Além disso, também em *Uma/Duas*, Laura, diferente de Maria Lúcia, cultivava um contato profundo com o mundo da Literatura, dada, inclusive, as citações a diversos autores ao longo do romance, como é o caso de Kafka, Clarice Lispector, Stieg Larsson, Flaubert, Deleuze, Ernest Hemingway, Jane Austen e até J. K. Rowling, autora da saga infantojuvenil do Harry Potter. O próprio nome de Laura, diz Maria Lúcia, é inspirado num livro infantil de Clarice *A vida íntima de Laura* (1974). Entendo que levar cada um desses autores para o universo ficcional tem uma intencionalidade específica, que pode ser analisada de forma contextual às referências e à narrativa, mas que, de todo modo, faz parte do observatório literário da autora.

A criação de uma personagem como Laura, jornalista e escritora, cuja relação com o universo da literatura, do cinema e das artes em geral parece tão íntima - apesar dos silenciamentos, medos e violências das próprias palavras - também pode ter sido suscitado pelas próprias vivências da autora. Em *meus desacontecimentos*, Brum menciona que aos dez anos já tinha lido a coleção de José de Alencar inteira, “mesmo tendo achado a maioria dos livros um tanto monótona” (...) e cedo fez sua iniciação sexual pelos livros da biblioteca caseira, quando catalogou pelas cenas de sexo (BRUM, 2014, p. 93). Ademais, diz que se os livros a carregavam para dentro até a adolescência, o corpo dos meninos a alcançou por fora, de uma forma indomável (BRUM, 2014, p. 92).

Catalogar os livros pelas cenas de sexo me parece um gesto de Brum que pode dialogar com o que Foucault fala sobre a busca de uma compreensão entre tempos acerca da “colocação do sexo em discurso” (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 17) e, por sua vez, podem – tanto o gesto de Brum quanto o pensamento do estudioso – ajudar a travar reflexões sobre como, no romance, Maria Lúcia é violentada pelo pai a partir das palavras que aludem a situações sexuais, entre o poder de escrevê-las por meio do corpo da filha que tentava silenciar. Essa atitude da autora parece, mais uma vez, ser um ponto de partida ao avesso para construir as vivências de Maria Lúcia. Enquanto Brum se interessava pelo tema a ponto de catalogar livros pelas cenas de sexo, Maria Lúcia ficcional é criada dentro do silêncio e frieza do toque de pai militar – uma espécie

de experimentação da repressão e da hipocrisia –, mas obrigada pelas palavras dele a ter contato com experiências sexuais de forma forçada.

A palavra que estupra, nesse sentido, parece fazer uma alusão ao que Foucault revela acerca de uma atitude da sociedade moderna de não ter condenado o sexo a ficar na obscuridade, “mas sim o terem devotado a falar dele sempre, valorizando-o como segredo” (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 36). Foucault afirma que nos três séculos, até o XX, existe uma característica de criar meios de falar do sexo ao invés de promover um recato irrestrito à linguagem. A repressão, nesse sentido, não passa simplesmente pelo ocultamento da palavra, mas por uma maneira regular e polimorfa de incitá-lo (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 35). Em *Uma/Duas*, Maria Lúcia é uma personagem atravessada intencionalmente pela sexualidade a partir das palavras do pai, como se delas não comungasse os significados. No momento em que entende o que está escrevendo, passa a viver os conflitos no próprio corpo e os carrega até a vida adulta, retomando a memória não do pai ditando as cartas, mas do momento em que folheia o dicionário e descobre o sentido de “ósculo”. Ainda na vida adulta, Maria Lúcia – cuja vida estética, para mim, tem uma intenção de pensar, entre outras coisas, a violência causada pela nuance desses silêncios e palavras – alheia ao processo de compreensão do caráter sexual do próprio corpo, acaba também sendo violentada pelo homem que torna seu marido, em seguida matando os próprios bebês homens.

Por outro lado, a personagem Laura lida com as pulsões sexuais de maneira muito literal, afastando das próprias atitudes palavras que denotam uma ocultação ou segredo. Se Maria Lúcia é violentada pelas palavras, Laura as utiliza para violentar. Já mencionei aqui a cena de Laura em que pergunta a um homem na livraria se ele quer comer sua boceta em troca dela enfiar os dedos no seu cu” (BRUM, 2011, p. 77). O curioso dessa cena é que ela acontece dentro de uma biblioteca e, mais uma vez, me parece criar a ponte entre a sexualidade do corpo e a palavra. Também a utilização da palavra “boceta” vejo como uma escolha política da autora em transgredir os pudores, imaginários e excesso de palavras carregadas de “segredo” em torno do órgão sexual feminino.

Em *Por que a imagem de uma vagina provoca horror?*, uma coluna de *A menina quebrada*, Brum nos conta quando foi tomada de súbita emoção pelo quadro *A origem do mundo* (1866), do francês Gustave Coubert, em que pinta uma vagina e, em 2012, recebeu uma réplica de presente do marido. Emília, a auxiliar de limpeza de Eliane soltou um “é o fim do mundo”, quando se deparou com a cena, enquanto a autora dizia, “não, é o começo (...) metade da humanidade tem vagina – e a humanidade inteira saiu de uma vagina (ou poderia ter saído!)” (BRUM, 2013, p. 347). Para Brum, existe algo perturbador no órgão reprodutor feminino, que

oscila entre a sexualização e a repressão, inclusive na linguagem. “Vagina (...) é como pegar a língua com luvas cirúrgicas. Buceta, xoxota e afins soam vulgar, e conforme o interlocutor, pejorativo” (BRUM, 2013, p. 349). Essa coluna parece-nos importante para o observatório literário. Em *Uma/Duas*, a palavra “boceta” é utilizada pela narradora estrangeira [em terceira pessoa], criada por Laura, quando se masturba com o cabo de uma faca, além da abordagem sexual de um homem na Livraria. Assim, a meu ver, há na produção de *Uma/Duas* também a intencionalidade de tornar Laura essa personificação literal de uma palavra que estupra e choca pelo efeito que causa, usurpando da linguagem eufemismos, tentativas de controle ou confusão sobre como compreender o próprio corpo.

1.4.1 Voragem

Em sua autobiografia *meus desacontecimentos*, Brum reitera ainda que leu a obra de Monteiro Lobato e novelas da Biblioteca das Moças, Erico Verissimo, Jorge Amado, contos de fadas noruegueses, Zola, Poe, Dostoiévski e *pulp fiction*. Diz ainda que o irmão do meio (Mano Pequeno) se mudou para São Paulo para fazer Física na Unicamp, enviava livros pelo correio para a irmã, cuja temática girava em torno das lutas de classes, manifestações, crimes de regimes totalitários ocorridos em países europeus e latinos, além de ensaios feministas e outros acerca da miséria humana, como *Escute, Zé ninguém*, de Wilhelm Reich (BRUM, 2014, p. 95). Também dedica um capítulo inteiro para falar sobre Lili, a funcionária da Livraria Cultural que a deixava ler quantos livros quisesse sem precisar pagar e, logo percebendo o interesse da garota, pediu que lesse em primeira mão as coleções novas que chegavam da editora.

Como já mencionado, a personagem Laura em *Uma/Duas* tem uma relação muito próxima com uma Livraria da sua cidade, inclusive reafirmando ter o compromisso de ir lá todas as quartas-feiras à tarde, para encontrar o homem que segura o livro do *Harry Potter*. É também na livraria que Laura reflete sobre suas dúvidas sobre o próprio exercício da escrita, se faz sentido ou tem algo novo a dizer em meio a tantos outros que também escrevem e dizem. Parece-nos que um dos pontos de partida explorados até agora, o da Livraria, tanto em *meus desacontecimentos* quanto em *Uma/Duas*, é o único que, mantém – para a personagem Laura – certos sentimentos idílicos quanto às suas possibilidades.

As palavras literárias, nesse sentido, são comuns a Eliane Brum até o momento em que engravida na adolescência, aos 15 anos. A autora conta que passou quatro meses da gestação para conseguir contar aos pais, que a encurralaram no quarto para ela pronunciar: “estou grávida”. A autora revela que a notícia soou aos ouvidos do pai como se uma bomba tivesse

caído nele. “As palavras calaram em mim. Restava-me um corpo de menina transformando-se em corpo de mãe sem antes ter virado um corpo de mulher. (...) Naquele momento também perdi a palavra oral (BRUM, 2014, p. 141). Este fato, portanto, lhe arrancou a capacidade de falar até uma aula do professor Marques Leonam⁷⁹, na faculdade de Jornalismo da PUCRS, em que ele explicava sobre o significado e o significante das palavras e pronunciou “boooooomba”. A expressão sacodi dentro e lhe fez, aos poucos, voltar a tocar sua subjetividade com a palavra. “A palavra fez a volta, mas como na fita de Moebius⁸⁰. Libertei as letras, e elas emergiram dos meus abismos como **voragem**. Voltei a escrever. Dessa vez, uma vida para mim” (BRUM, 2014, p. 143, grifo nosso).

Em *Uma/Duas*, Maria Lúcia revela, como foi mencionado, que o pai morre de infarto ao pronunciar a palavra “voragem”, ditada para a filha numa das cartas destinadas à amante dele. Assim como Brum ficou no limbo em sua adolescência, a personagem no romance também é construída de modo que viva um hiato da palavra por cinco décadas, desde o ataque fulminante do pai. Quando retorna à escrita, já na velhice, afirma ser “um grande momento” a coragem de escrever a palavra dita na hora da morte do pai e do início da ausência de suas próprias palavras: “Voragem”. A palavra, explorada em *Uma/Duas* como a morte do pai de Maria Lúcia e a supressão de suas palavras, não tinha sido escrita em nenhum texto ainda de Brum, como revela a própria jornalista na coluna *Palavras em busca de adoção*, publicada em setembro de 2010 no *site* da revista *Época* e em seguida selecionada para compor a coletânea *A menina quebrada*.

Quando a pronuncio dentro de mim, sou possuída por ela. Eu sinto a palavra, vivo ela – nela. Eu nunca a escrevi em um texto. Não sei se por ciúmes ou por não achar nenhum contexto à altura. Não é um arcaísmo nem um regionalismo. É uma palavra da língua “cultura”. Título de um livro de um dos meus autores preferidos, um japonês chamado Junichiro Tanizaki. Decidi dar a minha palavra para vocês. VORAGEM. Eu sou essa palavra. E agora, por amor, vou interromper esta coluna para finalmente procurar o que ela significa no *Dicionário Houaiss*. (...) ‘1. Tudo aquilo que é capaz de tragar, sorver, destruir com violência; 2. Redemoinho de água que se forma no mar ou no rio, cujo giro arrasta as coisas para ao fundo; sorvedouro, turbilhão; 3. Grande profundidade, abismo; 4. Aquilo que provoca grandes arroubos, que arrebatava, mortifica ou consome.’ É tudo isso e ainda o que ela é para mim. Em mim. E

⁷⁹ Marques Leonam Broges da Cunha é professor emérito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande de Sul (PUCRS). Em 2018, duas ex-alunas Paula Acauan e Magda Achutti escreveram a biografia *O encantador de pessoas: lições de jornalismo de Marques Leonam*. O prefácio é de Eliane Brum.

⁸⁰ Vale fazer uma breve reflexão sobre a fita de Moebius. Segundo o *site* da Enciclopédia Britannica é uma descoberta do matemático alemão e astrônomo teórico August Ferdinand Möbius (1790-1868), discutidas em um livro de memórias de 1865. A fita pode ser produzida por uma tira de superfície retangular, em que se dá uma meia torção em uma das extremidades antes de unir as pontas. Dessa maneira, ela apresenta uma unilaterialidade em sua superfície, ou seja, apenas um lado, mesmo dividindo ao meio. *August Ferdinand Möbius*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/August-Ferdinand-Mobius>. Acesso em: 20 ago. 2021.

o que pode ser ressignificado a partir de cada um (BRUM, 2013, p. 128 grifo da autora).

A imagem da voragem, para além do uso da palavra tanto em *meus desacontecimentos* e em *Uma/Duas*, parece dar vazão a uma atitude narrativa que impulsiona ambos os livros, de visceralidade de Brum em imbricar a palavra ao corpo, mas acentuada ao sentido que discuto nesse tópico sobre a violência da palavra. É a imagem de contaminação das palavras com o corpo (usado tanto em *Uma/Duas* quanto em *meus desacontecimentos*): ao comentar que elas rastejam para dentro de si ao escutá-las de alguém, em sua autobiografia; e em *Uma/Duas*, quando Laura diz que as “letras viram vermes saindo das unhas quebradas (...) contaminam o computador (...). A tela agora está infectada de mim” (BRUM, 2011, p. 32) ao escrever o romance. Não obstante, a voragem atribui ao processo uma noção de invasão raivosa, imperativa, da qual parece impossível se livrar do modo como se impõe, do modo como te absorve por inteira. Em *Uma/Duas*, a atitude das cartas do pai absorveu Maria Lúcia por cinco décadas, até a reescritura das cartas. Por outro lado, também o pai, num processo de alusão, parece-me, às repressões da sua humanidade à figura austera e rígida, mas também ao ímpeto sexual dedicado às cartas foi tragado pelo infarto fulminante. Reitero, nesse caso: Brum atrela a voragem ao infarto em seu ambiente estético romanesco controlado.

Para fechar as reflexões sobre esse ponto, vale citar uma cena descrita em *meus desacontecimentos* [autobiografia] pela autora, do qual ela retoma a interpretação olhando para um acontecimento da sua infância, que passa, aos meus olhos, pela mesma noção de voragem. Brum conta sobre o que sentiu quando lançou um livro organizado pelo pai, chamado *Gotas da Infâncias* quando era uma menina de 11 anos. “Quando a festa acabou, descobri que restava nua. Meu livro não era feito de letras, mas de carne. (...) Me senti exposta (...) não apenas com a minha pele, eram as minhas vísceras que pendiam ao sol. E também o meu sexo” (BRUM, 2014, p. 130).

2. *É possível que uma filha se arranque da mãe?*

Para refletir sobre a tentativa e impossibilidade embutida nessa segunda questão, dividi alguns tópicos para me guiar, assim como o leitor. Mas antes, acho importante usar este espaço para refletir acerca do título do romance, pois o entendo como um dos indícios que dá Forma à minha ideia de contrários e abarca, nas suas camadas mais sensíveis de entendimento o dilema da filha que tenta se arrancar da mãe, sabendo-se, entretanto, uma duas.

Brum conta em entrevistas que o título se impôs no meio do caminho, não necessariamente foi uma escolha específica, veio na mente enquanto fazia os afazeres da casa. Todavia, na reportagem *O inimigo sou eu* – sobre uma experiência de 10 dias num retiro de silêncio, escrita no início de 2008 e que compõe o livro *O olho da rua*, Brum conta que na primeira noite que dormiu em casa pós Meditação teve um pesadelo. “No sonho, **minha espinha se partiu e uma espécie de duplo saiu das minhas vísceras**. Acordei com o fluxo de sensações subindo e descendo pelo meu corpo” (BRUM, 2017, p. 289, grifo nosso). A repórter conta que teve problemas sérios com a coluna cervical e descobriu uma escoliose, depois desse dia, acumulando diversos problemas motores. Chama-me atenção, no entanto, como a metáfora pode ter se formado a partir dos resquícios da experiência onírica, em seu observatório literário de *Uma/Duas*.

Parece-me pertinente provocar possíveis associações, nesse sentido, do sonho com o título, com o intuito de fomentar mais indícios acerca dos contrários, bem como a pergunta geral que abarca as três situações tratadas nesse capítulo 3: *é possível que um ser humano se arranque da própria condição?* Se o sonho permite que *uma duas* saia da espinha da autora; digo que a realidade acaba se impondo com mais veemência lembrando-lhe da impossibilidade de que isso possa acontecer. Todavia, no espaço fictício criado para pensar acerca dessas questões, Brum acaba trabalhando com o movimento estético da narrativa de tentar subverter, pela palavra o jogo em *Uma e Duas* em várias instâncias de entendimento.

A arte da capa, da edição de 2011 da editora Leya⁸¹, mostra o título dividido por uma espécie de “/” entre as palavras *Uma/Duas* [por isso escrevo o título assim], escritas com fontes diferentes e, ao fundo, uma mão sobre a outra, presumo fazer respeito à cena em que Laura dorme, após deixar o soro cair na veia da mãe, e desperta com a mãe morta, uma mão sobre a outra. É depois da morte da mãe a reflexão de Laura sobre a impossibilidade da literatura e a percepção que, mesmo após a morte da mãe, ela ainda vive de outros jeitos dentro dela, como memória ou traços específicos, mas não mais como possessão. Esta capa específica, portanto, me remete diretamente à relação de Laura e Maria Lúcia, ao movimento de Laura perceber-se

⁸¹ A edição de 2017, reeditada pela Editora Arquipélago, de Porto Alegre, não manteve a capa original. A barra que divide *Uma/Duas* foi tirada, o título fica mergulhado numa arte em linhas curvas e sinuosas, num fundo vermelho alaranjado. Na minha concepção, fazendo alusão ao sangue, ao útero ou até os cabelos cacheados e volumosos de Laura. O livro também perde a escrita em vermelho, embora mantenha a diferenciação do corpo de letras dos três narradores. Em entrevista com a autora, Brum afirmou que a mudança da capa foi em função de cláusulas contratuais em termos de direitos autorais da primeira editora. A letra em vermelho, entretanto, foi para “amenizar” a recepção, que se relatou incomodada com a leitura. No apêndice desta tese há detalhes da resposta da autora.

não uma, mas duas. Também Maria Lúcia, no processo de dependência à filha. Mas anterior à impossibilidade, tem a tentativa. Quem é, então, e como lidar com essa instância de *Uma/Duas*?

2.1 O que é ser mulher?

Nos meus sonhos, eu era Humphrey Bogart, não Ingrid Bergman. Eu era Hemingway, não Jane Austen. Sem a mãe, eu não precisava ser mulher. Quem saberia? Agora eu podia ter qualquer corpo meu. E eu preferia um corpo que não doesse, um corpo liso e duro, um corpo que podia se enfiar em alguém e machucar por dentro. E que não sangrava a cada óvulo morto, a cada criança viva (BRUM, 2011, p. 134/135).

O primeiro conflito apresentado pelo romance *Uma/Duas* é a necessidade de Laura de se arrancar da mãe pela ficção, numa tentativa de matá-la pela palavra. Já falei sobre isso e citei algumas entrevistas em que a própria autora afirma ser seu romance uma história sobre o dilema de todas as mulheres: a busca de identidade para além do corpo da própria mãe. No entanto, a passagem citada acima, coloca o dilema num lugar mais profundo e além de uma relação mãe e filha: questiona a possibilidade de, na ausência da mãe, poder escolher ser homem, não mulher. O pensamento é dito pela voz de Laura no capítulo 28, logo quando descobre o câncer de Maria Lúcia e a mãe pede para que ela a mate. A personagem faz uma retrospectiva de todas as vezes que imaginou uma morte violenta para a mãe, desde os 15 anos e fantasiava ser parte de uma outra família, ou que viajava sem rumo pelo mundo. Num desses sonhos, reflete como desejava muito mais ser o ator famoso de Hollywood ou o escritor norte-americano [que inclusive é conhecido por seu estilo jornalístico literário] do que a atriz da era de Ouro ou a escritora de romances do século XIX.

Na busca por uma reflexão acerca da tentativa e impossibilidade da pergunta *é possível que uma filha se arranque da mãe?* Caio num outro questionamento que me parece transpassar esse ponto: o que é ser uma mulher? A frase “sem a mãe, eu não precisava ser mulher” (BRUM, 2011, p. 134) me parece remeter, num primeiro momento, a um dilema biológico, ensinado ainda na escola, do qual, via de regra, seres humanos só nascem do sexo feminino pelo fato de terem dois cromossomos x, sendo a genitora responsável por doar na reprodução, nesse sentido, só o cromossomo da fêmea da espécie humana, representado pelo “x”. Seria, nesse sentido, a responsabilidade do macho da espécie humana, na fecundação, definir a possibilidade do pequeno humano ser macho, pela presença do cromossomo “y”. Entre uma situação e outra, portanto, Brum me parece acentuar, pelo romance, a discussão em torno daquilo que imbrica uma mãe e uma filha, para além das construções sociais de cada uma.

Em coluna escrita um ano depois da publicação de *Uma/Duas*, intitulada *Enfim, a emancipação masculina* e que está entre as selecionadas de *A menina quebrada*, Brum faz reflexões sobre o que é ser homem ou ser mulher, partindo da figura de Laerte Coutinho⁸², cartunista, que em 2010 começou a se vestir de mulher e as pessoas que o/a entrevistam sempre tentam trazê-la para perto do seu próprio corpo uma definição

Seres humanos não são como aqueles jogos de montar para crianças pequenas, em que é preciso encaixar o retângulo no retângulo, o triângulo no triângulo e assim por diante. A única definição que vale a pena é justamente a indefinição. Sou aquela/a que é sem dizer. Ou sou aquele/a que é sem precisar dizer o que é (BRUM, 2013, p. 286).

Logo em seguida, Brum começa a listar uma série de características de Laerte que mesclam o senso comum acerca da construção dos gêneros. Num dado momento da entrevista, Laerte diz que ao longo do tempo existiu revoluções femininas, mas nunca aconteceu uma revolução masculina, e Brum, reflete que os homens não precisaram fazer revoluções⁸³ para este aspecto, pois já nascem supostamente com os direitos conquistados, podendo fazer o que bem entendiam só pelo fato de serem homens. No entanto, “se há algo que define o que é ser um homem, e o que é ser uma mulher, este algo está fora das palavras” (BRUM, 2013, p. 288).

Questionamento parecido com essa especulação foi feito décadas antes pela filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), em *O segundo sexo* (2016⁸⁴ [1949]). Beauvoir fala, logo na introdução que “todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade (...) Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado” (BEAUVOIR, 2016A, p. 9-10). Para pensar acerca do tornar-se mulher, Beauvoir primeiro constata que o homem é um tipo humano universal e absoluto, enquanto a presença dos ovários

⁸² Vale lembrar que o documentário sobre a vida de Laerte, disponível na plataforma de *streaming* Netflix, intitulado como *Laerte-se* (2017) é de direção de Eliane Brum.

⁸³ A fala de Eliane Brum não necessariamente reflete o percurso de revoluções por direitos da humanidade. Ao contrário do que coloca, eles já precisaram fazer revoluções para a conquista de direitos, mas mesmo essas revoluções, num primeiro momento, eram voltadas para apenas um tipo de homem que se enquadrava na ideia de “cidadão”. Remeto-me sobretudo à Revolução Francesa (1789) ou a Revolução Norte-americana (1776) que são marcos para as conquistas dos Direitos Humanos no século 18. Nesses aspectos contextuais, num primeiro momento, os homens – ainda que apenas uma categoria deles – tiveram de lutar para não ser mais súditos num regime absolutista ou colonos, num processo de dependência de uma metrópole. É desse lugar, raízes de elaboração das primeiras Declarações dos Direitos Humanos, ainda que esse “humano” do título remetesse ao indivíduo cidadão: homens brancos com algum tipo de riqueza, excluindo crianças, mulheres, deficientes e pessoas negras escravizadas. Somente com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, promulgada em âmbito das Organizações das Nações Unidas, em 1948, “humanos” ganha um status que independe de raça, gênero, classe social, etnia ou orientação sexual.

⁸⁴ A edição de *O segundo sexo* usada nesta tese foi publicada em dois volumes. Sendo o primeiro “Fatos e Mitos” e o segundo “A experiência vivida. Ao mencioná-los, distinguirei o 1º como 2016A e o 2º como 2016B.

e do útero no corpo feminino são condições singulares que encerram a sua subjetividade (BEAUVOIR, 2016A, p. 10).

Ao longo dos séculos, desde os filósofos gregos à formação da humanidade pela bíblia, a mulher é entendida como o “Outro”, uma espécie parasitária ao homem que não consegue manter-se ou pensar de forma autônoma. Ser o outro, para a filósofa, diz respeito à categoria de um estrangeiro cuja base para a denominação é a presença de um grupo específico norteador. Todavia, há, no caso do estrangeiro, certa relatividade ao passo que ambos os grupos começam a reconhecer-se em equilíbrio ou alteridade. No caso dos homens e das mulheres, não há, nesse sentido, para a filósofa, um processo de reconhecimento. Tampouco, dá para mapear na história um momento, constituído como um marco, em que um grupo tenha dominado o outro, como no caso dos colonizadores europeus para os indígenas, ou os patrões para os empregados.

Parece, ao contrário, que uma condição natural desafia qualquer mudança. Em verdade, a natureza, como a realidade histórica, não é um dado imutável. **Se a mulher não se enxerga como inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno** (BEAUVOIR, 2016A, p. 15, grifo nosso).

Beauvoir constrói uma crítica sobre como não há, por parte das mulheres, um interesse unívoco capaz de agrupá-las em torno de uma reivindicação mais profunda, muito embora haja também a condição da qual o laço existente entre elas e os homens [opressores] seja necessário na sociedade. “A necessidade biológica – desejo sexual e desejo de posteridade – que coloca o macho sob a dependência da fêmea não libertou socialmente a mulher” (BEAUVOIR, 2016A, p. 17), tornando-a assim, desde os tempos antigos “senão uma escrava do homem, ao menos uma vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições” (BEAUVOIR, 2016A, p. 17). A filósofa afirma que exista, neste sentido, para a mulher – assim como para qualquer humano, uma condição contraditória de emancipar-se. “Ao lado de todo indivíduo de se afirmar como sujeito, que é uma pretensão ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de se constituir em coisa” (BEAUVOIR, 2016A, p. 17-18).

Travando breves diálogos com Beauvoir e, partindo do que Brum expõe em sua coluna, parece haver um desejo de trabalhar em *Uma/Duas* questão das quais tentam, pela ficção, contestar determinados lugares delegados às mulheres, ao longo dos séculos, e, ainda com todos os avanços e conquistas das últimas décadas, permanecem presas pelo imaginário popular, pelas narrativas religiosas e imposições sociais diversas que a levam a um engessamento de si mesmas. Brum alude em *Uma/Duas* a necessidade de olhar para o caráter humano da mulher, da qual a presença de um útero, ovário ou vagina não as afasta da condição de ser humano. A tentativa de arrancar-se da mãe, nesse sentido, para Laura, me parece ser também uma

necessidade de se arrancar da própria formatação do seu corpo de espécie feminina, do modo como a própria mãe entendeu-se dentro da passividade ou altivez vivida. Válido ressaltar, nesse sentido, que a constituição do ser mulher de Maria Lúcia e Laura torna-se distinta.

A cena da primeira menstruação de Laura narrada em *Uma/Duas* pode ser um ponto de transgressão da vinculação da mulher ao fato de ter útero e ovários, conforme fala a filósofa. Uma forte cólica é suscitada pelo primeiro corte que faz em sua barriga com uma faca – no processo de automutilação que a acompanha no desenrolar de toda a narrativa, tanto nas memórias quanto no tempo presente. À dor, Laura associa a um parto de uma irmã gêmea monstruosa que agora vem à vida por meio dela. “Quando acordei, ainda doía, mas menos. E o sangue escorria do vão das minhas pernas. Procurei minha gêmea no chão do quarto, mas só havia aquele sangue grosso, quase negro. Enfiei os dedos e como um animal cheirei e lambi” (BRUM, 2011, p. 91). Então Maria Lúcia entra no ambiente e anuncia que ela se tornou mulher. “O parto, afinal, era meu” (BRUM, 2011, p. 91). Parece-me importante, apontar um possível vestígio para a elaboração dessa cena estética com uma memória de Brum em *meus desacontecimentos*, quando a avó precisou fazer uma cirurgia que lhe tirou o ovário e o útero, antes dos quarenta anos. Diante da notícia, o avô, marido dela, sentenciou: “‘Já não é mulher’. E nunca mais a desejou” (BRUM, 2014, p. 60).

No romance, a primeira menstruação ganha novos contornos de sentido ao ser trabalhada pela autora como vindo à tona junto ao primeiro corte no corpo de Laura. Primeiro Laura inaugura os cortes do corpo, para depois a menstruação descer. Imagino haver um simbolismo presente no ato descrito, de modo que a autora trabalhe, pela ficção, a noção de que o tornar-se mulher acontece para além do processo natural do corpo que necessita, portanto, ser ancorado a partir de uma noção de si mesma, ou pelo menos, no iniciar de uma busca por si mesma. Colocar Laura para lambar e cheirar o sangue demonstra, a meu ver, a ignorância humana em atribuir à menarca – ato puro sem significação – o peso de responsabilidade da palavra mulher. Por outro lado, Brum cria uma metáfora para as cólicas de Laura que indicam um parto de uma nova pessoa vindo à tona a qual a personagem fantasia ser a versão monstro de si mesma. “Eu matei sua outra filha de novo, eu queria dizer. Sua filha boa. O monstro sou eu. Mas tive medo de falar” (BRUM, 2011, p. 91).

Mesmo a despeito das diferenças entre como cada uma se entendeu mulher, o romance *Uma/Duas* tem uma proposta marcadamente pela fala feminina. Em sua maioria, a voz dos personagens homens se faz somente pela intermediação de Laura ou Maria Lúcia, com exceção do “homem do *Harry Potter*”, que nos capítulos finais têm pequenas falas, em diálogos curtos com Laura. Também eles não possuem nomes ou identidades delimitadas. São mencionados de

forma genérica, pelo “pai”, “o homem com o livro do *Harry Potter*”, “o ratinho ou homenzinho cinzento” (marido de Maria Lúcia). Posso elencar pela voz da narradora de Maria Lúcia, as memórias acerca do seu pai, do porteiro que virou seu marido ou dos cinco filhos homens bebês que foram mortos pela mãe só pela certificação da presença do pênis entre as pernas deles. Pela voz de Laura, sabemos sobre o contato social com o chefe, os taxistas, médicos ou os homens da livraria, também o que lembra e entende sobre o seu próprio pai.

Apesar da constatação do esforço estético de Brum em silenciar os homens ou torná-los uma espécie genérica, é a presença deles que, de alguma forma, constitui a vida tanto de Laura quanto de Maria Lúcia. Primeiro a morte da mãe de Maria Lúcia no parto destina o pai ao seu cuidado solo, em seguida de sua morte, tem o porteiro que vai se aproximando até tornar-se uma espécie de marido, em seguida os cinco bebês que afoga, também é marcada pela presença amorosa muda e petrificada do pai – distante por esforços da mãe, até que ele vai embora de casa. Acerca do pai de Laura e marido de Maria Lúcia, vale promover um diálogo entre a construção estética desse relacionamento e o que Beauvoir comenta sobre “um dos benefícios que a opressão assegura aos opressores é de o mais humilde destes se sentir superior (...) o mais medíocre os homens julga-se um semideus diante das mulheres” (BEAUVOIR, 2016A, p. 21).

Tanto o medo de agir quanto a possível imponência masculina podem ter sido trabalhados no romance na cena em que o ex-porteiro do prédio de Maria Lúcia se aproxima da jovem e acha que tem algum tipo de domínio sobre ela. No único dia que decide sair sozinha, quando volta é surpreendida pela repressão dele:

Você não é meu pai, eu disse. **Desta vez eu disse.** Não sou mesmo. Sou o seu homem. Meu o quê? Eu não entendia. Eu era maior que ele, mas tinha um medo maior que eu. **Fiz o que tinha aprendido a fazer. Deixei fazer.** Ele tocava o meu corpo com cuidado, quase com temor. E foi tocando e tocando em todos os lugares onde meu pai nunca tocou. Eu não sabia o que ele fazia, mas sabia que ele não devia fazer. (...) **Era bom e era ruim** (BRUM, 2011, p. 113, grifo nosso).

O modo passivo de Maria Lúcia, nesse primeiro momento, e a dominação de um homem por detrás das ações, na ficção, podem fazer alusão aos vestígios encontrados nas experiências femininas da família de Brum, relatadas e já interpretadas pela autora em sua autobiografia *meus desacontecimentos*. “Eu era rodeada por mulheres bondosas demais e tristes, muito tristes. No mundo onde eu nasci, ser mulher era suportar a vida” (BRUM, 2014, p. 31). Brum também diz que as mulheres da sua família eram muito religiosas. “Eram as santas, as putas não me eram apresentadas” (BRUM, 2014, p. 31). Ao refletir sobre o seu próprio nome *Eliane Cristina*, recorda da tia Cristina que “amargava um marido bêbado, sem jamais lembrar-se de que poderia deixá-lo” e continua: “nunca soubemos onde ela enfiava tanta resignação até o dia em que teve

um derrame” (BRUM, 2014, p. 39). Ainda conta da avó materna, Vitalina por registro e Teresinha por batismo, cuja mãe morreu no parto e por isso era culpada a priori de todas as desgraças que poderiam acontecer a ela e aos parentes mundo a fora. Embora tivesse seus raros momentos de fúria, a avó, como escreve Brum em sua autobiografia, “andava pelo mundo em passinhos de feltro, pedindo desculpas por existir. Comedida em tudo, só esbanjava suspiros” (BRUM, 2014, p. 34).

Ao olhar para a postura das mulheres de seu passado, Brum promove uma interpretação acerca das vidas possíveis que tiveram e das suas atitudes a partir de um olhar que identifica podas de desejos e potencialidades reprimidas que a obrigaram a viver uma vida que não era do querer delas. Todavia, também analisa atitudes latentes entre as frestas por onde saía essa força de transgredir, de tornar-se sujeito conforme fala Beauvoir, ainda que de forma silenciosa.

As mulheres da minha família gestavam jardins furiosos. Havia algo de inquietante naquela selva para qual me carregavam, e onde eu me sentia mais viva do que em qualquer outro lugar da infância. **Ainda sem perceber que era lá que o coração daquelas mulheres pulsava em desatino, para onde escapavam de um corpo em que o desejo fora sepultado sob a lápide do casamento, das convenções e dos dias.** Era lá que o sexo pulsava, úmido e quente, devorando e sendo devorado, enquanto elas ajeitavam os bobes no cabelo (BRUM, 2014, p. 48, grifo nosso).

Também Maria Lúcia, no romance, é trabalhada pela autora de modo que promova uma resistência ao seu próprio contexto, todavia, como se trata de uma personagem fictícia, Brum desenvolve um olhar estético que macula diretamente dois pontos específicos, “fundamentais” à vida da mulher ao longo dos séculos: a mulher esposa, a mulher mãe. A indução dessas posturas, de forma compulsiva à Maria Lúcia lhe promovem atitudes avessas às convenções de mãe amorosa ou mulher subserviente. As cartas de Maria Lúcia para o livro de Laura, escritas a partir da sua voz narrativa [não podemos saber se delas ou se criação de Laura mesmo] revelam gesto parecido com o da autora em sua autobiografia de tentar interpretar as possíveis vidas de suas mulheres, com a diferença de que em *Uma/Duas*, a reflexão parte da própria Maria Lúcia. De modo geral, a reflexão assume seus próprios atos, pensa acerca dos medos e das próprias ignorâncias, como também reitera sua humanidade sem colonizá-la em polos de sentimentos negativos ou positivos, mas expondo-o a complexidade de tais emoções. Maria Lúcia reflete: “É melhor pensar que eu sou a única perversa e que o resto da humanidade é bom e puro. Mas, gostando ou não, eu também sou filha deste mundo. E tudo o que fizeram a mim e tudo o que eu disse aos outros foi feito bem aqui (BRUM, 2011, p. 145).

Por outro lado, Laura, cuja mãe e a ausência do pai são os pontos de partida para a compreensão da própria vida, me parece ter sido desenvolvida por Brum em ambiente estético

para quebrar as expectativas e as posturas “femininas” esperadas pela sociedade, a começar pelo desejo de não ser continuidade da mãe, mas um rompimento. Mas para além disso, Laura possui uma independência despudorada acerca da sua sexualidade, tampouco assume um lugar de dominada, colocando-se no contato com os homens como quem dá a primeira palavra e conduz o próprio desejo. No entanto, demonstra, por suas ações, a necessidade de estar em constante processo de defesa, vivendo cotidianamente o embate com ambientes hostis, tomando para si a iniciativa de sexualizar qualquer relacionamento com o masculino, fazendo-os assim figuras bobas e de decoração. Parece-me, nesse ponto, o romance subvertendo a ordem demonstrada por Beauvoir acerca do lugar da mulher na humanidade ao longo da história. A essa situação, contudo, há uma exceção para o homem do *Harry Potter*, desenvolvido, acredito, de modo que seja um contraponto de uma masculinidade “saudável”, cujo pensamento sobre a mulher ultrapasse a objetificação (promovida pela própria Laura!) e a consciência de estar lidando, do outro lado, com um ser humano, além do útero ou dos ovários.

As ações desenvolvidas por ambas as personagens em *Uma/Duas*, acredito ser importante ressaltar, não reivindica, portanto, a supressão de emoções humanas para um gesto puro de crueza, embora possa parecer. Há, entre o relacionamento de mãe e filha, e no desenvolvimento das suas próprias vidas no aparato social, uma intenção estética da autora em demonstrar o antagonismo de sentimentos sendo vividos de maneira híbrida, imbricada. Não é porque assume-se um ódio que não revele, por detrás, intenções de amor. Do mesmo modo que a busca por uma coragem de matar [Laura] ou de morrer [Maria Lúcia] não impliquem no enfrentamento do medo. Maria Lúcia afirma: “Como é possível odiar e amar ao mesmo tempo? É o que sinto por Laura, um amor que odeia e um ódio que ama” (BRUM, 2011, p. 141). Ou, pela voz de Laura: “Eu posso sentir o que ela sente. E neste momento quero morrer com minha mãe. Porque os dias sem ela que virão não fazem sentido pra mim” (BRUM, 2011, p. 153).

Para finalizar esse pequeno tópico e partir para o próximo, preciso ainda ressaltar que, na busca da compreensão do ser humano mulher, imbricado na própria busca de Laura de arrancar-se da mãe, há por parte das duas o reconhecimento acerca da impotência de controle sobre a vida, mesmo quando a humanidade busca delineá-la por convenções e discursos, assim como afirma Foucault, Han ou Beauvoir. Brum trabalha, sobretudo no leito de morte de Maria Lúcia, a ideia de que a vida é dada pela impermanência, consequência de atos e desfechos dos quais são encadeados ora por situações externas à nós mesmos, ora por nossas próprias mãos dentro da consciência limitada de agir. É impossível, neste sentido, por mais que se tente definir previamente o que será um ser humano, uma mulher ou como ela deverá agir. Na sua última reflexão sobre si mesma, Maria Lúcia afirma: “Eu fui um equívoco. Minha vida foi um grande

mal-entendido (...) Será que existe alguma vida que não seja um grande mal-entendido? (...) Como a gente cria uma vida que não seja um grande mal-entendido? (BRUM, 2011, p. 145).

2.2 O que é ser mãe?

Dentro da perspectiva proposta pela pergunta *é possível que uma filha se arranque da mãe?* É a maternidade que vincula Laura, como filha, e Maria Lúcia, como mãe, num processo conflituoso. Todavia, olhar para essa construção estética de Brum com o intuito de pensar possíveis questões humanas em torno da ideia de contrários, requer uma análise de elementos que envolvem este contexto, a começar pela gestação realizada no corpo de Maria Lúcia, e em seguida a possibilidade de cuidar de uma criança como uma responsabilidade da genitora. Os principais pontos de transgressão que vejo acontecer pelo romance *Uma/Duas* está no processo que vincula à mulher uma identidade de mãe que é instintiva e/ou natural; segundo que a colocam diretamente sob um discurso de ações sagradas ou tachadas à pura bondade. É bom frisar, contudo, que retomar à condição humana da mulher, pelo romance, o conflito e a imperfeição na construção materna não significa anulação completa de algum tipo de tentativa de amor.

Beauvoir afirma que não existe “instinto” materno e “que a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana. A atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua situação pela maneira por que a assume” (BEAUVOIR, 2016B, p. 312). A filósofa chega a essa conclusão após observar diversas reações maternas enunciadas pela Literatura quanto por reflexões advindas de estudiosos, das quais levam em consideração a relação da mãe com o pai da criança, seus contextos sociais, suas emoções, repulsas, cultura. Por outro lado, a maternidade como uma realização completa também não pode ser considerada como “natural”, pois

a natureza não poderá nunca ditar uma escolha moral; esta implica um compromisso; dar à luz é assumir um compromisso; se a mãe não o cumpre a seguir comete um erro contra a existência humana, contra uma liberdade, **mas ninguém pode impor isso a ela.** A relação dos pais com os filhos, como a relação da mulher com o marido, deveria ser livremente desejada. Nem sequer é verdade que o filho seja para a mulher uma realização privilegiada. (...) **Sob esse pseudonaturalismo esconde-se uma moral social e artificial.** Afirmar que o filho é o fim supremo da mulher tem exatamente o valor de um slogan publicitário (BEAUVOIR, 2016B, p. 326, grifo nosso).

Pesar sobre uma moral social e artificial o selo do “instinto” ou de “natureza” parece levar Eliane Brum à consciência de construir, a partir de Maria Lúcia, um perfil de mãe que coloca em xeque tais valores, dando o leitor à possibilidade de questioná-los também. Quando

Maria Lúcia, na ficção, nascida de uma mãe morta, perde o pai e o porteiro do prédio vai se aproximando e tomando para si um lugar de “marido” ao lado da jovem, se vê ocupando espaços inimaginados e que não consegue lidar, ou seja, não lhe são “naturais” tampouco são incorporados pelo “instinto”: nem o cuidado com a família, a própria maternidade, ou o ser esposa. Estes diversos papéis que não foram lhe ensinados, vão sendo vividos compulsoriamente no próprio corpo, a partir de transformações causadas por uma gestação sem sua anuência, de modo forçado:

Numa das vezes que o ratinho cinzento se enfiou em mim, eu engravidei. Mas eu não sabia o que era isso. Ele pareceu feliz, o homenzinho. E eu horrorizada vendo minha barriga crescer rasgando a minha pele. Tinha um bicho dentro de mim, eu gritava. Mas o homenzinho só me olhava com aqueles olhos tristes dele. É um filho, você vai ter um filho. Um bebê saudável pra gente poder amar. Eu não compreendia. Como eu poderia? (BRUM, 2011, p. 141).

Acerca desse ponto, posso elencar duas situações para se analisar. Dividirei em dois subtópicos: as mudanças do corpo na gestação e a consciência sobre o pós da gestação.

2.2.1 As mudanças do corpo na gestação

O primeiro deles é, mais uma vez, a visceralidade do corpo, do modo como Brum tenta por meio da sua estética encaminhar o leitor a pensar sob a perspectiva da carne. A gestação de um filho, como é descrita por Maria Lúcia, despida das narrativas que a romantizam, toma contornos do incômodo físico animal, apenas sentidas pela biologia do corpo, abrindo espaço em si mesmo para a formação de um outro ser, numa ação que está desacompanhada de palavras que o justifiquem, amenizem, compreendam-no. Segundo Beauvoir, “a gravidez é principalmente um drama que se desenrola na mulher entre si e si; (...) **o feto é parte do seu corpo e um parasita que a explora; ela o possui e é por ele possuída**” (BEAUVOIR, 2016B, p. 295 grifo nosso).

Parece-me uma contradição, portanto, pensar a maternidade humana como instinto ou natureza – enviesados por discursos que cimentam a perfeita aceitação pela mulher. Recordando o que já foi dito nesta tese acerca da ação e da palavra serem uma das condições humanas para a nossa espécie que sustenta a pluralidade, seria leviano atribuir às palavras que contornam a experiência da maternidade uma sepultura de pedra de positividade, de anulação da dor e do conflito, do qual não se pode mais alterar, mas somente impor. Ao constituir Maria Lúcia no romance, Brum abre espaço para escancarar os silenciamentos e os incômodos expostos num corpo estético – passível da liberdade moral exercida de forma extraliterária – com potencial

para destronar as narrativas acerca da problemática de ser mãe, a começar, neste caso, pela consciência das modificações advindas do próprio corpo no processo de gestação.

Eu duvido que essas mulheres que ficam exibindo suas barrigas saudáveis nessas revistas femininas que Laura costuma comprar e falando sobre as maravilhas da maternidade não tenham pelo menos um dia, um diazinho só, sentido que havia um monstro dentro delas, comendo-as de dentro para fora. Pode ser que eu seja a única mulher doida do mundo, mas duvido. Du-vi-do. **Apenas que ninguém tem a coragem de confessar porque vivemos na época dos idiotas** (BRUM, 2011, p. 143/144, grifo nosso).

Penso que viver na época dos idiotas faça alusão à tentativa de anulamento de dores, conflitos, bem como a necessidade de se enquadrar em padrões socialmente aceitos que afastem a vulnerabilidade humana. Uma mãe que tenha coragem de expor seus incômodos com a gestação em torno do crescimento de um novo humano dentro de si pode ser delegada ao julgamento e condenação social. A mãe pode até comentar, mas numa chave de sublimação em torno do “padecer no paraíso”, deixando bem claro que manifestação de qualquer sentimento aparentemente avesso à criança no seu ventre justifica-se “por esse maravilhoso privilégio de pôr filhos no mundo” (BEAUVOIR, 2016B, p. 288).

No livro *A menina quebrada*, identifiquei pouco mais de uma dezena de colunas que levantam questões relacionadas à condição feminina da mulher e as relações maternas, revelando o pensamento de Brum, por detrás da ficção, em torno do tema, bem como leituras, análises de situações do presente dos textos. Em uma delas, *O bebê Alien*, escrita em 2010, antes da publicação de *Uma/Duas*, Brum discute sobre a maternidade não dever ser mais uma imposição reprodutiva, mas uma escolha. Apesar de que essa mesma maternidade ainda é “um dos últimos conceitos a resistir na esfera do sagrado” (BRUM, 2013, p. 71) e por isso, “se você for uma boa mulher, só pode ter belos sentimentos pelo bebê em sua barriga. E vai achar até as dores do parto algo sublime. Mas a realidade não é bem assim” (BRUM, 2013, p. 71). Desta feita, se propõe, a partir da sua experiência pessoal, na coluna, à “profana missão de arrancar a maternidade das nuvens e devolvê-la ao chão esburacado da humanidade”, deslocando-a da santidade da Virgem Maria para o panteão das deusas da mitologia greco-romana. (BRUM, 2013, p. 72). No romance, Maria Lúcia entra com o rompimento desses estereótipos.

Outras duas colunas analisam justamente o uso intencional desses estereótipos maternos para fins políticos, em torno da construção de imagem de Dilma Rousseff, ex-presidenta do país (2011 – 2016), que assume o poder no mesmo ano que *Uma/Duas* é publicado. No texto *Dilma Lá*, Brum faz uma reflexão sobre a questão: faz diferença ter uma mulher na presidência? A jornalista evidencia e tenta desmontar os discursos marqueteiros que retratam a Dilma como uma mãe “instintiva”: nascida para “cuidar, amparar e proteger, imbatíveis na defesa da família

e dos filhos” (BRUM, 2013, p. 151). Brum lembra que a própria Dilma chegou a dizer que ia cuidar do povo brasileiro como uma mãe, ou que seria mãe dos pobres. “Logo, se acreditarmos nas palavras de Dilma, uma mulher não governa – cuida. E o melhor que ela pode fazer como presidente é ser mãe” (BRUM, 2013, p. 151).

Por outro lado, a jornalista diz que escutou diversas vezes mulheres dizendo que não se sentiam representadas por Dilma por ela não ser, o que poderíamos dizer, “mulher, mulher” (BRUM, 2013, p. 153). Isso significa que para Dilma ocupar o poder, teria que “tornar-se uma mulher com um homem dentro dela” (BRUM, 2013, p. 153), instância que justificaria sua postura rígida, autoritária, forte, voltada para a racionalidade e o trabalho, atributos indicados socialmente como masculinos. Portanto, Dilma, pela visão do marketing, tornou-se mãe do povo brasileiro, e, pela visão de algumas mulheres, só alcançou o cargo por ter atributos masculinos. A celeuma do qual a ex-presidente foi exposta nos demonstra como as palavras podem confundir e ao mesmo tempo afastar as categorias de “mulher” e de “mãe”; mais: a discussão é contemporânea, diz respeito ao corpo da metade da população mundial e brasileira e acaba – por vias subjetivas, mas também racionais – sendo levada para o romance *Uma/Duas*. Vale acrescentar aqui o que a filósofa francesa fala sobre as construções sociais em torno da mulher e da mãe, nesse sentido:

Há uma má-fé extravagante na conciliação do desprezo que se dedica às mulheres com o respeito com que são cercadas as mães. É um paradoxo criminoso recusar à mulher toda atividade pública, vedar-lhe as carreiras masculinas, proclamar sua incapacidade em todos os campos e confiar-lhe o empreendimento mais delicado, mais grave que existe: a formação de um ser humano (BEAUVOIR, 2016B, p. 327).

Em outra coluna chamada de *Quem tem medo de Dilma dinamite?*, Brum lança a questão: Alguém acredita que as mulheres são menos violentas do que os homens? (BRUM, 2013, p. 236). A ideia era pensar mais uma vez sobre o uso de chavões que sustentam “atributos” femininos, em dois episódios: o primeiro sobre como Dilma recebeu as mulheres do Xingu em Brasília, para uma reunião sobre a construção da usina hidrelétrica do Belo Monte e sobre como a revista norte-americana *News Week* trouxe Dilma na capa como exemplo de mulheres vencedoras, após ser a primeira mulher a abrir uma Assembleia Geral da ONU em setembro de 2011. “A mesma presidente que enalteceu as vantagens da liderança feminina na ONU não recebeu as mulheres do Xingu” (BRUM, 2013, p. 237), reiterou Brum em sua análise. Se de um lado Dilma usou o palanque da ONU para reforçar, pelas palavras ditas, a importância de ocupar espaços de poder e que juntaria sua voz à voz de outras mulheres, na prática cotidiana do Palácio do Planalto acabou fechando as portas do diálogo para mulheres reais [e não

abstratas pela retórica] que viajaram a Brasília de ônibus por três dias e duas noites para conversar com ela – primeira *presidenta* do Brasil – e nem sequer foram recebidas.

Vejo que Brum tenta trabalhar, por meio da demonstração da atitude contraditória de Dilma, mais uma vez, uma reivindicação para a complexidade humana da mulher, que em nada é diferente da do homem, e, inclusive, também performa possíveis atitudes de violência. Se a maternidade não é instintiva ou natural, tampouco são suas ações orientadas majoritariamente para o bem. Conforme afirma Beauvoir, “não há mãe desnaturada, posto que o amor materno nada tem de natural, mas precisamente por causa disso há mães más” (BEAUVOIR, 2016B, p. 326). Neste sentido, me encaminho para o segundo subtópico para analisar Maria Lúcia acerca da sua consciência da pós-gestação.

2.2.2 Consciência da pós-gestação

Na dissertação de mestrado eu escrevi sobre a recepção de *Uma/Duas*, pelos alunos da última turma de *Ideias filosóficas em forma Literária* (IFFL), disciplina dada até o ano de 2017 pelo prof. Wilton Barroso Filho, na Faculdade de Filosofia da UnB. À época, pude perceber que uma das partes de *Uma/Duas* que mais chocava os alunos era o afogamento de cinco bebês por Maria Lúcia, logo após o parto. Um crime cometido por uma mãe ao próprio filho soa inconcebível, colocado em qualquer época. Pela imprensa, crimes dessa natureza se transformam numa incógnita, mas ao mesmo tempo um modo de exploração da “monstruosidade” humana. Em junho de 2019, um casal de mulheres foi preso em Samambaia/DF acusadas de matar o filho de uma delas com golpes de faca e depois esquartejá-lo, colocar numa mochila e sumir com o corpo⁸⁵. A notícia ficou por dias nos veículos de comunicação local e pautou a conversa da população.

No entanto, o que levaria uma autora a escrever sobre um crime dessa natureza num romance? Chamo atenção para o subtítulo do nosso tópico, a consciência da pós-gestação, do qual apenas quero denotar uma postura interna da mulher acerca da escolha de manter ou não a gestação, e se manter, saber-se da responsabilidade afetiva e socioeconômica que virá com a criança. Em *Uma/Duas*, Maria Lúcia – já traumatizada pelo estupro que inaugura seu “casamento” e a estranheza ao próprio corpo durante a primeira gravidez – implora para que o

⁸⁵ PAULA, A. GALVÃO, W. Mãe e companheira esquartejam menino de 9 anos em Samambaia. Correio Braziliense. 1 jun. 2019. Cidades. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/06/01/interna_cidadesdf,759372/crianca-de-9-anos-e-esquartejada-em-samambaia.shtml. Acesso em: 21 ago. 21.

marido interrompa a primeira gestação e, por não ser ouvida, decide matar seus quatro primeiros bebês porque eles são como o pai: do sexo masculino e podem, quando crescer, também “tentar se enfiar nela” (BRUM, 2011, p. 143).

Quando ele saiu para trabalhar, e eu tive forças para me arrastar, **peguei o pedaço de carne e afoguei na privada. Sim, eu fiz isso. E nunca me arrependi.** Só descobri que estava absolvida quando li uma reportagem de Laura sobre **depressão pós-parto.** Não me importei. Eu nunca me senti culpada por isso. Fiz outras três vezes ainda. **Quando minha barriga começava a crescer, eu implorava, que ele tirasse aquilo de mim, mas ele fingia não me ouvir** (BRUM, 2011, p. 142, grifo nosso).

A resposta para a pergunta que fiz no parágrafo anterior pode ser muitas, mas imagino que, dentro do meu entendimento acerca dos contrários, pode fazer uma alusão estética expressionista da necessidade contemporânea de olhar para as pautas acerca do aborto numa perspectiva da mulher; por outro lado pode ser também uma maneira de subverter os grupos prioritários no mundo: lembrando que é a mulher que pare o homem, não o contrário. Acerca da primeira especulação, cito o que Beauvoir afirma ser o aborto um dos assuntos dos quais a sociedade burguesa demonstre maior hipocrisia, em que é um crime “repugnante e indecente aludir” (BEAUVOIR, 2016B, p. 280), mas ao mesmo tempo um fenômeno expandido, dos quais muitos praticam. Embora a filósofa esteja se referindo à sociedade francesa da metade do século 20, posso fazer uma comparação com o peso de tabu do qual o Brasil ainda enfrenta no que tange esse tema. Basta lembrar o caso da menina de 10 anos⁸⁶ que foi violentada pelo tio, em 2020, ficou grávida, e teve sua privacidade invadida por fundamentalistas religiosos que disputavam o controle do seu próprio corpo na internet, em abordagens na casa da família e manifestações na porta do hospital. No romance, Maria Lúcia reflete:

Se eu gerava, ainda que à força, podia muito bem matar. Sempre tive certeza disso. E era o que eu dizia ao homenzinho no começo, quando ele cravava aqueles olhinhos em mim como se eu fosse a maior decepção do universo. Justo ele, que ainda devia pensar que a terra era plana. (...) Se ele não queria que aquilo acontecesse, bastava não se enfiar em mim durante a noite (BRUM, 2011, p. 143).

Ainda que Maria Lúcia não cometa diretamente um aborto, mata as crianças quando elas nascem e o faz como uma recusa na cedência de cuidá-las. A passagem acima de *Uma/Duas* também pode ser trabalhada, nesse sentido, acerca da criação de uma mulher que não deixa cair sobre si uma culpa proveniente de uma moral externa ao seu próprio contexto, não lhe ensinada. “As razões práticas invocadas contra o aborto legal não têm nenhum peso; quanto às razões

⁸⁶ JIMENEZ, C. Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta do hospital. *El país*. São Paulo, 16 ago. 2010. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>. Acesso em: 21 ago. 2021.

morais, reduzem-se ao velho argumento católico: o feto possui uma alma a que se veda o paraíso, suprimindo-o antes do batismo” (BEAUVOIR, 2016B, p. 281). Não necessariamente apenas pelo batismo, mas a religião leva em consideração o fato de que a vida está presente na concepção. Neste sentido, o gesto de infanticídio de Maria Lúcia também me parece uma maneira estética de levar o leitor a pensar sobre as imposições silenciosas que acometem as mulheres, [como no caso somente a presença do *homenzinho* sem nenhum tipo de comunicação], bem como as hipocrisias em torno da necessidade social de preservar a vida do feto, mas não promover, para além do peso de romantização da mãe, uma rede de apoio de responsabilização. Conforme afirma Beauvoir, “uma mãe que bate no filho não bate somente nele, em certo sentido não bate absolutamente na criança: vinga-se de um homem, do mundo, de si mesma; mas é o filho que recebe as pancadas” (BEAUVOIR, 2016B, p. 315).

Sobre isso, vale lembrar também acerca da solidão afetiva, de informação, de si mesma protagonizada por Maria Lúcia e a prisão da qual transformou sua própria casa ao longo de todas estas gestações. Como a mulher não se submetia a um hospital, tampouco passeava na rua exibindo a sua gravidez, os crimes passaram despercebidos, nem as crianças foram registradas. Não que isso implique no processo de Laura, pois, ainda que Brum tenha criado um contexto em que a menina precisa nascer com a ajuda médica, fora de casa, é a decisão de querer que ela viva que pesa no ato de Maria Lúcia em tirá-la de dentro da privada, ao tentar ela mesma matá-la, assim como os outros. “De algum modo aquele monstinho sabia quem eu era. E eu não pude. Queria, mas não pude. Abracei-a com cuidado e fiquei lá, no chão do banheiro, me balançando de frente e para trás” (BRUM, 2011, p. 143).

O tema do infanticídio é tão delicado na sociedade contemporânea que vejo a necessidade da estratégia estética de Brum de tentar amenizá-lo com uma justificativa patológica da depressão pós-parto, mesmo dentro da ficção. Isso significa dizer que, ao colocar-se num projeto romanesco cuja uma das intenções seria remover da maternidade a aura idílica, acaba caindo na própria impossibilidade. Assim, trava na formulação da personagem um ponto de absolvição das mortes pela depressão pós-parto, amenizando os efeitos para o leitor. Vale-nos ressaltar, contudo, que reivindicar a complexidade humana envolta na maternidade não isenta as possibilidades de amor surgidas no processo de construção de uma mãe – como já falei aqui, ainda mais quando é um projeto da mulher a maternidade, ou a aceitação do que tenha acontecido, em assumir as consequências da formação de um ser. Ressalto nesse sentido, o modo como no fim da vida de Maria Lúcia, promove uma confissão sobre ser Laura a única coisa viva dentro dela agora que morre. Desta maneira, se pelo olhar de Laura Maria Lúcia se

reconheceu e começou a descobrir o que era amor, por que as duas vivem uma relação tão conflituosa? Vamos refletir sobre no próximo tópico.

2.2.3 O que é ser filha de uma mãe?

A menina é mais totalmente dependente da mãe: com isso, as pretensões desta aumentam. Suas relações assumem um caráter muito mais dramático. **Na filha, a mulher não saúde um membro da casta eleita; nela procura seu duplo.** Projeta nela toda a ambiguidade de sua relação consigo mesma (...) entre mãe e filha que os conflitos de que falamos assumem formas exasperadas (BEAUVOIR, 2016B, p. 320).

Os conflitos dos quais Beauvoir fala são situações dos quais as mães, por algum motivo, projetam nos filhos situações alheias à intenção de criação. Dos cinco bebês que Maria Lúcia teve, Laura foi a única mulher e a única da qual ela não promoveu um infanticídio, como já comentamos acima. Na cena em que descreve o dia que foi seu algoz e ao mesmo tempo salvadora, afirma que diferente dos irmãos, Laura não chorou ao ser submersa na água da privada, apenas olhou firmemente para os olhos de Maria Lúcia e foi aí que as coisas mudaram.

É possível especular que Maria Lúcia tenha criado um vínculo com Laura pela similaridade de gênero entre elas, visto que reitera que matou os bebês anteriores sobretudo pelo fato deles “terem aquela coisa no meio das pernas” (BRUM, 2011, p. 142). Dentro do seu relacionamento com a filha, as ações de Maria Lúcia que provocam traumas em Laura se voltam – pelo modo como Brum constrói a narrativa – para a tentativa de “protegê-la” do próprio pai: o afastamento gradual da figura dele durante a infância da menina, a ida oficial de Laura para sua cama com o intuito de distanciar o “marido” e as reiteradas mamadas da menina no seio da mãe cujo ato acaba ganhando ambiguidade quando levado para uma psicóloga na escola. Todas essas situações levam Laura a travar com Maria Lúcia uma dependência emocional misturada com o processo de ódio e um desejo de eliminá-la.

Acrescido a esses episódios, há também os fossos de silenciamentos aberto entre elas, as dificuldades de comunicação advindas ainda da infância de Maria Lúcia, os hábitos de limpeza excessivos da mãe e o afastamento gradativo de Laura, até que as duas se unem novamente em função da doença de Maria Lúcia. Embora Laura cresça, se torne jornalista, crie sua própria independência, ainda está internamente marcada pelas amarras que lhe prendem ao seu relacionamento confuso com a mãe. Por outro lado, também a própria Maria Lúcia admite a relação imbricada das duas quando revela que nem queria dar-lhe um nome. “Se eu pudesse, nem teria colocado o nome de Laura. Para mim seria **filha**” (BRUM, 2011, p. 72, grifo nosso).

Ou quando diz: “Laura é sentimental, talvez. Não fraca. Nisso puxou o pai. Às vezes eu tenho vontade de dizer a ela: por que você não me larga de uma vez e vai viver sua vida? Mas eu não digo. Não digo porque sou egoísta, e Laura é tudo o que eu tenho” (BRUM, 2011, p. 80, *pela voz de Maria Lúcia*).

Parece-me que o nome de Laura como “filha” é uma maneira de engessar à sua existência um papel social, mas impedi-la de tornar-se uma pessoa separada da vida da mãe. Em seu *site* profissional, Eliane Brum tem um projeto chamado *Todos os nomes*, com abertura de contato para que os leitores mandem suas próprias histórias. No texto que antecede a caixinha de cadastro, a jornalista afirma:

Os nomes são nossa primeira identidade, com a qual às vezes brigamos ou criamos outro sentido ou construímos uma vida para preenchê-la ou tudo isso junto e mais alguma coisa. **O nome nos precede.** E contém, de certo modo, a história que vem antes da gente. Terna, brutal, vingativa, laudatória. **Às vezes uma soma, em outras uma subtração.** Um desejo profundo, sempre.⁸⁷

Tornar o nome de Laura como “filha” parece denotar, nesse sentido, o que Beauvoir fala acerca de transformar filhos em antídotos terapêuticos. “O filho é, sem dúvida, um empreendimento a que se pode validamente destinar; mas tal como outras não representa uma justificação em si; e é preciso que seja desejada pelo que é e não por benefícios hipotéticos” (BEAUVOIR, 2016B, p. 325). Fazendo uma alusão à *Uma/Duas* e diante do modo como a vida de Maria Lúcia se concebe, Laura acaba se tornando para a mãe a única coisa pela qual valha a pena ter uma vida. No entanto, isso não significa necessariamente vinculá-la a um processo de liberdade.

Do mesmo modo que, para Laura, ainda que passe a infância, a adolescência e parte da vida adulta tentando livrar-se do peso de não se sentir independente, vincula-se internamente aos vestígios de sua primeira lembrança, quando a mãe tentou afogá-la e ao mesmo tempo salvou. Diversos momentos da narrativa Laura compreende a banheira do seu apartamento cheia de água como uma metáfora do próprio útero ou desse lugar de onde a mãe foi, na sua cabeça, apenas a salvadora. Já falei sobre isso no capítulo 2, mas Brum constrói uma personagem do qual utiliza a dor do corte para se encontrar, produzindo marcas e mais marcas em seu corpo – em transgressão à uma sociedade que prioriza a perfeição – embora faça, desta mesma personagem, um experimento de alguém que deseja, nos momentos de dificuldade, o retorno ao momento existencial anterior ao seu primeiro conflito, que nem sabe sê-lo [pois a mãe nunca contou isso a ela].

⁸⁷ Disponível em: <http://elianebrum.com/nomes/>, Acesso em: 22 ago. 2021.

Desta maneira, o arrancar-se da mãe imbricado com o processo de escritura do romance é também um meio de dar a si mesmo um renascimento, pois dessa missão a mãe não faz parte. Se não há instinto ou naturalidade materna, por parte dos filhos, Beauvoir afirma também que não existe meios de como o filho/filha encontrar felicidade “segura nos braços maternos” (BEAUVOIR, 2016B, p. 326). Ainda que o filho/filha tenha vindo da carne da mãe,

ela [mãe] é incapaz de fundar uma existência, que terá de se fundar ela mesma. (...) A mãe pode ter suas razões de querer um filho, **mas não poderá dar, a esse outro que vai ser amanhã, suas próprias razões de ser**; ela o gera na generalidade do seu corpo, **não na singularidade da sua existência** (BEAUVOIR, 2016B, p. 296, grifo nosso).

A busca de Laura, portanto, é também uma busca – de guerra existencial e psicológica – de colocar-se no mundo de forma independente [e isso aqui não tem vinculação às questões financeiras, mas emocionais], sem que apoie suas próprias dificuldades ou justifique-as culpabilizando um terceiro. Mais: é um processo de desidentificação, do próprio filho, das narrativas que elevam a mãe a uma heroína e retomando-a sua condição humana. Esse empreendimento, de uma vida inteira, tem conotações metafóricas de um processo de morrer para começar a viver e que, no romance, são levadas à literalidade: nascimento vinculado à tentativa de morte, morte vinculado à tentativa de nascimento. Para dialogar com essas questões, evoco pontos pertinentes da autobiografia da autora *meus desacontecimentos* que podem me ajudar a compreender a dimensão dessa questão para a autora.

Antes de iniciar a autobiografia, Brum cita na epígrafe “A menina é a mãe da mulher (a partir de William Wordsworth).” Presumo que esta frase é uma adaptação do verso “The Child is father of the Man”, do poema *My Heart Leaps Up* ou *The rainbow*⁸⁸, publicado em 1807 pelo poeta romântico inglês do século XVIII. William escreve:

My heart leaps up when I behold / A rainbow in the sky: / So was it when my life began; / So is it now I am a man; / So be it when I shall grow old, / Or let me die! / **The Child is father of the Man;** / And I could wish my days to be / Bound each to each by natural piety (WORDSWORTH, 1807 Domínio Público, grifo nosso).

O poema de William me remete a um processo humano de repetição de si mesmo ao longo da vida, de modo que a infância determina a fase adulta, o envelhecimento e a morte de um homem. Parece-me que Brum anuncia, logo no início da sua narrativa, como o seu movimento de amadurecimento tem como base as experiências da menina que foi. E como a mesma menina ainda vive – como um ciclo infinito – dentro de si mesma. Em *meus*

⁸⁸ Tradução livre para o título do poema: “Meu coração salta” ou “O arco-íris”. Para o verso grifado: “A criança é o pai do homem”. Disponível em: <https://poets.org/poem/my-heart-leaps>. Acesso em: 10 jun. 2021.

desacontecimentos, Brum afirma ser filha de “vários túmulos”, sendo um deles a alusão do corpo da mãe, “assassinada pela morte da criança que veio antes” (BRUM, 2014, p. 13). Nascida em 1966, Brum é a quarta filha de um professor universitário e uma professora de Português e Literatura de Ijuí, no interior do Rio Grande do Sul. Eles tiveram dois filhos, uma menina que faleceu ainda bebê e depois Eliane. Deste túmulo, Eliane Brum reitera como foi para mãe sentir uma criança se expandindo no útero dela e logo em seguida sentir a ausência dessa vida, com apenas cinco meses. Como um ritual, conta Brum que a mãe a levava com os irmãos para visitar o túmulo da irmã morta e isso a assombrava. Daí, afirma que ter a morte como sua primeira lembrança com o túmulo da irmã, lhe remete a sensação de “ter nascido morta”. Termina o capítulo se intitulando: “Eulápide” (2014, p. 15).

Essa indicação biográfica dada por Brum em *meus desacontecimentos* pode ter sido trabalhada em seu observatório literário de *Uma/Duas*, de modo a pensar o impacto do rompimento abrupto de uma relação de mãe com uma filha, bem como o seu ressoar do luto nos acontecimentos posteriores e nas pessoas envolvidas. Se a morte da irmã causa consequências no modo como Brum vive a sua própria infância, podemos observar essa mesma instância sendo trabalhada em *Uma/Duas*, de modo acentuado: primeiro em Maria Lúcia, sendo filha de uma mãe morta, sem poder elaborar a dor dessa ausência ou pelo menos vivê-la enquanto uma dor. “Eu não tive uma mãe. Talvez seja por isso que eu não tenha sido uma boa mãe. Eu nunca soube o que uma mãe deve fazer. (...) Nunca me senti culpada por isso. Meu pai nunca me culpou também. Sempre tivemos, eu e ele, uma mente lógica” (BRUM, 2011, p. 80). Depois, de modo transgressor e intencional, em que a própria Maria Lúcia – pela apatia da palavra e a ignorância do qual foi vivendo – mata os bebês anteriores à Laura. Em seguida Laura, sendo também filha de um túmulo (mesmo sem saber) e compreendendo com mais veemência, na fase adulta, o que é a batalha interna e silenciosa para se desvencilhar do corpo da mãe.

Desvencilhar-se do corpo da mãe, para Laura, representava destruir o que Maria Lúcia a teria causado ao longo do seu processo de crescimento, de modo que só um dos corpos pudesse sobreviver. Laura escolhe a ficção – espaço estético – para desenvolver essa autonomia sobre a mãe, de modo que ela não mais consiga dominar a vida da filha. Esse conflito central, do qual já falei diversas vezes, remete-me à coluna também já comentada *Dilma lá*, de Brum, em que a autora cita um discurso da escritora inglesa Virginia Woolf (1882 – 1941) num congresso realizado em 1931, o *National Society Women’s Service*, em Londres, onde defendeu o matricídio:

Para se tornar a escritora e uma mulher com expressão pública, ela confessa que **precisou “matar” a sua mãe**, o modelo de uma mulher que era só bondade, generosidade, compreensão, doçura e beleza, que se dedicava de corpo e alma aos outros, confortava, pacificava, se sacrificava (BRUM, 2013, p. 154, grifo nosso).

Em *Uma/Duas*, Laura decide matar a mãe não necessariamente por ser “amável, generosa, doce, compreensiva e bela”, mas por entender-se extensão de Maria Lúcia, uma instância subjugada pelo poder devorador da mãe que não dava conta de tomar a emancipação de si mesma, sem saber quem é, o que é, o que nela é imposição da mãe, herança genética cultural ou escolha. Sobre este ponto, inclusive, vale ressaltar a percepção contrária à Laura, escrita na primeira aparição da voz de Maria Lúcia no romance, no capítulo 15:

Não se iluda, eu também sinto seus olhos e suas unhas ainda jovens arranhando a minha porta. Você, minha filha, me dá poderes sobrenaturais apenas porque tem medo da sua força. Desde pequena você sempre teve medo de assumir o desejo como seu. A covardia e a maldade que eram também suas. É para seus leitores que escrevo. Mas a decisão de publicar também a minha versão é sua. Será sempre sua. Eu não deixarei que você coloque mais uma violência na minha conta (BRUM, 2011, p. 70).

Na coluna *A vida se faz nas marcas*, também já citada, Brum comenta “o trauma como algo que nos marca, que nos **mata** simbolicamente, para que possamos renascer de outro jeito, nossa vida é cheia deles” (BRUM, 2011, p. 121, grifo nosso), fazendo um adendo sobre ser esse texto um questionamento acerca da ilusão de que é possível e o pior, desejável, ter uma vida sem marcas no corpo e na alma. Nesse primeiro momento, portanto, a morte do qual Laura propõe à Maria Lúcia é como a de Wolf, simbólica, ainda que cruel e sangrenta, imputada de toda a raiva e ódio reprimidos, ela se dá em ambiente estético e controlado, pelas palavras. Laura afirma: “Será que ela sabe que eu a estou matando? Não como das outras vezes, mas da forma definitiva? **Uma morte além da morte?** (BRUM, 2011, p. 17, grifo nosso).

Todavia, ao passo que a trama se desenrola, interpolada pelas vozes narrativas, o romance *Uma/Duas*, bem como o romance de Laura dentro da narrativa [se é que podem ser entendidos de forma separada] acabam se encaminhando para o gesto de morte literal, não mais simbólico. Entre tê-lo acontecido na ficção de Laura ou na realidade do romance, não importa, o fato é que o tema abre flancos para se pensar sobre uma condição específica acerca do *morrer* nos tempos contemporâneos e que, inclusive, acabam balizando as ações maldosas de Laura para com a mãe. A morte subverte a lógica do olhar da filha equilibrando-a a numa balança ambígua de sentimento, levando-a a promover assim, uma morte digna para Maria Lúcia. Nesse processo, como já reiterei, Laura acaba se conscientizando da sua tentativa, mas

impossibilidade de livrar-se da mãe. Afinal, esses contrários permanecerão vivendo nela, não como uma possessão, mas pela memória.

3. *É possível que um ser humano se arranque da morte?*

Já comentei nos capítulos anteriores que o tema da morte natural foi explorado por Eliane Brum entre os anos de 2008 e 2010 e, como a própria autora afirma em entrevistas, tais reportagens foram o estopim para a abertura de caminho para a escritura de *Uma/Duas*. Além de acompanhar situações reais, entre elas a de Ailce Oliveira, Brum também revelou o contato com livros sobre o tema, tais como os do historiador francês Philippe Ariès (1914-1984), *História da morte no Ocidente* (1974) e *O homem diante da morte* (2014 [1977]), além das reflexões de Rubem Alves, também o ensaio *Pornografia da morte* (1955), do britânico Geoffrey Gorer (1905-1985), em que reflete sobre as repressões sociais acerca da morte e do luto, assim como o sexo em outros séculos. Brum comenta ainda Lya Luft, em *O lado fatal* (1988), sobre a experiência de luto de perder o marido, ou *A lição final* (2008) do professor americano Randy Pausch sobre o enfrentamento a um câncer pancreático. Ainda as memórias escritas pelo filho de Susan Sontag, David Rieff, em *Nadando em um mar de morte – Memórias de um filho* (2008), em que conta como a mãe assumiu o discurso médico de “lutar” e acabou morrendo sem se conciliar com a própria ideia de morrer.

Identifico que *Uma/Duas* traga, a partir da narrativa, pontos de reflexão acerca da cultura da morte ocidental contemporânea em diversos aspectos que norteiam, de maneira geral, a ideia de contrários a partir da situação: *é possível que um ser humano se arranque da morte?* Brum materializa uma discussão universal sobre o enfrentamento do tema em situações particularizadas por Maria Lúcia e Laura que incitam, de maneira estética, uma possibilidade de reflexão ao leitor acerca da tentativa e impossibilidade de fugir de uma condição inerente à espécie humana. O enfrentamento cotidiano e individual do envelhecimento do corpo e a consciência do fim, entretanto, parece-me posto no romance para transgredir, a partir do entendimento individual das personagens, o controle da morte por narrativas da medicina e da religião por exemplo. Antes de entrar propriamente dita na análise do romance, vale fazer apontamentos teóricos/históricos acerca de como a morte chega no ocidente contemporâneo e que me ajudam na compreensão das discussões promovidas por *Uma/Duas*.

3.1 A morte no ocidente

Em *O homem diante da morte*, Ariès afirma que até meados no início do século XX, o ocidente de cultura latina, católica ou protestante identificava a morte como uma solenidade que modificava o tempo e espaço de um grupo social (ARIÈS, 2014, p. 755). Isso significava dizer que a morte de um homem se tornava um evento público, amparado por rituais que envolviam a comunidade. “Não era apenas um indivíduo que desaparecia, mas a sociedade que era atingida e que precisava ser cicatrizada” (ARIÈS, 2014, p. 756). Contudo, logo depois surgiu uma nova forma de morte que o historiador denomina de *imagem invertida*: da qual a sociedade passa a receber a morte de forma negativa, **expulsando-a** do seu cotidiano. Salvo a morte de autoridade, não se anuncia mais, não se faz uma pausa, tampouco a importância para o desaparecimento de um indivíduo. Por outro lado, os discursos e enfrentamentos acerca da morte passam a ser delegados para o âmbito acadêmico/científico.

Pensamento parecido está em *A história da sexualidade: vontade de saber*, de Foucault. De maneira geral, o pensador analisa que a morte é uma condição humana que não cabe nos projetos de poder da burguesia, cujo foco está, portanto, na **preservação das instâncias da vida**, no sentido de dominar, controlar e disciplinar, ainda que “ela [a vida] lhes escapa continuamente” (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 128). O autor promove essa reflexão observando como o direito à morte era discutido e efetivado nos séculos anteriores, como uma arma de defesa da vida do soberano, imputada aos súditos e exposta em situações de guerra. Para Foucault, o importante para as sociedades modernas é o controle biológico da raça humana para a manutenção socioeconômico e político criado.

Centrou-se no corpo espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles reguladores: uma bio-política da população* (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 131, grifo do autor).

Foucault afirma, nesse sentido, que se abre uma era do *biopoder*, a partir da ascensão do estado moderno no século XVIII, cujo dispositivo da sexualidade começa a ser uma das tecnologias a partir do século seguinte. Segundo o autor, o biopoder foi um dos mecanismos para a consolidação do capitalismo e ao longo dos anos, criando meios mais sofisticados de controle dos quais situam os seres humanos como uma espécie no mundo que requer cuidados e consciência acerca da vida em si, empurrando, nesse sentido, discussões de morte para outros espaços que não seja o dos indivíduos ou quando não ocultando-os.

Parece-me que Ariès e Foucault podem dialogar no que tange à expulsão da morte da sociedade e a vinculação dos discursos sobre ela a instâncias de poder (no caso aqui discutido, espaços da medicina e da religião). Acerca da **ocultação da morte**, Ariès afirma que desde a metade do século XIX e até meados da década de 1950, a morte começa a se tornar constrangedora, passando por tentativas de burlá-la pela mentira. “Cada um é, portanto, cúmplice de uma mentira que acaba levando a morte à clandestinidade” (ARIÈS, 2014, p. 758). A dissimulação passa inicialmente, de acordo com o historiador, pelo medo de anunciar o fim para a pessoa que está morrendo, criando uma cultura de deixá-lo morrer sem a consciência do término da vida.

Por outro lado, já no final do século XIX, o mundo ocidental torna a narrativa sobre a morte mais complexa ao iniciar o que o autor chama de “**medicalização**”. Ancorado nas discussões promovidas pelo romance *A morte de Ivan Ilitch* (1886), de Tolstói, Ariès reflete sobre como as mentiras sobre a morte começam a ser ancoradas pela ênfase da doença e do seu tratamento. Além disso, há uma exaltação da figura do médico, dos diagnósticos e medicamentos como responsáveis pela cura. Acrescidos do **medo de anunciar a morte** e o fim, os médicos passam a eufemizar as comunicações com o doente.

Os médicos de hoje sabem disso e contam com o acaso para evitar intervir diretamente. O aviso fora reprimido, mas ele continua seu caminho na consciência bloqueada, e basta o retorno da dor para que a ilusão se dissipe e que a verdade entre pelos olhos” (ARIÈS, 2014, p. 764).

Do mesmo modo a família, ainda que sob a égide de um interdito e tendo a consciência do que está acontecendo, tenta levar a vida normalmente, evitando a morbidez ou o sentimentalismo do assunto.

Importa, de fato, afastar as ocasiões de manifestar emoção, as trocas patéticas, é preciso manter um clima de banalidade cotidiana; **só assim, o doente poderá conservar a moral**. Tem necessidade de todas suas forças para chegar a tanto. Não o enfraquecemos (ARIÈS, 2014, p. 763, grifo nosso)

O banimento da morte como assunto comum da família e o comedimento de não falar sobre o assunto pela classe médica, como uma maneira de não frustrar o doente leva ao entendimento estético de que a morte pode ser encarada como uma **instância de sujeira e de inconveniência acometida ao corpo**, que degrada a carne, a faz apodrecer, cheirar mal, vaziar excrementos, líquidos que ferem o valor burguês da limpeza e a tornam indecente. Segundo Ariès:

A luta contra a poeira é o primeiro dever de uma dona de casa vitoriana. Os missionários cristãos impõem aos seis catecúmenos a limpeza do corpo tanto

quanto à limpeza da alma da qual ela é o símbolo. Ainda hoje, a caçada aos cabelos compridos dos jovens recorre, ao mesmo tempo, ao argumento da higiene e da ordem moral. Um rapaz limpo tem probabilidade de apresentar boas ideias: *é são* (ARIÈS, 2014, p. 767, grifo do autor).

Sobre a questão da limpeza, podemos travar um diálogo com o que fala Han acerca da sociedade contemporânea, entendida como positiva por tentar, a todo custo, banir a dor e a negatividade. Já comentei acerca do que o autor afirma ser a “estética do liso”, que compreende o belo como isento de formas ou marcas abruptas que perturbam os sentidos humanos. “O liso e o doce são da mesma origem. São aparências de uma positividade pura. Eles se esgotam em uma mera curtidura” (HAN, 2019, p. 31). Para o filósofo sul-coreano, o olfato e o paladar também estão destinados à lisura. Neste sentido, e fazendo uma alusão à exposição da “feitura” causada no corpo pela morte, conforme fala Ariès, chega-se a uma outra instância social que é o entendimento do **hospital** como um lugar capaz de isolar todas essas contradições que emergem do ser humano diante da morte.

De acordo com Ariès, “as sequelas fisiológicas saíram do cotidiano para passar ao mundo da assepsia e da higiene, da medicina e da mortalidade inicialmente confundidas. Esse mundo tem um modelo exemplar – o hospital e sua disciplina celular” (ARIÈS, 2014, p. 769). Diferente do que acontecia no século XIX, cuja família havia de suportar o isolamento de um ser humano em processo de morte num quarto, promover todos os cuidados, o hospital acabou oferecendo “às famílias o asilo onde elas puderam esconder o doente inconveniente, que nem o mundo nem elas próprias já não podiam suportar” (ARIÈS, 2014, p. 770).

Após o constrangimento do morrer ser passado para o hospital, o ato ganha contornos de **pudor e discrição**, conforme diz Ariès (2014, p. 770). Para o historiador, o pudor está no cerne dos interditos contemporâneos, pois carrega – em si – para além dos constrangimentos e inconvenientes, uma dificuldade de nomeação, do falar sobre. Por isso, Ariès compreende que se nos séculos anteriores se usava a retórica e a ênfase romântica para mascarar a realidade, no século XX prioriza-se o **silêncio** (2014, p. 770). Já não é somente fingir que nada está acontecendo ou usar eufemismos, a pessoa em processo de morte se resguarda em colocar uma pedra sobre o assunto.

Acerca do silêncio, Ariès cita o britânico Geoffrey Gorer como o primeiro a analisar a **supressão ou a rejeição do luto**, no século XX. Em seu ensaio *Pornografia da morte* (título original *Pornography of Death*, sem tradução para o português) e em seu livro *Morte, dor e luto* (*Death, Grief and Mourning*, 1963) Gorey afirma que a morte se tornou vergonhosa tal qual o sexo no século XIX. De acordo com o autor, as sociedades vão criando costumes, hábitos de aparência dos quais tendem a dar importância de significado para determinadas ações e

palavras, em detrimento de outras, por exemplo. Das passagens de século do XIX para o XX, Gorey defende que o discurso acerca do sexo se expande enquanto a morte começa a ser banida.

No século 20, no entanto, parece ter sido uma mudança não notada no pudor; considerando que a cópula se tornou cada vez mais “mencionável”, particularmente nas sociedades anglo-saxônicas, a morte tornou-se mais e mais “indizível” como um processo natural. Não consigo me lembrar de um romance ou peça do último vinte anos ou mais, que tem um “leito de morte cena” nele, descrevendo em qualquer detalhe a morte “De causas naturais” de um personagem principal (GOREY, 1955, p. 50, tradução nossa).

De maneira geral, isso não significa dizer que a morte tenha sido banida, mas que as pessoas costumam compartilhar implicitamente as práticas adotadas, não abrindo-se para entrar nesse conflito. Nesse sentido, os rituais ligados a morte podem ter enfraquecido, como por exemplo a prática de ir a enterros e levar crianças. Também o modo como se noticia para crianças e não mais se fala no assunto.

Nossos bisavós foram informados de que bebês foram encontrados sob arbustos de groselha ou repolhos; nossas crianças provavelmente ouvirão que aqueles que morreram serão transformados em flores, ou descansam em belos jardins. **Os fatos feios estão implacavelmente escondidos; a arte dos embalsamadores é uma arte da negação completa** (GOREY, 1955, p. 51, tradução nossa).

Gorer aponta ainda que a cremação também pode ser entendida como uma prática que renega o culto aos túmulos e as idas ao cemitério, embora, passe a viver as memórias presentes em casa, em algumas situações, preservar o quarto e ambientes tais quais foram deixados pela pessoa que faleceu. Ariès reitera ainda que no século XX o luto cria contornos indecentes. “A dor da saudade pode permanecer no coração do sobrevivente, não devendo ser manifestada em público (...) admite ser necessário tolerar algum desabafo, contanto que permaneça secreto” (ARIÈS, 2014, p. 780).

Ao observar a morte como indecente ou pornográfica, para usar a palavra de Gorer, compreende-se que a pessoa tem a capacidade de dominar suas emoções e sentimentos tais quais os impulsos sexuais de outrora. “Assim, os sentimentos fora do comum ou não encontram sua expressão e são reprimidos, ou se expandem com uma violência insuportável, sem nada mais para canalizá-lo” (ARIÈS, 2014, p. 781). Nesse sentido, se não acontece uma repressão, a vida cotidiana pode ser comprometida. Bom lembrar, a prática do engolfamento do luto, segundo o historiador francês em diálogo com os estudos de Gorer, não ocorre, porque os sobreviventes não se importam, mas porque são forçados por uma pressão social a não reagir. “Agora as lágrimas do luto se equiparam às excreções da doença. Uma e outra são repugnantes. A morte é excluída” (ARIÈS, 2014, p. 782). Embora, por outro lado, no mesmo momento

histórico, os psicólogos apontem para a necessidade contrária às práticas sociais e culturais fomentadas pelos meios de comunicação, atribuindo importância para a vivência do luto.

Um último ponto ressaltado por Ariès acerca da morte no ocidente, antes que se tenha uma virada de pensamento em busca da dignidade do morrer, está na legitimação do espaço hospitalar como o lugar destinado às mortes naturais, desde que se tenha tentado “tudo” para prolongar a vida do doente; mesmo sabendo que a intenção é a cura. A essa prática se deve o intenso progresso da medicina, tanto como tecnologia como procedimentos cirúrgicos. Mas também ao fato de ser o hospital um local amplo que agora comporta práticas auxiliares (como da enfermagem, farmacêutica) e que atendem o paciente de maneira especializada. Também a morte, conseguinte, se subdivide, como morte cerebral, biológica, celular.

O tempo da morte pode ser prolongado conforme a vontade do médico: este não pode suprimir a morte, mas pode regular-lhes a duração, de algumas horas como antigamente, a alguns dias, semanas, meses ou mesmo anos. Tornou-se realmente possível retardar o momento fatal; as medidas tomadas para acalmar a dor têm como efeito secundário prolongar a vida (ARIÈS, 2014, p. 789).

O problema é que não há uma consciência que limite as intenções desse prolongamento. Segundo Ariès, a decisão depende “de um acordo com a família, o hospital e até mesmo a justiça, ou de uma decisão soberana do médico” (2014, p. 790). Todavia, nem sempre essa decisão é democrática. Passe-se a compreender, portanto, a morte não como um processo natural da condição humana; mas como fracasso, se encarada sob a perspectiva do médico que reivindica a cura como sua razão de ser. O resgate da morte envolta da ignorância sobre o fim passa a ser considerada como uma maneira ilusória de manter “a eficácia” da equipe médica (ARIÈS, 2014, p. 791). Assim, a boa morte do século XX é aquela em que a pessoa morre dormindo, ao passo que a feia é aquela em que o doente sabe o que vai acontecer, se revolta e externa sentimento ruins sobre o fato.

No final da década de 60, nos Estados Unidos, um movimento de profissionais da saúde começa a romper o silêncio acerca da morte, ouvindo os pacientes em seu leito de morte. Dentre os livros publicados, um se destaca *Sobre a morte e o morrer* (1969), da médica Elizabeth Kubler-Ross (1926-2004). Dentre as ações e as pesquisas, o mais importante está em trazer de volta a dignidade negligenciada ao ser humano no ato de morrer.

Excluída do saber médico, salvo em casos de medicina legal, considerada fracasso provisório da Ciência, a morte não fora estudada por ela mesma; tinham-na afastado como um tema filosófico que não pertencia à Ciência. As pesquisas recentes tentam **restituir-lhe uma realidade, reintroduzi-la nos estudos médicos**, de onde desaparecera desde o fim do século XIX (ARIÈS, 2014, p. 795, grifo nosso).

Restituir à morte uma realidade parece significar, nesse primeiro momento, uma aceitação acerca da sua certeza. Como consequência, não a deixar acontecer como algo sem importância ou de ordem secundária, como um detalhe da existência. Significa, portanto, identificá-la como um processo importante da própria vida, que requer atenção e elaboração sobre. Por isso, a corrente de estudos norte-americanos identifica como imprescindível o retorno da informação para a pessoa. É necessário noticiar com exatidão ao doente e a família acerca do diagnóstico e da evolução provável da doença (ARIÈS, 2014, p. 796), para que decisões sejam tomadas, tanto família quanto paciente ambientem-se com o tempo disponível, fazendo dos últimos dias de convívio e de vida, de fato, vida.

Dessas práticas, a Organização Mundial de Saúde publicou, em 2002, uma atualização de um conceito cunhado na década de 90, chamado de cuidados paliativos:

Cuidados Paliativos consistem na assistência promovida por uma equipe multidisciplinar, que objetiva a melhoria da qualidade de vida do paciente e seus familiares, diante de uma doença que ameace a vida, por meio da prevenção e alívio do sofrimento, da identificação precoce, avaliação impecável e tratamento de dor e demais sintomas físicos, sociais, psicológicos e espirituais (OMS, 2002)⁸⁹.

Não se nega mais a morte, tampouco tenta-se adiá-la a qualquer custo. Mas aceita-se o processo natural de vida e o tempo do paciente, aliviando-os dores, amenizando sintomas para que ele possa ter qualidade de vida na finitude. Ana Cláudia Quintana Arantes, médica formada pela Universidade de São Paulo (USP), tem promovido um movimento no Brasil em torno da conscientização da comunidade sobre o tema. Em seu livro *A morte é um dia que vale a pena viver; e um excelente motivo para se buscar um novo olhar para a vida* (2019), afirma que “a infelicidade é uma presença constante na vida do médico que só aprendeu sobre doenças. Já aquele médico que busca um conhecimento sobre cuidar, com o mesmo empenho e dedicação que leva para o curar é um ser humano em permanente realização” (ARANTES, 2019, p. 45). O processo, portanto, se volta para o cuidado. Não necessariamente para a cura.

Deste ponto específico, paro meus breves apontamentos teóricos para entrar no tema pela visão de Eliane Brum. É por meio do contato com a prática dos cuidados paliativos em São Paulo que a autora começa sua saga de compreensão acerca da morte natural. Ao longo dessa explicação coloquei algumas palavras e expressões em negrito para chamar atenção do leitor para pontos de interseção do morrer contemporâneo com os vestígios de entendimento por entre os séculos que foram trabalhados na obra ficcional *Uma/Duas*. Estou falando sobre a expulsão

⁸⁹ Serviços de cuidados paliativos – gestão de qualidade. *Biblioteca Virtual em Saúde. Ministério da Saúde*. 2011. Disponível em: https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/inca/gestao_da_qualidade.pdf. Acesso em: 24 ago. 2021.

da morte em favor da vida, a ocultação e o medo de anunciar a morte, as instâncias de sujeira e inconvenientes causados pela morte, a medicalização e a presença do hospital, o pudor, a discrição, o silêncio e a supressão ou rejeição do luto. Ora ou outra evocarei abaixo tais pontos para uma reflexão entre o observatório literário e o romance.

3.2 *Uma/Duas* e a inclusão da morte

Em reportagem intitulada *A enfermaria entre a vida e a morte*, no livro *O olho da rua*, Brum discute os paradigmas médicos em torno da **medicalização e o hospital como a institucionalização da morte**. A prática dos Cuidados Paliativos pode, neste caminho, ser uma porta para a subversão desta lógica. “O grande embate travado naquele que desde o século 20 é o altar da morte, o hospital, e pelos seus sacerdotes modernos, os médicos, questiona os limites da prática médica diante do fim da vida (BRUM, 2017, p. 303). Os paliativistas – avessos ao “sacerdócio moderno” – acreditam que é preciso dar o máximo de qualidade de vida para um paciente que tem uma doença terminal ou incurável, deixando-o consciente e sem dor até o momento de acontecer a sua morte natural. O foco recai, portanto, na qualidade de vida possível, não no prolongamento da vida a qualquer custo.

A esta segunda intenção, Brum comenta ainda sobre os “bordões” que ficaram conhecidos para convencer pessoas à submissão de determinados tratamentos considerados invasivos, pouco eficientes, mas rentáveis para a cadeia financeira movimentada pela medicina.

“Vamos lutar juntos”, é o que alguns médicos dizem aos pacientes, especialmente os que têm bons planos de saúde ou podem pagar por tratamentos caros. Nesse contrato, porém apenas um morre. E apenas um perde a qualidade de vida possível em nome do impossível. (...) “Tentar tudo” pode se tornar sinônimo de tortura médica legalizada. O paciente morre porque não havia cura naquele estágio da doença. Talvez morra alguns dias ou semanas depois do que morreria sem intervenções pesadas, de difícil recuperação. Mas perdeu semanas ou meses de vida com qualidade, em que poderia fazer uma viagem adiada há muito, comer no restaurante preferido, rever os filmes do coração ou apenas beijar muitas pessoas que ama (BRUM, 2017, p. 309).

Em *Uma/Duas*, não há discussão acerca dos cuidados paliativos. Mas o desfecho do romance se dá com o impasse vivido por Maria Lúcia ao descobrir um câncer incurável e, por isso, decidir pela eutanásia ilegal provocada por Laura, dentro do hospital. A decisão da morte, inclusive, vem após mãe e filha viverem uma cena em que um médico deseja impor sua pretensa

superioridade e Maria Lúcia peitá-lo. A cena é conhecida pela voz do narrador em terceira pessoa:

Em medicina, precisamos lutar. Até o fim. **Doutor, o que o senhor acredita pouco me interessa. É a minha vida. Quais são as minhas chances se eu fizer o que o senhor recomenda?** (...) O médico se atrapalha, não é assim que deveria ser tratado. (...) Mas o que a senhora prefere, morrer sem lutar? Assim posso garantir que pelo menos prolongamos a sua vida. **E que vida eu teria, doutor, depois de uma cirurgia desse tamanho e submetida a sessões de quimioterapia?** O médico não sabe o que dizer. **Não está acostumado a ser confrontado e detesta a experiência.** Confere seu rolex, para mostrar que está perdendo seu tempo de ouro. No caso dele, o ouro não é uma metáfora (BRUM, 2011, p. 131, grifo nosso).

Se pela reportagem, Brum tenta refletir sobre as impotências humanas diante da morte configuradas pelos costumes, discursos e ausências nos últimos dois séculos, no romance, a autora joga com os conceitos para elaborar uma narrativa cujas personagens centrais protagonizam possibilidades de enfrentamento desta realidade, diante da consciência da finitude. Os dramas pessoais que as envolvem também, parece-nos, são postos para dar ênfase nos contrários que emergem desta cultura de morte da qual vivemos. Caso Laura aceite pela mãe a incisiva do médico de operá-la, conseguirá manter seus planos de assassiná-la pelo ódio. “Tudo o que de pior eu sonhei pra ela e inteiramente dentro da lei. Algum tempo depois ela morrerá em dor, sozinha numa UTI, toda remendada, careca pela quimioterapia, presa a tubos e fios, sem poder falar e me alcançar” (BRUM, 2011, p. 137). No entanto, mesmo que Laura cogite a hipótese, acaba decidindo por uma morte sem dor à mãe, mantendo a dignidade dela. Parece-nos, por esse ângulo mais amplo, que não haja como foi comentado, uma possibilidade de cedência moral contra a crueldade da filha, mas uma subversão de ambas aos entendimentos contemporâneos sobre o morrer. Afinal, a morte mais macabra que Laura poderia imaginar para Maria Lúcia é também a morte – dentro do romance e nos contextos comentados – institucionalizada, legal, limpa, correta, discreta e desejada.

Maria Lúcia e Laura representam, a meu ver, nesta cena derradeira, uma personificação estética da reinclusão da morte e tudo que lhe envolve no processo de viver. Isso implica em dizer que representam ainda as contradições que emergem dela, bem como a tentativa e a impossibilidade de arrancar dela. Ariès afirma que a eutanásia poderia ser uma alternativa em torno da medicalização “por onde a vida e a morte, tão cuidadosamente separadas, poderia muito bem se reunir num fluxo de tempestade popular” (ARIÈS, 2014, p. 800). No entanto, para o historiador francês, “hoje ainda ninguém se sente responsável pela própria morte” (ARIÈS, 2014, p. 800). Em *Uma/Duas*, contudo, Brum cria uma história cujo ápice da inclusão da morte em vida é a escolha consciente, diante de um prolongamento de vida sem autonomia,

da querer morrer. Foucault, por sua vez, reitera que a morte é o encerramento do poder sobre os corpos.

A morte é o limite, o momento que lhe escapa; ela se torna o momento mais secreto da existência. (...) Não deve surpreender que o suicídio tenha-se tornado, no decorrer do século XIX, uma das primeiras condutas que entraram no campo de análise sociológica; ele fazia aparecer, nas fronteiras e nos interstícios do poder exercidos sobre a vida, o direito individual e privado de morrer (FOUCAULT, 1999, p. 130, grifo nosso).

No Brasil, debates acerca da eutanásia enfrentam obstáculos morais, embora aconteçam em âmbito acadêmico, tanto no campo da bioética quanto nos estudos jurídicos. Por outro lado, é também um consenso ético da imprensa a não publicação de reportagens sobre suicídios, visto uma possibilidade de causar um efeito contrário na população fomentando que mais casos aconteçam. Essa ideia remonta à reação alemã à publicação do romance de Goethe (1749-1834) *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774). Não obstante, recentemente alguns jornais têm trazido reportagens que abordam uma “epidemia silenciosa de suicídio”, também Eliane Brum escreveu sobre o tema entre os anos de 2008 e 2010. Em relatório publicado em março de 2021 pela Organização Mundial de Saúde (OMS)⁹⁰, em 2019, uma a cada cem pessoas que morreram no mundo foi por tirar a própria vida. Isso corresponde a 700 mil pessoas naquele ano.

Diante desses não ditos acerca da escolha da morte que não impedem o acometimento na vida real, as diferenças entre os procedimentos de eutanásia e de suicídio não apagam uma semelhança entre eles: o da pressuposição de uma escolha de encerrar a vida. No caso do romance *Uma/Duas*, é diante da finitude apresentada que Maria Lúcia – ao contrário das atitudes de medo e passividade ao longo da vida com o pai e o marido – demonstra uma autonomia de poder sobre seu corpo e sua própria história, sem deixar-se intimidar pela pseudo-superioridade médica. A personagem rechaça, portanto, a medicalização excessiva característica do final do século passado e do atual, bem como encerra, em suas ações, o poder do hospital em gerir/controlar sua vida.

Sobre essa situação, mãe e filha também protagonizam uma cena de fuga do hospital, logo após Maria Lúcia recusar-se ao tratamento. A fuga torna-se, inclusive, o maior momento de cumplicidade entre mãe e filha. Criar um paralelo entre a instituição hospital e uma prisão pode levar a uma reflexão sobre o que Ariès afirma sobre a morte já não mais pertencer a quem é acometido, “está regulada e organizada por uma burocracia, cuja competência e humanidade não podem impedir de tratar a morte como coisa sua, uma coisa que deverá incomodá-la o

⁹⁰ Suicide worldwide in 2019. *Organização Mundial da Saúde*. 16 jun. 2021. Global Health Estimates. Disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240026643>. Acesso em: 24 ago. 2021.

menos possível, no interesse geral” (ARIÈS, 2014, p. 793). Mesmo que haja medo e desejo de viver, a morte e tudo que ela representa não são instâncias de pudor para Maria Lúcia.

Vale reiterar que a fuga pode ter raízes num episódio contado por Brum também na reportagem *A enfermaria entre a vida e a morte*: uma mulher resgata o marido com câncer no cérebro do hospital, logo após recusar a operação e os médicos insistirem em dar a última palavra autorizando o procedimento. “Primeiro, o filho roubou o prontuário. Na madrugada, ela tirou o marido da cama e o empurrou pelos corredores do hospital. Na porta, o filho os esperava com o carro ligado. Saíram cantando pneu” (BRUM, 2017, p. 331).

A inclusão da morte na vida, no romance *Uma/Duas*, não se trata de uma possibilidade romantizada sobre o fim. A complexidade de emoções e conflitos podem ser revelados pela estratégia estética da autora de vincular a eutanásia da mãe ao matricídio cometido pela filha. Estou falando de um vínculo complexo, como mencionei anteriormente, que pode ser utilizado, nesse contexto, para fazer emergir o que um ser humano encara ao saber-se morrendo: os contrários de a única alternativa ser enfrentar quando também está tentando de tudo – mesmo que internamente – para negar a realidade. A morte exige desapegos repentinos dos quais o ser humano forjou, em sua história do ocidente, como sendo impossíveis.

Compreende-se, então, o que se passa sob os nossos olhos. Fomos todos, de bom grado ou à força, transformados pela grande revolução romântica do sentimento. Entre nós e os outros, criou-se elos cuja ruptura nos parece impensável e intolerável. É, pois, essa primeira geração romântica a primeira a recusar a morte. Exaltou-a, hipostasiou-a, e simultaneamente fez, não de uma pessoa qualquer, mas do ser amado, um imortal inseparável (ARIÈS, 2014, p. 786).

Ariès comenta que o apego ainda persiste, embora com uma linguagem mais discreta, porque já não se suporta “a visão das coisas da morte e, por conseguinte, nem a do corpo morto, nem a dos próximos que choram. O sobrevivente fica, portanto, esmagado entre o peso da sua dor e o interdito da sociedade” (ARIÈS, 2014, P. 786). Parece-me ser possível fazer uma ligação desse pensamento de Ariès com a dinâmica de complexidade de uma filha arrancar-se da mãe, proposta por Brum. Do mesmo modo que é uma jornada profunda para uma filha entender-se para além do duplo da mãe e vice-versa, é também uma jornada profunda, um ser humano equilibrar-se com a consciência do fim. O apego dependente de uma mãe/filha é também o apego dependente de um ser humano/vida.

Ainda que *Uma/Duas* conta de uma filha que queira matar a mãe, a autora escreve uma coluna em 2010 intitulada *As mães não deveriam morrer*, que está em seu livro *A menina quebrada*. Só o título da coluna já me denota o empreendimento de colocar, em palavras, o inenarrável, inexprimível em *Uma/Duas*. Imbricar essas duas instâncias dos contrários

[mãe/filha, ser humano/morte] é uma maneira de trabalhar o tema em hipérbole. No texto da coluna, a autora fala sobre a dor do luto de uma pessoa querida, bem como as presenças na ausência a partir da memória, tendo como gancho a morte da mãe de uma amiga.

De certo modo, nascemos e morremos muitas vezes até o fim da vida. E este é o movimento que importa. Queria dizer isso à amiga que perdeu a mãe de repente. **Mas agora ela ouve, mas não pode escutar. A dor a está comendo viva como as formigas africanas. Tudo é horror e absoluto** (BRUM, 2013, p. 142, grifo nosso).

Vejo, nessas circunstâncias, que o romance não tenha um final feliz, mas possível, pois há de se acreditar que Laura ainda enfrentará o luto [simbólico ou real, não importa] e a nova versão de si mesma, sem a mãe. “Precisa subir, mas não tem forças. Não ainda. Tem medo especialmente dos sapatos. (...) Não, ela não tem coragem de encarar os sapatos. Ela não tem coragem de enfrentar o mundo da mãe sem a mãe (BRUM, 2011, p. 175).

3.3 *Uma/Duas* e o despudor da morte

Ainda na reportagem *A enfermaria entre a vida e a morte*, Brum discute diversas situações sobre a morte a partir dos diálogos com os livros que leu sobre. Posso citar, por exemplo, o sufocamento do sofrimento na sociedade atual pela “deselegância” de mostrar-se mal diante dos outros, o controle do luto alheio e a tentativa de abafá-lo com medicamentos e psiquiatria, também a inevitável verdade que a morte nos coloca, como humanos: a impotência e a falta de controle. “Por isso, talvez, a morte tenha se tornado tão envergonhada. Ela nos lembra do que gostaríamos de esquecer” (BRUM, 2017, p. 307). Brum tenta mostrar que a morte traz uma perspectiva diferente para a vida e, diante da sua iminência, cai por terra ilusões acerca do corpo perfeito e da inibição de sentimentos e emoções que não seja só a felicidade. “A morte nos confronta com a questão fundamental dos nossos limites” (BRUM, 2017, p. 308).

Para além da sequência de capítulos que remontam o derradeiro fim de Maria Lúcia, vejo que *Uma/Duas* traz em seu cerne a discussão acerca dos limites e impotência humana. Ao falar sobre contrários, estou tentando evidenciar, entre outras coisas, um experimento da autora de materializar na ficção, em ambas as personagens, seres humanos que são defrontadas a todo tempo com as suas próprias decadências. Já comentei sobre a imagem que remonta ao apodrecimento do corpo, e possíveis pontos de partida em *Coluna Prestes*. Em *O Olho da rua*, Brum também comenta sobre dois pacientes da Enfermaria de Cuidados Paliativos que têm seus corpos apodrecidos pelo câncer. No romance, Laura frisa em diversos momentos da narrativa o cheiro de sabão que a mãe exala, numa contrapartida metafórica de limpar sua própria

humanidade. Também já comentei. Laura também evidencia diferenças de corpos, e quando a mãe descobre o câncer, reitera o odor que sente dela. “Ela pode sentir o cheiro de podre da mãe. Pode. Não, não é imaginação. A mãe fede como tripas ao sol. É isso o que é, afinal, a doença. As vísceras sendo comidas por dentro, o corpo se traindo e devorando a si mesmo” (BRUM, 2011, p. 128).

A morte pudica e discreta, nesse sentido, acaba sendo defrontada com a estratégia estética de Brum de trazer à tona, pela narrativa, a descrição das cenas, com ênfase a putrefação do corpo, ao passo que alinhava às personagens, sobretudo em Maria Lúcia, uma espécie de obsessão pela limpeza. Essa constatação de um corpo que se desfaz ao longo do tempo não está vinculada só à doença da mãe, mas acompanha o leitor ao longo da narrativa, sendo a segunda cena protagonizada por mãe e filha o encontro da mãe se deteriorando no apartamento. Ainda no âmbito das palavras, assim como Gorer falar sobre o despudor de determinados termos, Maria Lúcia me parece a personificação disso: “Mas sempre tive esse pudor das palavras. Peido, por exemplo, é uma palavra difícil pra mim. Peido peido peido. Pronto, também estou me libertando” (BRUM, 2011, p. 71).

Em *A menina quebrada*, Brum trabalha a questão o envelhecimento na coluna *A rainha má e o terro de envelhecer*. O texto, escrito em 2012, faz uma resenha do filme *Branca de Neve e o caçador*, lançado no mesmo ano. A autora chama atenção para a relação entre a mãe/madastra com o desejo de matar a filha/enteada por causa da sua juventude e beleza. “Toda violência sofrida e praticada, as mágoas, as decepções e as traições estão dentro dela. Mas no corpo, naquilo que se oferece ao olhar do outro, ela é uma mulher sem marcas” (BRUM, 2013, p. 343). Essa passagem, embora tenha sido escrita após *Uma/Duas*, me mostra uma percepção da autora que dialoga com Laura e Maria Lúcia, pois a narrativa crua e escancarada é para o leitor, mas entre elas, acontece espremido por diversos silenciamentos e interditos, como já disse. Ainda, como fala em sua coluna, a tentativa e o fracasso de tentar se livrar do envelhecimento é um sintoma da época contemporânea.

Arriscar-se a morrer, apenas para submeter-se ao padrão estético do momento ou apagar rugas que voltarão mais cedo ou mais tarde. Conforme o lugar de onde se olha para essas cenas, hoje banalizadas, é um filme dos mais apavorantes (BRUM, 2013, p. 345).

Fazendo uma alusão à *Uma/Duas*, vejo, mais uma vez, que nos contrários trabalhados pela autora no romance parece haver uma intencionalidade de evidenciar, portanto, que há repugnâncias no momento presente convivendo entre nós como se normais fossem. Pode ser o que Han afirma, sobre a Estética do Desastre, em *A salvação do Belo*.

O sadio é uma forma de expressão do liso. Emana, paradoxalmente, algo de mórbido, de inanimado. Sem a negatividade da morte a vida se petrifica em morte. É alisada, tornando-se morta-viva. A negatividade é a força viva da vida. Ela forma também a essência do belo (HAN, 2019, p. 67).

Han afirma ter uma hipostasia, ou seja, uma tentativa humana de querer tornar absoluta a negação da doença pelo objetivo ávido de querer a vida. “Quem odeia o destrutivo tem de odiar também a vida. Só o morto se assemelha ao vivo não deformado. (...) Assim, estamos hoje mortos demais para viver, e por demais vivos para morrer” (HAN, 2019, p. 68). Por esse pensamento do filósofo sul-coreano, trago ainda para dialogar com as percepções de Brum também expostas na reportagem sobre a enfermaria de cuidados paliativos, feita, reitero, anterior à *Uma/Duas*. Não há, portanto, como desvincular a morte da vida. A jornalista destaca a fala do fotógrafo que a acompanha, Marcelo Min: “Nascer e morrer é a mesma coisa” (BRUM, 2017, p. 305) e a vivência de uma enfermeira que passou por duas gestações trabalhando na enfermaria: na hora do último suspiro das pessoas, seu bebê mexia dentro dela. “Descubro então que a morte é um parto do lado avesso. E na Enfermária são todas parteiras que, em vez de esperar o tempo de nascer, respeitam o tempo de morrer” (BRUM, 2017, p. 316). Não basta incluir a morte como uma instância do nascimento em seus marcos temporais, é preciso ainda *forçar* pazes com o entre que vai, aos poucos e silenciosamente, deteriorando um corpo exposto ao tempo.

3.4 Outras questões da morte em *Uma/Duas*

Em *A mulher que alimentava*, reportagem que fecha o livro *O olho da rua* com a experiência radical de Eliane Brum em acompanhar o fim da vida de Ailce Oliveira, a autora cita o poema de Manuel Bandeira *Momento num café*:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.
(BANDEIRA, Manuel. *Estrela da manhã*. 2012 [1936], p. 30)

“*Que a vida é traição*”, é neste verso que a autora para na reportagem, para falar sobre o sentimento de Ailce diante de Deus. No momento em que a merendeira se aposenta descobre a doença e tem a vida abreviada. Na narrativa ficcional de Brum, quando Maria Lúcia descobre o câncer, acaba dizendo: “Não é que eu goste tanto de viver, mas não queria morrer. Sempre achei que seria como meu pai, um dia cairia morta. E nem precisaria saber disso. E agora meu corpo me *trai* miseravelmente. Porque é isso que é” (BRUM, 2011, p. 140).

Na reportagem, Brum omite propositalmente os últimos dois versos do poema de Bandeira “e saudava a matéria que passava. / liberta para sempre da alma extinta” (BANDEIRA, 2012, p. 30). Não posso saber ao certo os motivos, mas prevejo que tenha sido em respeito ao sagrado que habita a vida de Ailce e de sua família, ou simplesmente porque era o verso da traição que travava um diálogo com o que queria expressar. Todavia, chama-me atenção o fato de que no acompanhamento dos últimos dias de Ailce, Brum registra o contato da senhora com as religiões: “À noite, a dor aumenta. Ailce pede à filha que chame o Preto Velho. (...) Ailce tem fé e uma fé bem ecumênica. Desde que adoecera, nunca recusou ajuda espiritual. (...) Nunca deixou de abrir a porta para padre ou pastor” (BRUM, 2017, p. 342). Enquanto no romance, a autora dá vida ficcional a uma personagem que, embora frequente um centro espírita, confere mais racionalidade ao processo orgânico de morrer, de modo que também promova uma reflexão sobre a alma, como em Bandeira.

Como diz Alzira, é só um invólucro. Uma embalagem para a minha alma. Mas eu não acredito nisso, queria mas não consigo acreditar. Ficava ouvindo os espíritos encarnados no centro e achava só engraçado. Aquele jeito diferente de falar, como se morto mudasse de sotaque ao se transferir para o além. Acho que não tenho alma alguma. Se tenho, a carne está colada nela e não vai deixá-la ir sem antes arrancar um pedaço. (BRUM, 2011, p. 140).

Fazendo um adendo, a personagem Alzira-do-centro-espírita [assim que era mencionada] pode ter sido inspirada, no observatório literário de *Uma/Duas*, a partir da prática da família da autora em ter contato com os mortos, descritos em *meus desacontecimentos*, e do seu próprio relacionamento com a figura cristã de Deus, cuja autora conta ter acreditado só até aos 11 anos. Encaro como uma possibilidade, em Alzira – que tem vida efêmera na narrativa – a tentativa da autora de transgredir o consenso do universo religioso em garantir entendimento acerca da morte e das especulações humanas para além dela. Ademais, observo na personagem, por outro lado, a possibilidade de um pensamento sobre como há uma priorização, por parte das correntes religiosas, de dar mais importância e garantia para o eterno, negligenciando, desta maneira, o que está acontecendo no presente. Maria Lúcia chega a comentar, em sua última carta, “se existe céu e inferno, eu provavelmente vou para o inferno. Mas ousou dizer, será uma

injustiça. Porque eu não sabia. Apenas eu não sabia. Se a gente não sabe, também é condenado? Ou há um hospício no além (...) para loucos como eu? (BRUM, 2011, p. 144).

A segunda estrofe do poema *Pensar*, de Fernando Pessoa também está na reportagem de Brum:

Tenho tanto sentimento / Que é frequente persuadir-me
De que sou sentimental, / Mas reconheço, ao medir-me,
Que tudo isso é pensamento, / Que não senti afinal.

**Temos, todos que vivemos, / Uma vida que é vivida
E outra vida que é pensada, / E a única vida que temos
É essa que é dividida / Entre a verdadeira e a errada.**

Qual porém é verdadeira / E qual errada, ninguém
Nos saberá explicar; / E vivemos de maneira
Que a vida que a gente tem / É a que tem que pensar.
(PESSOA, Fernando. *Poesias*. 1995 [1942], p. 179, grifo nosso)

Brum brinca com as intencionalidades tanto da poesia quanto da medicina para explicar os desafios de Ailce diante do câncer em conseguir dar sentido aos dias que lhe restam viver, não necessariamente preservando a vida pelos tubos no hospital, mas pela possibilidade de sentir-se viva, fazendo o que, de fato, quer fazer. E, em seguida, começa a contar ao leitor um pouco da biografia dela. Diz que é a quarta filha de nove filhos. “‘Era muita gente’, ela diz. ‘Eu sentia falta de espaço, de um lugar só meu’” (BRUM, 2017, p. 327).

Esse ponto chama atenção porque em *Uma/Duas*, Maria Lúcia também começa a pensar sobre uma segunda vida, como Pessoa versa, ao se deparar com a morte. É um dos pontos que elenca, além de não querer ser mãe, é que “queria ser filha de uma família numerosa demais para prestar atenção em mim ou me mandar escrever no caderno de caligrafia. Onde o pai voltasse do trabalho com seu olhar distante e nos desse um piparote na cabeça com carinho” (BRUM, 2011, p. 139). A vida inventada por Maria Lúcia, da qual gostaria de viver, está atrelada a uma fantasia em que ela e Laura seriam duas irmãs unidas, como no filme *a Noviça Rebelde*, longa que, inclusive, torna-se o seu último pedido em vida e morre assistindo, envolta na sua imaginação.

Logo após a publicação da reportagem com Ailce em *O olho da rua*, Brum escreve texto sobre os bastidores da sua experiência. “Lá pelo meio descobrimos que o único sentimento que tornava aquela relação possível era o afeto. Era preciso que eu me abrisse para a possibilidade de amar alguém que perderia muito em breve” (BRUM, 2017, p. 350). Por parte de Ailce, também foi esse afeto pela repórter que lhe permitiu dar tanto de seus dias para a escritura de um texto que jamais leria. Pensar acerca do afeto, da confiança e da relação possível entre Brum

e Ailce no curto período em que tinham pode nos conduzir a encontrar vestígios para a criação do elo de amor entre Laura e Maria Lúcia em *Uma/Duas*.

Embora Maria Lúcia e Alice não sejam mãe e filha, o sentimento desenvolvido entre elas foi, segundo relato da autora, a possibilidade de uma via do meio nessa missão em que uma morria e a outra escreveria sobre essa morte. Isso me faz pensar sobre a capacidade humana de subverter pelo amor ser também um ponto de amparo – escancarado pela morte – para o pensamento da autora em *Uma/Duas*. Não só a situação de Ailce, pude perceber sentidos semelhantes a partir das colunas em *A menina quebrada*.

Posso citar a coluna *A boneca inflável de cada um*, em que Brum conta a história do filme *A garota ideal* (2007, EUA) de um rapaz que apresenta para a família uma boneca inflável como namorada e a comunidade onde vivem ao invés de hostilizá-lo acolhe sua fantasia. Brum afirma: “**não há nada mais bizarro ou fora da casinha do que gente que, em vez de julgar, catalogar e descartar o que é diferente, escuta, aceita e acolhe**” (BRUM, 2013, p. 117, grifo nosso). Ou também *A vida se faz nas marcas*, em que Brum afirma que “o que nos humaniza é a capacidade de criar algo novo com nossas marcas de morte: palavra escrita, literatura (...) ou dança como o (sobre)vivente do holocausto” (BRUM, 2013, p. 122). O sobrevivente do massacre nazista mencionado por Brum é Adolek Kohn, à época, com 89 anos, que protagoniza um vídeo no *Youtube* dançando com a filha nos campos de concentração de Auschwitz. “Essa dança (...) é fazer algo vivo em vez de fazer algo mórbido” (BRUM, 2013, p. 121).

Em *Aventura de uma filha no quarto dos pais*, Brum conta como quando foi acompanhar o pai numa cirurgia e sentiu-se sobrando ao observar como estava invadindo a privacidade dele junto à esposa, mãe da escritora. Olhando-os viver, percebeu que o amor dos dois permaneceria para sempre um mistério. E afirmou: “**é fácil compreender o desamor. O amor não. O amor é um enigma**” (BRUM, 2013, p. 300, grifo nosso). Na coluna *A grande aventura*, Brum faz uma resenha do filme *Up – altas aventuras* (2009, EUA), uma animação sobre um velhinho que sai voando em sua casa suspensa por balões para não ser levado para o asilo. Num dado momento, a autora diz que “**o amor é sempre território não desbravado. Entregar-se a ele com toda a verdade de que somos capazes é um enorme risco. Porque damos ao outro um grande poder, o poder de nos refletir**” (BRUM, 2013, p. 49, grifo nosso).

Quando Maria Lúcia salva Laura do afogamento cometido por ela mesma diz ter sido tocada por algo que não consegue compreender. “E aí preciso confessar que senti uma coisa diferente (...) Acho que era amor, mas só soube muito tempo depois” (BRUM, 2011, p. 143). Do mesmo modo que, por outro lado, quando Laura começa a seguir um relaxamento do próprio corpo promovido pela massagem do homem do *Harry Potter*, cai em si que necessita de matar

a mãe pelo amor que tem a ela. Essa é a única cena que Laura deixa um estranho tocar seu corpo, suas marcas, lhe reconhecer, refletir. Em ambas as situações as duas se abrem, de alguma maneira, para o desconhecido, para um mistério inédito na vida de ambas.

Agora eu me pergunto, o que aconteceria se *Uma/Duas* terminasse com Laura promovendo uma morte dolorosa para a mãe, conforme havia começado nos planos? Ou, Maria Lúcia, afogado Laura quando pôde? Não teria romance, já que quem escreve a ficção dentro da ficção é a própria Laura. Desse tipo de morte matada e reduzida à frieza irracional nem no Jornalismo Brum quis se debruçar. Parece-me haver na sutileza das entrelinhas de *Uma/Duas* uma mensagem que reivindica a possibilidade de uma abertura amorosa, não para cair nos reducionismos românticos que inibem do amor o conflito. Mas para ressaltar que vivê-lo requer saber da impossibilidade de arrancar a nossa condição humana, mesmo promovendo tentativas até o último dia, no último minuto, segundo. Viver o amor requer entender que a vida é ruína permanente.

Para finalizar este trabalho, retomo a passagem de Maria Lúcia morrendo enquanto assiste à *Noviça Rebelde*:

Eu solto o mecanismo, e o soro agora corre rápido. Está feito. My heart wants to beat like the wings of the birds that rise from the lake to the trees. My heart wants to sigh like the chime that flies from a church on a breeze. To laugh like a brook as it trips and falls over stones on its way. To sing through the night like a lark who is learning to pray” (BRUM, 2011, p. 167).

Enquanto o soro corre nas veias de Maria Lúcia, a protagonista [do romance ou do filme?] rodopia, cantando que o coração quer bater como as asas dos pássaros que sobem do lago às árvores. Ou suspirar como um carrilhão que voa de uma igreja na brisa. Rir como um riacho enquanto ele tropeça e cai sobre as pedras em seu caminho, para então cantar durante a noite como uma cotovia que aprende a rezar. Tudo isso mesmo deixando registrado por escrito, em sua última carta para Laura: **“Sua Noviça Rebelde não existe. Lembre-se, ela era uma madastra. Em algum momento os filhos já tinham matado a mãe verdadeira”** (BRUM, 2011, p. 145, grifo nosso). Pela doce ilusão da tentativa de amparar-se num idílio, Maria Lúcia morre, desde o início, sabendo da impossibilidade de vivê-lo.

CONCLUSÃO

O ser humano delira estar em segurança, enquanto é só uma questão de tempo até que ele seja arrastado pelos elementos para o abismo

Byung-Chul Han

O primeiro ponto de conclusão [temporária] desta pesquisa é a certeza de sua continuidade, mas também do seu processo fragmentário de construir/articular um ponto de vista acerca de *Uma/Duas*. Afinal, a Estética dos Contrários também é uma instância que me atravessa pela minha condição humana. Há, portanto, uma tentativa, mas impossibilidade de fechamento. Posso pontuar ainda uma intenção, da minha parte, de trazer para a pesquisa, posteriormente, a análise dos contos da *Vida Breve* que ficaram de fora nesse primeiro momento e seu novo livro *Banzeiro Òkòtó: Uma viagem à Amazônia Centro do Mundo* (2021). Vale ainda novos empreendimentos – a partir da obra de Eliane Brum – em torno da hibridização dos discursos literários e jornalísticos, bem como a abertura dessa mistura nas narrativas contemporâneas – tanto artísticas quanto culturais. Este ponto, inclusive, coaduna com uma possibilidade em torno da docência em Comunicação, promovendo um ambiente interdisciplinar junto a Literatura.

No ano de 2021 lecionei quatro disciplinas na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB), como professora substituta. Entre elas, está Jornalismo Cultural, que reúne conhecimentos em torno da prática jornalística e sua relação de cobertura das artes em geral, incluindo a Literatura. Portanto, o período de escritura da tese foi também uma possibilidade de levar para a sala de aula [virtual] discussões em torno da Estética, campo teórico que norteou meu estudo; também trabalhar nos estudantes um olhar para a crítica produzida no jornalismo contemporâneo e despertar uma preparação para que um dia ocupem esse lugar na imprensa, a partir, sobretudo, da consciência da relação sensível que estabelecem com o objeto.

Quanto às pesquisas teóricas, vejo que o desenvolvimento da minha tese também tem agregado os estudos à teoria Epistemologia do Romance. De um lado, as pesquisas em torno de Eliane Brum, por outro, mais recentemente, a elaboração do que chamo de observatório literário, com vistas a permanecer sendo estudado. Na minha tese, acabei vinculando a utilização do observatório literário de *Uma/Duas* ao processo de criação do romance pela autora, sem entrar necessariamente no mérito da narradora Laura, numa instância interna à ficção, da qual também poderia estabelecer uma relação de escrever a ficção sobre sua intenção

de matar a mãe no romance como o seu próprio observatório literário de experiência. Acerca desse tema, vejo possibilidade da escritura de um artigo posterior, evidenciando o gesto da personagem sob tal perspectiva, evocando até um diálogo com outros entendimentos promovidos pela dissertação de mestrado acerca do sujeito contemporâneo e que, na tese, não tiveram desdobramentos.

Por falar na dissertação, é importante pontuar como a Estética dos Contrários acaba sendo elaborada de forma mais contundente nesta tese, no que tange ao meu percurso de entendimento em *Uma/Duas*. Vejo um processo de amadurecimento na percepção dos elementos do romance e como pude reorganizá-los em torno das três perguntas principais exploradas no terceiro capítulo, a partir do tensionamento entre a tentativa e impossibilidade de arrancar-se da própria condição detalhado em temas. Para além da pesquisa e textos desenvolvidos antes da tese, compreender o romance no conjunto de obra da autora, bem como os vestígios de criação, repetições em intencionalidade, possíveis pontos de transgressão e a mudança progressiva da forma narrativa orientada pelo literário marca a produção do que chamo de *Observatório Literário de Eliane Brum*.

Centralizando o romance na obra de Brum como o único desse gênero, pude identificar raízes – pregressas e ecos – posteriores que me denotavam a regularidade dessa mesma ideia sendo desenvolvida em textos diversos. Isso me fez mapear uma possibilidade de intenção racional da autora, do qual chamo de gesto filosófico a partir da ER, em empreender esforços para trabalhar questões universais do humano por situações particulares. Ainda que não assumido como outros romancistas, pude começar a perceber em Eliane Brum, a partir da minha leitura, vestígios de um projeto estético que não diz respeito somente ao controle de criação ficcional, mas sobretudo à sensibilidade narrativa e a constituição de um olhar que tenta, a cada situação exposta ainda em âmbito jornalístico e não necessariamente inventada, explorar ao máximo os sentidos para expor a complexidade humana. Vide seu destaque com prêmios no Jornalismo. Sensibilidade e olhar, inclusive, reitero, são pontos semelhantes de reflexão aos pesquisadores da autora.

Vejo que das três situações que elenquei dentro da ideia de contrários, sobre o corpo e a palavra, sobre a filha e a mãe, e sobre o morrer, a instância da palavra e o corpo foi a que mais tem produzido ecos posteriores à *Uma/Duas* no trabalho da autora. Cheguei a comentar no capítulo 2 sobre o livro *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula ao Bolsonaro* (2019), acerca da busca de entendimento sobre o cenário político nacional das últimas duas décadas. Nesse livro de modo especial, mas também em algumas colunas que estão em *A menina quebrada*, Eliane Brum fala sobre como é necessário que a palavra no Brasil volte

a habitar o corpo. No texto *Decretem nossa extinção e nos enterrem aqui*, Brum conta sobre uma carta escrita por um grupo de 170 indígenas Guarani Kayowá que viviam à beira de um rio no município de Iguatemi, no Mato Grosso do Sul, pedindo que os matem porque já não aguentam tantos anos de luta e resistência encarando a negligência do Estado em não colocar a Constituição na prática. “É bom lembrar que carta é palavra. A declaração de morte coletiva surge como palavra dita” (BRUM, 2013, p. 404). E continua citando um texto da antropóloga Graciela Chamorro da Universidade Federal da Grande Dourados⁹¹:

A palavra é a unidade mais densa que explica como se trama a vida para os povos chamados de guarani e como eles imaginam o transcendente. As experiências da vida são experiências de palavra. Deus é palavra. (...) O nascimento, como o momento em que a palavra se senta ou provê para si um lugar no corpo da criança. A palavra circula pelo esqueleto humano. Ela é justamente o que nos mantém de pé, que nos humaniza. (...) As crises da vida – doenças, tristezas, inimizades, etc – são explicadas como um afastamento da pessoa de sua palavra divinizadora (...) (CHAMORRO, 2002 apud BRUM, 2013, p. 404)

Esta mesma passagem de Chamorro também está em *Brasil, construtor de ruínas* para refletir sobre a crise da palavra que, segundo Brum, assola o país de forma mais contundente desde o processo de Impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. Brum afirma que no Brasil “as palavras são fantasmas” (BRUM, 2019, p. 125) porque já não dizem. “As palavras se tornaram tão silenciosas quanto os corpos mortos. As palavras, como os corpos, não têm mais vida” (BRUM, 2019, p. 127). A autora cria um paralelo sobre a ação dos Guarani, ao apropriar-se da escrita do colonizador para tentar serem ouvidos pelas autoridades, pois a palavra deles – como instância divina – também nunca foi levada em consideração. Brum explica,

Os indígenas ainda não tinham compreendido o desejo de destruição do que se chama de Brasil, (...) essa terra em permanente ruína porque construída sobre ossos, vísceras e sangue e unhas e dentes, ruínas humanas. Ao invocar a palavra dos não índios, os Guarani Kayowá não tinham compreendido ainda que o Brasil apodrece porque a palavra dos brancos já não age (BRUM, 2019, p. 127).

O que reivindico aqui, portanto, é o olhar interpretativo de autora para situações da realidade que não se distancia dos processos de transgressão na ficção, mas também o fazem a partir de uma consciência em torno da instância narrativa das coisas. Ao observar os acontecimentos que envolvem o país e o sagrado dos Guarani para as palavras, Brum se mostra propícia a, mais uma vez, costurar sentidos através da imbricação destas duas instâncias, entre palavra e corpo, e ainda demonstrar as tentativas e impossibilidades que as envolvem. Esse

⁹¹ Chamorro, G. A redenção da palavra. Uma aproximação da soteriologia guarani. Revista Eclesiástica Brasileira, 62(246), 329-346, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.29386/reb.v62i246.1971>. Acesso em: 24 ago. 2021

modo estético de escrever e de interpretar a realidade não se engessa a um único significado, mas modifica-se diante das situações que lhe são aplicadas. Não obstante, não deixa de girar em torno do eixo dos contrários, tanto pela ausência que revela, quanto pela abundância que tenta esconder. Ainda neste livro, pensando acerca do conceito de pós-verdade⁹², Eliane Brum cunha uma definição por si mesma, a de autoverdade, olhando para as atitudes do presidente (2018-2021) Jair Messias Bolsonaro.

[autoverdade]. Algo como pode ser entendido como a valorização do indivíduo, uma verdade determinada pelo sentimento disseminado na internet de se sentir autorizado a dizer “tudo”. (...) o valor dessa verdade não está na ligação com os fatos. Nem o apagamento dela está na produção de mentiras ou notícias falsas (*fake-news*). (...) O valor da autoverdade está muito mais no fato de dizer. “Dizer é tudo” é o único fato que importa. (BRUM, 2019, p. 238/239).

A implicação do conceito de autoverdade parece coadunar com o que falei nesta tese sobre maqueamento, e o modo como as palavras podem ser usadas para na distanciar as intenções das intenções. Arendt chega a afirmar que, nesses casos, é necessário compreender um processo de manipulação em curso cujo objetivo está no controle de poder do outro, não no

⁹² Tradução de *post-truth*, escolhida como a palavra inglesa do ano de 2016 pelo Dicionário de Oxford. “Post-truth is an adjective defined as ‘relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief’. Por tradução livre, “pós-verdade é um adjetivo definido como relativo ou que denota circunstâncias nas quais fatos importam menos para a opinião pública do emoções e crenças pessoais” (OXFORD, 2016). Segundo a página oficial do Oxford, a palavra foi escolhida em 2016 em função do uso constante em contextos que envolviam do processo de desinformação tanto nas eleições dos Estados Unidos que elegeram Donald Trump quanto o *Brexit*, referente ao referendo feito no Reino Unido para decidir acerca da sua saída da União Europeia. Nos dois fatos, foi possível observar a influência da produção e disseminação de notícias falsas com o intuito de manipular a população para resultados específicos. Este é um tema bastante discutido nas pesquisas acadêmicas em torno da Comunicação e no Jornalismo; tem ainda mobilizado a sociedade à formulação de políticas públicas que possam frear a disseminação de notícias falsas, com vistas sobretudo para a regulação dos mecanismos de internet e plataformas que fomentam a distribuição desse conteúdo, bem como a responsabilização dos envolvidos. Por parte da imprensa, de 2016 para cá, os veículos de comunicação têm criado, em suas próprias páginas oficiais, uma editoria de checagem de *fake-news*. Da parte da recepção, as ações – ainda que esporádicas e pontuais – tem acontecido em torno do que se chama de Educação para mídia, Educomunicação ou Alfabetização midiática, cujo objetivo – sobretudo do terceiro – está em propor pedagogicamente um aprendizado em torno dos bastidores da produção da notícia, humanização dos profissionais, conscientização acerca da notícia como uma possibilidade de construção narrativa da realidade que sofre influências ideológicas, políticas, econômicas na sua concepção. Os pesquisadores divergem quanto os objetivos específicos de cada uma dessas correntes. Mas tomando como base a recente tese de doutoramento de Cristine Marquette *Alfabetização midiática e jornalismo: práticas jornalísticas na escola para o desenvolvimento do pensamento crítico no combate à desinformação* (2021), o objetivo da Alfabetização midiática visa o empoderamento crítico dos leitores, não para demonizar ou romantizar a produção noticiosa atual, mas entendê-la quanto uma atividade humana com interesses plurais, que possui suas limitações e potencialidades. E, a partir daí conseguir diferenciar narrativas cuja finalidade não condiz com os princípios deontológicos da categoria e tentam negar fatos históricos e desinformar. No ano de 2020, enquanto professora substituta da disciplina de *Legislação e Direito à Comunicação* passei a fazer parte de um projeto de extensão da Fac/UnB em parceria com a Université du Québec à Trois-Rivières/Canadá chamado *ObservInfo - Observatório Estudantil Internacional da Informação*, cujos propósitos giram em torno de ações diversas no âmbito de educação para a mídia nos dois países, em função da desinformação na internet, sobretudo acerca do coronavírus.

Word of the Year 2016. *Oxford*. 2016. Disponível em: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

fomento da pluralidade ou da alteridade. Também em *Brasil, construtor de ruínas*, Brum permanece pensando o indizível das palavras. Brum afirma que “o sangue diz o que as palavras não são capazes de dizer” (BRUM, 2019, p. 131), ao citar o gesto de Sheila da Silva, uma mulher negra que teve seu filho assassinado por uma “bala perdida” na comunidade do Rio de Janeiro onde morava. A mãe, que tinha saído para ir ao mercado, chega e encontra o corpo morto do filho sob o lençol. Num misto de espanto, horror e sofrimento, mergulha os dedos no sangue do jovem e pinta o rosto. O fotógrafo Pablo Jacob, da Agência O Globo flagra a cena⁹³ que sai em diversos jornais. Brum ainda reitera: “se não fosse vida, seria arte” (BRUM, 2019, p. 123). Parece-me, portanto, haver uma percepção incitada pelo gesto de Sheila semelhante às reflexões trazidas pela produção ficcional de *Uma/Duas*. Engolfada pela mudez da cena do homicídio do filho, também as palavras lhe são arrancadas na realidade, e Eliane Brum observa e registra em suas reflexões.

Ademais, *Brasil, construtor de ruínas* também traz análises acerca dos problemas morais que se tornaram bandeiras políticas nas últimas três eleições, como a questão do aborto em 2010 cujos defensores dos direitos das mulheres foram chamados de “assassinos de fetos”, além de toda problemática homofóbica envolvendo a comunidade LGBTQIA+. Brum fala sobre a tentativa de monstrificar gente, por parte dos políticos, e os grupos sociais organizados em torno dessas temáticas que resistem à narrativa de conversão dos seus próprios corpos em monstrosidade (BRUM, 2019, p. 185). Isso é bem interessante de pensar, quando observo o contexto histórico para a produção de *Uma/Duas*, do qual mencionei a criação do infanticídio promovido por Maria Lúcia como uma tentativa de transgredir o tema do aborto pelo romance. Retomar essas questões posteriormente numa retrospectiva do que entende como sendo importante na trajetória contemporânea política me parece evidenciar como os olhos ainda estão voltados para as temáticas, que seguem sendo pensadas pela autora, mesmo fora do romance.

Brasil, construtor de ruínas também revela um olhar do modo como a moral manipula a sexualidade humana, e cita episódios ocorridos nos anos de 2017 onde a exposição *Queermuseu* foi fechada pelo Santander Cultural e uma exposição de nu artístico censurada por ameaças morais que aludiam as obras ao crime de pedofilia criando um estardalhaço na internet. “A impressão era de que o Brasil tinha virado uma suruba de dimensões continentais e que um pedófilo saltaria sobre seu filho, neto ou sobrinho assim que abrisse a porta de casa” (BRUM, 2019, p. 189). Quando na verdade, reitera, não é a repressão do tema, mas o lidar de modo franco que vai livrar as crianças de possíveis traumas. Sobre esse assunto, também é possível

⁹³ BRUM, E. O golpe e os golpeados. *El País*, 20 jun. 2016. Opinião. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/20/opinion/1466431465_758346.html. Acesso em: 20 abr. 2021.

observar como o tema continua sendo pensado pela autora fora da ficção e as cartas eróticas do pai de Maria Lúcia que a violentaram pela palavra ainda estão tão atuais como janelas de pensamento para as falas de políticos [que, inclusive, são militares].

Não dá para prever, por outro lado, o que vai acontecer nos próximos anos acerca do entendimento sobre a morte, quando o mundo todo – por meio da pandemia do coronavírus – acabou sendo exposto em suas próprias fragilidades humanas, ao encarar a morte de tão perto, ao ser impedido de vivê-la em suas complexidades. Não dá para saber, inclusive, se o acúmulo progressivos e massivos de pessoas morrendo pôde abrir, lá na ponta do cotidiano médico, algum pensamento sobre suas impotências; ou sobre a necessidade exponencial de lidar com o luto dos sobreviventes pode, de alguma maneira, quebrar as repressões sociais para uma nova forma de encarar a morte. Não sei. Mas posso dizer que os pontos de discussão sobre o tema advindos do romance *Uma/Duas*, ainda em 2011 acabam vindo à tona pela fresta escancarada da realidade. Dada aos contrários de mesmo com todos os mecanismos tecnológicos da humanidade, sermos encarados constantemente pelas nossas limitações, vejo a pandemia iniciada em 2020 com os olhos do que Foucault afirma “os riscos biológicos sofridos pela espécie são talvez maiores e, em todo caso, mais graves do que antes do nascimento da microbiologia” (FOUCAULT, 1999, p. 134). Diante disso, para a existência política, nossa vida como ser vivo está em questão. Não há como simplesmente continuar fingindo que a morte não faça parte do cerne dela. Entre algoz ou herói, que o humano do meio, a nós estrangeiro, entenda, não só pelas palavras, mas pelo corpo, que o tempo é curto.

Como a literatura, como campo de conhecimento, pode ajudar em tão estimada missão humana? A conclusão de mais uma etapa de formação em pesquisa/docência me leva também para este caminho: de compreender o romance, o literário, o artístico, como possibilidade estética de apreensão da nossa existência, não para fins utilitários, mas como uma porta de entrada para a expansão de dentro, como uma maneira de rechaçar ou pensar sobre os controles que nos oferecem ao nosso próprio corpo. Para o jornalista, para além das nuances entre a narrativa entre os gêneros, a literatura expande seu campo de conhecimento e olhar para com o mundo, sendo, em minha visão, imprescindível como formação humanística para novos profissionais da imprensa. Já para o docente e/ou pesquisador em humanidades, como emancipação ou destronamento, termino minha conclusão transgredindo a forma e passando a minha voz – de forma consciente e temporária – para Todorov, a fim de reiterar uma lição aprendida com o teórico, em *A literatura em perigo*: “Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do humano” (...)

Que melhor preparação pode haver para todas as profissões baseadas nas relações humanas?
(2009, p. 93)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ELIANE BRUM:

- BRUM, E. *Coluna Prestes: o avesso da lenda*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.
- BRUM, E. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- BRUM, E. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008.
- BRUM, E. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. 2ª ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.
- BRUM, E. *Uma/Duas*. São Paulo: Leya, 2011.
- BRUM, E. *Uma/Duas*. 2ª ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.
- BRUM, E. *A menina quebrada: e outras colunas de Eliane Brum*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- BRUM, E. *meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras*. São Paulo: Leya, 2014.
- BRUM, E. *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.

TEÓRICAS:

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Coordenação Alfredo Bosi. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARANTES, A. C. Q. *A morte é um dia que vale a pena viver*. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.
- ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARIÈS, P. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ASSIS, F. *Jornalismo diversional: função, contornos e práticas na imprensa brasileira*. 2014. 445f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/712/1/Francisco%20de%20Assis2.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2021

- BANDEIRA, M. Estrela da manhã. 1ª edição digital. São Paulo: Global editora, 2012.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Hucite, 2002.
- BARROSO, M. V. e BARROSO, W. *Estudos epistemológicos do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2018.
- BARROSO, W.; BARROSO, M. V. *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário*, 2015. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/p/artigos.html>. Acesso em: 9 jul. 2016.
- BARROSO, W. *No balcão com Carlos Fuentes: a ontologia de um escritor jornalista*. Artigo apresentada no Seminário Internacional Imprensa, história e literatura: o jornalista escritor, 2014. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbY0p4UTBIOFRWEE/view>. Acesso em 17 jul. 2020.
- BARROSO FILHO, W. SANTANA, D. M. Carlos Fuentes em sua varanda. *Pontos de Interrogação*, da Universidade do Estado da Bahia, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/5199/3272>. Acesso em: 14 jul. 2020.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Fatos e Mitos. volume 1. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. A experiência vivida. volume 2. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENISTE, J. *Dicionário Yorubá*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: EdUnB, 2005.
- BRAS, G. *Hegel e a arte: uma apresentação da Estética*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990
- CAIXETA, A. P. A. *Glauco Mattoso, o antikitsch*. 2016. 256 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22767> Acesso: 1 set. 2021.
- CAIXETA, A. P. A., BARROSO, M. V. e BARROSO, W. *Verbetes da Epistemologia do Romance – Volume 1*. Brasília: Verbena Editora, 2019.
- CANDIDO, A. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas – SP: Ed. Unicamp [Rio de Janeiro]: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.
- CAYGILL, H. *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Revisão Valério Rodhen. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

- CHAMORRO, G. A redenção da palavra. Uma aproximação da soteriologia guarani. *Revista Eclesiástica Brasileira*, 62(246), 329-346, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.29386/reb.v62i246.1971>. Acesso em: 24 ago. 2021
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- DUARTE, R. (Org.). *O belo autônomo – textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, Crisálida, 2015.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 42 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1979.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FUENTES, C. *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GADAMER, H.-G. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GARRAMUÑO, F.. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nogu., Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GEOFFEY, G. *The Pornography of Death*. 1955. Disponível em: <https://www.romolocapitano.com/wp-content/uploads/2013/08/Gorer.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAN, B. C. *A salvação do belo*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis - RJ: Vozes, 2019.
- HAN, B. C. *A sociedade paliativa. A dor hoje*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética. O belo na arte*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- INWOOD, M. *Dicionário Hegel*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

- ISER, W. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretchmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. 4. ed. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2015.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. 3. ed. Tradução de Manuela Fradique Morujão e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1994.
- KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone, 2009.
- KUNDERA, M. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KUNDERA, M. *A cortina: ensaio em sete partes*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- KUNDERA, Milan. *A Lentidão*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KUNDERA, M. *Os Testamentos traídos, ensaios*; Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KUNDERA, M. *Um encontro, ensaios*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LALANDE, A. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LIMA, E. P. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Ed. rev. ampl. Barueri - SP: Manole, 2009.
- LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção Hans Robert Jauss et al.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LLOSA, M. V. BRUM, E. et al. *Dignidade!:* nove escritores vivenciam situações-limite e relatam o comovedor trabalho da organização Médicos Sem Fronteiras. São Paulo: Leya, 2012.
- MARTINS, L. J. *Aproximações entre jornalismo e literatura no debate sobre a crise do jornal: o caso de Eliane Brum*. 2010. 101 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/89478>. Acesso 23 nov. 2021
- MAURO, M. M. *Razão e sensibilidade no jornalismo: Eliane Brum e a vida que (quase) ninguém vê*. 2014. 98 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014
- MELO, J. M. ASSIS, F. *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

MELO, J. M. e ASSIS, F. (orgs.) *Gêneros Jornalísticos Estudos fundamentais*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; [São Paulo]: Edições Loyola, 2020.

MOISES, M. *A criação literária poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

PEDROSA, C. KLINGER, D. WOLFF, J. CÁMARA, M. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

PENA, F. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2011.

RICOUER, P. *Tempo e Narrativa (Tomo 1)*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas - SP: Papyrus, 1994.

SANTIAGO, S. *Na malha das letras*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2013.

SANTOS, F. S. *A arte de morrer: visões plurais*. São Paulo: Editora Comenius, 2009.

SANTOS, J. E. dos. *Os nagô e a morte: Padê, Asèsè e o culto Égum na Bahia*. Tradução: Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, N. C. da. *Estética dos contrários: a busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane Brum*. 2017. 150 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) —Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31274>. Acesso em: 5 nov. 2021.

SOUZA, R. A. de. *Teoria da Literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2018.

SOUZA, R. A. de. *Um pouco de método nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral*. São Paulo: É Realizações, 2016.

TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira – Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VAIHINGER, H. *A filosofia do como se: sistema de ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Tradução e apresentação de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

WERLE, M. A. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Ed. Loyola, 2013.

JORNAIS E OUTROS SITES:

BRUM, E. Saudades de sua voz. Revista *Época*. São Paulo, 19 nov. 2009. Sociedade. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI105671-15228,00.html>. Acesso em: 26 jun. 2021

BRUM, E. O golpe e os golpeados. *El País*, 20 jun. 2016. Opinião. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/20/opinion/1466431465_758346.html. Acesso em: 20 abr. 2021.

BRUM, E. Heróis e vilões não cabem na reportagem. Revista *Época*, 19 de agosto de 2013. Disponível em: <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eliane-brum/noticia/2013/08/bheroisb-e-bviloesb-nao-cabem-na-reportagem.html>. Acesso em: 28 dez. 2020.

BRUM, E. Morrendo como objeto. *El País*. 23 jan. 2017. Opinião. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/23/opinion/1485169382_907896.html. Acesso em: 02 ago. 2021.

CANAL 4JOAN2009. Entrevista Eliane Brum. Youtube, 29 abr. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vEhbKkXN6A>. Acesso em: 28 fev. 2020.

CANDRA, C. Possuída por si. *A Tarde*. Salvador, 9 jul. 2011. Seção 2+. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/A-Tarde.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

COELHO, N. A Epistemologia do Romance está no centro de tensão do presente pois luta pela manutenção do humano. *Epistemologia do Romance*. 31 mai. 2018. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.com/2018/05/31/a-epistemologia-do-romance-esta-no-centro-de-tensao-do-presente-pois-luta-pela-manutencao-do-humano/>. Acesso em: 4 jan. 2021.

CYBERFAN. Entrevista com Eliane Brum na íntegra. Youtube, 14 nov. 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2bpp8dzi_fE. Acesso em: 28 fev. 2020.

EDIÇÕES anteriores, página 20. *Época*. Arquivo. <http://revistaepoca.globo.com/edicoes-antiores/p/20/>. Acesso em: 28 fev. 2020.

ELIANE BRUM DESACONTECIMENTOS. Disponível em: <http://elianebrum.com/>. Acesso em: 31 ago. 2021.

EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE. Epistemologia do Romance entrevista Wilton Barroso Filho. Youtube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kU5OOQ1LFGM>. Acesso em: 06 ago. 2021.

ESTREANTE (só) na ficção. *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 21 jul. 2011. Lazer. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Jornal-de-Santa-Catarina-Estreante-s%C3%B3-na-fic%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

ESTREANTE (só) na ficção. *O Pioneiro*. Caxias do Sul, 21 jul. 2011. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/O-Pioneiro-Estreante-s%C3%B3-na-fic%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2020.

FENAJ. Código de ética dos jornalistas brasileiros. 2006. Disponível em: https://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2014/06/04-codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf. Acesso em: 9 jun. 2021.

GOLDIM, R. J. Eutanásia. *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. 28 abr. 2004. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/bioetica/eutanasi.htm>. Acesso em: 24 ago. 2021.

ITAÚ CULTURAL. Eliane Brum - Jornalismo e Literatura - Jogo de Ideias (2010) - Parte 4/6. Youtube, 2010.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5Pi35pB0ds&feature=youtu.be>. Acesso em: 28 fev. 2020.

JIMENEZ, C. Menina de 10 anos violentada faz aborto legal, sob alarde de conservadores à porta do hospital. *El país*. São Paulo, 16 ago. 2010. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html>. Acesso em: 21 ago. 2021.

LIVRARIA CULTURA. Eliane Brum. Youtube, 1 jul. 2011. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=xY5LiDxj704&list=PL67mgIuceIYHILHaRaAtJlyC9HeUVKr6h>. Acesso em: 28 fev. 2020.

OLIVEIRA, KAYNÃ. Linguagem neutra pode ser considerada movimento social e parte da evolução da língua. *Rádio USP*. 18 fev. 2021. Atualidades. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=390959>. Acesso: 26 nov. 2021.

PAULA, A. GALVÃO, W. Mãe e companheira esquartejam menino de 9 anos em Samambaia. *Correio Braziliense*. 1 jun. 2019. Cidades. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/06/01/interna_cidadesdf,759372/crianca-de-9-anos-e-esquartejada-em-samambaia.shtml. Acesso em: 21 ago. 21.

PROJETO PRÁTICAS. Eliane Brum fala sobre a apuração. Youtube, 5 ago. 2011.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AV1V5BYSXF0>. Acesso em: 28 fev. 2020.

RESOLUÇÃO CFM nº 1805/2006. *Conselho Federal de Medicina*. Disponível em:

<https://sistemas.cfm.org.br/normas/visualizar/resolucoes/BR/2006/1805>. 2006. Acesso em: 24 ago. 2021.

ROSA, P. P. Nossa vida é nossa primeira ficção. *Blog O Hélio*. 19 dez 2011.

Disponível em: <http://ohelio.blogspot.com/2011/12/nossa-vida-e-nossa-primeira-ficcao.html>. Acesso em: 28 fev. 2020.

SERVIÇOS de cuidados paliativos – gestão de qualidade. *Biblioteca Virtual em Saúde. Ministério da Saúde*. 2011. Disponível em:

https://bvsm.sau.gov.br/bvs/publicacoes/inca/gestao_da_qualidade.pdf. Acesso em: 24. ago. 2021.

SUICIDE worldwide in 2019. *Organização Mundial da Saúde*. 16 jun. 2021. Global Health Estimates. Disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240026643>. Acesso em: 24 ago. 2021.

TV PUC. Entrevista Coletiva com Eliane Brum. Youtube, 8 nov. 2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=iuiWrJ1QcTo&t=28s>. Acesso em: 28 fev. 2020.

VIDEO CAST CORONÓPIOS. Portal Cronópios - Videocast com Eliane Brum. Youtube, 19 jan. 2012. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=KJvq8slABLE&feature=emb_logo.
Acesso em: 13 fev. 2020

WORD of the Year 2016. *Oxford*. 2016. Disponível em: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>. Acesso em: 17 ago. 2021.

WORDSWORTH, W. My Heart Leaps Up. *Poets.org*. Disponível em:
<https://poets.org/poem/my-heart-leaps>. Acesso em: 10 jun. 2021

APÊNDICE

“Na verdade, eu acho que escrevo um livro só que começa em algum lugar (...)”

Em rápido encontro virtual, Eliane Brum fala sobre como seus livros – palavras – se conectam em seus processos de existência – corpo – e acabam desembocando em Banzeiro Òkòtó, seu último lançamento. A obra propõe uma transmutação da linguagem que, para a autora, já não comporta o corpo social que somos.

Por Nathália Coelho da Silva

Era 24 de setembro, numa manhã de sexta-feira, quando Eliane Brum abriu as portas virtuais do seu quintal para a pesquisadora Neila Souza e eu. Cada uma em um canto do país, respectivamente Pará, Bahia e Distrito Federal, beneficiadas pela ubiquidade dos tempos atuais em poder se encontrar, mesmo distantes fisicamente. Ainda que pela tela do computador, dávamos para ver que Eliane estava confortavelmente em uma poltrona coberta por um pano meio salmão estampado de pequenas flores vermelhas, acolchoando as costas num travesseiro, numa área aberta. Mas se via também uma parede amarela. Tinha sol, vento balançando as folhas das variadas árvores ao fundo. Um terreiro, que me remetia à antiga casa das minhas avós na infância, e uma cuia de chimarrão nas mãos. Não sei se a memória afetiva em mim ativada ou se a pretensa ilusão de aproximação, me senti em casa com ela. Até um pouco amiga. (Se o professor Wilton estivesse vivo, ele diria: “Menos, Nathália! Menos!”)

Antes mesmo de começar a conversa, Eliane já avisou que precisava colocar o despertador para tocar às 9h30, pois tinha outros compromissos. Estava desde às 5h trabalhando. Ao todo, tivemos meia hora do tempo dela. Duas pesquisas, a nossa pauta extensa de perguntas acabou ficando pela metade, com a promessa de término em outro momento. Infelizmente até o fechamento desse trabalho, Brum não respondeu meus e-mails para um novo encontro. Prefiro pensar que pelo acúmulo de compromissos, do que pela ansiedade [minha] de achar que não tenha se interessado pelo que tínhamos a dizer. Essas coisas são comuns entre escritores e pesquisadores. Mas logo nas semanas seguintes ela lançou o novo livro *Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do mundo* (2021, Companhia das Letras). Tentei três e-mails. Mas não tive comunicação completada. E tudo bem. Definitivamente não sei como é estar na pele de uma mulher como Eliane. Por isso, aquele momento já valeu.

De repente, um gatinho invade a tela e os teclados. Eliane explica que é o “Capitu”, porque ele “tem pinto”. E continua se contando. A sensação é de que nossas perguntas lhe fizeram refletir sobre os próprios caminhos, pois recebemos respostas meditadas, num tom reticente de quem revive o passado, ao passo que se expressa. Ao falar sobre o pai, tive a ligeira impressão dos olhos de Eliane se voltarem para dentro, como quem acessa uma saudade aguda, faz uma reverência. “Depois a gente marca outro dia, depois que esse banzeiro passar. (...) Gostei de falar, me ajuda a pensar também”, reiterou rindo e de forma simpática ao fim.

Ainda que pelas pesquisas da Epistemologia do Romance, uma entrevista com a autora seja um instrumento complementar das ideias do caminho de leitura, não necessariamente um confirmador ou legitimador de uma pretensa verdade interpretativa, vejo que as poucas palavras que trocamos alçam esse trabalho – tão logo que seja publicado – à efemeridade de escrever sobre a obra de alguém que está muito vivo e transmutando-se, como ela mesma disse. Todavia, isso não invalida a autonomia do leitor, ao contrário, ganha em contornos de significação no jogo que estabelecemos.

De uma maneira geral, as respostas de Brum em torno das suas intenções como escritora e do próprio livro *Uma/Duas* me parecem dialogar com pontos importantes para a fundação desta tese. Posso elencar as continuadas relações entre o corpo e a palavra, postas com mais veemência em torno das suas vivências com a floresta. Para além do ofício da escrita, Brum engajou-se num processo de pensar um futuro possível para a humanidade, frente às emergências climáticas que vivemos e a avançada destruição da Amazônia para um ponto de não retorno. Pensar sobre palavra e corpo torna-se, nesse sentido, uma questão de sobrevivência da espécie humana, diante de um mundo em ruínas que não comporta mais os moldes dos quais se firmou nos últimos dois séculos. Entender essa nova relação com a Terra perpassa o próprio corpo e, conseqüentemente a linguagem. Quais são as marcas dessas ruínas em nossa palavra? A nossa palavra comporta essa nova forma de viver? Vejo essa ação de Brum sobretudo ao tentar escrever e publicar a partir do que tem se chamado de *linguagem neutra* no último livro, pela Companhia das Letras, uma editora de renome no país:

Eu estou agora assumindo a linguagem neutra. Que eu também não gosto do neutro, acho que não é neutro, mas enfim, sempre que possível eu estou Tateando. Esse meu outro livro [*Banzeiro Òkòtò*], ele é escrito em linguagem neutra, linguagem inclusiva. Claro, tem várias palavras que eu não alcanço. **É uma primeira tentativa de mudar a linguagem** (BRUM, 2021 *grifo nosso*).

Em entrevista ao Jornal da USP, a doutoranda do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Monique Amaral de Freitas, afirmou que o uso da *Linguagem neutra* é uma forma de evitar o uso do masculino genérico na

Língua Portuguesa. “Para se referir a um coletivo de pessoas, a categorias ou coisas desse tipo não se utiliza o masculino na linguagem neutra. Desse modo, não se apaga a existência do gênero feminino ou mesmo de um gênero não binário, ou seja, nem masculino nem feminino” (FREITAS, 2021)⁹⁴. Nas redes sociais, de forma coloquial, diversas formas têm surgido para reivindicar a não identificação do gênero masculino, como o uso do “x” ou “@” no lugar do artigo “o”. No entanto, a mais popularizada nos últimos tempos é a que substitui “a” ou “o” por “e”. Este é o uso feito por Eliane Brum. Em nossa entrevista, a autora chega a falar “Na ficção eu sou Deus. Deusa. **Deuse**” (BRUM, 2021 *grifo nosso*).

Nesta mesma entrevista ao Jornal da USP, a professora do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e pesquisadora do Núcleo de Estudos sobre os Marcadores Sociais da Diferença (Numas), Heloisa Buarque de Almeida, afirma que a reivindicação pela linguagem neutra pelos falantes do idioma pode ser considerada um movimento social e de transformação e evolução da língua. “É interessante entendermos isso como um movimento social e de transformação. A sociedade está sempre em transformação. Há discursos conservadores que acham que as coisas são fixas, mas não é assim e nunca foi (ALMEIDA, 2021)⁹⁵”

Engajar-se em um movimento concreto de mudança da linguagem me parece típico de uma escritora que trabalha relações intrínsecas entre o corpo e a palavra. Se existem corpos que não se reconhecem masculinos ou femininos, dentro de um binarismo tradicional, é necessário que se pense num terceiro lugar na linguagem. Vale lembrar, inclusive, do documentário *Laerte-se* (Netflix, 2017), dirigido por Eliane Brum, que retrata a trajetória da cartunista brasileira Laerte, que viveu boa parte da sua vida como homem e assumiu sua transexualidade aos 57 anos. Para além dos corpos que não se reconhecem na palavra que nos conta, há ainda, por parte de Eliane Brum uma percepção sobre a necessidade de modificar um mundo pautado pelo homem branco no centro, como universal, diria Beauvoir. Ao falar sobre como prefere o uso do termo “tecer”, ao invés de “construir”, Brum revela como relaciona, mais uma vez, o seu corpo – de estar *in loco* em Altamira (PA) engajada no ativismo ambiental – e as palavras:

A palavra tece mundos. **E tecer, pra mim, tem sido uma contraposição do construir.** Porque eu entendo... Nessa questão de mudar a linguagem, de quais palavras a gente vai encarnar, com que corpo, né, com que corpo andaremos... Construir é uma palavra que nos trouxe até momento da emergência climática e tudo que está em sua gênese, no seu entorno. Então construir é um verbo muito violento que é algo que eu percebo, entendo na minha experiência amazônica onde construir sempre é a destruição da natureza. E a dos corpos

⁹⁴ OLIVEIRA, KAYNÃ. Linguagem neutra pode ser considerada movimento social e parte da evolução da língua. Rádio USP. 18 fev. 2021. Atualidades. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=390959>. Acesso: 26 nov. 2021.

⁹⁵ Vide referência acima.

que são natureza como os povos indígenas, os povos originários, ribeirinhos, os quilombolas. **Então construir é algo vertical, é algo masculino, patriarcal, binário, é um verbo que dá conta de um mundo que eu recuso. Então para que outros mundos no plural sejam possíveis, a gente tem de parar de construir ruínas.** Que a gente sempre, construir é construir ruínas, porque quando *tu* constrói, tu destrói a floresta, tu destrói a natureza, tu destrói os corpos. Então eu proponho tecer. Eu acho que não se constrói outro mundo. *Tu* vai dizer que constrói outros mundo, tu já tá assumindo a impossibilidade de outros mundos. Porque se for por construção não será outros mundos, será o mesmo mundo. Então é preciso tecer. **Tecer é um verbo que dá conta de outras experiências de ser. E que é um verbo de horizontalidade, de diversidade, tu tece com diferentes linhas, e cores, e texturas, e tecidos e quanto mais tiver, mais vivo, mais interessante, mais bonito vai ser.** Então, dá conta disso, assim, é uma... Recusa do verbo construir, é uma escolha política de como eu acho que é possível criar outros mundos, outros futuros (BRUM. 2021, *grifo nosso*).

É válido lembrar que “construir ruínas” está no cerne do título do penúltimo livro de Eliane, chamado *Brasil construtor de ruínas: um olhar sobre o país, De Lula ao Bolsonaro* (2019) e trabalha, dentro de uma perspectiva que chamo nesta tese de Estética dos Contrários, uma ideia antagônica de estar em movimentos que impelem uma tentativa de arrancar-se de si mesmo em contraponto à impossibilidade de fazer isto. Construir ruínas, a partir do que revela Eliane Brum, reitera um esforço humano irreal – e falho, desde o nascimento – de seguir um contrafluxo de vida deslocado da própria fonte de vida que é ao planeta Terra.

Questionamento também à autora sobre o modo como a palavra e o corpo, por outro lado, também estão deslocados entre si e como essa instância é trabalhada em *Uma/Duas*. Brum diz que no olho de todos os problemas da humanidade está a “desencarnação da palavra”:

Acho que a grande crise que a gente vive hoje é a da desencarnação da palavra. E a forma de sair dessa crise, não de sair dessa crise. De... Acho que nem crise é a palavra... Enfim. Acho que eu escrevo que sair dessa crise, de todas elas, que são múltiplas, mas ao mesmo tempo, **todas elas são atravessadas pela crise da palavra, pela desencarnação da palavra o único jeito de sair é pela encarnação das palavras, é voltar a encarnar as palavras.** Isso que eu chego em *Brasil, construtor de ruínas*. Mas aí no *Banzeiro Òkòtó*, eu amplio isso. Não basta reencarnar as palavras. É preciso, sim, reencarnar as palavras, mas de outra maneira. **Porque eu que a gente só cria um futuro, imaginar como ação um futuro onde a gente quer viver, onde a gente possa, deseja e viver, exige uma transmutação da linguagem.** Tem que reencarnar, sim, a palavra, mas mudando a linguagem. Nesse livro novo a questão da necessidade de uma outra linguagem para dar conta de outros mundos e outros futuros ou *autres mundes e autres futures*. [ri!] (BRUM, 2011, *grifo nosso*).

A transmutação da linguagem, conforme reitera Brum nesta passagem, também diz respeito à uma experiência vivida com o banzeiro no rio Xingu. Pelo Dicionário Aurélio (2010), “sucessão de ondas provocadas pela passagem da pororoca ou de uma embarcação a vapor, no rio”. Banzo, por sua vez, é um nome usado para designar um processo melancólico ou de

depressão vivido por pessoas negras escravizadas no Brasil Colônia. Entre passar por uma agitação no rio ou dentro de nós, Brum reitera, em nossa entrevista, como essa palavra se relaciona com “voragem”, tida como sua palavra preferida á época da escritura de *Uma/Duas*:

Eu acho que antes de voragem, esses dias eu acordei de madrugada e pensei na evolução das palavras. E eu me dei conta que antes de voragem eu tinha uma outra palavra. Aí eu pensei, “nossa, eu fui dessa palavra pra essa palavra e pra essa palavra só que aí eu dormi e eu não lembro mais”. Sempre me acontece isso! [rindo!] O que me parece ótimos *insights* durante a noite eu durmo e esqueço e depois penso. “o que que era mesmo? Não sei!” Mas o fato que eu me lembro é que voragem já evoluiu de uma outra, evoluiu não, ela transmutou. Eu acho que voragem era a minha palavra preferida quando eu escrevi *Uma/Duas*. Em *meus desacontecimentos* eu dei essa palavra, e... porque foi a palavra que naquele momento e por muito tempo definiu, encarnou, como fala, encarnou a minha vida. Minha vida era voragem. Eu não sei se explico isso em algum lugar, mas já não lembro. Mas tem um livro do Tanizaki, do Junishiro Tanizaki, que é *Voragem* na tradução pro português e *Quicksand*, em inglês, que acho que é “areia movediça” e acho ruim a tradução. E eu conversei com a tradutora do japonês para o português sobre como ela chegou na voragem. É bem bonito. Não lembro mais, mas é bonito. (...) **Então já estava nesse caminho antes mesmo do banheiro, mas eu não sabia ainda, porque o banheiro não tinha chegado na minha vida como palavra.** Em 2016 o meu pai morreu. Meu pai era uma pessoa muito importante pra mim e pra minha escrita e... aí eu chego aqui em Altamira, ainda não morava aqui, e o rio está transfigurado. O rio tem esse banheiro que não tinha antes pelo menos não nesse ponto do rio. E eu estava muito enlutada. E eu me perdi. Eu me perdi. Não sabia mais onde eu estava no rio. Me perdi como as pessoas, como os ribeirinhos, como os indígenas, porque o rio foi violentado e ele já era outro e partes dele estavam mortas e tinha o banheiro. E eu encarnei esse banheiro. E foi uma experiência muito forte de estar no meio do Xingu que era e não era Xingu. Que era outro e era a minha perdição também com a morte do meu pai. E eu fui entrando no banheiro. O banheiro na verdade estava em mim já há muito tempo e ele me traz pra Altamira. E essa história que eu conto nesse livro novo, também. E aí o banheiro começa a ganhar outros sentidos, né. E banheiro também tem outra raiz que é do banzo né, algo de muita resistência para os escravizados. Então, tudo isso se cruza. E aí recentemente depois de toda essa transmutação desses anos eu chego nesse ano na palavra Òkotò, que é uma palavra em iorubá. **E por isso que então da voragem desses dois outros livros, principalmente do *Uma/Duas*, chego nesse título desse livro novo que é *Banheiro Òkòtò*, mas aí vocês precisam ler para entender** (BRUM, 2021 *grifo nosso*).

Deixei o trecho todo transcrito acima porque acredito ser importante demonstrar um movimento reflexionante da autora de relacionar os livros que compõe o seu conjunto de obra, paralelo às palavras que a encarnavam na sua trajetória de existência e de escritura. Gostar de uma palavra, para Eliane Brum, me parece não significar somente apreciar a sua escrita, a sonoridade, ou os sentidos. Mas, como já comentei, encarná-la, engendrá-la em seus processos de viver, interpretar a si mesma e os eventos que se sucedem a partir desta palavra em específico. Portanto, me parece que transmutar de uma palavra a outra não é um gesto aleatório,

ainda que possa ser inconsciente (vide o sonho!). Dentro da minha pesquisa de conduzir possíveis entendimentos de *Uma/Duas* a partir do conjunto de obra há uma intencionalidade de demonstrar, como falei na tese, um desenho – mesmo que incompleto – de um projeto estético se formando, do qual a autora trabalha repetições de uma ideia em diversas formas e temas, ou, em outras palavras, caminha por um eixo epistemológico. Neste sentido, transcrevo um trecho da entrevista do qual Eliane Brum chega a uma conclusão de escrever um livro só:

Eliane Brum: É porque eu vou me transmutando também e aí as palavras... acho que, na verdade, eu acho que escrevo um livro só que começa em algum lugar, talvez, no meu primeiro livrinho quando era... [na infância]
 Nathália Coelho: Colunas Prestes... [interrupção]
 Eliane Brum: eu vou escrevendo, são vários livros que vai continuando...
 Neila Souza: dentro da espiral...
 Eliane Brum: [fazendo uma espiral com as mãos] é... e do Òkòtò, o caracol...
 Neila Souza: que é o do Exu, né.
 Eliane Brum: Exu. Exu. Então acho que é isso. **E vou acabar sempre no meio, esse livro.**
 Neila Souza: eu até me emociono.
 Nathália Coelho: eu também. (...)
 (BRUM, 2021 *grifo nosso*).

Segundo José Beniste, em seu Dicionário de Yorubá⁹⁶ (2011), Òkòtò significa “caramujo, caracol” (BENISTE, 2011, p. 572). Òkòtò representa também o símbolo cultuado no Candomblé e em outras religiões de matriz africana a Exu (Èsù), que, por sua vez, é conceituado (palavra muito ocidental, diga-se de passagem, dada a impossibilidade de definir uma entidade) por “divindade com diferentes atributos ligados à comunicação entre o céu e a Terra, aos caminhos e à fertilidade” (BENISTE, 2011, p. 218). Em *Os nagô e a morte* (1986)⁹⁷, livro oriundo da tese de doutoramento de Juana Elbein dos Santos, Èsù também é tido como um “elemento constitutivo, na verdade um elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais mas de tudo que existe” (SANTOS, 1986, p. 130). E o termo Òkòtò associado a Èsù quer dizer

O Òkòtò é uma espécie de caracol e aparece nos motivos das esculturas e como emblema aos que fazem parte do culto ao Èsù. Ele consiste em uma concha cônica cuja base é aberta, utilizado como um pião. O Òkòtò representa a história ossificada do desenvolvimento do caracol e reflete a regra segundo a qual se deu o processo de crescimento; um crescimento constante e proporcional, uma continuidade de ritmo evolutiva de ritmo regular. O Òkòtò simboliza um processo de crescimento. O Òkòtò é um pião que, apoiado na ponta do cone – um só pé, um único ponto de apoio – rola “espiraladamente” abrindo-se a cada revolução, mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito (cume oco) (SANTOS, 1986, p. 133).

⁹⁶ BENISTE, J. *Dicionário Yorubá*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

⁹⁷ SANTOS, J. E. dos. *Os nagô e a morte: Padè, Asèsè e o culto Ègum na Bahia*. Tradução: Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

Ainda que de forma fragmentária, esse pequeno trecho de Santos pode me ajudar a entender a fala de Eliane Brum em torno da escritura de um livro só, vinculado à junção das duas palavras – *Banzeiro Òkòtó* – que dão título à sua última obra. Percebe-se que Eliane Brum está fora de uma visão eurocêntrica quando compreende seu conjunto de obra como apenas um livro que vai se escrevendo ao longo do tempo. Nesse sentido, não diz necessariamente respeito à visão teórica desta tese acerca da linearidade de uma ideia que se repete e é trabalhada intencionalmente pela elaboração de uma razão sensível, nas suas narrativas.

Não obstante, é importante dizer que, mesmo a cosmovisão de Eliane Brum de hoje se aproxime de processos decoloniais cuja filosofia leva em consideração outras concepções de saberes, é possível observar – pelo modo como ela se conta – correlações entre seus escritos de outrora que a trouxeram até este momento e, por essa razão, também se apresentam como fronteiros, em que a força está em quebrar barreiras de pensamento e entender-se conflituosa, complexa, vorazmente habitando o (des)centro de uma espiral. Outro trecho da nossa entrevista que pode ajudar a compreender estas questões em Eliane Brum, que lhe são anteriores às palavras, está na resposta sobre o momento em que nasce a ideia de *Uma/Duas*. Perguntamos à autora se ela saberia mapear a concepção do romance, para além das datas de escritura. Ela afirma:

Eu não sei te dizer porque eu não funciono assim. Nem no jornalismo eu funciono assim. É... **Tem gente, tanto no jornalismo quanto na literatura, tem escritores que param, planejam o livro inteiro, tema, cada capítulo... Eu, se tivesse que fazer isso eu não escrevia nada. Porque eu escrevo como uma leitora.** Se eu mesmo não tiver escrevendo... Ao mesmo tempo que escrevo, eu leio. Eu sou escritora e sou leitora ao mesmo tempo. Então, se eu souber... como o livro vai continuar, eu perco a vontade de escrever. Porque enfim, fica chato. Então eu nunca sei. Assim... mesmo durante o processo de escrita, quando eu sento no dia seguinte; acho que nesse livro eu escrevia... eu já não lembro, mas eu tinha... eu trabalho com as metas na cabeça. Eu sou organizada nesse sentido. Eu não sei se eu tinha que escrever um capítulo por dia, acho que era isso. Mas eu não sabia o que ia acontecer no capítulo seguinte. No outro dia, de manhã, de madrugada, sempre começo a escrever muito cedo, aí eu ia descobrindo. **A minha sensação é de que o livro se escreve dentro de mim, né, e aí eu tenho essa coisa de a hora de escrever é a hora que esses outros de mim vão saindo assim.** Vou escrevendo, que é um pouco o que eu faço no jornalismo, só que daí são os outros de fora e aqui são os outros de dentro. Quando escrevo é uma ponte, né... Então o livro se escreve ali. Claro, a maternidade, esse tema... Eu faço análise há 30 anos, mais de 30 anos... claro, esses temas todos me interessam muito. A morte, a maternidade, os mitos da maternidade, o feminino, enfim. E claro, vem muito como o que está escrito em *meus desacontecimentos*, da reportagem que eu acompanhei o morrer da Ailce. Eu fiquei com muitas coisas que eu não podia dizer na reportagem. Porque a reportagem tem o limite do outro, né. Aquele limite que a gente não pode ultrapassar, e... eu precisava, precisava de outra escrita, pra poder dizer. Então assim, quando é que eu começo a pensar nesse livro, acho que a minha vida toda. Acho que desde a criança que eu fui. Desde

a filha que eu fui. Depois da mãe que eu fui. O que não significa de maneira nenhuma que é um livro sobre minha vida, porque não é. Que é um saco isso, né. Como eu sou repórter, principalmente, eu sou mais conhecida pela reportagem, todo mundo acha que sou eu a Laura, porque ela é jornalista, que essa é a história da relação com a minha mãe, com meu pai, enfim... (BRUM, 2021 *grifo nosso*).

A ideia de *Uma/Duas* esteve em Eliane Brum a vida toda, segundo a própria escritora. Isso parece reforçar a importância do nosso Observatório Literário. Se o leitor-pesquisador busca vestígios que mapeiam uma possibilidade fragmentária de concepção da narrativa – tanto em formato quanto em conteúdo – há, na fala da autora, uma percepção de que suas vivências e experiências podem ser, de fato, raízes para a criação literária. Nesse ponto, é importante ressaltar ainda como Brum se incomoda com leituras reducionistas que buscam amparar a ficção em biografismos. Ao meu trabalho, cabe ressaltar, contudo, a universalidade dos temas humanos ali trabalhados, portanto, a possibilidade de conhecimento da condição humana. Isso significa dizer que escrever sobre um tipo de mãe e uma filha, por exemplo, não está diretamente relacionado à uma mãe ou filha específica, mas às formas cuja condição feminina podem receptionar tais relações a partir da maternidade.

Essa é a liberdade de escrever ficção e já falei nesta tese. Perguntei sobre isso a Eliane Brum também, se ela poderia comentar sobre a relação entre ética e estética. Dei o exemplo de Eva, uma senhora cuja repórter contou a história de seu marido ter enfiado uma faca em sua vagina no meio da noite, como se ela fosse culpada pela morte do filho assassinado (está no capítulo 1). Esse fato, reitero, só veio à tona após a morte do companheiro de Eva. Em *Uma/Duas*, uma cena parece ter sido inspirada nesse caso, quando Laura se masturba com o cabo de uma faca enquanto corta sua mão. Brum afirmou...

Na ficção, quando assumidamente ficção, eu tenho uma liberdade muito maior de poder expressar, de poder dizer, inclusive sobre as realidades que eu documento como jornalista, né. **Porque... porque é ficção, é sobre algo que está protegido por essa chancela do que se chama ficção. Né, como se... bom essa pessoa não existe, é um personagem. Então ótimo, a gente pode aceitar isso, e assumir isso, e não estou falando de ninguém, não estou colocando ninguém em risco, não estou interpretando coisas que não me cabe quando eu falo sobre alguém que vive, né.** E que... responde pela sua vida. Então nesse sentido, a ficção, ela dá para quem escreve ou pelo menos pra mim um poder muito maior, pela redução dos limites que eu tenho que me impor. Porque no jornalismo os limites são talvez, o mais importante, né. Eticamente o mais importante, tanto de respeitar a voz do outro, a palavra do outro, mas até onde eu posso ir. Porque não basta que a pessoa tenha dito aquilo. Não basta que aquilo seja “verdade”. **Não basta eu ter duas gravações pra eu provar, eu não posso ultrapassar limites que ameaçam a vida do outro, não só ameaça física, ameaça de morte, mas ameaça do viver e nem avançar com as minhas interpretações sobre aquilo que eu estou vendo a ponto de criar uma verdade que pode ser muito dura e que**

é uma verdade construída a partir da minha interpretação (BRUM, 2021 *grifo nosso*).

Interpretação, nesse caso, pode referenciar-se ao modo como Eliane Brum enxerga e conecta os elementos de apuração em suas reportagens. Cheguei a falar sobre isso no capítulo 2, ao analisar como a jornalista dá preferências a formas textuais jornalísticas com mais liberdade, tais como a reportagem, a coluna e a crônica. A reportagem, inclusive, entendi a partir dos estudos do gênero interpretativo dentro do Jornalismo. Atribuir significados plurais às vivências alheias só podem acontecer, em ambiente controlado de imprensa, quando aquilo que será dito tem o crivo e autorização do outro retratado, pois ele haverá de conviver, a partir da publicação, com a força das palavras daquela narrativa.

Em *meus desacontecimentos*, conforme comentado também no capítulo 2, Brum logo no início da história da sua vida com palavras alerta que as memórias dela podem entrar em confronto com as lembranças de outras pessoas que também viveram aqueles fatos e conhecem aquelas pessoas relatadas. Isso diz respeito ao que denominei de hermenêutica de Eliane Brum sobre si mesma. O modo como organizo meus acontecimentos e atribuo sentido a eles não é o mesmo para os que compartilham desses acontecimentos comigo. Sobre isso, também questioneei Eliane, acerca dos usos da palavra ficção tanto em sua autobiografia quanto em *Uma/Duas*.

É isso, é... A nossa vida é a nossa primeira ficção. Como jornalista eu escrevo sobre ficções. Isso sempre tem que ter muito cuidado ao dizer porque para as pessoas, no senso comum, a ficção é uma fantasia, não é real, é uma mentira, né, E não é isso, né. **A gente só tem chance de existir se a gente for capaz de criar uma vida. E nesse sentido, toda vida é uma ficção. E é a nossa primeira ficção. E é exatamente o que me leva para o jornalismo.** Eu me interessei primeiro, antes de tudo, sobre como cada um inventa uma vida, como cada um dá sentidos pra sua vida, e vai dando, e mudando os sentidos ao longo do tempo e [pausa]. Então não é que a ficção não é real, a ficção é muito real, mesmo a ficção de romances que é assumidamente ficcionais. É (...) real, é o real sobre o real. Então acho que é isso (BRUM, 2021 *grifo nosso*).

Entender a ficção sob esse prisma me parece, por parte da autora, um gesto de dimensões filosóficas na compreensão de que – enquanto uma repórter que se dedica à vida dos anônimos – só lhe cabe reportar àquilo que lhe contam; e esta verdade não necessariamente é de pedra ou imutável no que tange aos modos narrativos e as interpretações advindas dos fatos. Faz-se necessário, nesse ponto, retomar o que disse no início dessa entrevista comentada, acerca da encarnação das palavras. Essa constatação de Brum diz respeito à consciência do discurso para narrar e significar as ações humanas – ponto comentado a partir de Hanna Arendt nesta tese. Não estou falando, tampouco Brum, sobre a manipulação de fatos, de dados num processo

desinformativo ou de criação de “notícia falsa”. Não é a ideia de “mentira” que está em jogo ao falar de ficção, mas a maneira como uma possibilidade de verdade é constituída.

Vejo que as intenções de Eliane Brum são orientadas pelo processo ético do bem comum e do reconhecimento da necessidade da pluralidade de vidas – humanas e não humanas, que passam inevitavelmente pela consciência da proteção do Planeta Terra. Isso não é um papo romântico, ou saído de um livro de Ciências da quarta série da Educação Básica. Há uma atitude intrínseca à autora de deslocar a sua própria existência, seu corpo para mais próximo da floresta a fim de embrenhar em suas palavras o gesto, não o contrário. Desse modo se faz o possível, ainda que compreendendo ser o mínimo, diante dos imensos desafios coletivos e consciências heterogêneas que formam o unificado “humanidade”.

E dada a impossibilidade de controlar a recepção, tanto das atitudes quanto das palavras, termino esse texto falando sobre os motivos que levaram a segunda edição de *Uma/Duas* não ter a letra vermelha, como a primeira. Havia uma curiosidade da Neila quanto minha em relação a isso, sobretudo porque a letra vermelha ganha em significações possíveis, leva a história à literalidade. Questionamos sobre a capa e a letra. Brum afirmou:

Sempre que muda a editora eles querem fazer uma reedição com outra capa. Eu gosto das duas capas. Mas eu gosto da capa da segunda reedição, ela tem uma sutileza interessante. Voragem mesmo, né, de mistura. Mas é porque a editora nem pode publicar com a mesma capa, quando muda, né. Então... A letra, a letra é o seguinte. Quando foi lançado com a letra vermelha, que pra mim sempre fez muito sentido, é... **teve muita reclamação**. Eu percebi muito assim... eu fico tentando entender, né... o porquê dessas reclamações. Tinha gente que dizia que não conseguia ler por mais diversas justificativas. Porque a cor não sei quê, tinha até umas explicações meio científicas. Mas assim, acho que tem duas coisas: a letra e o gato. A morte do gato. Muita gente disse que não conseguia ler, que parava por causa do gato. **Para mim, me parece bastante óbvio que o que fazia as pessoas não continuarem ler nem era a cor da letra e nem era o gato, mas a questão do que o livro está falando, do conteúdo. Mas ali se achava um jeito de escapar. Então a letra preta foi uma maneira de tirar uma maneira de escapar das pessoas**. O gato não vou tirar. A cor... Ok, está preto, e agora? E outra coisa é porque ia para o Kindle, desculpa, para o e-book, virava preto. Aí eu nem sei porque não teria vermelho... não porque, mas o e-book virava preto, então... (...) Se tiver uma edição vai voltar a ser vermelha. E também na edição americana eles passaram pra preto (BRUM, 2021 *grifo nosso*).

Já falei sobre a ficção ter a liberdade criativa frente ao jornalismo, quando se pensa no mercado editorial e na amplitude de uma voz. No entanto, uma voz que já se firmou neste mesmo mercado a partir da receptividade do público abre novas limitações ao se arriscar, que levam a variáveis ponderáveis postas as relações comerciais advindas da publicação de um romance. Entre o gato e a letra vermelha, melhor mexer na cor do que na história e, nesse interim, diminuir as reclamações dos “incômodos” que nasceram de *Uma/Duas*. Esse exemplo

final me parece interessante para analisar os contrários – trabalhados na tese: como se tirando a letra vermelha fosse possível arrancar as sensações provocadas no leitor pelo romance.

Há um gesto – neste caso concreto – das pretensas ilusões que nos constituem como humanos. Tudo é passível de acabar num segundo, mas continuamos como se eternos fôssemos. Nosso corpo não passa de uma poeira cósmica no universo, mas agimos tão alheios ao nosso tamanho, como se grande e importante fôssemos. Lutamos por causas imbuídos de esperança, quando na verdade somos uma semente e, se acaso florescer, tampouco estaremos aqui para ver. Nossas intenções são feitas para gerações futuras e a nossa vida terminará no meio, porque diversas arestas permanecerão soltas. E entre os mistérios que nos envolvem, somos aquele cisco incomodante na íris da Terra, preocupados – vejam! – com toda a complexidade que cabe no humano do cisco. É preciso ser sério, assim como uma tese. Mas nem tanto... nem tanto! Afinal, será que somos a letra vermelha da Terra? Ou o gato?