



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

NEILA DA SILVA DE SOUZA

A VORAGEM MATERNAL EM *UMA DUAS*, DE ELIANE BRUM

BRASÍLIA
2023

NEILA DA SILVA DE SOUZA

A VORAGEM MATERNAL EM *UMA DUAS*, DE ELIANE BRUM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa de Estudos Literários Comparados, como requisito para obtenção do título de Doutora em Literatura.

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

BRASÍLIA
2023

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

ds729v da Silva de Souza, Neila
A Voragem maternal em Uma duas, de Eliane Brum / Neila
da Silva de Souza; orientador Ana Paula Aparecida caixeta.
-- Brasília, 2023.
186 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Voragem. 2. Maternidade. 3. Uma duas. 4. Eliane Brum.
5. Epistemologia do Romance. I. Aparecida caixeta, Ana
Paula , orient. II. Título.

NEILA DA SILVA DE SOUZA

A VORAGEM MATERNAL EM *UMA DUAS*, DE ELIANE BRUM

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa de Estudos Literários Comparados, como requisito para obtenção do título de doutora em Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Ana Paula Aparecida Caixeta-UnB
(Presidente)

Prof.^a. Dr.^a. Susana Souto Silva- UFAL
(Membro Externo)

Prof.^a. Dr.^a. Lilian Reichert Coelho - UFSB
(Membro externo)

Prof.^a. Dr.^a. Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani- UnB
(Membro interno)

Prof.^a. Dr.^a. Maria Veralice Barroso- UNB
(Membro suplente)

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

A palavra generosidade estará presente nestes agradecimentos por diversas vezes, e mesmo podendo ser substituída, a escolhi porque, na minha concepção, abrange um contexto maior que qualquer sinônimo. Generosidade abarca algumas pessoas que acompanharam minha travessia nesses últimos anos de escrita de tese, e comportaram-se acolhendo as minhas vulnerabilidades e fazendo com que eu não desistisse diante dos diversos obstáculos encontrados. Tudo isso, dentro das minhas possibilidades.

Agradeço a Deus pela oportunidade da vida, por poder continuar caminhando um pouco mais na companhia daqueles que amo, pela proteção e pela paz quando estive no olho do furacão.

Agradeço aos meus pais, Lucimar da Silva de Souza e Antônio Calixto de Souza Filho pela constante generosidade e empenho para que eu pudesse estudar. Minha mãe, companheira assídua em todos momentos da minha vida de estudante, incansavelmente, por anos, envolvendo-se com meus objetivos e sonhos, pernoitando madrugadas e madrugadas com meus filhos, para que eu terminasse minha dissertação, e esta tese, sem perder a leveza, sempre me incentivando quando quis desistir. Sem seu apoio, esta pesquisa não seria possível. Mãe, muito obrigada! A meu pai por saber compreender a ausência da minha mãe em detrimento dos meus objetivos e sonhos que também são um pouco seus. Meu pai que trabalhou como agricultor a vida toda arduamente, sacrificando-se fisicamente para sustentar a família. Obrigada por me incentivarem e sentirem orgulho de mim.

Agradeço à minha família. Ao Cleiton, meu esposo, por saber lidar com minhas angústias com carinho, incentivo e generosidade. Agradeço à Larissa, minha filha, que, desde o meu ventre, vem me acompanhando em eventos, ministração de aulas e grupos de pesquisa pelas universidades que transitei: UNIR, UEA, UFAM, UNB. Sua generosidade em não cobrar minha ausência me ensina a caminhar com mais brandura e menos culpa. Obrigada, filha, por me incentivar a continuar e me abraçar quando choro. Agradeço ao Iugner, meu filho, que veio em um momento da minha vida que havia perdido, em algum lugar, a leveza de viver. Obrigada, meu filho, por me devolver uma ternura que há muito não sentia, e por ter lutado pela vida tão bravamente e permitir a construção de uma grande história.

Agradeço ao meu irmão Nailson, minhas sobrinhas minhas tias, tios, parentes e amigos por torcerem por mim, em especial, a Giuliane Souza (Giu), minha prima e amiga, por ouvir meus desabafos e por acreditar em mim.

Agradeço ao meu avô, Antônio Calixto (*em memória*), e a minha avó Nivalda Batista por me fazerem sentir muito amada e por me ensinarem a ter fé.

Agradeço à equipe médica que cuidou de mim durante minha gestação de alto risco, às obstetras Fernanda Barreto e à Luciana Calado e ao ultrassonografista Igor Barreto, que souberam dar notícias difíceis e necessárias com amorosidade.

Agradeço à Larisse, mãe do Davi, pela rede de apoio com minhas crianças, quando precisei.

Agradeço a todos os coordenadores do DINTER/UFAM-UnB, por acreditarem e realizarem o projeto. Aos funcionários da seção de Pós-graduação do PósLit/UnB, pela atenção e presteza. Aos colegas do Dinter pela troca de experiências, em especial, à Annemeire de Araújo.

Agradeço à Maria Luiza Germano por me acompanhar e se preocupar comigo durante a escrita desta tese, mandando mensagem, ouvindo minhas angústias, por aceitar dividir apartamento comigo e com minha menina de seis anos, em Brasília. Durante os nove meses, ela nos proporcionou passeios, idas a restaurantes que nos embalam de boas memórias até hoje.

Agradeço à Maria de Jesus Cardoso, amiga da Maria Luiza, por ter me aceitado como sua amiga também em Brasília.

Agradeço à Andrea Collaço por aceitar o convite de ficar em minha casa em Manaus durante uma disciplina. Ao invés de a acolher, ela que soube me hospedar, ouvindo minhas longas histórias de vida, despertando uma amizade de vida, mesmo a distância.

Agradeço ao professor Osvaldo Copertino Duarte por me aceitar como orientanda na graduação, no mestrado e que, mesmo estando distante, continua me orientando e demonstrando sua amizade.

Agradeço à professora Nícia Zucolo, Ufam, pela generosidade em responder as dúvidas que tenho sobre a condição da mulher e sempre me indicar teorias sobre questões femininas.

Agradeço ao professor Antônio Carlos Guedelha pelo acolhimento no departamento de Letras durante os dois anos em que fui professora substituta na Ufam. Obrigada pelos conselhos, atenção, dicas teóricas, amizade e confiança em mim.

Agradeço ao professor Edgar Roberto Kirchof pela gentileza de enviar, pessoalmente, pelos correios, seus livros esgotados até minha residência. Obras que foram imprescindíveis para poder adentrar aos estudos sobre Estética.

Agradeço à Profa. Dra. Susana Souto Silva e à Profa. Dra. Juliana Montessori pela leitura atenta e sugestões no Exame de Qualificação.

Agradeço aos professores da UnB que disponibilizaram de seu tempo para ir até Manaus ministrarem disciplinas. Em especial à professora Maria da Glória Magalhães e à professora Ana Laura Correia por demonstrarem conhecimento com afetividade.

Agradeço a todos os colegas do grupo de pesquisa Epistemologia do romance por terem me acolhido com generosidade.

Agradeço aos meus alunos e colegas de profissão do Parfor/UFAM e do Parfor/UEA pelo aprendizado.

Agradeço à professora Dr. Maria Veralice Barroso, orientadora não institucional, pela generosidade e disposição de ler detalhadamente meus escritos muitas e muitas vezes, sempre com respeito e com sugestões que ampliaram minha visão diante desta pesquisa.

Agradeço à professora Dr. Ana Paula Aparecida Caixeta, minha segunda orientadora desta tese, por compartilhar seu conhecimento, fazendo uma leitura desta tese com visões críticas e sugestões fundamentais para ampliação desta pesquisa. Também a agradeço por segurar minha mão, não a soltar, e caminhar comigo, sempre profissional, mas que nunca deixou faltar afeto e generosidade. Em momentos decisivos (gestação de risco/ curto prazo para escrever), Ana esteve ao meu lado, acreditando em mim, demonstrando sororidade na prática.

Agradeço ao prof. Dr. Wilton Barroso Filho (*em memória*), meu primeiro orientador desta tese, por ter me proporcionado o primeiro olhar a respeito da Epistemologia do romance, pela aceitação do meu projeto de doutorado e pela confiança depositada em mim. Nossas poucas conversas permitiram-me ter forças de não desistir. Aprendi muito com ele nesses apenas quatro meses de convivência, visto que, além do primoroso saber científico, refiro-me ao ser humano que possuía a habilidade de lidar com razão e sensibilidade diante da vida, ensinando-me, em cada gesto, a sua generosidade, conduzindo-me a descobrir modos diferentes de pensar e de ver a vida. Obrigada, professor Wilton, por sua travessia durar “só um instantezinho enorme” em mim. Você, deixou, em mim, um vazio com fortes pinceladas de preenchimento, e sua ausência nunca é/será uma inexistência.

*Vórtice, **Voragem**, vertigem: qualquer abismo nas estrelas
de papel brilhante no teto.
[...] A-razional, abismal. Não me basta escrevê-la - que
estou escrevendo agora e sou capaz de encher pilhas de
papel repetindo Voragem Voragem Voragem Voragem
Voragem Voragem Voragem sete vezes ao infinito até
perder o sentido e nada mais significar - não é dessa forma
que eu a desejo. [...]. Eu quero sê-la, **Voragem**.*
(Caio Fernando de Abreu, grifo nosso)

Vermelho

*Vermelha é a paixão quando rompe portas e janelas
E varre a casa com fogo e tira a casa do chão.
Vermelho é o fogo e seu rastro ardente quando
incendeia as linhas da mão e embaralha os caminhos.
Vermelho é o beijo tingindo de sol
Quando a boca de quem se ama é cálix do mais puro
cristal.
Vermelho é o ódio,
O rosto da guerra, quando, no outro, nenhum rosto se
reconhece
Vermelha é a mão que mata
Vermelha é a amora do campo, a joaninha,
os acordes do tango
A morte do touro
O copo cheio de vinho
Vermelha é a revolução
O mergulho do sol
Vermelhos os sinos de uma cidade perdida.
O nascimento é vermelho
Vermelha é a vida*
(Roseana Murray, grifo nosso)

*Existe é homem humano. **Travessia**.*
(João Guimarães Rosa, grifo nosso)

*O banzeiro não deixa ninguém passar.
É **redemunho**, vórtex.*
(Eliane Brum, grifo nosso)

RESUMO

O objetivo desta tese é compreender como se constitui a Voragem e sua travessia em *Uma duas* (2011), de Eliane Brum. O romance mostra-nos a narrativa de uma filha, Laura, que passa a cuidar da mãe, Maria Lúcia, em estado terminal. Nesse cenário materno, há um silêncio em que se escondem as dores da condição humana, destacando uma relação maternal não romantizada. No capítulo vinte e dois, a palavra Voragem aparece, no decurso da narrativa, isolada na página, o que me permite refletir que se trata de uma escolha estética de Eliane Brum, visto que Voragem perpassa desde a diagramação do livro até os temas que envolvem as protagonistas. A partir dessas ponderações, identifico a maternidade como Voragem, na primeira parte desta pesquisa, mostrando como se dá essa constituição mediante uma Voragem presente na estrutura da narrativa; enfatizo questões que envolvem o discurso universal do papel de mãe, e como Eliane Brum intenciona subverter o ideal de mãe na relação conflituosa entre Maria Lúcia e Laura. Na segunda parte, demonstro que Voragem faz parte do eixo epistemológico do conjunto de obras da autora e aponto como Eliane Brum possui seu laboratório experiencial ao publicar conteúdos que se repetem e antecipam a publicação de seus livros. Na terceira parte, trabalho a Voragem em instâncias que remetem à condição do Ser, procuro atentar para aspectos referentes ao efeito estético em *Uma duas* em que os elementos presentes não só reivindicam, mas proporcionam reflexões a respeito do confronto entre a estética e a ética na obra de criação artística. Para compreender este estudo, é importante a interligação de reflexões no âmbito das discussões levantadas pela teoria Epistemologia do Romance no que se refere à ideia de jogo de Hans-Georg Gadamer (1997), à pergunta “o que eu posso saber”?, de Immanuel Kant (2018) e a respeito do romance que pensa de Milan Kundera (2016). Portanto, intermediada pelas perspectivas da ER, minha leitura de *Uma duas* ambiciona uma incitação a uma possibilidade de permitir criar estratégias, enquanto leitora-pesquisadora, que nasce da experiência do objeto estético (*Uma duas*) e suscita, por sua vez, a perguntas que me conduzem a problematizações de como a Voragem pode alcançar uma fonte de saber sobre o humano.

Palavras-chave: *Uma duas*. Voragem. Eliane Brum. Maternidade. Epistemologia do Romance

ABSTRACT

This dissertation aims to comprehend how the signifier “Maelstrom” – as well as its crossing - are constituted in the novel *One Two* (“Uma duas” in Portuguese), a novel written by Eliane Brum. The novel shows us the narrative of a daughter, Laura, who takes care of her mother, Maria Lúcia, who is terminally ill. In this maternal scenario, there is a silence in which the pain of the human condition is hidden, highlighting an unromanticized maternal relationship. In chapter twenty-two, the word Maelstrom appears, in the course of the narrative, isolated of the other pages. Through this aesthetic choice, I notice a narrative strategy that permeates from the layout of the book to the themes that involve the protagonists Laura and Maria Lúcia. Based on these considerations, I developed the first part of this research identifying the maternal Maelstrom and showing how its formation takes place through a Maelstrom that is present in the structure of the narrative. The vestiges of choices in the novel's organicity - such as the color of the letter - the mixture of narrators, and the uncertainty of who narrates not only demonstrated the Maelstrom presence but also put myself, as a reader-researcher, in a game of suspicion that absorbed me. I still emphasize in this part issues that involve the universal discourse of the role of mother, and how Eliane Brum intends to subvert the ideal of mother in the conflicting relationship between Maria Lúcia and Laura. In the second part, I approach Eliane Brum's body of work, demonstrating that the term “Voragem” (Maelstrom) is part of a project of the author's aesthetic choices, being an expression that permeates the author's life and work. In addition, I point out how Eliane Brum has her experiential laboratory by publishing certain contents in her reports, interviews and events that are repeated and anticipate the publication of her books. In the third part, I work with Maelstrom in instances that concern “Uma duas”, thinking about the condition of Being. I also try to pay attention to aspects related to the aesthetic effect in the novel. Considering the ideas and meanings involving a Maelstrom, I get into issues in which the present elements not only claim, but provide reflections on the confrontation between the aesthetic and the ethical in the work of artistic creation. In order to understand this study, it will be important to interconnect reflections within the scope of the discussions raised by the Epistemology of the Novel theory regarding some theoretical ideas: the idea of play by Hans-Georg Gadamer (1997); of what can I know? - by Immanuel Kant (2018); and the theory about the novel which thinks - by Milan Kundera (2016). Supported by the perspectives of EN, my reading of *One Two* encouraged in me the possibility of creating strategies, as a reader-researcher. This research demonstrates that strategies creativity is born from the experience of the aesthetic object and raises, in turn, questions that led me to problematize how the Maelstrom can reach a source of knowledge about the human.

Keywords: One two. Maelstrom. Eliane Brum. Maternity. Epistemology of the Novel.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Capítulo 22, palavra Voragem.....	28
Figura 2- Diagramação do capítulo 1	40
Figura 3- Diagramação do capítulo 2	41
Figura 4- Diagramação do capítulo 15	42
Figura 5- Diagramação do capítulo 6	45
Figura 6- Diagramação do capítulo 15	46
Figura 7- Letra em fonte padrão, editora Leya	50
Figura 8- Letra em fonte padrão, editora Arquipélago	49
Figura 9 - Letra em fonte negrito, editora Leya	49
Figura 10- Fonte da editora Arquipélago	49
Figura 11- Letra fonte em itálico, editora Leya	50
Figura 12- Letra fonte em itálico, editora Arquipélago	50
Figura 13 - Capa da editora Leya, 2011	51
Figura 14 - Capa da editora Arquipélago, 2018	53
Figura15 - Capa da editora <i>Amazon crossing</i> , 2014	55
Figura 16 - <i>Saturno devorando um de seus filhos</i>	57
Figura 17- <i>Medeia prestes a matar seus filhos</i>	70
Figura 18 - Fita de <i>Moebius</i> após recorte	94
Figura 19 – “As formigas” de Escher	95
Figura 20: Diagramação do conto <i>Anel de Moebius</i>	96
Figura 21: <i>Maelstrom</i> no mar	103
Figura 22- Banheiro no rio Amazonas	104
Figura 23- Caracol-òkòtó	104
Figura 24- <i>Moebius</i>	105
Figura 25- Voragem como eixo epistemológico	106
Figura 26- Alguns temas da condição humana em <i>Uma duas</i>	122
Figura 27- Capítulo 30	132
Figura 28- Capítulo 22	132
Figura 29- Autógrafo de Eliane Brum	140
Figura 30- Cena do filme <i>A Noviça Rebelde</i> (1965)	162
Figura 31- Cena final do filme <i>A Noviça Rebelde</i> (1965)	163

SUMÁRIO

DE COMO/ONDE TUDO COMEÇOU	12
CAPÍTULO I	27
1 A MATERNIDADE COMO VORAGEM EM UMA DUAS	27
1.1 A Voragem e sua mobilidade	27
1.2 Uma leitora-pesquisadora em suspeição?	32
1.2.1 A Voragem na composição do jogo da leitora-pesquisadora e da intencionalidade estética	33
1.2.2 A Voragem maternal na constituição dos aspectos estruturais da obra	43
1.3 A dessacralização maternal na Voragem de mãe e filha..	65
CAPÍTULO II	80
2 A VORAGEM NO CONJUNTO DE OBRAS DE ELIANE BRUM	80
2.1 A Voragem e sua travessia	89
2.2 Prelúdios de <i>Uma duas?</i> O laboratório experiencial de Eliane Brum	108
2.2.1 Ailce de Oliveira e as crônicas	109
CAPÍTULO III	117
3 A VORAGEM DO LEITOR PELA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	117
3.1 A Voragem como elemento da condição humana	118
3.1.2 O jogo entre a ética e a estética e o conhecimento na arte	124
3.1.3 A Voragem como lugar da exploração do ser	130
3.2 O jogo do puro e do impuro: incômodos e reflexões	141
3.2.1 A Voragem olfativa	152
3.2.2 Percepções sensíveis da finitude	158
DE COMO/ONDE NADA TERMINA	170
REFERÊNCIAS	176
APÊNDICE.....	181

DE COMO/ONDE TUDO COMEÇOU

*[...] toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada.
Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo
[...]
(João Guimarães Rosa)*

fazer uma retrospectiva é
na travessia, dentro desta

tese **Voragem**tese

refletir, fiar... puxar ...- Uma duas? - cordão umbilical?
puxando - uma duas...
desmontando - uma duas...
tecendo - uma duas...
fazendo – uma duas...
dizendo – uma duas...
inventando uma duas...

e, mesmo sem útero, fico grávida de memórias!

Iniciar uma tese de doutorado é aprender e saber lidar com as situações de que não há condições ideais para trilhar uma pesquisa. É preciso conciliar o emprego com a tese, questões de saúde e a tese, desemprego e a tese, maternidade e a tese, ou conseguir ajustar tudo isso ao mesmo tempo, dentre outras diversas circunstâncias. Assim foi comigo: por inúmeras questões, não pude trabalhar, fiquei sem bolsa, houve a morte do professor Wilton, a pandemia (Covid-19), hipotireoidismo e um nódulo na tireoide, uma gestação inesperada e de risco, sobre a qual ouvi em toda consulta que eu e o bebê poderíamos não sobreviver durante o parto. Porém, se formos esperar as condições ideais em nossa vida/**Voragem**, ficaríamos paralisados, pois assim é nossa travessia, e não seria diferente em um trabalho de pesquisa-científica. Lembro-me, neste momento, dos escritos de Eliane Brum - os quais me acompanham desde 2012. Por ela transitar por diversos gêneros textuais, tenho-na como referência em diversos momentos delicados em que vivo. Agarrei-me ultimamente ao entendimento de um dos seus conselhos: medo é necessário, faz sentido. Só não dá para ter medo de ter medo, paralisar e deixar as histórias passarem sem encontrar quem as conte. “Vá com medo, apesar do medo. Então faça um favor a si mesmo: peque sempre pelo excesso.” Talvez eu não devesse seguir esse conselho

literalmente, visto que expor minha vida pessoal em um texto acadêmico, certamente, não seja o ideal de um texto acadêmico. Entretanto, decidi pecar, já que não falar da minha história seria como uma gestação interrompida. Em meio a essa reflexão, lembro-me mais uma vez de Eliane Brum quando diz que precisamos viver “mesmo se sabendo quebrada”, afinal, não somos sobreviventes: só é possível *ser vivente*. Conforme a concepção de Brum, “a palavra *sobre vivente* contém ideia de viver apesar do vivido.” Ela acredita ser possível “viver por causa do vivido”.

Nessa percepção de *ser vivente*, falo de dessacralização materna nesta tese, tendo a experiência de passar por três maternidades. Sou mãe de três filhos. Hoje, posso ouvir apenas dois corações batendo, já que um, parou de pulsar ainda no meu ventre. Sou, hoje, uma mulher sem útero, o perdi na última gestação, devido a complicações no parto, dia que renasci. Como muitas pessoas, principalmente pelo fato de ser mulher, passei por traumas (dentre eles, a violência obstétrica) e, hoje, vivo “quebrada”. Brum diz que as pessoas começam a contar as histórias para ela pelos seus renascimentos: “pelo momento em que morreram de um jeito, por causa de um trauma, e renasceram de outro. É ali seu reinício.” É/foi ali um dos meus “reinícios”.

Nesta tese, expor-me, exigiu coragem. Para Guimarães Rosa, “coragem - é o que o coração bate; se não, bate falso. Travessia - do sertão — a toda travessia.” Ir onde mexe com minha travessia dói; dói ler; dói escrever. É nesse rio de **Voragem**, de sensações e de emoções em que se sustenta a insuficiência que Eliane Brum causa em mim. Queria gritar que a amo e a odeio: (sou a Laura?), não por ela me fazer mal, mas por me deixar assim, cheia de **Voragem**.

Carregá-la junto ao peito, em eventos, nos meus escritos, tê-la na cabeceira ou no computador, requer uma força e uma fibra que me faltam muitas vezes, mas decidi, contudo, carregá-la. Tive que gestar/parir/amamentar para carregá-la, e digerir *Uma duas* não me permite/iu leveza. Talvez seja porque tudo tem travessia. Por trás de um livro sempre tem uma história, e depois de lido, tem minha travessia e a dele, minha travessia primeiro, minha travessia durante e minha travessia depois dele. Foi o que aconteceu após ler *Uma duas*.

Para mim, meu “reinício” é/foi assim:

“e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever”/parir

Entre 2011 a 2013, gestante, encontrava-me em processo de escrita da minha dissertação de mestrado. Fazia intercâmbio Porto Velho/Manaus. Qualifiquei e defendi a pesquisa amamentando. Na pesquisa, com o título *Múltiplos espaços: os sentidos e suas movências em De ouro e de Amazônia*, analisei a construção do espaço no romance *De ouro e de Amazônia*, de Oswaldo França Júnior (1936-1989), estabelecendo diálogos na narrativa que se constitui tanto em espaços exteriores como em interiores, espaços geográficos metaforizados de outros espaços: sociais, simbólicos e psicológicos.

Foi durante esse período de escrita, viagens e gestação que conheci o romance *Uma duas*, de Eliane Brum, mais especificamente em 2012. Aproximei-me do romance por uma recomendação de uma professora que faz indicações de livros em sua rede social. A recepção de alguns leitores, convidou-me ao romance, pois muitos não conseguiam terminar de lê-lo, outros liam com experiência moral de julgamento em relação à autora, dentre outros aspectos relacionados à maternidade. Essas evidências me impulsionaram ainda mais a ler *Uma duas*. Ao lê-lo, o que me prendeu foi a forma do livro, a disposição das letras, a cor da letra, o modo de as personagens agirem, a capa, a escolha dos narradores, as relações intertextuais. Assim, ele ficou guardado, mas sempre buliçoso na estante e em mim de 2012 até 2017.

Em 2016, passei no concurso como professora substituta da Ufam. Em 2017, soube do Dinter /UFAM-UnB. Pretendia dar continuidade aos estudos das obras de Oswaldo França Júnior, pois a forma de ele trabalhar a condição humana em seu conjunto de obras me chamava a atenção; e o fato de seus personagens serem viajantes, ou seja, estarem em constante deslocamento, demonstra que o encadeamento do périplo obtém efeitos de singularização, uma vez que permanece a sensação de incompletude. No entanto, em 2017, optei por apresentar o projeto que abordava o romance *Uma duas*. Mesmo tendo um grande apreço às obras de Oswaldo França Júnior pelas problematizações que seus romances suscitam, precisava expelir o que vinha ruminando do romance *Uma duas* durante os anos em que ficou encarnado em mim.

Ao conhecer a proposta a Epistemologia do romance durante o processo de seleção do doutorado, resolvi ater-me a essa teoria usando como objeto literário o romance *Uma duas*. O título, até então, era a *Des-construção do arquétipo materno em Uma duas*, com principal objetivo de demonstrar a dessacralização materna presente nesse romance. Em dezembro de 2018, fiz a disciplina com o professor Wilton Barroso que se deslocou de Brasília para ministrá-la em Manaus. Foram sete dias em contato com a teoria Epistemologia do romance. Durante as aulas, ele nos apresentou questões sobre o romance que pensa, o narrador filosófico, o

fundamento do romance, o ego experimental, o leitor-pesquisador, o *serio-ludere*, dentre outras discussões.

Ao término da disciplina, pude assimilar algumas das propostas da teoria Epistemologia do romance, por conseguinte, conversei com o professor que, desde a primeira leitura de *Uma duas*, algo me prendia, era a palavra **Voragem**. Mencionei que já havia encontrado essa palavra em outras obras de Eliane Brum - ressalvo que, assim que terminei *Uma duas*, procurei ler outros livros da autora como *Meus desacontecimentos* e, em seguida, *A menina quebrada*, mesmo antes de apresentar o projeto de doutorado. Daí por diante, comecei a ler o conjunto de obras de Brum, principalmente as crônicas que ela escreveu para o site *Vida Breve*.

Em uma primeira conversa com o professor, levantei o questionamento de haver um fundamento maior que movia *Uma duas*, que, para mim, seria **Voragem**. Ali, discutimos sobre **Voragem** poder ser uma metáfora de um buraco negro, um lugar onde as regras habituais da ética e da moral simplesmente não funcionariam, independente das vontades, sobre a força da palavra que traga com violência a relação mãe e filha e a relação com o leitor. Após a disciplina ministrada em Manaus, continuamos a conversar pelo *WhatsApp*, *e-mail*. O professor Wilton Barroso pediu, então, para eu pensar a **Voragem** com base no fato de poder remeter a tudo aquilo que não é acessível à simples razão, ou ao lado negativo da dialética de Hegel. Porém, não pudemos desenvolver essa ideia, porque, devido a sua saúde física enfraquecida, não tivemos a chance de fazermos outra reunião. Mas me lembro das palavras de incentivo: “Continue que vai dar samba”. Assim, com o aval do meu orientador, comecei, em um primeiro momento, a me ater à **Voragem** maternal no romance e à **Voragem** do constructo linguístico.

Foram poucos encontros que tivemos para falarmos do projeto de pesquisa, ocorridos, precisamente, entre dezembro de 2018 a maio de 2019. Em janeiro, Wilton Barroso propôs que me mudasse para Brasília, para, com isso, ter um contato maior com os estudos da Epistemologia do romance, e também para participar de uma disciplina que seria ministrada por ele. Entretanto, esse foi o período em que, com a saúde debilitada, o professor começou o tratamento. Embora fragilizado fisicamente, sempre conversava comigo, perguntando-me sobre o resultado da punção dos nódulos da minha tireoide, “você está bem”? “Como está sua estadia em Brasília”?, “Como está a reflexão sobre a **Voragem**?”.

Em um segundo encontro, 27 de março, no *Sebinho Livraria*, conversamos mais uma vez sobre o meu projeto. Ele já se encontrava muito frágil, todavia, foi (escondido do filho) ao encontro já usando dreno. Ali comemos, houve direcionamentos sobre como continuar conduzindo a pesquisa. Em abril, como sempre, atencioso, perguntou-me como estava o processo dos meus estudos, e, em 6 de maio, retornando do meu intercâmbio Manaus/Brasília,

e ele me desejou um “bem-vinda de volta”!. No dia 12 maio, tentei visitá-lo no hospital, levando um desenho da minha filha (que sempre me acompanhava nas reuniões do grupo). Não foi possível essa visita, o acesso estava restrito aos familiares. Perdemos o professor Wilton Barroso Filho no dia 13 de maio de 2019: *Voragem Voragem Voragem Voragem Voragem Voragem Voragem sete vezes ao infinito até perder o sentido e nada mais significar*

Com a perda do professor Wilton, a professora Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta tornou-se líder do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance e assumiu os orientandos do professor Wilton Barroso Filho. Continuei em Brasília, participando das reuniões do grupo de pesquisa, até dezembro de 2019. Nesses encontros, tive contato maior com a teoria Epistemologia do romance. Houve discussões, seminários, encontros, disciplinas ministradas pelas professoras Maria Veralice Barroso e Ana Paula Aparecida Caixeta. Tudo isso, permitiu que o objetivo da tese tivesse direcionamento desenvolvido dentro da proposta da teoria Epistemologia do romance, afastando-me de uma pesquisa puramente sociológica como a apresentada no projeto inicial.

Antes de seguir o relato sobre como se deu o início desta pesquisa, faço aqui um pequeno adendo para contextualizar a importância de algumas palavras na minha trajetória: Eliane Brum diz que temos que encontrar nossa palavra preferida, “pescada do oceano fundo e escuro onde elas habitam como peixes escorregadios”. A minha preferida é travessia, palavra que conheci ainda no ensino médio, ao ler *Grande Sertão: Veredas*. Travessia também me acompanhou na dissertação. Com o subtítulo *Antes e depois da travessia*, analiso, como o espaço que cerca a personagem no romance *De ouro e de Amazônia*, é permeado de incertezas, de inquietudes e de perigos, que, muitas vezes, transformam-se em um inconformismo e frustração pela amarga ameaça de perda diante de sua ambição desmedida. O dinheiro que deveria proporcionar liberdade e estabilidade para o protagonista, no fim, abre-lhe um leque de ilusões, de angústias, de ausência de valores, próprios da condição humana. Sua travessia o deixa um ser estilhaçado, por mais que tente camuflar o passado, o percurso espacial do protagonista Adailton leva-me a compreender que a procura por riqueza desmedida é o ser na sua incompletude. Com isso, explico que essa é a primeira palavra mais profunda que conheci e que encarnou em mim. Hoje, tenho a segunda palavra que se diluiu em mim: **Voragem**. Essas são palavras, em constante devir, palavras que me acompanharam, acompanham e acompanharão ao longo da minha vida, envolvendo amor, questionamentos, problematizações e se tornando incentivo para não desistir diante dos obstáculos.

Após o adendo, acrescento que a opção por uma tríade me acompanha novamente. Na minha dissertação, trabalhei três categorias de espaços; nesta tese, desenvolvo três aspectos de

Voragem. Em relação à tríade, para a Epistemologia do Romance, a tríade leitor, autor e obra é trabalhada e pensada em constante movimento. Foi a partir daí que me surgiu a ideia de pesquisar não apenas a **Voragem** maternal, mas também a **Voragem** da autora e a **Voragem** do leitor no romance *Uma duas*. Reincidentemente, durante a escrita desta tese, os intercâmbios foram constantes, dessa vez por Manaus/Brasília/Bahia. E como na nossa travessia, temos muitas surpresas, em 2021, experienciei uma gestação não planejada.

Assim, *Uma duas* me acompanhou na dissertação, participou das minhas três gestações, dos intercâmbios, das tríades e continua me conduzindo a discussões nesta tese. Ou seja, ajude-me a sentir o que é “viver por causa do vivido”. Com isso, esclareço que *Uma duas* encontra-se em constante movência em minha travessia intelectual e pessoal.

Esse relato pessoal/memorialístico não possui a pretensão de focar apenas no falar de si, mas contextualizar o movimento de voltar ao romance, relê-lo, permitir vivenciar a experiência estética, além de também salientar que, foram esses gestos que me permitiram pensar o objeto estético *Uma duas* constantemente. Como leitora-pesquisadora, há a intenção de compreender as diversas instâncias que envolvem a **Voragem** em *Uma duas*. Assim sendo, sair de questões puramente sociológicas sobre a maternidade e escolher trabalhar o romance, por intermédio de um gesto filosófico é buscar entender como a palavra **Voragem** faz sua travessia em *Uma duas*, inclusive, no conjunto de obras de Eliane Brum, refletindo e problematizando a hipótese desta tese de propor que a palavra **Voragem** evoca variadas formas no romance aqui pesquisado: a **Voragem** maternal, a **Voragem** narrativa; a **Voragem** das personagens; a **Voragem** do leitor; e a **Voragem** da autora; e por que não uma **Voragem** desta leitora-pesquisadora?

na travessia, de dentro desta

Voragem

“começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso” Escrever sobre *Uma duas* torna-se um parto

digerir, puxar Uma duas- o cordão umbilical?
 desmontar Uma duas...
 tecer Uma duas...
 fazer Uma duas...
 dizer uma duas...
 De gestar e de parir de iniciar

tese **Voragem**tese

Esta pesquisa tem por objetivo apresentar como se constitui a Voragem e sua travessia em *Uma duas* (2011), romance escrito por Eliane Brum e publicado pela editora Leya. A narrativa traz uma figura não sacralizada do amor materno, sempre colocando em problematizações questões que envolvem a condição humana, principalmente por meio da Voragem. No decorrer da pesquisa, procuro identificar no romance, uma Voragem maternal, uma Voragem da autora e uma Voragem do leitor. Para levantar uma discussão sobre os assuntos que *Uma duas* suscita, parto da teoria Epistemologia do Romance.

De modo sucinto, *Uma duas* é o primeiro romance de Eliane Brum e traz a narrativa de uma filha (Laura) e de uma mãe (Maria Lúcia) que possuem uma relação conturbada e não moram juntas há alguns anos. No decorrer dos fatos, o leitor depara-se com Laura, jornalista, que propõe escrever um romance com intuito de expurgar o ódio que sente pela mãe. Sua escrita é interrompida ao saber que Maria Lúcia está com uma doença terminal. Diante do impasse, a filha dispõe, mesmo a contragosto, a conviver com a mãe, a qual se encontra debilitada, para ajudá-la no processo de tratamento. Distanciadas há tempos, por meio do reencontro das duas, o leitor aproxima-se da história de vida de cada uma, principalmente quando o receptor tem acesso às escritas de Laura e de Maria Lúcia. Isso acontece porque Laura, durante a produção do próprio livro, relata suas experiências nada afáveis com a mãe. Enquanto Laura sai do apartamento, a mãe interfere na escrita do livro da filha, e, assim, o leitor começa a desvendar o motivo dessa relação maternal ser conflituosa. Ao longo da narrativa, o leitor defronta-se com a estratégia de narradores que oscilam ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa. A narração em primeira pessoa cumpre a função de pôr incerteza à onisciência da terceira pessoa, conduzindo o receptor a refletir sobre o fato de que os acontecimentos são narrados sob o jugo de duas perspectivas: a versão de Laura e a versão de Maria Lúcia.

Diante do breve resumo do romance, noto que a maternidade é posta sem a idealização de algo como sagrado, ou seja, diferentemente do que comumente acontece nos discursos correntes, mãe e filha não são figuras romantizadas na narrativa. Assim, buscando desvelar a

complexidade de questões que estão relacionadas nesses conflitos humanos entre Laura e Maria Lúcia, sair de questões particulares para questões universais é deixar-se conduzir por uma discussão maior. Melhor dizendo, o particular narrativo alcança uma universalidade da condição humana que ultrapassa a construção das protagonistas e do enredo, uma vez que existem diversas maneiras de refletir sobre a maternidade, visto que falar de maternidade é falar de travessia. Travessia que envolve inúmeras e complexas questões sobre as quais o entendimento dependerá da compreensão sobre qual maternidade estamos lidando. Nesse sentido, no âmbito desta tese, a maternidade porta um enigma que não se pode generalizar. Há aqui a percepção de que é esse o lugar do enigma que propicia à literatura um útero fecundo.

Lidar com aspectos referentes à maternidade no espaço literário permitem-me enxergar o quão as relações são complexas e possibilitam diferentes maneiras de abordagem. O entendimento que acompanha e orienta a feitura desta tese é sobre as complexidades da maternidade, que sempre esbarram em questões universais. No caso específico do romance de Eliane Brum, o questionamento da sacralização maternal apresenta-se como uma forte configuração a ser investigada. No entanto, enfrentar os desafios do tema suscita um reconhecimento da complexidade que sustenta e dá forma à estrutura estética do romance. Dessa maneira, no primeiro contato com *Uma duas*, diversas indagações surgiram:

- Como lidar com narradores que ora se bifurcam, ora se entrelaçam?
- Por que a narração alterna ora em primeira pessoa, ora em terceira, ora com as duas narrações ao mesmo tempo?
- Por que o uso de determinadas diagramações desde a capa à disposição das letras em vermelho?
- Até que ponto uma relação maternal pode ser extrapolada, em que mãe e filha se amam e se odeiam ao mesmo tempo?
- Até que ponto o cordão umbilical existe? Quando e como pode ser cortado?
- É possível romper o vínculo entre mulher e maternidade?
- A quem o leitor deve direcionar-se, a versão de Laura ou a de Maria Lúcia?
- Por que o leitor lida com a sensibilidade e com a razão perante a narrativa?
- Quem é Eliane Brum?

Para adentrar nesse emaranhado e conseguir pensar essas questões, é preciso reconhecer os anseios desta leitora-pesquisadora em querer conhecer algo a partir do objeto estético pesquisado (*Uma duas*). Para isso, conforme os pressupostos da Epistemologia do romance, enquanto estudioso do texto literário, o leitor-pesquisador articula o(s) conhecimento(s) presente(s) na obra literária, buscando responder a pergunta kantiana “o que eu posso saber?”.

A pergunta de conhecimento formulada por Immanuel Kant (1724 -1804)¹ é, na Epistemologia do Romance, empregada mediante a relação do leitor-pesquisador com objeto estético, uma vez que esse leitor se movimenta no sentido de ultrapassar as reações motivadas apenas pelas sensações, ou seja, o efeito estético², causado pelo ato da leitura. (CAIXETA; BARROSO, 2019, p. 68). A partir do princípio de que o leitor-pesquisador é guiado não apenas pelo efeito estético, mas também pelo desejo consciente de conhecer algo diante da relação sujeito/objeto estético, a Epistemologia do romance reconhece que, ao buscar pelo entendimento de quem experiencia a relação sujeito/objeto, esse leitor vai trabalhando no sentido de fazer interligações entre os diversos conteúdos presentes no texto, obrigando-o a transitar por outras fronteiras disciplinares que não somente a literatura. Esse movimento orienta-o para que comece, então, a perceber que o exercício de relacionar, cotejar e comparar saberes interdisciplinares pode trazer aberturas de possibilidades e de problematizações diante das complexidades que o objeto estético evidencia.

A respeito da complexidade, Edgar Morin, no livro *A cabeça bem-feita* (2003), aponta que a complexidade não se dá na acepção de serem várias disciplinas para dar conta de se completar um conhecimento, mas sim,

[...] a ambição da complexidade é relatar articulações que são destruídas pelos cortes entre disciplinas, entre categorias cognitivas e entre tipos de conhecimento. De fato, a aspiração à complexidade tende para o conhecimento multidimensional. Não se trata de dar todas as informações sobre um fenômeno estudado, mas de respeitar as suas diversas dimensões [...] (MORIN, 2003, p.138).

Por meio dessa interlocução, cabe mencionar que a teoria Epistemologia do Romance³ é considerada uma teoria complexa. Seu início se deu a partir do texto *Elementos para uma Epistemologia do Romance*, publicado pela primeira vez em 2003, escrito pelo professor

¹ Em *Crítica da razão pura*, Immanuel Kant (1724-1804) faz a pergunta “O que eu posso saber? ”. A partir de dessa questão, a Epistemologia do Romance apropria-se no intuito de haver um maior entendimento por parte do sujeito de conhecer o objeto.

² Efeito estético é o primeiro momento da experiência estética, quando o sujeito entra em contato com o objeto artístico; resposta imediata do sujeito às escolhas estéticas organizadas na obra pelo autor.” SOARES, Janara Laiza de A. Efeito estético. In: CAIXETA, BARROSO. *Verbetes da Epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019, p. 25-34.

³ Usarei, em alguns momentos, no decorrer do texto, a sigla ER para substituir Epistemologia do romance.

pesquisador Wilton Barroso Filho (1954-2019).⁴ Muitos termos cunhados pela Epistemologia do Romance partiram de estudos e de pesquisas que tomaram como fonte não só os romances de Milan Kundera, mas também seu pensamento sobre a estética do romance moderno. Isso não quer dizer que os termos possuam o mesmo significado que têm para o autor mencionado. A Epistemologia do Romance apropria-se não apenas de reflexões kunderianas, mas de outros pensamentos em um processo de desenvolvimento, de ampliação e ou de ressignificação deles. Há uma aglutinação de determinadas teorias⁵, e o apropriar-se de determinadas ideias permanece, até onde nos é possível estabelecer diálogos de modo a auxiliar na construção das tecituras teóricas a que nos propusemos articular até o momento. É um aspecto que está em Immanuel Kant, ou um pequeno apontamento em Milan Kundera, ou um viés adotado por Hans-Georg Gadamer (1900-2002), entre outros pensadores; e, dessa forma, a Epistemologia do romance transita por teorias e, ao fazê-lo, contribui para alcançarmos a complexidade que Edgar Morin defende:

[...] O verdadeiro problema não é fazer uma adição do conhecimento, o verdadeiro problema é uma organização de conhecimentos e saber os pontos fundamentais que se encontram em cada tipo de conhecimento ou em cada disciplina. Portanto, eu creio que devemos romper com a separação entre as artes, a literatura de um lado e o conhecimento científico do outro. (MORIN, 2003, p. 21).

Diante dessa percepção, como leitora-pesquisadora do romance *Uma duas*, observo a necessidade de buscar possibilidades para aprofundar as questões provocadas e mostrar como se dá o funcionamento da *Voragem* no romance *Uma duas* dentro da perspectiva complexa da Epistemologia do romance. No anseio de desse exercício, é importante ultrapassar o efeito

⁴ O artigo *Elementos para uma Epistemologia do Romance* é base para o fundamento da Teoria Epistemologia do Romance. O trânsito interdisciplinar e o liame de teorias, muitas vezes, discordantes entre si (por exemplo, Kant e Hegel), bem como seu movimento ininterrupto de construção, e reconstrução, levou Wilton Barroso Filho, a pensar na ER enquanto uma teoria complexa. Embora não tenha tido tempo hábil para formalizar esse entendimento, Barroso Filho abriu caminhos para que essa discussão tivesse início no âmbito dos estudos e pesquisas realizadas por membros do grupo também denominado Epistemologia do Romance. Atualmente, o grupo é liderado pela prof. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta. No site <<http://epistemologidoromance.com/>>, é possível encontrar publicações, a partir das discussões do grupo, de artigos, de dissertações, de teses, de livros e de anais a respeito da teoria ER.

⁵ A Epistemologia do romance se vale de três disciplinas: a Estética, a Hermenêutica e a Epistemologia: Essas áreas constituem-se em um tripé no qual se amparam a análise e interpretação do objeto de criação artística. Em razão dessa constituição interdisciplinar, a Epistemologia do Romance é compreendida como uma teoria complexa na medida em que, embora se ampare na filosofia, não trabalha com pretensões de delinear uma verdade verificável ou refutável por meio de sistemas. A partir dos gestos estéticos e hermenêuticos, o que pretende a Epistemologia do Romance é refletir filosoficamente acerca da estética enquanto espaço voltado para o entendimento da relação do sujeito com objeto de criação artística, a ponto de levar o leitor-pesquisador a um gesto epistemológico que permita extrair possibilidades de conhecimentos sensíveis sobre o humano. (CAIXETA, 2019, p. 65).

estético em direção à formulação de entendimentos acerca da experiência estética⁶ vivenciada na relação com a obra. Por meio do entendimento adotado para se pensar esse seguimento de não ficar apenas no efeito estético, justifico, assim, o uso da pergunta epistemológica kantiana⁷ “o que posso saber?”, a ideia hermenêutica de jogo de Hans Georg Gadamer (1997), e a perspectiva do romance que pensa de Milan Kundera (2016). A partir da percepção de leitora-pesquisadora, ressalvo que usarei a primeira pessoa do singular decorrer do texto, mas, em alguns momentos, em alternâncias com a primeira pessoa do plural.

No desdobrar das inquietudes que o romance *Uma duas* me apresenta, ressalvo que a palavra Voragem que se encontra de forma isolada no capítulo 22, instigou-me desde a primeira leitura. A forma como Voragem aparece no livro, por meio de recursos da diagramação, atribui-lhe uma inegável carga semântica, que parece intencionalmente querer interferir na experiência do leitor. No meu caso de leitora-pesquisadora, o modo como a palavra Voragem está disposta na página, não só mexe com minhas percepções sensíveis diante da obra, mas também, ao criar ranhuras em minha experiência estética, leva-me a inúmeros questionamentos que se orientam pela pergunta de conhecimento “o que posso saber?” que se desdobra de modo mais específico:

- O que posso saber sobre a Voragem nesta obra?
- Qual a relação entre Voragem e maternidade?
- O que ela significa dentro da obra?
- Qual foi a estratégia narrativa para usar em determinado momento e apenas uma vez na narrativa?
- Que intenção(es) possui a autora ao escolher colocar esta palavra no meio da página?

A partir das questões levantadas e de observações minuciosas, parto do princípio de que, no quesito estrutural, por exemplo, não há títulos nos capítulos da narrativa, é perceptível, nesse sentido, a estratégia de uma escolha estética de Eliane Brum em diluir o termo Voragem na página em branco, brincando com gêneros textuais prosa e poesia. Trabalho, então, com a

⁶ Nesta pesquisa, não adentramos em questões do viés da psicanálise, tendo em vista que “do ponto de vista da Epistemologia do Romance, a Estética conduz aos primeiros passos de análise da obra literária, em consequência de outras artes, considerando aspectos que vão desde o processo inicial de relação com a arte, como o efeito estético, às etapas de fruição, interpretação e construção de conhecimento por meio do contato com questões provenientes da percepção sensível.” CAIXETA. Estética. In: CAIXETA; BARROSO. *Verbetes da Epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019.

⁷ Ao decompor o romance em busca de procedimentos formais, para que se chegue a fundamentos epistemológicos capazes de remeterem à pergunta kantiana “O que eu posso saber?” (Kant 1989 apud BARROSO FILHO, 2018, p. 23), deparamo-nos com um elemento de destaque na narrativa que talvez ilumine a discussão: aquele do qual se ocupa a voz filosófica do narrador (BARROSO FILHO, 2018, p.22-24). Encontrar o mote primordial de uma obra para, com base nisso, analisá-la, faz parte do gesto investigativo assumido pela ER.

hipótese segundo a qual Voragem não se encontra nessa página, da forma como é escrita, de modo ocasional. Há um porquê de a disposição da palavra estar isolada na página, sendo o fundamento do romance *Uma duas*.

A respeito do fundamento do romance, Barroso Filho no texto *Elementos para uma Epistemologia do Romance* (2018, p.22), afirma que o gesto epistemológico, ou sujeito investigativo, procura de forma abstrata passar para além do texto, perguntando-se o que lhe é possível saber do objeto/texto/conjunto de textos/obras. A esse movimento, ele denomina de *serio ludere*, isto é, um gesto que se preocupa em pensar o processo de criação do artista. Para explicar o *serio ludere*, o pesquisador argumenta sobre a decomposição da obra, indagando: qual elemento literário faz com que o romance comece e termine? Esse elemento pode vir a ser uma personagem, uma situação histórica ou até mesmo um contexto/problema. Isso seria um passo a definir o objeto epistemológico do romance.

Sobre o assunto, o estudioso acrescenta ainda que “é necessário analisar os aspectos que caracterizam esse fundamento, descobrindo a sua configuração, fazendo esse fundamento dialogar com a história da literatura dentro da qual o objeto/texto literário está inserido” (BARROSO FILHO, 2018, p.22). Na busca de pensar acerca do fundamento de uma obra, Barroso Filho chama a atenção para importância de um outro elemento fundamental para a constituição do romance, a escolha de como narrar. Nesse sentido, o papel exercido pelo narrador na constituição e na movimentação do texto literário se configura como um aspecto imprescindível de ser considerado na análise literária. Com isso, o *serio ludere*, essa mediação, colocada para o leitor pelo autor, que sintetiza a busca consciente do leitor-pesquisador por algo na obra de arte, ao decompor o objeto, faz com que haja uma maior aproximação do elemento constitutivo no interior da obra literária, no processo interpretativo.

Em consonância ao pensamento de Barroso Filho, em que podemos observar o fundamento de um romance, parto da compreensão de que o fundamento de *Uma duas* é a Voragem que aparece no capítulo 22 e perpassa a diagramação do livro, os temas que envolvem as protagonistas Laura e Maria Lúcia; os diversos temas abordados no romance e atravessa o conjunto de obras de Eliane Brum. Por Voragem ser o ponto principal de minha discussão em *Uma duas*, explico o porquê do uso deste termo estar transcrito com inicial maiúscula no desenvolvimento deste texto.

Alicerçada pelas interpelações que o romance *Uma duas* suscitaram por meio da Voragem, recorri ao *Dicionário etimológico da língua portuguesa* de Antônio Geraldo Cunha, nele o vocábulo é definido como: “aquilo que sorve ou devora, turbilhão, abismo”. (2010, p.682). As definições, aliadas ao que acontece no jogo literário de *Uma duas*, tornam-se

primordiais para pensarmos o modo como Eliane Brum se apropria do termo Voragem para fazer suas produções na construção de seu projeto estético, de modo a fundamentar o sentido de sua escrita. A partir da problematização inerente nas questões constituídas, busco enveredar minuciosamente e constantemente pelo significado da palavra Voragem dentro da narrativa *Uma duas*, assim, ao fazer um percurso pelo conjunto de obras da autora, procuro entender por que esta palavra faz parte de escolhas estéticas de Brum.

Na perspectiva da diagramação em *Uma duas*, permiti colocar-me em um lugar de observação em que a linguagem visual também merece ser explorada, na medida em que ela é intencionalmente utilizada como recurso estético para interferir na recepção. Assim, ainda que os recursos visuais, utilizados nesse objeto estético, tenham me provocado efeitos estéticos vários - inclusive no sentido de me fazer criar em alguns momentos repulsa, estranhamentos e desconfortos ao me debruçar na narrativa-, eles, os efeitos estéticos também contribuíram para que eu pudesse identificar jogos de intencionalidades da criação que me permitiam apreender elementos de conhecimento. Como exemplo disso, discorro sobre a estratégia para diferenciar os tipos de narradores, o uso da alternância entre as fontes negrito, padrão⁸ e itálico; acerca da diagramação da capa; e sobre a letra do livro, que tem a cor vermelha.

Saliento que o primeiro contato que tive com *Uma duas* foi através da sua primeira edição de 2011, da editora Leya. Mesmo tendo acesso à segunda edição, nesta pesquisa, escolhi trabalhar a primeira em função de a letra impressa ser vermelha, enquanto a edição de 2018 da editora Arquipelago, o livro não mantém a impressão com a letra em vermelho, permanecendo apenas a diferenciação da diagramação das três tipologias das fontes. Destaco ainda que, nas edições do formato em *e-book*, também é suprimida a cor vermelha.

Diante de minhas observações em relação à primeira edição, percebo que a escrita em vermelho aparece na obra de Brum de forma que provoca desconforto, levando-me não só a uma experiência estética conturbada e angustiante, mas também a encontrar um lugar para múltiplas possibilidades interpretativas. Embora a cor vermelha tenha sido suprimida da segunda edição de *Uma duas*, muito provavelmente pelo impacto visual que gera certo incômodo nos leitores, essa nuance estética não poderia ser negligenciada por uma leitora que se quer pesquisadora desse romance. Nesse sentido, usarei as citações, conforme original impressa da obra de 2011, tanto no que se refere à cor quanto no que se refere às fontes. Ou

⁸ Chamo de fonte padrão a letra que não possui realce de estilo itálico ou negrito. O realce deve-se apenas à cor da letra em vermelho.

seja, aparecerão, no decorrer da tese, citações do romance na cor vermelha, ora itálico, ora negrito, ora fonte padrão⁹.

Como leitora-pesquisadora da obra, instiga-me pensar na letra em vermelho enquanto algo que se aproxima da ideia do parto, no qual o sangue, presume a metáfora do nascimento e do cordão umbilical não rompido entre mãe e filha. Entre as diversas possibilidades que se estabelecem entre o jogo criação e recepção, entendo que a escolha do vermelho pode ainda remeter à escrita com sangue. Essa percepção está relacionada com a protagonista do romance já que Laura mutila o próprio corpo devido aos traumas que possui.

Essas ponderações ajudam-me a pensar que as questões maternas diante dos elementos de experiência de vida das personagens conduzem a minha reflexão a temas maiores: o que a Voragem me permite refletir e contemplar sobre os conflitos da condição humana? Por meio dessas ponderações busco articular, nesta pesquisa, como funciona a Voragem e sua travessia¹⁰ enquanto eixo epistemológico em *Uma duas*.

Para adentrar no objetivo desta pesquisa, divido a tese em três capítulos:

No primeiro capítulo, **A maternidade como Voragem em *Uma duas***, ao relacionar Voragem com maternidade, atento que Voragem propicia mobilidade de leitura, visto que ela passa a contribuir em vários locais não mencionados da narrativa *Uma duas*. Embora ocupe apenas o capítulo 22, sem ser repetida ao longo da narrativa, Voragem faz todo um percurso entre os acontecimentos do romance, preenchendo múltiplos espaços vazios na narrativa em constante articulação e movimento. Esclareço a forma que a sacralização materna é abordada no romance *Uma duas* por meio do aspecto voraz da narração que condiz com o fato de mãe e filha não corresponderem a que são submetidas, isto é, à sacralização maternal que é arquitetada por um abismo de sentimentos que as sorve para um vórtice da metáfora da violência da Voragem maternal. Ademais, discuto que as escolhas estéticas da obra, desde a diagramação

⁹ Conforme exigido pelas normas da Associação Brasileira de Normas e Técnicas (ABNT NBR 14724), em caso de citação longa, o parágrafo deve ser fonte tamanho 10; com recuo de 4 cm da margem esquerda; o espaçamento das entrelinhas da citação deve ser simples; entre o texto e a citação utiliza-se 1 espaço de 1,5 cm, sem aspas e sem realce em itálico ou negrito. Disponível em: <<https://www.normasabnt.org/abnt-nbr-14724/>> Acesso em: 13 set. 2022. Como no original da obra de *Uma duas*, as fontes alternam-se, esclareço, com isso, a ruptura dessa norma técnica.

¹⁰ Travessia é um termo que se repete nas obras de João Guimarães Rosa, principalmente em *Grande Sertão: Veredas*. É uma palavra interpretada por muitos estudiosos como fio condutor que leva a questões existenciais. Minha interlocução aqui se deve ao fato de pensar que a Voragem é uma palavra que faz travessia em *Uma duas* por diversos momentos, essencialmente, por temas/voragens abordados no romance que leva a refletir questões da condição humana. Voragem faz travessia em mim, enquanto leitora-pesquisadora. Voragem faz travessia em Eliane Brum, enquanto projeto estético da autora. Voragem faz travessia como uma palavra raiz, pois é apoio de *Uma duas*, mantendo-se como fio condutor sempre prosseguindo. Ou melhor, Voragem é sempre inacabada por produzir novas relações de multiplicidades, e, principalmente, por ser a detentora de um enunciado que fala por si, engendrando novos enunciados em torno dela e de outros signos. Dessa forma, Voragem encontra-se em constante travessia em *Uma duas*, em Eliane Brum, e em mim.

do livro com a letra em vermelho às fontes de letras diferentes para cada voz narrativa, a alternância entre narradores e os discursos indiretos livres motivam-me a refletir o jogo da Voragem estabelecido na narrativa de *Uma duas*. Ainda analiso a ideia da dessacralização maternal em *Uma duas*, fazendo um percurso a respeito de questões que envolvem o discurso universal do papel de mãe e como Eliane Brum intenciona subverter o ideal de mãe na relação conflituosa entre Maria Lúcia e Laura, visto que *Uma duas* desconstrói conceitos arraigados a respeito de um discurso do mito materno.

No segundo capítulo, **A Voragem no conjunto de obras de Eliane Brum**, abordo que a escolha do elemento Voragem que se repete no conjunto de obras da autora, é algo intencional, sendo o eixo epistemológico da escrita e do pensamento reflexivo de Brum. Na pesquisa do conjunto de obras da autora, encontrei possibilidades de aproximações as quais se revelam que, no campo da criação estética, o exercício de compreensão implica um gesto reflexivo que leve em consideração a estratégia do autor para criar sentido na consciência do leitor. Além de observar o eixo epistemológico em Brum, atento-me para o laboratório experiencial da autora, mostrando que há um experienciar de textos antes da publicação final de seus livros.

No terceiro capítulo, **A Voragem do leitor pela experiência estética**, a partir da decomposição do romance *Uma duas*, alicerçada na teoria da Epistemologia do Romance, empreendo que as estratégias do jogo permitem-me atentar para a busca existencial das protagonistas, e, conseqüentemente, para a fragmentação do sujeito: onde uma começa, onde outra termina? A questão do conflito entre as protagonistas parece atuar como um pano de fundo, pois durante a narrativa, enquanto leitora-pesquisadora, deparo-me com situações delicadas e espinhosas do humano como abuso sexual infantil, aborto, eutanásia, depressão, assexualidade, hipersexualidade, solidão, depressão, incesto, amamentação dentre outros assuntos, uma vez que, são temas que perpassam não a fragilidade, mas a fragmentação da condição humana. Tudo isso reverberado por intermédio da experiência estética, vivenciada por mim, que revela o plano de interpretação e problematização do agir ético. Constato que lidar com determinadas questões que vão envolver elementos que geram reações de sensações desconfortáveis em muitos leitores, como por exemplo, a dessacralização maternal em *Uma duas*, reivindica a exposição da condição humana e, ao mesmo tempo, esbarra em questões íntimas morais e éticas. Ao extrapolar a relação mãe e filha, o leitor é fisgado por uma linguagem sem pudor que o propicia desnudar a dimensão de um conflito das personagens apresentado de um modo que organiza o painel maternal por meio de gestos, de cenas, de dores e até de morte, como se testasse nossos valores e limites.

CAPÍTULO I

1 A MATERNIDADE COMO VORAGEM EM UMA DUAS

Em nome da profana missão de arrancar a maternidade das nuvens e devolvê-la ao chão esburacado da humanidade, [...] vou deslocar um pouco a maternidade da santidade da Virgem Maria — uma mãe tão vocacionada que conseguiu engravidar sem conhecer um homem — e transferi-la para o panteão das deusas da mitologia greco-romana — algumas delas capazes de devorar os próprios filhos se eles enchessem o saco. Eu, por exemplo, até o fim da gravidez não sabia se dentro de mim havia um bebê ou um alien [...]

(Eliane Brum)

1.1 A Voragem e sua mobilidade

Na introdução, fiz um breve resumo de como *Uma duas*, de Eliane Brum constitui-se: uma mãe, Maria Lúcia, e uma filha, Laura, as quais possuem um convívio complexo, marcado por vivências de abandono e de traumas. Existe entre as duas uma ligação simbiótica, e, embora para ambas, essa ligação seja extremamente incômoda, é difícil de enxergar os limites que ora as unem, ora as separam. É por intermédio da escrita de um livro que Laura procura afastar-se do corpo da mãe, já que escrever é o lugar do confronto a que estão vinculadas mãe e filha.

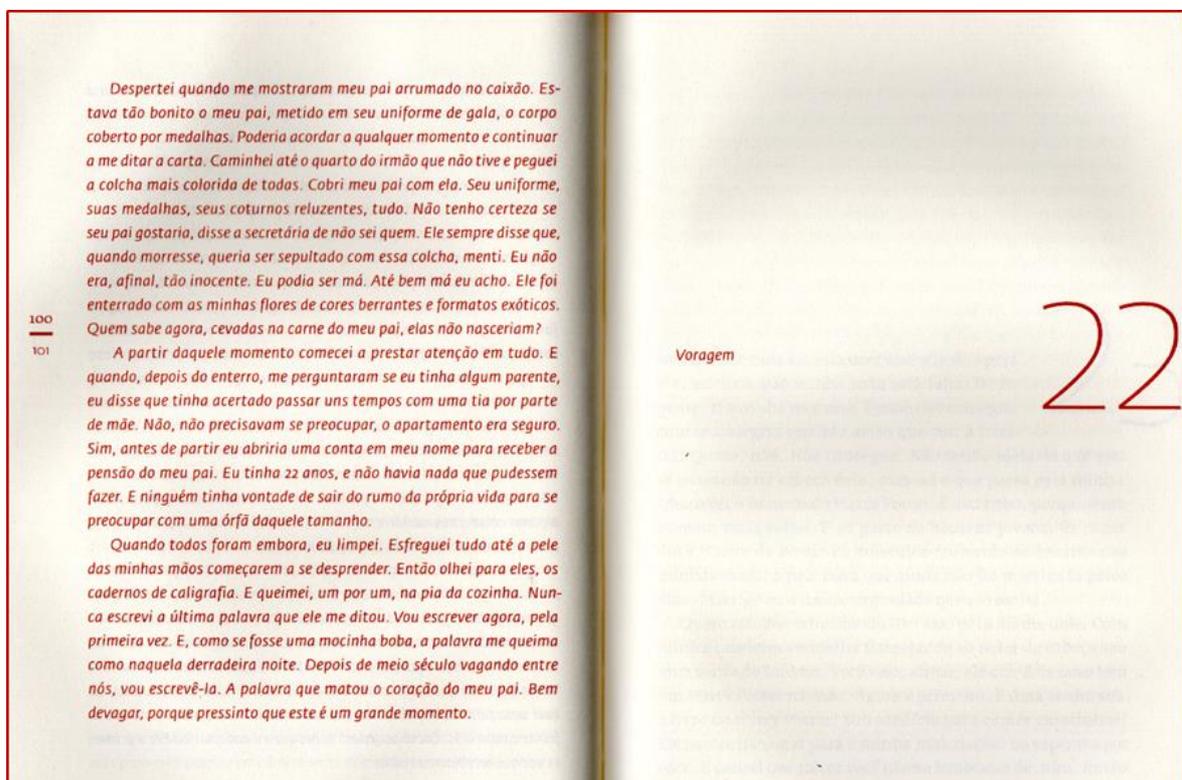
Assim, na angustiante tentativa de se livrar dessa relação, Laura, ao escrever um romance, afirma: “*escrevo na esperança de que as palavras me libertem do sangue. Do corpo da mãe. Mas e se não existir eu além dessa mistura de carnes de mãe e filha? [...] não há como escapar da carne da mãe. O útero é para sempre.*” (BRUM, 2011, p.16). Dessa forma, Laura encontra na escrita um meio de demarcar corporalmente os limites entre ela e a mãe.

Apesar da solução encontrada, a escrita de Laura é interrompida ao descobrir que Maria Lúcia está com câncer. A filha dedica-se, então, a cuidar da mãe. Diante desse acontecimento, a escrita e a vida de Laura sofrem uma ruptura. Mas, ironicamente, as rupturas não ocorrem no sentido de separá-las, como queria Laura, mas sim no sentido de uni-las ainda mais, tanto por precisarem conviver em um mesmo espaço quanto por Maria Lúcia adentrar na escrita do livro de Laura: “*é para os 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. [...] Vai ter de me matar ou não na sua narrativa*” (BRUM, 2011, p.71). Nesse fragmento, a personagem, por meio de suas intervenções nas páginas do livro de Laura, estabelece um diálogo com seu leitor e o convida a escrever junto com ela, como se fosse possível a este ser um coautor, assim, ele também pode interferir graficamente nas páginas do

livro. Conforme cada uma se propõe a escrever suas versões da história, o leitor observa o paradoxo existente entre ambas: o ódio e o amor.

Embora a diagramação das letras apresente, na estrutura narrativa, fontes diferentes, com alternância entre itálico, padrão e negrito, as diferenças que distinguem a mãe da filha são sutis, uma vez que elas portam laços que as unem de forma irrevogável. É como se o corpo da filha ainda estivesse preso ao corpo da mãe, como se o parto não tivesse sido suficiente para romper o cordão umbilical que as unia, principalmente, quando, no capítulo 22 da narrativa, surge o elemento Voragem. A partir deste capítulo, há uma mistura mais intensa de vozes narrativas, e, muitas vezes, não sabemos definir claramente se quem narra é Laura, Maria Lúcia ou o narrador do livro de Laura. Além disso, notamos maiores conflitos entre mãe e filha, após esse momento. Vejamos como a imagem da palavra Voragem encontra-se disposta no capítulo mencionado:

Figura 1: Capítulo 22, palavra Voragem



Fonte: Brum, 2011¹¹

¹¹ Todas as imagens do romance *Uma duas*, presentes nesta pesquisa, nas duas edições, foram digitalizadas e recortadas por mim.

É oportuno dizer que Voragem é mencionada apenas uma vez na narrativa pelo relato de Maria Lúcia. Para explicar essa passagem, contextualizo-a: Maria Lúcia sempre escrevia cartas ditadas pelo pai. Em um desses momentos, enquanto o pai citava as palavras para a filha escrever, ele pronuncia Voragem. Esse é o momento em que a protagonista, já na velhice, ao entranhar-se na escrita do livro de Laura para expor suas memórias, revela ao leitor que este vocábulo é muito importante para ela. Maria Lúcia menciona que o pai morreu de infarto justamente quando ditava esse termo. No livro de Laura, Maria Lúcia, ao retornar à escrita de suas memórias, afirma que o fato de se lembrar desta palavra e ter coragem de escrevê-la torna-se, para ela, uma Voragem.

Pelo esclarecimento acima, o fato de Voragem estar na página isolada traz a perspectiva de ir além de um único ponto de vista (relato de Maria Lúcia), suscitando-me, nesse sentido, um maior envolvimento de especulação por parte de um gesto investigativo¹² diante do romance *Uma duas*.

Ao relacionar Voragem com maternidade, nesta pesquisa, é importante atentar que Voragem propicia mobilidade de leitura, porque ela passa a contribuir em vários locais em que não é mencionada. Isto é, mesmo ocupando apenas o capítulo 22, sem ser repetida ao longo da narrativa, como leitora-pesquisadora, percebo que ela faz a travessia entre os acontecimentos do romance, preenchendo múltiplos espaços vazios na narrativa em constante articulação e devir. Embora seja uma imagem/palavra fixa, que, em um primeiro momento, transmite a sensação de estar diante de uma palavra/ imagem paralisada, ela extrapola esse instante, e, como em um pequeno instante temporal, provoca movimentos narrativos, difundindo-se e alargando-se nesse aparente pequeno instante. Logo, Voragem apresenta características essenciais para a composição do romance, tornando-se, a meu ver, o fio condutor de *Uma duas*.

No romance, poderemos identificar que, a partir da conceituação da palavra Voragem, novos significados podem ser apresentados dependendo do contexto em que está inserida. Como mencionei na introdução, a definição de Voragem de acordo com Cunha (2010), é aquilo que sorve ou devora; turbilhão; abismo. Já conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, de Antonio Houaiss (2009, p. 786), Voragem é descrita de forma mais ampla e significa:

¹² “Gesto é uma intenção de caráter investigativo, visando refletir a respeito de um objeto estético. Por possuir intencionalidade, não está fechado a um movimento aleatório, sendo possível a esse gesto aspectos de racionalidade que lhe permitem atrelar-se a outros gestos intencionais, incentivados pela teoria da ER”. CAIXETA, Ana Paula. Gesto. In: CAIXETA, BARROSO. *Verbetes da Epistemologia do romance*. Campinas: Pontes editores, 2021, p.71-84.

[...] 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 o fundo; sorvedouro, turbilhão; 3. Grande profundidade, abismo; 4. Aquilo que provoca grandes arrebatos, que arrebatava, mortifica ou consome. (HOUAISS, 2009, p.786).

Além desses sentidos dicionarizados, outro sentido que a palavra pode adquirir, mediante leitura realizada, é em similitude aos sentimentos intensos e contraditórios. Os sentimentos podem se apresentar de maneira intensa e, por vezes, desordenados. Em certas ocasiões, amor e ódio se fazem presentes e esta contradição é avaliada como uma Voragem/turbilhão de sentimentos. Assim, em um paralelo ao que ocorre no mar ou em outro meio aquático, em que o movimento das marés ou das correntes resulta em redemoinhos capazes de provocar naufrágios de embarcações e afogamentos de pessoas, alguns sentimentos são suscetíveis de arrastar o sujeito, que passa a girar constantemente, absorvido por questões da condição humana, sendo, pois, conduzido à Voragem.

Para pensar na Voragem em consonância com a imagem de um redemoinho que puxa objetos para seu vórtice, menciono o capítulo *Vórtice*, de Giorgio Agamben, no livro *O fogo e relato* (2018). O filósofo faz uma descrição do que é um vórtice em sua definição original, refletindo sobre os “seres-vórtice”, e afirma que, da mesma maneira em que objetos giram no interior do redemoinho em direção ao seu interior, nós, enquanto sujeitos, igualmente, temos nosso girar e afundar em nós mesmos. Vejamos:

E, também no curso da nossa vida, o vórtice da origem continua presente até o fim, acompanha a cada instante, silenciosamente, nossa existência. Às vezes se faz mais próximo; outras, afasta-se a ponto de não conseguirmos mais divisá-lo nem perceber seu discreto bulício. Mas, nos momentos decisivos, agarra-nos e arrasta-nos para dentro de si e, então, de repente, damos-nos conta de que, também nós, nada mais somos que um fragmento do início, que **continua a redemoinhar naquele turbilhão** do qual provém nossa vida, a girar em seu interior até (a não ser que ao caso o cuspa de volta para fora) atingir o ponto de pressão negativa infinita e desaparecer. (AGAMBEN, 2018, p. 86, grifo nosso).

Olhar para dentro de si, muitas vezes, nos causa esse turbilhão como o mencionado por Agamben. Enquanto alguns sujeitos não desejam ser sugados pelo vórtice, outros almejam essa sucção. Averiguar questões internas, é, portanto, “um vórtice no fluxo do ser”. Diante da ideia da Voragem como vórtice, noto, no romance *Uma duas*, que as escolhas estéticas que abordam o amor e a repulsa, nessa convivência de fracasso entre mãe e filha, torna-se inevitável para as duas não olharem para si durante o ato de escrever ou de conviverem novamente. As narradoras/protagonistas expõem suas identidades fraturadas, por trajetórias que elas necessitam resgatar e recompor, mas, as duas, os “seres vórtices”, permanecem em constante transição na Voragem do ser, e, com isso, Voragem levanta questões da condição humana:

Alguns dias depois, eu acordei naquela cama e não reconheci mais meu corpo nem o dela. Eu gritava que tinha virado uma barata gigante e eu ainda não tinha lido Kafka. Me enrolei em posição fetal porque sabia que aquele corpo não era meu nem o dela era dela.

[...]

Sim, Laura, a voz da mãe parece sussurrar. Você já começou a morrer antes mesmo de falar. Você já morria, Laura, antes da palavra. 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. A vida humana é a única que acaba sem um fim, porque é a única que o espera. (BRUM, 2011, p. 63-174).

É, portanto, nessa Voragem/vórtice que também me sinto lançada em *Uma duas*, principalmente por existirem três narradores com grafias diferentes na transcrição do livro, mas que se entrelaçam em diversos momentos da narração. A narrativa, em primeira pessoa, questiona a suposta onisciência do narrador em terceira pessoa e exige do receptor perceber que os acontecimentos são narrados sob o domínio de uma perspectiva específica na qual se faz presente três narradores: a própria Laura, a escritas de seu livro e as escritas de Maria Lúcia. Dessa forma, as narrativas não só se inter cruzam, mas se interpenetram, causando inclusive dificuldades de entender quem está falando em determinados momentos do texto: “[...] **Parece uma história tão antiga que nem se passou com ela. É verdade que ontem ela encontrou a mãe apodrecendo viva no meio da própria merda? E ela matou o gato da mãe com as mãos, rasgado ao meio?**” (BRUM, 2011, p. 39). Nessa passagem, Laura questiona-se se o que narra é verdade ou não, convidando o leitor a duvidar das situações descritas, e assim, vou girando nessa Voragem e permanecendo em suspeição.

Além da carga semântica do signo Voragem, a respeito da forma como esse elemento aparece na página, chamando a atenção para linguagem visual, o livro *Semiótica e literatura*¹³ (2004), Décio Pignatari auxilia na compreensão das aproximações entre a literatura e outras manifestações artísticas, demonstrando como se dá a relação entre um código e outro, entre uma linguagem e outra, visto que estabelecer ligações entre diferentes códigos ou tipos de linguagem é útil para revelar as associações do verbal com o não verbal em relação à Voragem:

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens criam uma nova consciência de linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalinguística, mesmo no ato criativo, ou melhor, principalmente nele, mediante processos de metalinguagem analógica, processos internos ao ato criador. [...] o ambiente tempóricoespacial propriamente humano que o homem vai tecendo com, mediante, através de e na linguagem. (PIGNATARI, 2004, p.99-100).

¹³ A semiótica é a teoria geral dos signos, entendendo-se por signo toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida de certos efeitos. Ou melhor: toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não. É uma indagação sobre a natureza dos signos e suas relações, entendendo-se por signo tudo aquilo que represente ou substitua alguma coisa”. (PIGNATARI, 2004, p. 16)

Pelo contexto delineado, a respeito simultaneidade da linguagem visual e verbal em *Uma duas*, o interstício sugerido pelo espaço da palavra Voragem, diluída na palidez do papel, provoca uma pausa e silêncios que o visual deixa repleto de significados. Há algo que grita nesse espaço em branco. Desse modo, o diálogo estabelecido entre o verbal e o visual acentuam a importância de um manuscrito em vermelho em uma página em branco, com uma multiplicidade de significados semânticos que remetem à cor vermelha, tais como: o sangue, a menstruação, o parto, entre outros elementos abordados no romance. Voragem, isolada, prende minha atenção e me convida a percorrer por suas diversas extensões, pois ela mobiliza o espaço fixo, imprimindo movimentos.

Nesse sentido, é esse processo de experienciar outras instâncias a respeito da Voragem, que me direciona a pensar que Voragem faz sua travessia por *Uma duas* de variadas formas, e o interstício deixado na página, passa a permear múltiplas travessias. Dessa forma, para dar conta da mobilidade semântica que carrega a palavra, sou orientada a olhar as muitas possibilidades que ela adquire ao longo do romance.

Constato assim, nessa acepção, a Voragem maternal, a Voragem narrativa, a Voragem das personagens, a Voragem do leitor, e a Voragem da autora. Vale acentuar que, por mais que tentemos fazer uma separação de cada item, os elementos estão imbricados, pois são instâncias interligadas. Visto desse modo, o jogo estabelecido por Eliane Brum em utilizar uma palavra com tamanha carga semântica como fio condutor de seu romance, me faz levantar a hipótese de uma intencionalidade estética da autora. Além disso, observo o jogo estético que Brum promove ao fugir da linearidade da prosa, entrelaçando características da poesia à prosa¹⁴. Pensado do ponto de vista entre leitora-pesquisadora e objeto estético, o jogo, pautado pela Voragem em *Uma duas*, faz que a ação interpretativa não se feche, mas continue em mobilidade.

Dentro desse espaço de possibilidades, é importante, nesse primeiro momento, atentar para a constituição da Voragem maternal no romance *Uma duas*, desde os aspectos estruturais presentes nessa narrativa até os aspectos sociais que envolvem a maternidade.

¹⁴ Observo que Eliane Brum transita por diversos gêneros textuais em seu conjunto de obras, bem como intercala gêneros distintos em uma mesma obra, é um livro biográfico com traços ficcionais, reportagens com características específicas da narrativa. Nesse transitar, Brum procura, na estrutura do livro *Uma duas*, abarcar não apenas a estrutura da prosa, mas também aspectos da poesia. A autora tece sua prosa experimentando diagramações de letras diferentes, ou quando foge da linearidade narrativa ao escolher a letra vermelha e diluir tanto o termo Voragem quanto o vocábulo Laura de forma isolada na página.

1.2 Uma leitora-pesquisadora em suspeição?

O processo de encontrar possibilidades e de formular explicações sobre as problematizações com as quais me deparo em *Uma duas*, permitem-me articular algumas compreensões partindo de possíveis relações entre conteúdo e forma presentes nesse romance. Discorro, nesta parte, como se dá a constituição da Voragem maternal por meio de uma Voragem presente na estrutura da narrativa, principalmente pelos vestígios de escolhas na organicidade do romance como a cor da letra, a mistura de narradores, a incerteza a respeito de quem está fazendo a narração mediante à ideia de colocar esta leitora-pesquisadora em um jogo da suspeição de dentro da Voragem que me sorve.

Chamo de suspeição não apenas a dúvida gerada a respeito de quem está narrando o texto. A suspeição vai além da ambiguidade. Enquanto leitora-pesquisadora, por meio da intencionalidade estética de Brum, percebo a dificuldade para adentrar à narrativa de maneira fluída, a escolha da cor da letra exige maior concentração, há momentos que interfere na leitura, havendo a necessidade de desviar o olhar, já que a letra em vermelho tende a cansar a visão mais rapidamente que a cor preta. Os temas que provocam questionamentos éticos e morais, lançados ao leitor de forma crua, provocam uma dificuldade moral para adentrar tranquilamente nessa leitura, mesmo sendo uma leitora perversa, a dificuldade de sair do efeito estético é sedutora.

Vale lembrar que ser um leitor-perverso, “não quer dizer necessariamente ser um leitor comprometido com a pesquisa do literário” (BARROSO; OLIVEIRA, 2019, p.117). Nesse momento, será necessário que haja um leitor-pesquisador que, munido pela intenção de conhecer algo, crie estratégias prévias para se relacionar com o objeto, uma vez que o leitor-pesquisador, neste caso, encontra-se ciente (ou deveria encontra-se) do jogo em que está inserido diante da obra e tem a intenção de enfrentá-lo com o intuito de buscar possíveis conhecimentos ali.

1.2.1 Voragem na composição do jogo da leitora-pesquisadora e da intencionalidade estética

Nesse momento, trabalhar a ideia de jogo a partir dos pressupostos da ER é importante para maior entendimento acerca da intencionalidade estética de determinado autor e do leitor-pesquisador. Com base nesse contexto, entendo que as leituras de *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* (2000), de Joanh Huizinga (1872-1945) e de *Verdade e Método* (1997), de

Hans-Georg Gadamer serão primordiais para a ampliação do conceito de jogo que, neste momento da reflexão, orienta meu olhar sobre *Uma duas*.

Em uma observação sobre o jogo, Huizinga (2000) levanta a ideia de jogo sob a perspectiva de uma realidade originária que compreende noções primitivas da humanidade. Na visão do autor, o jogo constitui-se anterior à própria cultura e até os animais realizavam técnicas lúdicas. Para ele, o jogo sempre esteve presente em rituais, temas sagrados, termos de linguagem, prevalecendo em várias artes desde as expressivas, às de competição: o grotesco das máscaras de dança dos povos selvagens, a monstruosa confusão de figuras dos totens, as distorções caricaturais das formas humanas e animais, todos estes exemplos parecem sugerir que “o jogo é a origem da arte” (HUIZINGA, 2000, p.118). Ou seja, antes mesmo de haver regras ou normas, a presença de um caráter lúdico já fazia parte desse universo do jogo.

Com o passar do tempo, os jogos passaram a ser compreendidos, pelo senso comum, como atividades de entretenimento. Contudo, jogar vai além da distração na medida em que “a própria existência do jogo é uma confirmação permanente da natureza supralógica da situação humana” (HUIZINGA, 2000, p.118). Sendo assim:

O jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo, existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo o jogo significa alguma coisa (HUIZINGA, 2000, p. 4).

Nesse sentido, é por meio da realização contínua dessas atividades, assim como de uma socialização posterior, que o jogo se constitui um fenômeno cultural, uma vez que, mesmo após o ato de jogar ser finalizado, “permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória” (HUIZINGA, 2000, p.12-13). A experiência do jogo viabiliza a instauração de novos significados toda vez que se joga. Há uma ação que se repete, mas que permite o transparecer de algo diferente. Em virtude disso, embora as jogadas sejam as mesmas nesta ação, consolida-se o aspecto transcendente do jogo, porque, neste ato, realiza-se.

O autor lembra-nos de que os jogadores são livres para jogar e escolherem de que atividade participar, mas há o início e o fim do jogo. Nesse entremeio, constitui-se uma fronteira entre a vida real e o momento do jogo, e, com isso, surgem elementos que formam dualismos “como tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião; e a menor desobediência a esta ordem “estragaria o jogo”. (HUIZINGA, 2000, p.12). Os dualismos permitem o surgimento de algo ligado à estética, visto que pressupõem uma tendência ao belo. O historiador reforça que talvez esse fator estético seja idêntico àquele impulso de criar formas

ordenadas que penetrassem o jogo em todos os seus aspectos, dada a circunstância da possibilidade do jogo lançar sobre nós um feitiço, sendo “fascinante” e “cativante”, encontra-se cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia (HUIZINGA, 2000, p.13). Essa reflexão em torno do jogo, conforme o pensamento de Huizinga, instiga-nos à percepção de que a ludicidade é inerente a toda a cultura, porque a civilização desenvolve-se a partir do jogo. Trata-se, portanto, de um fenômeno cultural que ultrapassa os limites mecânicos e técnicos, parecendo fundar a possibilidade de saber ou de conhecer.

Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método* (1997) reconhece em Huizinga o jogo como uma atividade vinculada ao sagrado, ao lúdico, ao divertimento e à fascinação, porém, para ele, o jogo é fio condutor da explicação ontológica¹⁵. Gadamer desenvolve o pensamento hermenêutico a partir da compreensão. Para o filósofo, a compreensão é como modo de existência do próprio indivíduo nas suas diversas possibilidades ontológicas. De acordo com Gadamer,

[...] a experiência da arte que precisamos fixar contra a nivelção da consciência estética consiste justamente em que a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta. (GADAMER, 1997, p. 175).

Depreendemos da passagem que o jogo implica um modelo para exemplificar as culturas presentes na obra de arte, constituindo-se, por conseguinte, a própria hermenêutica filosófica. Conforme se intensifica, não se chega a uma compreensão final do quanto diz e do quanto não diz a obra. Para Gadamer (1997), o conceito de jogo se inscreve na experiência artística, isto é, o processo de experiência estética já pressupõe um jogo. Além do jogo e da compreensão, esses dois elementos relevantes no processo hermenêutico, a ER aprecia ainda que o autor participe do jogo na medida em que o leitor-pesquisador aproxima-se do processo criativo do artista, procurando captar intencionalidades com auxílio de informações fora do texto, seja pela gênese do texto ou pelo conjunto de obras do autor. O jogo preocupa-se com o lugar da autoria, ou seja, a constituição do jogo (obra) passa pela presença da atividade criadora do autor e se completa na interação (texto) estabelecida entre o leitor e o texto.

¹⁵ Ontologia, conforme Lalande, é o Ser enquanto constituído pela sua ação; parte da filosofia que especula sobre o ser enquanto ser (1999, p.303).

Assim, dialogando com Gadamer e Huizinga, os estudos epistemológicos do romance definem o jogo¹⁶ baseando-se na ação do *serio ludere*, “uma brincadeira séria que provoca um movimento que leva a ideia do jogo estético na relação entre leitor e obra em que tanto a experiência estética quanto a racionalidade estética são necessárias”. (SOUZA, 2021, p.109). O jogo como definição da brincadeira séria, ou jogo sério como uma possibilidade de organização do entendimento do leitor-pesquisador em relação à obra, acata os movimentos disruptivos dessa associação, encaminhando-o para a ação de decompô-la em camadas de análise. Quando se pensa a arte, a partir dos mecanismos da brincadeira séria, aceita-se, então, o desafio de jogar.

Será nesse jogo que haverá estratégia de constituição da obra por parte do autor jogador e de análise por parte do leitor jogador. O leitor perverso, aquele mais arguto, procura decompor a obra para, por conseguinte, aproximar-se do jogo do autor. Entretanto, quando ele chega a um possível entendimento sobre a obra, surgirão outras assimilações, e, assim, o jogo permanecerá contínuo e inesgotável, e a cada nova leitura feita e refeita, a obra ganhará novos e múltiplos sentidos, novas e várias possibilidades de se jogar. Ou seja, a busca parte do leitor(a)-pesquisador(a), e este(a) sempre poderá estabelecer novas formas de se jogar, conforme se relaciona com o objeto e promove conexões de reflexão.

Ana Paula Aparecida Caixeta e Maria Veralice Barroso no verbete *Epistemologia do Romance* (2019), mencionam que o jogador constitui-se de duas instâncias com intencionalidade, “a primeira, o leitor-pesquisador, sujeito perverso e inquieto, que não se satisfaz com impressões iniciais e o efeito estético provocado pela obra; e segunda, o autor, outro jogador inserido no jogo interpretativo, cuja obra não é vazia de intencionalidade¹⁷”. (CAIXETA; BARROSO, 2019, p. 65-77). Sendo assim, jogar deixa de ser apenas uma brincadeira, para se fazer no ato de jogar junto, em uma estreita correspondência entre sujeito e objeto estético.

Em decorrência dessa maneira de jogar, enquanto leitora-pesquisadora, encontro-me envolta pela ideia da Voragem desde o projeto gráfico de *Uma duas*. O elemento do jogo da Voragem deixa-me em suspeição, e torna-se, assim, um suporte a mais a instigar-me na busca de maiores possibilidades de entendimento da obra. Reitero: entendo por suspeição o ato de ser impedida o tempo todo pelo projeto estético de Brum, no qual, por meio de várias escolhas

¹⁶ Parte dessa discussão sobre jogo encontra-se em: SOUZA, Neila da Silva. Jogo. In: CAIXETA; BARROSO. *Verbetes da epistemologia do romance*. Campinas: Pontes Editores, 2021.

¹⁷ CAIXETA; BARROSO. Epistemologia do romance. In: _____. *Verbetes da Epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019, p. 65-77.

estéticas, promovem elementos sensíveis que impedem o adentrar na narrativa, e, quando adentro, ainda é sedutor permanecer no efeito estético, havendo necessidade de sempre buscar ultrapassar o efeito estético, saindo, portanto, de meus princípios éticos e morais. Como um dos vários exemplos que a obra contém, menciono o fato de Maria Lúcia matar quatro recém-nascidos e enterrá-los no quintal de casa. Nesse sentido, ao esbarrar em valores éticos, principalmente enquanto mãe, preciso refletir como operacionalizar o conhecimento que chega a mim, de maneira subjetiva.

Lembro de que experiência estética, pelo recorte da ER é essa relação do sujeito com objeto estético, e como dessa relação de natureza empírica, sensível, não há conhecimento, o qual vem depois. Nesse primeiro momento, não há conceito, é um lugar de emitir juízos e prazer desinteressado. A ER volta-se para as perspectivas kantianas com o intuito de explorar a atenção dada ao sujeito e sua capacidade de construir de forma autônoma especulações a respeito de um objeto estético com o qual se relaciona. A ER Entende que há possibilidade de esse sujeito transcendental pensar um dado objeto e não encerrá-lo no julgamento, ao passo que, concomitante à experiência, a “intenção do sujeito em se entregar à experiência estética, para, então, buscar por conhecimento desse objeto”. (CAIXETA, 2021, p.78). Somada a essa discussão, Caixeta destaca:

Para Kant, o juízo de gosto puro não está ligado a um interesse imediato, ou seja, neste caso, não haveria um gesto intencional diante à arte uma vez ser desinteressado de especulação e estar a serviço da complacência, entregue ao apaziguamento do espírito. Nesse sentido, estamos falando exclusivamente de uma relação, sujeito e objeto, observada pela ótica do sentimento ligado à beleza complacente do objeto e não a um conflito ou desvio, desconforto, desajuste, tampouco a um conhecimento a priori nascido da sensibilidade de ordem transcendental, operada pela razão pura, conforme trará Kant em outra crítica. Entretanto, uma vez observando o conjunto de sua obra, parece à ER ser possível construir um diálogo epistemológico entre os pontos de ajuizamento do sujeito transcendental e sua capacidade de construir um conhecimento no objeto de arte, que passa, então, a ser passível de conceito e história. (CAIXETA, 2021, p. 78).

A pesquisadora se vale da obra *Crítica da faculdade de julgar* (2016), de Kant, em que ele diz que, “embora os juízos não contribuam para o conhecimento das coisas, eles revelam uma imediata relação dessa faculdade com o sentimento de prazer” (KANT, 2016, p. 80). No entendimento da ER, por meio da experiência sensível, que surge no contato do leitor-pesquisador com o objeto estético, a ação é do sujeito em optar por amparar-se no efeito estético, permitindo a fruição e a partir dessa escolha, realizar julgamentos primários acerca da obra, no entanto, propor-se ultrapassar esse julgamento para fundamentar um conhecimento. Por isso, recorreremos a Kant novamente, mas na *Crítica da razão pura* (2018), em que o interesse da ER encontra-se no sujeito transcendental kantiano, especialmente pela atenção que

o filósofo atribui à capacidade e autonomia do sujeito em conhecer as coisas. (KANT, 2018, p.64). Alicerçada nessas considerações, estabeleço alguns questionamentos a respeito do livro *Uma duas*, iniciando uma investigação consciente tanto da minha experiência estética quanto da minha busca para ampliar meus conhecimentos ao horizonte ilimitado de possibilidades de entendimento do romance em questão.

Ainda a respeito da experiência estética, em sua tese de doutorado *Glauco Mattoso, O Antikitsch* (2016), Caixeta reforça que o leitor-pesquisador, ao fazer uso da intencionalidade de relação com o autor, procura compreender a intenção do outro, e é quem analisa e se esforça na estratégia de jogar, colocando-se na posição do outro, pois este também pode ter razão naquilo que pensa e expressa, já que “ir além do efeito causado pelo efeito estético que nasce da relação sensível entre sujeito e objeto, é ultrapassar os limites do julgamento de gosto”. (CAIXETA, 2016, p. 44). Por tais discussões, evidencia-se, portanto, que o efeito estético é primário e necessário em consonância com a experiência estética.

Desse contexto, as tecituras da pesquisa em torno da obra *Uma duas* de Brum trabalham com a hipótese de que a experiência entre obra e leitor não inviabiliza um jogo, ao contrário; o jogo que se quer mais audaz, mais completo, tal qual aquele esperado de um leitor-pesquisador necessita desse processo. Portanto, o jogo literário, constituído por meio das especulações em torno dos escritos de *Uma duas*, do modo como aqui é pensado e refletido, preocupa-se igualmente com lugar da autoria¹⁸.

No texto, *intencionalidade*, presente no livro *Verbetes da epistemologia do romance* (2021), Herrisson Cardoso Fernandes aponta que a Epistemologia do romance constrói um pensamento epistemológico estético, como já ilustrado acima neste texto, em que se considera duas instâncias cognitivas, a instância da sensibilidade e a instância da cognição. Para a Epistemologia do romance, a intencionalidade pressupõe

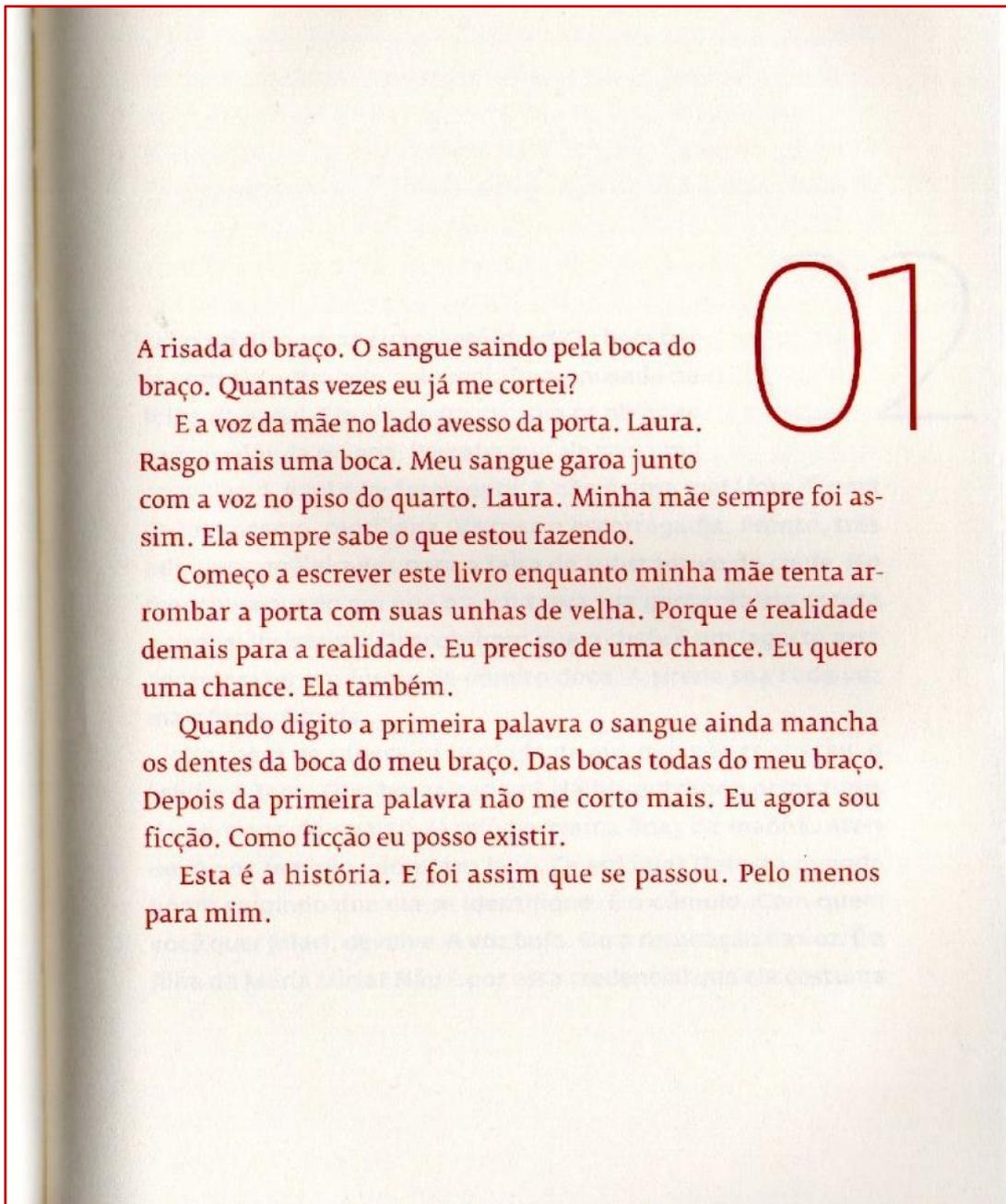
[...] a ideia da relação entre o trabalho criativo e os critérios de racionalidade utilizados na composição artística. Critérios esses que criam os meios pelos quais podem resultar efeitos estéticos pretendidos pelo criador do objeto. A preocupação do autor, considerada como sua intencionalidade, está dirigida para os possíveis efeitos que poderão ser causados no leitor pela forma final adquirida pelo objeto artístico. (FERNANDES, 2021, p.98).

¹⁸ Diante dos propósitos elencados para o desenvolvimento do capítulo lembro que, quando a intencionalidade do autor e do leitor-pesquisador é levada em consideração, o olhar puramente estruturalista não se faz presente. Conforme Fábio Durão (2016), no livro *O que é crítica literária?: [...] o estruturalismo é avesso a uma concepção forte de autoria, pois, embora haja um agente que organize o material narrativo, ele, por definição, não terá controle sobre o funcionamento do sistema. O formalismo russo, exemplo de um movimento estruturalista, defendia que o estudo interpretativo literário não deveria focar nas intenções do autor, nem no efeito que seria gerado no leitor.* (DURÃO, 2016, p.99-100).

A partir do exemplo citado, entendo que, junto à experiência, há um gesto de intencionalidade por parte do leitor-pesquisador, que se interessa em pensar a respeito desse objeto artístico. E a experiência do sujeito é importante para a intenção do gesto hermenêutico, mencionado por Gadamer (1997). Por meio da minha intencionalidade de me permitir vivenciar a experiência estética, e, posteriormente, buscar uma consciência a respeito dessa experiência (aceitando o jogo presente em *Uma duas*) indagando e refletindo a respeito de como ultrapassar os efeitos estéticos que chegaram até mim, ciente de que houve intenções racionais nas escolhas estéticas por parte de Eliane Brum, principalmente pela escolha da Voragem.

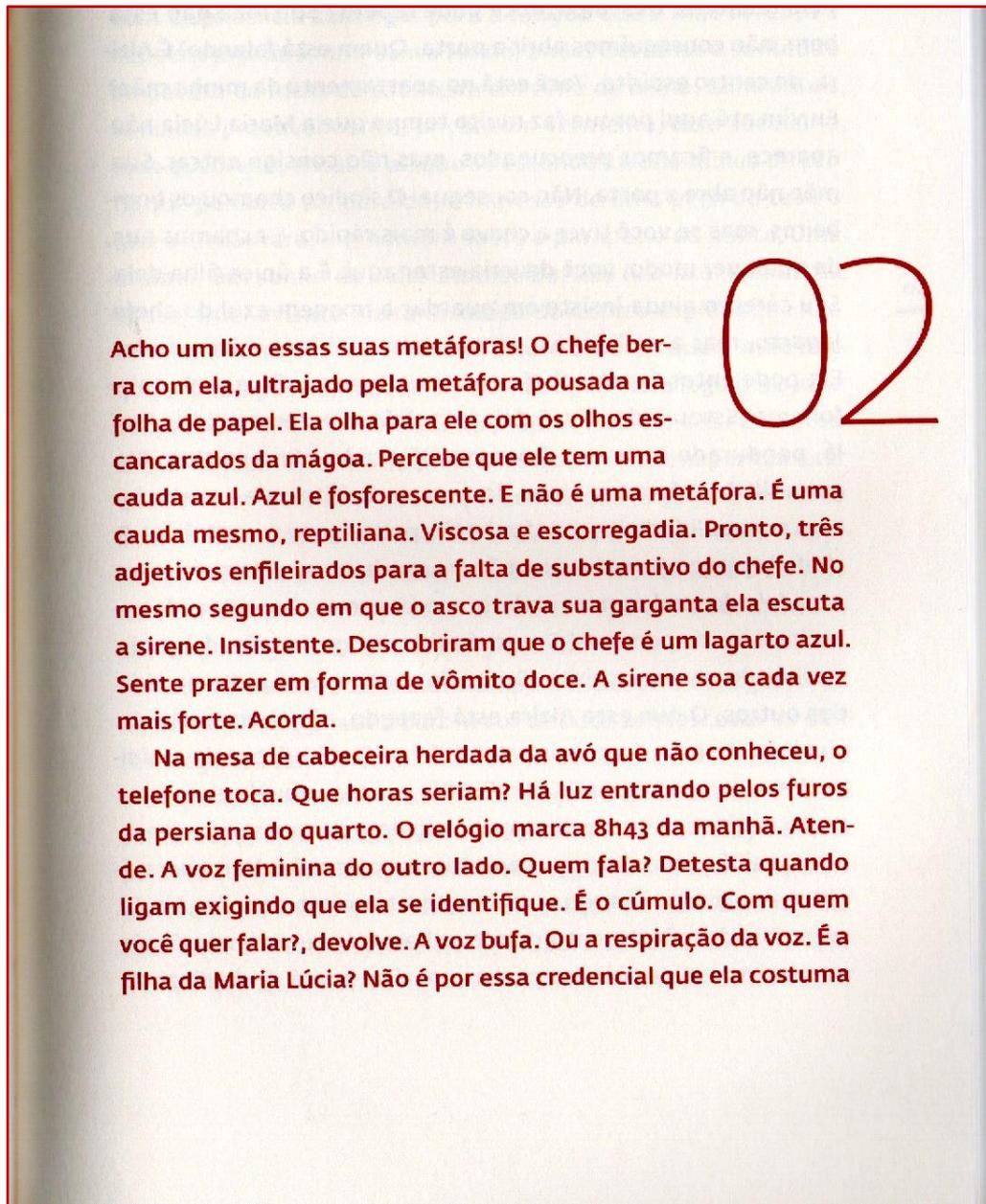
Dito isso, a ideia de jogo da suspeição mantém-se a respeito da diagramação nas escolhas das fontes e da alternância entre os narradores, o que impede a possibilidade de definir de forma clara quem está narrando determinado acontecimento. No primeiro capítulo de *Uma duas*, por exemplo, a narração transcorre em primeira pessoa com a diagramação escrita em vermelho e fonte padrão, transpondo para o leitor que a narrativa existe enquanto uma tentativa que a narradora-personagem Laura encontra de narrar a sua história. No segundo capítulo, encontramos mudanças que se alternarão e complementar-se-ão ao longo do romance. A narrativa, até então em primeira pessoa, começa a ser narrada em terceira pessoa, narrador-onisciente, e a fonte de letra, nessa parte, passa a ser em negrito. A partir do capítulo quinze, a narração surge em primeira pessoa novamente, representada graficamente pela fonte em itálico, com a narrativa da mãe, Maria Lúcia. Em vista disso, a alternância entre o uso das fontes negrito, padrão e itálico e a cor vermelha perpetuam-se ao longo dos capítulos, em um emaranhado de vozes que se alternam entre presente e passado. Vejamos algumas imagens para melhor elucidar:

Figura 2- Diagramação do capítulo 1



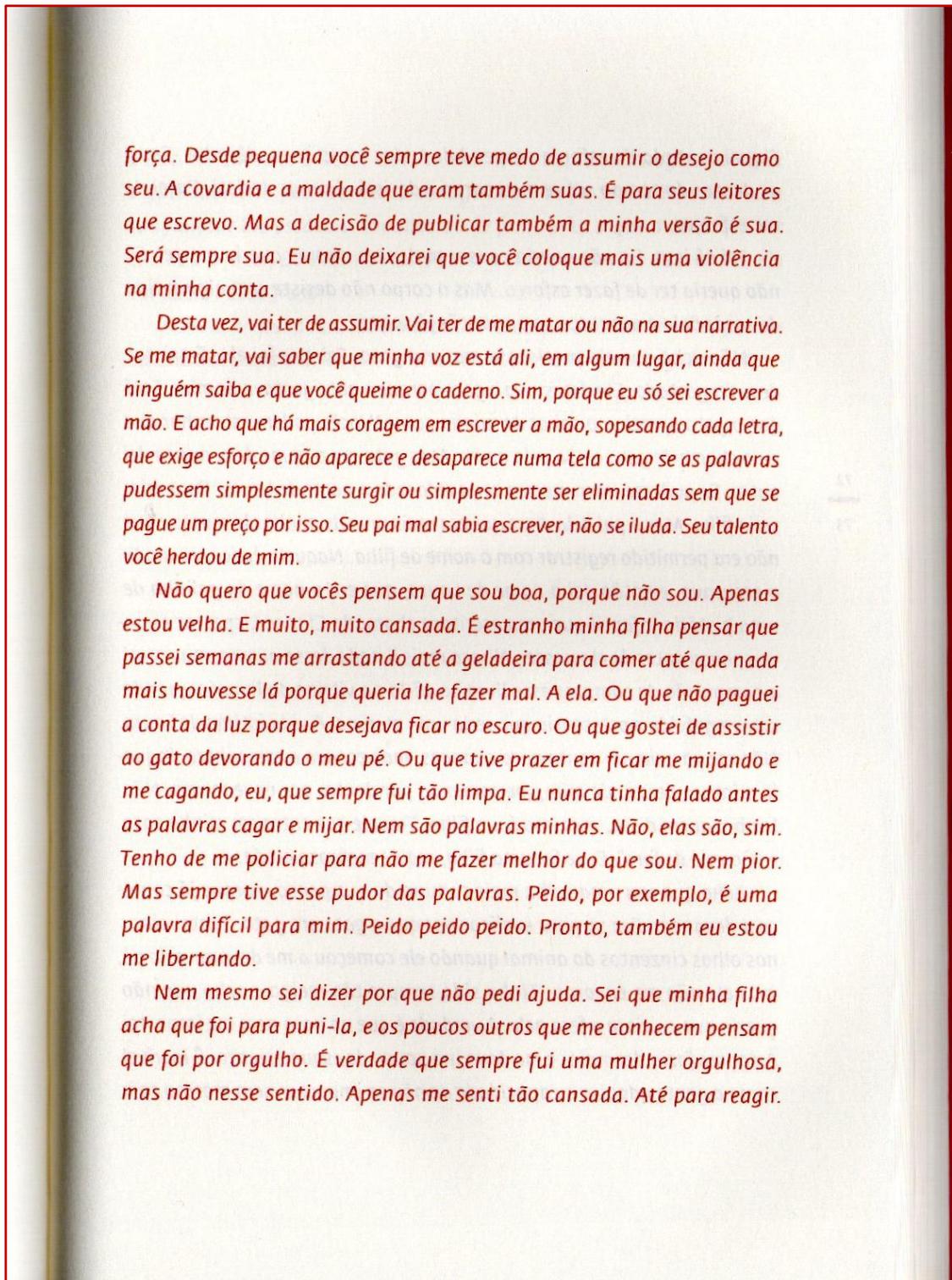
Fonte: BRUM, 2011, p. 7

Figura 3- Diagramação do capítulo 2



Fonte: BRUM, 2011, p.9

Figura 4: Diagramação do capítulo 15



Fonte: BRUM, 2011, p. 71

Pelo modo como estão estruturadas tais diagramações, noto que se trata de um recurso estético: o texto fala, como uma disputa tanto na escrita como pelo corpo. Isso me incentiva a

pensar a *Voragem* tanto na enunciação quanto no enunciado, ou seja, deparo-me com um romance em que a linguagem debruça-se sobre si mesma, é uma ficção imbricada a outra, pois Laura está escrevendo um livro. No primeiro capítulo, Laura dá início ao seu projeto de escrever seu livro, em determinado momento ela precisa parar tudo que faz para dedicar-se aos cuidados da mãe. Ao continuar sua escrita, a filha percebe que narra a história sobre si, ou seja, faz parte da história fora e dentro do livro. Maria Lúcia entremeia-se no livro de Laura e assim as histórias tanto de mãe e filha quanto do próprio livro entrelaçam-se. Essa interseção entre narrativas torna-se oscilante, porque vacila entre ora fusão e ora desunião, instaurando um movimento giratório que instaura a *Voragem* e permite o movimento de uma forma de narrar infinita.

1.2.2 A *Voragem* maternal na constituição dos aspectos estruturais da obra

A configuração estética formal da obra é entendida como um recurso intencionalmente utilizado por Eliane Brum na tentativa não só de relacionar conteúdo e forma, mas também de provocar efeitos na recepção. Com esse entendimento, faço aqui a opção por tratar da *Voragem* da enunciação como um jogo narrativo que procura colocar-me em suspeição. A suspeição de qual personagem está narrando é um jogar constante com o leitor, principalmente pelo fato de este encontrar diálogo entre as duas pelos relatos escritos; no interior da narrativa, observam-se poucas conversas diretas entre Laura e Maria Lúcia.

A partir da percepção em relação aos diálogos entre as personagens centrais, entendo que a estrutura formal de apresentação do livro talvez seja um caminho possível para ampliações interpretativas acerca da relação simbiótica e conturbada das protagonistas de *Uma duas*. A estrutura do livro quebra o padrão de leitura sequencial, caso o leitor opte por ler os capítulos seguindo a ordem das fontes das letras, negrito, itálico, padrão. Essa dinâmica, muito provavelmente, o deslocaria em outras direções, pois ler dentro de várias possibilidades, causa desconforto, mobilidade e inibição do desempenho físico da leitura, como se o livro precisasse ser movido em várias direções, criando, com tal característica, outros movimentos de leitura.

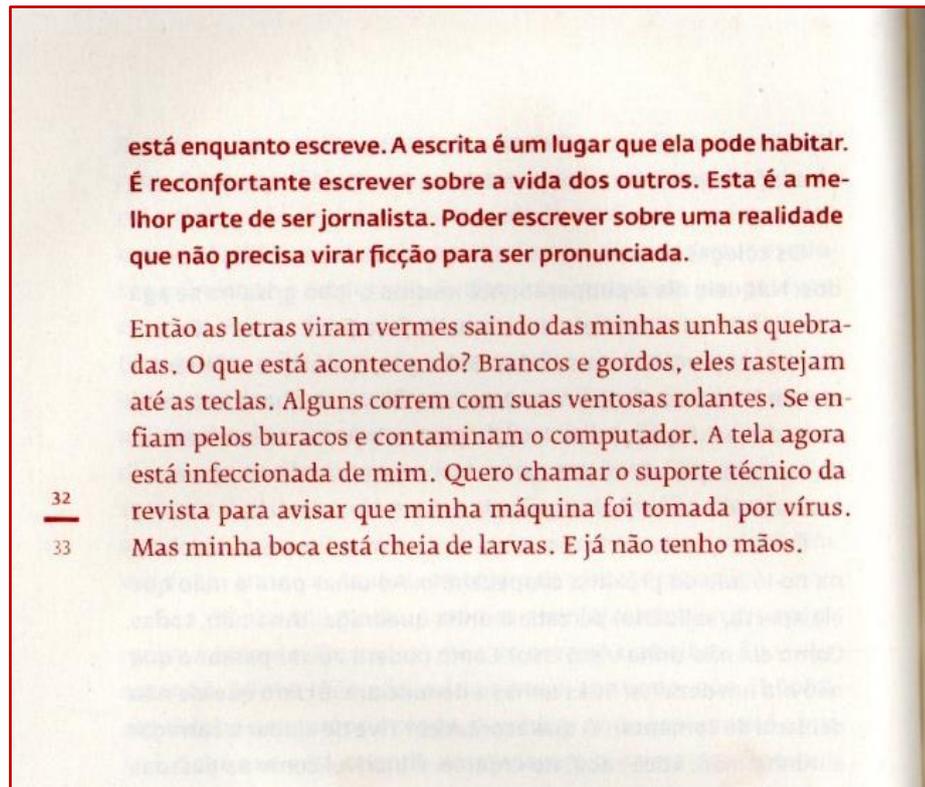
Perante tais circunstâncias, enfatizo que me permiti adentrar nesse jogo de leitura. Pude observar, então, que as histórias, presentes nas descrições pelas personagens durante os capítulos, estão imbuídas. Os capítulos 1,3, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 23, 25, 28, 31, 32, 33, 34 e 35, possuem fonte padrão, e, supostamente, contêm os relatos de Laura. Os capítulos em negrito, 2, 4, 5, 6, 10, 11,14, 26, 27, 36, aparentemente, integram o livro que Laura escreve. E os capítulos em itálico, 15, 17, 18, 21,22, 24,29, 30 são aqueles que agregam, provavelmente,

a narração de Maria Lúcia. Ao ler a sequência dos capítulos, seguindo apenas uma fonte, pude identificar e ter acesso à mesma história: uma mãe doente, a filha que deixa o trabalho para dar assistência à mãe e os conflitos entre as duas. Percebi também que são formas diferentes de narrar, mas a suspeição de quem narra permanece. Nessa composição, a narrativa reivindica um debruçar-se sobre ela e detecta os limites entre o presente da ação das personagens e da ficção escrita pelas protagonistas. São ângulos da Voragem entranhando e percorrendo a estrutura, colocando esta leitora-pesquisadora em suspeição.

Nessa Voragem da enunciação, o jogo que se encontra nos atos desse tipo de leitura é uma história dentro de outra história. O texto de Laura, a voz de Maria Lúcia e todas as histórias convergem-se, mesmo em disposições diversas da estrutura de diagramação do livro. Assim como diversos outros leitores tentam transitar em busca de respostas, enquanto leitora-pesquisadora que sou, acabo me deparando com problematizações.

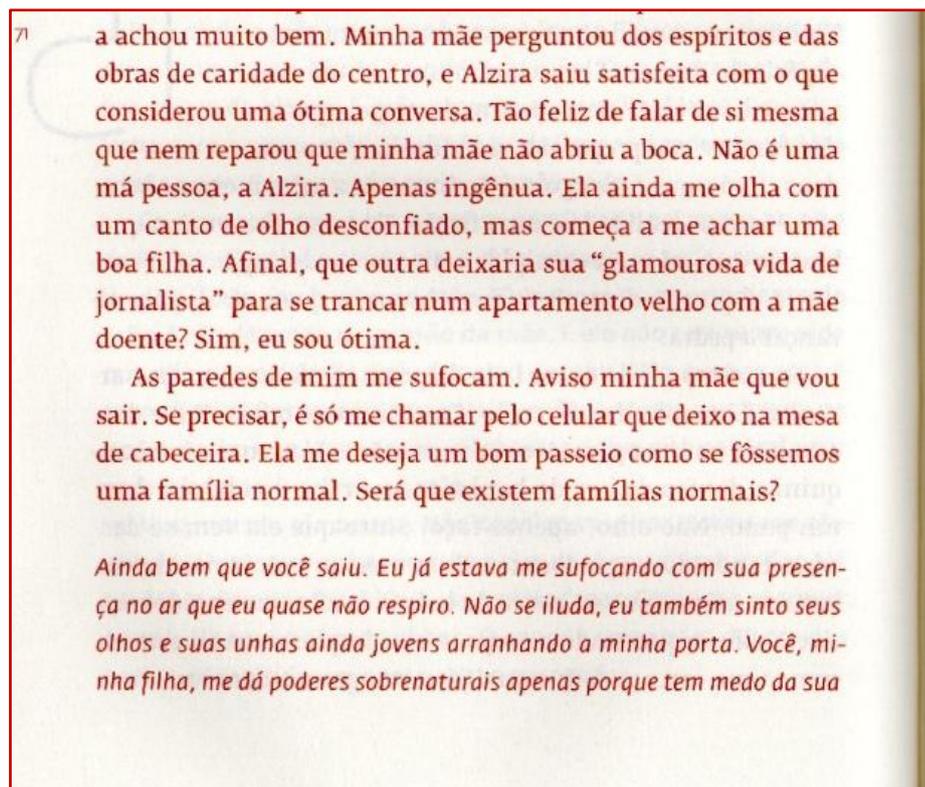
Isso posto, apreendo que, de igual maneira com a qual mãe e filha não conseguem separar-se do cordão umbilical, como afirma Laura: “[...] **Para mim nunca houve um cordão umbilical que pudesse ser cortado [...] No meu caso não era uma corda, mas um cordão umbilical. Aos poucos eu não conseguia mais distinguir entre o meu corpo e o dela.**” (BRUM, 2011, p. 16-55), assim é a estrutura do livro: os narradores e histórias se apossam um dos outros, um necessitando do outro para continuar a viver, entranhando-se, ou seja, esse é um ato narrativo que remete a um gestar. Da mesma forma que a gestação envolve vários elementos interconectados para sobrevivência, a produção do livro também apresenta essa necessidade. Essa Voragem da gestação - entre mãe e filha e como prática criadora - se evidencia mais fortemente na bifurcação e no entrecruzamento dos capítulos seis e quinze. O sexto, por exemplo, começa em negrito, mas termina em fonte normal, e o quinze começa em fonte normal e termina em fonte itálico. Disponho, a seguir, as imagens dos capítulos mencionados, pois auxiliam no entendimento do que está sendo dito:

Figura 5: Diagramação do capítulo 6



Fonte: BRUM, 2011, p.32

Figura 6: Diagramação capítulo 15



Fonte: BRUM, 2011, p.70

Conforme as imagens destacadas, ora tipologias diferentes ocupam o mesmo espaço, ora tipologias iguais ocupam espaços diferentes. Isso corrobora a ideia do embate entre mãe e filha, e que os espaços vazios entre uma tipologia e outra demonstram uma necessidade de mãe e filha ocuparem o espaço da outra, mas que sempre ficarão vazios, pois nem sempre a palavra atingirá a complexidade da relação mãe e filha, em um contexto maior: a complexidade da maternidade. Além disso, testifico que a linguagem não verbal atinge a linguagem verbal, uma vez que as tipologias agregam todo o conteúdo de *Uma duas*, no sentido de haver uma disputa no corpo texto, assim como mãe e filha tentam usurpar o corpo uma da outra.

Dos trechos e imagens evidenciados acima, depreende-se que há a estratégia do jogo em desestruturar a orientação do leitor, fazendo-o duvidar da própria capacidade de entendimento do que leu. Dúvidas entre se realmente houve uma história de uma mãe e de uma filha, ou se se trata de uma narrativa de Laura, essas são algumas inquietações que vão tomando conta do leitor à medida que ele vai entrando na obra. Dessa maneira, na condição de leitora-pesquisadora, que se atém ao jogo jogado pelo *labor* da criação, busco articular aquilo que meus atos de jogadora encontram em elementos que a escritora deixa no próprio romance.

A disputa pela legitimação de uma voz e corpo próprios vão constituindo a si (Laura) e a outra (mãe), mas sempre por intermédio dessa Voragem narrativa, e, com isso, duas vozes narradoras disputam para impor a sua versão. Conforme os movimentos vão sendo constituídos dentro de cada ação, a narrativa convida-me a ficar imersa e confundida nesse vórtice que é produzido intencionalmente, e caso, não haja como uma leitora perversa, uma jogadora desconfiada e disposta a desvelar o jogo criado por Brum, manter-me-ei nessa imersão.

Destaco que, desde o título do romance, a ideia de ora junção, ora separação acentua-se entre mãe e filha. Por isso, a importância de pensar a Voragem a partir do projeto gráfico de *Uma duas*. O desafio de investigar *Uma duas*, ao comparar as três capas das diferentes edições da obra, deve-se ao fato de notar uma tensão que corrobora com o conteúdo do romance, reforçando as ideias de Voragem que capto na leitura investigativa. Nesse sentido, observo, por exemplo, que a capa da editora Leya proporciona uma leitura diferente da leitura do título da segunda capa, da editora Arquipélago.

Saliento que ao trabalhar questões da experiência estética em relação à linguagem visual, menciono que o autor, caso não seja o ilustrador da capa, não interfere, necessariamente, no trabalho gráfico da editora. Conforme Gerárd Genette, no livro *Paratextos editoriais* (2009, p. 106-107), o formato do livro pertence à categoria da editora, e em consonância à escolha do formato, ela afeta nossa percepção, ou seja, a experiência estética passa por diversas articulações não ausentes de um contexto.

Não necessariamente há obrigação de a linguagem verbal e visual comunicar-se com o conteúdo do livro, mas, no caso de *Uma duas*, por meio de elementos visuais presentes, desde a capa, relacionam-se com os elementos intrínsecos do romance. Ressalvo que a escolha referente às capas não se deve a intencionalidade estética da autora Eliane Brum. Desperta a atenção e o interesse em procurar entender a linguagem verbal e visual da capa em relação ao conteúdo do meu objeto estético, porque, conforme processos contratuais entre as editoras, Eliane Brum teve a oportunidade de escolher a diagramação das letras com as tipologias diferentes, algo que, geralmente, é feito pelos editores.

Desse contexto, de acordo com Odilon Moraes no capítulo *O projeto gráfico do livro infantil e juvenil* (2008)¹⁹, “ao designer é dada a atribuição de pensar o objeto como um produto fabricado sem as mãos de quem o projeta”, isto é, “o projeto gráfico de um livro é a proposta particular de uma intenção de leitura a partir de uma junção de textos e imagens em um único objeto”. (MORAES, 2008, p.54). Dessa discussão, com base na leitura dos designers que desenvolveram o projeto gráfico das capas, eles demonstraram a preocupação com a forma em conexão com o conteúdo do livro. Ou seja, imprimiram em seus trabalhos os seus conhecimentos levando em consideração a experiência estética que tiveram na leitura de *Uma duas* e procuraram transmitir a experiência de leitura que tiveram despertada pelo texto.

Visto desse modo, cabe ao projeto gráfico definir como será o objeto livro, fazendo parte a escolha do tipo e tamanho das fontes utilizadas para o texto, as medidas externas do livro, o tipo de capa, a cor a ser impressa, entre outros detalhes. No entanto, Eliane Brum, em entrevista concedida para o canal *Portal Cronópios* (2015), afirma que ela escolheu a cor vermelha das letras da publicação de 2011:

[...] eu já escrevi ele colorido, porque ... ele tem três narradores, cada voz tem três fontes diferentes. E quando eu escrevi, escrevia apenas em fontes diferentes. Acho que ele mexe. Tenho isso de escrever como leitora [...] tem gente que se incomoda muito com a fonte em itálico. Mas eu acho que incomodação é necessária, não é à toa. Este é um livro que é sobre uma disputa no território do corpo. Então o corpo da letra tem uma importância e também essa disputa também ocorre no papel nela ocorre no papel a cada uma tem seu corpo de letras. O incômodo, ele faz parte dessa leitura²⁰. (BRUM, 2015, s/p).

Sobre essa mesma questão, em outra entrevista para o programa *Leituras da TV Senado* (2014), Brum indica que “o livro tem essa cor meio laranja, meio sanguínea não é à toa, tem fontes diferentes, eu já escrevi assim. Eu tinha que trocar fonte para consegui escrever”.

¹⁹ OLIVEIRA, Ieda (ORG). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2008.

²⁰ Portal Cronópios: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=G3bQXdbBY9c> > Acesso em: 13 jul. 2021.

(BRUM, 2014, s/p).²¹ Do contexto exposto, a escolha da cor da letra foi sua intenção, porém, na segunda edição, e nas publicações em *e-book*, tal feito não foi possível, ou seja, a ideia de produzir uma narrativa em que o texto visual e verbal dialogassem, surgiu do gesto criativo da autora. Por intermédio da entrevista virtual, concedida a mim e à Nathália Coelho da Silva²², em 24 de setembro de 2021, Eliane Brum conversou conosco e respondeu a algumas perguntas de grande interesse desta pesquisa. A respeito do projeto gráfico da obra, Brum explicou como se deu o acordo contratual nas edições de *Uma duas*. Em suas palavras:

Sempre que muda a editora, eles querem fazer uma reedição com outra capa. Eu gosto das duas capas. Mas eu gosto mais da capa da segunda reedição, ela tem uma sutileza interessante. **Voragem** mesmo, de mistura. Mas é porque a editora nem pode publicar com a mesma capa, quando muda. Então... A letra... a letra é o seguinte. Quando foi lançado com a **letra vermelha**, que para mim sempre fez muito sentido, teve muita reclamação. Eu percebi muito assim... eu fico tentando entender o porquê dessas reclamações. Tinha gente que dizia que não conseguia ler por mais diversas justificativas, tinha até umas explicações meio científicas. Mas acho que têm 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, de escapar das pessoas. O gato não vou tirar. A cor... Ok, está preto, e agora? E outra coisa é porque ia para o *e-book*, virava **preto**. Aí eu nem sei porque não teria **vermelho**... no *e-book* virava preto, então... (...) eu fiquei super arrependida depois, preciso dizer... Se tiver uma edição nova, vai voltar a ser **vermelha**. E também na edição americana eles passaram para **preto**. (BRUM, 2021b, s/p, grifo nosso).

Sendo assim, a cor vermelha da primeira edição surgiu dessa predileção da autora. Já na segunda edição, não há a estética inicial da primeira publicação de contemplar a cor vermelha, prevalecendo as diagramações distintas, pois, conforme a própria autora afirma, ela renunciou à sua ideia inicial para atender a uma reclamação de certos leitores e também por questões contratuais com a editora Arquipélago. Demonstro, a seguir, as imagens das duas edições:

²¹Entrevista concedida para o programa *Leituras* da TV Senado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rmHzeKcpohY&t=1s>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

²² A entrevista encontra-se completa no apêndice desta pesquisa.

Figura 7- Letra em fonte padrão, editora Leya

Ouço sua respiração difícil atrás da porta. Sei que ela quer que eu a ouça. Será que ela sabe que eu a estou matando? Não como das outras vezes, mas da forma definitiva? Uma morte além da morte?

Mas divago.

O que me perturba agora é menos denso. Não escrevo como desejaria. As frases que emergem de mim não têm qualidade. Será que contêm 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?

Ouço a respiração que raspa a porta. E temo.

Fonte: BRUM, 2011, p. 16.

Figura 8- Letra em fonte padrão, editora Arquipelago

Começo a rir meu riso estranho, meio dobrada sobre mim mesma. Ele acha que rio para ele. O que é tão engraçado, ele pergunta. Você, eu digo. Eu? Por quê?, ele está meio sem jeito. 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. Os dez, um de cada vez, como naquela brincadeira, sabe? Mindinho, seu vizinho, pai de todos, fura-bolo, mata-piolho. Ele olha para os lados com medo que alguém escute. Meu preferido é o pai de todos. E o seu?

Ele levanta e vai embora. Nem se despede. Acho que não gosta de dedos no cu. Rio um pouco mais. E de repente me sinto tão sozinha. Afundo na poltrona, com vergonha. Você enfiaria mesmo seus dez dedos no cu dele? Tenho um sobressalto com a voz. Não sei como, mas não tinha visto aquele homem. Ele é um pouco calvo, tem cabelos grisalhos e uns óculos de aros grossos. E o segundo livro do Harry Potter no colo. Olha para mim com um meio sorriso acolhedor. Como se eu

Fonte: BRUM, 2018, p. 83.

Figura 9- Letra fonte em negrito, editora Leya

cauda azul. Azul e fosforescente. E não é uma metáfora. É uma cauda mesmo, reptiliana. Viscosa e escorregadia. Pronto, três adjetivos enfileirados para a falta de substantivo do chefe. No mesmo segundo em que o asco trava sua garganta ela escuta a sirene. Insistente. Descobriram que o chefe é um lagarto azul. Sente prazer em forma de vômito doce. A sirene soa cada vez mais forte. Acorda.

Na mesa de cabeceira herdada da avó que não conheceu, o telefone toca. Que horas seriam? Há luz entrando pelos furos da persiana do quarto. O relógio marca 8h43 da manhã. Atende. A voz feminina do outro lado. Quem fala? Detesta quando ligam exigindo que ela se identifique. É o cúmulo. Com quem você quer falar?, devolve. A voz bufa. Ou a respiração da voz. É a filha da Maria Lúcia? Não é por essa credencial que ela costuma

Fonte: BRUM, 2011, p.9.

Figura 10- Fonte da editora Arquipelago

O tom da psicóloga é cada vez mais protetor. Deixa que eu pergunto à assistente social, informalmente, é claro, sobre como isso costuma ser encaminhado pelos familiares. Na profissão dela, com certeza já deve ter encontrado alguns casos desse tipo nesses anos todos. Acredito que você precisará apresentar laudos médicos atestando a incapacidade temporária da sua mãe para gerir a própria vida. Penso que os fatos falam por si, não será difícil provar a necessidade da interdição. Enquanto eu tomo algumas providências junto à equipe nesse sentido, você pode ir se acostumando com a ideia. Na verdade, nem deveríamos interferir nisso, mas sua mãe está internada aqui, e vamos ajudá-la. É claro que você vai precisar de um advogado. Talvez até já tenha algum conhecido da família. Ela não tem. Mas encontrará. Nem sei como daria uma notícia dessas à minha mãe, ela ainda arrisca. Querida, a psicóloga coloca a mão no seu braço. Eu estarei ao seu lado. Acredite, você não está sozinha. A raposa agora está no alto da árvore e de cabeça para baixo. E ela a encara do chão enquanto enxuga com a manga da camisa uma lágrima verdadeira.

Fonte: BRUM, 2018, p.54.

Figura 11- Letra em fonte itálico, editora Leya

não vou suportar se não puder olhar para você. Eu só preciso poder olhar para você. É sua a última imagem que eu quero levar da vida. E ainda que eu não tenha sabido amar, acho que isso é um tipo de amor. Ainda que não tenha sido como deveria ser e como você tinha o direito que fosse, o que eu senti por você, mesmo quando a odiava, foi o sentimento mais completo e profundo que já senti nesse mundo a minha vida inteira. Eu só pedi para você me matar, Laura, por amor. Eu não quero escrever mais. As palavras nunca me fizeram bem, embora eu tenha tido prazer neste diário nos últimos tempos. Mas é o suficiente. Quando sobram, as palavras podem ser imprevisíveis. E não é fácil usar as palavras certas. Se foi uma palavra que matou meu pai, eu quero escolher a última palavra que vou escrever. Agora que eu posso escolher minhas palavras e que elas não mais me violentam. Eu quero que a minha última palavra seja minha. E seja viva, para viver comigo mesmo na minha morte. Para eu saber que fez sentido, que algo fez sentido nesse grande mal-entendido que é uma vida. Para que em meio ao horror de morrer, a esse medo que me domina como o gato que me mastiga por dentro, eu tenha esta palavra para me salvar da escuridão absoluta. A

Fonte: BRUM, 2011, p. 146.

Figura 12- Letra em fonte itálico, editora Arquipélago

O Sol entra pelos furos da persiana. Sempre entra, mesmo que pessoas como eu não acreditem em Sol. Prefiro a chuva, que não obriga ninguém a ser feliz. Mas agora tanto faz, já que não vou sair da cama mesmo. E, ao contrário do que poderiam pensar, prefiro não sair. Posso simplesmente fechar os olhos e imaginar uma tempestade só minha. Tive pesadelos depois de escrever. Fazia muito tempo que não falava do meu pai. Talvez nunca tenha falado dele. Quando Laura perguntava, apenas contava que era um homem bonito, um homem de verdade, limpo e duro. Um homem forte. Ela me olhava, e acho que não entendia, porque o pai de Laura era o oposto disso. E Laura não conheceu muitos pais. Como eu.

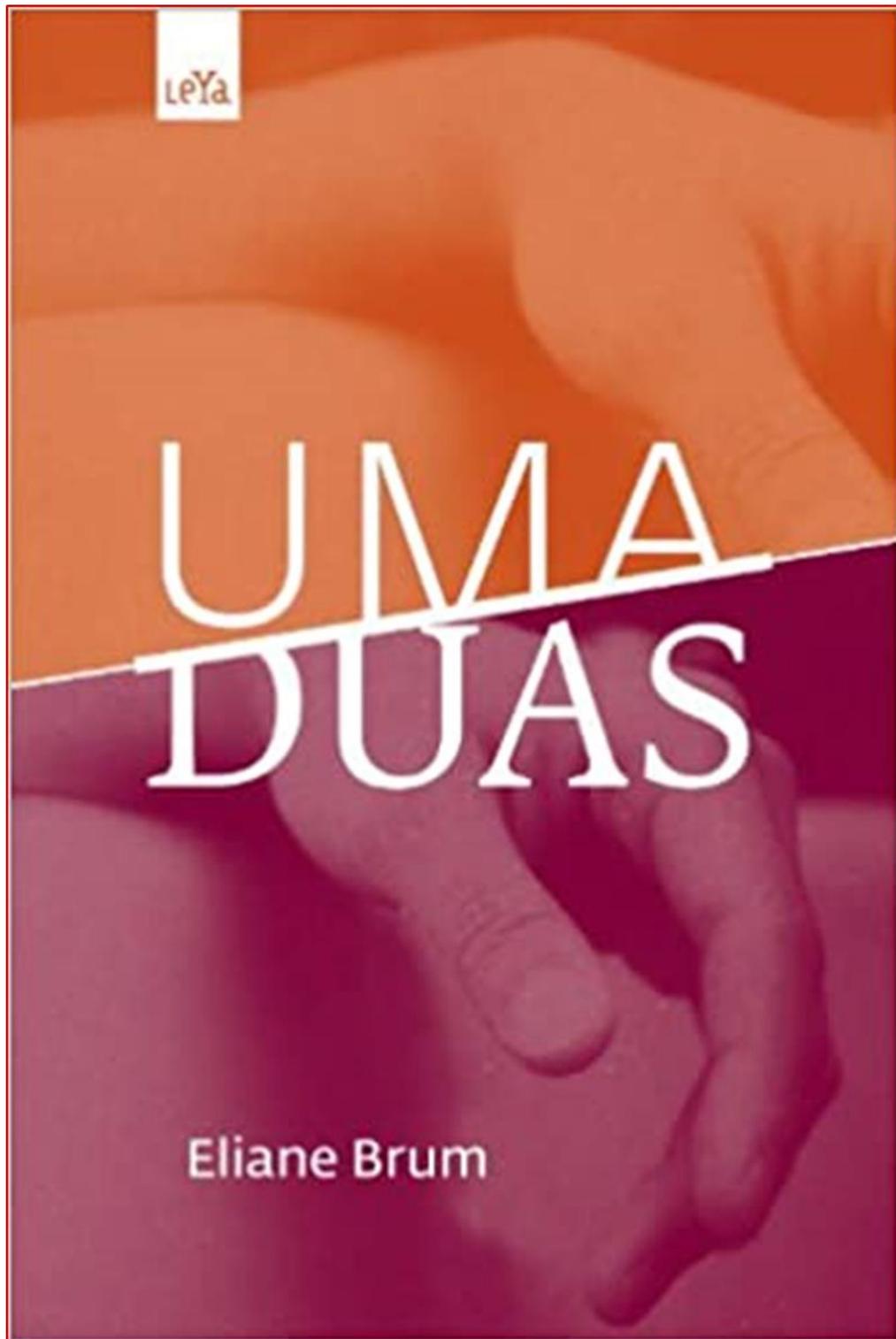
Como tudo teria sido se ele não tivesse morrido? Nos pesadelos, ele aparecia nu. E em vez de ficar assustada, eu o agarrava com as minhas pernas como se elas fossem as pinças de um escorpião. E gostava. Acho que devo mesmo ser louca como Laura diz que sou. Acordei suada e com vontade de vomitar. Mas prefiro escrever. Aproveito que Laura dorme até mais tarde para se recuperar da insônia ou porque prefere não ter de sair da cama, agora que dorme

Fonte: BRUM, 2018, p. 93.

No que tange à questão estética, em *Uma duas*, a forma escolhida por Eliane Brum quanto à diagramação com letras distintas e a escolha da cor da letra em vermelho da editora Leya, causa, em mim, um efeito que corrobora, mutuamente, para a ampliação das questões envolvendo a relação mãe e filha e gera um enriquecimento de perspectivas diversas. Porém, nem todos leitores e editores aceitaram a intenção da autora, havendo aí um valor comercial sugerido. Sem aprofundar nessa discussão, percebo que há uma preocupação com o destinatário, uma busca por cumplicidade, uma vez que o leitor e contratos editoriais acabam caracterizando seu trabalho, como se fosse uma proposta aberta, consolidando confiança recíproca entre criador e leitor, para que o livro mantenha existência, pois o leitor é de grande importância nessa relação artística. Todavia, diante da supressão, podemos refletir que a recepção mediada por determinado impedimento, suprime a arte de acompanhar as problemáticas do sujeito. Dito de outro modo, omitir determinada escolha implica evitar questões como: qual efeito estético a cor vermelha causa? Por que esse sujeito se incomoda com a cor vermelha? Suprimindo essa intenção de Eliane Brum, suprime-se determinadas experiências que a cor vermelha iria contemplar. Se fosse em outra obra, não teríamos o mesmo efeito pelo que lateja em *Uma duas*.

Na relação leitora-pesquisadora e objeto estético, conseqüentemente, diante da experiência estética das edições das capas, penso, então, *Uma duas* em processos estéticos que proporcionam mais de uma leitura. Sendo assim, desde o título, observo constituições de interpretações diferentes.

Figura 13- Capa editora Leya, 2011



Fonte: Brum, 2011

Na primeira edição, há uma barra oblíqua, enquanto na segunda edição, não há pontuação. A barra oblíqua²³, conforme a norma culta da língua portuguesa, tem função para indicar itens que possuem algum tipo de relação entre si, atestar apenas inclusão, quando utilizada na separação das conjunções “e” e “ou”, ou ainda designar disjunção e exclusão, podendo ser substituída pela conjunção “ou”. Nesse sentido, a barra oblíqua presente no título da primeira edição *UMA/DUAS* sugere a disputa por espaço e corpo na relação entre Laura e Maria Lúcia, indicando UMA “ou” “e” DUAS, adquirindo e dando sentido acerca da suspeição.

A respeito do título do romance, a pesquisadora Nathália Coelho na tese *Observatório literário de Eliane Brum: o romance Uma/Duas conduzido pelo conjunto de obra* (2022) explica o porquê da escolha de trabalhar o título, conforme a linguagem verbal e visual da primeira edição:

A arte da capa da edição de 2011 da editora Leya 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. (COELHO, 2022, p.168).

Enquanto a pesquisadora Ariane Avila Farias na tese “*Nada é natural na natureza*”: a construção narrativa do sujeito mãe na literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres (2021), opta por trabalhar a edição de 2018, da editora Arquipélago e faz a seguinte justificativa em relação ao título com o conteúdo da narrativa:

Esse sujeito-mãe que compreende a si mesmo, bem como entende suas ações no mundo, a partir do inevitável vínculo com a filha é já anunciado no título da obra *Uma duas*, redigido sem pontuação que marque divisão entre essas duas palavras, sugere a inseparabilidade da primeira (uma) com a que procede (duas): a mãe confunde-se coma filha; elas são sujeitos que não se percebem separadas. (FARIAS, 2021, p.130).²⁴

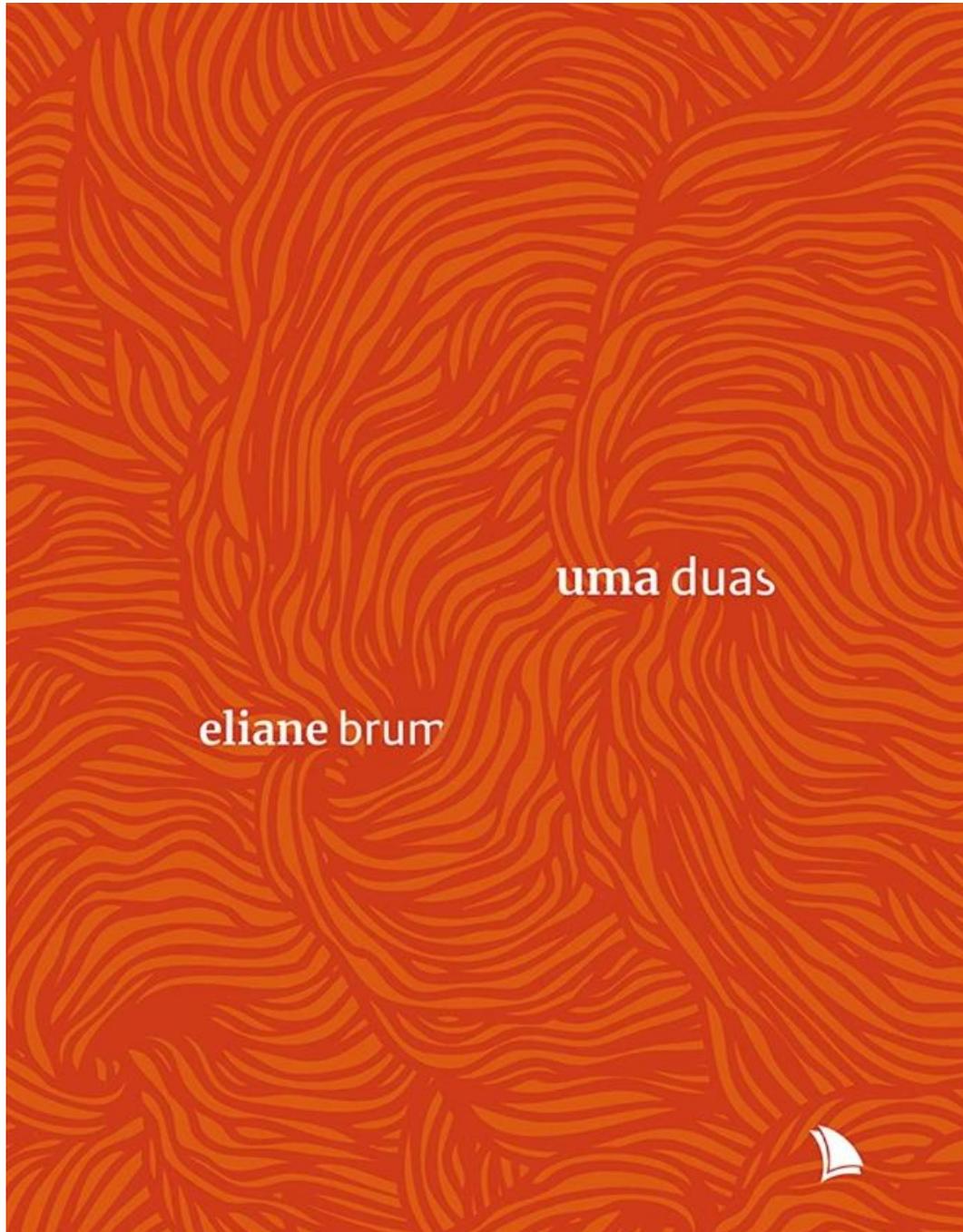
Sobre tais questões, como comenta Pignatari (2004) a respeito da relação entre as linguagens, através da capa, imagens e palavras caminham juntas trazendo com isso, impacto ao receptor. Assim como as estudiosas mencionadas acima, tiveram sua experiência estética diante da capa de *Uma duas*, para mim, as três capas dialogam com o conteúdo da obra, ou seja, as nuances da linguagem verbal e visual dos títulos escolhida pelos *designs* do projeto gráfico

²³ NEVES, Flávia. *Norma culta*. (s/d, s/p). Disponível em <<https://www.normaculta.com.br/barra-obliqua/>>. Acesso em: 15 set. 2022.

²⁴ FARIAS, Ariane Avila. *Nada é natural na natureza*: a construção narrativa do sujeito mãe na literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres, 2021. Disponível em <<https://repositorio.furg.br/handle/1/10400>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

não se faz ausente do conteúdo, como se a história de Maria Lúcia e Laura começasse pelo título e pela ilustração da capa, em conformidade com cada edição.

Figura 14- Capa da editora Arquipélago, 2018



Fonte: BRUM, 2018

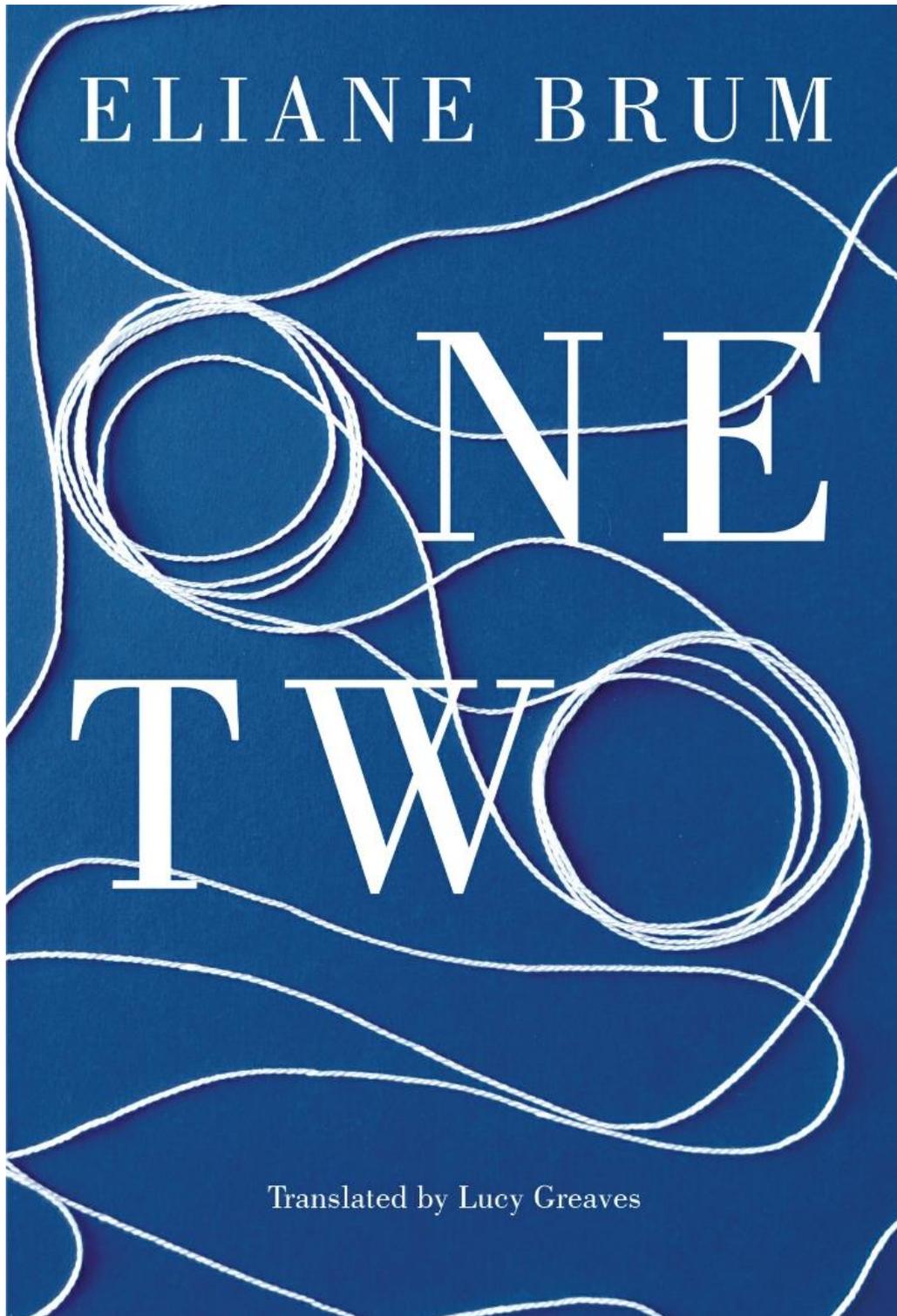
Acerca das mencionadas ponderações, conforme observei, a linguagem verbal e visual da segunda edição também dialoga com conteúdo da linguagem verbal, ou seja, os traços presentes na capa remetem ao cordão umbilical, ao movimento do bebê no útero, ao parto onde há sangue, à cor vermelha - a qual lembra a escrita com sangue- e, principalmente, ao fato de podermos comparar *Voragem* dentro das suas infindas possibilidades semânticas, relembrando o constante movimento giratório pelos aspectos de uma imagem que transmite a atmosfera de movimento contínuo.

Embora ciente da existência da barra como possível recurso estético, enfatizo que escolhi trabalhar o título sem colocar a barra, uma vez que é recorrente nas pesquisas sobre *Uma duas* (edição de 2011), os pesquisadores trabalharem com o título sem a barra. Ressalvo, entretanto, que a leitura, independente da minha predileção, demonstra essa relação maternal conflituosa, e que não se trata de uma verdade, resposta ou idealização por determinado título ser com pontuação ou sem pontuação, ou uma exigência por uma cor específica, mas atentar que são opções enquanto leitora-pesquisadora de vestígios deixados diante do conjunto de obras de Brum. Os argumentos diante das diagramações partem das minhas investigações, não sendo o intuito de mostrar que determinada seleção seja correta ou seja uma verdade, resposta ou exigência sobre as escolhas estéticas. A investigação, a partir das minhas leituras, deve-se ao fato de apontar que essas dinâmicas entre imagem e palavra em *Uma duas* são um vestígio de que determinadas escolhas ajudam-me a examinar de forma mais detalhada esse movimento de pensar a *Voragem*.

Sendo assim, considerando as minhas percepções, noto que a capa da primeira edição permite-me uma experiência; enquanto da segunda edição, outra; ao passo que a versão em inglês propicia-me outra experiência, porém sempre em consonância com o conteúdo do romance. Partindo do princípio de que a história entre Maria Lúcia e Laura trata-se de uma relação entre mãe e filha que se questionam como arrancar-se uma do corpo da outra, pois uma se vê como extensão da outra, nesses projetos gráficos, o visual e o verbal relacionam-se, tendo em vista que há uma harmonia com seu conteúdo, relacionando a questões maternas corroborando, desse modo, com sua forma.

Como vimos, Eliane Brum comenta sobre seu gosto pela capa do livro lançado em inglês. Enquanto, nas duas edições brasileiras, temos o tom avermelhado, ora alaranjado, que sugere a cor do sangue, o parto, o cordão umbilical, entre outras possíveis interpretações, na edição americana, é azul:

Figura 15- Capa editora *Amazon crossing*, 2014



Fonte: BRUM, 2014

Ao atentar para essa capa, percebo que o fato de haver a letra “o” da palavra *one*, sendo amarrada e tecida ao “o” da palavra *two*, remete-me à ideia do símbolo do infinito, um símbolo que nos faz conceber o quanto esta mãe e filha estão ligadas, encarnadas, tecidas juntas, pois

onde uma (mãe/filha) começa, onde outra (mãe/filha) termina? Parece haver também a consistência de uma incompletude diante da imagem dos fios estarem soltos, remetendo ao movimento da escrita e da vida de Laura e Maria Lúcia, o que torna possível a continuidade da ideia de um livro sendo tecido por fragmentos, porque se trata de uma espécie de cartas ou de diário das duas, que está sendo feito, mas que ainda tem-se a fazer.

No contexto de articulação entre capa e conteúdo, desde o título de *Uma duas* chama a atenção, em virtude de não testificar uma separação nem entre as protagonistas, nem entre as narradores, como foi demonstrado pelas capas acima. Ser *uma* ou *duas*?, Ser *uma e duas*? O título traz ao leitor incômodos, desconfortos, principalmente ao se pensar a figura do “uma” e as possibilidades de se ser não somente “uma”, mas também “duas”. Laura, ao perceber que não pode desgarrar-se da mãe, não pode ser “uma”, pois “o útero é para sempre” começa a questionar sobre sua identidade enquanto única, do quanto refletir acerca de si, encontra não um “eu”, mas sim “eus”. Desse modo, não consegue olhar para si, sem ver a mãe, assim como Maria Lúcia não se vê sem a filha.

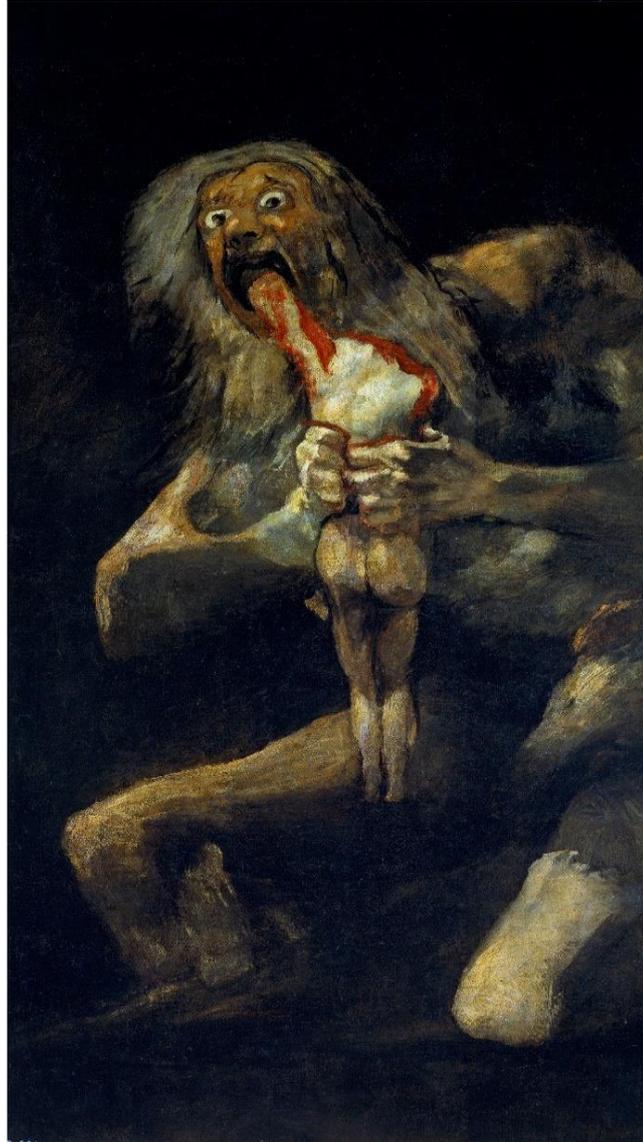
Disso, compreende-se o impacto da vivência na formação das protagonistas, problematizando o estereótipo de a mulher não estar dissociada da maternidade: “**Porque as duas não são próximas. Não são próximas porque são uma só, [...] Uma não, duas.**” (BRUM, 2011, p.18). Então, por que usar as palavras *Uma duas*? Essa tentativa de quantificar algo que, em relações entre mãe e filha, é um afeto abstrato e evoca a ideia de univocidade, mas por serem mulheres, são múltiplas, mostrando, com isso, que a maternidade é complexa. O fato de nascer mulher e já se constituir como mulher destinada a ser mãe. O jogo entre as palavras *Uma duas* demonstra, portanto, essa problematização.

Essa atenção concedida ao título no sentido de explorar essa relação ora possessão, ora renúncia entre mãe e filha, permite-me pensar a Voragem no sentido de devorar e regurgitar. Ou seja, mãe e filha vão deglutindo-se uma a outra, consoante a história de Cronos, que acaba tornando-se algo cíclico, em que filho devora pai, e o pai devora filho. Sobre esse mito, segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana*, de Mário Kury (2009, p. 451), Urano, com receio de perder o seu poder para um de seus filhos, sempre devolvia a criança para o útero de Gaia assim que a criança nascia. Gaia, então, decide esconder seu filho mais novo, Cronos, e quando este cresceu, a pedido de sua mãe, atacou com uma foice, castrando e usurpando o lugar do seu pai. Cronos casou-se com a irmã Reia e governou durante a Idade Dourada da mitologia. Seu poder perdurou até ser derrubado pelos filhos Zeus, Poseidon e Hades. Conforme a mitologia, Cronos temia a profecia de que ele seria tirado do poder por um de seus filhos. Então, Cronos passou a matar e a devorar todos os filhos gerados com Reia. No entanto, a mãe conseguiu

salvar Zeus, escondendo-o numa caverna. Ao crescer, Zeus libertou os titãs e com a ajuda deles fez Cronos vomitar os irmãos (Hades, Hera, Héstia, Poseidon e Deméter). Desta forma, Zeus expulsou Cronos e passou a governar como o rei dos deuses gregos, tornando-se imortal.

Somado a esse diálogo, faço um entrecruzamento com o quadro do pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828), *Saturno devorando um de seus filhos*.²⁵

Figura 16 - *Saturno devorando um de seus filhos*



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_\(1819-1823\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg)

²⁵ Saturno é um deus da mitologia romana. “Um antiquíssimo deus itálico da agricultura, identificado mais tarde com o Cronos dos gregos. Saturno teria vindo da Grécia para a Itália em épocas remotas, quando Zeus o destronou e lançou-o do alto do Olimpo à terra. Ele instalou-se na colina do Capitólio, no local onde viria a existir Roma, fundando uma povoação fortificada chamada Satúrnica e introduzindo a agricultura na região. Saturno teria sido rei de Roma, e seu reinado foi tido como a Idade de Ouro” (KURY, 2009, p. 1701).

A partir da história de Cronos, reforçada pela imagem do quadro de Goya, encontro um diálogo com a ideia de uma mãe e filha que são doadoras e devoradoras de si. A afirmativa pode ser percebida na voz de Maria Lúcia: “*Eu mesma não passei a vida devorando Laura? Ah, ela vai adorar essa frase.*” (BRUM, 2011, p.73), e na corrosividade das palavras de Laura: “[...] **As vísceras sendo comidas por dentro, o corpo se traindo e devorando a si mesmo. No caso da mãe, as células malignas terão uma indigestão. Acha o pensamento tão engraçado que começa a rir sem parar.**” (BRUM, 2011, p.128). Melhor dizendo, em suas falas, as duas expõem uma ânsia mútua de devorar e deglutir, mas, além disso, uma necessidade de regurgitar, como se dissessem uma à outra: não quero ser igual a você, mas quero ser/ter você. É a criadora encarnando sua criatura, a criatura encarnando sua criadora. Na tentativa de usurpar o lugar uma da outra, elas disputam um espaço no papel, na vida e na relação mãe e filha. Isso posto, reverbero que, desde o título do romance, reduz-se a impossibilidade de separação entre as duas. Assim, presencio esse movimento sempre movediço realçando a ideia de Voragem.

Relembro que a Voragem no sentido de desorientar, deixar atordoado ou em desordem quem adentra nesse constante girar, outro momento de suspeição diante de *Uma duas* é a descrição da cena em que Laura encontra-se no trabalho sentada de frente para o computador, e diz no primeiro capítulo:

A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já me cortei? E a voz da mãe no lado avesso da porta. Laura. Rasgo mais uma boca. Meu sangue garoa junto com a voz no piso do quarto. Laura. Minha mãe sempre foi assim. Ela sempre sabe o que estou fazendo. Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também. Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir. Esta é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos para mim. (BRUM, 2011, p. 7).

A proposição pressupõe o jogo que se estabelecerá com essa leitora-pesquisadora, principalmente porque o primeiro capítulo e o último são narrados pela mesma voz narradora:

Estou exaurida. Escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma. Escrevi para poder matar a minha mãe. Essa possibilidade única que a literatura dá. E talvez para amá-la. Esta faca não dói menos ao recortar meu corpo. E como escrevo no computador, não há sangue nem matéria. A insanidade deste corpo que não pode ser tocado me confunde. Descubro que escrevi sobre a impossibilidade da literatura. O fracasso previamente assumido ao tentar transformar vida em palavra. 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. É melhor assim, que seja assim. O homem do Harry Potter me pergunta:

— 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 élegião.
(BRUM, 2011, p.176).

Se Laura introduz os relatos, quem garante que ela não distorceu os fatos? Será que a voz da mãe na narrativa é realmente da mãe, ou de Laura que narrou alguns acontecimentos? Ou a própria Maria Lúcia que distorceu o texto que narra? Serão mesmo as duas? Acreditar na fala da mãe ou na fala da filha? A quem o leitor deve direcionar-se? O esfacelamento de experimentar a catástrofe da escrita, paralisa Laura. Ela se sente impotente diante de seu livro. Entre o primeiro capítulo e o último há um distanciamento entre mãe e filha? Enquanto Laura anuncia o meio de livrar-se da mãe, Maria Lúcia, por meio da palavra, adentra todos os espaços da filha que se dissolvem em ruínas pela Voragem da escrita. Anunciam uma escrita em que o processo de criação caminha para uma busca existencial, e abre caminhos de multiplicidade de vozes.

Então, o tempo do amor, do ódio, da vingança seria da filha ou da mãe? O pedido da mãe para a filha desligar os aparelhos conduz, de fato, ao jogo do narrador de induzir a um julgamento desfavorável da personagem Laura? Por meio desses artifícios, pode remeter a algo proposital da mãe? Nesse jogo, caso Laura tome a decisão de matá-la antes de iniciar a quimioterapia, Laura continuará marcada por ela por resto da vida. A figura da mãe surge como juíza, participante e testemunha, já que tudo gira em torno da função de desvelar o jogo de maldade não declarada que se manifesta tanto naquela que decide por matar (filha), como naquela (mãe) que pede para matá-la. Permite-se, com isso, o questionamento que porventura poderia ser visto como propriedades a serem preservadas: o jogo da crença de que é por amor. A suspeição desses gestos torna evidente esse jogo de a mãe obrigar mais uma vez a filha a passar. A morte de Maria Lúcia tornaria as duas cúmplices de mais um segredo, assim como fizeram em relação à amamentação:

Demorei apenas um instante para entender o que ela queria de mim quando me mostrou um seio grande e duro como toda ela. Um seio branco que eu achei bonito e aterrorizante como toda ela. Que cheirava a sabão caseiro como toda ela. Gosto de pensar que fui obrigada, mas sei que parte de mim, a parte que renego em mim, desejou aquele seio. (BRUM, 2011, p. 40).

Pela passagem, notamos que Laura passa por diversos conflitos enquanto criança. Ela sobrevive à morte, à sua morte, e vira a herança da mãe, por meio da qual ela sobrevive nos seus anos em forma de ruínas, dilacerando mais uma vez um corpo, e não qualquer corpo, mas o corpo da mãe. O leitor permanece em suspeição pelo fato de tanto uma como a outra não

serem vítimas nesta relação materna, há um amor maternal que sobrevive ao desejo da morte de outro/outra. Laura desde criança sente repulsa e afeto pela mãe. Já no hospital, a decisão de desligar os aparelhos da mãe supõe matá-la como forma de dar um descanso a Maria Lúcia, porém, ao mesmo tempo, ela conseguirá finalmente desgarrar-se da carne da mãe, devido à aversão que se propaga nas relações. Essa linha tênue entre matar por amor ou morrer sem sofrimento deixa o leitor em suspeição. Acatar o pedido da mãe seria a justificativa de um suposto amor, uma vez que, ao obedecer a ordem da mãe, faz com que a filha volte a ser submissa à mãe. Dessa forma intencional de Brum, o leitor não consegue ficar nem do lado da mãe, nem do lado da filha, ele sempre estará nessa suspeição.

Laura recusa-se, portanto, a reorganizar seu campo corporal, a dar-lhe outros propósitos a não ser aqueles para os quais acredita destinar-se. Ela recusa inicialmente tocar a mãe, mas crer que esteja em suas mãos a oportunidade que sempre quis realizar: “**Você sabe como eu posso matar a minha mãe?**”. (BRUM, 2011, p.158). Maria Lúcia tampouco aceita a ajuda das máquinas, não aceita o tratamento e praticamente impõe à filha uma forma de salvação, é a outra mão que suprirá seu desejo. O pedido da mãe sugere que Laura, a qual achava-se no controle, descobre que não pudera controlar nada: não pudera evitar a palavra que ouve repetida no sussurro da mãe. Nesse entremeio, Laura desliga os aparelhos da mãe sem que a enfermeira veja:

Eu vou te matar, mãe. Ela me olha primeiro com surpresa, depois com uma esperança receosa. Como você vai fazer isso, Laura? Eu não quero que você seja presa por minha causa. Acho que eu estava sendo egoísta. Eu aperto seus dedos, e ela geme. Não se preocupe, deixe tudo comigo. Eu sei como fazer. Você vai morrer sem dor, eu prometo. E com seu corpo inteiro. E quando, Laura? Quando eu vou morrer? Em algum momento desta noite, mãe. Antes que amanhã amanheça. (BRUM, 2011, p.162).

Notamos a clausura que habita o corpo de Laura diante de seu corpo em confronto com outro corpo. Seu corpo mutilado precisa enfrentar o corpo daquela a quem só pode chamar de mãe. Lado a lado, deparamo-nos com dois discursos: o da mãe e o da filha, conforme o processo de contar a própria história, cada uma constrói-se a si e a outra, contradizem-se, mas, ao mesmo tempo, complementam-se. Vejamos algumas passagens com as alterações das letras presentes nos capítulos 3, 11 e 33 respectivamente:

[...] eu me assustava com aquela mão que era dela. Arrasto comigo o corpo dela, que me engolfa e engole.

[...]

A mão da mãe caminha até a sua como uma daquelas aranhas de jardim. Ela e a mãe têm o mesmo formato das unhas, constata. Horrorizada. Ela e a mãe não são parecidas. Ela tem certeza de que se parece com o pai. Mas não consegue escapar do formato das unhas [...]

[...] Apenas finjo que habito o corpo de Laura. Sou uma outra [...]

(BRUM, 2011, p. 15, 53, 164).

Nota-se que Maria Lúcia adentra na escrita de Laura, e, ao mesmo tempo, torna-se imbricada aos fatos, sendo, portanto, as duas o próprio corpo dos textos. A suspeição de quem narra nesse jogo aponta para a complexidade da posição do narrar. Se levarmos em conta que, desde o princípio, as narradoras confessam que relatam suas próprias histórias, mas como estão encarnadas, habitam sempre o mesmo espaço. O atributo da parcialidade, ora imparcialidade da narração primeira e terceira pessoa, deve ser posto sob suspeita, tendo em vista que, quando usado em terceira pessoa, com discurso indireto livre em boa parte do romance, é um artifício para dar a ideia de neutralidade, a qual é sobrepujada pela narração em primeira pessoa. O sangue não é suficiente para estabelecer uma filiação, mas sim a carne, o útero e a escrita, ou seja, as duas estarão sempre concatenadas, uma do lado da outra, uma entranhada a outra. As duas só encontram seus rostos no rosto da outra – na alteridade absoluta da maternidade: **“Nossos corpos, o meu e o da minha mãe, são essa casa sem limites definidos”** (BRUM, 2011, p.134). Uma vez que expondo os corpos, tanto Laura quanto Maria Lúcia estarão correlacionadas, a filha fundida na mãe e vice e versa. No entanto, chega um momento em que as protagonistas tornam-se ameaça uma a outra, nesse espaço de disputa por sobrevivência de escrita e de libertação em relação uma à outra:

As duas se olham e riem como garotas de escola. Fugiram. Depois se envergonham da intimidade e se calam até chegar em casa. Ao ajeitar a mãe na cama, ela diz. Vou tomar um banho. A mãe agarra seu pulso com a mão igual à dela. Laura, você precisa me matar. (BRUM, 2011, p. 132).

Qual seria a consequência da morte para ambas? Que morte a voz narrativa está se referindo? A morte de Maria Lúcia, ou da escrita de Laura? Podemos verificar se tais atitudes seriam da filha ou da mãe? **“Eu só pedi para você me matar, Laura, por amor. Eu não quero escrever mais”** (BRUM, 2011, p. 146). A narrativa demonstra, com isso, traços de um possível quebra-cabeça que possui pedaços não ajustáveis, fragmentos que, entretanto, são táteis; como se fosse possível manuseá-los, mas não os encaixar. Há um constante desafio de sondar o que a mãe está engendrando de uma forma inesperada para Laura, ou se seria Laura que estaria tramando?

Acentua-se, então, a Voragem que faz sua travessia no próprio ato da escrita de mãe e filha em *Uma duas*. A suspeição de quem narra instaura-se, e, nesse perscrutar, há um diagnóstico sempre em suspenso durante os episódios, que aborda a maternidade sem a dependência da sacralização maternal:

Porque ela vai me deixar. E aí só haverá eu. Um corpo arrastando um cadáver [...]. Disfarço e cheiro meu braço, eu também já comecei a me decompor [...] Minha mãe sempre esteve ali. Por pior que ela tenha sido, foi a única que ficou. E do jeito torto dela estava presente, ainda que fosse para tornar meus dias miseráveis. (BRUM, 2011, p.152).

No trecho destacado, presenciamos a morte de Maria Lúcia; mas isso conduz à ideia de fim da mãe do próprio livro de Laura ou da própria narrativa de *Uma duas*? No decorrer da narrativa, Laura, que sempre quis matar a mãe, no entanto sente nesse momento uma dificuldade em desprender-se do cordão umbilical a que sempre esteve unida. Ao decidir matar a mãe, a filha é assombrada e possuída por uma confissão e confirmação de seu luto, já que optou pela separação, mas, ainda assim, a fusão de seus corpos continua:

Maria, não me deixe! São as crianças no filme. Ou sou eu? Pego a mão da minha mãe e olho fixamente para a tela, mas não vejo mais. Quando volto a me habitar. Ou a perceber que me habito, os créditos finais rodam na tela. Eu tenho medo de olhar. Mas a mão embaixo da minha, a mão minha, já me abandonou em mim. Minha mãe parece dormir. Mentira.

[...]

Eu sei que minha mãe está nessas cinzas entre as minhas mãos. Mas também não está. Minha mãe está no corpo meu dela. Não. Meu. Meu corpo com lembranças dela. (BRUM, 2011, p.169-172).

Nesse jogar a duas mãos, já que ambas escrevem a narrativa, nesse emaranhado de intromissões, sigo no impasse de quem realmente narra. Escrever para Laura é a maldição que a salva e, para apropriar-se de seu corpo, precisa desapropriar-se do corpo da mãe. Então, o distanciamento entre uma (filha) e outra (mãe) acontece de que forma? A partir de seus discursos situam-se no mundo uma da outra sem poder separar-se, vão juntando os pedaços por meio da escrita, cada uma a seu modo de ver. Complementam-se e manifestam a inquietação de ambas pelo ato de escrever, ou seja, o fato de ser escritora, aquela que mostra o que está além de si: a outra, mãe e filha acabam por esmagarem as suas próprias identidades.

Os três narradores, imbricados, transpõem sobreposições de movimentos demonstrando uma “legião” de narradores, é a Voragem desses narradores. Por meio do termo “legião”, última palavra no romance *Uma duas*, não se cumpre o silêncio depois da morte de Maria Lúcia, pois, como observa Laura, a presença da mãe no texto provocará uma legião de efeitos na filha. Laura

fracassa enquanto escritora? O que resta senão Voragem? Pode-se narrar depois da morte? As cinzas da mãe não se esvaem:

Espero sozinha pelas cinzas da minha mãe. Mais tarde, daqui a alguns dias, vou ligar para a Alzira-do-centro espírita. Ela poderá encontrar minha mãe quando se comunicar com o além. Quem sabe? Eu sei que minha mãe está nessas cinzas entre as minhas mãos. Mas também não está. Minha mãe está no corpo meu dela. Não. Meu. Meu corpo com lembranças dela. Pela primeira vez eu quero que minha mãe esteja em mim. Não como possessão, compreendo agora. Mas como memória. (BRUM, 2011, p. 172).

Diante da elucidação, a morte de Maria Lúcia expõe os corpos, já que o apagamento só ocorre em partes, dado que a mãe estará incrustada na filha, no livro da filha, mesmo sendo apenas cinzas. “E as cinzas da mãe no seu colo ainda contêm a carne da mãe? É isso, afinal, um corpo?” (BRUM, 2011, p.173). Decidir sobre a vida de Maria Lúcia ou sobre deixar os relatos da mãe no livro, implica um dizer do jogo porque implica, de certo modo, o poder da filha acerca da mãe. Pela primeira vez Laura pensa estar liberta da mãe. A manhã para Laura começa em luto, em tensão constante entre passado, presente e futuro. Por meio desse movimento, é possível percebê-la em novos nascimentos desse desfazer e fazer da impossibilidade de se traçar roteiros definitivos em sua vida, antes e durante a Voragem, não após, já que esta permanece.

Desse modo, a areia movediça a que a leitora-pesquisadora é jogada: “Não é mais um jogo entre nós duas. A morte encerra todos os jogos.” (BRUM, 2011, p.152). Assim, participo de um discurso em que experiencio a Voragem, no entanto, mesmo sabendo da morte da personagem, o jogo não se encerra. Os vislumbres que os narradores fornecem traçam um jogo de que necessitei trilhar. Se pensarmos que a Voragem é esse redemunho e não deixa permanecer quem estiver nele, é, portanto, um vórtice (AGAMBEN, 2018, p.16), pois nos coloca sempre em movimento, vislumbramos que a intencionalidade de colocar essa leitora-pesquisadora em suspeição, amenizaria o tom visceral de como a questão da dessacralização materna é exposta.

Desse modo, essas questões trazem à tona o pensamento de Gadamer quando menciona a ideia de movimento que é o jogo, e este não possui “nenhum alvo que termine, mas renova-se em permanente repetição” (GADAMER, 1997, p.177). Ao pensar sobre o jogo, o filósofo propõe uma nova abordagem ao relacionar o jogo com a arte, conforme explica:

Quando, em correlação com a experiência da arte, falamos de jogo, jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte. (GADAMER, 1997, p. 174).

À vista disso, a noção de compreensão de uma obra, segundo Gadamer, consiste em um diálogo entre o passado (horizonte histórico) e o presente (horizonte do leitor). O entendimento surge no momento em que “horizonte” de significados e de suposições históricas do leitor “funde-se” com o “horizonte” dentro do qual a própria obra encontra-se. Nesse movimento, que ele intitula de fusão de horizontes, entra-se no mundo do objeto, e, concomitante, o situamos em nosso próprio mundo o compreender, chegando a um entendimento mais completo de nós mesmos:

[...] o encontro com o passado e a compreensão da tradição da qual nós mesmos procedemos. O horizonte do presente não se forma pois à margem do passado. Nem mesmo existe um horizonte do presente por si mesmo, assim como não existem horizontes históricos a serem ganhos. Antes, *compreender é sempre o processo de fusão desses horizontes presumivelmente dados por si mesmos*. Nós conhecemos a força dessa fusão, sobretudo, de tempos mais antigos e de sua relação para consigo mesmos e com suas origens. A fusão se dá constantemente na vigência da tradição, pois nela o velho e o novo crescem sempre juntos para uma validade vital, sem que um e outro cheguem a se destacar explicitamente por si mesmos. (GADAMER, 1997, p. 457, grifo do autor).

Sendo assim, como postula o filósofo alemão, toda obra de arte é um jogo. Com isso, o jogo tem uma função crucial na procura do modo de ser da arte e na busca de sua experiência. A dimensão ontológica busca o sentido do ser pelas reflexões as quais proporcionam diferentes conclusões advindas de práticas filosóficas no jogo. Logo, quem joga, transcende a si mesmo, abandonando sua interioridade para com o que é sério, de modo que há o discernimento da seriedade no jogo, pois

Somente, então, é que o jogar preenche a finalidade que tem, quando aquele que joga entra no jogo. Não é a relação que, a partir do jogo, de dentro para fora, aponta para a seriedade, mas é apenas a seriedade que há no jogo que permite que o jogo seja inteiramente um jogo. Quem não leva a sério o jogo é um desmancha-prazeres. O modo de ser do jogo não permite que quem joga se comporte em relação ao jogo como em relação a um objeto. (GADAMER, 1997, p. 175).

Gadamer entende que o significado de uma obra literária não se esgota pelas intenções do seu autor; quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem surgir para quem lê. É provável que o conceito pensado no presente do leitor, este em um tempo distante do autor, não tenha sido imaginado pelo seu autor ou pelo público contemporâneo ao dele:

Nisso sempre está implícito o vaivém de um movimento, o qual não está fixado em nenhum alvo, no qual termine. A isso corresponde também o originário significado da palavra jogo como dança, que sobrevive em múltiplas formas de palavras (p.ex. na palavra músico) o movimento, que é jogo, não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em permanente repetição. O movimento de vaivém é obviamente tão

central para a determinação da natureza do jogo que chega a ser indiferente quem ou o que executa esse movimento. O movimento do jogo como tal é, ao mesmo tempo, desprovido de substrato. E o jogo que é jogado ou que se desenrola como jogo (*sichabspielt*) nisso - não há um sujeito fixo que esteja jogando ali. (GADAMER, 1997, p. 177, grifo do autor).

Pela citação, percebemos uma definição mais abrangente: Gadamer (1997) descreve um aspecto fulcral no jogar, o ir e vir desse movimento o qual não se encontra ponto de partida, nem de chegada. Fica compreensível, em vista disso, o significado ontológico do jogo em um o vaivém de uma mobilidade que não permanece estável. Ou seja, o jogo é o movimento de ir e vir e pode ser entendido como uma correlação entre o presente e o passado. Assim, há o horizonte histórico particular e alguns outros horizontes históricos com os quais é preciso entrar em acordo, para que, desta forma, possa referir-se no ir e vir com essa nova concepção fluida de verdade, que é a compreensão.

O jogo, partindo desse pressuposto, ajuda-nos a compreender as aberturas de compreensão. Ademais, o conceito de jogo favorece-nos a espreitar o processo ontológico enquanto situação insuperável por parte de quem se lança a compreender. O jogo adquire um papel relevante no modo de ser da arte e na busca de sua experiência, e, assim, Gadamer (1997) procura explicar a compreensão partindo do fato de que toda obra de arte é um jogo. É, portanto, neste ser que joga que se encontra a prática filosófica no jogo.

Com isso, diante do percurso traçado, se o leitor tem a desconfiança de em vez de ser realmente a morte da mãe, e se tratar da composição, da invenção do livro de Laura, nessa relação entre mãe e filha em que uma deseja matar a outra, traz a sensação de ser menos incômodo. A intencionalidade estética, age como se fosse um ato que alivia toda tensão provocada ao leitor, dado que saber dessa suposta ficção dentro da ficção, em nenhum momento deixou de me desestabilizar, colocar-me em movimento e suspeição desde que adentrei nesta Voragem.

1.3 A dessacralização maternal na Voragem de mãe e filha

Após fazer um percurso pela estrutura da obra a qual corrobora com a Voragem maternal, ao passo que forma e conteúdo concatenam-se, procuro aqui, dar ênfase a questões que envolvem o discurso universal do papel de mãe e de como Eliane Brum intenciona subverter o ideal de mãe na relação conflituosa entre Maria Lúcia e Laura. Veremos que o

romance *Uma duas* desconstrói conceitos arraigados na sociedade por se constituir de um tema capaz de emergir os silêncios e as omissões de um discurso do mito materno²⁶.

Percebe-se, no percurso de *Uma duas*, o desabrochar dos sentimentos humanos, a fragilidade e a dependência diante das forças naturais que regem a vida. Para muitas culturas, pela maternidade, a mulher realmente torna-se mulher, sendo essa a lógica da figura materna louvada por apelos sociais. Nesse romance, revela-se um modo de ser e de pensar de um universo feminino tido como sagrado. A partir de Maria Lúcia, ao intrometer-se na escrita do livro que está sendo escrito por Laura, a voz narradora expõe a dor, a negação, os problemas sociais, a tradição, e até a ruptura, em forma de contestação aos valores:

Eu duvido que estas 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 doída 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).

Pelo trecho, saliento algumas interpelações que nos levam a refletir determinados discursos sobre a maternidade não contemplam a realidade de muitas mulheres: até que ponto uma relação maternal pode ser extrapolada, amando e se odiando ao mesmo tempo? O que seria ultrapassar os limites da realidade imposta pela sociedade? Até que ponto um cordão umbilical existe? Quando e como pode ser cortado? Talvez a morte? Por que Laura não consegue cortar o cordão umbilical que um dia a uniu à Maria Lúcia e nem a mãe aceita a condição maternal que a sociedade santifica? Ter filhos ou não ter? É possível romper o vínculo entre mulher e maternidade? Até onde a função procriadora do amor materno é termo essencial para a conceituada essência feminina? A maternidade é uma escolha da mulher ou da sociedade?

No capítulo, *Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea*, do livro *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares* (2007), Cristina Stevens mostra-nos a reflexão sobre a maternidade a partir de diversos contextos, e discutir, hoje, a função e *status* maternidade no espaço público, e sua complexidade aumenta à medida que “o sentido maternidade se diversifica, uma vez que a mãe tradicional vem juntar-se a mãe adotiva, a mãe lésbica, o homossexual, a mãe de aluguel, a mãe adolescente, a mãe solteira, a mãe prisioneira,

²⁶ Parte dessa discussão foi publicada nos Anais: SOUZA, Neila. S. A maternidade em *Uma duas*, de Eliane Brum. In: *Seminário Nacional de Literatura, História e Memória*, 2020, Cascavel- Paraná (online). Anais do Seminário Nacional de Literatura, História e Memória, 2020. v.14. Disponível em: < <https://www.seminariolhm.com.br/site/simposios/07/32305.pdf>> Acesso em: 23 maio 2022.

a mãe pobre, a mãe negra, etc”’. (STEVENS, 2007, p.14). Dessa maneira, as reflexões sobre a maternidade tornam-se inesgotáveis, uma vez que cada mulher possui a própria história, com as próprias trajetórias, no entanto não se pode negar que alguns temas se repetem na história das mulheres nas suas maternidades. Um dos pontos comuns é a mulher ser instigada a pensar a maternidade como algo sublime. (STEVENS, 2007, p.203). Temos um modelo de representação de uma sociedade em que relaciona automaticamente à mãe a função de amar incondicionalmente o filho, e que várias tarefas cumprem a essa mulher. Por meio desse discurso, evidencia-se que certas normas acabam por generalizar a mulher-mãe, e essa experiência expõe as fragilidades humanas, ou seja, são questionamentos entre suas vivências e suas constituições enquanto sujeito²⁷.

De acordo com Stevens (2007, p.18), muitos discursos versam sobre a sublimação da maternidade, mas quando as mulheres têm seus filhos, não há rede de apoio ou espaços públicos, como creches, suficientes e gratuitas que criem as condições necessárias para receber as crianças de mães que precisam conciliar trabalho doméstico e trabalho remunerado; muitas mulheres são demitidas após o retorno da licença-maternidade; ao amamentar em público, sofrem assédios; diversas não têm acesso a um pré-natal ou a um parto oferecidos por um serviço público que seja digno e respeitoso, sem sofrer violência obstétrica. Ligado a todas essas questões, há um efeito moral de discursos e práticas sobre a maternidade comumente engendrado no discurso de romantização e idealização da maternidade. Esses discursos são, comumente, baseados em construções em que não se pode haver queixas, como se não pudessem experimentar culpa ou fracasso em seu cotidiano. Dessa forma, um expressivo conjunto de mulheres sentem-se menos mães porque não conseguiram amamentar, ou sentem-se sempre em dívida com seus filhos.

A partir do diálogo de Stevens (2007) para pensar *Uma duas*, debrucei-me sobre, por exemplo, a reflexão de Maria Lúcia acerca de revistas femininas com capas de mães com imagens sublimes a respeito da maternidade, citada anteriormente. Essa passagem levanta a discussão de que há a sobrecarga para mulher fisiologicamente, desde a gestação às demandas da amamentação, principalmente, diante de uma gravidez indesejada. Ignora-se, muitas vezes, que esta mulher está propícia a adoecer, assim como alguém que está sobrecarregado por

²⁷ Vimos que, de acordo com Gadamer (1997, p. 457), a experiência hermenêutica pressupõe um lugar no processo de transmissão da tradição, a pré-compreensão a qual o intérprete não se desvincula, por isso se faz relevante identificar o horizonte histórico ou a situação histórica que encontramos em relação à maternidade. Faço a observação de que não haverá um aprofundamento sobre o processo histórico da maternidade, pois não se trata de uma análise puramente sociológica. Poderia ser lançado, por exemplo, dados culturais em que teríamos que refletir mais a fundo na constituição da formação da sociedade patriarcal.

demandas de trabalho, ou de um luto, sendo um lugar instável e frágil que levanta questionamentos de identidade. Em vez de reconhecer que a mãe pode adoecer, mesmo amando o filho, em *Uma duas*, há essa crueza de Maria Lúcia, justamente para chamar nossa atenção para essa maternidade que rotula as mulheres, essencialmente aquelas que precisam de rede de apoio e cuidados, e ainda aquelas diante da maternidade compulsória. Visto desse modo, a intencionalidade estética de Brum é: há um ser humano ali, uma mulher realçando que o amor materno não é por instinto e sim construção.

A respeito dessas discussões maternas, menciono o estudo feito por Elisabeth Badinter no livro *Um amor conquistado, o mito do amor materno* (1985). Nele, a filósofa afirma que o amor materno não constitui um sentimento inerente à condição de mulher, ele não é um determinismo, mas algo que se adquire. Como se verifica, a sublimação materna é produto da evolução social desde princípios do século XIX. Um exemplo são os dados históricos, nos séculos XVII e XVIII, em que o próprio conceito de amor da mãe aos filhos era outro: normalmente as crianças eram entregues, ainda muito pequenas, às amas para que as criassem, e estas voltavam ao lar familiar depois dos cinco anos. O exemplo mencionado por Badinter constata que, como todos os sentimentos humanos, o amor maternal varia de acordo com as flutuações socioeconômicas da história (BADINTER, 1985, p.23). Para a filósofa, mesmo quando se exerce uma profissão, a mulher moderna é extremamente mais preocupada e mais atenciosa com os filhos que as mulheres de outras épocas, pois se trata de uma imposição social. Como diz Badinter (1985, p. 42), na história das mulheres, se fez presente um contexto histórico permeado por um entendimento sobre o feminino em que os espaços em que podiam ocupar era o doméstico.

Ao relacionar essa ideia de Badinter (1985) com *Uma duas*, compreendo que o pai, ao manter Maria Lúcia silenciada e submissa ao espaço doméstico demonstra isso: “**Meu pai gostava da tradição e gostava do melhor. Para ele, o mundo de antes era perfeito. E o de agora, com as moças cada vez mais espevitadas, como ele dizia, não prestava.**” (BRUM, 2011, p.81). Por mais que o pai impusesse uma educação voltada aos ideais de submissão feminina, o espaço privado permitiu à Maria Lúcia uma grande solidão, a privação de direito à educação e, principalmente, a liberdade de decidir sobre sua própria vida quando o pai morre.

O medo da liberdade permite que Maria Lúcia substitua a figura do pai pelo porteiro do prédio. Com a morte do pai, o porteiro, única pessoa que o pai confiava, passa a frequentar o apartamento de Maria Lúcia, suprimindo as necessidades de Maria Lúcia, sem que ela precisasse sair do prédio. Dessa forma, ela continuava presa no apartamento. Com o tempo, o porteiro passou a controlar o dinheiro da pensão deixado pelo pai de Maria Lúcia. Em pouco tempo,

estuprou Maria Lúcia “[...] quando ele abriu as minhas pernas, e eu senti uma dor tão grande que pensei que tinha acordado todos os vizinhos com o meu grito. Mas, como tudo em mim, foi um grito de silêncio, porque ninguém apareceu.” (BRUM, 2011, p.113).

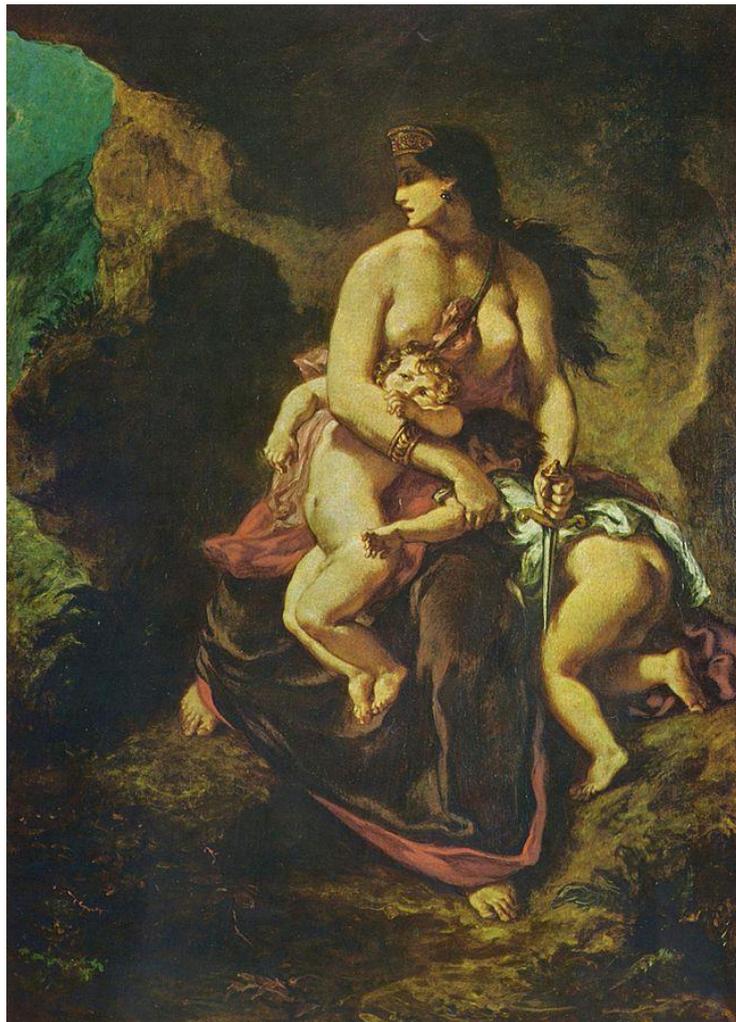
Pelo trecho, observo que a personagem não consegue desvencilhar-se da visão da sociedade de que a mulher está a serviço do homem e de que ela precisa de alguém para protegê-la. Para ela, que não tinha perspectiva e de vida fora do apartamento, não sabia discernir se era sexo, ou estupro. Mesmo aos 22 anos, maior de idade, Maria Lúcia não soube separar a idealização de um protetor que tinha da figura do pai, com um homem (porteiro) que a estuprava. Sem conseguir libertar-se dessa situação, ela permanece morando por vários anos no apartamento e se sujeitando aos desejos do porteiro, a quem ela chama de “ratinho cinzento”. Sem métodos contraceptivos, Maria Lúcia engravida várias vezes, mas sempre rejeita a ideia de gestar, de cuidar de um bebê, e de continuar mantendo relações sexuais com o ratinho cinzento.

Nesse aspecto, os dois homens com os quais ela manteve contato impuseram-lhe comportamentos considerados ideais para uma mulher: um cenário de formar uma família, amamentar o filho para ser boa mãe, educar os filhos, ou seja, prevalece essa imposição social e cultural do comportamento feminino, mesmo diante da maternidade compulsória. Ressalva-se com isso, que o papel de cuidar, dar carinho, tocar, é exclusivo da mãe. Maria Lúcia perdeu a mãe no parto dela: “Meu pai, porém, era pudico com o meu corpo. Nunca tocou em mim. Nem mesmo para me dar colo ou um beijo de aniversário. Meu pai achava que uma relação decente entre pai e filha não incluía o toque. E eu passei a infância toda sem nenhum carinho [...]” (BRUM, 2011, p. 83). No entanto, mesmo o pai não lhe permitindo liberdade ou afeto, ela o via como seu protetor, como aquele que a salvaria.

Dessa incumbência que almeja a figura materna como aquela única capaz de preparar as filhas para a maternidade, Maria Lúcia argumenta que, pelo fato de não ter tido mãe, ela não poderia ser a mãe idealizada por Laura. Badinter diz que “a mãe enquanto modelo positivo, será tomada como modelo para sua vida futura.” (1985, p. 45). Essa estratégia utilizada por Brum demonstra o quão difícil é desgarrar-se dessa idealização da mulher e mãe ser porta voz para a maternidade da filha, por isso Brum afirma constantemente em suas entrevistas: “Como uma filha pode desgarrar-se do corpo da mãe?”. Essa é uma marca tão concreta que leva Laura a idealizar uma mãe carinhosa, uma mãe aos moldes da figura sacra, mas Maria Lúcia não corresponde a essa ideia de amor sublime, incondicional ao se tornar mãe, pelo contrário, ela mata quatro crianças antes de Laura nascer, não externando atitudes como toque e carinho com Laura.

Desse contexto de contravenção, lembremos da figura de Medeia de Eurípides²⁸(c. 480- a.c. 406) que vem sendo referência de desdobramentos crítico-feministas, pois traz discussões sobre a condição da mulher, o casamento idealizado e a maternidade. Conforme a tragédia, Medeia revolta-se com a infidelidade e o abandono do companheiro Jasão. Para se vingar dele, mata seus filhos, antes de fugir para Atenas. Em diálogo com a tragédia de Eurípides, Eugène Delacroix (1798-1863), pintor francês, na tela *A Fúria de Medeia*, ou conhecida como *Medeia Prestes a Matar seus Filhos*, mostra Medeia prestes a executar as duas crianças, como assinala o punhal em sua esquerda. Ao olhar para trás, Medeia assinala certo receio de ser assistida enquanto comete o ato.

Figura 17 - Medeia prestes a matar seus filhos



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_031.jpg

²⁸ Medeia é uma peça trágica escrita por Eurípides. Jasão, após a conquista do novelo de ouro, foge com Medeia. Porém, Jasão se apaixona por Glauce, filha do rei Creonte. Para se casar com novo amor, ele rejeita Medéia. Sentindo-se enganada, Medeia deseja vingar-se de Jasão e Creonte. Temendo represália de Medeia, visto que ela possui poderes, Creonte determina que ela e os filhos saiam de Corinto. No entanto, Medeia por trair a própria família para acompanhar Jasão, não tem onde se abrigar. O que de fato ocorre ao fim da peça, Medeia, para vingar-se de Jasão, mata seus filhos e Glauce. (EURÍPIDES, 2010).

Medeia tornou-se polêmica em muitos aspectos e ainda estabelece o debate de ideias que caracteriza as representações de mulher em suas múltiplas expressões. Tida como vilã, criminosa, abjeta social, conforme a pesquisadora Carla Milani Damiano, no artigo *A vingança de Medeias contra a pena do patriarcado* (2016)²⁹, os estudos feministas observam a transgressão de Medeia como a figura da mãe filicida, opondo-se ao mito da mãe sacra. No contexto de Medeia, o direito de recusar a maternidade como destino vem sendo ressignificada. Dentro dessa perspectiva crítica, a figura Medeia assume a importante revisão feminista sobre o fato de ela, remeter a uma mulher subversiva, tornando-se simbólico o filicídio como questionamento da compulsoriedade da maternidade, incluindo também aquelas mulheres abandonadas afetiva, social e politicamente por um modelo cultural do patriarcalismo. Segundo Damiano:

O contraste entre as duas personagens é claro: de um lado, a mãe filicida e estrangeira; de outro, a idealização materna, personificada pela tradição cristã em toda sua perfeição. Destes extremos, surge um encontro entre duas mulheres que preferem empreender uma busca por autoconhecimento, independentemente das mãos – ou das penas - masculinas que as forjaram. Em comum há a perda de seus filhos, tragicamente assassinados direta ou indiretamente por uma instância de poder e domínio patriarcal. (DAMIÃO, 2016, s/p).

Assim, a figura de Medeia vista como uma personagem monstruosa, feiticeira ou mãe desnaturada, passa a ser reconhecida como uma mulher que se opõe à opressão masculina, libertando-se da sujeição a que foi imposta. O deslocamento do conflito se dá a partir de tais ideais como questionamentos dos conflitos do ser humano.

Dessa perspectiva, se pensarmos nos padrões de Maria Lúcia, observaremos que, mesmo sendo criada em um ambiente doméstico, ela procura romper com o padrão que lhe foi imposto. Mesmo o pai a proibindo de ter liberdades como sair de casa ou namorar, ela descobria questões sobre namoro e sobre sexo. Maria Lúcia não mata apenas dois filhos como Medeia, ela mata quatro recém-nascidos, diferentemente dos discursos e relatos estabelecidos sobre o sentimento do instinto materno, não sente nenhuma sublimação com os filhos sendo gerados, ao contrário disso, é tomada pela repulsa de todos pelas mudanças fisiológicas que a gestação provoca. Da mesma forma, não amou, quando nasceu, a filha que deixou vir ao mundo: Laura.

Há nessa engrenagem de aproximação entre as duas personagens ficcionais, Medeia e Maria Lúcia, o reconhecimento da questão da sociedade patriarcal em que a condição de ser

²⁹ Artigo que resultou do VII Colóquio Internacional *Filosofia e Ficção*, realizado na UFOP, Ouro Preto, em 2015, foi publicado em 2017 na revista *Artefilosofia*, v.11, n. 20.
Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/448/404>> Acesso em: 23 set. 2022.

mulher, somada à situação da questão da maternidade, tornam “Medeia um símbolo da opressão da mulher ao longo da história, repercutindo em teorias recentes sobre o sexo feminino como o outro lado da moeda: a libertação do estado de sujeição” (DAMIÃO, 2016, s/p). Assim, em *Uma duas*, algo sagrado (maternidade), inquieta, transgride levando a problematizações sobre a condição materna. Em *Uma duas*, ao traçar um percurso da posição mulher/mãe, mulher/filha, entendemos que Laura adota uma postura que não corresponde a uma visão patriarcal, à imagem que se espera da boa filha e nem à imagem de Maria Lúcia como boa mãe.

Dentro dessa perspectiva, menciono Badinter (1985, p.191) quando comenta a questão da emancipação feminina como prova de que o instinto materno não é inato. Ao percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Isso porque não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Nesse contexto, em muitas sociedades, a identidade como mulher é determinada pelo fato de ser mãe. Desse ponto de vista, as mães podem ser classificadas como poderosas, principalmente, em sociedades em que a mulher é vista enquanto doadora de vida, garantindo a ligação com os antepassados, portadora da cultura e centro à volta do qual gira a organização social. Quando a figura materna é metaforizada como um monstro, configura-se por romper as fronteiras estabelecidas para a mulher dentro da estrutura do regime tradicional da família patriarcal.

Essa figuração permite-me perceber, em Maria Lúcia, a tentativa de se livrar de certos rótulos como mãe. Ela procura uma saída para as barreiras impostas pelos costumes, nem que para isso transgrida as normas de imposição social que a obriga a certos comportamentos tidos como apropriados e adequados à mulher que é rotulada de virtuosa e que possua certos padrões morais. Note-se:

Numa das vezes em 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, como agora. É a mesma sensação. Tira isso de 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? E um dia aquela coisa me arreventou e saiu de mim. Em casa, porque o ratinho tinha medo não sei do quê. Era a mesma dor de agora, a mesma. E lembro de ter me surpreendido de estar viva quando acabou. Olhei para o monstrinho sanguinolento e tive tanto nojo. Era um ratinho também. Constatei que tinha aquela coisa no meio das pernas e um dia tentaria se enfiar em mim como o pai dele. O monstrinho júnior se arrastava sobre o meu corpo e queria sugar os meus seios. O monstrinho pai dizia que eu precisava deixar, mas eu não deixei. Não mesmo. Aquela coisa já tinha me sugado por dentro durante uma eternidade e, agora que saiu, queria me sugar pelo lado de fora. Gritei que o jogaria na parede se não o tirasse de cima de mim. E o homenzinho teve a ousadia de me olhar com ódio, nem disfarçou. 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. E um dia ele tinha de sair de casa, mesmo que demorasse. E pronto, estava tudo terminado. O último eu mesma enterrei no quintal. Quando ele voltava para casa, plantava uma árvore por cima, para marcar o lugar. Como se isso o absolvesse do crime de ter enfiado um bicho dentro de mim. Um ipê amarelo, uma primavera, uma quaresmeira e um limoeiro. Eram doces aqueles limões, mas o bobão nunca tomava a minha limonada. (BRUM, 2011, p. 143).

A passagem mostra-nos que Maria Lúcia rompe com a ideia do instinto materno, e, na tentativa de libertar-se de algo que lhe foi imposto³⁰, há diversos momentos em que possui atitudes e posturas transgressoras aos padrões comportamentais experimentados por ela ao que se entende por sublimação maternal, questionando o sagrado. A cena demonstra a Voragem maternal para a personagem, remetendo à ideia do sugar como sinônimo de absorver, consumir forças, assim como a Voragem. Não querer amamentar revela que Maria Lúcia não corresponde aos padrões impostos, visto que ela possui ambivalências que envolvem a condição materna.

Destaco a esse respeito que, no âmbito da amamentação, dissemina-se culturalmente ou em meios midiáticos, o apoio mútuo entre mães, a reflexão da experiência feminina materna: muitas mães relatam culpa, dívida, fracasso ou sacrifício. Os discursos a respeito da maternidade elucidam certo efeito moral e práticas sobre a maternidade comumente engendrados nos corpos das mulheres. (STEVENS, 2007, p.50). Passou-se a tratar de uma diversidade de temas que até então eram tabus. A maternidade, como imagem sagrada, abrange o intocável, e qualquer questão que contrarie esse caráter sagrado torna-se impuro e resulta até em proibições. Pouco se fala sobre a grávida e suas necessidades que acabam desvalorizadas pelas do bebê em formação, negligenciando-se as mudanças fisiológicas e psicológicas a que a gestante está submetida. Após a gestação a mulher passa por diversas mudanças hormonais durante o aleitamento, em que, além da exaustão física, seu próprio é julgado enquanto alimenta o bebê. No Brasil, por exemplo, foi preciso estabelecer uma lei³¹ que assegure o direito das mães poderem amamentar em local público ou privado sem sofrer qualquer impedimento.

³⁰ O infanticídio está previsto no artigo 123 do Código Penal. Trata-se da eliminação da vida do próprio filho, recém-nascido ou nascente (está nascendo), praticada pela mãe, durante o parto ou logo após, mas sob influência do estado puerperal (CUNHA, 2021, p.107). Conforme o artigo 123 do Código penal: Matar, sob a influência do estado puerperal, o próprio filho, durante o parto ou logo após, com pena de detenção de 2 a 6 anos. (CUNHA, 2021, p. 107).

³¹ O Projeto de Lei 1654/19 assegura o direito das mães de amamentar em local público ou privado aberto ao público ou de uso coletivo sem sofrer qualquer impedimento, independentemente da existência de espaços, equipamentos ou instalações reservados a essa finalidade. Disponível em < <https://www.camara.leg.br/noticias/557584-projeto-garante-o-direito-das-maes-de-amamentar-em-publico/>>. Acesso em: 29 set. 2022.

Nesse sentido, o seio da mulher é erotizado, muitas mulheres são proibidas de amamentarem em praça pública; em determinados países, a mulher é induzida pela Organização Mundial da Saúde, médicos em geral para amamentarem, mas estas, por questões morais, acabam precisando ficar isoladas para suprir as necessidades dos bebês, porque o seio representa um perigo sexual, e, na visão de muitos, precisa ser escondido, negado. A sociedade moralizante associa a mulher que amamenta em público sem cobrir os seios como estímulos erotizantes, quando esta não está explorando o corpo feminino. No entanto, o seio em si não é erotizante, nem pornográfico, é algo natural e, naquele momento, está fisiologicamente apto para amamentar o bebê.

Em *Uma duas*, sobre a amamentação, por exemplo, desde a gestação, Maria Lúcia expressa como é angustiante para uma mulher que não desejou ter filhos ver seu corpo sendo sugado, passando por uma Voragem, como vimos pela citação acima, através das palavras “sugar”, “sugado”. Maria Lúcia questiona-se se há amor puro ou ódio puro? Para ela há amor e ódio na mesma relação maternal, porém apenas com Laura, visto que com os outros filhos, não sentiu nenhum amor pelos outros filhos. No que se refere ao discurso de amor por instinto, Maria Lúcia quebra a ideia de manter o elo com os filhos desde a gestação. A imagem de mãe idealizada, presa à convicção do feminino que salva, do cuidado, do amor, da fantasia de salvação, própria do ser que gesta como figura de um elo fundamental com a cria, não se sustenta. Esse elo é inquebrantável para Maria Lúcia, gestar, amamentar não é um elo, é algo escorregadio, de ambivalências diante de sua maternidade não desejada. É dentro desse contexto de infância sem mãe, estupros, gestações indesejadas que a protagonista é constantemente sugada pelo ideal de mãe, mas que ela subverte em vários momentos dessa Voragem maternal.

Por meio das reflexões de Badinter (1985), o amor materno não está presente em todos os casos, e não existe como tal de uma forma um amor materno puro. Não existe em todas as situações, são mulheres que não querem ser mães, e querem ter esse direito sem ser julgada, e quando optar por terem, que não seja somente a romantização do amor materno sagrado. Por tais demonstrações, reitera-se que os ideais de mãe, doce, delicada, bondosa, da valorização da família instituída em discursos midiáticos, religiosos e culturais são rompidos por Maria Lúcia.

Com Laura também não é diferente, por mais que, em determinados momentos, mesmo não encontrando, ela almeja um ideal de mãe, ela subverte o ideal de filha. Para os colegas de trabalho e os vizinhos, Laura é a figura abjeta, pois abandonou a mãe idosa, deixando-a sozinha

sem fazer visitas periódicas.³² Por essa postura, Laura é criticada e ameaçada pela assistente social e médicos do hospital:

Qualquer outra no lugar dela, com 70 anos, teria morrido [...] Mas sua mãe não sobreviverá a um novo episódio. Não deve mais ficar sozinha. Se você não pode cuidar dela, deve colocar alguém para tomar conta 24 horas [...] Sua mãe vai precisar fazer um tratamento longo, [...] vamos incluir sua mãe no nosso cadastro de visitas domiciliares [...] queremos ter certeza de que estará bem. (BRUM, 2011, p. 42).

No excerto, os médicos sugerem que Laura contrate alguém para cuidar da mãe enferma. No entanto, ela mesma se propõe a essa ação. Ou seja, para corresponder ao ideal de filha, mesmo odiando a mãe, deixa o emprego e as duas passam a conviver no mesmo apartamento novamente, após anos separadas. Laura procura, então, construir uma narrativa que a acolha, até mesmo com a afronta que ela representa ao olhar de todos, ou seja, o olhar de que a filha precisa cuidar da mãe doente. Dar continuidade ao livro que vinha escrevendo, antes de a mãe ficar muito doente, é o único instrumento para a filha impor-se. Conforme o leitor adentra na trama, vai percebendo o porquê de a filha ser distante da mãe. O que Laura sente são realidades de traumas de infância, de humilhações, de incesto, isto é, situações a que lhe foram impostas: o sentimento de inadequação ao mundo. Assim, o reconhecimento de uma identidade possível lhe traz tamanho desconforto a ponto de vomitar, cortar-se, urinar:

Quando meu pai chegou do trabalho eu ainda mamava o não leite que me envenenaria por toda a vida. Com nojo, com desejo. Sem conseguir escapar nem dela, nem de mim. [...]
 Como eu pudera? Me lavei tanto tanto tanto com sabão nos primeiros dias até entender que nada nunca poderia me limpar, que a limpeza estava para sempre além de mim. [...]
 Ela me roubou as palavras, a minha mãe. Sinto sua presença em tudo, na minha pele, no cheiro do meu corpo, no corpo das letras que escrevi. E por isso as palavras são menos minhas. E o indizível agora se tornou não mais uma busca pelo que está fora das palavras, mas uma impotência. (BRUM, 2011, p. 89-41).

Cada ato de Laura provém à escrita, como os vômitos, a urina, os cortes, porque a escrita não será diferente dos fatos que tem de narrar. Ela escreve e se perde em uma escrita quase biológica, há o ser, a dor em Laura sangra, logo, há o sangue e a carne tanto no próprio

³² De acordo com a constituição Federal de 1988, no artigo 229 “Os pais têm o dever de assistir, criar e educar os filhos menores, e os filhos maiores têm o dever de ajudar e amparar os pais na velhice, carência ou enfermidade.”. No estatuto do idoso, Artigo 97: deixar de prestar assistência ao idoso, quando possível fazê-lo sem risco pessoal, em situação de iminente perigo, ou recusar, retardar ou dificultar sua assistência à saúde, sem justa causa, ou não pedir, nesses casos, o socorro de autoridade pública; pena – detenção de 6 (seis) meses a 1 (um) ano e multa”. Disponível em: <<https://divinasantoadvocacia.com.br/wp/2020/09/lei-10-741-2003-e-dever-dos-filhos-cuidar-dos-pais/>> Acesso em: 25 out. 2022.

corpo com as cicatrizes quanto na escrita. Enquanto escreve, Laura perde-se nas memórias traumáticas e sente as mesmas dores de antes no corpo. Trazer a presença da mãe é resultar a presença da clausura que se torna a máxima da liberdade. Qual seria, então, a distância que está entre uma (filha) e outra (mãe)? Para apropriar de seu corpo Laura necessita de desapropriar-se do corpo da mãe: “**Escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma. Escrevi para poder matar a minha mãe.**” (BRUM, 2011, p.175).

É essa busca incansável que conduz Laura a relatar a idealização de querer matar a mãe, tanto na escrita de seu livro quanto na vida real. Isso mostra que o leitor não tem certeza se este romance realmente existe, ou se realmente foi ela quem escreveu, ou a mãe. Narrar suas indagações é sentir culpa e alívio pela morte da mãe, a fim de lhe colocar a questão, aparentemente, final. Sua tarefa, então, impõe-se à função de reconstruir os episódios de sua vida que precederam e se seguiram ao pacto com a escrita de seu livro em que deseja matar a mãe. O evento acontece no hospital no momento em que Laura desliga os aparelhos da mãe.

Em um relacionamento com diálogos raros, a interação com a mãe vem à tona quando esta se encontra à beira da morte. Laura, então, acredita que, finalmente, adquire a identidade tão almejada, entretanto não consegue desvencilhar-se da mãe. Parece que o aspecto narrativo é coerente com o fato de mãe e filha não coadunarem com o que estão subordinadas, ou seja, a sacralização maternal, enfatizado no transcorrer da narrativa uma escrita física em que estômagos, intestinos, fígados, úteros e sangue tornam-se visíveis.

Maria Lúcia vive em um ambiente doméstico, porém rompe padrões. As personagens culpam uma à outra por esse comportamento de rejeição ao modelo materno, visto que Laura nasceu sem Maria Lúcia desejá-la:

Depois, nem me preocupava mais em dizer nada. Se ele não queria que aquilo acontecesse, bastava não se enfiar em mim durante a noite. Eu já tinha entendido a relação de causa e efeito, mesmo que ninguém jamais tivesse me explicado. Então veio Laura. Mas eu não sabia que era Laura. E passei a gravidez inteira fingindo não notar a barriga. Mas na hora de ela nascer, ela não nascia. Comecei a ficar sem ar e a arroxear. O ratinho cinzento teve de me levar ao hospital. E foi lá que Laura nasceu sem emitir um único som. (BRUM, 2011, p. 141).

Percebe-se, portanto, na escrita de Brum, uma ênfase sobre a dessacralização maternal. Como vimos, Elisabeth Badinter (1985) não questiona o amor materno, mas sim o instinto materno. O amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente. Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não há uma lei universal nessa matéria que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é

inerente às mulheres. É “adicional” (BADINTER, 1985, p. 323). Dito de outra forma, a mulher fica aprisionada a esse papel social, uma vez que não pode evitá-lo. De um lado, exaltavam-se as “boas mães”. De outro, condenavam-se as que não sabiam ou não podiam executar essa função. A autora comenta ainda sobre a formação dessa nova imagem feminina quando acusam a mulher de ser egoísta, ou ter certa maldade, e até de desequilíbrio emocional, por desafiar a ideologia dominante, visto que agir, assim, é assumir, mais ou menos bem, sua “anormalidade” (BADINTER, 1985, p. 237).

Partindo desse pressuposto, ao estreitar no âmbito da ficção com o romance *Uma duas* (2011), Eliane Brum nos faz refletir sobre a dessacralização maternal por meio das personagens Maria Lúcia e Laura. Brum navega na escuridão do útero e mostra uma Voragem em que, na própria enunciação, através dos elementos escolhidos, desmonta a configuração da imagem idealizada de mãe: a bondade, o bem, o amor, a luz, a paz a graça. Porém, percebo que o amor materno não está presente nessa relação.

As histórias tecidas pelas protagonistas, em torno dessa incessante indagação de amor e ódio na relação maternal, por exemplo, movimentam-nos em uma estrutura abismal, numa constante *mise en abyme*³³. A afirmativa sustenta-se nas observações da estrutura do romance onde é perceptível que a mesma questão se repete incessantemente: a relação mãe e filha, lançando-a adiante, já que não se responde o percurso dessa linhagem de mulheres constituídas por abismos/vórtices de uma geração a outra. A relevância da repetição é acentuada no romance metaforicamente e ironicamente pelo próprio nome da personagem mãe: Maria.

Ao me lembrar da epígrafe a respeito da imagem da mãe Virgem Maria, deste primeiro capítulo, é oportuno dizer que, por meio de uma ironia corrosiva, a personificação deturpada da figura bíblica em Maria Lúcia, expõe o desejo do romance em pensar a maternidade para além das narrativas historicamente e socialmente constituídas. A carga semântica da palavra “Maria”, nesse contexto, reforça a pretensão discursiva de institucionalização do corpo feminino como lugar da maternidade, e, ao mesmo tempo, remete à sublimação do amor materno, tal como se configura nos discursos religiosos. Através da repetição, que se reforça na imagem religiosa, o romance pensa a circularidade que as descendentes a que as mulheres, enquanto filhas, também estão condenadas (ou pelo menos sujeitas), aos conflitos da experiência de ser mãe, pois Laura é mulher, tem útero.

³³ Esta expressão é utilizada por André Gide, para referir à reduplicação de caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas). Com passar do tempo, desenvolveu-se o conceito no campo dos estudos literários. Disponível em < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme> > Acesso em: 10 maio 2022.

Em razão de sua condição biológica, conforme a predominância discursiva, Laura estaria exposta aos discursos que envolvem a maternidade, seja sobre as exigências das mulheres de serem mães, seja sobre aqueles que sacralizam a figura materna e a relação entre as mães e seus filhos. Embora exposta à Voragem discursiva acerca da maternidade sacralizada, as ações e os pensamentos de Laura se mostram mais próximos dos conflitos e de angústias vivenciados pela Voragem de Maria Lúcia, que, diante de uma maternidade compulsória, atravessa uma jornada marcada por violências.

Laura e Maria Lúcia passam pela Voragem/redemoinho de violências que as consomem. Consumidas pelos conflitos entre o que verdadeiramente são e o que, de um ponto de vista discursivo, deveriam ser enquanto mãe e enquanto filha, acabam no círculo, que, tal qual um redemoinho, as sugam para seu vórtice abismal. Mesmo conflitando com o que lhes é imposto, elas não rompem com o fato de se tornarem mães: Laura gesta um livro e torna-se mãe de Maria Lúcia ao cuidar da mãe doente, assim, ainda que se constituam como contrapontos da romantização do amor materno, não são, de modo algum, figuras romantizadas na narrativa, não conseguem saltar do redemoinho que as traga.

Nesse sentido, a partir do romance *Uma duas*, há uma constituição literária respaldada em apreciações de ordem moral e valorativa e em modelos de comportamentos presos ao espírito da nossa cultura, a qual expõe a dor, a negação, os problemas sociais, a tradição, e a ruptura em forma de contestação aos valores, ou seja, revela a maternidade consoante um modo de ser e de pensar um universo feminino no qual ainda é preciso levantar questionamentos. Nessa concepção, Eliane Brum empreende diversas questões em seus trabalhos que envolvem a condição da mulher como veremos, alguns exemplos, no capítulo a seguir.

CAPÍTULO II

2 A VORAGEM NO CONJUNTO DE OBRAS DE ELIANE BRUM

Voragem é minha palavra preferida porque ela é, para mim, a própria literatura. E, ao mesmo tempo, aquilo que não vira literatura, aquilo que permanece fora das palavras.

(Eliane Brum)

É importante ao decompor um romance, observar, concomitantemente, a intencionalidade estética na qual não há ingenuidade ou coincidências nem para o jogo do escritor nem para o jogo leitor, já que são possíveis reações que as opções estéticas querem provocar. Almejo, nesta parte, fazer um percurso pelo conjunto de obras da autora, demonstrando que o termo Voragem faz parte de um projeto de escolhas estéticas de Eliane Brum, tratando-se de uma expressão que permeia a vida e a obra da autora. Além disso, apontarei como Eliane Brum compões seu laboratório experiencial ao publicar em suas reportagens, entrevistas e eventos determinados conteúdos que se repetem e antecipam a publicação de seus livros.

Na pesquisa do conjunto de obras de Eliane Brum, encontro possibilidades de aproximações as quais se revelam que, no campo da criação estética, o exercício de compreensão implica um gesto reflexivo que leve em consideração “as intencionalidades daquele que cria, o objeto criado e as ações daquele que recebe”. (CAIXETA; BARROSO, 2019, p. 77). A intencionalidade autoral é entendida pela Epistemologia do Romance com o conceito de “invariância³⁴” ou a repetição de determinado(s) elemento(s), sendo uma estratégia do autor para criar determinado alcance na consciência do leitor. Conforme a Epistemologia do Romance, a repetição de termo ou de temas de determinado autor em suas produções faz parte do conjunto de obra:

Conjunto de obra é uma terminologia utilizada para designar todas as obras envolvidas na produção escrita de um autor. [...] para o pesquisador da Epistemologia do Romance, conjunto de obra é o sentido amplo da produção de um escritor que exige um olhar da totalidade de suas publicações para que se possa compreender seu

³⁴ Para a teoria literária, o termo *leitmotiv* é utilizado para apontar a repetição de personagens que perpassam várias obras de determinado autor. Conforme B. Tomachevski (1971), no capítulo “Temática” do livro *Teoria da literatura, formalistas russos*, “quando o motivo é repetido mais ou menos frequentemente e sobretudo quando é livre, isto é, exterior à fábula, fala-se de um *leitmotiv*.” (1971, p.180). Na ER, optamos pelo termo invariância, pois queremos explorar não apenas personagens que se repetem, mas sim buscar a intencionalidade estética do autor em criar repetições no decorrer de seu conjunto de obras, observando o eixo epistemológico desse autor.

processo de criação. Ou seja, cada unidade de trabalho de um autor considerada em função de sua totalidade. É por meio do conjunto de obra que se chega à ideia estética de regularidade da criação literária. (CAIXETA; BARROSO, 2019, p. 13).

Ao ler o conjunto de obras de Eliane Brum, e atentar para o movimento da repetição da palavra Voragem e da construção racional que se estabelece, reconheço como o projeto estético da autora torna-se também a percepção humana de fenômenos capazes de se repetir no tempo. Assim, integrar o conjunto de obras de Brum é notabilizar uma rede narrativa que me oferece o desempenho de um narrar a partir de um processo racional, manifestado no tecido conjuntivo de toda a sua obra através do laboratório experiencial, pois é/foi algo refletido e reavaliado na dinâmica da composição de cada texto. Nesta pesquisa, como ponto inicial da produção de Eliane Brum, situo o romance *Uma duas*, engendrando, por meio desse romance, um averiguar da Voragem como um processo de construção racional, que me permitiu perceber a Voragem antes da publicação de *Uma duas*³⁵. Com isso, “as bases desses estudos encontram sustentação teórica no argumento segundo o qual, tal como as demais criações artísticas, o romance literário resulta não só do talento, mas do trabalho e da reflexão do escrito”. (BARROSO FILHO, 2018, p. 22). Portanto, aponto que Eliane Brum tem a Voragem como uma ideia contínua que perpassa todo seu conjunto de obras revelando, portanto, seu projeto estético intencional.

A respeito da intencionalidade autoral, ao longo do século XX, surgiram diversas análises sobre o apagamento do autor, e a intencionalidade estética, muitas vezes, ainda é condenada no âmbito de alguns estudos literários. Em seus estudos no livro *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum* (2014), Antoine Compagnon volta-se à problemática apresentando diversas questões em torno das teorias relacionadas à literatura. Ele assinala questionamentos que perpassam teóricos, mas que não alcançam uma resposta de maneira satisfatória e uma dessas questões diz respeito à intenção do autor. Em suas palavras: “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor”. (COMPAGNON, 2014, p. 8). A perspectiva adotada por Compagnon mostra-nos as questões teóricas no conjunto do contexto histórico-social, do autor, da realidade do leitor e da época em que foi escrita a literatura. (COMPAGNON, 2010.p.44). Logo, segundo o crítico, as obras do passado vão sofrendo ressignificações no presente a partir de nossas vivências e experiências.

Para se pensar a questão, textos como *A morte do autor*, publicado em 1968, de Roland Barthes, e *O que é um autor?*, divulgado pela primeira vez em 1969, de Michel Foucault,

³⁵ Lembro que, por se tratar de uma autora viva, novas obras sempre podem surgir. Até o momento desta pesquisa, seu último livro lançado, em 2021, foi *Banzeiro òkòtò* - Uma viagem à Amazônia centro do mundo. Porém a autora continua ativa em eventos, escrevendo reportagens e participando de entrevistas.

discutem a instância autoral sob o viés do seu apagamento. Para Barthes, a concepção de autor não diz respeito a um deus que cria fundamentado na sua inventividade. Além disso, Barthes dá abertura ao leitor, já que a morte de um indizível autor-criador permite, conseqüentemente, o nascimento do leitor. “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 2004, p. 58-59). Enquanto Foucault (2009, p. 265-267), ao explorar a função-autor, demonstra que a configuração da ideia de escritor se relaciona com o funcionamento desse nome dentro da ordem do discurso, ao desenvolver uma crítica ao pensamento do autor em que este deve ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos em determinados espaços. Isso viabiliza a descoberta de quais lacunas e as funções livres que estes espaços deixaram descobertos. Sendo assim, o autor não é aquele que cria um texto, é quem exerce determinada função que esteja relacionada à sua obra.

Mediante a tais posicionamentos, é possível notar que as discussões em torno da autoria provocaram reflexões a respeito da interpretação e o continuam fazendo, principalmente após a década de 60: como se constituiu o autor e qual o seu papel? Diferentes abordagens surgiram advindas de diferentes domínios de estudos, seja pela linguística, semiologia, estética, hermenêutica ou teoria literária. Por mais que haja diferenças entre essas correntes, o ponto em comum deve-se à possibilidade de recuperação das intenções autorais no contexto especificado. Ressalto que

[...] a intencionalidade da ER não é se fechar ou se ancorar às teorias filosóficas para “aplicá-las” ao romance ou qualquer outro objeto estético. O trânsito disciplinar do qual a ER se vale ao se enquadrar no âmbito comparatista lhe permite justamente um lugar dinâmico, não fixado em teorias [...] (CAIXETA, 2021, p.9, grifo da autora).

Além disso, não há interesse em tentar compreender o que determinado autor pensou no ato da escrita do romance, ou buscar recursos biográficos para explicar a obra de arte, ou ainda se o que ele fala sobre a própria obra deva ser levado em consideração como única verdade. Trata-se de notar se, a partir da análise do objeto artístico e somado, às outras obras do autor, a interpretação ocasiona indagações sobre a condição humana; sempre na tentativa de buscar compreender de que maneira funciona o romance, não responder ou validar a interpretação como fazem alguns teóricos. Com o texto *A falácia do antiintencionalismo*³⁶ de 2001 do professor pesquisador Rafael Lopes Azize, há a proposta de que a intencionalidade

³⁶ AZIZE, Rafael Lopes. *A falácia do antiintencionalismo*. *Cognitio: Revista de Filosofia*. n. 2, p. 18-27, 2001. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13479/9987> > Acesso em: 15 out. 2020.

autoral deva ser contemplada. Conforme o estudioso, a intencionalidade não é traduzida apenas como se fosse uma linguagem correspondente e objetiva entre o homem e o mundo, ela emerge de um plano de codificação que é variável e complexa. Para explicar seu posicionamento, Azize faz um percurso histórico mencionando que grande parte das teorias da interpretação do século XX foram teorias antirromânticas:

Essas teorias antiintencionalistas (sic) pretendiam contestar uma noção de literatura como expressão, coagulada no Romantismo e que no seu tempo ganhou um ascendente sobre a doutrina anterior, uma noção de literatura como modalização de procedimentos de gênero, a qual havia sido operativa desde a Arte poética de Aristóteles, e que o classicismo ocidental havia retomado. Assim, para compreender a contundência do anti-intencionalismo dos New Critics, do Estruturalismo e dos seus pós ao longo do século XX, e para compreender por que se julgou que para combater o expressivismo era preciso jogar fora a intencionalidade [...]. Para negar a mimese clássica da duplicação da natureza e a mimese interior expressivista, fosse necessário esvaziar de sentido o problema da relação entre linguagem e mundo e passar a encarar a linguagem como um jogo formal sem referência (no sentido dum jogo cujas regras, a contrário das linguagens naturais, pudessem ser exaustivamente descritas). Um dos postos-chave desta mudança foi a refutação da aplicabilidade da noção de intencionalidade nas teorias literárias da interpretação, as quais doravante deveriam tomar a linguagem na sua autonomia estrutural (mais morfo-lexical no caso dos New Critics, e mais morfo-narrativa para a maioria dos formalistas russos). (AZIZE, 2001, p.21- 23).

Assim, para Azize, o Romantismo, ao fugir da lógica das rimas, traz algo prosaico, com certo grau de expressividade, com lirismo, porque dentro da ideia romântica a mimese interior é capaz de exprimir estados interiores. Ou seja, essa crença na capacidade da arte para exprimir estados interiores, faz do indivíduo independente de uma tradição clássica. O autor lembra-nos de que, na virada do século XX, as experimentações do modernismo criaram críticas semânticas, impessoalistas que também desconsideraram a intenção autoral.

Em outro ponto do texto, Azize (2001, p.26) refuta o pensamento de Wimsatt e Beardsley³⁷ no qual eles afirmam que buscar artefatos do autor enfraquece a intenção autoral. Para o pesquisador, não há artefatos causados sem interesse humano, mesmo se posto à prova, não funcionam, ou seja, não há artefatos que não sejam intencionais. Todos os objetos da cultura têm uma intenção, porque são dependentes da intenção humana, por isso não se deve desconsiderar a intenção autoral. Fazer isso seria cair na ingenuidade de achar que o objeto literário não possua intenção humana. Como assegura Azize (2001, p.27), a intencionalidade

³⁷ O texto a que AZIZE (2001) refere-se é *A falácia intencional*, de Wimsatt e Beardsley (2002) da década de 40 e depois retomado em 1968. O termo “falácia intencional” é uma crítica direta da interpretação da obra de arte literária pelo recurso ao biografismo ou ao relativismo das autointerpretações autorais. Eles não aceitam a intenção autoral. Afirmam que todo texto deve ser compreendido em sua unidade e autonomia. Para isso, devem-se eliminar os elementos biográficos, históricos e sociais, a intenção do autor e a reação subjetiva do leitor diante da obra.

não é traduzida apenas na linguagem objetiva entre homem e mundo, isto é, ela surge de um plano de codificação que é variável e complexa, uma vez que, ao contemplar a intencionalidade, não se exclui outras interpretações, mas sim, reconhece-se que ela é um instrumento interpretativo, além de não ser uma forma permanente:

[...] ainda que na teoria da interpretação literária haja outras histórias a contar que não apenas a intencional (refiro-me a todos os processos de articulação conceptual e linguística e os problemas da polissemia), uma vez que a literatura é linguagem, a história intencional não pode ser invalidada. (AZIZE, 2001, p. 26).

Por isso, de acordo com Azize, a intenção autoral não é uma tentativa de revelar um limite, mas de construir novas possibilidades de interpretar. A partir dessas considerações, compreendo, como leitora-pesquisadora, que a invalidação por completo a intenção autoral de Eliane Brum por causa de imperativos formalistas, já que, para muitas correntes, o objeto literário comporta apenas um significado para cada texto, limitaria a possibilidade de uma compreensão mais ampla e profunda do romance *Uma duas*, ou seja, não ampliaria o discurso sobre a minha interpretação do objeto literário.

Sendo assim, a consideração pela intencionalidade autoral, em consonância com Azize (2001, p. 26), não anula uma interpretação dinâmica sobre o objeto literário. Além disso, a visão sobre intenção autoral, para Azize, não é aquela compreensível tal qual como se dizia, que o autor escreveu motivado por algo, permanecendo estático o significado. Por isso, nesta pesquisa, optei por trabalhar várias instâncias do romance *Uma duas*. Portanto, assumir a intenção autoral potencializa a interpretação, multiplicando-a, reconhecendo, assim, a intenção autoral é como uma gama complexa de motivações que ainda não são traduzíveis de forma definitiva.

A verificação desses posicionamentos mostra-nos que as discussões a respeito das intenções do autor para interpretação literária não se esgotam. Nessa perspectiva, é oportuno lembrar, como referido no primeiro capítulo, a respeito da importância de Hans-Georg Gadamer (1997) com seu texto *Verdade e método*, na década de 60, no que se refere à questão da interpretação do objeto de arte. Em relação à forma de a Epistemologia do Romance observar a obra de arte, vemos que há pontos de aproximações e muitos de diferenciações referentes ao entender de Gadamer, autor a quem recorreremos quando se trata da noção de jogo entre leitor/autor/obra. A Epistemologia do Romance concebe a hermenêutica filosófica como o jogo ontológico de conhecimento em que a compreensão emerge de um processo reflexivo oriundo do confronto relacional entre o sujeito que conhece e o objeto compreendido.

Observo que, por meio da intencionalidade, enquanto leitora-pesquisadora, ao escavar o conjunto de obras de Brum, averiguando as repetições e adentrando em questões que envolvem um projeto estético, há um forte vínculo de textos anteriores a *Uma duas* que dialogam com essa narrativa. Ao perscrutar entrevistas, colunas, livros publicados de Eliane Brum, esbarro em pensamentos que se repetem, principalmente o termo Voragem, ao qual são agregados vários sentidos. A postura da autora, leva-me a premissa de que Brum reflete constantemente sobre o próprio ato da sua escrita, sendo um dos aspectos que perpassam seu conjunto de obras.

Desse seguimento, acentuo a volubilidade da produção intelectual de Eliane Brum: jornalista, documentarista, escritora, e, principalmente, escutadeira como ela mesma se define. Ser escutadeira é, para ela, uma profissão. Em suas reportagens, Brum experiencia cada ambiente de forma sinestésica, nela todos os seus sentidos são aguçados e de repente transformados em palavras. Palavras que, muitas vezes, não conseguem exprimir todas as sinestesias. Seus textos jornalísticos são longos e levam dias ou meses para ficarem prontos. Em suas escritas lapidadas, o leitor descobre talvez o que mais lhe angustia, olhar para si. Apesar de a reportagem falar do outro, ela convida o receptor para lhe chacoalhar e mostrar-lhe seus piores abismos.

Assim, através de reportagens que atingem de maneira profunda o receptor, ela tem acumulado prêmios durante sua carreira. Ao longo de mais trinta anos de reportagem, são mais de quarenta prêmios entre nacionais e internacionais: Eссо, Vladimir Herzog, Ayrton Senna, Líbero Badaró, Sociedade Interamericana de Imprensa e Rei de Espanha, Troféu Especial de Imprensa ONU, Prêmio Comunique-se, Troféu Mulher Imprensa, Prêmio Cooperifa, Prêmio Orilaxé, Prêmio Maria Moors Cabot, entre outros³⁸. Em seus relatos, Eliane Brum diz que necessita de ter várias vozes para expressar-se, ser várias e, por isso, diante dessas angústias, escreve livros de reportagem, faz documentários, ficção, escreveu um romance e um livro autobiográfico, além de participar de coletâneas de crônicas, contos e ensaios. Eliane Brum revela a necessidade de uma construção dialógica entre vários gêneros textuais para sustentar aquilo que defende e acredita serem temas de reflexão fecundas.

O livro *Coluna Prestes- o avesso da lenda* (1994) rendeu-lhe o prêmio Açorianos. Em *A Vida Que Ninguém Vê* (2006), Brum ganhou o Prêmio Jabuti de melhor livro de reportagem. *O Olho da Rua – uma repórter em busca da literatura da vida real* lançado em 2008, ganhou nova edição em 2017. Em 2011, Eliane Brum lançou o primeiro romance, *Uma duas*, sendo

³⁸ BRUM, Eliane. *Trajetória. Meus desacontecimentos*, 2021. Disponível em: <http://elianebrum.com/biografia/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

finalista dos prêmios Portugal Telecom, São Paulo de Literatura e Jornada Nacional de Literatura. Em 2014, o romance foi lançado em inglês com o título *One Two* e tradução de Lucy Graves. Com a publicação de *A menina quebrada* (2013), ganha novamente o Prêmio Açorianos. Em 2014, publicou *meus desacontecimentos – a história da minha vida com as palavras*, um dos livros mais vendidos na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty). Em 2019, lança o livro *Brasil, construtor de ruínas*. Este, em 2021, recebeu o Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos na categoria Livro-Reportagem. E, em 2021, com sua publicação de *Banzeiro òkòtó - Uma viagem à Amazônia centro do mundo*, recebe o segundo lugar do 38º Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog Direitos Humanos de Jornalismo, na categoria Grande Reportagem. Ao todo são quatro documentários: *Uma História Severina* (2005), reconhecido por 17 prêmios nacionais e internacionais; *Gretchen Filme Estrada* (2010), exibido no International Documentary Film Festival of Amsterdam; *Laerte-se* (2017) e, por fim, *Eu+1 – uma jornada de saúde mental na Amazônia* (2017)³⁹.

De modo conciso, a produção biográfica da autora mostra-nos que Eliane Brum tem um lugar proeminente como cidadã e intelectual no cenário cultural contemporâneo: uma vida dedicada a escrever sobre o ser humano, evidenciando dilemas cotidianos através de pessoas anônimas. Em uma entrevista concedida à Andreia Silva (2011), ao ser questionada sobre sua escrita, Brum diz que, na reportagem, procura compreender o que dá sentido à vida das pessoas, já que, para ela, a vida é caos. Todavia, segundo Brum, “há certas realidades que só a ficção suporta. É assim que a ficção surge na minha vida, como uma perturbação muito grande, que acabou virando uma insônia, e, por fim, um romance”. (BRUM apud SILVA, 2011, s/p).

Dessa necessidade de escrever ficção, surge o romance *Uma duas*. Para a autora, a perturbação sobre um drama universal, que atravessa a História e assume várias roupagens conforme a época, fazendo-a a indagar “talvez sobre a principal questão feminina: como uma filha se arranca do corpo da mãe?”. (BRUM apud SILVA, 2011, s/p).

O papel de ser mãe na sociedade contemporânea é um discurso que vem sendo apresentado, principalmente na literatura contemporânea brasileira. À vista disso, a literatura de autoria feminina brasileira contemporânea tem ganhado maior atenção nos últimos anos devido aos estudos de diferentes vertentes teóricas, e ao que se refere à posição social da mulher e de sua presença no universo literário. (STEVENS, 2007, p.15). Essa visão deve-se muito ao feminismo que pôs visibilidade às circunstâncias sócio-históricas entendidas como

³⁹ A descrição dos prêmios ganhados por Eliane Brum, encontra-se no site: BRUM, Eliane. Trajetória. *Meus desacontecimentos*, 2021. Disponível em: <http://elianebrum.com/biografia/>. Acesso em: 18 fev. 2021.

determinantes na produção literária. Surgem, nesse contexto, escritoras que travam narrativas com personagens conscientes da realidade feminina, enaltecendo, dessa maneira, a importância de apresentar Eliane Brum também como uma escritora que coaduna com os diálogos da literatura contemporânea sob a vertente de questões femininas. A autora menciona:

A minha sensação é de que o livro se escreve dentro de mim, e aí eu tenho essa coisa de a hora de escrever e a hora que esses outros de mim vão saindo, assim eu 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, lugar... Então o livro se escreve ali. Claro, a maternidade [...] esses temas todos me interessam muito. **A morte, a maternidade, os mitos da maternidade, o feminino**, enfim... (BRUM, 2021b, s/p, grifo nosso).

Assim, ao trazer um assunto relacionado à maternidade em *Uma duas*, Brum rompe com os padrões sobre o amor afetivo entre mãe e filha e passa a fazer parte de uma linhagem de escritores que perscrutam o que há de inquietante em uma perda constitutiva de identidade. Isto é, passa-se de filha e mãe que se amam e que se odeiam, questionando, desse modo, a romantização materna. Ressalto que abordar a maternidade não é propriamente uma novidade, uma vez que este tema está em curso desde outras décadas, refletido por várias autoras/res; mas considero de que forma o despedaçar-se das fronteiras mãe/filha ainda desloca saberes e produz problematizações. Lembro de que, ao perscrutar a posição que a autora ocupa na história da literatura brasileira, é possível destacar que Eliane Brum é mais reconhecida no meio acadêmico por seus livros de reportagem, e pouco por sua ficção. Ao se fazer uma busca por seus textos, observo que Brum faz registros históricos e simultaneamente faz parte da história registrada. O envolvimento com questões ambientais, reportagens sobre a morte, ou questões femininas mostram o efetivo exercício de repetição em seu conjunto de obras.

Em relação às questões ambientais, Eliane Brum aborda, em suas reportagens, questões climáticas, principalmente após a construção da Usina de Belo Monte⁴⁰. A luta por justiça para Marielle Franco, em que todos os dias faz publicações em suas redes sociais questionando quem mandou matar Marielle e o porquê⁴¹. Brum torna-se, então, uma escritora que pratica a própria luta e a luta dos outros, visando, assim, estabelecer critérios que norteiam a uma ação de repetição: sua intencionalidade estética. Para ela, a escrita é corpo e também um tecer:

A palavra **tece** mundos. E tecer, para mim, tem sido uma contraposição do construir. Nessa questão de mudar a linguagem, de quais palavras que a gente vai encarnar, com

⁴⁰ BRUM, Eliane. *Brasil, construtor de ruínas*. Porto Alegre: Arquipélago, 2019.

⁴¹ BRUM, Eliane. *1072 dias. Quem mandou matar Marielle? E por quê?* 18 fev. 2021. Twitter @brumelianebrum. Disponível em: <<https://twitter.com/brumelianebrum>> Acesso em: 18 fev. 2021.

que corpo andaremos, construir é uma palavra que nos trouxe, até esse momento da emergência climática e tudo que está em sua gênese, no seu entorno, um verbo muito violento, onde construir sempre é a destruição da natureza; e a dos corpos que são natureza como os povos indígenas, os povos originários, os 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. Para que outros mundos, no plural, sejam possíveis, a gente tem de parar de construir ruínas, porque quando tu constróis, tu destróis a floresta, tu destróis a natureza, tu destróis os corpos. Então eu proponho **tecer**. **Tecer** é um verbo que dá conta de outras experiências de ser. E que é um verbo de horizontalidade, de diversidade, tu teces com diferentes linhas, cores, texturas, tecidos e quanto mais tiver, mais vivo, mais interessante, mais bonito vai ser. (BRUM, 2021b, s/p, grifo nosso).

Percebe-se, portanto que a perspectiva do tecer passa pelo conjunto de obras de Eliane Brum. Como observação a esse respeito, lembro que o rito de fiar remete a uma arte antiga. Jorge Luis Borges, em *O ato de narrar* (2000, p.55), diz que a continuidade da repetição do enredo de Odisseia, deve-se a sua imponência, e talvez seja por isso que tanto se faz intertextualidade, seja com Ulisses, seja com Penélope pelo seu ato de fiar. Com esta obra, seja entre os prosadores, seja entre os poetas, nem a teoria literária escapa de sempre evocar a Odisseia⁴² como exemplo para comentar as transformações do herói, o novo jeito de narrar, a separação entre prosa e poesia e o tecer da escrita. Sob esse viés, há Penélope que lida com o fio, Ariadne que fornece a Teseu o fio para ele enfrentar o labirinto; Pandora que aprende a ser tecelã; existem as parcas que tecem a trama dos destinos humanos⁴³. A partir das histórias arraigadas em nossa memória, constatamos que o tempo gosta de repetir as inúmeras narrativas, no entanto, ao serem recontadas, algo novo lhes é acrescentado. São histórias primorosas que possuem a figura feminina em um ato que se repetem, e, por essa razão, acabam por serem semelhantes entre si, elas foram pintadas, musicadas, porém elas continuam ali, ilimitadas, bem como falar sobre a maternidade. Ao fazer relações em defesa de lutas femininas, Brum menciona o verbo tecer sempre como algo ligado ao feminino:

As mulheres trazem outro verbo. As mulheres não constroem, elas tecem. Tecem porque precisamos. Nesse planeta com ruído não é construir, mas justamente tecer. O que muda completamente a lógica do movimento da vida tecer com os homens. Sustentabilidade não é a construção é tecitura. (BRUM, 2019, p. 301).

⁴²HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Ebookbrasil., 2009. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>. > Acesso em: 18 fev. 2021.

⁴³As referências sobre Ariadne, Teseu e Pandora podem ser encontradas em: GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Tradução de Fernando Klabin. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Disponível em <<https://lelivros.love/book/baixar-livro-os-mitos-gregos-robert-graves-em-epub-mobi-e-pdf-ou-leronline/>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

A partir da consideração, noto que há um ponto que se repete em textos da obra de Eliane Brum, perpassando o romance *Uma duas* e outras produções da autora como um tecer infinito. Algumas de suas inclinações, ela escreve repetidamente, como já citado: o caso Marielle Franco, várias questões que envolvem Belo Monte, repete em suas entrevistas os relatos de Ailce, de Otávio das Chagas e de Sônia⁴⁴.

Destaco, aqui, o primeiro documentário de Eliane Brum que também conta com a direção de Débora Diniz, *Uma história Severina*⁴⁵, que faz o percurso da história de Severina a qual só pode interromper sua gestação aos sete meses de gravidez. Brum conta como surgiu a ideia do documentário:

No início dos anos 2000, descobri que precisava encontrar um outro jeito de contar histórias reais. Sou curiosa e queria saber como era escrever com imagens. Então, em 2004, ao derrubar uma liminar que autorizava as mulheres grávidas de fetos anencéfalos a abortar, sem autorização judicial, um ministro do Supremo disse: “Afim, quem são essas mulheres? A gente nem sabe se elas existem”. Naquele momento, percebi que estava na hora de começar a aprender a fazer documentários. (BRUM, s/d, s/p)⁴⁶.

O trecho destacado mostra como Eliane Brum preocupa-se com questões que envolvem o feminino. No documentário, Brum mostra a vida de Severina, grávida de quatro meses de um feto sem cérebro. Severina encontrava-se internada no hospital para retirar o feto, porém o Supremo Tribunal Federal cassou o direito das gestantes de interromperem a gestação de fetos anencéfalos; ou seja, o STF voltou a proibir os hospitais de induzirem o nascimento prematuro de fetos sem cérebro⁴⁷. O documentário mostra a peregrinação de Severina que, desde o quarto mês de gestação, tentava realizar sua vontade de interromper a gravidez, mas que agora não teria mais o direito legal sobre o seu corpo, sua saúde ou sua vida. Com essa decisão judicial, Severina não pôde fazer o aborto, mesmo sabendo que o recém-nascido viria a óbito. Ao documentar essa experiência, Eliane Brum compara as opiniões dos juízes do Supremo Tribunal Federal, revelando que as decisões envolveram questões moralistas do Estado e o descaso pelo

⁴⁴ BRUM, Eliane. *Eliane Brum no Sesc Santo André*. Sempre um papo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbPJ8fH5z_k>. Acesso em: 2 maio 2020.

⁴⁵ SEVERINA, Uma história. Diretor: Eliane Brum e Débora Diniz. Produtor: Fabiana Paranhos, 2005. Disponível em: <<http://elianebrum.com/documentarios/uma-historia-severina/>>

⁴⁶ Disponível em <<http://elianebrum.com/documentarios/>>. Acesso em: 2 set. 2022.

⁴⁷ Em 04 de junho de 2004, o Supremo Tribunal Federal havia autorizado a interrupção da gestação de feto sem cérebro, porém, em outubro de 2004, retirou a permissão. Severina já se encontrava no hospital para fazer o procedimento, mas conseguiu depois de uma autorização judicial, após três meses de espera. Disponível em <<http://elianebrum.com/documentarios/uma-historia-severina/>>. Acesso em: 02 set. 2022.

sofrimento humano por parte desse Judiciário, levantando questões sobre os direitos humanos, justiça, ética e a condição da mulher em decidir pelo seu corpo⁴⁸.

Esse movimento parece evidenciar uma espiral que se repete em torno das mesmas preocupações, ou em torno de suas propensões teóricas: morte, questões ambientais, escrita com o corpo, questões femininas, principalmente a maternidade, enaltecendo, assim, o modo de transmitir ao outro a experiência do entrevistado e o poder narrar a própria experiência, especialmente, no que concerne o termo *Voragem* em *Uma duas* que faz uma travessia pela produção intelectual de Eliane Brum, levantando questões da condição humana.

2.1 A Voragem e sua travessia

Eliane Brum parece não ser a única escritora a ter preferência pela *Voragem* em suas produções. Nélida Piñon na conferência *A voz que narra no escuro* (2014)⁴⁹ proferida à Academia Brasileira de Letras, começa seu discurso questionando-se: “Quais os sinais invisíveis da realidade? Como o escritor relaciona-se com sua estética? Como o mundo ensina você a se relacionar com a escritura? Qual a minha situação de escritora?”.

Para a referida autora, o escritor sempre está exposto a vulnerabilidades, e fazer revisões do próprio texto ou do próprio pensar é possível, porque é substancial ao escritor encontrar-se no vazio ou nas excelências, comprometer-se com sua existência ao ato de criar e este torna-se um dos enigmas das humanidades, pois não teremos resposta esclarecida a respeito. “Este enigma da arte retrata o mundo, alarga os horizontes do mundo que nos tocou viver, questiona o mundo, e nunca diz alguma coisa que é para sempre”. (PIÑON, 2014, s/p). Piñon afirma que o ato de criar vem do caos da vida, e, como criador de literatura, é nesse caos que o escritor precisa escolher palavras para lhe dar maior lastro de poesia, e sempre surgindo a dúvida de onde inserir cada signo em seu texto. Para Piñon, o ato da escritura é a *Voragem*: “Diante do computador, você escolhe o que lhe dá maior lastro de poesia. É um manancial, tudo que a humanidade engendrou está no caos, daí você pinça uma palavra. Onde inserir cada palavra em seu texto? É a *Voragem* da criação” (PIÑON, 2014, s/p).

⁴⁸ Em 2012, após sete anos do caso Severina, o STF, por fim, decidiu que o aborto de feto sem cérebro não passaria a ser considerado crime. Ou seja, para interromper a gravidez de feto anencéfalo, as mulheres não precisam mais de uma decisão judicial que as autorize. Basta o diagnóstico de anencefalia do feto. Disponível em < <https://www.assistebrazil.com.br/olhares/morte-e-vida-de-uma-historia-severina/>>. Acesso em: 4 set. 2022.

⁴⁹ PIÑON, Nélida. *A voz que narra no escuro*. In: *Ciclo de Conferências Vozes contemporâneas: a ficção*, 2014., Rio de janeiro. Academia Brasileira de Letras. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=qsPP41URgvk&feature=emb_logo> Acesso em: 13 out. 2020.

Assinalo obras literárias que usaram o termo Voragem, não apenas para reflexões teóricas sobre a palavra Voragem, mas em conformidade ao ato de criar. Caio Fernando de Abreu (1948-1996) na crônica *No centro do furacão*, divulgada pela primeira vez no *O estado de São Paulo*, em 1987, depois publicada no livro *Pequenas Epifanias* (1996), lida com questões sobre o ato de criar poeticamente. A construção da narrativa imerge o leitor em um movimento circular, com situações memorialísticas do significado denotativo do termo Voragem mesclado com um a linguagem poética em que se torna possível o jogo do artifício de ser um conceito, ou um relato literário:

Tudo que subverte ou consome - paixões, ideologias, ódios, feitiçarias, vocações, ilusões, morte e vida. Essas outras palavras de maiúsculas implícitas - vorazes, Voragem -, abismais.

Eu estava lá, no centro do furacão. E repito as palavras que são e não são minhas enquanto o porteiro do edifício em frente toca violão e canta, e a chuva desaba outra vez, e peço: por favor, me socorre, me socorre que hoje estou sentido e português, lusitano e melancólico. Me ajuda que hoje eu tenho certeza absoluta que já fui Pessoa ou Virgínia Woolf em outras vidas, e filósofo em tupi-guarani, enganado pelos búzios, pelas cartas, pelos astros, pelas fadas. Me puxa para fora deste túnel [...]. (ABREU, 2014, p.38)

Pelo fragmento, noto que a Voragem remete a simulações que deixam o receptor imaginar que se trata de uma descrição, porém, o leitor, lançado nessa Voragem, vai preenchendo o vácuo deixado pela indefinição dos sentidos do termo, sendo levado a questionar a si mesmo, assim como o narrador/autor sobre, o que é real e o que é inventado. Por esse ângulo, Abreu reflete o processo de criação tal qual um ser que a qualquer momento vai ser devorado pela escritura, pois, pela criação, perpassa enigmas indecifráveis e sugadores.

O escritor colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928), no romance *A Voragem* (1982), desenvolve a narrativa em torno da trama amorosa entre Arturo e Alícia, permeada de paixões e brutalidades. Na narrativa, os personagens saem de Bogotá para a floresta amazônica, trajeto durante o qual as condições de trabalho dos seringueiros são retratadas. A forma de descrever a paisagem na narrativa convida-nos a olhar com certa cautela, pois o termo Voragem indica o processo de transformação da selva em organismo vivo que devora o sujeito invasor, ou seja, aquele que se alimenta do indivíduo que ali se encontra.

Edgar Allan Poe (1809-1849) publicou, em 1841, *Uma descida no Maelstrom*. *Maelstrom* significa redemoinho em português. No conto de Poe, um homem de idade avançada, relata sua trajetória e dos seus irmãos no mar a outro homem, enquanto pescavam e foram surpreendidos por um redemoinho gigante. O homem sobreviveu ao agarrar-se a um barril e ficar flutuando, não sendo tragado pelo *maelstrom*. Contudo, seu périplo lhe deixou uma marca: ao ser resgatado em alto mar, após conseguir deixar o redemoinho, o homem que

saíra da catástrofe com vida não foi reconhecido por seus amigos marinheiros, uma vez que estava bem mais velho em pouquíssimo tempo. O leitor fica em dúvida sobre quem conta a narrativa, pois esse narrador-testemunha coloca em dúvida alguns depoimentos:

As narrativas conhecidas a respeito desse **vórtice** de modo algum prepararam o meu espírito para o que vi. Aquela de Jonas Ramus, que é talvez a mais circunstancial de todas, não oferece a menor noção seja da grandiosidade, seja do horror da cena – ou do violento e perturbador sentido de algo novo que confunde o espectador. Não estou certo de que ponto de vista o escritor em questão o abordou, nem em que época; mas não deve ter sido do cume do Helseggen, nem durante uma tempestade. Há certas passagens de sua descrição, não obstante, que podem ser citadas pelos pormenores que apresentam, ainda que de efeito bastante fraco para transmitir uma impressão do espetáculo. (POE, 2018, p. 19, grifo nosso).

Dessa forma, o *Maelstrom*, conhecido por sua força destruidora de navios, torna-se símbolo do poder das águas e da natureza e também forte enigma da vida. No caso do conto, possui o sentido de representar o caos da vida e o turbilhão de acontecimentos cujo resultado não se sabe até que acabe o movimento das águas e, quando termina, o enigma permanece.

Identifico também o romance *Voragem* do escritor japonês Junichiro Tanizaki (1886-1965), publicado, primeiramente, em fascículos, em meados de 1920 a 1930, e como livro em 1931. O leitor tem acesso à narrativa a partir do ponto de vista da personagem Sonoko, que direciona sua narrativa a um escritor ao qual ela nomeia de Sensei. O relato em primeira pessoa, conduz o leitor a duvidar constantemente se Sonoko conta algo que realmente aconteceu. A trama aborda o relacionamento extraconjugal de Sonoko e de Mitsuko. Com base nesse relacionamento homoafetivo, outras personagens surgem no romance, retratando cotidianos abalados, medos, paixões devastadoras em conflito com a moral da sociedade vigente, ciúme, dissimulações, aborto. As relações intensas fogem ao controle da narradora, o que realça o comportamento das personagens como se estivessem em um turbilhão de emoções, o que reforça, portanto, o próprio título da obra: na força destrutiva e trágica do amor, um abismo ou uma Voragem.

Deve-se uma maior atenção ao romance *Voragem*, de Junichiro Tanizaki, pelo fato de que, em 2018, o livro foi enviado pelo clube de assinaturas de livros *TAG Curadoria* aos seus leitores. Essa edição foi selecionada por Eliane Brum. Atribuo a seleção da autora à circunstância de o livro ser um romance em que os fluxos de relacionamento são expostos por sentimentos extremos daquilo que os personagens entendem por amor, assim como em seu livro *Uma duas*. No marcador de página que acompanha o *kit* da edição, há a seguinte citação de Eliane Brum ao definir o romance *Voragem*: “seus personagens corrompem e se deixam corromper. Em *Voragem*, a passagem pelo *maelstrom*, que significa a entrega aos sentidos, pelo

caminho do sexo e do desejo, não deixa marcas no corpo, mas na alma”.(BRUM, 2018, s/p). Na entrevista dada à revista sobre o autor e a obra que acompanha o *kit* da edição, ela afirma que Voragem é sua palavra predileta:

Palavra que nomeia algo, suga, devora, traga. Algo que se apropria do nosso corpo e o arrasta para o abismo, seja um abismo físico, concreto, seja um abismo subjetivo, um abismo da alma ou da mente. Voragem é minha palavra preferida porque ela é, para mim, a própria literatura. E, ao mesmo tempo, aquilo que não vira literatura, aquilo que permanece fora das palavras. (BRUM, 2018, p.7).

Testifico, então, que Eliane Brum, assim como outros escritores possuem uma forte atração pela palavra Voragem, em uma tentativa de entender o ato da criação literária a utiliza na própria construção literária. Voragem seria uma metáfora de um buraco negro, que direciona não apenas personagens de determinadas obras, mas também movimenta escritores, leitores e personagens a diversos abismos. A questão da preferência pelo termo torna-se, por conseguinte, um engendramento de pontos de vista repleto de significações e de experiências, tornando-se um instrumento de exercício do ato criativo nos autores mencionados. Presume-se desse diálogo que, em Brum, há o *labor* do signo Voragem, uma seleção racional que atravessa a escrita da autora e fundamenta o romance *Uma duas*.

Diante desse esquadrihar do conjunto de obras de Eliane Brum, além de ela relatar no prefácio da curadoria a respeito da Voragem, em setembro de 2010, em uma coluna publicada à Revista Época, com o título *Palavras em busca de adoção*, a jornalista tece um convite aos seus leitores para que possam comentar a sua palavra preferida e também usar uma nova palavra a cada dia, entretanto, faz a ressalva de que não pode ser uma palavra aleatória, sua proposta é que seja “a cada manhã uma palavra inédita, pescada do oceano fundo e escuro onde elas habitam como peixes escorregadios. Uma decisão existencial mais profunda do que pode parecer à primeira palavra” (BRUM, s/d, s/p)⁵⁰. Nesse mesmo texto, Brum assinala o fato de ter uma palavra predileta, porém esteve guardada com ela por um tempo:

Sempre desejei que um dia alguém me perguntasse qual é a minha palavra preferida. Eu tenho uma. É uma palavra que me tomou desde a primeira vez que a li. Eu intuo o seu significado, mas resisto a buscá-la no dicionário. Às vezes tenho isso, gosto de conhecer por mim mesma antes que alguém me explique. Posso passar anos apalpando uma palavra ou um conceito dentro de mim até me decidir a partir em seu encaixe no mundo de fora. No caso dessa palavra, era importante que ela guardasse um pouco do seu mistério, indevassável até para mim que a amava. Queria que ela ficasse um pouco hermética, já que o amor é sempre misterioso. Quando a pronuncio dentro de mim, sou possuída por ela. Eu sinto a palavra, vivo ela – nela. E nunca a escrevi em texto.

⁵⁰ BRUM, Eliane. *Palavras em busca de adoção*. Disponível em < <http://desacontecimentos.com/?p=342> > Acesso em: 1 jul. 2022.

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 culta. Título de um livro de um de meus autores preferidos, um japonês chamado Junichiro Tanizaki. Decidi dar a minha palavra para vocês. VORAGEM. Eu sou esta palavra. E agora, por amor, vou interromper esta coluna para finalmente procurar o que ela significa no Dicionário Houaiss. (Dois minutos depois...) Ai está: “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 o 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 o que pode ser ressignificado a partir de cada um⁵¹. (BRUM, s/d, s/p. grifo da autora)

Esmiuçando, por meio de entrevistas da autora para jornais, entrevistas midiáticas, prefácios dos seus livros, uma associação de expressões que se repetem em seus discursos, encontro recorrências de termos que remetem à ideia de Voragem: movimento e abismo, por exemplo, são as mais repetidas, dentre outras como: submergir, deslocar, abissal, desordem, avesso, brutalidade, banzeiro. Observar e analisar o que dialoga com outras obras da autora é o que me interessa em relação à palavra Voragem, mostrando que ela perpassa mais de um texto de Eliane Brum. Além das entrevistas, exemplifico, nessa perspectiva, o seu livro *Meus desacontecimentos- a história da minha vida com as palavras*.

O livro sinalizado acima foi publicado em 2013, após o romance *Uma duas* (2011). Nele, Eliane Brum compartilha assuntos relacionados à própria infância e à sua carreira de repórter. Em suas narrações, ela comenta o estreito elo com a escrita desde criança e diz que escreve para não morrer e para não matar, atribuindo, assim, o gesto de escrever ao próprio existir. A narradora, no decorrer do livro, expressa grande admiração pelo pai e pouca conexão com a mãe, pois se sentia como uma sombra da irmã que morreu antes de ela nascer. O vínculo maior com o pai a encaminha para o mundo da escrita e decepcionar as expectativas do pai em relação a ela, tornou-se algo que não soube lidar na época, principalmente, quando informou ao pai sobre sua gravidez entendida como precoce por eles, aos quinze anos. Eliane Brum que, desde aos nove anos, escrevera, só consegue retomar a este movimento na faculdade:

[...] no final da faculdade, o signo da coisa, pronunciado pelo professor amoroso, começou a me desenvolver subjetividade – a palavra. E com ela uma possibilidade de existir como mulher, apropriando-me do meu corpo de mulher, sem que habitá-lo fosse uma violação cotidiana.

- Boooooomba.

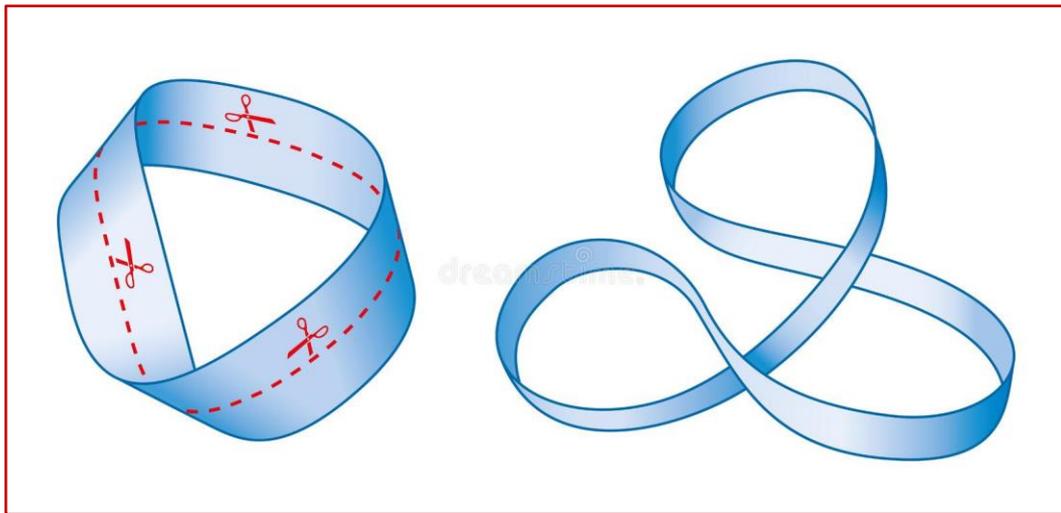
A palavra fez a volta, mas como na fita de **Moebius**. Libertei as letras, e elas emergiram dos meus abismos como **Voragem**. Voltei a escrever. Dessa vez, uma vida para mim. (BRUM, 2014, p. 143, grifo nosso).

⁵¹ BRUM, Eliane. *Palavras em busca de adoção*. Disponível em < <http://desacontecimentos.com/?p=342> > Acesso em: 1 jul. 2022.

Ao fazer a seleção desse termo (Voragem), presume-se que existem intenções que perpassam o pensamento reflexivo na produção das obras de Brum. Prestando atenção à repetição da palavra Voragem e à construção racional que se estabelece, reconheço como um projeto estético da autora, pois se acentua como elemento contínuo ao longo de sua produção.

Dentro deste contexto, a palavra *moebius*, destacada no trecho acima, é utilizada por Brum ao se referir a um momento particular de total falta de direcionamento, quando revelou aos seus pais sobre sua gravidez aos quinze anos. Cabe assinalar que os matemáticos definem *Moebius* como aquele “objeto não-orientável”⁵², isto é, torna-se impossível determinar qual é a parte de cima e a de baixo, a de dentro e de fora desse objeto. Ao pensar na figura da fita, ao cortá-la, ela não se separa em duas, vira outra fita, ficando entrelaçadas. Assim, ela representa uma figura geométrica que a olho nu vai se comportar em novas maneira, isto é, uma fita que tem dois lados, ou duas maneiras. No entanto, a peculiaridade que ela apresenta deve-se ao fato de que, ao seguirmos todo o contorno da linha *moebius* sem virar o papel, chegaríamos ao primeiro ponto, mas que, de alguma forma, torna-se infinita. Dessa forma, esse objeto geométrico engana nossas percepções porque tem apenas um lado de dentro e um lado de fora, todavia, pode-se atravessá-la infinitamente.

Figura 18 – Fita de *Moebius* após recorte



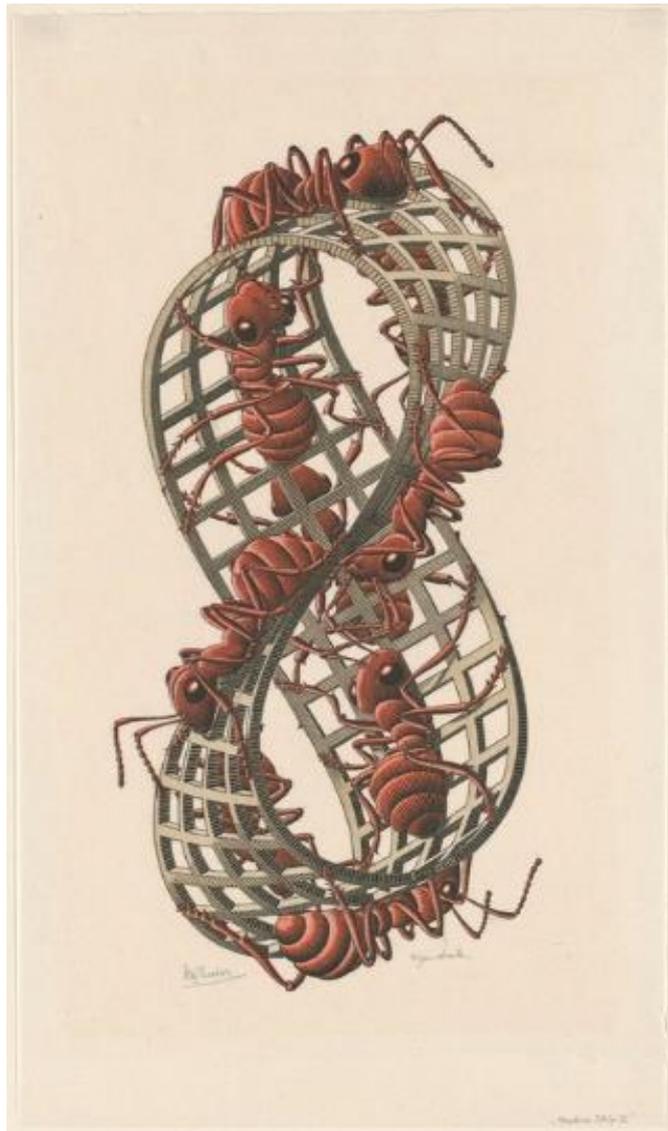
Fonte: site *dreamstime* ⁵³

⁵² A fita de *Moebius* foi criada pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius, em 1858. Disponível em: < <http://www.matematica.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=377&evento=3>> Acesso em: 25 set. 2020.

⁵³ Disponível em < <https://pt.dreamstime.com/ilustra%C3%A7%C3%A3o-stock-tira-de-moebius-ou-faixa-de-mobius-cortaram-ao-meio-image75268374>.> Acesso em: 3 out. 2022.

É oportuno dizer que a fita de *Moebius* tem um uso teórico na Matemática, contudo, a figura em particular tem inspirado artistas. O holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972), por exemplo, fez várias obras partindo do princípio da fita de *Moebius*; e o escritor Julio Cortázar (1914-1984) publicou o conto com título de *Anel de Moebius*. A palavra chama a minha atenção pelo fato de remeter à ideia de infinito, assim como *Voragem* utilizada por Eliane Brum no seu conjunto de obras.

Figura 19 - As formigas de Escher



Fonte: Tira de Moebius II (formigas vermelhas)⁵⁴

⁵⁴ Xilogravura em vermelho, preto e verde-acinzentado, impressa a partir de três blocos; folha 58 x 32 com. Disponível em: <<https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s371>> Acesso em: 1 out. 2022.

Figura 20 - Diagramação do conto *Anel de moebius*

sentia-se; incapaz de pensar articuladamente, seu desejo era desejo e Robert, era Robert em algum estado inatingível, mas que a vontade Janet procurava forçar, um estado Robert no qual o desejo Janet, a vontade Janet queriam aderir como agora outra vez ao estado cubo, à solidificação e delimitação em que rudimentares operações mentais eram sempre mais possíveis, pedaços de palavras e lembranças, sabor de chocolate e pressão de pés em pedais cremados, violação entre convulsões de protesto onde agora habitava o desejo, a vontade de finalmente ceder entre lágrimas de gozo, de aceitação agradecida, de Robert.

Sua calma era tão grande, sua gentileza tão extrema que o deixavam só de quando em quando, vinham espiar pela janelinha da porta, oferecer cigarros ou propor uma partida de dominó. Perdido em seu estupor, que de algum modo sempre o havia acompanhado, Robert não sentia a passagem do tempo. Deixava-se barbear, ia ao banheiro com seus dois guardas, algumas vezes perguntava pelo tempo, se estaria chovendo na Dordonha.

Foi sendo em ondas ou cristais que uma braçada mais enérgica, um desesperado golpe de calcanhar lançou-a a um espaço frio e encerrado, como se o mar a vomitasse em uma gruta de penumbra e de fumaça de Gitanes. Sentado no catre Robert olhava o vazio, o cigarro queimando esquecido entre os dedos. Janet não se surpreendeu, a surpresa não andava por ali, nem a presença nem a ausência; um tabique transparente, um cubo de diamante dentro do cubo da cela afastava-a de toda tentativa, de Robert ali à frente sob a luz elétrica. O arco de si mesma, tendido ao máximo, não tinha corda nem flecha contra o cubo de diamante, a transparência era silêncio de matéria intransponível, nem uma única vez Robert havia levantado os olhos para olhar nessa direção que continha apenas o espesso ar da cela, as espirais da fumaça. O clamor Janet, a vontade Janet capaz de chegar até ali, de estar ali chocava-se, com uma diferença essencial, o desejo de Janet era um tigre de espuma translúcida que mudava de forma, estendia brancas garras de fumaça em direção à janelinha gradeada, desfazia-se e se perdia retorcida em sua ineficácia. Lançada em um último impulso, sabendo que instantaneamente podia ser outra vez reptação ou corrida entre folhagens ou grãos de areia ou fórmulas atômicas, o desejo Janet clamou pela imagem de Robert, procurou alcançar seu rosto ou seu

Fonte: CORTÁZAR, 1981⁵⁵

Na faixa de *Moebius*, de Escher, ao olharmos com atenção, vemos que as formigas perpassam pela parte de dentro e pela parte de fora, não tendo um ponto de chegada, nem um ponto de saída, visto que elas percorrem por todos os lados da fita infinitamente. Se uma formiga vai andar do lado de fora na tira de *Moebius*, sem girar a fita, a formiga chegará de volta ao mesmo ponto, além de ter passado pelos dois supostos lados dessa fita. Caso fosse uma fita no formato de argola, as formigas não passariam por todos os lados como na fita de *Moebius*.

⁵⁵ Imagem digitalizada por mim. In: CORTÁZAR, 1981, s/p.

Assim sendo, no conto de Cortázar, podemos pensar a narrativa como uma fita de *Moebius*. Conforme vamos descendo/lendo a fita/conto, em algum momento, as narrativas se fundem, sem poder separá-las e, assim, esse sujeito vai experienciando uma história dentro de outra história, sem saber qual lado é a ficção. O recorte da imagem do conto prescrito acima, vislumbra que esse recuo do parágrafo na imagem visual da página não é o único, tendo em vista que os recuos perpassam todo o conto, como se fossem duas versões da história. Pela diagramação, parecem bifurcarem-se, criando duas histórias (parte de dentro e parte de fora, como na fita de *moebius*), mas as duas diagramações contam e fazem parte da mesma história. O conto traz a história do caso judicial de um estupro que aconteceu em um parque. Há uma narrativa dentro de outra narrativa, a tensão metalinguística em que os elementos intrínsecos e extrínsecos sugam a enunciação para si, pois os relatos das personagens (Janet e Robert) demonstram que suas memórias podem ser questionadas, uma vez que não há distinção entre o que está se passando na realidade do que se lê e aquilo que é narração dos protagonistas. No final do conto, os narradores imbricam-se de forma que se coloca em suspeição ainda maior o entendimento do leitor sobre o que é narrado:

Janet podia ser Robert ondas ou febre ou estado cubo no agora sem tempo, não Robert senão cubidade ou febre porque também a ele lentamente os agoras o deixariam passar a ser em febre ou em ondas, lhe iriam dando Robert pouco a pouco, e o filtrariam e arrastariam e fixariam em uma simultaneidade alguma vez penetrando no contínuo, o desejo de Janet lutando contra cada estado para desaparecer nos outros onde Robert ainda não, ser uma vez mais em febre sem Robert, paralisar-se no estado cubo sem Robert, entrar suavemente no líquido onde as primeiras braçadas eram Janet inteira sentindo-se e sabendo-se Janet, mas ali alguma vez Robert, ali certamente alguma vez no final do morno balanço em ondas cristais uma mão pegaria a mão de Janet, seria por fim a mão de Robert. (Cortázar, 1981, s/p)

No trecho, Robert, preso, recebe a visita de Janet, já morta; no entanto, não fica claro se Robert morreu, se era apenas um delírio dele, se foi ou não ele que estuprou e matou Janet. Trazer em discussão esse conto, mesmo de forma breve, é relevante porque, em *Uma duas*, Eliane Brum utiliza-se do mesmo recurso que Julio Cortázar utilizou ao escrever uma narrativa com diagramações distintas e com técnicas que colocam em suspeição o que é narrado. Como mencionado no primeiro capítulo, Laura está escrevendo um romance e precisa interromper a sua escrita para atender a uma ligação da sua mãe. Posteriormente, ela precisa retomar a escrita do livro, e, conforme vai escrevendo, sente que entra na própria história. Ela faz parte daquela história, porque ela é a história. Juntamente com a escrita de Laura em seu livro, Maria Lúcia adentra com seus escritos, e o leitor é convidado a participar desse entrelaçar de histórias. Essa intersecção entre as narrativas, remete à faixa de *Moebius*, em que o lado de dentro e o lado de

fora se entrecruzam de forma infinita, deixando-me em suspeição, visto que *Uma duas* é um objeto que “desorienta”. Com isso, tanto Brum quanto Cortázar propõem ao leitor o jogo de poder guiar-se pela ordem da fonte que propuser. São letras distintas, focos narrativos diferentes, todavia apresentam a mesma história, em uma versão que conduz o leitor a um estado de suspeição, mas que não se desvia da história maior. São histórias adentrando uma na outra, como na fita de *moebius*, e, no caso de *Uma duas*, da Voragem.

A maneira como a autora Eliane Brum utiliza palavras que estabelecem diálogo com Voragem revela que a autora reconfigura suas escolhas em um movimento combinatório operando uma correlação entre passado e presente que pode ser traduzida dentro de um único instante. Em vista disso, é pertinente mencionar que, desde 2017, Brum reside em Altamira no Pará. A decisão de mudar, conforme entrevista concedida a Bruno Tortura⁵⁶(2019), deu-se pela sua busca por conhecimentos oriundos do povo da floresta, uma vez que seus conhecimentos intelectuais Ocidentais já não conjugavam com seu novo jeito de pensar. Ter contato com outras línguas e com outros pensadores, segundo Brum, permitiu-lhe apropriar-se de uma palavra muito utilizada por indígenas: banzeiro⁵⁷. Banzeiro, para os povos indígenas, significa um forte redemoinho no rio. Com a frase: “a vida é banzeiro”, Brum define a luta dos ribeirinhos de Belo Monte que em decorrência da construção da usina hidrelétrica, perderam suas terras e tiveram que ir morar na cidade. Ela diz na entrevista: “O fim do mundo não é o fim, é o meio. No Xingu a gente chama de banzeiro o redemoinho, a catástrofe faz parte da vida. Um mundo de gente muito resistente”⁵⁸.

Em março de 2020, Eliane Brum concedeu uma entrevista a Luiz Augusto Fischer, intitulada *Eliane Brum: Armada com palitos de fósforo*. Nessa entrevista, Brum reforça a decisão a respeito de sua mudança para Altamira:

Ser branco, você sabe, é um conceito que vai muito além da cor da pele. Em diferentes línguas indígenas, branco é sinônimo de inimigo. Branco é aquele que acredita ser proprietário da terra. Ser índio é pertencer à terra. Assim, eu vim ficar perto deles para me desbranquear e para lutar ao lado deles. Já vivemos uma guerra climática. Como diz Eduardo Viveiros de Castro — que é, junto com intelectuais indígenas como Davi

⁵⁶ BRUM, Eliane. *Córtex - Vivendo o Fim no Centro do Mundo*. Um passeio com Eliane Brum em Altamira. [Entrevista concedida a] Bruno Tortura. *Córtex - Vivendo o Fim no Centro do Mundo*. Um passeio com Eliane Brum em Altamira. *Canal Estúdio Fluxo Youtube*, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ghIL7ExjaxQ>> Acesso em: 10 out. 2020

⁵⁷ Parte dessa discussão encontra-se nos Anais: SOUZA, Neila Silva. Estética da Voragem maternal em *Uma duas*, de Eliane Brum. In: *8º Seminário Nacional e 2º Seminário Internacional de Língua e Literatura - Conversas Remotas*, 2020, Passo Fundo, RS. Anais do II Seminário Internacional de Língua e Literatura., 2020. Disponível em < <https://www.upf.br/seminariolingualiteratura/anais/edicao-2020/trabalhos> > Acesso em: 20 fev. 2022.

⁵⁸ BRUM, Eliane. *Eliane Brum: Armada com palitos de fósforo* [Entrevista concedida a] Luiz Augusto Fischer. *Site: Eliane Brum desacontecimentos*, 2020. Disponível em: <<http://elianebrum.com/programas-e-resenhas/eliane-brum-armada-com-palitos-de-fosforo-2/>>. Acesso em: 23 set. 2020.

Kopenawa e Ailton Krenak, e intelectuais negros como Achille Mbembe, um dos pensadores que mais ecoam em mim — “os índios sabem como viver depois do fim do mundo porque o mundo deles terminou em 1500”. A vida é banzeiro, a versão xingana de “redemunho”. (FISCHER, 2020, s/p)⁵⁹.

A partir dessa entrevista, é possível identificar relações entre as palavras banzeiro e Voragem⁶⁰ que podem ser entendidas, de alguma forma, como sinônimas. Como Brum responde ao entrevistador, ela percebe que o conhecimento provindo da cultura Ocidental já não correspondia à sua forma de se compreender e de se entender no mundo. Sendo assim, buscar outros conhecimentos nos povos da floresta a fez aglutinar outras palavras. Ao apreender banzeiro, Voragem já não se adequava a esse novo jeito de habitar e de pensar sua nova realidade. Em uma entrevista para o *Sesc de Santo André*, Brum afirma:

Como fazer conexão entre vários movimentos ativistas? Fazer essa conexão é fazer pela gente mesmo. Lutar pela floresta, lutar com os povos da floresta é uma luta pela nossa própria vida [...] Ampliar a voz dessas pessoas quando elas falam. A luta da Marielle está muito mais conectada com liderança da floresta que alguém da zona sul do Rio de Janeiro. Quais são os pontos de conexão desses movimentos? São vários movimentos de ativismo que são importantes estarem juntos. Não sou uma jornalista ambiental. A questão ambiental atravessou todas histórias que eu ia contar. Eu ia contar uma história e entendia que a questão ambiental atravessava essa história. E aí fui entendendo que tudo atravessa questão climática. Porque meio ambiente é saneamento básico, meio ambiente atravessa tudo. Fui escutando e fui percebendo que essa era a questão atravessa todas as outras, hoje qualquer história envolve questão climática, não conseguimos ainda fazer as conexões. Precisamos fazer movimento. Aprendi muito com analfabetos que faziam literatura pela boca. Os guaranis- kiaowás, eles falam de palavra e alma. Palavra para eles, é palavra que age, a palavra só é palavra se tem esse movimento. Hoje vivemos em um país em que as palavras viraram fantasmas, elas não movem. Precisamos voltar a dar carne para as palavras, cada um de nós precisamos descobrir o jeito de ser palavra que age. (BRUM, 2018, s/p)⁶¹.

A citação descrita permite-me perceber um envolvimento de Brum com diversas questões, questões essas que contribuem para o seu objetivo de ampliar suas conexões com aquilo que procura defender. Noto, portanto, através do vasculhar pelo conjunto de obras de Eliane Brum, que a escolha por esta nova palavra já vinha sendo apresentada por Brum em entrevistas e em seus artigos jornalísticos. Não é por acaso que, em 2021, a autora publica a obra *Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do mundo*:

⁵⁹ FISHER. Eliane Brum: *Armada com palitos de fósforo*. Disponível em <<http://elianebrum.com/programas-e-resenhas/eliane-brum-armada-com-palitos-de-fosforo-2/>> Acesso em: 23 abr. 2022.

⁶⁰ Dois trabalhos sobre esse assunto foram apresentados por mim em: V CILG _ V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero e II Colóquio De Imprensa feminina (online) por SOUZA, Neila Silva. *Eliane Brum: "A vida é banzeiro"* (2020). Disponível em< <https://doity.com.br/v-icilg>>. Acesso em: 13 maio 2022. E SOUZA, Neila da Silva. *Eliane Brum e o seu engajamento socioambiental: “a floresta é o centro do mundo”*, em V CIAG- Acção! Feminismos e a espacialização das resistências. (2021). Disponível em <<https://warch.iscsp.ulisboa.pt/v-ciag/>> Acesso em: 23 mar. 2022.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbPJ8fH5z_k>. Acesso em: 12 set. 2022.

Òkòtò é uma espécie de caracol e aparece nos motivos das esculturas e como emblema entre os que fazem parte do culto de Èsú. 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 evolutiva de ritmo regular. O Òkòtò simboliza um processo de crescimento. O Òkòtò, um pião que, apoiado na ponta do cone, rola em espiral até se converter numa circunferência aberta para o infinito. (SANTOS, 1986, p. 60)⁶².

Por essa discussão, parto do princípio de que Eliane Brum faz um laboratório experiencial antes de uma publicação definitiva. No livro mencionado, Brum define a luta pela sobrevivência de ribeirinhos e de vários indígenas, após a construção da usina de Belo Monte (Pará), sempre afirmando que “a vida é banzeiro”.

Os posicionamentos da autora reiteram a sua escrita plural, registrada pelos reflexos das relações do homem em sociedade, em um movimento possível em que participa diretamente de momentos históricos, e antevê substancialmente que, somente por meio de variadas lutas, pode-se ganhar voz e dar voz a quem sofre opressão. Nesse sentido, Eliane Brum atua na imprensa nacional e internacional, transmitindo sua voz e dando voz aos povos da floresta mediante diversos veículos, e desenvolve, assim, um papel que gera conhecimentos; procurando modificar pensamentos, sempre com o ideal de que é preciso deslocar o conceito de centro e de periferia. Portanto, para ela, observar o Brasil e o mundo a partir da Amazônia, convivendo com os povos da floresta é sua forma de lutar pelo meio ambiente:

É necessário agora redesenhar o movimento feito ao longo deste livro, para que o conceito seja estabelecido. O banzeiro dá mais algumas voltas, mas agora no sentido de “òkòtò”, palavra na língua iorubá que compõe o título deste livro. Ela me foi dada num jogo de búzios com Pai Rodney de Oxóssi, babalorixá, antropólogo e escritor. Ela veio e tomou conta de minha percepção sobre o movimento e também da capa deste livro. Assoprada por Exu, esta foi mais do que uma volta. Òkòtò é um caracol, uma concha cônica que contém uma história ossificada que se move em espiral a partir de uma base de pião. A cada revolução, amplia-se “mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito”. Amazônia Centro do Mundo é banzeiro em transfiguração para òkòtò. (BRUM, 2021a, p. 373, grifo da autora).

Diante das demonstrações, noto que, antes da publicação do livro mencionado, já é possível contemplar uma transição da palavra Voragem para banzeiro. Isso vem ao encontro de discussões da ER, uma vez que por meio dessa invariância (BARROSO; BARROSO, 2019, p. 21), podemos dizer que há um eixo epistemológico na produção da autora, pois Voragem perpassa toda obra de Brum, embora a autora não diga explicitamente em suas entrevistas ou

⁶² SANTOS, Juana. Elbein. *Os Nagô e a morte: Pàdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1986.

escritas, pode-se encontrar repetições, vestígios de palavras que, mesmo não sendo sinônimos perfeitos, têm ligações profundas com *Voragem*, assim como *banzeiro*. A respeito do eixo epistemológico, Itamar Paulino (2021) afirma que

[...] o eixo epistemológico, evidenciado ou não pelo gesto estético autoral, determina o *conceito* a atravessar a estrutura da obra, servindo de sustentação e elucidando as condições de entendimento do leitor. [...] A Epistemologia do Romance propõe que, no espaço do escritor, a definição de um eixo epistemológico condutor no processo de criação da obra pertence à liberdade autoral; já no espaço do leitor, a epistemologia do romance serve de mergulho investigativo no texto para encontrar esse possível conceito que, pela invariância, permite o entendimento das diversas situações e acontecimentos a partir do qual podem irromper outras possíveis *epistemes*. Neste caso, 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, ou seja, a condição que confere *status* filosófico à epistemologia do romance é que ela se funda na decomposição da obra em busca de elementos regulares, procedimentos formais, possibilidades conceituais, para garantir existência do elemento *invariante* que leve o leitor ao ato cognitivo e ao esclarecimento interno da obra. (PAULINO, 2021, p. 52)⁶³.

Ainda no seguimento do vasculhar do conjunto de obras, na entrevista⁶⁴ virtual de 2021⁶⁵, Eliane Brum respondeu sobre o perpassar da *Voragem* por produções da autora. Conforme Brum,

[...] esses dias eu acordei de madrugada e pensei na evolução das palavras. E eu me dei conta de que, antes de *Voragem*, eu tinha outra palavra. Pensei, “nossa, eu fui dessa palavra para essa palavra e para essa palavra, só que, eu dormi e eu não lembro mais”. Mas o fato de que eu me lembro é de 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, porque foi a palavra que, naquele momento, e, por muito tempo, definiu, encarnou, como fala, encarnou a minha vida. Minha vida era *Voragem*. Tem um livro do Junichiro Tanizaki, que é *Voragem* na tradução para o 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 à *Voragem*. Então, **já estava nesse caminho** antes mesmo do **banzeiro**, mas eu não sabia ainda, porque o **banzeiro** não tinha chegado à minha vida como palavra. Em 2016, o meu pai morreu. Meu pai era uma pessoa muito importante para mim e para minha escrita e eu chego a Altamira, ainda não morava aqui, e o rio está transfigurado. O rio tem esse **banzeiro** que não tinha antes, pelo menos não nesse ponto do rio. E eu estava muito enlutada. E 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 **banzeiro**. E eu encarnei esse **banzeiro**. E foi uma experiência muito forte de estar no meio do Xingu que era e não era Xingu. Que

⁶³ PAULINO, Itamar Rodrigues. Eixo epistemológico. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice. *Verbetes da Epistemologia do Romance*. v.2, Campinas: Pontes Editores, 2021, p. 35-47.

⁶⁴ Procurar por vestígios deixados pelo autor, ajudará o leitor-pesquisador a compreender uma ideia que movimenta todo o corpo do conjunto de obras de um escritor, por isso resalto novamente que busco entender a estratégia de criação estética, não importando, neste sentido, questões outras sobre verdades biográficas externas à obra ou à concepção da obra.

⁶⁵ Nesta data, Eliane Brum fazia os últimos ajustes do livro *Banzeiro Òkôtô: uma viagem à Amazônia Centro do mundo*.

era outro e era a minha perdição também com a morte do meu pai. E eu fui entrando no banzeiro. O banzeiro na verdade estava em mim já há muito tempo e ele me traz para Altamira. E essa história que eu conto, nesse livro novo, também. E o banzeiro começa a ganhar outros sentidos. E banzeiro também tem outra raiz que é do banzo, algo de muita resistência para os escravizados. Então, tudo isso se cruza. E, recentemente, depois de toda essa transmutação desses anos, eu chego, neste ano, na palavra Òkòtó, 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 *Banzeiro Òkòtó*, [...] É porque eu vou me transmutando também e as palavras... acho que, na verdade, eu **escrevo um livro só** que começa em algum lugar, talvez, no meu primeiro livrinho [...] eu vou escrevendo, são vários livros que vai continuando, fazendo uma **espiral** com as mãos [...] Então, acho que é isso. E vou acabar sempre no meio, esse livro. (BRUM, 2021b, grifo nosso).

Amparada por esse trecho, vislumbro que Brum reflete sobre a própria produção. Nesse perquirir da obra de Brum, compreendo que Voragem perpassa seu processo de produção continuamente. Além de haver essa repetição em torno da ideia de Voragem, revela-se um retorno ao mesmo conceito. No final do livro *Banzeiro Òkòtó*, Brum menciona:

Entrelugares é meu lugar de fala. Entrelínguas e entrelinguagens é meu existir. Aos poucos vou me tornando transmundos, translínguas e translinguagens. Estou no movimento do gesto. Aos poucos vou deixando o banzeiro para (r)evolucionar em òkòtó.

Rexisto.

Este livro é tudo menos algo definitivo sobre a Amazônia (ou sobre mim). Minha escrita se faz por atravessamentos — de campos de conhecimento, de experiências, de geografias, de gentes, de sensibilidades, de tempos. De corpos. Minha escrita é transcrita. Termino este livro no meio. (BRUM, 2021a, p. 417, grifo da autora)

Conforme a Epistemologia do romance, “a intencionalidade é caracterizada como um movimento racional do autor na busca de atingir um efeito estético.” (CAIXETA; BARROSO, 2021, p.97). Partilhando dessa afirmativa, ressalto que, embora busque identificar qual a intencionalidade estética autoral na escrita ficcional de Eliane Brum, não ambiciono alcançá-la por completo, ou afirmar ser uma verdade da autora, levando em consideração que estou lidando com uma obra de arte (*Uma duas*) e que o percurso pelo conjunto de obras da autora é sempre no intuito de compreender esse romance; além disso, posso atingir a outros entendimentos diversos daqueles pretendidos pelo autor, ou por outro pesquisador.

Nesse refletir acerca da produção de Brum, percebo que as escolhas da autora transitam pelo espaço-tempo, de modo que está continuamente a construir novas conexões, reescrevendo, recomeçando, e, assim, anunciando novas possibilidades de significações. Pensando nessa Voragem contínua que ressurgue e reafirma seu projeto estético, flui o surgimento de novas

formas viventes. Por mais que *maelstrom*⁶⁶, *moebius*, banzeiro ou *òkòtó* possuam outros significados para a autora de acordo com cada momento que vivencia, nesse contexto de reflexão, não deixa de abarcar seu projeto estético sobre a Voragem, pois todos esses elementos remetem à ideia de infinito, de movimento constante, de desorientação, de espiral. Brum trabalha com vários corpos da Voragem, passeia por palavras de outras línguas, mostrando as dimensões da Voragem. Destaco a seguir as imagens dos termos mencionados:

Figura 21 - *Maelstrom* no mar



Fonte: *site istock*⁶⁷

⁶⁶ Como especulação, esclareço que, na tradução de *Uma duas* para o inglês, Voragem é traduzida como *Maelstrom*, sendo um termo que Eliane Brum reporta-se também com frequência.

⁶⁷ Imagem digitalizada e recortada por mim. Disponível em <<https://www.istockphoto.com/br/foto/mar%C3%A9-atual-no-saltstraumen-maelstrom-no-pavilh%C3%A3o-da-noruega-gm501250078-81230317>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Figura 22- Banzeiro no rio Amazonas



Fonte: Portal Amazônia⁶⁸

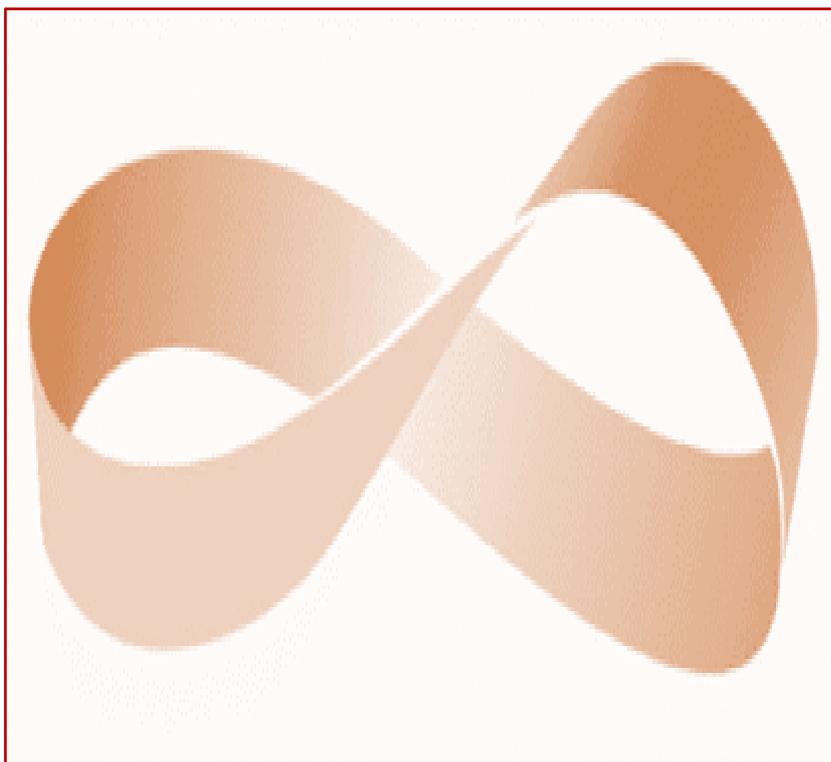
Figura 23-Caracol-òkòtò



Fonte: Imagem digitalizada e recortada por mim. *In:* Dicionário iorubá⁶⁹

⁶⁸Imagem digitalizada e recortada por mim. Disponível em <<https://portalamazonia.com/amazonia/rebojo-conheca-o-fenomeno-natural-que-assusta-os-navegantes-da-amazonia/>>. Acesso em: 30 ago. 2022

⁶⁹ Disponível em <<https://ileaxeoxolufaniwin.wordpress.com/2016/05/02/okoto/>>

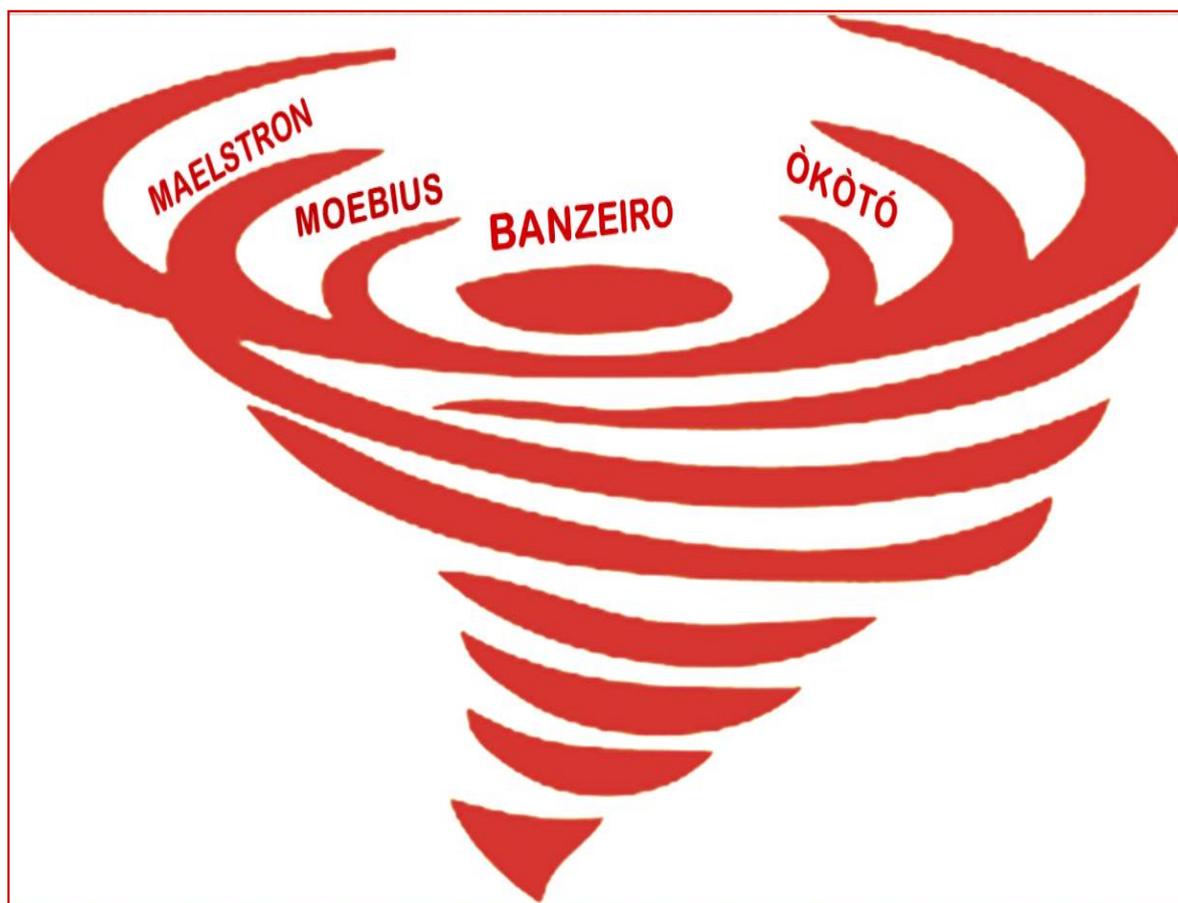
Figura 24: *Moebius*

Fonte: Montagem, recorte e *print screen* feitos por mim. In: Mundo fantasma⁷⁰

Por meio das imagens, evidencio que esses elementos reforçam que Voragem é indício de uma reflexão de Eliane Brum que não surge no romance *Uma duas*, mas que fez parte e mantém-se como parte ininterrupta da experiência de vida e experiência intelectual da autora, sempre em continuação. Dessa maneira, transitar pelo conjunto de obras de Brum permite-me atentar para o aparecimento de escritas circulares ou em espiral, enaltecendo essa repetição como o processo de afirmação da busca racional de Brum no ato da criação. Enquanto leitora-pesquisadora do conjunto de obras de Brum, percebo o eixo epistemológico da autora em que *maelstrom*, *moebius*, *banzeiro* e *òkòtó* encontram-se em constante movimento ou, como a própria autora afirma, estão em transmutação, dentro do tema maior que é a Voragem. A meu ver, entendo a Voragem como eixo epistemológico da seguinte forma:

⁷⁰ Disponível em: <<http://mundofantasma.blogspot.com/2009/07/1151-o-anel-de-moebius-21112006.html>>

Figura 25: Voragem como eixo epistemológico



Fonte: Montagem feita por mim a partir da imagem original coletada no *site pixabay*⁷¹

Partindo do viés de uma consequência da própria experiência de Brum, em que perpassa a escrita do romance e de seu pensamento anterior e posterior à ficção, o que me faz notabilizar que há um eixo epistemológico que perpassa todo o corpo de sua obra, faço como observação final uma pequena comparação de Voragem com a palavra travessia que constantemente aparece em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1908-1967). Assim como desenvolvi o diálogo do conto *Anel de moebius* com *Uma duas*, para entendermos a Voragem como configuração infinita na obra de Brum, atento para a passagem “O diabo na rua no meio do redemoinho” e do termo “travessia”, presente constantemente em *Grande Sertão: Veredas*. Entre as diversas passagens que contém o vocábulo travessia, destaco à guisa de exemplo: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. Surge e ressurgue compondo a experiência de vida, das imagens de algo dentro de outro”. (ROSA, 2019, s/p).

⁷¹Imagem original disponível em: <<https://pixabay.com/pt/vectors/tornado-espiral-ciclone-redemoinho-303208/>> Acesso em: 13 ago. 2021.

Para melhor sentido atribuir nas passagens citadas, na narrativa de Rosa (2019), o Diabo torna-se algo concreto e corporificado em meio a algo móvel como o redemoinho. São gestos que provocam reflexão, como se o Diabo estivesse com o Hermógenes, mas também com Riobaldo, no combate final. Riobaldo vence a Hermógenes, e, com isso, o Diabo cumpre o acordo, porém Diadorim morre. O movimento do redemoinho permite-me pensar travessia somada ao símbolo do infinito presente no final do romance. Esse símbolo suscita o constante movimento, assim como Voragem. Desse diálogo, entendo que Voragem faz a travessia na obra de Eliane Brum de modo não conclusivo, do mesmo modo que travessia em Guimarães Rosa, sem ancorar. No conjunto de obras de Brum, algumas palavras retornam, agregam outro elemento, trazem outras questões que vão sendo articuladas, permanecendo contínuas.

Dentro desse entrecruzamento entre Voragem e travessia como possibilidade infinita, com a adaptação de Eloar Guazzelli Filho e ilustração de Rodrigo Rosa, a obra *Grande Sertão: Veredas* ganhou uma edição em quadrinhos⁷². Ao refazer os caminhos da obra clássica, Eloar diz que, ao contar a história de Riobaldo, o escritor reflete sobre as grandes questões ligadas à condição humana, e por meio de uma só palavra “Guimarães Rosa conseguiu resumir um livro de centenas de páginas em apenas uma: travessia”⁷³. Pensando nesse atravessamento de seleções estéticas, ao acessar a palavra Voragem, percebo essa palavra como fio condutor do conjunto de obras de Eliane Brum, pois são expostos os teceres, as costuras de uma autora que tem forte consciência de criação diante da composição de seus textos. A ênfase na repetição fornece a mim a Voragem, mediante as escolhas estéticas que introduz, estimula reflexão, e, conseqüentemente, convida-me a participar na construção da própria obra, visto que Brum se faz uma questionadora do próprio processo criativo, revelando seu nortear de caminhos. A autora deixa vestígios ao seu leitor, e, enquanto leitora-pesquisadora, identifico uma grande busca por um sentido na vida da autora, que se faz imersa nessa travessia, como todos aqueles que possuem seus conflitos em uma longa Voragem, cujo sentido último jamais é alcançado, sempre em continuidade, em um processo inesgotável. Assim, Voragem, em Eliane Brum, se entrelaça, dentro de suas preferências estéticas de vida e de ficção, sendo, portanto, a escrita de centenas de páginas da “escrita de um livro só”, resumida em uma única palavra, sempre em movimento: Voragem.

⁷² ROSA; Guimarães; GUAZZELLI, Eloar; ROSA, Rodrigo. *Grande Sertão: Veredas*. Quadrinhos na Cia, 2021.

⁷³ Disponível em < <https://revistagalileu.globo.com/blogs/Curto-circuito/noticia/2016/06/grande-sertao-veredas-e-travessia-que-e-vida.html>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

2.2 Prelúdios de *Uma duas?* O laboratório experiencial de Eliane Brum

Nesta parte, dando seguimento ao perquirir pelo conjunto de obras de Eliane Brum, trabalharei as relações do romance *Uma duas* com algumas outras produções da autora. Procuo pensar a respeito de uma autora que se volta às próprias produções para organizar e lançar seus livros. Ou seja, como pensar textos que se entrecruzam no conjunto de obras da própria autora, uma vez que ela vai compondo, construindo seus textos e organizando-os até a publicação final? Para isso, utilizarei reportagens sobre a maternidade, determinadas crônicas da coluna *do site Vida breve*, bem como a profunda relação de Brum com Ailce de Oliveira. Oriento-me, nesse sentido, por aquilo que conceituo de laboratório experiencial de Eliane Brum.

Ao aprofundar nos estudos do conjunto de obras, pude notar que, entre 2009 a 2011, ocorreu a produção de algumas resenhas de filmes, reportagens para *Revista Época*, crônicas para o extinto *site Vida Breve*.⁷⁴ Dentre as diversas crônicas, fiz o recorte das seguintes narrações: *A vagina dentada*, *A coveira*, *O gato*, *A costureira*, *O alien*, dado que encontrei uma escrita com estilo permeado por uma linguagem visceral, por temas que coadunam com a narrativa presente em *Uma duas*. Meu recorte, diante dos inumeráveis textos jornalísticos produzidos pela autora durante décadas, volta-se para o laboratório experiencial para constituição de *Uma duas*, pois percebi que há vestígios de textos produzidos no contexto de reportagens que evidenciam um experienciar anterior à edição do romance, a elaboração e a organização de temas, anterior ao lançamento dos livros que permitem o transitar por diversas possibilidades, até chegar à montagem final. Isto é, houve um projeto estético na feitura de *Uma duas* por parte de Eliane Brum como algo que foi sendo experienciado constantemente.

Por meio do *site Desacontecimentos*, Eliane Brum dispõe ao seu receptor a possibilidade de acesso à sua biblioteca de produções intelectuais. Nessa estante direcionada ao leitor, é possível encontrar a biografia da autora, *links* das reportagens, textos jornalísticos, *links* de programas midiáticos de que participa, os livros publicados, quais prêmios ganhou, de que eventos ela irá participar. Ou seja, ela concede ao receptor a disponibilidade de acessar ao próprio mundo de suas produções intelectuais. *Desacontecimentos*, portanto, seria a biblioteca de Brum, a que o leitor pode direcionar-se. Nesse *site*, Brum afirma:

O *Vida Breve* teve morte súbita em agosto de 2011. Enquanto durou sua primeira vida, teve uma existência destituída de tédio, sete dias por semana, cada um deles com

⁷⁴ Mesmo não existindo mais o *site Vida breve*, é possível ao leitor ter acesso a todas as crônicas que foram publicadas através da página pessoal de Eliane Brum: *desacontecimentos*.

um cronista e um ilustrador diferentes. Eu era a cronista das terças-feiras. Aqui, você tem a coleção completa das minhas terças-feiras⁷⁵.

O acesso à estante de Brum favoreceu-me a adentrar na leitura das crônicas publicadas até o lançamento de *Uma duas*, em 2011. Parto do princípio de que, para dar conta do fenômeno de atravessamento de repetições em seu conjunto de obras, é importante observar como Eliane Brum experiencia cada assunto, e para dar conta dessa operacionalização de conteúdos, ela faz pré-anúncios, deixa indícios, vestígios de temas que permearão seu próximo livro. Por essas perspectivas, designo essas recorrências de laboratório experiencial em Eliane Brum. O exemplo citado anteriormente foi a publicação de *Banzeiro Òkòtó* (2021a), em que a autora, desde 2019, apresenta-se em eventos, entrevistas e discorre sobre o processo de luta dos ribeirinhos pela sobrevivência, após a construção da usina de Belo Monte. Em 2021, publica o livro, no qual abrange todas essas questões que ela vinha relatando na mídia. Como se sentisse a necessidade de primeiro vivenciar, dialogar a respeito do assunto, para depois publicar. Ela faz o processo inverso de muitos que publicam, Brum já vai deixando evidências do conteúdo que aborda, e, esses temas mencionados por meio de entrevistas, apresentações em eventos, reaparecem na publicação dos livros, demonstrando, assim, o laboratório experiencial.

2.2.1 Ailce de Oliveira e as crônicas

Em Eliane Brum, os elementos, as ideias e o estilo que se repetem permitem-me observar que *Uma duas* é lançado após uma longa experiência da jornalista com pacientes que se encontravam em cuidados paliativos. Cito, como exemplo, Ailce de Oliveira, uma mulher em estado terminal, que Brum acompanhou seu processo de tratamento paliativos por 115 dias:

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 meio da sua sala, eu me coloquei numa situação impossível: **minha vida amarrava-se à sua morte**. Eu não poderia desejar nunca que essa reportagem acabasse. E ao mesmo tempo desejava que ela terminasse o mais rápido possível. Fui ficando cada vez mais ansiosa para me libertar de um contato tão cotidiano e radical com o morrer que estava impossibilitando a minha vida. Ao mesmo tempo, fingia que a apuração nunca acabaria. De certo modo, eu e ela **éramos duas fingidoras**. Ela, na posição de personagem de uma vida, eu como narradora de uma história cujo fim era o fim da vida dela. (BRUM, 2008, p.412-413, grifo nosso).

⁷⁵ Disponível em < <http://elianebrum.com/cronicas-do-vida-breve/>>. Acesso em: 13 fev. 2022.

O trecho foi retirado do livro publicado, em 2008, *O olho da rua* – Uma repórter em busca da literatura da vida real. Nele, há dez reportagens produzidas entre os anos 2000 e 2008, detalhadas desde o trabalho de parteiras da floresta amazônica, até o testemunho dos últimos 115 dias de Ailce de Oliveira, merendeira de uma escola em São Paulo, que enfrentava um câncer. Os destaques em negrito na citação acima, deve-se ao fato de enaltecer esses discursos sempre reverberando com a narrativa presente em *Uma duas*. O livro de Laura termina quando Maria Lúcia morre, assim como a reportagem de Brum só termina com a morte de Ailce. Considero ainda que o livro *O olho da rua* possui um projeto estético, uma vez que começa relatando o nascimento, com reportagens sobre as parteiras da Amazônia (o nascer), e termina relatando reportagens sobre doentes terminais (o morrer). A perspectiva de reportagem adotada por Brum reverbera essa ideia de laboratório experiencial, uma vez que ela convive com seus entrevistados, passando dias com eles, para depois escrever sobre o assunto. Para fazer a reportagem do livro em que se intitula *A casa de velhos*, ela conviveu por algum período no asilo *Casa São Luiz para velhice*, com os “velhos”, como ela opta por denominar, até terminar a matéria, ficando dias hospedada com eles. (BRUM, 2008, p. 85-87). Nesse sentido, o projeto estético passou pelo processo de conviver, morar com os entrevistados, publicar as matérias para a revista *Época*, para, em 2008, publicar as dez matérias escolhidas pela autora.

Maria Lúcia não quis fazer quimioterapia ao saber do câncer: tem-se aí a forma de refletir sobre a eutanásia. Em *Uma duas*, na imagem do quarto em que Maria Lúcia encontrase, há a mesma imagem de Ailce no relato do livro *O olho da rua*. Laura é jornalista, tal e qual Eliane Brum. A repetição da imagem da unha que arranha algo perpassa *Uma duas* e outros processos criativos da autora. Pode-se evidenciar ainda a escrita como corpo. O livro *Meus desacontecimentos* é como fosse uma extensão do livro *Uma duas*, são muitas as questões que se interligam entre estes dois livros. Ao vasculhar o conjunto de obras de Brum, constato a existência da intencionalidade estética da autora e verifico repetições, assim, continuo a me aprofundar em questões que envolvem seus projetos estéticos. Portanto, noto que há uma estreita ligação entre os textos que antecedem *Uma duas* com os dois textos em diálogo com essa narrativa.

Nas crônicas surgem repetições de palavras como a carne, o sangue, a cor vermelha, a unha, a palavra encarnada, a relação mãe e filha, ou seja, temas e termos que me permitem estabelecer uma conexão com *Uma duas*. Além disso, a linguagem utilizada na escrita de grande parte de suas crônicas é visceral, principalmente, nas publicações entre 2009 a 2010, data próxima ao lançamento de *Uma duas*, em 2011. Em *A vagina dentada* (2009), por exemplo,

relata-se a história de uma personagem que começou a menstruar e está aprendendo a lidar com o início da libido, porém tem uma mãe que, constantemente, reprova suas descobertas sexuais:

Neste tempo começou a ter pesadelos. Eram dentes de animal selvagem aqueles que a habitavam. Em seus sonhos eles a devoravam toda. Era aterrorizante, mas ao mesmo tempo havia algo na sensação de ser devorada que ela gostava. Quando acordava, estava molhada entre as pernas. Concluiu que seus dentes babavam. Teve certeza quando os pelos nasceram. Havia uma loba dentro dela. Foi tanta a vergonha da descoberta que não contou a ninguém. E quando sangrou, desmaiou de pavor porque sabia que algo vivo havia sido despedaçado ali. Ao despertar, o estômago embrulhado e a cabeça tonta, apalpou-se em busca do que dela havia desaparecido naquela boca de fera. Nada achou. [...] Ao descobrir, a mãe reforçou a vigilância e o olhar ofendido. A mãe sabia que ela não era boa. Ela sabia que não era boa. [...] No dia seguinte, a encontraram no chão do quarto. Vestida sobre uma poça de sangue, entre agulhas e carretéis de linha preta. As pernas tão fortemente alinhavadas que o moço da funerária não foi capaz de romper os pontos. Foi preciso quebrar-lhe os ossos. Ela nunca soube que sua vagina era banguela⁷⁶. (BRUM, 2009, s/p)

A passagem me faz lembrar a cena de Maria Lúcia e Laura, quando esta menstrua pela primeira vez:

Durou a noite inteira, as mãos me abrindo, e eu sem entender por que não me arrebatavam de uma vez, mas sem querer que a coisa saísse. Será que não havia um jeito de enfiá-la de volta para dentro como um segredo para sempre meu? [...] 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. E era quente e tinha um gosto diferente do meu. Nesse instante minha mãe abriu a porta e me viu no chão com os dedos encarnados. Eu matei sua outra filha de novo, eu queria dizer. Sua filha boa. O monstro sou eu. Mas tive medo de falar. Seu olhar desceu pelo meu corpo e estancou nas minhas pernas. Ela abriu a boca. Não num sorriso, mas num esgar. E disse. Então você agora é uma mulher. (BRUM, 2011, p.54)

Nos dois trechos, encontro mãe e filha em uma relação não amigável. Ademais, as duas narrativas fazem um relato em torno da menarca e da descoberta da puberdade, em que as duas personagens vivenciam a descoberta do desejo sexual. Percebo ainda uma intensidade na escrita, sugerindo um caráter quase animalesco. No decorrer do conjunto de obras de Brum, frequentemente, encontro temáticas femininas sendo desenvolvidas, como a menstruação e as condições que envolvem a inserção ou não da mulher no universo dos seus desejos como a masturbação e a libido, questões vivificadas no e pelo corpo. A narrativa do desejo sexual de Laura, bem como a sua consumação, demonstram a visível quebra de um modelo universal, no qual a proposta de corporificar a atuação da mulher no discurso e de promover uma libertação

⁷⁶ Disponível em: < <http://desacontecimentos.com/?p=22> >. Acesso em: 3 jul. 2022

da clausura opressiva sobre seus corpos, como no caso da maternidade idealizada, atravessa, assim, uma geração de questionamentos .

A leitura da crônica *A coveira*, também me conduz a observar esse exercício experiencial da produção de Brum, antes de *Uma duas*. A narrativa descreve uma mãe que engravidou sete vezes, mas os filhos não sobreviveram: “Quando o sexto bebê apodreceu dentro dela, desistiu. Era isso o que seu útero era, uma tumba. Gerava para matar.” (BRUM, s/d, s/p)⁷⁷. O leitor fica em dúvida se a mãe matava os filhos, sem o pai saber ou se foram abortos espontâneos. Verifico mais uma vez a invariância do tema da maternidade que levanta questionamentos sobre a sacralização materna, perpassando, dessa forma, o projeto estético de Brum:

Queria ser boa, não má. Amava aquele filho, contra todos os prognósticos de sua depressão pré e pós-parto [...] Quase sorriu enquanto assistia àquela pequena criatura sugando o leite de dentro dela, aspirando no branco do alimento a escuridão invisível do mal dela. Entendeu o quadro todo pela primeira vez. Era essa a sina inescapável dela, a de todas as mães. Dar a vida para um ser que vai morrer. Inexoravelmente.” (BRUM, 2009, s/p).

Identifico um vínculo entre essa passagem e o momento em que Maria Lúcia relata sua depressão pós-parto e os infanticídios que comete com os quatro bebês recém-nascidos. Dentro desse diálogo, acrescento que Ailce, personagem da vida real, relata, nas suas memórias, à Eliane Brum, como foi o parto da filha Luciane:

Chorei, chorei, chorei. Não era **essa vida que eu queria pra mim**”, diz. “Aí fui me acalmando. Talvez meu bebê fosse uma menina, e eu queria muito uma menina.” Luciane nasceu miúda, alérgica a leite e com o gênio forte das mulheres da família. Era uma **menina estranha**, que desde os **sete anos** escondia-se na **cama** da mãe para não ser assaltada por coisas do outro mundo.[...] A figura miúda de Luciane está sempre no centro. Ela preenche o silêncio com **palavras** e, como a mãe, encontra sentido na ação. Depois de crescida, apaziguou-se com o sobrenatural virando mãe de santo na tradição do candomblé. Luciane vasculhou a história da família e descobriu que a avó materna era cigana. No Rio de Janeiro, onde vive com o marido, faz uma festa anual em homenagem a uma ancestral chamada Carmen que fala em espanhol pela sua boca. Ailce aceita o mistério. E ela, que nunca aprendeu o idioma, conversa com Carmen como uma velha amiga. Luciane dá à mãe uma dimensão mística da vida. **Pelas mãos dessa filha**, Ailce encontra significados para um estar no mundo que para ela foi sempre tão concreto. Luciane lhe dá uma história que avança além da sua, e lhe dá um lugar nessa história. Perto do fim, sua pequena vida passa a fazer sentido numa trama maior. (BRUM, 2008, p. 394-395, grifo nosso).

Parto do pressuposto de que tais descrições da vida de Ailce e temas das crônicas atravessam *Uma duas*, uma vez que Laura dormia na cama dos pais, era uma criança considerada estranha pela mãe, Maria Lúcia mantinha relações sexuais por obrigação, Luciane

⁷⁷ Disponível em: < <http://desacontecimentos.com/?p=22> >. Acesso em: 03 jul. 2022

foi a filha que trouxe a dança para a mãe antes de essa morrer, assim como Laura é a última pessoa a estar fisicamente conectada a Maria Lúcia, que também morre assistindo a um filme, ou seja, há a presença da arte nas duas histórias. Maria Lúcia tem um câncer no fígado, da mesma forma que Ailce. Ailce menciona suas crises de depressão pós-parto, da mesma forma que Maria Lúcia. Por isso, acredito no forte indício de que todos esses acontecimentos pré anunciaram *Uma duas*. Nas palavras do livro de reportagens, Brum afirma: “Ailce é uma mulher comum. Nunca pensou que sua vida dava um romance. Nem mesmo uma reportagem.” (BRUM, 2008, p.388). Pelo excerto, observo que Brum tem consciência de que a vivência com Ailce despertou nela a possibilidade de escrever um romance.

Torna-se pertinente, nesse contexto, pensar que a criação literária de Eliane Brum nasce das relações possíveis dentro desse laboratório experiencial, isto é, ela traz algo inacabado, porque sempre está a girar na/pela Voragem. Refletir essas questões é pensar na problemática que implica estabelecer conexões dentro desse laboratório experiencial. Essa dinâmica que se desenvolve em seu conjunto de obras assume um lugar inconcluso, como se guardasse um projeto que ela pretendesse retomar e investir futuramente, demonstrando que continuar um assunto, é renovar sua obra, porém não consegue completar o ciclo, pois sempre estará no meio da Voragem.

Outra produção que entendo que há prelúdios de *Uma duas* é a crônica *O gato*, a narrativa sobre uma criança que sempre desejou ter um gato. A narrativa desenvolve-se no entorno de descrever a filha que deseja ter um gato, mas a mãe não aprova. O relato detalha a maneira como a filha se sentia em uma casa fria: “A filha achava que concreto não servia nem para bicho nem para gente. Por isso, queria a carne quente do gato. Para se sentir menos alienígena naquela casa de concreto.” (BRUM, 2010, s/p). Pela descrição, percebo o forte entrecruzamento com *Uma duas*. Mãe e filha vivem uma relação fria, em uma casa com sentimentos de concreto:

No meio da tarde, a filha percebeu que havia se tornado o concreto do gato. A compreensão não fez com que o libertasse. Ao contrário. Apertou-o mais. Quando a filha não apareceu para o jantar, a mãe a descobriu no último quarto. O gato já não estava lá. Sua carne lambuzava a filha. As mãos vivas da filha enfiadas na barriga aberta do gato. Os olhos da filha muito abertos. A mãe se aproximou lentamente. Com uma delicadeza nova, abriu a boca da filha. Que não resistiu. Entre os dentes, a mãe viu o coração do gato. A mãe olhou os olhos da filha. E a filha olhou os olhos da mãe. Entenderam-se. (BRUM, 2010, s/p).

Além da relação conflituosa entre mãe e filha, a descrição acerca do assassinato do gato é uma questão que merece friso e aponta para como Eliane Brum delineia um projeto estético

em cujos temas aparecem e reaparecem com insistência em seus textos quando nos remente ao momento em que Laura

Entra no apartamento se esgueirando, à procura de um pedaço de pau ou de ferro, algo para bater no gato até torná-lo mais uma mancha orgânica no chão. Com outro rugido, o gato salta sobre seu rosto a sufocando, as unhas das patas fincadas em ambos os lados da parte posterior da sua cabeça e no pescoço, enfiadas na sua carne. Ela sente o monstro dentro dela respondendo ao monstro de fora. E gosta. Crava suas unhas no gato e ficam os dois, por um momento, dançando um balé desengonçado. O gato como alien, [...] Ela sente suas unhas se afundarem na carne do animal. [...] O bicho se rompe debaixo das unhas dela. Já não a sufoca mais, mas ela gosta da sensação de suas mãos brincando com as entranhas dele. (BRUM, 2011, p.22-23).

A concepção de vestígios que pode ser percebida no laboratório experiencial da obra de Brum, ao não ser tratada como uma origem definida no tempo e no espaço, mas como história de um processo racional de criação que se faz legível no aqui e agora de cada texto, faz com que cada texto instaure um núcleo de origem mutável. É um movimento que se lança para outra produção da autora, tornando-se um gesto inacabado, caráter que corrobora para uma leitura por camadas realizada pelo leitor-pesquisador, compreendendo o processo de sua escrita nesse vasculhar do conjunto de obras. São fios que vão traçando movimentos acerca da escolha de determinado assunto e que perpassam, assim, por todo o conjunto de sua obras.

Na crônica *A costureira*, assinalo o entrecruzamento da cor da transcrição da letra em vermelho tanto na escrita do livro *Uma duas* quanto na escolha de Brum em optar por caracterizar o cabelo de Laura sendo vermelho, bem como podemos constatar na personagem da crônica:

Denunciada pelo cheiro da morte, a costureira fora encontrada sobre sua máquina de costura. Tinha costurado com linha e agulha a própria boca. E suas mãos sobre ela. Desde então, penso que grito tão perigoso era aquele que ela temia escapar de sua garganta. Quando uma vizinha caridosa foi preparar o corpo para o velório, arrancou a touca da costureira e descobriu embaixo dela uma selvagem cabeleira vermelha que lhe ia até os pés⁷⁸.

*Alien*⁷⁹ narra a gestação de um bebê resultante de uma violência, para o qual o nascimento comparado por aquela mãe ao nascimento de um *alien* Voragem em sua barriga:

Em suas **entranhas**, algo estava em curso. Algo que não era ela. Um algo que havia sido colocado ali, à sua revelia, pela **violência** que durante muitos anos ela esqueceria. [...] Seu **corpo deformado** já era pouco para o bicho que a habitava. Voraz, ele queria mais. E mais. A coisa era uma **Voragem**. E agora a arrebentava de dentro para fora, seguindo apenas os desígnios de uma natureza indiferente, desamarrada de toda a moral. Para a coisa não importava se deixaria para trás sua carne dilacerada. Só

⁷⁸ Disponível em: < <http://elianebrum.com/vida-breve/alien/>> Acesso em: 13 jun. 2021.

⁷⁹ Disponível em: < <http://elianebrum.com/vida-breve/alien/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

importava seguir. Ela não gritou. Era inominável demais para ser pronunciado. Ainda que como grito. No silêncio absoluto de seu terror, o **monstro** a afogou em dor e sangue. E a deixou para trás. Antes de morrer, viu o bebê arrastar-se sobre seus seios em busca de sua última gota. (BRUM, 2010, s/p, grifo nosso).

Esse trecho me remete a passagens que encontro em *Uma duas* nos relatos de Maria Lúcia a respeito de suas gravidezes que, para ela, era um “bicho” “rasgando a barriga”. A recorrência de Brum em trabalhar o gestar como Voragem instaura-se no que tange a experimentar diferentes formas como possibilidade de reflexão sobre a maternidade na constituição de diversos estilos de escrita, seja nas crônicas, reportagens ou romance corroborando com a ideia de intencionalidade estética de seu conjunto de obras acerca da reflexão da Voragem. Desse modo, considero o inacabamento como uma potência para outras formas abertas. Isso agrega um valor literário à obra de Brum, a designando como uma autora além do tempo. São formas que persistem saltando as páginas não apenas do livro *Uma duas*, mas de todo um projeto estético do conjunto de obras.

O gesto epistemológico assumido na construção deste trabalho conduz-me a assumir o lugar da leitura e de jogadora no jogo promovido pelo estético. Embora não seja uma ação normativista, o gesto é intencional, pois norteia o campo de tomadas de decisões enquanto leitora-pesquisadora a partir de minhas escolhas interpretativas. Dito de outro modo, o jogo não existiria sem a experiência, a busca por entendimento desse objeto estético ocorre por meio da experiência estética (SOUZA, 2021, p.112). É por essa razão que as “regras” do jogo só podem ser construídas pelo processo de jogar, não podem ser anteriores à leitura. Saliento que não pretendo chegar à verdade absoluta, a mediação é traçada pela experiência estética. Nesse movimento subjetivo de experimentações, o objeto estético abre novas possibilidades e interpretações de sujeitos. Esses conhecimentos são válidos porque são conduzidos por uma intencionalidade criativa.

É a intenção que gera discursos e proporciona problematizações; trata-se do jogo construído por Brum que foi sendo pensado, desmembrado e articulado em conhecimentos posteriores por mim enquanto leitora-pesquisadora. A ideia de intenção não limita, mas alimenta a interpretação, não sendo um significado completo, dado que teremos sempre novos movimentos. A busca por intencionalidade estética, então, é a consumação do movimento como tal. Portanto, em *Uma duas*, também parto da hipótese de que o jogo estético constitui uma consciência estrutural hermenêutica de reflexão filosófica, como assinala Gadamer (1997, p.175), acerca do jogo, de modo que o jogar também provoca em nós a busca da compreensão humana. Diante desse espaço de possibilidades, é importante discutir a ficção de Brum pelo

viés da intencionalidade autoral, a fim de entendermos também a intencionalidade estética pretendida pela autora em *Uma duas* e em seu conjunto de obras.

Ademais, assim como aqui se intenta pensar e agir, a partir de *Uma duas*, as escolhas estéticas tornam-se necessárias à ER, visto que o sujeito precisa de uma intenção para desvendar os pontos de conexões entre objeto e autor, ou seja, deverá lidar com a sua subjetividade que servirá para lidar com um a construção de pensamento e o modo como se coloca para jogar. Dessa maneira, consideramos que cada indivíduo tem um objetivo diante dos próprios objetos estéticos, uma vez que essa abertura de possibilidades de conhecimento acontece justamente pela natureza estética do objeto. Meu olhar direciona-se para pensar como Voragem faz a travessia por *Uma duas*, tanto no que diz respeito às instâncias intrínsecas como às extrínsecas.

Visto desse modo, há um olhar consciente alicerçado na experiência por parte do leitor-pesquisador, e também na observação intencional a partir do gesto racional do autor no ato da escrita. É ancorado nesse movimento que, no curso das reflexões aqui pretendidas, quer promover-se a abertura de possibilidades de entendimento acerca de *Uma duas*. Não são respostas, trata-se de um movimento de interpretação e de entendimento de elementos, vestígios identificados por mim no conjunto de obras de Eliane Brum que me permitiram empreender tais discussões presentes aqui.

Os movimentos descritos permitem-me, ao percorrer pelas crônicas mencionadas nesta pesquisa, encontrar vínculos que se desdobram em *Uma duas*, permeiam nos textos uma personagem, um assunto que não possui uma fórmula pronta, ou seja, é sempre o experienciar de um projeto estético racional que se encontra em Voragem. Tais exemplos corroboram com aquilo que questiono a respeito da criação literária de Brum, entendida como reflexão sobre o ato de escrever. Pensar sua obra como espiral, é observar que há forte presença de uma continuação de histórias, de conteúdos de suas reportagens, traçando interconexões pré estabelecidas pela autora. Assim, elaboro a perspectiva de laboratório experiencial em que, por meio da leitura do conjunto de obras, compreendo haver um núcleo racional de personagens, reportagens que migram, transmutando-se entre sua produção intelectual como se tais elementos sobrevivessem a esta Voragem, em que tais invariâncias não saíssem dessa espiral. Dentro dessa espiral, continuo no movimento de pensar a Voragem. Nesse intuito, veremos no capítulo seguinte como a Voragem continua sua travessia.

CAPÍTULO III

3 A VORAGEM DO LEITOR PELA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Não escrevo para apaziguar, nem a mim nem a você. Para mim só faz sentido escrever se for para desacomodar, perturbar, inquietar.

Só o real é absurdo. A ficção é sempre possível.

(Eliane Brum)

Em conformidade com os estudos da Epistemologia do romance, existe de minha parte interesse na experiência estética promovida pela consciência da experiência. A consciência da experiência estética é uma etapa da relação do sujeito com o objeto estético e se caracteriza por um movimento de reflexões que visa explorar os efeitos de sentido causados pela experiência. Ademais, a partir desse movimento consciente, o leitor-pesquisador estará em condições de se perguntar sobre quais desdobramentos tais reflexões permitem de um ponto de vista investigativo. Tal qual faz a ER, assumo que o jogo não seria possível caso não tivesse a experiência. Além do jogo e da compreensão, dois elementos relevantes no processo hermenêutico, entendido por Gadamer (1997), ainda se fazem aqui importantes: o reconhecimento, por parte do leitor-pesquisador e a participação do autor no jogo. Assim, ao me aproximar do projeto estético de Eliane Brum, procuro captar intencionalidades com auxílio de informações de fora do texto, seja pela gênese do texto analisado, ou pelo conjunto de obras da autora para compreender a Voragem em *Uma duas*.

Levando em consideração a experiência, para Kant, na *Crítica da faculdade de julgar* (2016), o sujeito emite ajuizamentos de gosto. O juízo de gosto é subjetivo e não precisa ser um critério universal, dentro daquela perspectiva até aquele momento. Julgar, para Kant, é da faculdade humana. Não há preocupação com conhecimento nesse momento, porque esse sujeito ainda se encontra na ordem da sensação. Kant esclarece que reagimos à obra por meio de intuições e sentimentos que operam na definição desse objeto. (KANT, 2016, p. 21). Em outros termos, a faculdade de julgar trata da possibilidade de o sujeito julgar a partir de sensações. Tais julgamentos não satisfazem um juízo teórico ou prático, pois não se referem objetivamente ao objeto, mas subjetivamente, residindo num campo opinativo.

A fruição, em Kant (2016, p. 21), é um encerramento da satisfação do sujeito diante de uma forma e se encerra no deleite. O leitor-pesquisador opta por ultrapassar a fruição para, obter um conhecimento, no entanto, não deixa de apreender o objeto sensivelmente. Em outras

palavras, a fruição comporta gostos, não satisfazendo ainda um conhecimento. A ER, em relação ao conceito de fruição, apoia-se na definição kantiana, mas constitui um movimento de apreensão da obra, no qual a fruição é uma etapa e não um fim. Ela será um ponto de partida à medida que o sujeito pergunta a si quais os motivos que o levaram a sentir o efeito estético, e qual motivo a se demorar mais na obra. Por meio do olhar investigativo do sujeito, a ER precisa do sujeito transcendental de Kant, visto que sair do efeito estético e da fruição é importante para sairmos do julgamento do gosto.

Por isso a constante pergunta do sujeito transcendental de Kant “o que eu posso saber”?, presente em *Crítica da razão pura* (2018), pois ela conduz ao lugar do conhecimento, ligado a outros mecanismos que nascem da ordem subjetiva: o que eu posso saber sobre essa angústia ao ler *Uma duas*? O que eu posso saber sobre o porquê de certas repulsas em determinados momentos do romance? Ou seja, é necessário fazer questionamentos para poder ir além do efeito estético. O gesto desta leitora-pesquisadora tem o entendimento de que a pesquisa, em arte, nasce do esforço para se ter consciência a respeito da experiência. Por isso, trabalho com a reflexão sobre o jogo como algo que perpassa por uma consciência do efeito e da experiência estética. (CAIXETA; BARROSO, 2019, p. 72).

Nesse sentido, nesta parte, discorro a Voragem em instâncias que dizem respeito ao romance que, ontologicamente, pensa a condição do Ser. Ainda procuro atentar para aspectos referentes ao efeito estético em *Uma duas*. Por meio da ideia da Voragem, adentro em questões em que os elementos presentes não só autorizam, mas também reivindicam reflexões a respeito do confronto entre a estética e a ética⁸⁰ na obra de criação artística.

3.1 A Voragem como elemento da condição humana

No desdobrar das considerações acerca da Epistemologia do romance, foi possível notar que Voragem está atrelada a um jogo de intencionalidades de Eliane Brum. Proceder a análise de *Uma duas* sob a perspectiva de um romance que pensa - em que há o entrelaçar de uma voz filosófica, nesse movimento de reflexão sobre esse modo de narrar intencional -, remete a indagações as quais conduzem ao conhecimento do ser. Isso se dá na medida em que a voz

⁸⁰ Os termos ética e moral referem-se ao comportamento humano em sociedade. A ética nos permite fazer uma reflexão sobre os valores morais: será que isso é certo ou errado? A questão da eutanásia, por exemplo, por que seria certo ou errado desligar os aparelhos de alguém? A moral nos permite pensar os costumes de uma sociedade, de uma cultura, naquilo que concerne um costume religioso, cultural, diante da moral cristã por exemplo, a eutanásia não é correta. Conforme Lalande, a moral “referente quer aos costumes, quer a regras de conduta admitidas num grupo determinado, e a ética é conjunto das regras de conduta admitidas numa época ou por um grupo de homens que decidem a conduta social.” (1999, p.705).

filosófica do narrador abre espaços de discussão e de possibilidades interpretativas. Nessa perspectiva, *Voragem*, intencionada por Eliane Brum (o narrador com sua voz filosófica), leva a problematizações que, no jogo, envolvem esta leitora-pesquisadora e o narrador filosófico⁸¹.

Amparada pelas reflexões teóricas da ER, entendo que, para dar conta do que se experiencia na relação com a arte, é necessário ultrapassar o efeito estético, por isso a importância de, no âmbito interpretativo que aqui se encaminha, posicionar-me como uma leitora-pesquisadora, pois

[...] mesmo buscando identificar o que fundamenta a obra e quais elementos estéticos são vestígios de conhecimento e se repetem naquela forma estética, não cabe a ela fechar esse movimento em uma reflexão. Ao contrário, é próprio da origem do leitor-pesquisador movimentar-se insistentemente em possibilidades ontológicas que fundam a obra literária, especialmente um tipo de obra: o romance que pensa (CAIXETA; BARROSO, 2019, p. 72).

Em acordo com a ER, entendo que desmontando o romance, terei condições de apontar problematizações sobre como ele funciona, sendo-me possível, dessa maneira, alcançar fontes de saberes sobre o humano, o que a ER consolida como Romance que pensa:

Romance que pensa é entendido enquanto gênero literário resultante da atividade criadora que traz em si o desejo de fazer do literário um lugar do exercício filosófico; nessa acepção, a narrativa romanesca moderna, sem subterfúgios de qualquer natureza, é assumidamente um lugar do gesto filosófico, constituindo-se em um espaço de experimentação do pensamento. Entretanto, embora pratique a filosofia, o exercício criador não está submetido a nenhuma corrente ou sistema filosófico. Na segunda acepção, o Romance que Pensa pode ser entendido como um ramo da prosa literária que, desde o século XVII com Miguel de Cervantes, pratica o gesto filosófico de modo espontâneo, sem demonstrar interesse em dialogar com a tradição do pensamento filosófico. (BARROSO, 2019, p. 150).⁸²

Seguindo orientações da ER, nesta tese busca-se pelos efeitos causados na relação do sujeito com objeto estético (o romance), mas cabe ressaltar que esse gesto não quer anular a experiência ou adjetivar a obra como boa, ruim ou agradável, a intenção primária é buscar questionar-se a respeito das sensações provocadas, direcionando-se pela pergunta kantiana “o que eu posso saber?”. Essa pergunta move a pesquisa sobre o romance escolhido, possibilitando se chegar a conhecimentos da condição humana para entender determinados pontos e

⁸¹ O narrador filosófico perpassa toda a obra e ultrapassa categorizações do narrador porque se trata de uma manipulação estética. Quanto mais o narrador tem domínio dessa reflexão, mais o jogo torna-se instigante, visto que a forma de narrar brinca com o leitor e provoca subversão. “O narrador, além de narrar, pensa sobre a história narrada e tece comentários sobre os personagens, levando o leitor-pesquisador a refletir também. Os estudos da Epistemologia do Romance voltam-se para a voz filosófica do narrador”. (OLIVEIRA, 2019, p.137). In: BARROSO; BARROSO. *Verbetes da Epistemologia do Romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019.

⁸² BARROSO, Maria Veralice. Romance que pensa. In: CAIXETA, BARROSO. *Verbetes da Epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019. p.149-168.

problematizá-los sem a pretensão de uma verdade. Com base nesse entendimento e partindo das perspectivas de Milan Kundera (2016, p. 52) na obra *A arte do romance*, denomino as problematizações que enfrento na obra *Uma duas* como “exploração da existência”. Faço isso ao perceber que, embora lide com conhecimentos sobre o Ser, esse não é, de modo algum, um conhecimento inflexível e final sobre a obra. E, para isso, é necessário atentar para a forma como certos temas são narrados, e, assim, reflexionar o objeto estético aprofundando a respeito de como ele é constituído. Desse modo, o intuito é compreender como se dá a constituição do objeto estético.

Nesta perspectiva, parto do ponto de vista de que, em razão do caráter especulativo acerca da existência humana -constitutivo do romance que pensa -, é importante atentar e voltar-se para o jogo que se estabelece na narrativa entre a intencionalidade estética autoral e a intencionalidade desta leitora-pesquisadora. Cabe assinalar que assumir o gesto de entender o romance que pensa passa, primeiramente, pela observação do(s) narrador(es), aquele que conduz a narrativa e, normalmente, porta uma voz filosófica sobre, o jogo. O narrador filosófico atua de modo a problematizar as ações e experiências das personagens - instância literária conceituada por Milan Kundera como “egos experimentais”. A constituição e expressiva atuação do narrador filosófico no jogo narrativo não só revelam e acentuam uma intencionalidade estética autoral, mas também sempre partem do pressuposto de que tais elementos são complementados pelo leitor-pesquisador (neste caso, por esta leitora-pesquisadora).

Para dar sequência aos estudos do romance *Uma duas*, entendendo-o como um romance que pensa, a pergunta: “Como se constrói esse tipo de narrativa ficcional?” (BARROSO, 2019, p.158), torna-se imprescindível, pois ela me permite adentrar com mais segurança na rede de complexidades tecida pelo jogo de Eliane Brum, reforçando, assim, a necessidade de tecer questionamentos sobre a intencionalidade por parte do criador.

Ao tomar a ER, como referência teórica, chamo a atenção para o fato de sempre se levar em conta a ressalva de que recentralizar o autor dentro dessa escolha teórica, não é se concentrar em como a vida ou obra de um autor a reflete, nem se interessar pela crítica biográfica que foi amplamente utilizada até meados do século XX, nem buscar aspectos da personalidade ou psicanalíticos de um autor:

[...] é, sobretudo, compreender os sentidos e motivações das escolhas estéticas realizadas pelo criador da obra. Para a ER, entender as intenções do autor é algo que auxilia no processo e elucidação no que se refere ao papel exercido pelos elementos estéticos no funcionamento da obra. [...] Por entender que o romance que pensa

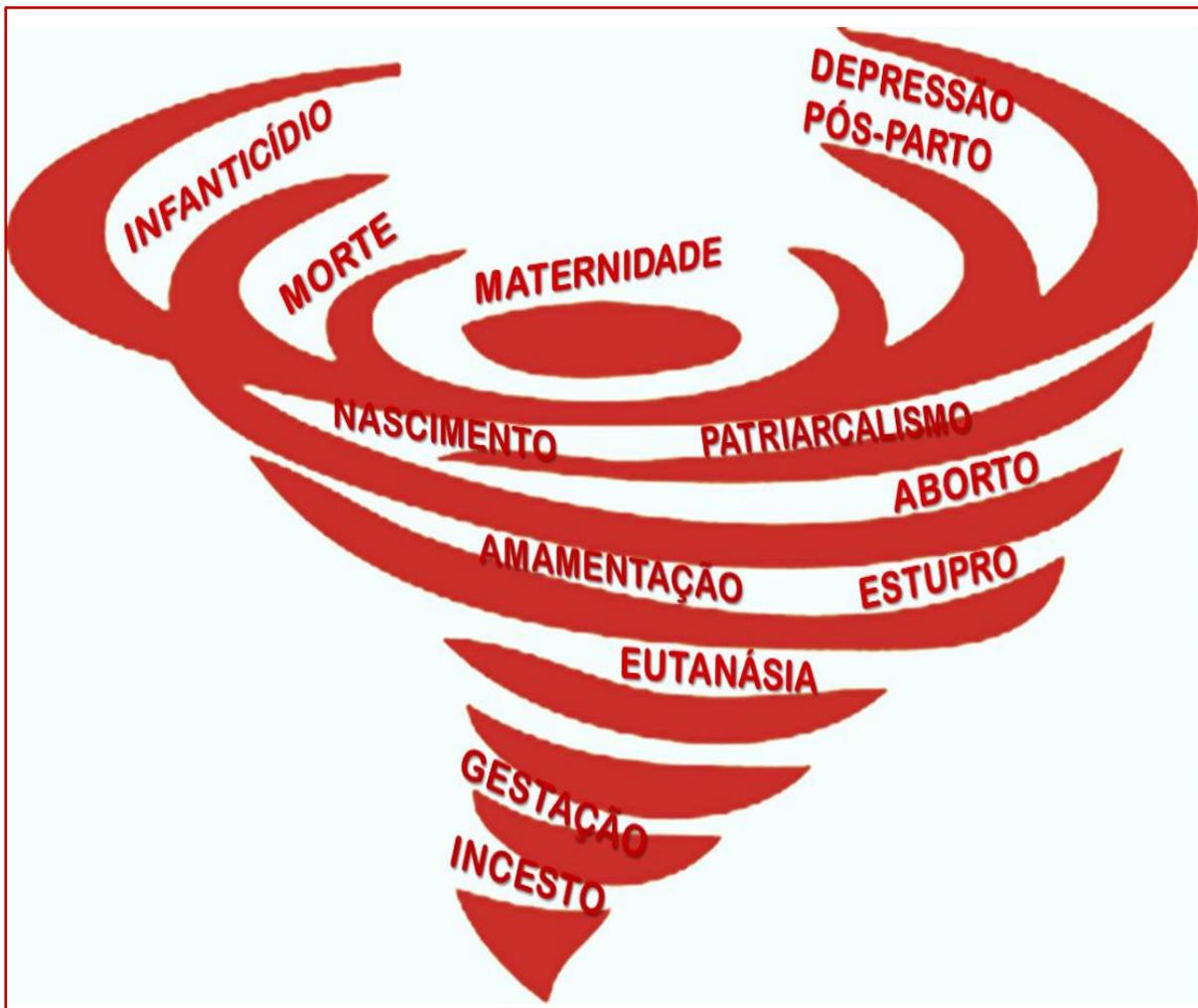
participa de um projeto estético elaborado pelo criador, sendo, portanto, decorrente de intenções que, para se efetivarem, reivindicam tomadas de decisões, especialmente ligadas aos modos de narrar, para a ER, mais que compreender se o jogo entre a voz que narra e a voz que escreve se constitui ou não em relatos da experiência de um eu autoral [...] o importante é compreender o porquê deste jogo ou de qualquer outro que, conforme Gadamer (2004), enreda o jogador. [...] Tal orientação, faz com que a relação do leitor-pesquisador com o objeto estético seja mediada por interrogações da seguinte ordem: Quais são as intenções do jogo criado? O que me é permitido saber sobre a condição existencial a partir dessa estratégia narrativa? É possível que perguntas dessa natureza permitam olhar para além do particular, levando a aproximações com o universal humano cujo interesse justifica a relação dos estudos epistemológicos em relação ao romance que pensa. (BARROSO, 2019, p. 159-163).

Por intermédio do gesto filosófico, enquanto leitora-pesquisadora, busco analisar como se dão as escolhas da forma de narrar *Uma duas*. Procedo observando o jogo autoral, a partir do qual me é possível perguntar: quais elementos estéticos, e, dentro desses elementos, quais temas são abordados na obra?

A demora no debruçamento sobre a intencionalidade nesta pesquisa, deve-se ao entendimento de que dela resulta a complexidade interpretativa da obra. São as percepções de intencionalidade que tornam o jogo do leitor-pesquisador mais instigante, conduzindo-o, por exemplo, ao gesto filosófico, trazendo, assim, inquietação, incômodo, e, conseqüentemente, perguntas que desmontam determinadas certezas que moldam discursos sociais sobre questões do universal humano, tais como a morte ou a maternidade. Desse modo, pautando-me na compreensão acerca da relevância de se considerar a intencionalidade criadora para se pensar questões do humano em *Uma duas*, formulo a seguinte questão: Como os egos experimentais, criados por Brum, são trabalhados de forma que me permitem, na condição de leitora-pesquisadora, conseguir refletir sobre temas que levam a conflitos da condição humana?

Dentro do contexto apresentado em *Uma duas*, Laura busca mostrar seu relacionamento com a mãe, assim, o leitor percebe que há uma dessacralização maternal inserida no romance, porém o tema que gira em torno de questões maternais leva a elementos de experiência de vida das personagens que conduzem a temas universais da condição humana. Levando em consideração a Voragem maternal na relação das duas personagens, o romance referido expõe questões como aborto, infanticídio, eutanásia, abuso sexual infantil, solidão, incesto, depressão, dentre outros aspectos da condição humana. Para mim, leitora-pesquisadora do romance *Uma duas* e do conjunto de obras de Brum, fica evidente os temas em que a Voragem, tema maior, abarca os temas menores, mas não menos importantes como podemos observar a partir da seguinte figura:

Figura 26: Alguns temas da condição humana em *Uma duas*



Fonte: Montagem feita por mim a partir da imagem coletada no site *pixabay*⁸³

Por meio da imagem, observo os diversos temas que compõem o redemoinho que suga todos eles para seu vórtice. Todos os temas são devorados pela força e movimento da Voragem, como imagem-ação, uma ação que domina todos os demais temas. A imagem do redemoinho é a própria Voragem, ou o que aqui se está tratando como Voragem. Pensando assim, por este ponto de vista da imagem, a Voragem torna-se, no romance *Uma duas*, uma palavra-eixo no desenvolvimento da narrativa.

Em *Uma duas*, percebe-se que há uma insistência em lidar com questões espinhosas e complexas da existência, como infanticídio, estupro, abuso e desejo infantil, automutilação, depressão, eutanásia, temas que encontram espaço para serem tratados no contexto temporal e

⁸³ Imagem original disponível em: <<https://pixabay.com/pt/vectors/tornado-espiral-ciclone-redemoinho-303208/>> Acesso em: 13 ago. 2021.

geográfico cultural que se apresentam, principalmente na arte. A respeito de temas espinhosos na arte, conforme Hermann Broch (1886-1951) no capítulo *O mal no sistema de valores*, presente no livro *Espírito e espírito de época* (2014, p. 37), por não ter um comprometimento ético, mas estético, a arte é capaz de acolher e desenvolver livremente muitos dos conflitos que perpassam a existência humana. Ao longo dos tempos, a literatura tem se colocado nesse lugar apontado por Broch (2014), em que os mais variados temas são lançados em tecituras narrativas, como a velhice, a interdição, a loucura, as críticas sociais e também as instituições.

Como é pontuado por Broch (2014), de um lado há uma legitimidade literária para abordar temas dessa natureza, de outro, existe uma barreira moral no sujeito ao lidar com esses temas. Nesse sentido, à medida que me aprofundo nas análises de *Uma duas*, noto que, além dos elementos intrínsecos na narrativa - elementos de linguagem, da cor, da suspeição do leitor -, coloca-se em evidência um atravessamento moral na narrativa. Há visivelmente na leitura dessa obra, um desconforto por parte do leitor - mesmo de uma leitora-pesquisadora - pois, aliada a aspectos estruturais, linguísticos e entre outros elementos, a complexidade dos temas tratados e a corrosividade com que isso é feito, vão quebrando concepções históricas e culturalmente constituídas sobre elementos que compõem questões de perspectivas humanas consideradas tabus na sociedade.

A intencionalidade estética de Eliane Brum é observada na composição de um narrador filosófico que, de alguma maneira, intenta ferir a moral e a ética do leitor. A forma escolhida para narrar evidencia que o desejo de Brum é mostrar que a vida é assim, o que importa nesse momento é incomodar, de tal modo que pode trazer reações de repulsa para aquele que lê. Maria Lúcia enterra quatro recém-nascidos no quintal de casa e sente prazer neste ato; Laura masturba-se com o cabo de uma faca entranhado na vagina; Laura mata o gato, rasgando-o com as próprias unhas; o jogo ora incesto, ora pedofilia entre mãe e filha durante a amamentação; entre outros momentos são bons exemplos dessa tentativa de chocar e de incomodar.

As escolhas estéticas de Brum são de grande importância na constituição de um narrador que lida com temas da condição humana, como se tentasse sugar as energias do leitor por meio da Voragem (violenta e ininterrupta). *Uma duas* tende a ser um livro experienciado de forma a deslocar, desorientar e, muitas vezes, ferir os princípios morais do receptor. Se Laura e Maria Lúcia têm feridas abertas, o narrador filosófico parece desejar abrir também uma ferida no leitor, provocando o questionamento a respeito de temas espinhosos, intocáveis, que confrontam a moral socialmente construída, como a morte, a maternidade, a relação com o corpo, e a relação entre mãe e filha.

É muito difícil supor uma leitura tranquila e feliz de *Uma duas*. Percebo que, assim como o narrador se diz exaurido, observa-se, com frequência que, ao final do romance, o leitor também se exaure. Importa ressaltar que se trata de uma exaustão infinita, tendo em vista que ela não se finda com o terminar do texto, a Voragem perpetua, porque a última palavra utilizada pelo narrador “legião”⁸⁴, abarca o sentido de multiplicidade, não deixando o leitor descansar. A percepção permite-me afirmar que esse fim objetiva impedir o repouso, sobretudo, a voz filosófica do narrador quer continuar atuando na experiência abismal do receptor.

3.1.2 O jogo entre a ética e a estética e o conhecimento na arte

A questão do conhecimento na arte literária, encontra, no andar desta tese, referências oportunas nas concepções teóricas assumidas pela ER, cuja reflexão mais pormenorizada se impõe neste momento. O movimento de tentar desnudar questões morais e, ao mesmo tempo, colocar o leitor em um abismo no universo de suas subjetividades, pode fazer com que a experiência vivenciada com *Uma duas*, leve o receptor a questionar, a repensar, ou ressignificar muitas das morais discursivas socialmente estabelecidas. Esse movimento que se dá entre o ético e o estético na obra de Eliane Brum permite, sobretudo, pensar em possibilidades de aquisição de conhecimentos sobre questões da condição humana.

Penso que me é possível reiterar aquilo que entendo como o pressuposto central de *Uma duas*, ou seja, a possibilidade de conhecer aspectos da condição humana, valendo-me da constituição da Voragem em *Uma duas*. Brum apresenta questões que, embora experimentadas por um ser particular (personagem/ego experimental), dizem respeito às angústias de todos os seres humanos, às dificuldades em lidar com os próprios conflitos, à morte, à maternidade, entre outras, são algumas das questões trazidas e desdobradas visceralmente pela voz filosófica do(s) narrador(es) de *Uma duas*. Desse modo, o romance de Brum pode ser concebido como um objeto estético, e, ao mesmo tempo, como um objeto de conhecimento.

Para Morin (2003), “o milagre de um grande romance, como de um grande filme, é revelar a universalidade da condição humana, ao mergulhar na singularidade de destinos individuais localizados no tempo e no espaço” (2003, p.44). Partindo desse pressuposto, o pensador detalha que as artes inserem o sujeito em uma dimensão estética da existência, e o

⁸⁴ É pertinente lembrar de que o termo “legião” aparece no último capítulo de *Uma duas* quando Laura termina de escrever o livro que se propunha a fazer desde o primeiro capítulo da narrativa: **Este livro que você escreveu é como um filho? Sim e não. Um romance é sempre um filho. Mas é um filho do inferno. É legião.** (BRUM, 2011, p. 175).

leva a ver o mundo esteticamente, demonstrando que, na literatura, no cinema, na poesia, na música, na pintura, entre outros, ocorre a projeção de um prisma profundo sobre a condição humana, ao passo que “é o romance que expande o domínio do dizível à infinita complexidade de nossa vida subjetiva”. (MORIN, 2003, p. 45-49). Para completar seu olhar sobre o intrínseco envolvimento das artes com a condição humana, Morin ainda menciona Milan Kundera no que diz respeito ao romance:

Kundera diz isso muito bem, em *L'Art du roman* (A Arte do Romance). O romance é mais que um romance. Sabemos que o romance, a partir do século XIX, tornou-se prenhe de toda a complexidade da vida dos indivíduos, até da mais banal das vidas. Ele demonstra que o ser mais insignificante tem várias vidas, desempenha diversos papéis, vive uma existência em parte de fantasias, em parte de ações. Dostoievski demonstrou vivamente a complexidade das relações do sujeito com o outro, as instabilidades do “eu” (MORIN, 2003, p. 44, grifo do autor).

Nesse aspecto, o interesse nasce de um romance literário, que nasce de um movimento do leitor-pesquisador que quer pensar a literatura com outros diálogos. O romance *Uma duas* traz elementos que são contextuais, históricos, filosóficos, permitindo que nós possamos entender o sujeito no seu espaço-tempo. Nesse gesto de leitora-pesquisadora do romance que pensa, legitima-se o objeto estético enquanto espaço de conhecimento. Todavia, poucos ainda assumem ações que são da ordem do estético com questões na ordem do conhecimento:

A partir dos gestos estéticos e hermenêuticos, o que pretende a Epistemologia do Romance é refletir filosoficamente acerca da estética enquanto espaço voltado para o entendimento da relação do sujeito com objeto de criação artística, a ponto de levar o leitor-pesquisador a um gesto epistemológico que permita extrair possibilidades de conhecimentos sensíveis sobre o humano. (CAIXETA: BARROSO, 2019, p.66-67).

Recuperar a consciência de que é a interação das partes que vai trazer algo que una e atribua uma qualidade própria, é fazer-nos observar a identidade em cada um de nós, é notar, nessa acepção, a própria autodescoberta, já que aprenderemos sobre nós mesmos com a visão complexa de que também propõe uma nova organização do conhecimento da condição humana.

Por isso, Edgar Morin (2003, p.59) afirma a importância de atentar para a complexidade humana, pois, para ele, somos compostos por várias dimensões, e como cada um de nós somos seres complexos, somos *homo complexus*. Para resgatar a humanidade que nós perdemos, o autor cita a importância de buscarmos a subjetividade pois, muitas vezes, podemos encontrar questões sensíveis do humano ao assistir a um filme e, em vez de permanecer no efeito (de prazer ou desprazer) do que fora causado, questionar-se: quais questões da condição humana posso ter ao experienciar a um filme? Qual é o conhecimento que utilizo para fazer essa reflexão?

A longa tradição dos ensaios - própria de nossa cultura, desde Erasmo, Maquiavel, Montaigne, La Bruyère, La Rochefoucauld, Diderot e até Camus e Bataille - constitui uma farta contribuição reflexiva sobre a condição humana. Mas também o romance e o cinema oferecem-nos o que é invisível nas ciências humanas; estas ocultam ou dissolvem os caracteres existenciais, subjetivos, afetivos do ser humano, que vive suas paixões, seus amores, seus ódios, seus envolvimento, seus delírios, suas felicidades, suas infelicidades, com boa e má sorte, enganos, traições, imprevistos, destino, fatalidade [...] (MORIN, 2003, p. 43).

Por essa perspectiva, a ER mostra que o gesto filosófico, independente de qual teoria o leitor-pesquisador esteja utilizando, optou-se por trabalhar o gesto de reflexão que pressupõe um gesto necessário para tudo o que é da ordem do estético, observando o romance que pensa. Então, nesse sentido, pensar *Uma duas*, atentando para as questões que envolvem um romance que pensa, ampara-se na intenção de um gesto filosófico em que surge a necessidade de uma reflexão de cunho filosófico acerca da ordem do sensível acerca da Voragem.

No ensaio *A Arte do romance* (2016), Milan Kundera aborda, por via de entrevistas e de textos, seu pensamento a respeito do romance. Para ele, a distinção tradicional entre literatura e filosofia torna-se obsoleta à medida que questionamos a primazia do conhecimento científico-filosófico sobre o conhecimento romanesco. Kundera trabalha com a ideia de que a noção de romance como conhecimento da incerteza é exemplificada a fim de contrabalançar a busca filosófica obsessiva pela verdade absoluta. Isso porque, na opinião kunderiana, a análise sobre a modernidade que não considera o romance torna-se um equívoco, uma vez que “o fundador dos tempos modernos não é somente Descartes, mas também Cervantes”, (KUNDERA, 2016, p.12), principalmente pelo fato de que Cervantes teve de compreender o mundo em sua ambiguidade, “afrontar, ao invés de uma só verdade absoluta, um monte de verdades relativas que se contradizem (verdades incorporadas em *egos imaginários* nomeados de personagens), já que o romance possui como “única certeza a sabedoria da incerteza” (KUNDERA, 2016, p.14, grifo do autor). Nesse sentido, quando Kundera é questionado sobre seus romances serem um tratado filosófico, o escritor alega que “o romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, ele pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos” (KUNDERA, 2016, p.40).

Nessa linha de reflexão, Tzvetan Todorov (1939-2017) em *A literatura em perigo* (2009, p.93), coaduna com o pensamento evocado aqui, visto que para o autor, o texto literário tem muito a dizer sobre o ser humano, sendo o objeto da “literatura a própria condição humana”:

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a

experiência humana. Nesse sentido, pode se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e psicólogos e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo. (TODOROV, 2009, p.75).

A esse respeito, no evento *Sempre um papo*⁸⁵ (2013), Eliane Brum foi questionada por um espectador da plateia acerca de sua obra ser existencialista. Em resposta à indagação, ela afirma que não costuma definir-se por rótulos:

[...] eu acho, eu não sei se sou existencialista, para mim, a vida é caos, a vida não tem sentido a rigor, não tem sentido algum, exceto, aquele que se constrói e é essa parte mais fascinante: escutar vida dos outros. [...] saber como cada um cria sentido para sua vida e não cria um sentido que é dado para sempre, o que a gente faz é justamente o desafio: estar constantemente criando os sentidos e novos sentidos, porque os sentidos, eles vão se esvaziando e vai sendo necessário criar outras vidas e outros sentidos. (BRUM, 2013, s/p).

Desse excerto, podemos verificar que Brum também reflete sobre o que escreve, pensando em questões da condição humana. Pensar a forma que a autora Eliane Brum procura transmitir um amor maternal não romantizado ao leitor, motiva-nos a refletir que, no decorrer do romance, *Voragem* adquire diferentes níveis de significações, uma vez que me conduz a interpelações sobre a *Voragem* maternal, suscitando-me a inquietudes por intermédio dos questionamentos sobre o Ser presentes nos egos experimentais Maria Lúcia e Laura: amor, ódio, solidão, automutilação, rejeição, masturbação, velhice, entre outras citadas na figura acima.

Destaco dessa concepção o pensamento de Milan Kundera que postula: “os romancistas desenham o mapa da existência descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. [...] É preciso compreender o personagem e seu mundo como possibilidades.” (2016, p. 46). A verificação aponta-nos que Kundera considera o romance como entendimento singular acerca do mundo, por isso, afirma que o romance se move a partir das possibilidades de existência. Essa seria a condição de manejar com aquilo que é real, isto é, para poder manejar esse mundo em si mesmo, destacando que “o romancista é um explorador da existência” (KUNDERA, 2016, p.52).

Apropriando do pensamento kunderiano, é possível depreender que, além de conceber o romance que pensa como um lugar de saberes do humano, um espaço de conhecimento, o romance *Uma duas* está longe de ter esgotado as suas possibilidades, já que no desenvolvimento dos temas ali abordados há uma visível intenção de que tais temas se desprendam de um eu particular, de uma personagem, e se desdobre como questões da universalidade humana. Dessa

⁸⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=SeeojASScDo>>. Acesso em: 3 maio 2022.

forma, no romance que pensa - como aqui se concebe *Uma duas* -, a busca por respostas ao “enigma ontológico do eu” torna-se incessante. (KUNDERA, 2016, p.31).

Dentro da interação que se estabelece entre universal e particular, as personagens representam hipóteses, tentativas de resolver questionamentos existenciais, no entanto, perante a incapacidade de descobrir a si mesmas, permanecem na busca de explorar os limites de suas próprias possibilidades. Milan Kundera (2016) denomina essas criações ficcionais, pensadas para vivenciar um problema humano, de egos experimentais. Nesse sentido, faz-se importante transitar um pouco mais pela noção de ego experimental.

Como dito anteriormente, a expressão ego experimental foi criada por Milan Kundera para designar personagens intencionalmente criadas para experienciar questões do “eu”. Nos estudos da Epistemologia do Romance, Barroso (2019, p. 152) menciona que o termo ego experimental é usado para além das pesquisas do autor tcheco, pois se refere a uma opção de assumir na escrita literária um gesto filosófico acerca de questões da condição do humano.

O interesse de Kundera, nesse sentido, não é explorar a história de vida vivida por uma personagem, mas sim tentar entender o que caracteriza a sua existência. Essa característica normalmente se apresenta como um tema que extrapola a vida de um eu particular, mas reverbera nas vidas humanas. Em *Uma duas*, ao explorar os temas, Brum trata as personagens como “egos experimentais”, nesse contexto, elas se tornam “eus” que experienciam os temas desenvolvidos por meio de uma reflexão estética e existencial ao longo da narrativa. Isso acontece por intermédio dos narradores que são portadores de “uma voz filosófica”. Desse modo, as personagens perpetram-se enquanto formas que abarcam determinado(s) conteúdo(s) a ser explorado no desenvolvimento do romance. Conforme Kundera, o tema enquanto exploração existencial, se fortalece pela linguagem, pela palavra:

Um tema é uma interrogação existencial. E cada vez mais me dou conta de que tal interrogação é, afinal, o exame de palavras particulares, de palavras-temas. O que me leva a insistir: o romance é baseado primeiramente em algumas palavras fundamentais. É como a “série de notas” em Schonberg. Em *o livro do riso e do esquecimento*, a “série” é a seguinte: o esquecimento, o riso, os anjos, a “htost”, a fronteira. Estas cinco palavras principais são, no decorrer do romance, analisadas, estudadas, definidas, redefinidas, e assim transformadas em categorias da existência. (KUNDERA, 2016, p. 90, grifo do autor).

Nesse sentido, tomando a palavra como condutora do tema, o autor não se centra apenas na história, nem na personagem, no enredo propriamente dito, mas sim no tema. Por essa visão, não há, por parte do romancista, uma preocupação com a sequência dos fatos, pois ao centrar-se no tema, ele pode escrever um romance que pensa por variações, estruturado em torno de um tema ou de “palavras-temas” fundamentais. As variações, em detrimento da sequência

narrativa, permitirão que o autor experimente aspectos da condição humana nas suas mais diversas possibilidades. Logo, os temas tornam-se elementos de reflexão, promovendo um eixo estético que provoca uma projeção de questões do humano, partindo do individual (personagem) para o universal. Por isso, a centralidade no tema, e não somente nas histórias das personagens. Além disso, as personagens podem, na condição de egos experimentais, ajudar tanto o autor como o leitor-pesquisador no exercício de pensar o sentido de experienciar, por essa razão, egos experimentais, isto é, os próprios personagens não resolvem seus problemas, porque são complexos, portam consigo as questões da condição humana. Diante desse posicionamento, vejamos o que Eliane Brum responde a respeito da maternidade em uma entrevista:

A gente vive em uma sociedade em que a relação dos filhos com a mãe é muito idealizada: a maternidade precisa ser um paraíso, as mulheres que não têm filhos são vistas como se tivessem uma experiência de vida incompleta, a maternidade tem que ser algo bom, algo sublime. A experiência da vida mostra que não é assim, é uma experiência de conflito. Mas esse conflito é calado. (BRUM, 2014, s/p).⁸⁶

Para exemplificar, começo por lembrar de que temas como a maternidade, a eutanásia, entre outros, vão percorrer a obra *Uma duas*, mas aqui o desejo é chamar a atenção para o fato de que todos esbarram num único tema (eixo) maior, que é a Voragem. A Voragem atravessa tanto o romance *Uma duas*, como o conjunto de obras de Brum. No interior da obra é possível reconhecer diversos temas - tal como foi imagetivamente explorado pelo redemoinho - e ir desdobrando e refletindo sobre cada um deles, para, com isso, chegar ao grande tema, no caso em questão, no eixo epistemológico de Eliane Brum, que entendo ser a Voragem. O gesto investigativo é aqui assumido, mais uma vez, em consonância com as reflexões desenvolvidas no âmbito dos estudos da ER. Examinemos:

[...] na medida em que se busca conhecer a existência partindo de pressupostos ontológicos, o romance, movido pela meditação, traz para o centro das reflexões as singularidades que se confrontam com os outros. Nestas condições, a partir de um observatório particular, o autor cria “eus” capazes de experienciar os mais diversos temas humanos, esta estratégia estética da criação, aliada à voz do narrador filosófico, permite ao leitor pensar multiplamente as possibilidades humanas. (BARROSO, 2019, p.166, grifo da autora).

Na perspectiva do tema da maternidade, leva-se em consideração o gesto filosófico que é escrito em várias ações, e, por meio do ego experimental (personagens), vamos ter uma

⁸⁶ Entrevista concedida para o programa *Leituras da TV Senado*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rmHzeKcpohY&t=1s>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

referência com o tema que Eliane Brum quer discutir. Por esse motivo, entender Laura e Maria Lúcia em referência à centralidade da percepção do tema da Voragem maternal, reside em um âmbito de discussões dos saberes humanos.

3.1.3 A Voragem como lugar da exploração do ser

Diante dessas perspectivas desdobradas, expliquei, no primeiro capítulo desta pesquisa, que o ideal da maternidade o qual coloca o amor materno como instinto feminino é rompido em *Uma duas*, uma vez que Maria Lúcia não amou seus filhos nem durante a gestação, nem após o nascimento. Em Maria Lúcia, notamos que existe uma busca por dar sentido à própria vida. O pai de Maria Lúcia a privou de ser uma mulher livre. No entanto, esse modo de convivência que lhe fora imposto desde pequena, não a impedia de demonstrar seus desejos sexuais de adolescente e suas curiosidades sobre sexo. Desse modo, nessa busca, ela não só expõe sua subjetividade, como também, encarna elementos que não se restringem somente a seu Ser. Muitos dos conflitos revelados por Maria Lúcia na busca de si mesma são próprios da condição humana.

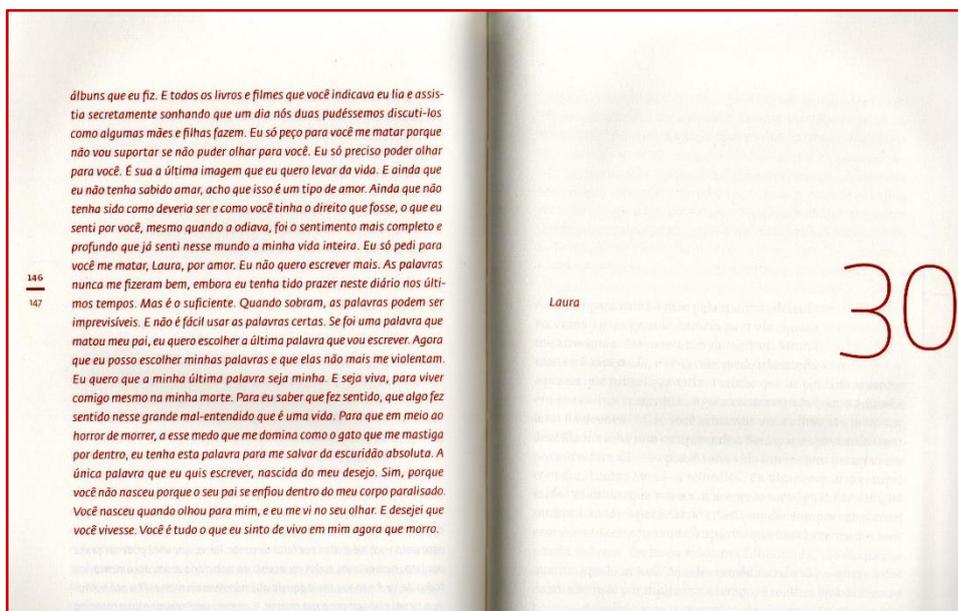
A procura por um fundamento faz Maria Lúcia sentir-se como se estivesse jogada em um espaço vazio no qual flutua, não havendo estabilidade alguma a que possa se agarrar. É nessa Voragem que a personagem constata o contraste de seus sentimentos em relação aos discursos maternos. Por diversas vezes, Maria Lúcia expõe seu desconforto com a maternidade. O trecho a seguir é um exemplo disso, “*Mas eu, pensando hoje, acho que nunca quis ser mãe, nem de Laura, nem de ninguém. [...] Não sou esse tipo de mãe. E nem acho que esse tipo de mãe exista. Só mesmo em novela e nesses filmes dramáticos que ganham o Oscar.*” (BRUM, 2011, p.141). Isto é, faltam-lhe razões, perguntas últimas a serem respondidas para que essa subjetividade possa se subsistir em si mesma. Por isso a constante reflexão: “*Existência. Escrevo como se disso dependesse a minha existência.*” (BRUM, 2011, p. 95). O ato de olhar para si se apresenta na busca de uma experimentação da existência de sua vida e da escrita, do artifício de criação de mundos, da composição de um corpo narrativo que não se satisfaz com o sistema no qual se encontra; neste momento, desvenda suas próprias linhas, lança-se para dentro de si, estendendo conexões que rompem o fluxo tempo-espaco. Na ausência de respostas, Maria Lúcia propõe-se a tentar entender o que é a vida diante da maternidade compulsória. Para a mãe, sua última frase no livro de Laura é o nome da filha:

Laura Laura Laura, se eu não puder olhar para você como vou saber que existo? [...] É sua a última imagem que eu quero levar da vida. [...] Eu não quero escrever mais. As palavras nunca me fizeram bem, embora eu tenha tido prazer neste diário nos últimos tempos. Mas é o suficiente. Quando sobram, as palavras podem ser imprevisíveis. E não é fácil usar as palavras certas. Se foi uma palavra que matou meu pai, eu quero escolher a última palavra que vou escrever. Agora que eu posso escolher minhas palavras e que elas não mais me violentam. Eu quero que a minha última palavra seja minha. E seja viva, para viver comigo mesmo na minha morte. Para eu saber que fez sentido, que algo fez sentido nesse grande mal-entendido que é uma vida. Para que em meio ao horror de morrer, a esse medo que me domina como o gato que me mastiga por dentro, eu tenha esta palavra para me salvar da escuridão absoluta. A única palavra que eu quis escrever, nascida do meu desejo. Sim, porque você não nasceu porque o seu pai se enfiou dentro do meu corpo paralisado. Você nasceu quando olhou para mim, e eu me vi no seu olhar. E desejei que você vivesse. Você é tudo o que eu sinto de vivo em mim agora que morro.
Laura. (BRUM, 2011, p.146).

O momento da escrita ressalta a dependência de Maria Lúcia em relação à Laura, sua única referência. Laura integra, assim, as marcas das próprias confrontações dessa mulher e mãe. A escrita da palavra Voragem isolada não perde os laços com a figuração do texto, nem perde os laços com a figuração de Laura, pois há uma articulação entre os elementos constitutivos que são encontrados nas duas palavras: Voragem/Laura, permitindo com isso a existência de um diálogo entre elas. Para Maria Lúcia, Voragem e Laura é um conjunto, palavras diferentes, mas imagens iguais, há uma harmonia imagética, mas não no significado para Laura e Maria Lúcia, já que diante da maternidade indesejada, Laura é a Voragem de Maria Lúcia.

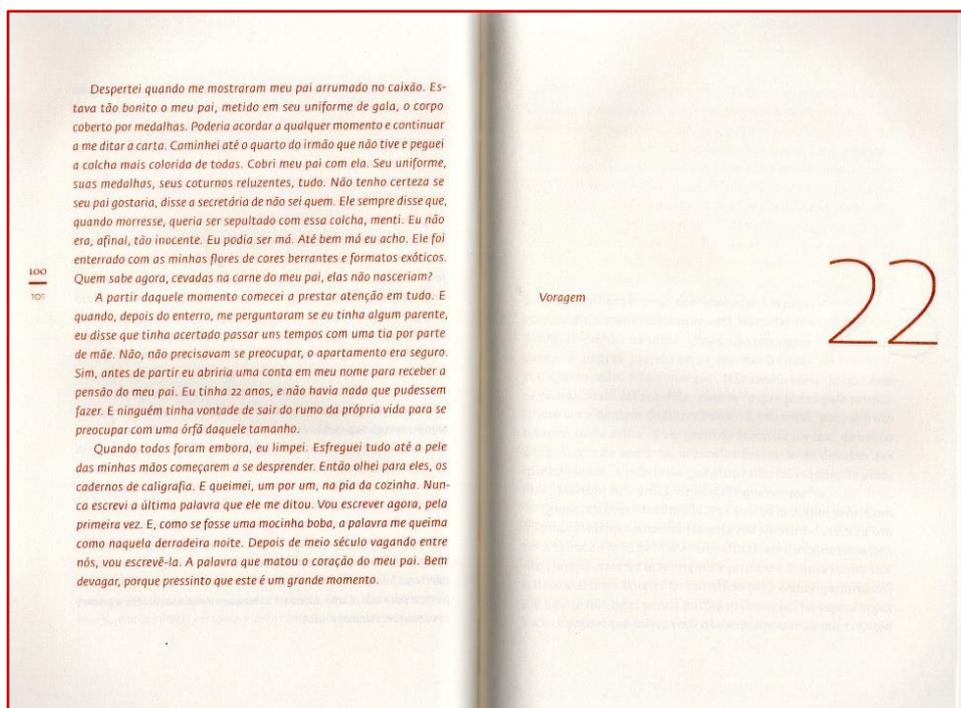
Mesmo colocando a citação do final do capítulo 29 e do 30 acima, a seguir, exponho a imagem para melhor entendimento de como a palavra Laura encontra-se disposta graficamente, e repito a imagem do capítulo 22, para que possa discorrer sobre a similitude entre a linguagem verbal e visual presente na narrativa:

Figura 27- Capítulo 30



Fonte: Brum, 2011.

Figura 28 - Capítulo 22



Fonte: Brum, 2011.

Ao discutir a estrutura de *Uma duas*, no primeiro capítulo desta pesquisa, indiquei que a palavra/imagem Voragem, presente no capítulo 22, remete à ideia de um elemento imóvel em

um primeiro momento, porém, ao me demorar mais atentamente, ela cria condições para que o jogo saia de sua forma estática e provoque interconexões com diversos momentos da narrativa. Por meio da imagem do capítulo 30, quando Maria Lúcia pronuncia sua última palavra escrita no livro de Laura, percebo que as palavras “Voragem” e “Laura” são organizadas de forma a acentuar a expressão Voragem como algo em movimento, principalmente por intermédio da posse de uma personagem, que é Laura.

Voragem é um termo muito significativo para Maria Lúcia, e, em vez de repetir Voragem, ao falar de Laura, opta por utilizar a palavra Laura isoladamente, assim como já foi feito com Voragem. Depreendo disso o deslocamento de Voragem que não se repete enquanto palavra, mas sim, imagem. Voragem aglutina um conjunto maior, em que personagens temas convivem com cenas que estão em constante conexão. São duas imagens que se relacionam, ou seja, Voragem expressa sua progressão, dentro de sua continuidade, preenche espaços, promovendo, então, um encadeamento.

O gesto de repetir uma palavra isolada (Laura) corrobora a percepção de um deslocamento sobre a página que acolhe a palavra. Por sua vez, a cor vermelha enfatiza esse isolamento como um movimento existente na narrativa, simbolizando o espaço de pausa. A ausência de outras palavras nos espaços dessas duas páginas, aponta para uma possível compreensão segundo a qual Voragem/Laura representa o ápice de uma dor, de conflitos e, conseqüentemente, de questionamentos existenciais de Maria Lúcia a respeito da sua existência. Uma existência ligada a outra: a existência de Laura. Assim, o leitor presencia Voragem antes, ordenada numa mesma forma de espaço, porém em tempos diferentes. O leitor automaticamente relaciona Voragem à Laura pela forma como é ordenado esse termo (Laura).

A reflexão a respeito da disposição das palavras Voragem e Laura no espaço das páginas em relação à ambivalência semântica que portam em si, é entendida aqui como uma possibilidade a mais para se pensar como funciona o romance *Uma duas*. Notadamente, para se buscar compreender como, nessa obra, a narrativa opera por intermédio da Voragem como eixo epistemológico. Tomando a Voragem como uma coluna que sustenta os diversos temas que atravessam a obra, me é permitido, por exemplo, entendimentos acerca das evidências de uma dessacralização maternal que se estende por esses egos experimentais (Maria Lúcia e Laura), e, embora caminhe em direção a entendimentos, a perspectiva de uma clareza total, verificável e irrefutável, sob qualquer aspecto aqui pensado, não encontra condições de se afirmar, seja pela própria condição do texto enquanto arte literária, seja pela condição de indeterminação criado pelo jogo constituído por *Uma duas*. Por isso, minhas investidas epistemológicas, aqui, pairam na constatação da total impossibilidade de compreender, dentro ou fora do romance, o universo

maternal. Do ponto de vista do romance, essa constatação, me faz ver que, em *Uma duas*, a Voragem torna-se metáfora da violência materna, agora vista sob dois pontos de vista, da mãe e da filha.

Dentro dessa metáfora da violência materna, como apontei no primeiro capítulo a respeito da Voragem como dessacralização dos discursos sobre amor materno em *Uma duas*, Brum coloca em foco as principais questões relacionadas às personagens que não se encontram à vontade diante da romantização dos discursos sobre a maternidade. Tanto Laura quanto Maria Lúcia não conseguem conviver harmonicamente com essas narrativas sociais e, dentro dessa perspectiva discursiva, as duas vivem à margem. O aspecto voraz da narração condiz com o fato de mãe e filha não corresponderem ao que são submetidas discursivamente. Longe de se adaptarem, elas vivem em uma Voragem, que por si só, contradiz a sacralização da maternidade, sobretudo as relações, as ações e as reflexões dessas personagens dão a evidenciar como as narrativas sociais sobre a maternidade são arquitetadas por meio de um abismo de sentimentos. É a força incontrolável desses sentimentos, muitas vezes, não ditos ou silenciados, que sorve Maria Lúcia e Laura para um vórtice da metáfora da violência da Voragem materna.

As duas permanecem em movimentos que promovem questionamentos sobre a condição humana. Sob esse viés, inventar uma personagem, para Milan Kundera, é propiciar interrogações relativas ao enigma: “o que é o eu?” (KUNDERA, 2016, p. 31). Essa é a forma de o romance pensar o ser, conforme o autor, considerando, com isso, as problemáticas evidenciadas por diferentes escritores:

[...] todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o eu pode ser apreendido? É uma dessas questões fundamentais sobre as quais o romance como tal se baseia. (KUNDERA, 2016, p. 31).

Podemos notar pelo fragmento da reflexão de Kundera que Eliane Brum cria egos experimentais em *Uma duas* que são constantemente perpassados por questionamentos sobre a condição humana, fato que nos remete novamente à fita de *Moebius*, questionando sobre suas existências.

Mediante exercício de repensar e reconstruir a própria existência, Laura acredita que, ao escrever um livro, restabelecerá sua integridade e que suas indagações diante da vida terão respostas. Laura sente-se uma extensão da mãe, e o ato de se cortar é uma tentativa de se separar deste corpo-extensão. Diante de tais tentativas de libertação, Laura gesta um livro, gerando e dando luz à própria linguagem:

Eu não sei para onde ir. Saio caminhando e, quando percebo, estou diante da livraria. Da maior de todas. Um projeto arquitetônico moderno, atendentes universitários, os livros como se fossem balas em embalagens brilhantes e estrategicamente iluminadas. Sempre é difícil para mim sair de casa. Por mais ameaçadora que seja a cada, eu sei o quanto minha mão pode me ferir. Mão, não. Mãe. Se sabemos o que esperar, até mesmo a dor pode ser confrontadora. E eu descubro que o pior caminho é o melhor que o desconhecido. Quero voltar, mas seria uma derrota. Fico perambulando acuada no meio daquelas tantas pessoas. Ainda que eu seja mais uma ninguém a vagar sem rosto pelas rodas de livros, pelas prateleiras, tenho a sensação de ser uma penetra. Tanta coisa escrita, tanta gente escrevendo. Porque eu escrevo? O que eu tenho a dizer que já não tenha sido dito de milhares de maneiras diferentes? A quem interessa meu corpo de letras? (BRUM, 2011, p. 75).

As interpelações de Laura durante seu “gestar”, permitem-me observar que há uma busca por compreender-se diante da filiação materna. Ela age sob as perspectivas dos conflitos a que se propõe: de onde venho? Como sobreviver? Tais perguntas não cessam e se mostram no romance como estruturas intencionais, constituintes de uma busca profunda por um sentido, justamente porque há uma ausência de sentido na vida dessa protagonista, desse ego experimental. As falas, pensamentos e ações de Laura estão atrelados a essa busca, como se verá em passagens dessa natureza: “**Eu corto corto corto e ainda não sei que existo**”. (BRUM, 2011, p.15). Na busca de entendimento de si mesma, Laura se encaminha para possibilidades de existência voltadas também à paternidade. Ao procurar dar sentido à própria vida, Laura faz questionamentos subjetivos e coloca em conflito a sua própria compreensão. Laura questiona a própria história de vida, pois descobre que seu pai a ama, mas que a mãe a afasta dele:

Agarrei a mão do meu pai. Vamos fugir para dentro do castelo, eu disse. Disse de verdade. Só nós dois, agora. Mas meu pai já não era o cavaleiro andante com coração de leão. Ele temia o dragão negro. Apenas disse. Vá com a sua mãe. Eu soube ali que estávamos perdidos. Deixa seu pai trabalhar em paz, ela disse. E para ele. Está na hora de você se aprontar para o trabalho. Mas a felicidade havia se imiscuído pelos meus poros. (BRUM, 2011, p.39).

A paternidade torna-se para Laura um encontro de uma releitura da sua historicidade, ou seja, os conflitos da sua origem a encaminham para o próprio conflito de sua história na tentativa de ter proteção. Desde muito cedo lhe fora negado a convivência paterna. Em razão dos conflitos matrimoniais com Maria Lúcia, o pai de Laura sai de casa e deixa de ter contato com a filha. Dessa forma, o modo como ela lida com a sua história a partir desse conflito de paternidade, revela uma busca pela (re)construção subjetiva e identitária de si mesma. Em meio aos conflitos gerados pela falta, pela ausência paterna, Laura procura construir uma nova história, pois, para ela, o que permaneceu foi a negligência do pai em relação à filha. Isso se faz notar no fluxo de seu pensamento quando conclui: “**Acho que meu pai desistiu de mim antes mesmo de eu nascer**.” (BRUM, 2011, p.34). Nessa constante busca por possibilidade de

existência, o direito de dizer de si, é interrompido quando uma mão, parecida com a sua, começa a escrever, conjuntamente.

O jogo com as palavras mão/mãe evidencia ainda mais a legitimidade de fala, implicando a demarcação da identidade ou a dificuldade de, nesse jogo, demarcar as identidades. Ao retornar à mãe, deixando suspensas as reflexões sobre a paternidade, Laura dá a entender que não há como prosseguir nessa busca, distanciando-se desse outro que a ela se mistura, agora por intermédio da escrita. Lado a lado, os discursos situam-se no mundo uma da outra sem poder separar-se, vão juntando os pedaços através da escrita, cada uma a seu modo de ver. Por meio da escrita, as narradoras/protagonistas grafam suas identidades fraturadas, por trajetórias que elas necessitam resgatar e recompor, conseqüentemente, as duas permanecem em constante transição.

De modo geral, a incerteza é o que impulsiona a narrativa, o que faz com que Laura e Maria Lúcia - os dois egos experimentais fundamentais para a constituição de *Uma duas* como romance que pensa -, mergulhem cada vez mais fundo em seus processos de busca. Na procura incessante das duas - seja enquanto mãe, seja enquanto filha -, observa-se o propósito de entender uma maternidade que não corresponde às engrenagens dos discursos vigentes sobre as relações entre pai e filha ou entre mãe e filha. Acompanhar atentamente a trajetória de Laura na relação amalgamada a mãe, propicia-me condições de, enquanto leitora-pesquisadora, afirmar que tudo em suas narrativas (constituída por ações e reflexões contundentes) converge para a questão final que é a tentativa de se libertar da mãe. No entanto, Laura não encontra nenhuma resposta convincente, nem mesmo após a morte da mãe, a quem ela diz odiar e sempre possuía o desejo de matá-la.

Nesse sentido, compreendo que, para poder contemplar esse tema que Brum nos apresenta, no caso de Laura (ego experimental), isto é, para abarcar todo o conflito que Laura possui, vivendo com a mãe após adulta, contra sua vontade, já que está com a mãe doente, mais por obrigação que por dedicação, Brum explora determinados elementos para contemplar a Voragem maternal, ou seja, relaciona a Voragem maternal com as experiências de vida de Laura por meio dessa relação com a mãe.

Ao tentar compreender o porquê de continuar nutrindo sentimentos afetivos, mesmo percebendo que havia sofrido, na infância, traumas e incestos por parte de sua mãe, Laura continuará atrelada à Maria Lúcia, também pelo que sente. Mas, ainda que seus afetos não tenham sido de todo apagados, ela não consegue entender como sente algo bom pela mãe. Lidar com os conflitos entre o que sente e o que deveria sentir, faz com que ela afunde ainda mais em

problemas que perpassam e constituem a vida humana. Não consegue, por exemplo, responder, mesmo na fase adulta, o que a faz permanecer viva:

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. (BRUM, 2011, p.16).

A passagem reforça a percepção que Laura tem de si mesma: um ser degradado e tragado pela Voragem dos sentimentos conflituosos a ponto de duvidar da própria existência enquanto um eu identitariamente individualizado. Notabiliza-se, então, que Laura sente-se um ser abjeto e escrever seria uma das oportunidades de compreender sua possibilidade de existir. As perguntas presentes nesse trecho, são perguntas que ela faz a si mesma. Porém, longe de obter uma resposta apaziguadora, a busca de Laura se transfigura em outras perguntas inquietantes, por isso, o único entendimento que lhe parece possível é o de que, quanto mais escreve, mais compreende que sua história se alimenta dessa constante busca: de onde venho? Qual fundamento posso me amparar (pai, mãe, escrita)? E, assim, em meio a essa Voragem, reflete: “Choro sem correnteza agora, um riacho manso entre pedras redondas. Penso que choro pela extensão de uma existência. Mas talvez seja só impressão”. (BRUM, 2011, p.157). O fragmento demonstra que Laura expressa a intencionalidade de um aprofundar-se na busca por um sentido na sua história. Laura sente-se jogada em uma existência sem fundamento, e o fato de não ter onde se agarrar, faz com que permaneça questionando essa existência, ela faz isso se voltando para uma maternidade a qual foi imposta pela mãe e que lhe devora, tragando-a para uma Voragem, como ela mesma dirá: “Me sinto deslizar para o buraco negro” (Brum, 2011, p.16). Esse sentimento faz que a personagem não só se perceba como dona de um Voragem/abismo existencial, mas também como um ser dotado, em certa medida, de desejos moldados pelos discursos da condição humana resultantes da sacralização maternal.

Ainda dentro da perspectiva da Voragem maternal como geradora de questionamentos da condição do ser, observo também que, embora Laura afirme que não quer ter filhos, o ódio que sente pela mãe demonstra que não consegue desvencilhar-se da figura materna secularmente idealizada. Ela gostaria de que Maria Lúcia fosse uma mãe conforme a sociedade idealiza. No âmbito dessa reflexão, percebe-se que os conflitos existenciais preenchem as protagonistas de forma que o ato de procurarem por si em seus oceanos, diante de seus redemunhos, faz com que se apresentem como criaturas abissais. É exatamente esse sentimento de abismo que se depreende da voz de Laura ao afirmar que esta “É uma realidade tão excessiva que sinto cada

um dos meus passos pesados como se estivesse andando no fundo do oceano. Vou cair até as profundezas abissais habitadas por peixes cegos.” (BRUM, 2011, p.163).

Nesse trecho, quero evidenciar que as expressões “zonas abissais” e “peixes cegos”, são utilizadas por Brum com frequência. Por meio desse tratamento das expressões no romance, é possível mencionar um diálogo sobre a maternidade como zonas abissais, remetendo à ideia de uma Voragem que trouxe as personagens para uma outra Voragem: a Voragem abissal, onde constantemente, mãe e filha repensam e procuram reconstituir a própria existência.

Mediante a uma pesquisa a respeito das zonas abissais, esclareço que se trata de um ambiente que se estende entre 3500 m a 6500 m de profundidade no mar. É um espaço com pouca dinâmica de movimento de correntes, sem entrada de luz solar e uniformemente fria⁸⁷. Esse é o lugar de habitação das criaturas que precisam sobreviver sem a luz do sol. Nesse lugar, não ocorre o crescimento de planta alguma, como algas marinhas e recifes, pois não há fotossíntese, o que resulta em um ambiente sem muitas cores. As espécies geralmente são adaptadas a grandes pressões, à escassez alimentar, à ausência de luz, sendo que alguns animais apresentam bioluminescência que é a iluminação que acontece no interior desses seres, além disso, possuem visão muito sensível. Assim sendo, nesse local sombrio, quanto maior a profundidade, maior a quantidade de criaturas consideradas estranhas. Dessa forma, o lugar onde o homem não pode descer, o fundo do oceano não traz tranquilidade, não há algas, rochas, as temperaturas são congelantes, existe a alta pressão, lugar algum para se esconder. Tais criaturas abissais flutuam na imensidão do nada, ainda assim criam maneiras de sobreviver e de procriar. Para sobreviverem, os seres do fundo do mar criam disfarces, muitos são transparentes, outros são vermelhos. Assim, mesmo diante do mais profundo mergulho já realizado por robôs, ainda não se alcançou o limite dessa profundidade em torno de sua grandiosidade.

Assim como estes espaços, a maternidade permanece um abismo, ela continua sendo um mistério a ser desvendado, tal qual este abismo marinho, tornando-se como o oceano em suas profundezas, em toda a sua imensidão e complexidade. Ao atentar para as expressões “zonas abissais” e “peixes cegos” percebi que, em vários momentos, no conjunto de obras de Eliane Brum, que elas são mencionadas constantemente, principalmente quando tratando da

⁸⁷ Martins, Lucas Garcia; Rocha, Yuri Antônio. *Zonas de mar profundo*. 2021. Disponível em < <https://www.bioicos.org.br/post/zonas-de-mar-profundo>> Acesso em: 18 jun. 2022.

diferenciação entre a experiência de escrever ficção e a de escrever reportagem. Em entrevista dada para o programa *Itaú Cultural*⁸⁸, Brum responde:

Na reportagem, eu sempre senti, sempre descrevi o processo da reportagem como um movimento, um movimento muito profundo [...] eu acredito nisso de que a reportagem se faz na rua e na rua concreta. Então esse movimento de atravessar a rua de si mesmo. O que é atravessar a rua de si mesmo? É fazer esse ato grande e bem complicado e que te exige muito de si que é se despir de si para vestir o outro, tu te desabitas, se despe das suas visões de mundo, dos seus julgamentos, das suas crenças, para ir em direção ao outro mais vazia possível, para ser preenchida por essa outra experiência de ser e estar no mundo, que é a experiência do outro. Na ficção, eu descobri que esse movimento existe também, só que ele é um movimento na direção oposta, tu precisas se **deixar possuir pelos outros que vivem nos teus abismos**, te deixar possuir pelos outros de si. Então eu sempre gostei muito de ver aqueles documentários da *national geographic*, especialmente de fundo do oceano, e os meus preferidos é quando aquelas profundezas abissais, naquela escuridão onde vivem aqueles peixes brancos e fantasmagóricos que são os peixes cegos. Então, eu acho que a ficção, ela se faz nessas **profundezas abissais** dentro da gente lá, onde moram os **peixes cegos**. (BRUM, 2015, s/p, grifo nosso).⁸⁹

Concepção semelhante encontra-se em outra entrevista concedida à TV Senado:

[...] eu descobri fazendo ficção é que o mais aterrador, o mais assustador [...] é essa posição interna [...] **das vozes dos seus subterrâneos** e acho que é a maior coragem que a gente tem que ter para escrever ficção, é aguentar essa posição: o mais assustador é ser possuído por si mesmo [...] diferença que eu percebi é que, na reportagem, tem que fazer um movimento interno, um processo de esvaziamento, tu tens de se esvaziar de tudo, das suas visões de mundo, do seu julgamento dos seus preconceitos [...] para ser preenchida pela história, pelas vozes e pelas verdades que é do outro. Ser preenchido por uma experiência que é outra, e é possuído por ela, então, **gesta** uma reportagem que passa o teu olhar, passa por essa relação, por esse movimento. Então essa é uma experiência de reportagem. A ficção é, para mim, a mesma coisa, só que no sentido inverso: eu preciso ter a coragem de ser possuída pelos outros de mim, mais por a voz do outro que está fora, mas pelos outros de mim, e eu achei mais aterrador. Na reportagem, [...] está tudo aqui dentro e precisa continuar aqui dentro, [...] eu vivo isso como **a experiência de gestação** [...] então enquanto não escrevo, enquanto não tenho esse **parto** eu fico com aquilo [...] e, na ficção, é muito semelhante, só que é dentro. É tudo dentro, tudo dentro do meu corpo [...] **nos oceanos mais profundos**. Eu gosto muito de filme de documentário de oceanos, aquelas coisas onde ninguém chegou. Então eu acho que a ficção, ela acontece onde **vivem os peixes cegos**, sabe, aqueles seres meio alienígenas, acho que parece muito mais de outros planetas do que as coisas que a gente vê como seriam as de outro planeta, aqueles peixes brancos com aquelas formas estranhas e que são cegos [...] Eu acho que a ficção acontece nesses oceanos internos **onde vivem os peixes cegos**. (BRUM, 2014, s/p, grifo nosso).⁹⁰

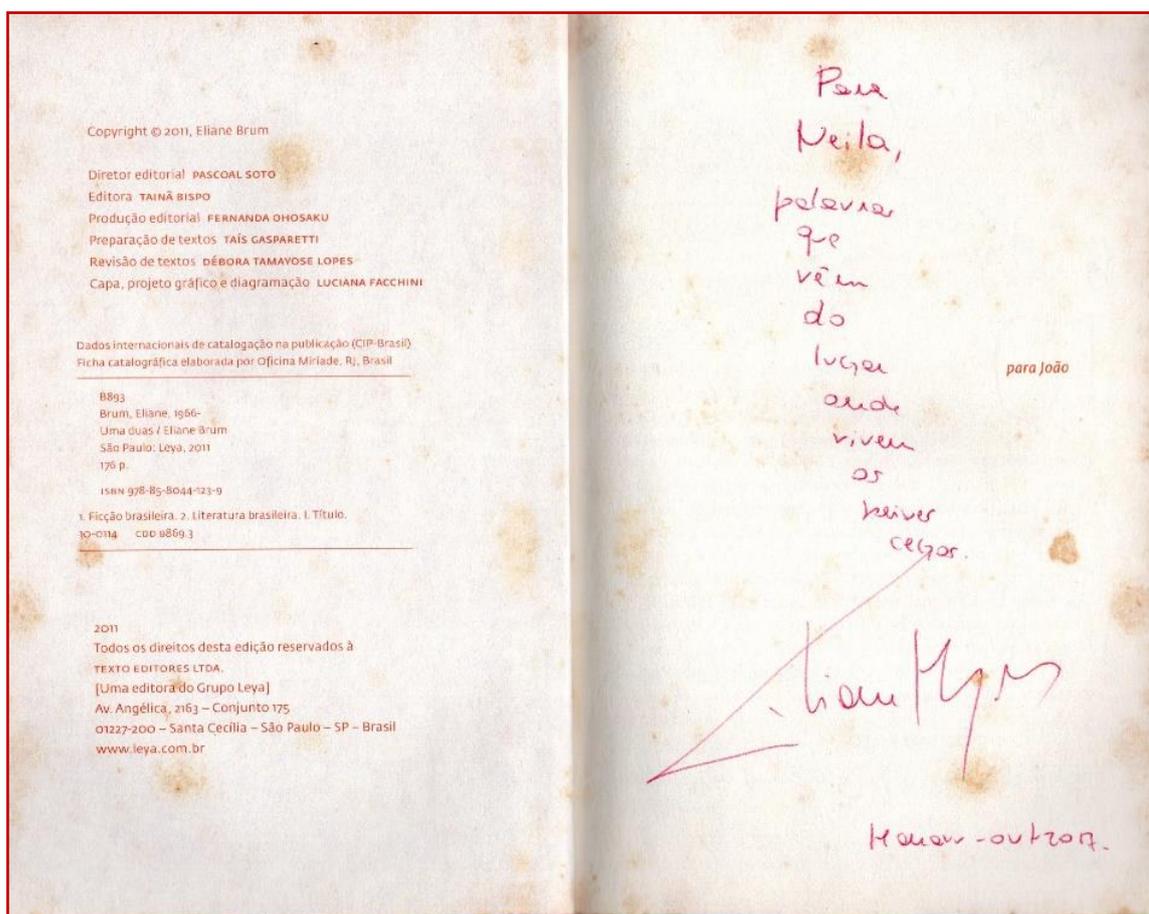
⁸⁸ Depoimento gravado durante o evento *Escritora-Leitora*, em maio de 2015, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=41vSPonlm0M>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

⁸⁹ Depoimento gravado durante o evento *Escritora-Leitora*, em maio de 2015, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=41vSPonlm0M>>. Acesso em: 13 ago. 2022.

⁹⁰ Entrevista concedida para programa *Leituras* da TV Senado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rmHzeKcphY&t=1s>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Antes de investigar o conjunto de obras de Brum de forma mais profícua, já atentava para a escolha dessa expressão que ela utiliza para descrever o processo de narrativa do romance: “peixes cegos”, principalmente pelo fato de Eliane Brum ter colocado essa expressão no livro *Uma duas* que autografou para mim em 2017. Lembro que conjunto de obras, para ER, vai além de obras publicadas de determinado autor. Para compreender o objeto estético a partir da constatação das repetições racionais, pode-se recorrer a entrevistas, a publicações em mídias sociais, a cartas, ou até mesmo a uma dedicatória. O intento aqui é demonstrar como a expressão “peixes cegos” aparece em *Uma duas*, e se repete em reflexões da autora, por meio de entrevistas e até nos autógrafos para os leitores.

Figura 29- Autógrafo de Eliane Brum



Fonte: Brum, 2011.

Assim, o caminho trilhado por Laura e Maria Lúcia implica a impossibilidade de definir qualquer fronteira entre uma e outra, levando-as ainda a se questionarem, desse modo, é mantida uma linha tênue perante as vivências das protagonistas. Elas suportam o limite da dor e exprimem frente a frente momentos de uma vinculação fragmentada, pois nessa relação de

trocas maternas há amor e ódio, eu e tu, mãe e filha. São duas mãos que escrevem, é o cordão umbilical, é/são, portanto, nesta Voragem maternal, *Uma duas* em constantes processo reflexivo voltado ao ontológico.

Tais exemplos demonstram que *Uma duas* é um romance que pensa, em que Eliane Brum reflete sobre sua escrita e que essas expressões não se encontram na narrativa de forma despreziosa, há toda uma elaboração racional dentro do seu projeto estético. Dessa forma podemos questionar: Quais são os peixes cegos da maternidade que ainda não descobrimos? O que Laura e Maria Lúcia têm como possibilidades de existência? Seriam zonas abissais? São como seres, monstros abissais que se devoram e se encontram submersas? Os questionamentos se formulam e se reformulam na medida em que me deparo com afirmativas dessa complexidade: **“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. A vida humana é a única que acaba sem um fim, porque é a única que o espera.”** (BRUM, 2011, p. 175). Eis as incertezas perante esse tema em que o final de suas vidas permanecerá neste mistério universal acerca da maternidade que se constitui por partes indecifráveis da condição humana.

3.2 O jogo do puro e do impuro: incômodos e reflexões

No quadro das reflexões anteriores, desenvolvi questões que perpassam o romance de Eliane Brum, centrando-me no entendimento segundo o qual, ao dessacralizar a imagem mítica da mãe amorosa, acolhedora e benevolente, historicamente construída pela sociedade - especialmente do modo como isso é feito em *Uma duas*, por meio de uma representação brutal e corrosiva da linguagem, das memórias, dos gestos e das ações das personagens/narradores - é provável que reações de desconforto possam também surgir em outros leitores, não apenas em mim. Além disso, foi dito que a intencionalidade estética autoral também faz parte daquilo que constitui um romance que pensa. A escolha do narrador é, conforme os pressupostos da ER (BARROSO, 2018, p.24), uma das mais importantes escolhas efetuadas pelo escritor. Ao optar por um narrador que opera gestos reflexivos sobre o que narra, o criador, muitas vezes, quer conduzir ou, no mínimo, interferir na experiência do leitor. Em *Um duas*, a voz filosófica interfere na medida em que as vozes que narram, notadamente a dos três narradores, assumem o gesto filosófico trazendo inquietações que revelam atos falhos, ignóbeis e inconfessáveis de atitudes que fazem parte da condição humana e que procuramos, muitas vezes, negar.

O teor das observações acima pode ser melhor compreendido mediante a apreciação do seguinte trecho da narração do livro de Laura: **“Ninguém quer escutar, eles precisam falar. Falam de dor e de urina e de sangue e de fezes. Ela não quer ouvir. E de como são abnegados por cuidar. É tão longa a fila de renúncias”** (BRUM, 2011, p.120). O fragmento demonstra o momento em que Maria Lúcia está internada e já não consegue tomar banho, ou ir ao banheiro para fazer suas necessidades biológicas. Por meio do narrador filosófico, considero o fato de ser desconcertante trazer à tona alguns assuntos próprios do corpo, até mesmo diante da morte por uma doença.

Muitas vezes, incômodo à existência humana, o corpo e as reflexões sobre ele perpassaram todos os ciclos da história do pensamento. De Platão na antiguidade, a Foucault da segunda metade do século XX, o corpo mostrou-se um enigma a ser desvendado, tanto do ponto de vista das individualidades subjetivas quanto do ponto de vista histórico e social. Na contemporaneidade, Byung-Chu Han torna-se uma referência expressiva sobre o assunto. Em seu livro *Salvação do belo* (2019, p. 29), ele retoma as reflexões sobre o corpo ao trabalhar a ideia da estética do liso e do polido:

Além do seu efeito estético, reflete um imperativo social geral: incarna a atual sociedade positiva. O que é polido e impecável não dói. Também não oferece qualquer resistência. Solicitamos um Gosto. O objeto polido anula qualquer coisa que possa confrontá-lo. Toda a negatividade é assim eliminada. (HAN, 2019, p. 7).

Para Han, existe na sociedade contemporânea, uma necessidade da positividade, todos buscam por experiências positivas, por experiências livres de ranhuras, essa busca pelo liso e polido se estende também aos espaços da arte. Há uma estética positiva em determinadas obras de arte que não problematiza, nem traz inquietudes para aquele que está diante da arte, pois não desloca esse receptor do lugar do efeito estético. Em *Uma duas*, há uma quebra da estética considerada lisa e polida em todos os seus aspectos. A aspereza da linguagem, a descrição das cenas e o teor delas podem remeter a imagens mentais que destoam completamente do conforto de uma experiência da positividade pautada no liso e polido destacados e criticados por Byung-Chu Han (2019).

A questão maternal, reverberada por meio da não sublimação, pode ser entendida como uma ranhura que Brum quer criar nos discursos de positividade sobre a maternidade. Situações como o prazer de Maria Lúcia em matar os filhos não desejados, ou como o desejo que Laura demonstra de matar a mãe, causam reações de repulsa no leitor. Em *Uma duas*, o corpo de Laura é outro lugar de interposição sobre a estética do liso e do polido em que é permeado de cicatrizes em função da automutilação. Dito de outro modo, o corpo de Laura, repleto de

obstáculos e ranhuras não corresponde aos padrões de beleza pautados na estética da positividade. De igual modo, observa-se na decomposição do corpo em finitude de Maria Lúcia, que passa seus últimos dias de vida no hospital. Percorrer esses corpos degradados não parece ser uma experiência agradável, antes se configuram em algo dominado pela Voragem.

Assim como os corpos das personagens, a narrativa não é harmônica, nem linear, a começar pela aceção de família, em *Uma duas* não há concepção de família aos moldes do discurso tradicional. Verifica-se, a partir disso que, por meio do tratamento dos temas, da construção das personagens, entre outras escolhas, Eliane Brum consegue, intencionalmente, uma arte que incomoda, desloca, fazendo de seu romance uma obra que muito se distancia das concepções estéticas sobre uma arte polida e lisa bem como nos faz refletir Han (2019), pois por onde a Voragem passa, deixa caos.

Nesse sentido, para pensarmos a respeito da estética fraturada com a qual Voragem perpassa e abarca a obra *Uma duas*, busco estabelecer um diálogo com os estudos da ER sobre o *kitsch*. À Epistemologia do Romance, o *kitsch* não interessa como algo voltado para o que o objeto é na sua relação com a indústria cultural, por exemplo. (CAIXETA, 2016, p. 200)⁹¹. O que interessa à ER, nas reflexões sobre o *kitsch*, é sua relação com questões da subjetividade humana. Dito de outro modo, para a ER, interessa o que se afasta do *kitsch* e o efeito que o *kitsch* causa no sujeito. Portanto, interessa-me pensar em por que há um apaziguamento, ou uma tentativa de se apaziguar os sentimentos daquele que vivencia a experiência com aquele objeto em determinados momentos na narrativa? É algo racional, mas não como acordo com esse leitor, e sim com a possibilidade de questionamentos que se pode levantar:

O *kitsch* está em todo discurso que se quer idílico, porque busca uma unidade sem conflitos, como também pelo fim da tragédia. Desse modo, o *kitsch* é o anseio ontológico pelo controle e segurança existencial e, para isso, nega as fragilidades presentes em toda humanidade, ora presente em cada indivíduo e nas sociedades. (GONÇALVES; CAIXETA, 2019, p.111).⁹².

Partindo desse entendimento sobre o *kitsch*, a Epistemologia do romance o define como a forma estética do idílio:

No pensamento kunderiano, o idílio é uma busca utópica por se viver uma situação de ausência de conflito. A Epistemologia do Romance parte da noção kunderiana de idílio, mas, ultrapassando-a, pensa o idílico como uma situação de ocultação e

⁹¹ Diferentemente das discussões mais usuais quanto ao universo de cultura de massa como as de Umberto Eco e de Abraham Moles, entre outros.

⁹² GONÇALVES; CAIXETA. *Kitsch*. In: CAIXETA, BARROSO. *Verbetes da Epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019, p. 111.

anulação de questões relevantes para se pensar o humano. Tal ocultação deixaria de guiar o indivíduo ao conhecimento de si, do outro, e da própria condição. (FERNANDES, 2019, p.89).⁹³

Pautada nos estudos de Hermann Broch (2014) e de Milan Kundera (2016), a ER entende que aquilo que é negado do ponto de vista do ser humano, na arte, apresenta-se como uma estética *kitsch*. (CAIXETA, 2016, p.200). Negar, por exemplo, o outro lado da maternidade, e encará-la apenas como algo sublime, configura-se aqui como uma busca idílica. Nesse sentido, ao trazer para o espaço romanesco uma imagem da maternidade que destoa de qualquer perspectiva idílica, de um ponto de vista estético, Eliane Brum se interpõe ao *kitsch*. Sobretudo, é importante compreender que as complexidades levantadas sobre a maternidade, são efetuadas por meio de um posicionamento estético amparado no *antikitsch*⁹⁴. Esse termo é utilizado pela pesquisadora Ana Paula Caixeta (2016), em sua tese de doutorado, para se referir ao autor Glauco Mattoso que possui uma escrita que foge do *kitsch*, pois há constante transgressão no processo ficcional. Caixeta afirma:

O “anti”, como ação contrária à, pareceu-nos bastante pertinente ao se tratar do conceito de *kitsch* na obra de Mattoso. Aqui, procuramos incorporar essa aglutinação no sentido de (re)significar esse conceito, a partir da crueza da literatura do Glauco. O que entendemos como uma escrita *antikitsch* promovida pelo autor, é a forma concreta de voz e força transgressora, formalizada à persona literária e moldada pelo processo autoficcional e heteronímico, que rompe com os estilos, não para falseá-los, mas para invertê-los: ética e esteticamente. Como um autor que tem a “merda” como seu maior mote de criação – ela, que é materialmente incômoda e significativamente desprovida de espaço –, a “merda”, enquanto metáfora dos desvalores, sobrepõe todos os invólucros da criação enquanto ocupante de um território *kitsch*, pois ela corrompe e desestabiliza, por ser inaceitável. Dessa feita, Mattoso não é só um antiesteta, mais do que isso, é um *antikitsch* em seu significado mais metafísico possível. (CAIXETA, 2016, p.20).

Dentro deste contexto de pensar autores que transgridem uma escrita *kitsch*, a qual linguagem *antikitsch* Eliane Brum recorre? Qual elemento Eliane Brum vai pensar, tratar e escolher para abarcar, chocar e questionar todos esses temas da condição humana que queremos esconder? A meu ver, para tratar o percurso do humano, Brum se vale da Voragem. A Voragem perpassa todo seu conjunto de obras, e, em *Uma duas*, Maria Lúcia e Laura, são egos

⁹³ FERNANDES, H. C. idílio. In: CAIXETA, BARROSO. *Verbetes da Epistemologia do romance*. Brasília: Verbena Editora, 2019, p. 89.

⁹⁴ Termo utilizado pela pesquisadora Ana Paula Caixeta em: CAIXETA, Ana Paula A. *Glauco Mattoso, o antikitsch*. 2016, Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/22767>> Acesso em: 20 jul. 2020.

experimentais que precisam da Voragem, são elas próprias Voragens. Essa Voragem que é corrosiva, destrutiva e vai mostrando o tempo todo que a vida é turbilhão.

Esses traços reverberam o entendimento de que, por meio da estética, podemos chegar a uma reflexão que nos permite questionar problemas de ordem moral. No primeiro capítulo, aponte que Maria Lúcia mata quatro recém-nascidos e que Laura desliga os aparelhos da mãe. Em casos reais como esse, criminalmente, há condenação, mas, na arte, a relação com o assunto passa a ser outra, não é mais uma relação de julgamentos éticos ou morais. No espaço da arte, a questão passa a ser de entendimento, de pensar o que isso pode trazer de reflexões sobre o humano. É para onde deve-se, aqui, encaminhar a problematização. Há de minha parte, a compreensão de que se certo ou errado o que Maria Lúcia ou Laura fizeram e fazem, talvez não seja a melhor forma de interpretar, especialmente, se considerarmos que impregnar a narrativa com os traços turbulentos da Voragem resulte de uma intencionalidade estética autoral. Ela é uma estratégia usada por Brum, cuja intenção é levantar questões sobre o ser humano, que nos fazem perguntar, por exemplo, como é viver com certas inquietudes, isto é, diante dos conflitos subjetivos (éticos e morais)? Nesse empreendimento, o narrador filosófico, reivindicado pela autora, é de fundamental importância, pois é ele e o modo como ele se posiciona na narrativa que nos faz refletir a todo o momento acerca de temas incrustados no concreto da vida humana.

Ao lidar com a experiência estética que *Uma duas* me proporciona, me é permitido perguntar sobre as minhas sensações bem como, considerando as morais vigentes na sociedade, sobre as sensações que ela pode provocar nos outros. Nesse sentido, sobre os meus sentimentos, posso me interrogar: Por que reajo assim ao ler *Uma duas*? O que posso saber sobre o que sinto? Essas seriam duas perguntas possíveis para se conseguir ultrapassar o efeito estético, que fatalmente me levaria a julgamentos morais e éticos sobre o romance, e atingir um campo da reflexão e entendimento sobre o que sinto. Partindo daquilo que vivencio enquanto experiência estética, posso minimamente pensar também no que essa obra pode provocar nos outros: Ao ferir os meus princípios, será que essa obra fere também os princípios de mais alguém?

A interpretação que busca por algo moral na obra é muito comum, pois é algo que está no sujeito enquanto ser social, constituídos por valores éticos e morais que perpassam uma sociedade, uma cultura, principalmente se esse sujeito é instigado a vivenciar uma experiência estética que lhe permita passar por determinados efeitos estéticos. Quando se depara com algo que lhe espanta, que lhe provoca e desestabiliza seus valores éticos e morais, esse sujeito procura se esquivar e buscar algo positivo, harmonioso, compreendo, então, que essa é uma busca ética, não estética.

O efeito estético, como dito neste texto, é compreendido como primeiro momento da experiência estética, despertando sensações primárias no sujeito. A consciência de poder haver saberes ali, permite-nos superar o efeito, para, então, demorar diante do objeto. É pela fruição que se começa a estabelecer relações mais profundas com a obra, para, dessa forma, interpretá-la. Vale lembrar que, no contexto da Epistemologia do Romance, a fruição é entendida como “uma ação onde o sujeito se permite ser levado pelo efeito estético a partir das sensações relativas a uma obra literária, sejam agradáveis ou não.” (SILVA, 2019, p. 59)⁹⁵. A permissão para viver a experiência, mesmo diante dos efeitos provocados, permitirá a demora intencional do receptor, quando deverá, então, passar do campo das puras sensações para o campo da fruição. É no espaço frutivo que será possível ao sujeito acessar entendimentos sobre os efeitos causados na sua relação com objeto, é pela fruição que se toma consciência da própria experiência. Essa tomada de consciência é de extrema importância para um leitor-pesquisador.

Sendo assim, diversas instâncias são necessárias na tomada de consciência estética, já que, enquanto leitora-pesquisadora, esse é o desafio e o trabalho. Ao ler *Uma duas* e surgir a pergunta: porque esta cena me causa esta sensação? pressupõe-se estar em um movimento mais minucioso e consciente de busca de evidências e estabelecimento de articulações da ordem do intelecto, não apenas da intuição. Esse movimento é um gesto necessário de conhecimento a respeito do objeto estético, gesto este assumido intencionalmente que pressupõe ultrapassar a experiência e pensar, teórica e criticamente, sobre aquilo que fora experienciado enquanto sensações.

As questões éticas imbuídas na narrativa, provocam-me sensações subjetivas, configurando uma forma de pensar a família, a sociedade, a abordagem da maternidade, por exemplo. Assim, o projeto estético de Brum causa determinadas sensações de desconfortos os quais preciso identificá-los, observar os efeitos estéticos para ultrapassá-lo, pois o lugar do efeito estético, enquanto leitora-pesquisadora não é o lugar do conhecimento, uma vez que não se exige de quem se encontra diante de uma obra de arte uma confrontação desse movimento.

Ao reconhecer que, a partir de uma experiência estética posso enfrentar determinados conceitos, e não fugir deles, em *Uma duas*, o que me permite pensar a estrutura da maternidade, é o processo que não eufemiza a sacralização materna, dentre outros temas. É um romance em que a Voragem, em um jogo entre o ético e o estético, faz sua travessia continuamente, porque

⁹⁵ SILVA, Emanuelle. Fruição. In: CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice. *Verbetes da Epistemologia do Romance*. v.2. Campinas: Pontes Editores, 2021.

traga, desordena, subverte princípios e valores secularmente construídos. A respeito da ética e estética, Brum (2021b) responde:

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. Porque... porque é ficção, é sobre algo que está protegido por essa chancela do que se chama ficção. como se... 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. E que... responde pela sua vida. Então nesse sentido, a ficção, ela dá para quem escreve, ou pelo menos dá para mim, um poder muito maior, pela redução dos limites que eu tenho que me impor. Porque, no jornalismo, os limites são talvez, os mais importantes, eticamente, 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 para eu provar, **eu não posso ultrapassar limites que ameacem 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. Na ficção eu sou deus, deusa, deuses. (BRUM, 2021b, s/p, grifo nosso).

A esse respeito, chamo a atenção para a reportagem *Mães vivas de uma geração morta*, publicada pela primeira vez em 2006, que passou a ser parte do livro *O olho da rua* em 2008. Há relatos de histórias de várias mães que tiveram os filhos assassinados pelo tráfico. Para publicar o livro, Eliane Brum suprimiu algumas informações para proteger alguns entrevistados. Com o subtítulo *Uma faca no útero*, a matéria mostra que Eva sofreu diversas violências físicas por parte do marido, e a mais brutal foi o marido enfiar a faca na vagina de Eva. Em um dos trechos da reportagem ilustra bem a violência do que fora vivido por esta mulher,

Eva acordou com as facadas que o marido desferia contra o corpo dela. O homem enfiou a faca na vagina, queria alcançar o útero. Eva mostra o corpo em que o mapa de sua vida tem dolorosa geografia. Marcas de cigarro, cicatrizes de facadas, socos. (BRUM, 2008, p. 207).

Brum opta por omitir o nome da entrevistada na reportagem de 2006, sendo que o nome de Eva pode aparecer no livro de 2008, já que o marido havia falecido⁹⁶. Eliane Brum demonstra esse cuidado, reconhece a importância de sua omissão para outro sobreviver. Falar como jornalista foi conseguir externalizar ou deixar nas entrelinhas questões que são problemáticas da nossa sociedade, e, naquele momento, ela teve que suprimir para não colocar em risco de vida a sua entrevistada.

⁹⁶Entrevista concedida para o programa *Jogo de Ideias*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Q5Pi35pB0ds>>. Acesso em: 8 out. 2022.

Sobre a preservação do outro, outro ciclo de reportagens que podemos destacar é quando Eliane Brum acompanha a rotina de idosos de um asilo. A publicação das entrevistas, como ela mesma menciona, causou um grande desconforto aos entrevistados e à entrevistadora. Muitos velhos (como ela prefere chamar) ficaram revoltados com ela, principalmente Paulo, um senhor que descreve seus sonhos eróticos com a médica do asilo. Mesmo tendo causado constrangimentos como esse, Brum não se manifesta à época - em 2001, quando a reportagem foi publicada pela primeira vez - com qualquer pedido de desculpas. Em razão dessa negligência em relação ao outro, ela se sente covarde. O pedido de desculpas veio somente em 2008, com a publicação do livro, como mencionado, *O olho da rua* (2008):

A casa de velhos é uma de minhas reportagens preferidas — e é a que mais me dói. Ainda hoje ela dói muito. Porque errei feio.[...] Como escrevi no início do texto, acho que essa é uma de minhas melhores reportagens. Foi um dos retratos mais exatos que eu consegui fazer de uma experiência. O texto é a tradução do que eu vi, ouvi e vivi. Mas, ao mesmo tempo, essa é a pior reportagem deste livro porque eu magoei as pessoas que confiaram em mim. E, nesse sentido, fui uma má jornalista, uma má pessoa. Essa reportagem é, ao mesmo tempo, o melhor e o pior de mim. Então, com sete anos de atraso, peço desculpas... (BRUM, 2008, p. 131).

Depreende-se dessas situações que, no seu jornalismo, existe um comprometimento ético para com o outro. Nesse caso, Brum se dispõe a fazer acordos para preservar, de alguma maneira, seus entrevistados – no caso de Eva, preservar principalmente a vida; no caso de Paulo, preservar a intimidade. Diferentemente disso, na ficção, ela não tem compromissos éticos ou morais com quem quer que seja, assim, não precisa amenizar, nem omitir nada, do mesmo modo que tem liberdade para fazer uso do tom visceral ao expor temas que são tabus na sociedade.

Consciente da liberdade criadora de que desfruta no espaço ficcional, Eliane Brum trabalha com diversos elementos que corroboram para inquietar o leitor. Entre esses aspectos destaco questões que envolvem os sentidos. Como vimos, para atingir esse fim, ela lança mão de várias estratégias que podem despertar os sentidos, como o da visão, por exemplo, ao recorrer a aspectos fortemente imagéticos, tais como a organicidade das tipologias diferentes, textos com fontes, letras e formatos variados, e, notadamente, ao usar intencionalmente a cor vermelha. Conforme a própria autora menciona, muitos leitores relatam que dizem ter sentido experiências sensoriais nas quais o corpo reage em razão dos efeitos que essa técnica utilizada por ela causa, em alguns casos, esses efeitos se manifestam na forma de vertigem. Em suas palavras, “muitos leitores dizem sentir vertigem com essa cor, é algo vertiginoso.” Brum ajuda a compreender que ao acentuar a voracidade presente na narrativa, “o vermelho ajuda a reforçar

essa vertigem.” (Brum, 2015, s/p)⁹⁷. Tanto a escolha dos elementos estéticos quanto a opção pelos temas desenvolvidos, contribuem para a confirmação de uma estética *antikitsch*, uma estética que, em vez de apaziguar, confortar ou harmonizar, deseja incomodar, desestabilizar e narrar o caos interior de existências fraturadas em meio a Voragem do que é viver. O *antikitsch*, em Brum, acentua-se também e especialmente, pelo modo como ela lida com questões referentes ao sensorial, acompanhando a Voragem narrativa, em *Uma duas*, os sentidos são explorados ao extremo de modo cru e violento levando a um turbilhão de sensações.

O desejo de despertar as sensações corporais que sobressaem das escolhas estéticas de Brum, mesclam-se com a própria relação sensível das personagens com seus corpos, Laura é um bom exemplo disso. No romance, Laura possui diversos conflitos sobre os quais não possui controle. Lavar-se constantemente com sabão de cheiro ruim, automutilação, ou não conseguir segurar a urina diante de determinados desconfortos, são alguns aspectos que me remetem a essa reflexão. Na narrativa, o momento em que Laura se masturba com uma faca pode se configurar como uma espécie de ápice da intenção da autora em lidar com os efeitos por meio da sensibilidade. Ler o trecho abaixo pode ser de extremo desconforto que se acentua pela cor da letra:

Ela preenche os papéis e vai para casa pegar o pijama da mãe, a escova de dentes. O sabão. Continua com botox por dentro. Se tentar se cortar, a faca vai ficar presa na sua alma paralisada? Tem vontade de descobrir. Brinca com a faca entre as mãos. Passa de leve sobre o peito, entre os seios. E sente tesão. Começa a se masturbar com a faca passeando entre os seios. Abre sua boceta com a ponta da faca, mas só enfia os dedos. 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. Lava bem as mãos com o sabão da mãe. Ensaboa a boceta com o sabão da mãe. Os cortes são finos e ardem. Sente dor para caminhar. E gosta. Gosta de pensar que foi violentada por si mesma. Gostaria que o homem do Harry Potter a visse agora. Não. Um pouco antes. Quando enfiava o cabo da faca sem parar na sua boceta. Goza de novo. Com o olhar do homem do Harry Potter. As revistas femininas poderiam entrevistá-la sobre dicas para assegurar orgasmos múltiplos. Pegue uma faca bem afiada. Pode ser aquela com que você corta o assado do almoço familiar de domingo. E enfie na sua vagina lentamente. Ri até chorar. (BRUM, 2011, p.121).

Além de tentar provocar efeitos sensíveis em quem lê, por esse fragmento, evidencio que Brum transpõe, de forma visceral, aquilo que ela não conseguiu colocar no seu texto jornalístico em relação à Eva. Podemos refletir que estética e ética caminham juntas, mas que, para Eliane Brum, em sua ficção, ela usa da estética para podermos pensar a ética. Não há de

⁹⁷Entrevista concedida para o programa *Leituras* da TV Senado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rmHzeKcpohY&t=1s>>. Acesso em: 10 ago. 2022.

sua parte comprometimento com qualquer verdade pautada em uma ética, Brum não teme e não demonstra destemor em muitos momentos do romance *Uma duas*, porém ela faz algumas concessões com seu leitor fora da ficção. Na reportagem, ela diz que evita ferir o outro, todavia, no romance, não precisa ter medo de dizer, nem precisa fazer concessão com seu leitor. A autora não está interessada em falsear ou amenizar a realidade para que o leitor não sinta desconforto. Dificilmente alguém leria *Uma duas*, buscando aspectos harmônicos ou embelezantes. O sujeito que está em busca de uma beleza harmônica, apaziguadora do espírito, vai se incomodar com uma obra como de Eliane Brum.

A concepção do *kitsch* sob uma perspectiva de Hermann Broch (2014) é posteriormente desenvolvida por Milan Kundera (2016), como um campo estético no qual muito da condição humana é negada, apaziguada e falseada com um fim ético. Kundera chega a definir o *kitsch* como “a negação da merda” (2016, p.135), ou seja, a negação de nossas mazelas pessoais. Nesse sentido, pensando por essa perspectiva, ao expor o que temos de mais degradante na alma e no corpo, de modo cortante e vorático, *Uma duas*, não quer negar aquilo que não cabe nos discursos éticos e morais socialmente, religiosamente, esteticamente elaborados. Ao contrário disso, seu desejo parece ser o de se impor a estes discursos, seu intuito parece ser, sobretudo, destroná-los⁹⁸, desnudá-los cruamente diante dos leitores. Ao buscar e criar artifícios para, esteticamente, fazer isso, Eliane Brum se afasta incondicionalmente da estética *kitsch* tal como fora percebida de um ponto de vista ontológico por Broch e Kundera. Sobretudo, ela busca na linguagem e nos recursos formais e estruturantes da obra um posicionamento que se interpõe aos desejos idílicos que moldam o *kitsch*. Em resumo, Brum assume nesse romance, em todos os sentidos, uma escrita *antikitsch*, principalmente ao associarmos a *Voragem*, semanticamente, como uma subversão.

Ao afirmar que Brum busca uma escrita *antikitsch*, não se quer dizer que seu intuito seja somente chocar gratuitamente o leitor, o que se deseja é trazer para a cena do romance aquilo que não poderia ser dito ou mostrado por outros meios, senão pela ficção. O espaço da ficção romanesca parece ser para Brum, em *Uma duas*, o que defende Kundera (2016, p. 34) ao dizer que o romance não é um lugar de comprometimento com a verdade como o é o espaço das ciências humanas regidas pela filosofia, pela história ou pela psicologia, seu único compromisso é com “a exploração do que é a vida humana”. Pensando assim, e tendo o romance como lugar de tudo que reflete o Ser, Brum se sente autorizada a trazer para a narrativa, dentre tantas outras cenas degradantes, a masturbação da personagem com a faca.

⁹⁸ O termo destronar é recorrente em textos apresentados pela pesquisadora Maria Veralice Barroso.

Laura demonstra ser incapaz de conter seus impulsos sexuais diante do objeto cortante, ao sentir prazer com uma faca, aproximando-se da autodestruição. A masturbação com a faca pode propiciar situações de risco, ocasionalmente, implicando lesões corporais e até mesmo perigos fatais. Após essa conduta, surgem sentimentos mórbidos de decadência, de exaustão, de desespero, de abandono e de choro. A cena da masturbação choca-me porque incomoda pela imbricação da dor e do prazer, causando desconfortos diante da experiência estética no ato da leitura. O desconforto da narrativa não é a ação de atingir o orgasmo com o cabo da faca, mas o que antecede ao gozo, ou seja, a história de Laura, uma mulher em espaço degradante, que opta por um prazer naquele processo, porém essa mesma personagem precisa dedicar-se para sentir prazer, ela sofre um processo de humilhação. São situações que despertam humanidade naquele que lê, uma dor por saber que alguém pode sofrer como Laura, mesmo sabendo que ela sofre em prol de um prazer individual.

No vai e vem de misturas de sentidos: a dor, o prazer, a cor vermelha da página, misturando com o sangue dos cortes de Laura, o cheiro do sabão que o leitor precisa lidar ao mesmo tempo, o leitor pode ser engolido pelo turbilhão/Voragem de efeitos sobre ele, ou poderá, a partir da intensidade dessas sensações, se perguntar sobre o que lhe é possível saber, o que lhe é possível perguntar sobre esta cena e o que ela lhe causa. Para uma leitora-pesquisadora, os efeitos de cenas iguais a essa são possibilidades de conhecimentos sobre o humano. É importante, por exemplo, que eu compreenda que, ao desorientar a exploração de momentos iguais a esse, mostra-me que a vida é algo que dói, a vida é Voragem e como tal vai desorientando, desarranjando os universos daquele que vive.

Assim, ao me deslocar, tirar-me do prumo, afetando-me, a narrativa de *Uma duas* não parece ser só uma tentativa de brincar com minha experiência estética, embora não deixe de ser uma brincadeira, atrevo-me a dizer que parece, antes de tudo, uma brincadeira séria⁹⁹, isto é, uma tentativa de tocar em questões existenciais obscuras, veladas e não ditas. Ao tratar e explorar questões do humano da forma como Brum faz por meio do narrador filosófico, não só possibilita, como instiga a múltiplas reflexões sobre a nossa condição existencial.

Orientada por aquilo que designo de intencionalidade estética, Eliane Brum faz a seguinte reflexão: “estranhar é preciso. O que não nos provoca estranhamento não nos

⁹⁹ “O caráter de “brincadeira séria” promovido pela definição de *serio-ludere* compete, na ER, à ideia de jogo interpretativo ou jogo estético, pressupondo um movimento relacional entre sujeito e objeto, no caso, sujeito investigativo e objeto estético de análise” (CAIXETA; BARROSO, 2019, p.74). O jogo interpretativo, movimentado pela relação de leitor e obra, não se finda no movimento contemplativo em busca de um efeito imediato, tampouco do sublime, tendo em vista que “o jogar possui uma referência própria para com o que é sério” (GADAMER, 1997, p.154).

transforma” (2021a, s/p). Por meio desse pensamento, entendo que Brum, não só apresenta habilidade ao lidar com a literatura, como demonstra que seu fazer literário é resultado de um processo de produção racional¹⁰⁰. Incomodar o leitor não é de modo algum um gesto involuntário da escritora, antes disso, é algo pensado e articulado por ela, principalmente quando identifico o narrador filosófico. Tentando emaranhar ainda mais os sentidos, Eliane Brum busca ainda sensações pelo olfato, fazendo o leitor se perder em uma agonia, vazio e desespero.

3.2.1 A Voragem olfativa

Dentre os diversos elementos que corroboram e me causam incômodos, destaco a ideia da escolha dos sentidos em *Uma duas*: a experiência estética pelo olfato. Na perspectiva de Immanuel Kant, no livro *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (2006), existe uma hierarquia de nossos sentidos e os divide em duas classes: tato, audição e visão são os sentidos de classe superior, enquanto a visão é o mais nobre de todos; o paladar e o olfato são sentidos de classe inferior. Dessa forma, o filósofo entende o olfato como antissocial e involuntário, justamente porque nos é imposto quando sentimos o cheiro de algum elemento, sem nos dar a chance de recusa. (KANT, 2006, p.48). Segundo o filósofo,

O *olfato* é como que um paladar à distância, que força os demais a compartilhar a fruição de algo querendo ou não, e, por isso, esse sentido, contrário à liberdade, é menos sociável que o paladar, onde, dentre muitos pratos ou bebidas, o convidado pode escolher *um* de seu grado, sem obrigar os demais a compartilhar a fruição dele. A imundície parece despertar náusea não tanto pela repugnância para o olho e língua, quanto pela suposta fetidez. Pois a ingestão pelo olfato (nos pulmões) é ainda mais íntima que pelos vasos de absorção da boca ou garganta. (KANT, 2006, p. 52, grifo do autor).

Partindo do pressuposto kantiano na relação com *Uma duas*, os aspectos no que se refere ao olfativo, chamam minha atenção no processo interpretativo dessa obra. Entendo que, a partir da experiência estética que, pelo projeto estético da autora, a narrativa procura evidenciar sensações olfativas, notabilizam-se elementos como o odor do sabão que Laura e Maria Lúcia se lavam, do leite materno, do sangue, do hospital, do corpo em decomposição. São situações que me facultam a refletir sobre algo que me é dado. Essa Voragem chega de

¹⁰⁰ Lembro o fato de que, ao recorrer ao conjunto de obras de Brum, pode transparecer que eu esteja concordando sempre com aquilo que a autora expõe em sua produção intelectual. No entanto, ressalto que a ER, ao buscar a intencionalidade estética autoral, observa as articulações estéticas desse autor, trata-se de buscar um espaço de construção estética sem ser escopo de verdade. Desse modo, os vestígios deixados por Brum, mostram o quanto ela reflete, preocupa-se com a composição de sua obra.

forma desavisada, não tendo como escapar da sensação que invade o olfato e me incomoda de alguma forma, já que aquilo que está sendo narrado, parece entranhar-se nas personagens e também me causa reações. Destaco alguns fragmentos para exemplificar:

Não, ela não sabia que a mãe não comia havia mais de uma semana. Não, ela não sabia que uma parte do pé da mãe tinha sido comida pelo gato. Não, ela não sabia. Por que ela não sabia? [...] O gato, lembra. Aquele maldito gato gordo que a mãe tratava como um filho querido. A bola de pelos incestuosa que comeu um pedaço do pé da mãe. Benfeito. Agora o miado soa como um rugido. E ela sente medo. (BRUM, 2011, p. 22).

[...]

Limpa a boca com o antebraço, já que tudo nela fede a sangue ou vísceras ou gosmas ou coisas indefiníveis. [...] Ninguém teria coragem de enfrentar aquele lugar, o cheiro já no corredor. E descendo. Descendo com ela, que também apodrece. Há quanto tempo? (BRUM, 2011, p. 25).

[...]

Um segundo antes de o cheiro se enfiar pelo nariz dela e virar uma ânsia de vômito. Começa a correr em direção ao banheiro, mas descobre no meio do caminho que é inútil. Vomita ali mesmo, suas tripas misturadas às da mãe. Merda, ranho, vômito e sabe-se mais o que no chão. Como a mãe pôde? (BRUM, 2011, p.22).

[...]

Ou que não paguei a conta da luz porque desejava ficar no escuro. Ou que gostei de assistir ao gato devorando o meu pé. Ou que tive prazer em ficar me mijando e me cagando, eu, que sempre fui tão limpa.[...] Não acho que ela precisasse matar o gato. Sei que foi ela. E sei que deve ter gostado. Ela detestava o gato porque o gato gostava de mim. Será que o gato apreciou o sabor da minha carne? Vocês podem estranhar que eu o chame de gato e não pelo nome. Mas gato era o nome dele, nunca dei outro. (BRUM, 2011, p.71).

Tais excertos denotam o momento em que o gato come um pedaço do pé da mãe que se encontrava em putrefação há dias no apartamento. No primeiro capítulo, discorri o relato de Eliane Brum a respeito de muitos leitores incomodarem-se com o fato de o gato comer o pé da mãe. Ela mesma afirma que muitos receptores sentem repulsa, mas acredita ser por outros motivos. Reitero a citação:

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 a ler nem era a cor da letra, e nem era o gato, mas a questão do que o livro está falando, do conteúdo. (BRUM, 2021b, s/p).

Nesse aspecto, as nuances que esse objeto estético traz, repletos de elementos que determinados discursos não conseguem contemplar, assim como a masturbação de Laura, e a dessacralização materna, a obra pode ser lida com cunho moral. Retomando Byung-Chu Han (2019, p. 29), o desejo por uma experiência positiva, proveniente do objeto estético, impede-nos, muitas vezes, de fazer uma reflexão sobre a experiência vivida em uma obra, em razão de

posicionamentos que se apresentam com perspectivas morais e éticas, no entanto, é preciso ultrapassar tais perspectivas, para não encerrar a obra ou conceituá-la, ou até mesmo, censurá-la. Por isso, em *Uma duas*, a estética nos faz pensar a ética, elas caminham juntas, principalmente pelo recurso estético da Voragem que desorienta, realizando constantemente seu movimento (sua Voragem).

Depreende-se que várias situações descritas no livro podem trazer reações de repulsa ao leitor. Os diversos temas levantados no romance como masturbação, dessacralização materna, velhice, interdição, infanticídio, estupro, abuso e desejo infantil, automutilação, solidão, depressão, eutanásia corroboram para diferentes reações, pois são temas espinhosos em que poucos querem e evitam refletir. Nessa circunstância, não incomoda apenas a cor vermelha, ou a forma como Laura mata o gato, ou ainda quando o gato se alimenta de um pé, mas sim como tais temas ou situações são abordadas. Nas cenas do gato e da masturbação, entendo como uma dubiedade. Explico: a imagem do gato comendo o pé da mãe em putrefação chega até mim como um pé com características fétidas em função da decomposição, atingindo as narinas, não tendo como escapar do odor; já na masturbação de Laura com a faca, embora me provoque inúmeras sensações de repulsa, há a descrição do cheiro do sabão, do sangue, mas não se compara ao odor que denota a podridão envolvida.

Kant (2006, p.50) diz que o odor tira a capacidade livre do sujeito de emitir juízo a partir da fruição. Se o leitor pretende deleitar-se, buscará não ter esse momento, porque invade as narinas rapidamente, e esse sujeito não tem escolha. Em relação ao paladar, por exemplo, o sujeito consegue emitir juízo de gosto quando se saboreia determinado alimento, é possível emitir opinião se gosta ou não, já o olfato irá atrapalhar esse lugar, porque se torna invasivo, justamente, porque ele é severo ao sentido do olfato. Até mesmo quando se tem características de uma cena que envolva um perfume ou um cheiro agradável, tirando a possibilidade do sujeito de fruir, assim, nenhum dos dois tem opção de escolha. Por isso, a necessidade de ultrapassar o efeito estético: qual efeito causa no sujeito ao ver um gato comendo um pé em meio a diversos odores, fezes, urina, corpo em decomposição diante da experiência estética? Se houvesse eufemização, estimular-nos-ia a refletir sobre a finitude do nosso corpo? Por que insistimos em amenizar ou fugir de tais elementos? Entendo, com isso, que Eliane Brum se vale de descrever odores do pé em putrefação, do leite materno, do sabão, do hospital, não permitindo o leitor ter autonomia de fruição. A meu ver, essa Voragem olfativa tira a positividade do objeto estético, provocando sensações negativas em quem lê.

Os odores relacionados à decomposição do corpo são efêmeros, dissipam-se rapidamente, impossibilitando de produzir conhecimento, visto que não há como fruir. Não

posso contestar o fato de que são duas situações (da masturbação e do gato) que, agem como uma Voragem e subvertem nossos limites sensoriais, a passagem da masturbação é invasiva, por causa da dor, do corte, mas se atrela ao jogo prazer e dor, há fruição, eu opto por continuar a ler ou não, porém sem explorar o sentido do olfato, ou seja, não há intencionalidade de invadir as narinas como na cena do gato comendo o pé da mãe (meio viva, meio morta) em apodrecimento. A cena da putrefação exprime ainda a imagem que temos de um gato, visto de maneira geral, como um animal brando, e comer o pé da dona rompe com imagem do gato dócil, isso, somado à putrefação, desloca o leitor da imagem de uma mãe (Virgem Maria) limpa, pura, indicando que se trata de um corpo como qualquer outro, que também adocece, apodrece, fede: “*nunca foi boa em disfarçar o mau cheiro*” (BRUM, 2011, p.115). A esse respeito cito a pesquisadora Maria Veralice Barroso:

Utilizando-se da voz filosófica do narrador prenhe de uma ironia corrosiva – evidenciando, portanto, elaboração racional e intencionalidades – o escritor busca relativizar e desestabilizar qualquer certeza que possa confortar as necessidades idílicas do leitor; pois, se com a ironia ele vai, aos poucos, corroendo as estruturas homogeneizantes, pela força destrutiva da comicidade, faz cair por terra edifícios de valores, modelos e princípios condutores da vida moderna. Em vez de querer representar uma verdade que possa ser harmonicamente assimilada pelo leitor, na medida em que provoca a destronação, o desmoronamento de valores, crenças, tradições e ideologias secularmente constituídos, sem deixar nada no lugar, com regularidade, o *romance que pensa* opta por colocar à vista o trágico humano. É deliberado em procurar atuar não na resolução dos conflitos, mas na instauração de um caos permanente. (2019, p. 162).

Por meio desse pensamento de destronar como uma Voragem, entendo como um acordo com a personagem. Laura escolhe masturbar-se, e, em função das descrições, vou passando pelo efeito estético, fruindo, me incomodando aos poucos; há algo consciente, ao passo que a cena da putrefação, do odor, das fezes, e da urina, elas não são escolhas, me são jogadas junto ao redemunho. Pelas descrições, o narrador joga-me abruptamente para dentro do apartamento. Então sou jogada e tragada por essa Voragem olfativa, sem a permissão deste fruir. Reitero: isso não quer dizer que a cena de Laura se masturbando não me jogue para a Voragem, mas a problematização aqui se deve à imediatez que o efeito estético provoca diante da minha experiência estética.

Outra questão apresentada no romance e que merece reflexão é a respeito da amamentação, conseqüentemente, o odor do leite materno, porque também é destronada. Desde o primeiro capítulo, exploramos a forma como é descrita a aversão de Maria Lúcia diante da ideia de amamentar, mas com Laura, ela decide oferecer o leite materno até os sete anos. Isso

nos leva a diversos questionamentos, entre eles, questões do jogo do puro e impuro em um mesmo ambiente:

[...] *Eu baixei meus olhos até seus seios. E depois olhei para os meus que começavam a apontar na camisola. Será que minha mãe queria mamar nos meus seios? Eu queria que ela mamasse. E eu queria mamar. Mas nós duas tivemos medo. E passamos a dormir juntas com os seios entre nós. Afinal, havia algo que nós desejávamos. E essa era a tensão daquela casa com as palavras que não podiam ser ditas.* (Brum, 2011, p. 63).

[...]

[...] *Ninguém queria me tocar. Diziam que eu tinha um cheiro estranho. Quando penso nisso hoje, acho que de alguma forma eles adivinhavam o leite.* (Brum, 2011, p.58).

Com esses fragmentos como exemplo, importa demonstrar que o odor do leite materno provoca em Laura memórias de uma experiência ruim dela com a mãe. Maria Lúcia amamentou Laura até os sete anos de idade. Laura não pode defender-se desse odor do leite materno. Nesse sentido, a amamentação a qual deveria ser fonte de nutrição para a filha, sendo indicada até os dois anos de idade, não protege Laura. Essa Voragem olfativa do leite materno invade a intimidade de Laura, seus colegas da escola percebem, atrapalhando sua liberdade. Laura não tem direito de escolher parar de sugar os seios da mãe, permanecendo o cheiro do leite, que para ela, fede, assim, nem o leitor consegue escapar desse odor que sugere reações de odor, pois ele penetra as narinas sem opção de escolha. Nesse sentido, a repugnância se deve a quê? O narrador utiliza dessa Voragem olfativa do leite materno e, com isso, a sensibilidade do leitor também é acionada. Lembremos o fato de que em torno do discurso da amamentação, dizer que o leite materno possui cheiro ruim, destoa do encantamento do ato de amamentar. Eliane Brum tem consciência de que o pé em putrefação, o odor do leite materno, o odor da mãe na cama do hospital, o odor da urina de Laura, o odor do sabão, mexerá com a estabilidade desse leitor, não tendo como este escapar. São odores que, por meio do efeito estético, associados, agem continuamente e me impedem de contemplar e fruir o momento de forma positiva.

Como se pode observar nas citações supradestacadas, junto ao odor, há um diálogo com a questão da pedofilia, incesto ou abuso sexual. O incômodo do odor se atrela a outro assunto não menos complexo que aconteceu na infância de Laura. A escola em que Laura estuda, descobre o problema de ela estar atrasada nos estudos e também muito debilitada fisicamente, mas a coordenação se omite de fazer uma denúncia. Apenas chama a mãe, fazendo-lhe uma advertência. Apesar de a narrativa abordar esse entredito, ele fica suspenso, enquanto entendimento do leitor, na medida em que a própria personagem diz ignorar qualquer ação nesse sentido, pois Laura afirma não carregar nenhum registro assim em suas memórias: “ **Eu tenho**

certeza de que minha mãe não me bate. Eu não tenho nenhum tio nem primo nem avô que me bota no colo. Eu só tenho minha mãe” (BRUM, 2011, p.57). Embora as negativas da personagem afastem quaisquer possibilidades de violências sofridas, sabe-se que é muito recorrente relatos de crianças que sofrem abusos se encaminharem dessa forma, negando o acontecimento. Em todo caso, aqui, a situação e os relatos de Laura fogem do comum, visto que as situações apresentadas colocam a infância e a figura da mãe em lugar nada provável, restando ao leitor o incômodo, sem qualquer possibilidade de afirmativa.

O meu incômodo ocorre, principalmente pela consciência moral e social às possibilidades do prazer, isso surge justamente dessa incompatibilidade entre aquilo que se narra a respeito da mãe não querer parar de amamentar a filha, e do jogo da suspeição porque as duas sentem prazer, não pelo ato do discurso sublime acerca do amamentar, mas são prazeres que se insinuam como desejos sexuais:

Onde você dorme? Não respondi. Você dorme com sua mãe? Sim. Você tem medo de dormir sozinha? Sim. Sua mãe toca em você quando dormem juntas? [...] O que vocês fazem quando estão na cama da sua mãe e não estão dormindo? Não respondi. [...] porque eu achava que era normal, eu já tinha visto muitos bebês fazerem isso com suas mães. Eu só me sentia assim, suja de sabão. Princesa, vamos, você precisa falar. Eu mamo. De noite eu mamo no peito da minha mãe. [...] Eu tentava não ir pra cama da minha mãe porque ele não gostava, mas minha mãe me buscava e era muito escuro quando eu ficava sozinha. Então eu fiquei com o peito. E meu pai foi embora. E você gosta do peito? Você gosta de mamar no peito da sua mãe? Não. Sim. (BRUM, 2011, p. 61).

A descrição de uma criança que diz sentir prazer ao mamar, choca-me em função de ser uma iniciativa de sedução proveniente de Laura. Muito se discute hoje em dia sobre a pedofilia, o normal seria a criança ser vista como a vítima que sofre um abuso sexual, e quando o leitor se depara com uma criança que diz sentir prazer ao ver e mamar no seio da mãe, mesmo não precisando mais deste leite materno para ter saúde, é comum o leitor ter reações de rejeição. Como leitora-pesquisadora, observo que a situação, caracterizada por uma atitude estética, propicia a abertura de jogar com conceitos moralmente estabelecidos e pré-concebidos diante de um assunto, muitas vezes, negligenciado na sociedade, e que precisa ser tratado, nem que seja da forma como foi abordada no romance. Essa Voragem narrativa, deixa-me em suspeição pelo jogo de não conseguir entender se é pedofilia, incesto, ou os dois ao mesmo tempo, é uma situação que desloca e me desorienta, não escondendo essa profunda reflexão da condição humana.

Dentro deste contexto, destaca-se o jogo da Voragem e o aspecto a respeito do jogo do puro e do impuro, por exemplo, quando a criança encontra-se no mesmo espaço do prazer sexual de um adulto. Ao mamar ainda com sete anos, Laura diz que gosta e não gosta, sente

prazer e desprazer. Há mistura de algo sujo, a pedofilia, com nuances de incesto com algo puro dentro do espaço sacro da amamentação. São duas instâncias em conflito: o pueril e o desejo sexual adulto; algo da pureza infantil com a sexualidade infantil que não compactua com discurso universal da pureza infantil. O jogo da narrativa, ao descrever esses elementos, aponta para a moral que antecede quando se coloca em um mesmo espaço uma história que traz uma criança em diversos momentos da narrativa que ocupa espaços de subserviência, de degradação com espaço que essa criança, conscientemente, opta por aquilo, por perceber um prazer naquele processo. O cenário implementado é dúbio, porque, para Laura sentir prazer, precisa se esforçar para que isso seja natural. Há, portanto, um jogo nesse processo de suspeição que remete ora à pedofilia por parte de Maria Lúcia, ora a uma relação incestuosa.

3.2.2 Percepções sensíveis da finitude

Outra Voragem que menciono, são os momentos finais de vida de Maria Lúcia, nos quais os odores vão prevendo sua morte. Nesses momentos, a percepção da morte chega pelas narinas, ou seja, pelos cheiros. Esses odores tornam-se Voragem para mãe e filha. Por meio deles, ao mesmo tempo que Laura sente ojeriza pelo odor da mãe, as duas pressentem os momentos finais de uma vida:

Precisa chegar muito perto para enxergar os olhos abertos da mãe. Perto o suficiente para sentir o cheiro rançoso da pele. A mãe tinha sido desinfetada, mas ainda está meio podre. A humanidade do corpo da mãe resistindo com dignidade aos produtos químicos e à tecnologia. Exalando a verdade de que os vivos cheiram mal, no fim cada vez pior. (BRUM, 2011, p. 30).

Em *Uma duas*, a Voragem olfativa reforça inúmeros sentimentos que se misturam e se atravessam diante da percepção da morte. A decomposição do corpo de Maria Lúcia, devido ao câncer, merece destaque porque, entranhado ao odor, há também o jogo entre o limpo e o sujo, a imagem da mãe em decomposição não só causa repulsa, como choca. A experiência da morte, a finitude de Maria Lúcia, está longe de ser algo sublime, romantizado e redentor do modo como o tema geralmente é abordado por muitos dos discursos sociais. Nessa narrativa, as sensações trazidas pela morte tornam-se, antes de tudo, algo repulsivo, sujo, fétido, extremamente incômodo aos sentidos de quem se depara com a cena. Esses são os sentimentos de Laura diante da morte da mãe, mas estes poderiam ser os sentimentos dos leitores ao, mentalmente, comporem a cena construída pela narrativa.

A situação vivida pelas duas personagens, uma ao experienciar a morte, e a outra ao lidar com a experiência, faz-me, enquanto leitora-pesquisadora, querer compreender o que posso saber sobre essas provocações ao leitor por meio da manipulação dos sentidos. Sendo assim, procuro questionar: como uma filha pode sentir repugnância, ânsia de vômito diante do estado de penúria da própria mãe doente? Por que o ser humano procura silenciar a percepção da finitude?

Tais perguntas possibilitam o entendimento segundo o qual, a inquietação gerada por meio da sensibilidade ao lidar com temas tão complexos para todo ser humano, pode levar a reflexões acerca, por exemplo, de questões profundas a respeito da finitude do sujeito diante de um corpo vivo, mas deteriorado. Muitas são as passagens da obra que comprovam essa intencionalidade da criação. Aproprio-me aqui de algumas delas:

Esta decadência persistente com cheiro de morte, formol e perfume barato. Perfume barato a comove. As lágrimas boiam em seus olhos por causa do esforço do perfume barato, a dignidade intangível que arranha a carne esponjosa do seu nariz. O perfume barato salva o mundo todos os dias, agora ela sabe. (BRUM, 2011, p. 18).

[...]

Quer morrer com o cheiro da sua vida. A questão é se o sabonete dará conta desse combate final. Agora que já consigo aspirar o cheiro da morte na pele da minha mãe. Cheiro de velha e cheiro de doença. Cheiro de corpo que se decompõe enquanto o coração ainda bate (BRUM, 2011, p. 151).

[...]

Agora, mais do que nunca, não pode tocá-la. Agora que o corpo da mãe se decompõe por dentro, que a degeneração é também da carne, não só da alma. Será que a alma estava tão estragada que contaminou também a carne? 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).

Diante da irrupção do câncer, coube aos médicos a função de uma intervenção em prol da extirpação da doença. No entanto, Maria Lúcia não aceita iniciar a quimioterapia, pois não queria ter seu corpo invadido pelas máquinas, nem passar por mais expurgos. É nesse ponto que pede à filha para matá-la. Ao pedir para Laura matá-la antes do tratamento, Maria Lúcia quer restituída sua dignidade, afinal, morrer, nestas circunstâncias, seria uma possibilidade de retomar aquilo que a experiência do processo de finitude havia lhe tirado aos poucos, a dignidade humana.

Laura resolve, então, atender ao pedido da mãe, de matá-la. Dentro do espaço de possibilidades fornecido por *Uma duas*, a morte passa a ser pensada como inerente à condição

humana e está sujeita a inúmeras interpretações. Embora quase sempre negada ou romantizada como sendo algo sublime, heroico, redentor, ainda é preciso refletir bastante sobre as formas que ética e moralmente a morte nos apresenta, além da necessidade de se pensar acerca dos muitos temas oriundos dela. Em *Uma duas*, posso, por exemplo, pensar sobre a eutanásia, sobre o perdão e sobre o arrependimento antes de morrer.

A eutanásia caracteriza-se como a morte rápida e sem dor de uma pessoa em estado terminal, ou portador de enfermidade incurável. No Brasil, a eutanásia é tida como crime de homicídio. Nessa circunstância, o ato de Laura seria um crime ou um ato de piedade? Começam então questionamentos sobre a forma de morrer. A eutanásia seria o direito a uma morte digna? Maria Lúcia, ao escolher não fazer o tratamento, se houvesse o suicídio assistido, ou eutanásia, Laura teria matado a mãe¹⁰¹? Até que ponto o direito à vida pertence ao Estado? Além do questionamento a respeito do direito de escolha da pessoa em decidir quando e como quer morrer, ao abordar o tema da eutanásia, podemos pensar também em questões da morte como algo idílico. Negar a dor física, o sofrimento, a decomposição do corpo, pode remeter a essa busca por condição de conforto e de controle da própria vida, sendo que há uma negação, nesse sentido, da experiência da morte, quando se tem essa oportunidade de escolher. São inúmeras as questões e as problematizações sobre as quais esses egos experimentais nos fazem refletir. O ponto em questão, não é o ser a favor ou não da eutanásia, mas o direito de escolher se quer amenizar a dor física, diante da morte.

No decorrer desta pesquisa, venho discutindo que em *Uma duas*, há questões espinhosas e complexas sobre as quais, muitas vezes, somente a arte permite um espaço para se pensar. Diante da sociedade, são temas difíceis de se lidar, de enfrentar sem uma perspectiva ética, moral, dentro de um contexto cristão ocidental, por exemplo. No entanto, a princípio¹⁰², no desfecho do romance, na relação entre Laura e Maria Lúcia, há a morte da mãe em uma cena

¹⁰¹ O que diferencia a eutanásia do suicídio assistido é quem realiza o ato, no caso da eutanásia o pedido é feito para que alguém execute a ação que vai levar à morte; no suicídio assistido é o próprio paciente que realiza o ato, embora necessite de ajuda para realizá-lo, e nisto difere do suicídio, em que esta ajuda não é solicitada. (KOVÁCS, 2003, p. 196). In: _____. *Educação para a morte: temas e reflexões*. São Paulo: Casa do Psicólogo, Fapesp, 2003.

¹⁰² As discussões a respeito da reminiscência em *Uma duas*, são apresentadas por discussões em disciplinas ministradas pela professora Ana Paula Caixeta e pela professora Maria Veralice Barroso, no programa de pós-graduação. Coloco a ressalva de observar a redenção como algo a ser tratado com mais cautela, para destacar o jogo que Brum vai fazendo com o leitor. A meu ver, diferente de algumas proposições das professoras, o final de redenção é um jogo intencional da autora Eliane Brum, dado que não houve a perda da credibilidade no romance, mas sim, permanece o jogo intencional da autora entre morte e perdão maternal, porque Brum busca mostrar que há o discurso universal de que o amor entre mãe e filho é incondicional e que o perdão, antes de morrer também como discurso universal. Assim, Maria Lúcia teria uma morte em paz e para quem fica (Laura) também. Mas em nenhum momento, há paz ou perdão entre elas, nem quando as duas encontram-se nessa suposta redenção, pois desde o início, há intenção de colocar quem lê em suspeição, e diante da Voragem, não se apazigua, afinal, por onde Voragem passa, deixa situações de desordem, principalmente pela última palavra do romance ser “legião”.

aparentemente apaziguadora, tendo em vista que a redenção parece revelar-se nessa circunstância entre as duas. Todo um conflito desconcertante, presente no transcorrer do romance, não se mantém no final, é como se a dificuldade de lidar com essas questões não achasse na criação espaço para uma libertação. Laura mata a mãe, mas não por ódio como desenhou desde o início, supostamente, ela faz o ato por amor.

Com esse desenlace em *Uma duas*, a dessacralização materna parece romper-se. É como se precisasse de justificativa moral, pois matar a mãe por ódio é inconcebível em uma cultura cristã, por exemplo. Mas matar a mãe por amor, e o perdão entre as duas mantêm os próprios valores morais e idílicos os quais reivindicam uma positividade, um encerramento polido e liso. A problematização aqui é que esse encerramento destoa do início da narrativa, da problemática a ser pensada, não como problema da autora ou do romance, mas como a necessidade idílica do ser humano. Tratar as questões levantadas até o término e encerrá-las da forma esperada, pode ser algo difícil de se operacionalizar por qualquer ser moral, e, provavelmente, não foi diferente com Brum.

Lidar com determinadas questões que envolvem uma série de elementos desconfortáveis, reivindica a exposição da condição humana, e, ao mesmo tempo, esbarra em questões íntimas, morais e éticas difíceis de serem geridas o tempo todo. Mesmo Laura em seus extremos, precisou buscar no idílio algum apaziguamento. O momento em que há o ápice dessa busca idílica, aparece quando a mãe deseja assistir ao filme *A Noviça Rebelde* (1965)¹⁰³ e parte da música *The sound of music*, presente no filme, entrecruza-se com a narrativa de *Uma duas*:

Ela não está olhando para mim. Na tela Julie Andrews canta *The sound of music*. É minha parte preferida do filme. *The hills are alive with the sound of music. With songs they have sung for a thousand years. The hills fill my heart with the sound of music. My heart wants to sing every song it hears.* Eu solto o mecanismo, e o soro agora corre rápido. Está feito.¹⁰⁴ (BRUM, 2011, p.167).

Como mencionado pela personagem, na citação destacada, a parte que Julie Andrews canta nas colinas, sozinha, é a parte preferida de Maria Lúcia. A seguir, destaco a cena do filme que as protagonistas assistem:

¹⁰³ REBELDE, *A Noviça*. Direção e produção de Robert Wise. Estados Unidos, Century Fox, 1965, 1 DVD (174 min.).

¹⁰⁴ *The hills are alive with the sound of music / As colinas estão vivas com o som da música/ With songs they have sung for a thousand years/ Com músicas que eles cantaram por mil anos/ The hills fill my heart with the sound of music/ As colinas enchem meu coração com o som da música/ My heart wants to sing every song it hears/ Meu coração quer cantar todas as músicas que ouve. Tradução nossa.*

Figura 30- Cena do filme *A Noviça Rebelde* (1965)



Fonte: *print screen* e recorte feitos por mim. In: *site Youtube*¹⁰⁵

Tais nuances de vozes fazem com que os diálogos das falas do filme e das personagens do livro se misturem e haja esse entrecruzamento de narrativas no momento em que Laura acata o pedido da mãe para matá-la. O jogo de, ora sobreposição, ora simultaneidade do diálogo entre Laura e Maria Lúcia, confunde o leitor na tentativa de reconhecer qual voz pertence a quem. O receptor, mediante às narrativas múltiplas, vê-se colocado em um terreno movediço e indefinido, não conseguindo fixar, com precisão, um sentido definido para as tensões pinceladas no discurso. As duas procuram refugiar-se, tanto em um nível concreto quanto abstrato, desejando esquecer todas as desavenças entre elas. Isso mostra a vida em conjunto, ou seja, a harmonia e a idealização da família tão almejada que, para elas, parecem faltar.

É pertinente dizer que o filme *A Noviça Rebelde* (1965) é baseado no musical da Broadway escrito por Howard Lindsay e Russel Crouse, estreado em Nova York em 1959. Sucintamente, uma noviça vai cuidar dos filhos de um oficial da marinha antes da guerra. Ela se aproxima afetivamente das crianças e se apaixona pelo patriarca, casando-se com ele. Os integrantes da família tornam-se cantores e saem da Áustria juntos, uma vez que o patriarca não concorda com a anexação da Áustria pela Alemanha, fugindo, assim, da guerra. O filme é repleto de canções leves na voz da personagem Maria, interpretada por Julie Andrews. A passagem do final do filme mostra a paisagem idílica dos alpes austríacos, tornando-se um dos momentos mais apreciados pelo público, no qual todos cantam felizes. Vejamos:

¹⁰⁵ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=edDa5z3YUaA&t=1s>>. Acesso em: 2 dez. 2022.

Figura 31- Cena final do filme *A Noviça Rebelde* (1965)

Fonte: *print screen* e recorte feitos por mim. In: *site Youtube*¹⁰⁶

Ante tais exemplificações referentes às citações e às imagens, o filme apresenta todo um contexto idílico, como por exemplo, a chegada da governanta que traz alegria ao lar familiar, leva música e amor para as vidas das crianças por meio da sua bondade e paciência. A personagem Maria se casa com o capitão e, juntamente com as crianças, descobre uma maneira de sobreviver à perda de sua terra natal. Como demonstrado, o filme termina com a família nas montanhas, ressaltando, por conseguinte, a importância de viver em família, em que um ajuda ao outro.

Em consonância com o filme, o narrador filosófico busca, na sutileza e na perspicácia do entrecruzamento do filme com narrativa, dar conta das agruras humanas experienciadas por Laura e Maria Lúcia, visto que as duas são tomadas por uma busca idílica. Com o jogo de diálogos difusos entre as personagens, de narradores que se fundem, sou induzida a adentrar nessa Voragem narrativa, ou seja, no fluxo desse momento da morte. O jogo do puro e do impuro, assim como vimos a respeito da amamentação, retorna com questões como do corpo saudável e do corpo fétido, em que ocorre a submersão da Voragem. Elas sentem essa necessidade de harmonia como a manifestada em *A noviça Rebelde*, mas vivem em uma Voragem, e, procuram neste momento negar a Voragem.

A cena chama-nos atenção devido ao jogo da harmonia do filme, com a morte não natural, mas uma morte forjada por mãe e filha. Um aparente momento prazeroso para as duas, mas também de dor e de culpa. O momento do suposto perdão, algo sublime, de discurso universal atrelado ao ato de promover a morte de alguém sem que esteja conforme a lei, demonstra que Maria Lúcia e Laura sempre buscaram em suas vidas algo idílico (essa

¹⁰⁶ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=edDa5z3YUaA&t=1s>>. Acesso em: 2 dez. 2022.

necessidade humana), mas nunca conseguiram, e, na tentativa de superarem seus conflitos, buscam um falseamento de suas vidas que elas encontram, há muitos anos, apenas na ficção, isto é, no filme *A Noviça Rebelde*, assistido por elas inúmeras vezes.

Assistir ao filme, ao longo dos anos, permitiu para elas vivenciarem algo em que tudo seria perfeito, sem a contradição, sem o conflito, sem o ódio, ou seja, sem a Voragem. As duas idealizam uma família em que a maternidade aspirasse tão e somente ao reino da harmonia. Como vimos, à medida que se lê *Uma duas*, o contexto maternal parece ferir, machucar, mexer com dogmas religiosos, morais e éticos, fugindo do efeito idílico nas descrições entre mãe e filha. Porém, ao final da obra, com o momento da morte da mãe, parece haver uma redenção, em que, supostamente, sugere um final idílico, o que destoaria do tom visceral presente no romance. Esse jogo de um aparente apaziguamento da Voragem, se observado de maneira desatenta, pode nos levar a entender que há um atravessamento moral, na conciliação entre as duas, em que Eliane Brum entra em consonância com elementos que compõem a cultura cristã de mãe, não porque Eliane Brum seja moralista, mas porque são elementos que compõem nossa cultura da perspectiva de mãe, e da necessidade idílica do ser humano.

A meu ver, a reminiscência é apenas aparente, não seria o caso de uma fragilidade do romance ao ceder a essa perspectiva conciliadora, de modo que Eliane Brum não seria atraída por um final idílico sem ser de forma intencional. A premissa surge da observação de que, em muitas de suas entrevistas, Brum afirma que precisamos aprender a lidar com nossas “marcas”. Importa ressaltar que “marcas”, para a autora, são consideradas as experiências ruins pelas quais o sujeito vivencia. Nessa acepção, destaco a seguinte reflexão de Brum:

Não há jeito de morrer sem marcas porque não há como viver sem ser marcado pela vida. **Mesmo os bebês, que por alguma razão morrem ao nascer, já trazem no corpo a marca fundadora: o corte do cordão umbilical que lhes arrancou de dentro da mãe. O umbigo é nossa primeira cicatriz**, aquela que nos unifica. [...] percebo que as pessoas morrem e renascem muitas vezes numa vida só. Cada existência é uma sucessão de pequenas mortes e renascimentos desde esse primeiro corte que nos separa de nossas mães e dá início à nossa existência como indivíduo. Fico só imaginando nesta época onde tudo vira trauma insuperável, **o que aconteceria se as pessoas pudessem se lembrar dessa expulsão do paraíso uterino**. Haveria uma legião de homens e mulheres incapazes de lidar com acontecimento tão terrível. Sem perceber que é só por ele, afinal, que começamos a viver. Até então, **somos todos apenas uma continuidade, um apêndice do corpo materno**. É verdade que, compreendendo o trauma como algo que nos marca, que nos mata simbolicamente para que possamos renascer de outro jeito, nossa vida é cheia deles. 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. 120, grifo nosso).

Como referido, a forma como o final da narrativa é elaborado, parece envolver a perspectiva idílica. Mas, como indicado pela citação de Brum, ao refletir acerca da condição humana, parto do princípio da intencionalidade estética autoral de Brum, visto que ela é ciente de que a expulsão do paraíso acontece justamente quando se corta o cordão umbilical, e que passamos parte da nossa existência buscando o paraíso, evitando viver cicatrizes ou “marcas”, e, no caso de Laura e Maria Lúcia, elas procuram negar tais marcas. Não seria, portanto, um envolvimento idílico de Brum, ou dificuldade em manter a dessacralização materna até o fim, mas sim um tratamento irônico que ela lança ao leitor de forma que ironiza esse suposto final por meio do jogo idílico, do jogo da suspeição, do jogo entre puro e impuro. Brum procura ironizar o perdão, a morte, a decomposição do corpo, o amor materno mais uma vez por intermédio da suspeição. Um dos pontos de reflexão se deve pelo fato de não haver explicitamente a indicação de quem é o narrador que dialoga nos momentos finais da narrativa. A partir do capítulo 30, uma “legião” de narradores surge, narradores que se imbricam, não há ponto ou travessão nos diálogos, mesclando a voz de Laura, com a voz de Maria Lúcia, com o narrador do livro de Laura e com a voz dos personagens do filme *A Noviça Rebelde*. Além da constante ironia entre ser realmente um pedido de perdão, algo que não é explícito nos poucos diálogos entre mãe e filha, ou tudo fruto da imaginação de Laura que sempre idealizou uma mãe que a amasse. A seguir, dois trechos de *Uma duas* demonstram essa suspeição que me permite chegar a essa proposição:

Laura, eu tenho medo de morrer. Eu não quero deixar você. Sabe, acho que descobri agora que gosto de viver. Não é irônico? E minha mãe começa a rir um riso lento, em capítulos. As lágrimas escorrem também pelo meu rosto. Vou sentir saudades, mãe. Mas eu vou estar aqui. Vou estar com você, até o fim. Ela chora baixinho. E eu encosto minha cabeça na dela. (BRUM, 2011, p.162).

[...]

Laura, tem uma coisa que eu quero antes de morrer. Diga, mãe, qualquer coisa. Eu quero assistir à *Noviça Rebelde*. Demoro a compreender. Só depois de alguns minutos a imagem de Julie Andrews rodopiando pelas montanhas da Áustria entra na minha cabeça. Sem som. Nenhum som. Julie Andrews movimenta a boca, mas eu não escuto. Mas mãe, você detesta esse filme. Eu sei, mas preciso vê-lo. (BRUM, 2011, p. 163).

Tais trechos me conduzem a observar que a suspeição do jogo entre os narradores, o fato de Laura desejar uma mãe conforme se tem a idealização maternal, a circunstância de Maria Lúcia não gostar do filme, mas saber que Laura gosta, corroboram para mostrar que Laura tenha sua busca idílica, seu ideal de mãe, o desejo de um pedido de perdão da mãe. No entanto, fica em suspenso se houve uma conciliação ou se foi algo intencional de Maria Lúcia, ou se foi um ato de ódio de Laura para se livrar definitivamente da mãe.

A aparente reminiscência não rompe com a credibilidade¹⁰⁷ da obra, pois se trata de uma escolha estética para questionarmos o discurso universal do perdão, essa necessidade social, cultural, cristã de perdoar em quaisquer circunstâncias, principalmente do discurso sobre o amor incondicional materno. Dessa forma, diante da suspeição, a reconciliação, posta em jogo, não me oferece sensações positivas, ou sensações de uma situação idílica, visto que as protagonistas vivenciaram situações de degradação, de humilhação, de traumas, de distanciamento entre elas, sendo que não conseguiram sair da Voragem. Considero que Brum não foi seduzida por essa necessidade idílica, mas sim perspicaz ao escolher o filme e a suposta reconciliação que me instiga a refletir e a problematizar. Em outros termos, a organicidade da narrativa é, intencionalmente, uma reflexão acerca do humano. O paraíso delas é o filme, elas buscam por uma paz que não possuem. No filme, todos terminam felizes pela representação da família em harmonia, no entanto, *A Noviça Rebelde* é dissonante da relação entre as duas. Além disso, a morte não foi algo ameno, ao passo que destoa do tom idílico do filme, pois há caos nessa situação, suscitando diversos questionamentos diante da suspeição: É matricídio? Houve perdão? É realmente amor? Assim sendo, a pretensão de colocar algo (reconciliação, perdão, amor) no lugar, acaba se esvaindo.

Considerar Laura e Maria Lúcia como ambivalentes e dúbias, indica que elas vão tentando se encontrar, mas, ao final das mutações e fragmentações, retornam ao lugar onde sempre estiveram, isto é, a relação amor e ódio permanece. Nem mesmo durante o filme, o aconchego que poderiam ter encontrado como na família da noviça, não existe. Destaco a reflexão que Maria Lúcia faz:

Acho que Laura sempre quis ter uma mãe como a Noviça Rebelde, um filme que ela adora e a que assistiu milhões de vezes. Mas eu, pensando hoje, acho que nunca quis ser mãe, nem de Laura, nem de ninguém. Queria ser filha de uma família numerosa demais para prestar atenção em mim ou me mandar escrever no caderno de caligrafia. Onde o pai apenas voltasse do trabalho com seu olhar distante e nos desse um piparote na cabeça como um carinho. E era tudo. Um pouco como nesse filme meio bobo, só que sem a fuga da Áustria. (BRUM, 2011, p. 139).

O excerto apresenta um discurso tomado de percepções de Maria Lúcia a respeito da sua própria busca idílica e da busca de Laura. Ela reconhece os diversos contextos que envolvem a maternidade. As duas percebem que não há retorno para um lar. Na verdade, elas não conseguem retornar literalmente juntas ao lar, não alcançam o amor materno sublime, já que mesmo antes da morte, elas se sentiam sem lar no lar. As duas sempre desconstroem a visão

¹⁰⁷ “Na ER, a credibilidade é um aspecto da ficção formada pelo jogo de elementos internos e externos que competem tanto para a coerência interna da obra quanto para a construção de relações entre ela e o mundo exterior, criando a possibilidade de reflexão filosófica a partir do estético.” SOARES, Janara Laiza de A. Credibilidade. In: CAIXETA, BARROSO. *Verbetes da Epistemologia do romance*. V. II, Brasília: Pontes Editora, 2020, p. 25.

romântica da relação materna com atitudes, discursos duros, são contrárias a um amor incondicional, reafirmando a Voragem maternal.

Como discorri no primeiro capítulo, a respeito de um narrador que coloca esta leitora-pesquisadora em suspeição, as tentativas de abrandar toda Voragem vivenciada tanto pelas protagonistas como pelo jogo com o leitor não se sustentam. Com o jogo da constante da suspeição, diversas circunstâncias são colocadas em constante dubiedade, o que não permite nenhum apaziguamento. Visto desse modo, Brum é estratégica até nesse ponto para problematizar as questões filosóficas acerca do Ser por meio de *Uma duas*. No livro *A menina quebrada* (2013) a autora expressa:

De fato, há uma só existência. Mas são várias as possibilidades de narrativas dessa mesma existência. Um mesmo episódio, vivido por você e por sua mãe, será contado de maneira às vezes totalmente diversa por você e por ela. E ninguém estará mentindo. Da mesma forma, o mesmo fato vivido por você poderá ser narrado de formas opostas por você mesmo, em momentos diferentes da sua vida. E você estará sendo verdadeiro em ambas as ocasiões. Isso não significa distorcer o que acontece ou aconteceu. Apenas que há muitas possibilidades de olhar para o que acontece ou aconteceu. Há muitas verdades possíveis. (BRUM, 2013, p. 53).

O jogo da suspeição é algo racional, conseqüentemente, escolhido pelo projeto estético de Brum ao compor *Uma duas*. O trecho acima corrobora para a percepção de que há três maneiras diferentes de narrar a história de Laura e de Maria Lúcia, há a existência de Laura, há a existência de Maria Lúcia, cada uma contando seu relato. Dentro desse jogo da suspeição, não é possível apiedar-se, julgar ou defender a mãe ou a filha, porque são questões que esbarram na condição humana. Elas são corrosivas, mas são questões e anseios que se voltam para o humano. O amor é ambivalente, não se pode invalidar os sentimentos delas, porque estaríamos invalidando o sentimento próprio do humano. Os elementos que circundam o processo de criação de *Uma duas*, transitam por diversas possibilidades de compreensão a respeito da Voragem.

Percebo, dessa maneira, Brum como uma jornalista perspicaz, atenta a diversas problematizações que envolvem a ética e a estética, elaborando estratégias, sendo ciente das diversas questões da condição humana, e, em *Uma duas*, não seria diferente na sua percepção. Assim, a autora desenvolve o momento da morte dentro de um aparente momento idílico, justamente para chamar a atenção desse leitor: então, haveria a necessidade de perdão entre mãe e filha, mesmo diante de tanta corrosividade entre ambas? Será que houve perdão? Esse jogo da suspeição não finda, visto que o conflito entre o puro e o impuro (o jogo entre o perdão e o assassinato), demonstra que Laura permanecerá vinculada a essa atitude de desligar aparelho sem que seja algo permitido pela lei, e Maria Lúcia, consegue dominar, mais uma vez a filha,

principalmente após essa quase obrigação de a filha ter de desligar os aparelhos. Importa acrescentar que tais possibilidades interpretativas não são percepções encerradas, em virtude do movimento da Voragem.

Nessa acepção, observo que Eliane Brum mais uma vez usa desses egos experimentais, ou seja, da reflexão sobre a condição da morte, questionando a eutanásia e o perdão para entender a condição humana. Será que, mesmo elas passando por tudo, sendo corrosivas, precisavam se perdoar? Será que esse perdão veio por uma questão moral? Realmente, elas sentem remorso? Laura tem momentos idílicos, como a idealização da mãe perfeita, enquanto Maria Lúcia tem como idílio o desejo de morte suave. O jogo de trazer à tona a problematização do perdão é uma estratégia de Brum para mostrar um discurso do quanto, para ser feliz, ou para morrer em paz, precisa-se perdoar ou do perdão de alguém. Diante disso, há várias negligências diante do perdão, pois se apaga o ódio entre elas, presente na ideologia do amor incondicional entre mãe e filho. Mesmo elas fazendo essa busca idílica diante da Voragem maternal, as duas possuem consciência de uma vida marcada por fraturas e agruras: Maria Lúcia, sabe que não corresponde ao ideal de mãe sublime, tem seus conflitos, é consciente também da busca de Laura por um ideal de mãe:

Você também não é normal, Laura. Herdou os meus genes deformados e lembra o que não deveria. Eu a salvei, mas a salvei de mim mesma. Fui ao mesmo tempo sua assassina e sua heroína. E acredito que é isso que todas as mães são em alguma medida. Sua Noviça Rebelde não existe. Lembre-se, ela era uma madrasta. Em algum momento, os filhos já tinham matado a mãe verdadeira. Mas ninguém nunca quis saber o que aconteceu com ela. Será que os tumores que tomam conta de mim são aqueles bebês todos que matei e que voltaram para se vingar? Tenho medo, mas se for isso não vou reclamar, porque agora eles podem, e eu não. Estou velha e já não posso afogar ninguém. (BRUM, 2011, p.144).

O questionamento de Maria Lúcia a respeito da verdadeira mãe das crianças do filme *A Noviça Rebelde*, demonstra o quanto ela é um ego experimental que desconstrói a personalidade maternal por romper com as expectativas sociais de como se deve ser uma mãe; assim, subverte e choca uma ordem com o seu discurso, e ainda põe em problematizações aspectos do próprio filme. Será que a mãe das sete crianças estaria tão feliz quanto a madrasta? Portanto, o jogo da suspeição não permite redenção, a Voragem não é apaziguadora. Quando se diz que está no olho do furacão, é o momento de maior perigo. Conforme Maria Assunção F. S. Dias, no artigo *Furacão e tornados: um espetáculo de rotação* (2007, p. 47)¹⁰⁸, o período de calmaria de um furacão pode durar horas ou minutos. Nesse sentido, ele passa a impressão de que o pior da

¹⁰⁸ DIAS, Maria Assunção Faus da Silva. *Furacão e tornados: o espetáculo da rotação*. REVISTA USP, São Paulo, n.72, dez/fev. 2006-2007. (p.44-53).

tempestade já passou e faz com que pessoas saiam dos abrigos. Nesse momento, parece reinar a calma. No entanto, após a passagem do olho do furacão, ele se torna mais devastador, sendo a parte mais perigosa.

Percebo essa descrição do olho do furacão em comparação com *Uma duas*, por intermédio da passagem da morte de Maria Lúcia. Mãe e filha, ao assistirem ao filme, permanecem em uma aparente calma durante o ato da morte. Isso porque, o período de tranquilidade não se concretiza em razão de Laura não reconhecer se seus sentimentos foram os de matar por amor ou por ódio, e, nesse processo, ela começa a transitar dentro da Voragem novamente. Neste trecho, o narrador diz: “**precisa subir, mas não tem forças. Quase indecentes no abandono e nas marcas. Ela não tem coragem de enfrentar o mundo sem a mãe**” (BRUM, 2011, p. 174). Pelo excerto, compreendo que, enquanto houve a tentativa de apaziguar uma relação de ódio, nem que tenha sido pela ficção (o filme), Laura permanece na constante busca existencial.

Como observação final, pude perceber que Voragem assumiu diversos contornos sejam estes éticos, morais, entre outros, levando-me a experienciar sentimentos, gestos e dores que engendraram questões dos conflitos humanos. Um dos aspectos trabalhados é o amor materno romantizado que é questionado em *Uma duas*, pois é um conceito que ainda perpetua na conduta tradicional da sociedade. Os vislumbres que o narrador filosófico fornece de seus egos experimentais traçam um jogo, intencionado pelo projeto estético de Brum, em que precisei ultrapassar o efeito estético e trilhar além, perscrutando e problematizando a Voragem estética na sua travessia.

DE COMO/ONDE NADA TERMINA

Descobri que escrevi sobre a impossibilidade da literatura

(Eliane Brum)

O objetivo principal, no decorrer desta pesquisa, foi o de demonstrar como se constitui a Voragem e sua travessia no romance *Uma duas*. O elemento Voragem suscitou múltiplas possibilidades de análise na obra referida, além de me conduzir a um estudo acerca do sentido do termo para Eliane Brum. Por meio da decomposição da narrativa, procurei acentuar que Voragem adquire outros níveis de sentidos, uma vez que levanta questionamentos, não menos importantes, sobre a maternidade, mas suscita outras inquietudes da condição humana. Dessa forma, a maneira como se compõe Voragem em *Uma duas* transfigura-se em uma possibilidade de conhecimento da vida humana.

Na compreensão de ser o romance literário uma construção intermediada pela razão e pela sensibilidade do criador e do leitor-pesquisador, a vinculação entre arte e razão induz a refletir condições para possibilitar conhecimentos (CAIXETA, BARROSO, 2019, p. 70). Sendo assim, orientei-me dentro desse espaço de possibilidades, ancorados nas escolhas efetuadas, levando em conta os diálogos com as problematizações do objeto de pesquisa. Nessa travessia/Voragem, para observar a Voragem e sua travessia, a teoria Epistemologia do Romance permitiu-me evidenciar o romance consoante a uma atividade por meio da sensibilidade e da racionalidade. Desse ponto de observação, foi possível afirmar que Eliane Brum fez sua escolha estética e em todo o tempo intenciona jogar com o leitor, seja ele um leitor comum ou um leitor munido de maior perspicácia, bem como se pensa sobre o leitor-pesquisador. Nesse ponto de vista, pude averiguar e localizar a Voragem como elemento que fundamenta o romance *Uma duas*, visto que o perscrutar sobre Voragem partiu primeiramente do romance, e não de buscas externas como elemento primário.

Apontei no primeiro capítulo que a arquitetura de *Uma duas*, constantemente, convidou-me, por intermédio do narrador filosófico, a participar da composição, colocando em suspeição a criação até mesmo do próprio livro de Laura, tendo em vista que o livro é escrito por duas mãos (Laura e Maria Lúcia) e ainda a narrativa convida o leitor a participar. A partir do momento em que esse narrador insere o leitor à narração, este é instigado a reflexões e a questionamentos. Maria Lúcia, portanto, é a intrusa? Mas e o narrador onisciente que traz a percepção de um intruso maior (Laura)? Quem desconcerta, desestabiliza, arrebatando com todas as certezas? Ele (narrador) revela que o intruso (Mãe/filha) se introduz à força, de surpresa

ou por astúcia? Permaneceu, a meu ver, a suspeição, visto a impossibilidade de definir qualquer fronteira entre uma e outra. Esse jogo de escrita mostrou-me uma estrutura que devora a si própria, perpetuando um movimento de Voragem, ou seja, há um entrelaçamento entre narrador, leitor e autor, que tende ao infinito, porque a pergunta “ quem escreve?” não pode ser respondida de forma clara. Assim, o caminho de Laura e Maria Lúcia implica esse destino, esse dever da escrita, marcando o existir dos corpos, dos sentidos enquanto compreendidos como distanciamento e desejo de escrever.

Como vimos, a partir das discussões de Gadamer (1997), o jogo possui toda uma tradição no campo do conhecimento e de estudos que se torna mais complexo, suscitando maiores averiguações que ampliam o grau de compreensão da obra. Isso demonstra que o leitor-pesquisador aceitou passar do estágio de leitor perverso, superando o efeito estético e a fruição, criando manobras capazes de desvendar o jogo filosófico (SOUZA, 2020, p.116). Em *Uma duas*, os trechos em primeira pessoa cumprem a função de pôr questionamento a suposta onisciência da terceira pessoa, obrigando o leitor a ver que os acontecimentos são narrados sob o jugo de duas perspectivas. O aspecto da narração, muitas vezes grotesco para o leitor, condiz com o fato de mãe e filha não corresponderem ao ideal a que são submetidas, isto é, a uma sacralização maternal. Todo sinal de aproximação é sentido por Laura como resultado da hipocrisia, da inoperância, do descaso, no que diz respeito à afetividade de Maria Lúcia. Mãe e filha possuem estômagos, intestinos, fígados, úteros e sangue. A narrativa produz efeitos estéticos e cognitivos de tal modo que o leitor, uma vez tomado desses efeitos, irá concluir seu processo de leitura não mais do mesmo modo que o iniciou, isto é, o discurso literário narrativo é por sua natureza um discurso que produz transformações subjetivas. Sendo assim, enquanto leitora-pesquisadora, precisei esquivar-me das artimanhas da intencionalidade da autora e criar novas maneiras de pensar como adentrar no jogo de *Uma duas*.

Mostrei que Laura e Maria Lúcia são conscientes de que suas vidas não são uma linha reta, existem lacunas, e, para serem preenchidas, precisam atravessar essa trajetória. A concepção que sempre se buscou estabelecer entre mulher-maternidade-felicidade vem sendo questionada. Não se trata de dizer que muitas mulheres não querem ser mães, o que desmentiria as procuras às clínicas de reprodução. Refere-se, antes, a dizer que nem todas querem ser mães, principalmente no que concerne a uma gestação compulsória. Para muitas mulheres, o termo “mãe” continua a ser uma imposição, ou seja, o tornar-se mãe, até mesmo de forma não compulsória, apresenta-se como o roubo de múltiplas possibilidades de experiências, porque essa concepção continua vista sempre em conformidade a um destino a ser cumprido. Portanto, é a busca por si que marca as personagens Laura e Maria Lúcia, e nos faz refletir sobre os

fenômenos sociais, dado que as contradições vivenciadas pelos sujeitos em um mundo que outrora fora um paradigma universal, está mais vulnerável frente à dissolução das relações sociais, tornando-se instáveis e contraditórias.

Desse modo, a identidade que se formou baseada nos valores patriarcais, torna-se desconstruída em obras de escritoras contemporâneas. As personagens questionam os valores que se inserem no contexto atual, travam lutas para romper barreiras na procura de sua emancipação identitária, mas permanecerão sempre neste turbilhão de pressão social que eleva a sublimação maternal. Por fim, as protagonistas, ao romper com a ideia da maternidade não romantizada e do instinto, são tragadas para um vórtice que a Voragem materna, vivenciada por elas, proporcionou.

Gadamer (1997) atenta-nos para o poder perene do objeto, porém a compreensão deste objeto não é, uma vez que cada pesquisador é um jogador único, com experiências de vida e de leituras diferentes dos demais. Quando assumo, desde o início, que a minha escolha pela busca do conhecimento tem como base a estética, estamos cientes da importância das reflexões de Gadamer, porque não negamos a compreensão, já que ela é da ordem sujeito/objeto. Como é da ordem sujeito/objeto, sua experiência será diferente do outro, e do outro, e assim sucessivamente. Há um objeto estético que incentiva o leitor a pensar, e este faz escolhas nesse pensamento. Essas escolhas são o ponto de partida para as possibilidades de conhecimentos nascidas da articulação dos elementos constitutivos da obra literária para com vestígios históricos, contextuais, biográficos que compõem o contexto da obra, bem como as conexões provocadas a partir das leituras filosóficas e teóricas.

Discorri no segundo capítulo que, por meio da Voragem presente em *Uma duas*, chegamos ao eixo epistemológico de Eliane Brum, pois Voragem não perpassa apenas o romance em questão. Sempre com a ressalva de que buscar as possibilidades de conhecimentos, por meio da intencionalidade do artista no interior da própria obra, não é examinar um dado histórico como prova, mas observar como as experiências do autor, enquanto sujeito, podem ter contribuído para a construção de um elemento estético que se torna crível dentro do texto literário, isto é, o que nos leva a um diálogo fora do texto literário. Diante da minha intenção de leitora-pesquisadora, encontraram-se discursos que me levaram a problematizações, e, assim, o jogo foi sendo construído. Dessa maneira, não se trata apenas de chegar a uma possibilidade de compreensão, mas, por meio do jogo, pretendi chegar às problematizações.

Se Gadamer fala de compreensão, por meio do jogo proposto pela ER, busquei compreender e problematizar. Foi nesse movimento que nasceram questões filosóficas, residindo aí as problematizações que *Uma duas* apresenta em relação ao jogo da obra de arte.

Mesmo tendo vários escritores que se valem dessa palavra, Brum permanece nela, e assim Voragem perpassa sua vida e suas obras. Há algo pensado, neste conjunto de obras. *Maelstrom*, *Banzeiro*, *Òkòtó*, *Moebius*, possuem o sentido de abismo, aquilo que suga, gira, movimento. Várias palavras que se encontram dentro de um tema maior que é a Voragem. Ainda dentro deste capítulo, apontei como Brum trabalha com prelúdios de *Uma duas*, mostrando como se dá a questão do laboratório experiencial da autora. Ou seja, ela sempre experiencia textos antes de uma publicação final, seja em eventos, colunas jornalísticas ou entrevistas. Dentro dessas crônicas, não chamo apenas de palimpsesto (GENETTE, 2006, p. 6), porque a escritora vai moldando suas ideias ao longo de seu projeto estético. *Uma duas*, por exemplo, surgiu de experiências de vida sobre a morte, reflexões sobre a maternidade, temas repetidos insistentemente entre 2005 a 2011. Transitar por esse conjunto de obras mostra a escolha de Brum pela Voragem, e nessa busca racional no ato da articulação de ideias, sua escrita permanece em círculos concêntricos, visto que compartilham sempre do mesmo centro, como vimos “o livro termina sempre no meio” .

No terceiro capítulo, propus que, por meio do romance que pensa, o narrador filosófico traz reflexões filosóficas, um discurso de potencialidade e de capacidade filosófica que problematiza (BARROSO, 2019, 149). O narrador filosófico como construção estética, procura destronar o leitor, provocando incômodos que geram perguntas. Em *Uma duas*, Eliane Brum, por exemplo, vale-se de modo irônico sobre a morte dos filhos, da eutanásia, do estupro, de questões sexuais, ou seja, de assuntos que são desviantes, porque ela se apropria de um narrador filosófico para discutir. A reverberação incomoda, pois muitos leitores permanecem nesta experiência primária do efeito estético. Notei que não se trata de uma intencionalidade *kitsch*, porque ela não intenciona um efeito positivo (HAN, 2019, p.102). Eliane Brum, ao valer-se dessas questões espinhosas, se afasta do *kitsch*. O jogo da suspeição, ou do suposto perdão, induz em um primeiro olhar a pensar que, há uma redenção, o que fragilizaria todo o contexto *antikitsch* do romance, porém, em uma segunda visão, observo que, desde início, há uma suposta redenção em que os egos experimentais conseguem rir da própria vida e buscar questionamentos existenciais constantemente.

A partir da angústia e consciência da morte, as duas optam por maneiras de suavizar o sofrimento (busca idílica) de modo que tomam atitudes de contravenção diante da lei para negar a morte ou inverter seu significado para algo mais apaziguador. O filme *A Noviça Rebelde* é o meio de acessar um lugar mais ameno diante dos sofrimentos da vida e da angústia materna pelos quais passaram. Tanto Laura quanto Maria Lúcia não assistem ao filme por *hobby*, e sim por uma necessidade de expressarem e de minimizarem suas dores, de criarem uma realidade a

qual não puderam vivenciar. Da mesma maneira que o filme estabelece uma ponte entre o martírio de suas vidas fragmentadas, feridas abertas, a suposta redenção lhes dava acesso a uma consciência de si, de um conhecimento em direção a elas. Maria Lúcia e Laura rascunhavam, manchavam papéis que extrapolavam o limite da página, perpassando a folha seguinte, assim como o sangue avança sem que se consiga contê-lo. As manchas/marcas nas páginas constituíram-se uma forma de escamotear a morte, mas são essas “marcas” que as ajudaram a viver: o sangue, o odor, o perdão, o matricídio, a solidão. São esses egos experimentais que vão deixando vestígios existenciais.

Demonstrei que o narrador filosófico configura-se por essa voz que perpassa toda a obra *Uma duas*. Por meio do elemento da criação de personagens não é só a maternidade, mas como esses personagens extrapolam a questão humana como possibilidade. A consciência estética da *Voragem* permitiu-me realizar o jogo e foi viabilizando uma nova compreensão de modo a desmascarar nossas convicções éticas e morais: a visão maternal contemporânea, por exemplo, em que há o embelezamento materno: mães que optam pelo parto humanizado, amamentação com propagandas glamorosas, mostrando algo como satisfação pessoal e nem sempre foi ou é assim. Falar desse assunto de forma corrosiva e visceral em um romance foi a forma escolhida por Brum. Isso não quer dizer que na arte há conteúdo moral, mas a experiência estética de uma *Voragem* que provoca uma sensibilidade e permite conhecimento que nos faz rever e compreender nossas convicções diante de sensações consideradas apenas sublimes.

Por meio da estética, pude chegar a uma reflexão que me levou a questionar problemas da ordem da ética e da moral, visto que sacralizar a maternidade silencia conflitos. São questões que conduzem o ser humano a viver com tais inquietudes, com seus conflitos subjetivos. Dessa forma, a intencionalidade estética de Brum conduziu-me a problematizar questões éticas por meio de uma construção mais subjetiva que configura sua forma de pensar que a maternidade como *Voragem* é atravessada por grandes enigmas. A abordagem da maternidade, por meios dos elementos estéticos, sinaliza para o leitor uma reflexão na sua relação com o outro. Enquanto leitora-pesquisadora, pude formular minha posição diante do cenário da história escolhida dos fragmentos das personagens, por meio também desse narrador filosófico que me fez refletir sobre a *Voragem* maternal incrustada no concreto da vida humana, uma vez que *Voragem* é do humano. Portanto, a estética constrói formas éticas de transcender.

Após muitos pontos de partida, essa é a minha aparente chegada. Como disse no início dessa tese, travessia é minha palavra predileta. Desde muito tempo, ela possui muitos significados em minha trajetória pessoal e acadêmica. Por isso, menciono novamente Guimarães Rosa: “Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada”. Muito do que planejei não foi possível realizar, dentro do tempo estipulado. Mas acredito que pude aprender muito mais em cada passo não imaginado que a meta traçada inicialmente.

Relatar os poucos encontros que tive com o professor Wilton no início desta tese foi importante para mostrar o quanto ele significou para dar continuidade à minha pesquisa. Muitas vezes desisti. Não em função dos diversos percalços pelos quais passei, mas pelo medo de não conseguir articular a tamanha responsabilidade que é uma pesquisa científica com os obstáculos vivenciados. E me lembrar do professor Wilton, mesmo com a saúde fragilizada, indo até a cafeteria (escondido do filho), para me acolher e me incentivar na minha ideia (pesquisa científica), moveu-me até aqui. Não só seu esforço, como o de muitas pessoas que perpassaram minha vida e meu processo de doutorado, sendo exemplos de que tudo o que eles vivenciaram, ou fizeram por mim, não poderia ser em vão. Essas circunstâncias moveram-me a continuar minha travessia dentro desta **Voragem** desde quando li *Uma duas*.

Uma duas coincide, portanto, com a impossibilidade de integridade de suas protagonistas e desta leitora-pesquisadora. A transsubstanciação da **Voragem** maternal adquiriu níveis de significações diferentes, mas que se complementam. As fronteiras (limites, cisões) rompidas apresentadas permitiram-me refletir determinadas características de duas personagens centrais, que possuem inquietudes e buscam por algo e que também fui sugada por suas experiências. São estilhaços dos redemunhos como centelhas do que foi uma experiência de quem vivenciou **Voragem**.

Voragem: essa força maior nesse romance. Palavra que nomeia algo, suga, devora, traga. Algo que se apropria do nosso corpo e o arrasta para o abismo, seja um abismo físico, seja um abismo subjetivo. E, mesmo em meio ao vórtice, alguém muito especial para mim me disse: “Continua...”

A **Voragem** “**Não é mais um jogo entre nós duas. A morte encerra todos os jogos.**” . Não, há *ser vivente*, há *reinícios*.

Sigo/amos nesta **Voragem**.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. Vórtices. *In*:_____. **O fogo e o relato**. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AZIZE, Rafael Lopes. A falácia do antiintencionalismo. **Cognitio: Revista de Filosofia**. n. 2, p. 18-27, 2001. Disponível em:
< <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13479/9987> > Acesso em: 15 out. 2020.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- BARCELLOS, Caco. (Prefácio). *In*: BRUM, Eliane. **O olho da rua**. São Paulo: Globo, 2008.
- BARROSO FILHO, Wilton. Elementos para uma epistemologia do romance. *In*: BARROSO FILHO, Wilton; BARROSO Maria Veralice. **Estudos epistemológicos do romance**. Brasília: Verbena editora, 2018, p. 15-33.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*:_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BEARDSLEY, M. C., WIMSATT, W. K. A falácia intencional. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2, p. 639-655.
- BORGES, Jorge Luis. O narrar uma história. *In*:_____. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BROCH, Hermann. O mal no sistema de valores. *In*: _____. **Espírito e espírito de época**. Tradução de Marcelo Backes. Editora Benvirá, 2014.
- BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- _____. **A menina quebrada**: e outras colunas de Eliane Brum. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- _____. **Banheiro Òkòtó** - Uma viagem à Amazônia centro do mundo. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2021a.
- _____. **Brasil, construtor de ruínas**: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2019.
- _____. **Coluna Prestes**: o avesso da lenda. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.
- _____. **Do jornalismo para a ficção: Eliane Brum fala sobre seu primeiro livro ficcional, Uma duas**. [Entrevista concedida a] Andrea Silva. Blog Saraiva, 2011. Disponível

em: <<https://blog.saraiva.com.br/do-jornalismo-para-a-ficcao-eliane-brum-fala-sobre-seu-primeiro-livro-ficcional-uma-duas>>. Acesso em: 23 set. 2017.

_____. **Eliane Brum: a ficção da jornalista**. [Entrevista concedida a] Neila da Silva de Souza e Nathália Coelho da Silva. Modo remoto. (24 set. 2021), 1 arquivo mp4 (30 min.), 2021b. A entrevista, na íntegra, encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

_____. **meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras**. São Paulo: Leya, 2014.

_____. **O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. **O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. 2ª ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.

_____. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011.

_____. **uma duas**. 2ª ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2018.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida. **Glauco Mattoso, o antikitsch**. 2016, Tese (Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/22767>> Acesso em: 20 jul. 2020.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton. (Org.). **Verbetes da Epistemologia do Romance**. v.1. Brasília: Verbena, 2019.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice. **Verbetes da Epistemologia do Romance**. v. 2. Campinas: Pontes Editores, 2021.

COELHO, Nathália da Silva. **Observatório Literário de Eliane Brum: O romance Uma/Duas conduzido pelo conjunto de obra**. 2022. (Tese de Doutorado). Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/43605/1/2021_Nath%C3%A1liaCoelhodaSilva.pdf> Acesso em: 31 jun. 2022.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CORTÁZAR, Júlio. Anel de Moebius. In: _____. **Orientação dos gatos**. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CUNHA, Rogério Sanches. **Manual de direito penal: parte especial (arts.121 ao 361)**. São Paulo: JusPODIVIM, 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. Maternidades possíveis. In: _____. (org). **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**: Brasília, Finatec, 2005, p. 105-117.

DAMIÃO, Carla Milani. **A vingança de Medeias contra a pena do patriarcado**. *Artefilosofia*, v. 11, n. 20. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/448/404>> Acesso em: 23 set. 2022.

DURÃO, Fabio A. **O que é crítica literária?** São Paulo: Nankin Editorial, Parábola Editorial, 2016.

EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução de Tajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FARIAS, Ariane Avila. “**Nada é natural na natureza**”: a construção narrativa do sujeito mãe na literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres. 2021. 233p. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras e Artes Universidade do Rio Grande, Rio Grande. Disponível em <<https://repositorio.furg.br/handle/1/10400>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009, p. 264-298.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2003.

_____. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo Ateliê Editorial, 2009.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.

HOUAISS, Antonio.; VILLAR, M.S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HIRSCH Jr., E. D. Em defesa do autor. *In*: _____. **Validade em interpretação**. Tradução e apresentação: Samira Murad. *Rev. Criação e Crítica*, São Paulo, n. 12, p.195-210, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 13 dez. 2020.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 4 ed. São Paulo: Perspectiva 2000.

KANT, Immanuel. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. Tradução de Clelia Aparecida Martins, São Paulo: Iluminuras, 2006 (2 reimp., 2019).

_____. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Editora Vozes, 2016.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução de Fernando Costa Mattos. São Paulo: Editora Vozes, 2018.

KOCH, Ingedore. G. V., BENTES, C., CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUNDERA. Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia Grega e Romana**. Rio De Janeiro: Zaar, 2009.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. Tradução de Fátima de Sá Correia (et al) São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. *In*: OLIVEIRA, Ieda (ORG). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**. São Paulo: DCL, 2008.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; 2. ed. São Paulo: Cortez Editora, UNESCO, 2000.

_____. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

PAULINO, Itamar Rodrigues. **Entre a Criação Literária e o Conhecimento: Aproximações Epistemológicas e Estéticas na obra de Hermann Broch e as Três Faces da Degradação dos Valores Humanos**. Brasília, UnB: 2014. Tese de Doutorado, 180pp.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

PIRES, Maria Isabel Edom. **Formas e dilemas: da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

POE. Edgar Allan. **Uma descida no maelstrom**. Tradução de Silveira de Souza Free Books Editora Virtual, 2018.

REBELDE, A Noviça. Direção: Robert Wise. Estados Unidos, Century Fox, 1965, 1 DVD (174 min.).

RIVERA, José Eustasio. **A Voragem**. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Companhia das Letras, 2 ed. 2019.

ROSA; Guimarães; GUAZZELLI, Eloar; ROSA, Rodrigo. **Grande Sertão: Veredas**. Quadrinhos na Cia, 2021.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec/Aderaldo e Rothschild, 2008.

SOUZA, Neila da Silva de. **Múltiplos espaços: os sentidos e suas movências em De ouro e de Amazônia**. 2013. 102f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (MEL), Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, 2013. Disponível em < <https://www.ri.unir.br/jspui/handle/123456789/1332>> . Acesso em: 15 jul. 2022.

STEVENS, Cristina. **Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOMACHEVSKI, Bóris. Temática. *In: Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo. Tradução de Ana Maria Ribeiro (et al), 1971, p. 169-204.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

ZAMBONI, Sílvio. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. São Paulo: Autores Associados, 2001.

APÊNDICE

Transcrição completa da entrevista com Eliane Brum feita por mim e por Nathália Coelho da Silva, no dia 24 de setembro de 2021 de modo remoto. Eliane Brum nos concedeu trinta minutos do tempo dela. Não foi possível fazer todas perguntas que gostaríamos de fazer, pois Brum estava fazendo os ajustes finais do livro *Banzeiro Òkòtó*.

Neila/Nathália: Na primeira edição de *Uma duas*, pela editora Leya, temos uma diagramação com a cor vermelha, enquanto, na segunda edição, a cor da letra é preta. Você pode comentar um pouco sobre essa mudança?

Eliane Brum: 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, de mistura. Mas é porque a editora nem pode publicar com a mesma capa, quando muda. Então, a letra é o seguinte: Quando foi lançado com a letra vermelha que, para mim, sempre fez muito sentido, teve muita reclamação. Eu fico tentando entender 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 acho que têm 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 conseguirem continuar a 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 quando ia para o *e-book*, virava preto, eu nem sei porque não teria vermelho... não porque, mas o *e-book* virava preto. Então...eu fiquei super arrependida depois, preciso dizer (...) Se um dia tiver uma outra edição, vai voltar a ser vermelha. E também, na edição americana, eles passaram para preto. Tem uma capa *e-book* muito forte também.

Neila/Nathália: O contexto de criação e Escritura de *Uma duas* foi entre 2008 e 2010 mesmo? Quando a ideia do romance nasce? Paralelo a que trabalho? Você, pode contar um pouco desses bastidores. Em *Meus desacontecimentos*, você chega a falar que, assim que visita o túmulo de Luzia e compra o seu próprio túmulo, você inicia a escrita. Mas quando nasce a ideia?

Eliane Brum: Eu não sei te dizer, porque eu não funciono assim, nem no jornalismo eu funciono assim. Tem gente, tanto no jornalismo quanto na literatura, têm escritores que param, planejam o livro inteiro, tema, cada capítulo... Eu, se eu tivesse que fazer isso, eu não escrevia nada, porque eu escrevo como uma leitora. Se eu mesma, quando 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. 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, e aí eu tenho essa coisa de a hora de escrever é a hora que esses outros de mim vão saindo assim e 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, lugar... Então, o livro se escreve ali. Claro, a maternidade, esse tema... Eu faço análise há trinta anos, mais de trinta 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. Aquele limite que a gente não pode ultrapassar, e eu precisava de outra escrita para poder dizer. Então, assim, quando é que eu começo a pensar nesse livro? Acho que a minha vida toda. Acho que desde da criança que eu fui. Desde da 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!). 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 minha relação com a minha mãe, com meu pai, enfim... teve gente que se identificou no livro e ficou ofendida, mas não tinha nada a ver, daí você vai resolver teus problemas em outro lugar, porque não estava pensando em ti... a jornalista quando escreve um romance, acontece isso...

Neila/Nathália: A respeito das coisas que só a ficção suporta, podemos pensar no desdobramento entre a ética e a estética, e, em uma entrevista, você diz que uma mulher que sofria violência doméstica foi violentada pelo marido com uma faca. Na reportagem, você suprimiu esse detalhe por questões humanas, éticas, respeitadas em relação aos filhos

dessa mulher. Na passagem de *Uma duas*, Laura masturba-se com o cabo de uma faca. Também, em *Uma duas*, Maria Lúcia enterra três filhos após os matar. Dentro desta perspectiva de que “só a ficção suporta certas realidades”, você poderia comentar um pouco como você vê a relação entre ética e estética na ficção?

Eliane Brum: 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. Por que? Porque é ficção, é sobre algo que está protegido por essa chancela do que se chama ficção. 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 e que... responde pela sua vida. Então, nesse sentido, a ficção, ela dá para quem escreve, ou pelo menos dá para mim, um poder muito maior pela redução dos limites que eu tenho que me impor. Porque, no jornalismo, os limites são talvez, os mais importantes, eticamente, 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 para eu provar, eu não posso ultrapassar limites que ameacem 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. Na ficção, eu sou deus, deusa, deuses.

Neila/Nathália: **Em *Uma duas*, encontramos a palavra voragem, assim como no livro *meus desacontecimentos*, e em algumas entrevistas. Gostaríamos de que comentasse um pouco sobre essa escolha da palavra voragem. Após suas viagens para a Amazônia, você diz que adquiriu uma palavra muito parecida com voragem, que é a palavra banzeiro. Você pode comentar a relação entre elas?**

Eliane Brum: Eu acho que antes de voragem... esses dias, eu acordei de madrugada e pensei na evolução das palavras. E eu me dei conta de que, antes de voragem, eu tinha uma outra palavra. Aí eu pensei, “nossa, eu fui dessa palavra, para essa palavra e para essa palavra só que, eu dormi e eu não lembro mais”. Sempre me acontece isso! O que me parece ótimos *insights* durante à 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, já não lembro. Mas tem um livro do Tanizaki, do Junishiro Tanizaki, que é *Voragem*, na tradução para o português, é *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 banzeiro, mas eu não sabia ainda, porque o banzeiro não tinha chegado na minha vida como palavra. Em 2016, o meu pai morreu. Meu pai era uma pessoa muito importante para mim e para minha escrita e... eu chego aqui em Altamira, ainda não morava aqui, e o rio está transfigurado. O rio tem esse banzeiro 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 banzeiro. E eu encarnei esse banzeiro. 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 banzeiro. O banzeiro, na verdade, estava em mim já há muito tempo e ele me traz para Altamira. E essa história que eu conto nesse livro novo, também. E aí o banzeiro começa a ganhar outros sentidos. E banzeiro também tem outra raiz que é do banzo, algo de muita resistência para os escravizados. Então, tudo isso se cruza. E, recentemente, depois de toda essa transmutação desses anos, eu chego, neste ano, na palavra *Òkòtó*, que é uma palavra em iorubá, e, por isso, que da voragem, desses dois outros livros, principalmente do *Uma duas*, chego neste título desse livro novo que é *Banzeiro Òkòtó*. 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 criança, eu vou escrevendo, são vários livros, mas é um livro que vai continuando, fazendo uma espiral com as mãos é... e do *Òkòtó*, o caracol... Exu. Exu. Então acho que é isso. E vou acabar sempre no meio esse livro.

Neila/Nathália: A respeito da Importância da palavra, isso está presente em *Uma duas*, mas também em sua obra. Falamos sobre a consciência narrativa da realidade e como há, por parte do jornalista, nesse caso, uma responsabilidade sobre como decide contar o mundo. Por parte do romancista, também há uma consciência de transgressão pela narrativa... queríamos que comentasse sobre isso: a narrativa enquanto palavra.

Eliane Brum: 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. Acho que nem crise é a palavra. 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 a gente só cria um futuro... imaginar como ação um futuro, onde a gente quer viver, onde a gente possa desejar e viver, exige uma transmutação da linguagem. Tem que reencarnar, sim, a palavra, mas mudando a linguagem. Nesse livro novo, há a questão da necessidade de uma outra linguagem para dar conta de outros mundos e outros futuros, ou outros mundes, e outros futuros. É preciso de outros *corpus* de palavras para dar conta desses corpos.

Neila/Nathália: Sobre a “tecitura” da escrita. Em suas entrevistas ou outros escritos, muitas vezes, você menciona a sua escrita como teia, que a escrita é um tecer. Você pode falar sobre essa “tecitura” da escrita?

Eliane Brum: A palavra tece mundos. E tecer, para mim, tem sido uma contraposição do construir. Nessa questão de mudar a linguagem, de quais palavras que a gente vai encarnar: com que corpo andaremos? Construir é uma palavra que nos trouxe, até esse momento da emergência climática, tudo que está em sua gênese, no seu entorno. Então construir é um verbo muito violento, é algo que eu percebo, entendo, na minha experiência amazônica, onde construir sempre é a destruição da natureza; e a dos corpos 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. Construir é construir ruínas, porque, quando tu constróis, tu destróis a floresta, tu destróis a natureza, tu destróis os corpos. Então eu proponho tecer. Eu acho que não se constrói outro mundo, tu vais dizer que constrói outros mundos, tu já estás assumindo a impossibilidade de outros mundos. Porque se for por construção, não serão 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 teces com diferentes linhas, e cores, e texturas, e tecidos, e quanto mais tiveres, mais vivo, mais interessante, mais bonito vais ser. Então dar conta disso é uma recusa do verbo construir, e uma escolha política de como eu acho que é possível criar outros mundos, outros futuros.

Neila/Nathália: A respeito do seu entendimento sobre ficção, o que você quer dizer quando afirma: “Nossa vida é nossa primeira ficção” em *Meus desacontecimentos?* Percebemos uma similaridade com “pela ficção eu posso existir” de Laura, no início do romance. Parece que, a depender de onde você coloca a palavra, ela não se conceitua somente por fantasia, por exemplo, mas como um modo de viver, de compreender a vida e de narrar.

Eliane Brum: 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. E não é isso. 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 interesso primeiro, antes de tudo, sobre como cada um inventa uma vida, como cada um dá sentidos para sua vida, e vai dando, e mudando os sentidos ao longo do tempo... 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.

Referência da entrevista

BRUM, Eliane. **Eliane Brum: a ficção da jornalista.** [Entrevista concedida a] Neila da Silva de Souza e Nathália Coelho da Silva. Modo remoto. (24 set. 2021), 1 arquivo mp4 (30 min.), 2021.