



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

**ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS:
A busca pela gênese do romance *Uma/Duas* de Eliane
Brum**

Nathália Coelho da Silva

Brasília – DF
2017

Nathália Coelho da Silva

ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS:
A busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane
Brum

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura no Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa de Estudos Literários Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Wilton Barroso Filho

Brasília – DF
2017

Nathália Coelho da Silva

**ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS:
A busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane
Brum**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura do Curso de Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, na área de concentração em Estudos Literários Comparados.

Defendida em 30 de outubro de 2017.

Banca examinadora formada pelos professores:

Prof. Dr. Wilton Barroso Filho - UnB
(Orientador e Presidente da Banca)

Prof. Dra. Florence Marie Dravet – UCB
(Membro Externo)

Prof. Dr. William Alves Biserra – UnB
(Membro Interno)

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira – UnB
(Suplente)

*Dedico este trabalho aos que têm a coragem do grito-palavra.
E aos que um dia, qualquer dia, irão gritar.*

GRATIDÃO

Gratidão primeiramente aos **meus pais**, Juliana e Edilson, por me ensinarem a amar a vida que transcende em palavra. Foi nesta essência que me criaram, que me criei, que crio e mergulho nas profundezas da Literatura. Sou grata ainda pelas ausências, pelos conflitos, pelas dificuldades do caminho, pela falta. Estas variáveis me deram o tom humano de mim mesmo e, ao amadurecer, olhos de alteridade ao encará-los frágeis, mas corajosos nessa empreitada do viver. Desnudei minha visão infantil de herói e, vendo-os humanos, os amei mais, muito, muito, muito mais.

Aos **meus irmãos** João Paulo e Ana Júlia. João, obrigada por lavar a louça, cuidar da casa, aliviar minha tensão com suas piadas e graças e ao mesmo tempo me enfurecer com suas impicâncias. Agradeço pela validação à minha pessoa com palavras e olhar. Julinha, tão pequena, mas tão esperta. Não entende ainda a dimensão deste trabalho, mas confiou na Tatá quando dizia não poder te ver por estar estudando. Obrigada por ser luz e esperança!

Gratidão ao **meu professor**, orientador e amigo Wilton Barroso Filho pelo olhar demorado à minha pessoa, por acreditar. Ainda protótipo de pós-graduanda, sem nada a oferecer, viu em mim potencialidades e tem me ajudado a desbravar os caminhos tortuosos e complexos da pesquisa acadêmica. Agradeço ainda pelas longas conversas, pelo aprendizado que ultrapassa as barreiras da UnB e valem para a vida.

Ao **grupo Epistemologia do Romance**, minha gratidão. Sou grata pelas ricas discussões, pelas aulas-janelas para a mente, pelo crescimento e amadurecimento do discurso; pela fundamentação teórica tão cheia de sentido que transpõe à Universidade; pela confiança nas atividades; pelo desmoronamento de quem eu era e a construção – cotidiana – de quem tenho me tornado;

Ana e Herisson, companheiros e amigos das horas de angústia e riso; **Denise**, tão mãe e amiga, tão professora de vida e de partilhas; **Lucas**, obrigada pelas conversas profundas e alegria escandalosa; **Vera**, pela serenidade ao ensinar; **Lindka e Etel**, pelo início dessa estrada. **Manu**, por me ensinar diariamente com a sua calma. À **Janara**, pelo exemplo de concisão de ideias e escrita. À **Priscila**, pelas preocupações compartilhadas e crescimento. A todos os outros, minha gratidão.

Grata ainda aos meus chefes e colegas do trabalho, tanto da **Record Brasília** quanto do **Canal Rural**, pela compreensão nas horas que precisei sair mais e cedo e me ausentar pela UnB. Ainda que o jornalismo não valorize estas linhas, elas só existem porque alguém olhou

com alteridade para a Nathália que se dividiu entre jornalista e aluna de pós-graduação nesse período;

Gratidão ao **meu namorado**, Izaildo, pelo incentivo na reta final do processo materializado em exemplos e palavras; entre beijos e abraços; tardes, noites e fins de semana compartilhados entre os dois e as telas do notebook, regados à paciência e esforço, vontade e desejo de estar perto!

Aos meus amigos e minhas amigas, principalmente **Lívia, Hérica, Gláucia, Fernanda, Aline, Débora, Nayara, Karla, Bruno Lima, Bruno Sousa e Drielle**, por compreender minhas ausências, dar colo e carinho em palavras e abraço; pelos risos, bobagens que desopilam e ajudam no processo de limpeza da mente. Compartilhar o dia-a-dia desta dissertação com vocês foi a certeza que a amizade nasce dos potes de beleza perdidos por esse mundo.

À **Deus** e a **Nossa Senhora**, pela ajuda invisível aos olhos, mas concreta no coração, pelo amor incondicional e misericórdia, pelos pequenos milagres cotidianos da estrada, pelos lampejos, pelas ideias intuídas, pelos sinais em sonhos, por tudo. Obrigada por materializar minha fé!

*De todo o escrito só me agrada aquilo que uma pessoa escreveu com o seu sangue.
Escreve com sangue e aprenderás que sangue é espírito.*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Tomando como base o estudo comparativo literário-filosófico, este trabalho tem como objetivo investigar a necessidade da ficcionalização na contemporaneidade e seus desdobramentos acerca do sujeito complexo do hoje, a partir da análise do livro *Uma/Duas* (2011), da escritora e jornalista Eliane Brum. O pesquisador parte da premissa de que a narrativa é um campo de conhecimento sensível acerca do homem e da sociedade e, por meio da proposta da *Epistemologia do Romance*, tem ele a missão de promover – dentro das suas possibilidades humanas limitadas – um retorno provável ao processo criativo da autora, intuindo chegar à gênese da obra por meio do desmonte estético e epistemológico do texto, sobretudo, legitimando os caminhos face ao jogo hermenêutico estabelecido entre sujeito-leitor e objeto-romance. A pesquisa aponta para a existência de uma *Estética dos Contrários* em *Uma/Duas*, revelada pela ideia de conflito no texto: num pano de fundo metaficcional, os temas da morte/vida, da maternidade, da sexualidade e da relação desigual entre homens e mulheres parecem levar à conclusão de que o universo ficcional – desde à modernidade – existe para dizer aquilo que tem sido silenciado por um processo de negação do próprio conflito humano. Ademais, na busca idílica de uma paz social dentro de uma ética a priori, impõem-se, nas relações de poder, uma espécie de maqueamento das soluções dos problemas e levam o ser à condição permanente do efeito estético. A palavra escrita no romance, por assim dizer, revelaria uma das alternativas de fruição – violenta – do sujeito (leitor ou escritor), sendo a arte literária uma via ao estado de transcendência.

Palavras-chave: Romance. Metaficção. Conflito. Estética. Sujeito contemporâneo.

ABSTRACT

Based on the comparative literary-philosophical study, this work aims to investigate the necessity of fictionalization in contemporary times and its unfolding about the complex subject of today, from the analysis of the book *Uma / Duas* (2011), by the writer and journalist Eliane Brum. The researcher starts from the premise that narrative is a sensitive field of knowledge about man and society and, through the proposal of the Epistemology of Romance, it has the mission to promote - within its limited human possibilities - a probable return to the Creative process of the author, intuiting to arrive at the genesis of the work through the aesthetic and epistemological dismantling of the text, above all, legitimizing the ways of the hermeneutic game established between subject-reader and object-romance. The research points to the existence of a Contrast Aesthetic, in *Uma / Duas*, revealed by the idea of conflict in the text: in a metafictional background, the themes of death / life, sexuality, motherhood and the unequal relationship between men and women seem to lead to conclude that the fictional universe - from modernity - exists to say what has been silenced by a process of denial of human conflict itself. Moreover, in the idyllic pursuit of a social peace within an a priori ethics, in the relations of power, a kind of modeling of the solutions of the problems is imposed, and they take the being to the permanent condition of the aesthetic effect. The word written in the novel, so to speak, would reveal one of the alternatives of fruition - violent - of the subject (reader or writer), literary art being a way to the state of transcendence.

Keywords: Novel. Metafiction. Conflict. Aesthetics. Contemporary subject.

LISTA DE ABREVIACES

D. Q. - Dom Quixote

E. B. - Eliane Brum

E. R. - Epistemologia do Romance

IFFL - Ideias Filosóficas em Forma Literária

U. D. - Uma Duas

W. B. F. – Wilton Barroso Filho

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| RESUMO | 8 |
| ABSTRACT | 9 |
| LISTA DE ABREVIACÕES | 10 |
| PRÓLOGO | 12 |
| INTRODUÇÃO | 16 |
| CAPÍTULO 1..... | 29 |
| EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE – QUESTÕES DE APLICABILIDADE | 29 |
| 1.1 Com ou sem inocência? Desdobramentos sobre a postura do leitor..... | 29 |
| 1.2 O serio ludere e a hermenêutica na interpretação romanesca | 36 |
| 1.3 Do efeito estético ao estético – uma discussão de transcendência..... | 45 |
| 1.4 De qual Epistemologia estamos falando? | 53 |
| CAPÍTULO 2..... | 63 |
| UMA/DUAS – TERRENO DE PESQUISA | 63 |
| 2.1 Caminhos e descaminhos à literatura contemporânea | 63 |
| 2.2 Eliane Brum e o seu não lugar no jornalismo | 77 |
| 2.3 Uma/Duas – peças primárias de um quebra-cabeça..... | 85 |
| 2.3.1 Laura e a história presente | 94 |
| 2.3.2 Laura e suas memórias | 104 |
| 2.3.3 Maria Lúcia e sua versão dos fatos..... | 109 |
| CAPÍTULO 3..... | 119 |
| ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS | 119 |
| 3.1 Compreendendo a contradição na estética de Uma/Duas | 119 |
| 3.2 Entre a morte e a palavra – narrando pelo impulso de ser | 128 |
| 3.3 O romance como janela para o mundo..... | 134 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 142 |
| REFERÊNCIAS | 146 |
| REFERÊNCIAS FRASES DE INÍCIO | 150 |

PRÓLOGO

O leitor destas páginas não deve ter esperança de encontrar uma justificação pormenorizada de todas as palavras usadas. No exame dos problemas gerais da cultura, somos constantemente obrigados a efetuar incursões predatórias em regiões que o atacante ainda não explorou suficientemente. Estava fora de questão, para mim, preencher previamente todas as lacunas dos meus conhecimentos.

Tinha que escolher entre escrever agora ou nunca mais; e optei pela primeira solução.

Johan Huizinga

Esta pesquisa nasce de uma inquietude pessoal, latente desde o início, mas que ganha forma e consistência ao longo do processo de escrita: a necessidade de sair do campo jornalístico para, de alguma maneira, habitar a Literatura. Ainda que de forma empírica – e por isso me atrevo a citar Huizinga acima – e sem planejamento, existe em mim uma potência latente condutora à escrita não institucionalizada dos manuais de redação e parâmetros mercadológicos da imprensa. Prova desse desejo de caminhar por entre histórias ficcionais e as notícias é o meu projeto de conclusão de curso da faculdade de Comunicação, feito em 2011: um livro de crônicas sobre a vida interiorana de uma cidadela de Minas Gerais e a festa da Folia de Reis.¹ O trabalho foi publicado posteriormente por uma editora de São Paulo. Também não deixo de lado as publicações nas páginas privadas das redes sociais e em um Blog, que chamo há sete anos de “A rua a esquerda”².

Produção modesta, sem intenção de publicidade, feita apenas pelo impulso criador de me embrenhar nos caminhos literários. Sigo assim, portanto, na corda bamba de um discurso e outro, trabalhando as palavras de forma “profissional” e na (pseudo) “verdade” construída nos bastidores das redações, assim como aquelas nascidas “livre” e dentro da (pseudo) “mentira” promovida pela ficção. Muitos dos meus textos se originam de uma agonia exposta pelos ônus da elaboração das reportagens, submetidas aos ditames contraditórios do sistema. Lembro-me de uma frase que li no *Jornal Do Brasil* (2001), de Glauco Mattoso: “Um jornal é tão verdadeiro quanto as bondades que ele não tem.”

Jornal que se propõe a ser janela do mundo cai na ingênua falácia da objetividade e imparcialidade da narrativa. Não há, definitivamente, como enquadrar os fatos sociais e relativos ao humano numa tabela pronta do lide que questiona superficialmente: o quê? Quem?

¹ NUNES, Luara e COELHO, Nathália. **Mosaico mineiro: crônicas sobre a Folia de Reis e o Monte Carmelo – São Bernardo do Campo**. SP : Garcia Edizioni, 2014. (Série Ponto de Vista).

² Disponível em: <http://aruasquerda.blogspot.com.br> Acesso:17/05/2017

Como? Onde? Quando? Por quê? Junta-se ainda ao enviesamento das informações por uma série de fatores inerentes ao andamento econômico, publicitário, editorial e político da empresa. Comprometo-me com esta afirmação do papel jornalístico – debruçada, sobretudo, insistentemente por teóricos da comunicação – de quem observa e vive uma realidade de dentro. Assim, mecanicamente, o cotidiano numa redação atola o pensamento do sujeito descontente em viver à beira dos acontecimentos, submetidos à moral interna e ao jogo de poder patronal.

É urgente fazer algo porque, a cada dia que passa, esse sujeito – jornalista descontente – compreende que mais engole as palavras do que as divulga. Ao invés de falar, engasga. Vê-se preso no próprio ofício de escrever porque não pode expor os bastidores se desenrolando bem diante do seu nariz. Enxergo-me assim diariamente, experienciando um conflito oriundo do silenciamento imposto por questões empregatícias. Alongo-me em exemplos palpáveis. A cobertura jornalística do momento político vivido pode ser encarada como a ponta de um iceberg, o qual até se abeira metros abaixo, mas nunca acessa as profundezas.

Mais que depoimentos e tabelas indicadoras de pagamento de propina e as relações corrompidas entre os poderes públicos e o setor privado, ou o andamento das investigações, os desdobramentos no Congresso Nacional, as manifestações e a indignação da população nas redes sociais, há, por detrás de tudo isso, uma variável que não cabe debruçar nas páginas de jornais: o próprio ser humano. Compreender os meandros e as nuances do sujeito requer mais que poucas horas de apuração ao telefone com fontes oficiais. É preciso ir à origem da sua contraditória existência, ao cerne primordial das suas vontades, dos seus desejos de poder – sejam quais forem. O jornalismo urge e não há espaço e nem tempo para tal empreitada. Como adentrar a vida de alguém em suas mais privadas ações e relações para compreender os passos que o levaram a agir assim ou assado?

Pensando em todas essas coisas, é que me interessa pelo trabalho da jornalista e escritora Eliane Brum. Contraditoriamente, Brum consegue, dentro da imprensa, habitar um *não lugar* na superficialidade possível do jornalismo. Ela rompe as barreiras e debruça sua escrita para a não notícia. Conta histórias de gente comum, ditos “normais” e que não renderiam manchetes pelos critérios de noticiabilidade. Também explora temas tabus, mas pelo olhar de quem vive, não o das autoridades. Faço uma ressalva para a palavra **olhar** que designa a fonte das apurações, não a brincadeira do narrador. Bom, essa constatação me leva ao dito ‘jornalismo literário’. Tento, assim, estudar o tal gênero híbrido na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, mas não consigo seguir até o fim na seletiva do mestrado. Falta exploração na metodologia, amadurecimento e corpus de pesquisa definido. Percebo então que,

embora a vida me impila a seguir o caminho da corda bamba entre os dois discursos, o jornalismo é, em mim, uma das justificativas para o ingresso a literatura.

Conheço o grupo Epistemologia do Romance, liderado pelo professor Wilton Barroso, ao me matricular como aluna especial na disciplina Estética Literária, em 2014. Todas as realidades descritas acima potencializam-se em mim ao contato com a pesquisa dos mestrandos e doutorandos do grupo, com as aulas, leituras, discussões, debates e convivência acadêmica. Dou-me, enfim, ao início da organização dos meus pensamentos e sensações no exercício de olhar para a minha própria vida. Nada foi fácil. É dolorido. É sentido na pele. Dói porque mexe com estruturas desconhecidas do interior. Acentua o avesso, e encarar-se assim é violento pois coloca em xeque o sentido da própria vida. Todavia, tenho aprendido: todo abrir de olhos é violento. É processo, ainda reitero, a organização da mente não cessa. Mas o ponto chave disso tudo foi a tomada de consciência de que, de fato, há coisas impossíveis de se dizer no jornal. Sem tirar o mérito e a produção desse. (Talvez essa constatação tenha sido a mais difícil pelos sentimentos múltiplos – descontentamento com a área, raiva – que vieram à tona no meio do caminho. Ainda que no início, a frustração com a profissão tenha feito o leitor entender minha fala como uma possível deslegitimação do discurso jornalístico, tenho constatado, no processo de pesquisa, sua importância epistemológica, sobretudo pelo objeto de pesquisa escolhido).

Assim, o contato com as obras romanescas de Milan Kundera, Herman Broch, Glauco Mattoso, Machado de Assis, Carlos Fuentes, Gustave Flaubert face à leitura teórica-filosófica de Kant, Hegel e Foucault, entre outros, me auxiliaram a encarar o romance moderno de uma maneira nova, complementar às palavras ausentes nas redações pelas quais passei. Recordo-me do que o escritor Kundera diz em *A arte do Romance* (2009):

o romance deve seguir a contramão da mídia, o agente de unificação da história mundial, que distribui no mundo inteiro as mesmas simplificações e clichês suscetíveis de serem aceitos pelo maior número, por todos, pela humanidade inteira. (KUNDERA, 2009, p.23 e 24)

É, neste palco, portanto, que me debruçarei sobre o engasgo, penso comigo mesmo. Trago Kundera, neste contexto, para basear este *insight*: “o espírito do romance é o espírito da complexidade. É como se cada romance dissesse ao leitor, as coisas são mais complicadas do que você pensa.” (KUNDERA, 2009, p. 23) Exato. Chego ao ponto crucial de elaboração de pesquisa. Se num primeiro momento reflito sobre a minha própria estrada e enxergo que, ainda *a priori*, as coisas (como disse o escritor tcheco) de fato são mais complexas para a minha experiência íntima profissional, pelo ângulo do produtor da matéria; num segundo passo,

retomo Eliane Brum, mas agora enquanto ficcionista. Ela também teve de se embrenhar pelas estradas do romance. Por suas próprias palavras, “há certas realidades que só a ficção suporta.”³

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

Portanto, se um “romance é sempre um filho, um filho do inferno, uma legião”, como reitera Laura na última página do romance de Brum, a pesquisadora que vos fala quer voltar ao *parto* de Uma/Duas. Ou aos partos possíveis – dentro dos limites finitos e negligentes do humano, dentro da minha relação estabelecida com a narrativa – para nascer esta dissertação. E se o romance – meu objeto – é uma legião, abandono agora a primeira pessoa do singular para dar voz ao “nós”, tão plural quanto o tempo de hoje, quanto a mim mesmo, quanto ao grupo de pesquisa do qual eu pertença e reverbera, de uma forma ou de outra, as vozes dos meus colegas que aqui me ajudam na enunciação desta pesquisa.

³ Eliane Brum. Por Livraria Cultura. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xY5LiDxj704>. Acesso 28 agosto 2015

INTRODUÇÃO

*As ciências sobre o produto do espírito solicitam uma introdução, um prefácio. Quer que se trate do direito, da virtude, da moralidade, etc. quer que se trate do **belo**, nunca um objeto possui as determinações tão firmemente estabelecidas e tão geralmente aceitas que dispensem que um trabalho prévio lhes seja especialmente dedicado.*

Georg Hegel

A Literatura e a Filosofia podem se entrecruzar dentro dos Estudos Literários Comparados na transversalidade de saberes. A Literatura, enquanto *corpus*, ganha nova significação ao passo que é entendida como um campo experimental filosófico de temas caros para a condição humana. Se de um lado, podemos refletir acerca da vida pela abstração do pensamento e construção de conceitos no âmbito do conhecimento sistêmico, do outro, a reflexão é objetificada em *forma* e *conteúdo*, posta numa história esteticamente construída. Assim, é no campo da **arte** (precisamente o da prosa, do romance) que ambos os discursos vão promover aproximações e distanciamentos nesta dissertação.

Ao falar em **arte** – posta a ressalva – entramos num ambiente complexo e de definição fluida cujo terreno movediço foge ao alcance de qualquer possibilidade de delimitação, tanto para o contemplador quanto para o criador. No entanto, a história do conhecimento acerca do **belo**, num primeiro momento, e em seguida da **estética** mostra o esforço de teóricos e pensadores em refletir sobre tal objeto e, por conseguinte, atribuir conceitos acerca dele. Parece haver aqui tentativa semelhante da filosofia no gesto de olhar o mundo para desvendar o homem. Ambas jornadas partem da mesma premissa: da negligência do olhar humano, da impossibilidade de abarcar um universo infinito e que a completude – se é que exista – escorre dos dedos do corajoso que se ponha a caminhar por entre tais objetos.

O movimento histórico observado parece revelar mais de quem diz do que da fala propriamente dita. O olhar é enviesado e incompleto, ainda que os primeiros desbravadores não tenham interiorizado isto. O modo como o homem se debruça sobre a arte reflete e perpassa sua visão de mundo, a consciência de si e a dedicação a determinado aspecto de estudo: da agonia de compreender como a arte se dá, seu patamar em relação à natureza, por quais vias o artista apreendeu determinado ponto da beleza ou do feio (e das diversas subcategorias ou como é feita essa fragmentação), de onde vem o espanto, a fruição e se o que vemos está no objeto, no sujeito (quando ele vem à tona) ou na relação de um e de outro. Outra variável cara para a problemática da definição da arte é o tempo. Como atribuir um fechamento teórico ao passo

que contextos se diferenciam ou se fundem, culturas se expandem e modificam, transformações emergem, urgências se alteram, espaços geográficos se reorganizam e a vida social do homem necessita, a todo instante, de ser readaptada à sua contemporaneidade?

Em épocas clássicas, identificar o lugar das artes dentre os saberes e legitimar o papel do artista era uma das preocupações dos pensadores. Platão (427 a.C. – 347 a.C.), no livro III de *A República*, cujo o fragmento foi publicado por Rodrigo Duarte em *O belo autônomo, textos clássicos de estética* (2007), na perspectiva do mundo das ideias, afirma que a arte é inferior à natureza porque é uma imitação da imitação da imitação. Dentro da poesia – pensada aqui como Literatura em si – o filósofo chega a dizer que, pela impossibilidade de existir “homens duplos nem múltiplos”, poetas que adotam um estilo misto de imitação de indivíduos têm caráter duvidoso e podem não ser dignos da convivência. Também se dedicaram às estruturas narrativas e diferenciação de gêneros os teóricos. E, assim como Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) em *A poética* (1989), tateiam definições, delimitam características, criam escalas de entendimento, buscam tocar o cerne da beleza e como esta – ainda expressa por uma espécie de “ente mágico” que perpassa o objeto e suas partes, como em Plotino – na tentativa inconsciente de controle do processo criativo e artístico da época em que estão inseridos.

Já na Idade Média, a noção de **belo** é permeada pela teocracia e pela moral. As garras religiosas querem dominar a produção de conhecimento e controlar, sobretudo, o acesso ao acervo antigo dos leitores. Autores desta época tendem a relacionar o belo com o conceito de bom e à ideia de Deus. Um deles é Tomás de Aquino (1225 – 1274). Em *Contra gentios* (apud DUARTE, 2015, P. 61-66) o estudioso afirma que “a toda obra de arte está suposta a obra da natureza e paralelamente a essa obra de Deus criador, pois a matéria da obra de arte vem da natureza e essa, de Deus, por meio da criação.” Já na *Suma teológica* (apud DUARTE, 2015, P. 61-66), Aquino utiliza a explicação dos sentidos para dar compreensão à ligação de belo com bom. Pode-se dizer “belas visões, belos sons”, mas quanto ao olfato, o paladar e o tato vê-se a necessidade de passar pelo bom para apreciar; no fim, todos seguem para a mesma essência da forma.

Ainda no medievo, vale ressaltar a desimportância dada ao ser humano. Num palco cujo Deus é o centro, não cabe espaço para pensar o homem aquém da margem. Qualquer ação realizada por esse se liga à ideia do divino, cujas causas e a finalidade de tais atos não pertencem ao próprio ser. Assim, como na antiguidade, o sujeito não tem prioridade; o que é visto inclusive na relação com a arte, cujo olhar recai no objeto observado, e não em quem observa. Essa noção começa a mudar na modernidade, com a afirmação de René Descartes (1596 – 1650) “penso, logo existo” no *Discurso do Método* (1637), mencionado por Howard Caygill em seu

Dicionário Kant (2000). O filósofo eleva a existência humana à pura consciência e promove uma espécie de cisão entre o homem e Deus. Sobre esta assertiva, o prussiano Immanuel Kant (1724 – 1804) diz que o “eu penso” não é uma condição primeira, mas final, no sentido de dar vazão às experiências. É nessa estrada da experiência, aberta pela finalidade do pensamento, que o conceito de **fruição** se estabelece no sentido “cogitar” por relações. Dentro da compreensão do belo e da verdade, Nicola Abbagnano, em *Dicionário de Filosofia* (2012) diz que Kant reitera, “em todos os juízos eu sou sempre o S. determinante da relação que constitui o juízo” (KANT *apud* ABBAGNANO, 2012, p. 1097). De acordo com o pensador, a percepção sobre a beleza se faz no interior do sujeito, não é uma propriedade fechada daquilo que se vê. De uma maneira geral e não se debruçando sobre os paradoxos da teoria, pode-se afirmar que Kant abre precedentes para o entendimento da arte no terreno das possibilidades porque altera o foco para o observador, além de lhe oferecer a ferramenta da fruição. Assim, segue a contramão da linha progressiva de pensadores, sobretudo da época clássica, e liberta o objeto de carregar uma carga absolutista, fechada em si mesma.

Pautado pela tradição alemã, Georg W. Hegel (1770 – 1831) também muda a noção de belo ao considerar a arte fruto do trabalho, do labor do artista, compreendendo-a não mais como inferior à natureza porque nasce duas vezes do espírito. Em *Curso de Estética* (2009), o filósofo cria um sistema para legitimar o estudo da estética a partir da ideia, não mais galgada somente nas sensações, intuições e sentimentos, mas na razão, no pensamento. Hegel afirma que as obras de arte são engendradas pelo espírito e “possuem natureza espiritual até quando oferecem a representação da aparência sensível, e (assim) se aproxima mais do pensamento do que a natureza exterior, inanimada e inerte. O espírito (acaba por) rever-se nos produtos da arte.” (HEGEL, 2009, p. 17-18)

Dizer que a estética da arte – formulada no **sujeito** a partir de uma variável que perpassa o **pensamento** – não significa excluir da sua equação a vertente da **sensibilidade**. Ao contrário, o processo histórico desenhado ao longo da trajetória de conhecimento acerca do belo nos reitera a importância desse tipo de faculdade tanto para quem cria quanto para quem contempla. Ainda dentro da tradição alemã, Schopenhauer (1788 – 1860) dedica parte do seu estudo em *O mundo como vontade de representação* (2005) para tratar as experiências estéticas em todos os âmbitos artísticos a partir da sua metafísica. Segundo o filósofo, a vida terrena, regida pelo princípio da razão – dentro do espaço, tempo e causalidade – é envolta toda ela em sofrimento porque estamos minuto a minuto buscando satisfazer nossas vontades. Quando nos elevamos ao puro sujeito do conhecer, destituído do querer, conseguimos apreender na arte a ideia (no

sentido platônico) desinteressada, portanto fora da razão. É o que, momentaneamente, nos aliviaria das tensões propiciando um afastamento possível do sofrer.

Nesse sentido, como exposto nesses breves parágrafos, seria leviano da nossa parte negligenciar ambos elementos da arte: o subjetivo e o objetivo. Portanto, parecemos chegar num paradoxo que atinge diretamente o entendimento comum de que ciência é razão e arte, emoção, como afirma Maria Veralice Barroso e Wilton Barroso Filho em *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário* (2015). De acordo com os autores, ainda na academia “a aceitação da obra artística como um produto resultante dos apelos racionais não é unânime” por isso, é necessário compreender a problemática e “agir com cautela” (BARROSO, BARROSO FILHO, 2015, p. 2)

Ao utilizar a Filosofia como janela para a Literatura, surge a nossa audaciosa pergunta, formulada pela leitura de *Iniciação à Estética* (2007), de Ariano Suassuna: como dissecar friamente, tendo como base um conhecimento gélido e abstrato, os caminhos e descaminhos da arte? Aparentemente, parece uma empreitada audaciosa que fere a liberdade criadora do escritor porque, ao dizer que há certa racionalidade no objeto, pode-se cair na falácia de tentar enquadrá-lo numa tabela pré-esquematizada de conceitos. Todavia, é o pilar da **sensibilidade** que nos resgatará do erro. Hegel afirma que “o que fruímos da beleza artística é a liberdade das produções e das formas, como se pela criação e contemplação das obras de arte escapássemos aos entraves das regras e regulamentos” (HEGEL, 2009, p. 14). A sensibilidade, deste modo, nos leva à ideia de possibilidade interpretativa e resguarda o próprio escritor à livre escolha de produção; já o elemento racional corrobora a ideia da nossa tentativa enquanto leitor em transcender ao espanto, o efeito imediatista, além de ratificar ao artista o seu pensamento ao elaborar a obra – fruto não somente da inspiração, mas da transpiração. Dá, sobretudo, abertura para pensar a estético enquanto um dos pilares da **Epistemologia do Romance**, esboço teórico pelo qual legitimaremos a nossa tentativa de olhar o objeto romanesco de forma diferenciada neste trabalho. **Afinal, o que eu posso saber acerca disto?**

Pensar a aplicabilidade de uma epistemologia possível na reflexão romanesca é também intuir mais uma aproximação da Filosofia com a Literatura. A pergunta kantiana acima é o início da investigação epistemológica para dentro da narrativa. Mas, antes de compreender esta afirmação, é necessário discorrer sobre qual epistemologia estamos falando, já que, *a priori*, enquanto teoria do conhecimento ou filosofia da ciência (ABBAGNANO, 2012, p. 392) o seu fundamento baseia-se na busca de uma verdade. **Como falar de verdade quando o terreno é ficcional?** Aqui, o conceito de verdade está ligado à “conformidade a uma regra” ou “coerência” (ABBAGNANO, 2012, p. 1182). De acordo com Barroso e Barroso Filho (2015,

p. 08), este olhar epistemológico é autorizado, num primeiro momento, por Denis Diderot e D’Alambert no século XVIII, pelo uso dos verbetes “poesia” e “literatura” na *Enciclopédia* escrita por eles. Os autores as equiparam à ciência e aos ofícios, ao perceber que ambas poderiam ser atividades artísticas racionais porque apresentavam certo grau de invariância no exercício. “Há algo que não se modifica, que é perseguido pelo escritor e é reconhecido pelo leitor”. Ora, aquilo que não se modifica parece se ligar ao que diz Windelband *apud* Abbagnano (2012, p. 1185) sobre ser a verdade “a regra intrínseca do próprio conhecimento.”

Da modernidade à contemporaneidade, o conceito de epistemologia, no entanto, permanece envolto de nuvens. Conforme afirma Barroso e Barroso Filho (2015, p. 8), cada vez mais, busca-se o epistemológico no aprofundamento dos saberes com perspectivas subjetivas. E o campo conceitual abre-se face à sua abordagem mais ampla e complexa, nesse sentido. Em *As palavras e as Coisas* (2000), Michel Foucault afirma que a partir do século XIX “o campo epistemológico se fragmenta ou, antes, explode em direções diferentes” (2000, p. 478). Ao conceber o romance como um lugar de conhecimento acerca do homem, a epistemologia aqui, galgada tanto num prisma histórico quanto na busca pelo elemento que se repete, se envereda na narrativa a fim de desmontá-la, com a proposta de investigar os fundamentos da obra, escolhas estéticas (um personagem, estilo de narrador, ambientação, uma construção do texto, uso de determinados signos), enfim, as regularidades formais que dão um tom de conjunto ao todo e promovem, a partir do processo interpretativo, a apreensão da linha condutora do pensamento de determinado autor (BARROSO, BARROSO FILHO, 2015, p. 10).

Esta tarefa se completa com o terceiro pilar ainda não explorado do esboço teórico: a **hermenêutica**. A interpretação se dá na relação do **sujeito** (pesquisador-leitor) em contato com o seu **objeto** (a obra romanesca). Também sob a ótica moderna, insta esclarecer que a interpretação passou pela deserção da Igreja, a qual se posicionava como autoridade máxima na leitura das sagradas escrituras. Segundo Abbagnano (2012, p. 666), a reforma protestante trouxe à tona a importância “do estudo filológico e histórico mais preciso do texto”. No século XVIII, todavia, a hermenêutica sofre uma exegese bíblica e passa a se atentar a qualquer outro tipo de texto. Schleiermacher (1768 – 1834) tem papel importante neste salto de compreensão acerca do verbete, que passa a ser conceituado como “revelação de um sentido oculto, que, no entanto, assim se mostra não por ser expressão da transcendente sabedoria divina, mas apenas por razões linguísticas, históricas e culturais” O filósofo frisa ainda que a interpretação está em “entender o discurso tão bem e até melhor que o próprio autor o entende” (SCHLEIERMACHER *apud* ABBAGNANO, 2012, p. 667).

Estes pensamentos do filósofo polonês abriram precedentes para uma teoria mais robusta acerca do tema, com diversos pensadores, entre eles, Heidegger (1889 – 1976) e Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002). Para o primeiro teórico, de acordo com Abbagnano, os aspectos de historicidade, o elo com a linguagem e os textos estão no centro da conceituação. “O homem está lançado no mundo, no sentido que a sua existência é qualificada por certa pré-compreensão do mundo encarnada na linguagem de que cada dispõe” (2012, p. 667). Atrelar o processo interpretativo não só a um objeto físico de leitura, mas compreendê-lo no contexto da existência humana no mundo e em sociedade potencializa seus atributos para além dos métodos científicos modernos e reforça o seu olhar profundo para outras formas de experiência de conhecimento, em nosso caso, para a relação entre o leitor e o lido, encarnado aqui na arte literária. Gadamer em *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* (1997) afirma que essa compreensão se expande para a experiência da arte também. “O fato de sentirmos uma verdade na obra de arte, o que não seria alcançável por nenhum outro meio, é o que dá importância filosófica à arte” (1997, p. 33).

Urge, para o autor, estabelecer uma consciência estética que dê conta da experiência da verdade promovida pela arte e que ultrapasse a teoria estética, limitada pelo conceito de verdade na ciência (1997, p. 33). É importante lembrar neste ponto que, num estudo cujas variáveis principais se dão entre a razão e a sensibilidade ou entre a objetividade e a subjetividade, o conceito de verdade se potencializa ao passo que não se fecha em si mesmo. Cada autor e cada obra são únicos e plurais. Assim como cada leitor também é pertencente a uma experiência de vida diferente. Destarte, o caminho reflexivo oferecido pelo romance se dá no jogo interpretativo e leva em consideração ambos pilares ditos acima tanto na relação dialogizada⁴ do autor com a obra bem como na nossa relação com o texto. Portanto, é comum dizer nos estudos epistemológicos do romance em **possibilidades de verdade** porque estamos nos movendo no terreno plural e esgarçado da arte moderna e contemporânea; e caminhamos por entre as variáveis citadas acima. A partir da hermenêutica, Barroso Filho cria, em *Elementos para uma Epistemologia do Romance* (2003), o termo *serio Ludere*, cujo caracteriza a postura do leitor pesquisador para com o texto na busca por seu fundamento. O objetivo é chegar à gênese do livro, para compreender seus mecanismos, seus elementos, o fio condutor acerca de algum tema caro para a **existência humana** posto num conteúdo e forma específicos. A estética, a epistemologia e a hermenêutica serão as nossas ferramentas.

⁴ O termo dialogizada é usado com base nos estudos literários e filosóficos do teórico russo Mikhail Bakhtin, que posteriormente será desdobrado nesta dissertação.

Até aqui, tentamos contextualizar o pano de fundo desta dissertação, bem como justificar a estrada metodológica escolhida para, então, mergulharmos no objeto propriamente dito. Embora já tenhamos citado de uma forma ou de outra que as principais mudanças de paradigma de pensamento acerca da estética, da epistemologia, da hermenêutica e do próprio homem acontecem na **modernidade**⁵, é pressuroso refletir sobre a ascensão das narrativas romanescas modernas neste momento, as quais a Epistemologia do Romance recai seus esforços. Em *A arte do romance* (2009), o romancista e teórico tcheco Milan Kundera afirma que não só Descartes funda os tempos modernos, mas também Cervantes (2009, p. 12). Para o escritor, este período é antagônico porque, ao passo que há o avanço da ciência, o ser do homem é negligenciado tornando-se “uma simples coisa para as forças da técnica, da política, da História que o ultrapassam, o sobrepassam, o possuem.” (2009, p.12).

Em *Espírito e espírito de época, ensaio sobre a cultura da modernidade* (2014), o austríaco Hermann Broch (1886 – 1951), reitera ainda que a arte deveria ser o espaço possível para o manifesto deste contraditório tempo ditatorial das “mais elevadas exigências éticas aos homens e à sua capacidade de autossacrifício e que, apesar de tão notável empenho ético, é carregado de horror, de cobiça sanguinária e injustiça” (2014, p. 7). Ora, é nesse sentido a ascensão dos romances modernos, originados com a missão de “explorar o ser esquecido” (KUNDERA, p. 12, 2009) pela época (em termos de cultura e ciência) e por outros tipos de narrativas. Segundo Georg Lukács em *a Teoria do Romance* (2009), na era da epopeia, por exemplo, a alma do homem “desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta ao sair em busca de aventuras e vencê-las. Ele jamais põe a si mesmo em jogo e nem sabe que pode perder-se, nunca imagina que terá de buscar-se” (LUKÁCS, 2009, p. 26).

O nascimento deste romance está diretamente ligado à intenção de desvendar esta subjetividade humana arraigada velada, mas promovida pelos épicos heroicos. O foco não está mais no retorno triunfante de trajetória ilibada dos mocinhos, vivida sem medos, anseios, dificuldades, fragilidades e, sobretudo, conflitos tão comuns e oriundos da nossa condição. O movimento romanesco quer trazer à tona tal condição e explorar as contradições. Nesse interim, Kundera (2009, p. 13) olha para Dom Quixote e o vê uma metáfora deste homem que sai da sua casa e não tem mais condições de reconhecer o mundo desertado de Deus e de seus valores bem separados; e que renasce numa ambiguidade: fragmenta a “verdade divina” em milhares de

⁵ Segundo Abbagnano (p. 791, 2012), moderno ou “modernidade” pode designar o período da história ocidental que começa depois do Renascimento, a partir do século XVII. Também está associada a alguns termos-chaves, como “razão, ciência, técnica, progresso, emancipação, niilismo, secularização.”

verdades outras e relativas cujos seres dividem entre si. De acordo com o escritor, “compreender Cervantes é saber que a única certeza é a sabedoria da incerteza” (2009, p. 14).

Portanto, “descobrir o que o somente um romance pode descobrir é a única razão de ser do romance. O romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance” (BROCH *apud* KUNDERA, 2009, p. 13). De acordo com Kundera, tais narrativas seguem uma linha temporal diferente do curso da História porque caminham perseguindo a fortuna crítica de criação e só entram nessa sucessão do tempo quando conseguem desvendar uma particularidade inédita do ser, ao mesmo tempo que carregam consigo o conhecimento anterior. “O espírito do romance é o espírito da continuidade e: cada obra é a resposta às obras precedentes”, diz Kundera (2009, p. 24).

Além do próprio Kundera e Hermann Broch, diversos são os autores que dialogam com esta herança e que, inclusive, seguem para além do moderno e engendram suas participações em terrenos do **contemporâneo a esta pesquisa**, não só no espaço geográfico europeu, mas também na América Latina. Citamos, como exemplo, os escritores já trabalhados pela Epistemologia do Romance, como Gustave Flaubert, Machado de Assis, Carlos Fuentes, e Glauco Mattoso.⁶ Ao utilizar o termo “contemporâneo” neste trabalho, ressaltamos o seu significado à luz do filósofo Giorgio Agamben (1942) em *O que é contemporâneo* (2009). Para ele, a expressão designa “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2009, p. 63). O filósofo afirma que a contemporaneidade expressa uma relação singular com o tempo o qual o escritor está inserido. Assim, é válido ressaltar que “contemporâneo” não está para o “pós-moderno”⁷, vocábulo outro que utilizaremos aqui em algum momento.

As percepções de Broch e Kundera em torno do romance, as quais afirmam pertencer à narrativa moderna o espaço de **dizer aquilo** que somente ele **pode dizer** ou que, paralelo ao avanço científico da época, o romance abarca o ser esquecido e **expõe** suas contradições veladas pelas epopeias; e a de Agamben, que compreende a contemporaneidade como perceber a

⁶ Teses, dissertações, artigos e comunicações acerca destes autores estão disponíveis no blog do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance, em: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br>.

⁷ Daremos prioridade aqui às definições de Abbagnano (p. 910 e 911, 2012). que afirmam ser o “pós-moderno” “literalmente o que vem depois do moderno, uma adesão à ética do pluralismo e da tolerância coadunada com as bases estruturais de uma sociedade complexa.”. Embora relativa e esgarçada, esta conceituação vai de encontro à teoria de Linda Hutcheon (1947). em *Poética do Pós-modernismo, história, teoria e ficção* (1991). Ela afirma que o prefixo “pós”, de certa maneira, pretende “incorporar aquilo que pretende contestar” (1991, p. 19). Pós-moderno seria “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”, em qualquer âmbito do saber, inclusive na literatura. Não seria, portanto, um retorno “nostálgico, mas uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (1991, p. 20). Mas o marco para o surgimento de algo novo, embora não seja ainda uma mudança de paradigma, de acordo com a autora.

escuridão do tempo, não as luzes, leva-nos a conclusão de que aquilo que está no romance, embora feito a partir da forma estética, ressoa para além da **estória** e acaba por abarcar a **história** a qual está inserida contextualmente, a fim de revirá-la do avesso, ou pelo menos determinado aspecto dela. Afinal, como diz Theodor W. Adorno em *Notas de Literatura I* (2003) “quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu.” (2003, p. 57).

Ora, o autor que está no mundo e se relaciona com ele – pensa, experiencia, pesquisa, vive – tem uma necessidade, aparentemente metafísica primeira, e se envereda para a ficção afim de se lançar num lugar passível de receber seu **grito, o que ficou engasgado ou silenciado**, ou, utilizando-se da metáfora de Agamben, “o facho de trevas proveniente do tempo diretamente recebido no rosto do contemporâneo” (2009, p. 64). **Este é o material substancial do romance**. E se é corajoso aquele “capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p. 63), é corajoso também o leitor, o qual recebe o grito, as trevas, e as reverbera, sente e frui, procura adentrar ao máximo, dentro dos seus limites humanos, na leitura, nos meandros do texto, na sua estrutura. Pois, sabe, habitando o mundo interno da obra e, refletindo com o externo o qual vive, se dará a oportunidade de transpassar as barreiras do “eu gostei” ou “não gostei” e, quem sabe, chegar ao seu próprio grito.

É sobre esse **grito** preso na garganta que falaremos agora. Um grito dado por alguém que via de regra da profissão deveria ter garganta de autofalante e, ainda assim, sentiu a enorme necessidade de entrar na ficção para verbalizar aquilo que não cabia nas páginas de jornais, porque, como Kundera reitera, a mídia “é um agente de unificação da história mundial, amplifica e canaliza o processo de redução; distribui no mundo inteiro as mesmas simplificações e clichês suscetíveis de serem aceitos pela humanidade inteira” (2009, p. 24). Estamos falando da jornalista, documentarista e escritora, Eliane Brum (1968) e mais precisamente do seu único romance publicado em 2011, chamado **Uma/Duas**.

Segundo biografia disponível em seu site pessoal, Brum trabalhou cerca de 11 anos como repórter do jornal Zero Hora, em Porto Alegre, e dez anos como repórter especial da Revista Época, em São Paulo. Desde 2010, atua como *freelancer* e escreve artigos para os jornais *El País* (português e espanhol) e *The Guardian* (inglês) ⁸ Tem publicado contos e crônicas em coletâneas e seis livros próprios: quatro deles de não ficção, uma biografia e **o romance que será objeto desta pesquisa**. A autora é ganhadora de mais de 40 prêmios nacionais e internacionais de reportagem, dentre eles, o Troféu Especial de Imprensa da

⁸ Minibiografia disponível em seu site pessoal “Desacontecimentos” <http://elianebrum.com/biografia/> Acesso 25/06/2017

Organização das Nações Unidas, em 2008. No meio jornalístico, é reconhecida por habitar um não-lugar: desde o início da carreira, tem se dedicado majoritariamente em escrever assuntos que via de regra não seriam considerados notícias, nem manchetes. No prefácio de *A vida que ninguém vê* (2006)⁹ Marcelo Rech afirma que “o talento de Eliane merece uma investigação científica”, e torce para que “um desses acadêmicos da comunicação [...] encare a tarefa de trazer à luz como Eliane traçou uma parte do jornalismo brasileiro ao escrever notáveis reportagens (ou crônicas) extirpadas das ruas anônimas” (2006, p. 15).

De fato, achamos que Eliane Brum merece uma investigação científica. No entanto, não para saber seus entre caminhos jornalísticos, mas como eles a levaram para a ficção. O olhar desta dissertação encara o palco dos jornais como um dos braços de análise para a epistemologia possível de compreensão do seu romance *Uma/Duas*, **objeto deste trabalho**. Auxilia-nos ainda, no papel de **elemento externo** de pensamento da escritora, numa hermenêutica factível ao olhar o texto narrativo. Frisamos também que, em entrevista à Livraria Cultura em 2011, Brum explica que só conseguiu escrever *Uma Duas* - que conta a história da relação entre uma mãe e uma filha e de como esta filha tenta se livrar da mãe se enveredando por uma ficção dentro da ficção - quando isso se tornou um incômodo, sobretudo após ter lidado com o tema da morte entre 2008 e 2009 em suas reportagens. Ela afirma que “a literatura de ficção vem de uma necessidade. De algo que você não tem escolha. É preciso escrever porque se não a vida começa a ficar inviável.”¹⁰

Deste modo, tomando como base o romance *Uma/Duas* à luz da Epistemologia do Romance, este trabalho busca promover um retorno possível ao processo criativo da autora, a fim de pensar a seguinte questão: **qual a necessidade de ficcionalizar e seus desdobramentos acerca do sujeito complexo do hoje, visto a partir da janela desta estória?** Como a própria Eliane Brum afirmou em coluna publicada pela Revista Época, “o melhor da literatura é que ela não nos dá nenhuma resposta, nos dá algo muito melhor: novas perguntas [...] difíceis, constrangedoras, como aquelas que as crianças fazem”.¹¹ Ora, mesmo antes de entrarmos nos meandros do texto, decidimos por colocar aqui questionamentos formulados ao longo desta pesquisa e que vão permeá-la até o fim.

⁹ BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006. O livro é uma reunião de crônicas publicadas em coluna homônima do jornal Zero hora, na qual, Brum dedicava-se a contar histórias de pessoas “invisíveis”, dos comuns, da normalidade cotidiana. De forma extremamente sensível e com um olhar peculiar, a autora subverte a visão “mostrando que toda vida é habitada pelo extraordinário.”

¹⁰ BRUM, Eliane. Por Livraria Cultura. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xY5LiDxj704>
Acesso 28 agosto 2015

¹¹ BRUM, Eliane. *A literatura é capaz de transformar o seu mundo?* Revista Época, 27 de dezembro de 2011. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT198223-15230-198223-3934,00.html>
Acesso: 20/06/2017

Afinal, que sujeito complexo é esse que, ao mesmo tempo que necessita do grito – palavra –, vive uma ditadura da mordação, do maqueamento¹² dos problemas na busca de um possível idílio¹³ social? Qual a origem dessa contradição de ser *Uma/duas*, três, múltiplos e ao mesmo tempo perseguir a utopia de viver cartesianamente? Como lidar com a morte e vida humana institucionalizada pela ciência, pensada por parâmetros que fogem à negligente inteligência do homem? Pode o próprio homem legislar sobre a morte de outro homem? Ademais, como a imanência no imediatamente dado impede de se pensar profundamente as coisas da vida? E, por fim, o que todas estas perguntas (sem respostas) têm a ver conosco ou reverberam para fora do romance?

Se encaramos a ficção como uma janela para a realidade, podemos nos debruçar para olhar o mundo pelos mecanismos de dentro: de quem vive e ao mesmo tempo escreve a história num lugar que lhe é permitido a palavra e, por isso, pode dizer mais do que se estivesse num jornal, por exemplo, ou abstraindo em conceitos na pura filosofia. No entanto, se utilizamos ambas as ferramentas, a fruição da narrativa se potencializa. Perceber aquilo que só o romance pode dizer requer o exercício do leitor, além de tudo que já foi citado, em olhar em contexto histórico, temporal, cultural, de lugar de fala tanto nosso quanto do escritor. Em **Uma/Duas**, nomeamos de *Estética dos Contrários* a estrutura que fundamenta a obra e parece perpassar seu edifício formal e conteudístico. É na exposição dos buracos e tabus públicos e privados que se possibilita, a partir da escrita de uma ficção dentro da ficção, a subversão aos ditames impostos e vividos no hoje e a transcendência possível por meio da criação e leitura de narrativas. Importante dizer ainda que a ideia de “contrários” tem caráter dialógico¹⁴ ao passo que pretendemos fundamentá-los no texto e para além dele, no sentido de identificá-la no romance, como um reflexo do contemporâneo vivido.

Portanto, o primeiro capítulo desta dissertação se dedica a explicar os caminhos teóricos que nos auxiliarão ao retorno do processo criativo de *Uma/Duas*. Explicaremos em detalhes como se dá o esboço teórico da Epistemologia do Romance operando, sobretudo a partir do

¹² O termo “maqueamento” é usado nesta dissertação no sentido de encobrir uma determinada realidade. Pelo dicionário Larrousse do Brasil (2007), maquiagem é da ordem de “modificar superficialmente para deixar bonito, atraente. Ou usar produtos de cosméticos para atenuar imperfeições.” Não há, desta maneira, um autor no qual nos amparamos e nos autoriza o uso desta palavra diretamente. Tomamos a liberdade de utilizá-la a partir da concepção explicada acima e do próprio romance moderno em “tirar o véu” da condição humana. Seguindo o caminho contrário, *Uma/Duas* trabalha o modo como as pessoas “maquiam” suas próprias realidades e a si mesmo nas relações sociais para, metaforicamente, “promover o apagamento dos conflitos.”

¹³ Segundo Milan Kundera em *A arte do romance*, “Palavra raramente utilizada na França, mas que era um importante conceito para Hegel, Goethe, Schiller: o estado do mundo antes do primeiro conflito; ou, fora dos conflitos; ou, com conflitos que não passam de mal-entendidos, por conseguinte, falso conflitos.” (2009, p. 123)

¹⁴ O termo dialógico, assim como “dialogizado” é usado com base nos estudos literários e filosóficos do teórico russo Mikhail Bakhtin, que posteriormente será desdobrado nesta dissertação.

olhar do leitor que se envereda por esta aventura. Para auxiliar nestas questões, exporemos uma experiência de leitura vivida em sala de aula na monitoria do curso de graduação *Ideias Filosóficas em Forma Literária*, no 1º semestre de 2017¹⁵, cujos alunos passaram pela atividade de desmonte de dois romances, um deles, *Uma/Duas*. A observação da postura dos estudantes foi possível a partir dos diálogos em sala de aula e pelas experiências contadas e percebidas pela aplicação da mesma prova na primeira e segunda leitura do livro. Neste momento aproveitaremos para falar sobre a ideia de jogo na aplicabilidade da Epistemologia do Romance e um dos seus pilares, a hermenêutica, a partir do pensamento de Hans Georg Gadamer. Em seguida, dedicaremos um tempo para a estética utilizada na compreensão do romance enquanto conteúdo e forma, levando em consideração os apontamentos teóricos de Immanuel Kant e Georg Hegel. Haverá uma digressão sobre a transcendência do efeito estético para o estético e o modo como este passo auxilia o leitor no desmonte do texto. Por fim, contextualizaremos a disciplina da epistemologia dentro do pensamento moderno e contemporâneo a fim de justificar os passos tomados nas próximas partes deste trabalho.

O segundo capítulo deste trabalho será o ambiente de discussão acerca do solo epistemológico de *Uma/Duas* e da autora Eliane Brum. Ofereceremos um resumo da obra com o olhar que tenta abarcar dentro – escolhas estéticas – e fora – texto em contexto. Prestaremos destaque à vida e escritos de Brum e contextualizaremos historicamente a produção do romance, promovendo um breve resumo da origem da Literatura Brasileira, salientando os elementos da nossa sociedade que reverberam no contemporâneo e na própria produção da jornalista. Aqui, abrem-se precedentes para a busca de elementos que se repetem em toda a obra da escritora.¹⁶ Começaremos a identificar, no gesto estético dela, a partir da história contada, da exploração das personagens, das vozes ficcionais e das temáticas abordadas aquilo que nos leva a **pensar a pergunta central da pesquisa e as demais que se levantam** e convergem para a ideia a ser explorada no terceiro capítulo: Estética dos Contrários.

Destarte, chegaremos à última parte. Hora de casar teoria com o literário e promover, no caminho de pensamento, a aplicabilidade do que foi trabalhado ao longo do percurso. Intenta-se mostrar como aspectos temáticos e de escrita se expressam pilares de sustentação para a estética de *Uma/Duas* e parecem girar em torno do eixo central: a necessidade de ficcionalização e o sujeito complexo contemporâneo. Ambos se tornam substância a partir da

¹⁵ O curso é ministrado na Faculdade de Filosofia pelo professor Wilton Barroso Filho, orientador desta dissertação. Código 139353. Plano de Curso e ementa atualizados e disponíveis em: <http://www.fil.unb.br/images/Programas/139653IdeiasFilemFormaLiterProfWilton.pdf> Acesso 15/06/2017

¹⁶ A busca por estes elementos, neste momento, se dá para a fundamentação da análise do romance, mas há intenções da pesquisadora em dedicar-se mais profundamente sobre isto no doutorado.

reflexão sobre os narradores e o modo como a estória é construída. De uma maneira geral, é conveniente dizer que o cenário metaficcional proporcionado pelo gesto da personagem Laura (a filha) – de, logo no primeiro capítulo, começar a escrever um livro e a história se desenrolar entre “ficção e realidade”, contada por suas duas vozes, em primeira pessoa (para dentro de si) e em terceira pessoa (para fora de si) – atrelado à voz narrativa de Maria Lúcia (a mãe) proporciona a exploração dos temas morte/vida, maternidade, sexualidade e relação desigual entre homens e mulheres dentro de um **universo ficcional que somente existe** para dizer o silenciado por um processo de negação do próprio conflito humano.

Ademais, o exercício das personagens de escrever, pensar e viver (não necessariamente nesta ordem) em consonância com os temas acima descritos e observados na sociedade refletem numa caçada idílica de paz dentro de uma ética que não corresponde e nem identifica a vida humana, mas a solapa. Impõe-se, nessa empreitada contraditória, o modo como as relações de poder se caracterizam responsáveis por este silenciamento, ao mesmo tempo que ecoam numa espécie de maqueamento das soluções dos problemas e dos conflitos, levando o homem à constante condição da imanência, do efeito estético. Ao perceber este movimento dentro na convivência com o outro, Laura – enquanto criadora – subverte estas questões, grita, quebra tais relações, ao mesmo tempo que reflete sobre os motivos destas atitudes humanas. **Isso parece ser possível porque ela é sujeito e objeto de si.** Entre a convivência do privado e do público há um ser de pluralidade vivendo muitas vezes inconsciente da sua condição e lutando para enquadrar a si mesmo e os outros na dicotomia superficial de pensamento.

Portanto, a palavra escrita – ou sendo escrita – num romance dentro de outro romance ressoaria em uma das opções de fruição do sujeito, seja leitor ou escritor, para chegar à uma transcendência ao pensamento profundo para além da dicotomia que nos enclausura em uma coisa só; ao mesmo tempo em que se reconhece os limites da incompletude humana. Ao se enveredar pela ficção, Laura põe na mesa todos estes problemas, mas se vê incapaz de abarcar tudo no próprio gesto de escrever. Soma-se à esta ideia o fato de que este **percurso humano** está posto na arte literária enquanto talude que nos leva ao conhecimento sensível e racional de nós mesmos nos virando do avesso. É válido ressaltar que, para este terceiro capítulo, utilizaremos a ideia de metaficção, trazida por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo, história, teoria e ficção* (1991) face à aproximações e distanciamentos com outros autores. Exploraremos ainda o pensamento de Michel Foucault acerca do sujeito, ora ou outra evocando outros teóricos.

Estas são as linhas gerais desta dissertação. Sinta-se à vontade em explorar.

CAPÍTULO 1

EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE – QUESTÕES DE APLICABILIDADE

1.1 Com ou sem inocência? Desdobramentos sobre a postura do leitor

Mas que bom que nossa espécie pensa – e não apenas reage. [...]

Eliane Brum

Em maio deste ano, Eliane Brum publicou a coluna no periódico do *El País*¹⁷ intitulada *Cotidiano de exceção*, na qual analisa a nossa postura diante dos acontecimentos políticos ocorridos e divulgados pelos jornais diariamente. Alerta ainda, ancorada em diversos autores que refletem sobre tirania, o modo como a sociedade tem sua parcela de culpa em promover a ascensão de ditadores ao poder. Para a jornalista, o maior dos nossos erros está em receber dia após dia as notícias aos espasmos, ter de suspender a respiração e escolher ausentar-se do próprio pensamento. Brum explica que há duas maneiras de reação: **a por reflexo e a por reflexão**. De acordo com ela, a primeira “obedece à mesma lógica de alguém que se coça ao sentir a picada de um pernilongo. Assemelha-se a uma resposta sem pensamento, rápida como um “curtir” das redes sociais. Já a segunda, praticada principalmente pela parcela da sociedade que disputa o poder, diz respeito ao contrário, ao reagir por pensamento e com planejamento.

A mesma postura descrita em seu texto jornalístico é explorada na crônica *O cativo* publicada pelo Zero Hora em setembro de 1999 e depois no livro *A vida que ninguém vê* (2006). Nela, Brum conta a história de um macaco que saiu da jaula e foi ao bar “tomar uma”, como se fosse um humano. A partir do fato, traça um caminho para compreensão da nossa liberdade ao descrever uma visita guiada ao Zoológico. “Há duas maneiras de se visitar o zoológico: **com ou sem inocência**. A primeira é mais fácil. E a única com satisfação garantida. A outra pode ser uma jornada sombria para dentro do espelho. Sem glamour e também sem volta” (BRUM, 2006, p. 56).

Em linhas gerais a serem exploradas num outro momento, em *Uma/Duas*, a personagem Laura também alerta para a mesma atitude dicotômica, ao pensar, no ato de escrever, como as pessoas parecem viver num eterno fingimento, chegando a dizer que “a vida só é possível na

¹⁷ BRUM, Eliane. **Cotidiano de Exceção**. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/29/opinion/1496068623_644264.html Acesso 25/06/2017

superfície” (BRUM, 2011, p. 175) ao mesmo tempo em que transcende esta condição enquanto sujeito leitor, criador e pensador da própria vida. Desta forma, tanto a coluna, quanto a crônica e o romance de Brum embora expressem atitudes do sujeito diante da sua vivência no todo, ao observar os fatos ao seu redor, ajudam-nos, por analogia, no início da caracterização do perfil do leitor que encara (com coragem) a leitura de uma narrativa à luz da Epistemologia do Romance: **deve reagir por reflexão, não ter inocência e buscar ultrapassar a superficialidade.** Afinal, o ato de ler tem significação profunda se visto com os olhos de Gadamer para o qual o fenômeno hermenêutico não consiste em apenas “entender os textos, mas adquirir juízos e compreender verdades” (GADAMER, 1997, p. 31). O teórico abre precedentes para a busca pela noção de verdade para além da ciência, indagando sua presença em outras áreas, como a filosofia e arte, e que podem ser interpretadas de forma imbricada a partir da experiência de vida de cada um.

Nas três situações, Brum parece querer arrancar o leitor comum do seu comodismo, fazendo-o ir para além das palavras, incorporando-as em si, para interpretá-las sentindo na pele, mas também as raciocinando, estabelecendo relações. Reagir por reflexão nos leva a encarar o texto sem passividade. É preciso incomodar-se, ainda, mostrar-se livre das amarras próprias para adentrar território novo despido de qualquer moral externa. Em *Testamentos Traídos* (1994), Kundera diz que “esta fervorosa disponibilidade para julgar (do homem) é, do ponto de vista do romance, a asneira mais detestável, o mal mais pernicioso” (KUNDERA, 1994, p. 7). Atribuir pré-conceitos à narrativa nos impede de entrar na estória e vê-la em contexto, de enxergar os fatos sob a pergunta kantiana, “o que eu posso saber?” Por isso, é necessário abandonar a inocência e a superficialidade mencionadas acima. É preciso ser perverso.

E, ao desertar-se de “boas qualidades morais”, tal leitor dá a si mesmo a oportunidade de esvaziar-se temporariamente a fim de rasgar a noção simplista de “gostar ou não gostar” e parar por aí. Segundo Barroso e Barroso Filho (2015, p. 29), o posicionamento do leitor na perspectiva epistemológica do romance é a de **pesquisador**, se diferenciando assim do leitor comum. Frente ao objeto literário, toma-se para si pelo menos duas intenções, a “de compreender melhor alguma coisa ou a de conhecer algo, ou por ambas, já que a elaboração do conhecimento passa necessariamente pela compreensão.” Não obstante, é necessário assimilar que o romance se configura como um campo de apreensão do conhecimento humano, em consequência, mais do que ler, faz-se pesquisa, estuda-se a narrativa.

Em *A invenção do romance* (2005), Jacyntho Lins Brandão diferencia o leitor que lê apenas por pura diversão daqueles que se dedicam a ir além. Para o teórico, “a competência que dele se espera poderia ser entendida como metalinguística, no sentido de que seja capaz de

perceber os deslocamentos a que se submete a narrativa e de fruir os efeitos que artisticamente se tiram disto” (BRANDÃO, 2005, p. 172). As elucubrações do autor perpassam pela tentativa de criar um entendimento de público das narrativas ficcionais gregas, mas acabam servindo para a nossa discussão ao perceber que “os efeitos da obra dependem de quem a lê, não se estabelecendo restrições entre espécies de leitores, com relação a origem ou gênero” (BRANDÃO, 2005, p. 173). Ou seja, a profundidade e complexidade com a qual o objeto literário será visto e investigado parece estar ligado diretamente com o modo de relacionamento do leitor versus obra.

Atribuir ao leitor importância no processo interpretativo de um objeto literário perpassa ainda diversas teorias de recepção, cujo enfoque é o estudo da Literatura pelo viés do público, vendo-o como sujeito capaz de “pensar tanto o fenômeno literário quanto a própria história literária” (ZAPPONE, 2005, p. 154). Tal ideia foi expressa por Mirian Hesae Yeagash Zappone, no texto *Estética da Recepção* publicado em *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2005). O ensaio reúne os pensamentos dos principais teóricos que abrangem o tema, dentre eles o alemão Hans Robert Jauss. A partir da sua perspectiva, Zappone afirma que o leitor necessita possuir, para Jauss, “habilidades de leitura mais refinadas, ter um conhecimento prévio do sistema de referências que abarca desde os diferentes usos estéticos e práticos da linguagem, até outros conhecimentos de gênero, temáticas, convenções literárias” (ZAPPONE, 2005, p. 162). Este leitor especializado tende a dialogar com as características do leitor-pesquisador da E. R. no sentido de, ao se enveredar pelo romance, estar munido de um aporte teórico possível, como ferramenta para começar sua escavação no processo de estudo – seja antes, durante ou após as leituras realizadas.

A experiência de investigação (que aqui deve ser considerada como leitura romanesca) é, comumente, há vinte anos, posta em prova nos cursos de graduação ministrados pelo líder do grupo de pesquisa Epistemologia do Romance, prof. Dr. Wilton Barroso Filho, com o auxílio de seus mestrados e doutorandos na posição de monitores. Duas são as disciplinas: Ideias Filosóficas em Forma Literária (IFFL)¹⁸, pertencente ao Departamento de Filosofia (FIL/UnB), e Estética Literária¹⁹, também ministrada aos estudantes do Departamento de Teoria Literária

¹⁸ O curso é ministrado na Faculdade de Filosofia pelo professor Wilton Barroso Filho, orientador desta dissertação. Código 139353. Plano de Curso e ementa atualizados e disponíveis em:

<http://www.fil.unb.br/images/Programas/139653IdeiasFilemFormaLiterProfWilton.pdf> Acesso 15/06/2017

¹⁹ O último curso dado foi no 2º semestre de 2016. Ementa e Plano de curso disponíveis neste link: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/2016/08/planos-do-curso-de-estetica-22016.html>

Acesso 26/06/2017

(TEL/UnB).²⁰ No entanto, vale ressaltar que ambas as disciplinas recebem alunos de outros cursos, o que torna o ambiente de aprendizagem bem transdisciplinar. Evocaremos como auxílio de compreensão sobre a postura do leitor, a vivência na monitoria de IFFL no primeiro semestre de 2017, cujo plano de ensino trouxe como leitura obrigatória os romances *Uma/Duas* e *Aura*, de Carlos Fuentes, objeto de estudo da mestranda e membro do grupo Denise Santana.²¹

Diferentemente dos outros semestres, a carga literária da disciplina foi reduzida com a intenção de focagem em apenas dois textos que – via de regra – são curtos e permitem uma releitura durante os seis meses de curso. Desta vez, a ideia foi destrinchar ao máximo que se podia as histórias em três momentos distintos, para que o aluno pudesse perceber, com o auxílio das aulas, conteúdo teórico e repetição de provas, a importância do “retornar” à narrativa na busca pelo seu fundamento. É caro ressaltar ainda que a disciplina em questão tem como objetivo levar aos estudantes de filosofia, uma nova maneira de pensar os conceitos a partir da ficção; proposta esta já mencionada neste trabalho e explorada pelo esboço metodológico escolhido.

O curso foi dividido em três módulos dedicados cada um à Epistemologia, Estética e Hermenêutica, com o intuito de aplicar as noções teóricas na análise romanesca. A avaliação proposta foi formada por uma única questão: *o que eu posso saber de Aura e Uma/Duas?* Os alunos deveriam respondê-la em até quatro laudas, com um texto dissertativo composto por introdução, desenvolvimento e conclusão e entregar ao final de cada módulo. No entanto, de uma prova para outra, ficou proibido o uso da mesma resposta. O graduando deveria ter a perspicácia e a inteligência de aproveitar o aprofundamento em teoria dado a cada aula, além das releituras das narrativas para observar sua própria capacidade de ressignificação de estudo e ampliação de conhecimento.

Coube às monitoras três aulas específicas sobre os romances, após as leituras dos mesmos por parte dos graduandos: duas destas apresentações foram feitas em separado e última, em conjunto, promovendo um diálogo entre os livros. Coloca-se em evidência o fato de que a

²⁰ Vale lembrar que uma vez por semestre também são oferecidos cursos na Pós-graduação em Literatura e, no 1º semestre de 2016, o professor Wilton, em conjunto com o grupo de pesquisa também ofereceu “Metafísica e a arte” do Departamento de Pós-graduação em Metafísica. Todos estes cursos, de alguma maneira, acabam portocar no perfil do leitor da Epistemologia do Romance. No entanto, o tema é trabalhado mais profundamente na graduação.

²¹ Mencionar a experiência em sala de aula nesta dissertação se faz importante visto que a elaboração do texto final perpassa pela vivência junto aos alunos de Ideias Filosóficas em Forma Literária, tanto no planejamento das aulas, quanto na percepção da obra em conjunto com os estudantes. Faz-se a ressalva, contudo, de que o relato acima não tem validade quantitativa, nem tampouco diz respeito à uma pesquisa qualitativa de recepção. Busca-se avaliar, ou melhor, perceber, de forma empírica e relacional a partir dos relatos avaliativos e convivência em sala, o perfil dos estudantes e o modo como adentram os mecanismos de leitura sob a perspectiva da Epistemologia do Romance.

proposta inicial não era impor nenhum tipo de leitura enviesada, nem tampouco fechar o entendimento que pudesse surgir no contato entre obra e aluno. O propósito estava em apresentar a bagagem (em construção) do nosso trabalho dissertativo e o modo como ambas se posicionaram em relação ao texto. Para esta empreitada, inclusive, cada qual de nós, utiliza mos ferramentas extratexto para fomentar as relações a partir da obra e sua interpretação, levando em consideração os aspectos metodológicos, mas também históricos e culturais, tanto no que tange o próprio leitor quanto ao escritor.

No caso de *Uma/Duas*, preferimos ouvir os alunos antes de pronunciar qualquer explicação. A resposta de muitos deles ficou no âmbito do “não gostei”, “indigesto”, “não existe uma mãe e uma filha assim”, “não consigo me reconhecer”, “de difícil leitura”. Uns observaram apenas um aspecto do livro, o pano de fundo da história, ou citaram algum momento marcante. Uma aluna em especial, que, de antemão, já se posicionou como se tivesse ojeriza da obra esboçou uma reação adversa à primeira após a nossa apresentação. Já adulta, afirmou não ter conseguido ir à fundo na leitura porque acreditou que o livro não tinha nada a acrescentar. Ao contrário, poderia ser um influenciador negativo. Todavia, ao fim da aula tomou a palavra novamente e reiterou a vontade de reler o romance. Isso porque queria, tal qual nós tentamos fazer, encontrar temas contemporâneos e merecedores de reflexão sobre o ser humano.

Atrelado a este primeiro exercício, passamos ainda dois vídeos disponíveis no site *Youtube* de leitores apresentando resenhas faladas do livro de Brum. Em um deles, feito por Roseane Aguirra e publicado em abril de 2015, há a exposição de motivos pelos quais levou-a não gostar da ficção. Embora expresse que “sempre foi apaixonada por Eliane Brum”, o livro mostrou-se uma “grande decepção, não gostou mesmo, porque é indigesto, é desagradável ler, não se agradou da história, tem muito ódio e, embora seja bom não é um livro que recomendaria. Se pudesse atribuir uma nota de 0 a 5, daria 2²². Já Gabriela Francine publica seu depoimento em novembro de 2014 e tem um outro tipo de argumento para dizer como *Uma/Duas* mexeu com suas emoções. De acordo com ela, “o livro é muito tenso, a narrativa é um negócio muito pesado, mas é sensacional, uma das melhores leituras do ano, cinco estrelas, um prato cheio para quem gosta de psicanálise ou psicologia”.²³

Tanto os estudantes quanto as leitoras da internet permaneceram no terreno do gosto. Não há nada de errado nisso. Olhar para a arte literária e, pelo elemento sensível, sentir-se

²² AGUIRRA, Roseane (2015, abril 12). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oOX7cyoALqs> Acesso 10/04/2017

²³ FRANCINE, Gabriela. (2014, novembro 15). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=me7rjgv3974&t=53s> Acesso 10/04/2017

tocado ou não, repulsar-se ou não, é natural do leitor comum. Entretanto, para chegar à ideia de leitor-pesquisador ou leitor-perverso é necessário ir além e acrescentar mais um ponto chave à sensibilidade: a razão. É necessário compreender que ambas as ferramentas, atreladas ao abandono da moral externa e à ânsia do saber, motivarão a perscrutação do romance.

A percepção de amadurecimento da argumentação nas questões que tocam Uma/Duas não aconteceu apenas nos estudantes, mas também em nossos estudos. Ao passo que houve uma preparação para as aulas com o retorno aos textos teóricos e literário, foi possível a construção de um mapa mental de análise dos meandros da narrativa de forma mais clara e concisa – dentro das possibilidades de leitura – crucial para o desenvolvimento do terceiro capítulo desta dissertação. Trabalhar com as correções das avaliações ainda reforçou o aprofundamento nas pesquisas porque abriu um horizonte de perspectivas antes não observadas (e serão exemplificadas mais adiante), mas que vieram para somar neste exercício.

Quanto ao olhar dos alunos para a obra, seria negligente da nossa parte afirmar ao certo o que mudou dentro deles, afinal, esta relação do sujeito com o objeto é estritamente individual. Todavia, as reflexões, de modo geral, podem ser compartilhadas e intuídas palpavelmente a partir dos relatos em sala e, sobretudo pelas provas. Aplicamos uma correção baseada em quatro pilares principais: 1 – Escrita (coesão e coerência), 2 – Compreensão e desenvolvimento da questão, 3 – Relação entre os textos (teóricos e literários) e discussões em sala e 4 – Pensamento crítico.²⁴ Ademais, foi observado se a resposta do aluno estava enquadrada em descritiva, ficou apenas no âmbito da recontagem da história; analítica, conseguiu aplicar a teoria na interpretação dos romances de forma reflexiva e autônomo, avançou para além das leituras e trouxe elementos novos, elaborados a partir do jogo estabelecido entre si e o livro.

Estar aberto ao jogo é aplicar a hermenêutica no processo de desmonte do texto. Esta é a missão do leitor que se propõe a ser pesquisador também. Observar isto na construção dissertativa dos estudantes e em nós mesmos no processo de consolidação do pensamento agregou valor ao andamento dos estudos da Epistemologia do Romance, sobretudo no recorte deste trabalho em si. De uma maneira geral, é caro ressaltar que grande parte dos alunos conseguiu sair dos parâmetros descritivos das obras para os analíticos mostrando suas reflexões dentro das avaliações. Outros não atingiram um patamar de maturidade pleiteado visto a não leitura dos romances propostos. Muitos deles utilizaram-se ainda dos conhecimentos dos seus próprios cursos para somar à análise da narrativa. Esta é uma das mais importantes observações, já que estamos falando sobre uma relação interpretativa estabelecida com a obra, sem esquecer

²⁴ Os fragmentos das provas usadas neste trabalho têm a autorização de seus autores para devida citação. De todo modo, decidimos preservar os nomes, e usaremos apenas as iniciais.

dos parâmetros epistemológicos que ficam tanto leitor e escritor em suas histórias próprias de vida e produção de conhecimento. Citaremos alguns exemplos. O estudante de filosofia E. A. equacionou a aplicação da E.R. na primeira avaliação:

A relação dialógica entre sujeito-autor e sujeitos leitores [Sa → Sr e, mais genericamente, Sa ↔ Sr] pressupõe uma epistemologia – pequena teoria do conhecimento – não centrada no objeto [S → O], o que é um diferencial dessa aproximação e faz apelo à fruição. Muito embora o sujeito-autor não esteja ali, imediatamente na relação, sua obra, que passa, epistemologicamente, a objeto, perturba os sujeitos que dela se aproximam [O → Si]. **O objeto ou obra de arte, ao se dar aos sujeitos, muda-se em um ser estético, um ente da teoria [visão]. No entanto, devemos olhar esse objeto não como determinador dos sujeitos, mas em uma interface dialogal, em pleno exercício de interlocução. As conversas que entretêm a estética com os sujeitos são conversas hermenêuticas.** O objeto-vértice é um denominador, nunca um determinador, pois impediria o exercício hermenêutico sobre a obra. E o objeto é tão múltiplo quanto os sujeitos, dificultando a recepção da obra em uma inteireza que só o manual antigo ainda pode desejar. (friso nosso – E.A. 1ª Avaliação de IFFL, entregue dia 24 de abril de 2017).

Este gesto do E.A. parece nos dizer sobre o modo como o seu pensamento opera a partir da sua vivência acadêmica. Refletir sobre esta condição é mostrar, nas próprias palavras do aluno “o exercício de interlocução” acontecendo nessa “interface dialogal”. O mesmo pode ser aplicado se pegarmos a prova de C.F.F.S., da História da Arte. Ao levantar questões acerca de U.D. e Aura, C.F.F.S. evoca dois quadros da pintora mexicana Frida Kahlo (1907–1954) “Meus avós, meus pais e eu (árvore genealógica)” (1936) e “Henry Ford Hospital” (1932), a fim de demonstrar que, em ambos os terrenos artísticos é possível pensar a condição humana existente nas relações familiares, dentro dos tabus e problemas de cada época as quais as obras dialogam. “As obras de Frida Kahlo discutem a relação da família, da genética, do estar dentro fora, bem como o aborto e a presença do feto, que é tão ela, quanto ela mesma, numa relação de amor e ódio. Estas questões nos levam ao romance de Eliane Brum” (C.F.F.S., 1ª Avaliação de IFFL, entregue dia 24 de abril de 2017).

Em sua segunda avaliação, C.F.F.S. avança e traz mais trabalhos estéticos para ajudá-lo da reflexão de U.D., sobretudo no que tange à temática do corpo. Desta vez, o aluno se remete à performance “Ações psíquicas” (1974) da artista italiana Gina Pane (1939 – 1990) a qual utiliza seu próprio corpo como suporte da sua arte provocando cortes em si mesmo criando um paralelo de pensamento com U.D. e a ação da personagem Laura de se cortar. Esta afirmação, embora descontextualizada neste momento, é válida para corroborar a analogia do estudante ao fato de que, assim como Pane, Laura também perpassa a arte pelo seu corpo, de modo a imbricar suas palavras em seu próprio sangue.

O romance de Eliane Brum causa o mesmo questionamento estético que encontramos no ambiente da arte contemporânea, em movimentos conhecidos como no caso da arte conceitual e suas ramificações como a “body art” ou “arte do corpo”. Em uma sociedade cada vez mais laica, o corpo é o que restou, já que ele não é mais de Deus. O corpo propicia a construção de identidade. O corpo reinventa o ritual, como no caso de Laura e os seus cortes e sangue. (friso nosso. C.F.F.S. 2ª Avaliação de IFFL, entregue dia 12 de junho de 2017).

Trouxemos estas proposições para reforçar as palavras de Barroso e Barroso Filho as quais afirmam que “sujeito da investigação existe para relacionar e articular os saberes presentes no romance”, para além da simples comparação (2015, p. 28). Dentro dos seus limites de estudante de graduação cujo o primeiro contato com a E.R aconteceu neste semestre, tanto E.A quanto C.F.F.S. apresentam, cada qual à sua maneira, elementos que dão substância ao perfil do leitor-pesquisador. O primeiro, ao debruçar-se no entendimento da proposta metodológica e literalmente equacioná-la, acaba por olhar o romance com cuidado e, de forma minuciosa, busca apreender fundamentos estéticos supra textuais, acrescentando a sua bagagem interior de conhecimento a proposta que lhe foi apresentada e será usada como ferramenta na análise romanesca.

O segundo, embora não se aprofunde tanto nas aproximações com a arte, remete-nos à duas problemáticas necessárias neste contexto: a primeira é a tentativa de diálogo com a substância do saber levantadas pela arte literária, visual e performática. C.F.F.S. parece chamar Frida Kahlo e Gina Pane com a intenção de mostrar que as artistas se relacionam com E.B. no bojo do conhecimento suscitados pelos terrenos criativos das três e que compartilham: as relações e sofrimentos humanos, a ressignificação do corpo. Ultrapassa a linha comparativista simplória porque intenta-se à comparação relacional em contextos, em termos de substância e não se contenta à superficialidade.

A segunda diz respeito ao jogo que ele se permite travar com os elementos estéticos da obra. Ao observar aspectos das personagens criados por Brum ou buscar os motivos de uma ação ou outra descrita na narrativa sem atribuir uma visão julgadora, C.F.F.S. autoriza a si mesmo a entrar na brincadeira proposta pela autora. Afinal, o que aquilo quer dizer? Para quê e por que a estória é engendrada daquela maneira? Tal postura diante do objeto literário tem um nome e, dentro da E.R. pode ser chamado de *serio ludere*. É sobre este aspecto que vamos debruçar esforços agora.

1.2 O *serio ludere* e a hermenêutica na interpretação romanesca

A esperança da civilização repousa sobre esta hipótese: amanhã haverá um leitor.

Carlos Fuentes

Assim como há para Fuentes a expectativa de reflexão e pensamento no ato de ler, existe, para os estudiosos da E.R., à ideia do *serio ludere* (do latim, “jogo sério”). A expressão apareceu pela primeira vez no artigo *Elementos para uma Epistemologia do Romance* (2003), do prof. Wilton Barroso Filho, para designar o gesto epistemológico do próprio sujeito investigativo cuja missão é “procurar passar para além do texto, perguntando-se o que lhe é possível saber do objeto/texto/conjunto de textos/obras” (2003, p. 4). A empreitada objetiva entrar na estrutura íntima do romance, “decompondo-o, procurando regularidades, procedimentos formais, um fundamento ou princípio geral” que inicie e termine o texto. Este elemento pode ser qualquer coisa dentro da narrativa: um personagem, uma situação, um ambiente, um problema, um contexto histórico. Uma vez encontrado este elemento, o leitor começa a caçada daquilo que o caracteriza enquanto eixo base do texto e, ao mesmo tempo, eleva o romance ao diálogo com a história da literatura o qual está inserido e interligado com a sua fortuna crítica. Tal jogo proposto pela relação entre leitor e obra deve fazer com que ele se compreenda dentro de um contexto maior de assimilação. E, ocupando a posição de jogador saiba seguir as regras da brincadeira e transitar com a sua objetividade e subjetividade no momento da investigação.

Isso se deve porque investigar, aqui, segue a concepção kantiana da busca do internalismo das proposições do objeto literário. De acordo com o filósofo, “não existe nada além do conceito fundamental primeiro de todos os caracteres necessários de uma coisa” (KANT *apud* BARROSO FILHO, 2003, p. 05) (em nosso caso, o romance). Assim, o *serio ludere* quer identificar este conceito fundamental na narrativa. No entanto, frisamos que a própria definição de “conceito” para Kant perpassa, “além da ambiguidade do termo, os problemas de concepção epistemológica envolvendo a validade do conceito em relação com o mundo e a lógica do juízo” (CAYGILL, 2000, p. 63). Neste paradoxo empirista-racionalista, Kant não tende nem para a percepção do sensível nem quanto para a o princípio racional, mas escolhe seguir, segundo Caygill, “o processo de reflexão imaginativa sobre a forma e o conteúdo da experiência, capacidade humana de converter suas próprias representações em objetos dos seus pensamentos” (CAYGILL, 2000, p. 63). Ou seja, ambos os pontos são levados em consideração nesta formulação. “A essência lógica do conceito é o conceito fundamental subjetivo, mas a sua validade não se aplica a tudo, ela é igualmente variável; a essência real é objetiva”. (KANT *apud* BARROSO FILHO, 2003, p. 05) Para Barroso Filho (2003, p. 05) o

problema literário é oriundo de critérios subjetivos que dependem apenas das condições em que foram pensadas, mas a “essência real é a teoria interna que sustenta a objetividade”.

É válido lembrar que na análise filosófica da E.R. o objeto de estudo é estético; este, por sua vez, construído a partir de escolhas subjetivas feitas pelo escritor. No entanto, uma vez postas no papel, dentro da perspectiva do conceito fundamental kantiano, elas se tornam objetivas e necessitam de seguir uma coerência de pensamento. De acordo com Barroso, para ilustrar esta ideia, vale recordar o papel exercido pelo narrador em cada romance específico. Há uma liberdade de escolha “que, por ser subjetiva, não pode ser universalizada como elemento de conhecimento da estrutura de qualquer romance, mas pode muito bem ser utilizada como elemento de conhecimento particular” [...] (2003, p. 5) e, dentro da especificidade daquele objeto existir racionalmente na elaboração do todo da obra. Mais importante: segue o sistema de representação de pensamento apenas para aquele autor em questão.

Deste modo, o *serio ludere* está diretamente associado às intenções de chegar à gênese da narrativa com base nos elementos formais, regulares ou invariáveis encontrados pelo caminho. Segundo Barroso e Barroso Filho, tais elementos são chamados de **fundamentos epistemológicos** (2015, p. 22). Eles nos ajudarão a desvendar o *modus operandi* do romance, a maneira pela qual o autor organizou suas ideias a fim de pensar algum aspecto voltado para a condição humana. Reiterando o que foi dito acima, tanto escritor quanto leitor necessitam, dentro deste jogo, trabalhar com a sensibilidade e a razão. Ambas ajudarão no acesso à brincadeira e na busca na visão para além do que está dito. Para Barroso e Barroso Filho, “o pesquisador deve procurar pelos não ditos, pelos entreditos, pelos invisíveis” (2015, p. 22).

Ter o olhar que ultrapassa as barreiras do que está posto e recai nas entrelinhas é seguir a mesma proposta de Agamben no que concerne à postura do próprio autor capaz de captar a escuridão nas luzes do mundo (AGAMBEN, 2009, p. 65). É assim que o leitor-pesquisador deve olhar para o “mundo romanesco” escolhido para refletir: com certa “dissociação e anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Ora, se o romancista é dotado deste posicionamento diferenciado e, por meio da sua escrita, tem a astúcia de materializar o substrato do não-vivido do presente, “de ler de modo inédito a história,” (2009, p. 72) o leitor também deve ser esperto (ou perverso) o suficiente para compreender – nos seus limites – o “para além” deste gesto epistemológico do autor para com o mundo e o seu livro. Vejamos o que Kundera afirma sobre Joyce:

Durante um único segundo, nossa vista, nossa audição, nosso olfato registram (consciente ou inconscientemente) uma série de acontecimentos e, por nossa cabeça, passa um cortejo de sensações e ideias. Cada instante representa um

pequeno universo, irremediavelmente esquecido no instante seguinte. **Ora, o grande microscópio de Joyce sabe parar, reter esse instante fugidio e fazer com que o vejamos** (KUNDERA, 2009, p. 30, grifo nosso).

Para ver e apreender o que o escritor “sabe parar” deste mundo, o leitor requer um olhar mais demorado e apurado sobre o objeto literário. Por isso se faz necessário a pesquisa, a releitura, a dissecação do texto através da autorização a si mesmo dada para o jogo da interpretação das metáforas presentes ali. Atrelada a esta condição, é de suma importância que o leitor seja perspicaz e sensível o suficiente para transpor a si mesmo na descrição narrativa e conseguir ir além do que parece óbvio, “pois nas artes em geral e na literatura, nada é óbvio e direto. Os sentidos são múltiplos, são ambíguos, eles chegam até ao leitor por insinuações” (BARROSO e BARROSO FILHO, 2015. p. 23).

Salientamos ainda que, ao falar de *serio ludere*, como um método, um procedimento de leitura, podemos cair na falácia da ideia de completude destes termos. Não há a intenção aqui de promover um fechamento nos resultados obtidos de análise do objeto literário. Como já foi mencionado anteriormente, falamos de um terreno da arte e de seres humanos. Ambos não conseguem atingir a perfeição. Ao contrário, subsistem nos limites da incompletude. Como adendo, recordamos que, embora uma das variáveis desta brincadeira seja o olhar objetivo, a subjetividade também é levada em consideração nesta hermenêutica. Caro apontar, neste momento, que o *serio ludere* é enquanto método o que Abbagnano denomina de “técnica particular de pesquisa, que indica um procedimento de investigação organizado, repetível e autocorrigível” (2012, p. 780), mas compreendido dentro dos últimos estudos filosóficos sobre o termo, e não “podem ser deduzidas uma vez por todas de uma suposta estrutura da racionalidade humana, mas devem ser inventadas a cada vez em relação, a cada situação e a cada objeto” (ABBAGNANO, 2012, p. 780).

Destarte, os mecanismos desta brincadeira operam de maneira singular a cada romance e a cada leitor-pesquisador. São estruturados a partir desta relação e nascem dentro da perspectiva kantiana de subjetividade, mas, uma vez postos na mesa, se revestem da racionalidade possível ao passo que se constrói uma maneira peculiar e individual de olhar para a narrativa. É imperativo, todavia, a todo leitor-pesquisador perseguir os questionamentos ditos por Barroso e Barroso Filho, (2015, p. 24) “a qual pergunta o texto responde? De que indagações ele nasce? Do que e a quem ele fala?” Mas, o modo e a organização em dissecá-las face ao romance sobretudo as respostas ou novas perguntas levantadas dependerão estritamente das arestas primárias deste processo - leitor e obra - e as que mais surgirem pelo caminho.

Por conseguinte, embora o *serio ludere* se configure como um gesto epistemológico voltado a desvendar o estético, é preciso voltar os olhos neste momento para a hermenêutica, enquanto ciência da interpretação, sobretudo para compreender como se dá a ideia de jogo. Evocamos, assim, primeiro Johan Huizinga (1872 – 1945) e em seguida Gadamer (1900 – 2002). Em *Homo Ludens* (2000) Huizinga compreende o jogo como uma atividade presente em tudo o que acontece no mundo, imbricando o conceito à cultura. Huizinga acredita que “no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (2000, p. 03). Para ele, “no jogo, há alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação”. Para além das teorias da psicologia e da fisiologia que se prendem em problematizar a finalidade biológica da noção em questão ou seus motivos para o jogador, Huizinga eleva a conversa a um outro patamar, realocando o foco da pesquisa nas atribuições estéticas observadas por quem pratica o jogo e, a partir delas, refletindo sobre o seu caráter subjetivo, visto que “se ultrapassa a vida humana, é impossível que tenha seu fundamento em qualquer elemento racional” (HUIZINGA, 2000, p. 06).

A ideia de Huizinga está na reflexão sobre a significação primária de jogo, enquanto “forma específica de atividade, ‘forma significante’, como função social” (HUIZINGA, 2000, p. 07). Não cabe aqui materializar os jogos existentes, nem tampouco quantificá-los ou qualificá-los em específico por meio dos impulsos que os condicionam a isto ou aquilo. O interesse recai sobre o jogo como mecanismo, não necessariamente de exercício humano (pois os animais também brincam), é compreendido anterior à cultura, às formas de vivência, é assim, por dizer, autônomo. Por isso, sendo precedente à condição material, o jogo, para o estudioso, reconhece a existência do espírito (HUIZINGA, 2000, p. 7). É desta atribuição ainda que Huizinga formula o jogo dentro do seu caráter fascinador, ligado ao divertimento, sob à luz da ideia de criação. Ele afirma que todas as atividades arquetípicas da sociedade humana estão marcadas pelo jogo. A linguagem é uma delas.

De acordo com o autor, este é o “primeiro e supremo instrumento forjado pelo homem que o dotou da capacidade de comunicar, ensinar e comandar. Além de fazê-lo capaz de distinguir as coisas, constató-las, designá-las e elevá-las ao domínio do espírito” (HUIZINGA, 2000, p. 7). A linguagem, para Huizinga, é, sob a ótica do jogo, o elo do espírito a transitar entre a matéria e o pensamento. Por esta capacidade de expressar o abstrato, o teórico nos remonta, por meio da reflexão da linguagem, às construções metafóricas conceituadas como um “jogo de palavras”. “Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza” (HUIZINGA, 2000, p. 7). Se voltarmos ao conceito de *serio ludere* na E.R. para tentar aproximá-lo desta definição na linguagem, constatamos que o

jogo estabelecido pelo leitor-pesquisador e os nuances da narrativa parecem se dar entre ambos os mundos – da natureza e o poético – reiterados por Huizinga, porque o jogo nos oferece esta capacidade de enxergar no âmbito de uma espécie de supra sentido, no para além do imediatamente dado.

Para o antropólogo, o jogo não consegue carregar consigo qualquer atributo da moral, “sendo impossível aplicar-lhe as noções de vício e virtude” (HUIZINGA, 2000, p. 09). Também não é “compreendido pela antítese entre sabedoria e loucura, não se opõem a verdade e a falsidade, ou o bem e o mal” (HUIZINGA, 2000, p. 09). Duas coisas importantes de se dizer emergem desta característica do jogo: a primeira (já reiterada neste trabalho) é a necessidade de começar a brincadeira “despido”. A segunda, recai no próprio termo cunhado pela E.R. *serio ludere*. Ora, se o jogo não é ligado às características que o adjetivam, como podemos falar em “brincadeira séria”? Visto que empregamos o termo em terrenos artísticos, baseamo-nos em Gadamer para explicar os dois pontos citados acima, sobretudo a expressão.

De acordo com o teórico, há uma diferenciação entre o comportamento de quem joga (daquele que cria ou usufrui) e o próprio jogo. Neste caso, não falamos exatamente só sobre o autor ou leitor, mas sobre o “modo de ser” da obra de arte (GADAMER, 1997, p. 174). Gadamer afirma **“o que é mero jogo não é sério, mas o jogar tem uma relação de ser própria para com o que é sério.”** (GADAMER, 1997, p. 174, grifo nosso). Deste modo, o sujeito precisa colocar no jogo certa seriedade para significar a compreensão do exercício.

A seriedade não está necessariamente no jogo, de dentro para fora, mas o ato de jogar o torna sério, quando inteiramente o jogador se vê nele. “Quem não leva a sério o jogo é um desmancha-prazeres.” (GADAMER, 1997, p. 175). Por isso, ao refletir sobre o perfil do leitor-pesquisador, reiteramos a importância da sua existência em relação com o objeto. A brincadeira se torna séria ao passo que acontece e se desenrola para o leitor, o qual existe não pela dose única da sua subjetividade ao debruçar-se sobre a arte, mas pelo sujeito que emergiu do próprio traquejo da relação. De acordo com Gadamer “a obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta” (GADAMER, 1997, p. 175).

Segundo o teórico, está aí a significância do jogo: existir independentemente da consciência de quem joga. O “sujeito” desta variável não é o jogador, mas o próprio jogo representado neste conjunto, operando, movimentando. Gadamer reitera que qualquer expressão que se valha da palavra “jogo” a ideia de movimento estará condicionada. Ele diz que “o movimento, que é o jogo, não possui nenhum alvo que termine, mas renova-se em permanente repetição.” (GADAMER, 1997, p.177). Ora, esta é a ideia do processo

interpretativo do *serio ludere*. Ao identificar os mecanismos da brincadeira na arte literária romanesca e aceitar o desafio, nasce o sujeito – jogo no jogador (jogando) que se intenta em descobrir, dentro das regras, o conhecimento sobre humano na narrativa, identificando os elementos de repetição, mapeando a estrutura do texto, enxergando como um raio-x a estrutura romanesca. Tais componentes ditam as regras do jogo e impulsionam o leitor a recondução possível do processo criativo do autor. Mas a estrada de retorno requer cuidados.

Para Barroso e Barroso Filho (2015, p. 26), “assim como a arte, o jogo exige um jogador paciente que, vivendo intensamente cada momento, espere a hora certa de realizar a jogada; que participe de cada lance sem a intenção de antecipá-lo, de concluí-lo”. É imprescindível para a vida do jogo uma postura aberta e dinâmica do jogador, com perspicácia e desprendimento para ouvir o que a brincadeira quer lhe dizer. Não o contrário. Como Gadamer explica, reconhece-se “o primado do jogo face da consciência do jogador.” (1997, p. 178). Nesse sentido, o leitor não deve impor ao romance uma visão sua que vem de fora para dentro, mas deve compreender-se imbuído de dentro para fora. Ele precisa mergulhar no interior romanesco e abrir bem olhos e ouvidos para o som das linhas, das entrelinhas, dos ditos e não ditos da história, das suas possibilidades.

Gadamer afirma que o jogador tem liberdade para decidir qual o melhor caminho a traçar, mas cada passo dado implica numa responsabilidade. É neste sentido que voltamos à seriedade da brincadeira, na consciência de que embora sejamos livres para decidir, riscos nos envolvem. O teórico diz que “todo jogar é um ser jogado. [...] O atrativo do jogo, a fascinação que exerce reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador.” (1997, p. 181). Em nossa perspectiva de trabalho, é o romance que mantém o leitor no caminho, na mutualidade de seguir adiante, entre o seu querer motivado pelo próprio jogo. Como afirma Gadamer, “a forma de arte que é a literatura deixa-se conceber, somente a partir da ontologia que é a obra de arte. [...] A leitura, assim, pertence essencialmente à obra de arte literária” (1997, p. 258).

Neste momento, retornamos a outra característica importante do *serio ludere* e emerge dentro dos estudos de Gadamer sobre o jogo, enquanto ferramenta de interpretação. Para ele, o conceito de literatura não está desvinculado do seu receptor:

A existência da literatura não é a sobrevivência morta de um ser alienado, que se desse simultaneamente à realidade vivencial de uma época posterior. A literatura é, antes, uma função da preservação e da transmissão espiritual e traz, por isso, a cada situação presente, a história que nele se oculta (GADAMER, 1997, p. 258).

Deste modo, a missão hermenêutica do leitor se potencializa ao passo que encara o romance como uma janela para o mundo histórico. Já havíamos citado esta postura do autor

elaborada por Agamben, mas é válido reiterar dentro do contexto do jogo. Para Gadamer, graças a leitores perspicazes - que deixaram-se ser jogados - temos a chance de acesso à transcrição, tradução e preservação de textos antigos ou clássicos afim de perpetuar uma cultura que permanece viva, não só em cópia dos originais, mas no material complementar que surgiu. O teórico reflete sobre esta condição imbricada do leitor à literatura ao falar sobre a criação de modelos da dita “Literatura universal”. Para a nossa pesquisa, não entraremos neste terreno, detemo-nos apenas em por holofotes na importância do leitor nesta variável. Como a própria Eliane Brum afirmou em uma entrevista ao Jornal de Santa Catarina – Blumenau em julho de 2011, “você escreve um livro, mas depois ele vai para o mundo. O leitor é também um escritor, continua escrevendo o livro. E não há duas leituras iguais”²⁵

A obra de arte literária pode nos falar por seus significados de conteúdo e o leitor necessita de focar no que ela diz, reitera Gadamer. Esta linguagem, enquanto participante da literatura, traz consigo, inclusive, uma tradição literária, sobretudo da diversidade de verdades que tentam emplacar. Para Gadamer, esta comunhão dada pelo encontro na escrita torna o seu significado vivo e operante. Por esta razão, a experiência do leitor na arte não se difere tanto do trabalho de um historiador e a literatura pode se tornar a via de passagem entre a arte e a ciência (1997, p. 261). Neste contexto, é oportuno acentuar que, para o teórico, o modo de ser na literatura tem “algo de peculiar e incomparável e impõe uma tarefa muito específica ao ser transformada em compreensão” (GADAMER, 1997, p. 261). Oportuno ressaltar ainda que a arte literária fala por metáforas. De acordo com Barroso e Barroso Filho, “discurso literário opera por figurações, por figuras, tornando a literatura jogo da representação” (2015, p. 26). Ao interpretá-la o leitor transforma algo “estranho e morto em um ser absolutamente familiar e coetâneo” (GADAMER, 1997, p. 262). E é preciso, como Gadamer afirma, ter gabarito para tal empreitada.

A hermenêutica da qual estamos falando nasce no século XIX quando “elevou-se acima do seu objetivo pragmático original, ou seja, de tornar possível ou facilitar a compreensão de textos literários” (GADAMER, 1997, p. 263). Compreende-se que não apenas esses necessitam de um debruçamento, afim de que aflorem e renasçam, mas todas as criações oriundas da ciência do espírito. Neste contexto, “é a gênese da consciência histórica que a hermenêutica deve uma função central” (GADAMER, 1997, p. 263). A obra de arte, para Gadamer, não é um

²⁵ Estreante só na ficção. Reportagem Jornal de Santa Catarina. 21 de julho 2011. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Jornal-de-Santa-Catarina-Estreante-s%C3%B3-na-fic%C3%A7%C3%A3o.pdf> Acesso 22/07/2017

mero objeto da consciência histórica, mas a sua compreensão co-implica sempre uma mediação histórica (1997, p. 264).

Imbuído pelos pensamentos hermenêuticos de Schleiermacher, Gadamer cita o referido autor para explicar que as obras de arte e literatura de outras épocas nos chegam “desenraizadas” do seu tempo e já não contemplam parte da sua compreensão se pensadas fora da sua origem, porque uma criação artística sempre nasce “enraizada na realidade, também no seu solo e chão, no seu contexto” (SCHLEIERMACHER, p. 84 *apud* GADAMER, 1997, p. 265). Pensando nesta reflexão, Gadamer afirma que a arte não pode ser considerado um objeto atemporal de vivência estética (1997, p. 265) e, pertencendo a este mundo, necessita de ser interpretado a partir deste momento histórico o qual se insere. Deste modo, faz parte da hermenêutica esta reconstrução contextual.

A Epistemologia do Romance bebe desta concepção face ao pilar epistemológico ao pesar a variável histórica na reflexão analítica do romance, com o intuito de se aproximar do que Schleiermacher afirma ser o “ponto de conexão com o espírito do artista” (*Apud* GADAMER, 1997, p. 266). Dentro do *serio ludere*, o leitor requer esta consciência histórica atrelada ao seu entendimento narrativo visto que leva em consideração, como já dito anteriormente, as relações existentes entre o autor e sua contemporaneidade. Neste sentido, Kundera (2009, p. 24) diz que o “romance não é mais obra (coisa destinada a durar, a unir passado ao futuro), mas acontecimento da atualidade como outros acontecimentos; um gesto sem amanhã”. Ora, este “gesto sem amanhã” deverá ser reconstituído caso um leitor-pesquisador queira analisar o romance que não pertence ao seu contexto atual. Citamos *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1821 – 1880), livro estudado na E.R., como exemplo. Para entender em profundidade a temática da traição feminina descrita no romance, é necessário fazer o exercício de voltar ao tempo e buscar esta condição da mulher incorporada como um tabu social do século XIX. A traição do século XXI não deve ser parâmetro (sozinha) para o leitor nesta investigação.

Não obstante, obter esta consciência histórica no jogo interpretativo da arte literária requer ainda outro tipo de discernimento: a de que nunca o leitor conseguirá se aproximar na totalidade do contexto original. No retorno possível do processo criativo do autor, Gadamer explica que “a reconstrução das condições originais, tal qual toda restauração, é, face à historicidade do nosso ser, uma empresa impotente” (GADAMER, 1997, p. 266). Portanto, é como uma existência secundária na cultura, diz Gadamer. O teórico cita *A fenomenologia do espírito* de Georg Hegel para explicar a complementaridade da ideia de reconstrução. Para Hegel, “retornar ao contexto histórico não adquire nenhuma relação vital com o objeto artístico, mas apenas uma relação imaginativa” (*apud* GADAMER, 1997, p. 268). Hegel reitera que esta

atividade hermenêutica perpassa pela filosofia visto que reconduzir uma obra ao passado só pode acontecer pelo pensamento do foi o tal passado. E não é uma restituição inteira, mas a “mediação do pensamento com a vida atual” (*apud* GADAMER, 1997, p. 268).

Nesta direção delineamos mais um requisito do leitor-pesquisador da E.R.: a validação da sua própria condição de ser vivente e das suas relações com o mundo na equação interpretativa do romance. Embora tenhamos dito acima que o jogo nasce do ser jogado, dentro da necessidade de se ver no interior da brincadeira, não o contrário; não podemos negligenciar o fato de que a experiência subjetiva e também objetiva do jogador o auxilia e direciona suas decisões no jogo.

Destarte, o olhar no romance é individual a cada leitor, porque cada leitor estabelece as relações dentro da obra a partir de um conhecimento e experiências *a priori* intrínsecas a si mesmo e que se constroem ao longo do processo de estudo da narrativa, afloram dentro das repetidas leituras e o ajudam na compreensão das pistas do jogo. Repleta desta variante é que construímos, no início desta dissertação, um prólogo, que objetiva contextualizar o leitor nos passos pregressos desta dissertação. Vale ressaltar ainda que esta característica de estabelecer relações é, segundo Kant, o que permite ao sujeito a condição de fruir. Este é a nossa autorização para começar uma discussão acerca da estética.

1.3 Do efeito estético ao estético – uma discussão de transcendência

Quando nos pusermos a enxergar além da primeira camada de obviedade, os sentimentos fáceis desaparecem. E começam os conflitos. Acredito que são os conflitos que nos levam além.
Eliane Brum

Como foi dito no início deste capítulo quanto à postura do leitor, há uma diferenciação dentro das conceituações de Eliane Brum em agir por reflexo e agir por reflexão. O primeiro revela o imediato dado que beira o superficialismo das ações. Já o segundo consegue ultrapassar esta barreira e penetra o pensamento. Ao adentrar o pensamento, esbarramos na complexidade da existência, assim como Brum reflete acima. Dentro dos estudos do grupo da Epistemologia do Romance, costumou-se dizer, com base nas leituras de Kant, que a fruição é um passo possível para esta transcendência de uma postura para outra, no olhar específico para o romance. **Podemos, deste modo, correlacionar o agir por reflexo com o efeito estético e o agir por reflexão com o próprio estético.** Enquanto o primeiro permanece no espanto inicial promovido pelo objeto literário, o segundo se aprofunda, ao passo que tem a intenção de revelar os

mecanismos da própria forma. Por este motivo, como já mencionado neste trabalho, entendemos o processo criativo do artista como fruto não só da sua sensibilidade, mas também da racionalidade. Sendo assim, a própria postura fruitiva do leitor-pesquisador precisa pairar sobre ambas vertentes.

Também é fortuito dizer que este salto transcendente está calcado numa estética elaborada por dois pensadores que, cada qual à sua maneira, mudaram os paradigmas acerca do entendimento da produção artística. O primeiro deles é Immanuel Kant e o segundo Georg Hegel. Dentro da perspectiva de compreensão do belo (construída na introdução desta dissertação), Kant retira do objeto a propriedade delimitadora e atribui ao sujeito a capacidade de julgar. Já Hegel não diminui a arte em relação à natureza, afirmando que se é um produto do espírito, há labor do artista em sua elaboração. Não há apenas uma inspiração neste fazer, mas uma transpiração. E se existe uma intencionalidade na escrita, é preciso haver, da parte do leitor, um gesto de para além, com o intuito de investigar as possíveis descobertas deste processo de criação face à relação com o próprio pesquisador.

Ambos os teóricos nos levam a um patamar de consciência estética que não se debruça à categorização da arte, mas abre-nos uma janela para pensar cada objeto artístico literário em suas especificidades e particularidades, porque o objetivo é a averiguação dos mecanismos estéticos, entre forma e conteúdo, não necessariamente a atribuição de valores, como bonito ou feio, ou se gosta ou não se gosta. A estética da qual estamos falando existe como o próprio edifício do pensamento acerca da condição humana da qual o romance estudado pretende falar. A E. R. quer enxergar a narrativa a partir das suas pistas: do narrador, do uso dos verbos, do modo de construção do discurso, dos contextos da história, das personagens. O estético posto em cada romance comunica ideias, reflexões, pensamentos. E só é passível de abeirá-las quem se dá a oportunidade de fruir.

Em *A crítica da razão pura* (2008), Kant afirma que anterior ao pensamento, é a intuição que nos leva ao conhecimento *a priori* do objeto. E esta capacidade é chamada de sensibilidade. Todavia, “é pelo entendimento que são pensadas e delas surgem os conceitos” (KANT, 2008, p. 27). Para o teórico, a sensação empírica promovida pela impressão primeira do objeto levamos ao fenômeno,

No fenômeno chamo matéria àquilo que corresponde à sensação; aquilo pelo qual o que **ele tem de diverso pode ser ordenado em determinadas relações**, denomino “**forma do fenômeno**”. Como aquilo mediante o qual as sensações se ordenam e são suscetíveis de adquirir certa forma não pode ser a sensação, **infe-re-se que a matéria dos fenômenos só nos pode ser fornecida “a posteriori”**, e que a forma dos mesmos deve achar-se já preparada “a

priori” no espírito para todos em geral, e **que por conseguinte pode ser considerada independentemente da sensação.** (KANT, 2008, p. 28, grifo nosso).

Kant parece compreender que o conhecimento tem uma origem subjetiva, derivada da sensação do primeiro contato com o objeto, posto num determinado espaço e tempo específicos e exteriores ao sujeito. No entanto, este estado empírico da intuição, se transpassada pela razão, pode atingir a matéria dos fenômenos por um estado de conhecimento que é *a posteriori* à sensibilidade. Deste modo, “os objetos excitam nossos sentidos, produzem por si mesmos representações, e de outra parte, impulsionam a nossa inteligência a compará-los entre si, a reuni-los ou separá-los” (KANT, 2008, p. 07). De acordo com o pensador, esta é a base para a experiência, por sua vez, chave para qualquer modo de conhecer. Imbuídos por este aspecto kantiano, nasce a possibilidade de adentrar a arquitetura de um objeto literário posto neste contexto de fruição.

O conhecimento que brota desta relação do sujeito com o objeto, ambos existindo em contato com a experiência afasta-se do universal e se dá no terreno das possibilidades, como já mencionado nesta dissertação. Kant afirma que “de modo algum poderemos julgar as intuições dos outros seres pensantes, nem saber se se acham sujeitas às mesmas condições que limitam as nossas intuições” (KANT, 2008, p. 34). Afinal, lidamos com sensibilidades particulares e o modo como as coisas são percebidas varia de sujeito para sujeito. Ademais, é caro ressaltar ainda que há, para nós, uma impossibilidade de conhecimento da “coisa em si” em sua mais profunda forma, “porque em todo caso só conheceríamos perfeitamente nossa maneira de intuição, quer dizer, nossa sensibilidade, e isto sempre sob as condições de tempo e espaço originariamente inerentes no sujeito” (KANT, 2008, p. 46).

Dentro da perspectiva do juízo kantiano, entretanto, faz-se necessário, contudo, compreender, mesmo que de forma geral, onde se firmam os seus paradoxos de pensamento. Em *A crítica da faculdade de julgar* (2009), Kant afirma ser o gosto “a faculdade de julgar um objeto ou modo de representação por um agrado ou desagrado alheio a todo interesse. O objeto de semelhante agrado é qualificado de belo” (KANT, 2009, p. 55). No entanto, a particularidade do gosto de cada homem só recai sobre a característica do agradável. “Quando alguém diz que o vinho das Canárias é agradável, aceite de bom grado que o outro corrija sua expressão e lhe recorde que o que deveria dizer é ‘me é agradável’” (KANT, 2009, p. 56).

Contraditoriamente, se uma pessoa julga algo como belo “não o faz somente para si, mas sim para todos os demais, e fala da beleza como se fosse uma qualidade das coisas. [...] exigindo de todos uma concordância” (KANT, 2009, p. 57). Isto acontece porque, para Kant,

ao atribuir a beleza a um objeto, obriga-se o outro a encontrar prazer na coisa, embora este juízo não se funda num conceito. “Se os objetos são julgados por conceitos, perde-se toda a representação da beleza. Portanto, tampouco pode haver regras em virtude das quais alguém pudesse ser obrigado a reconhecer como bela uma coisa” (KANT, 2009, p. 60). Assim, nasce uma segunda noção de belo, “aquele que, sem conceito, agrada universalmente” (KANT, 2009, p. 61).

Ainda que debruçado sobre a estética Kant pareça envolto de névoa em seu pensamento, reiterando suas análises a cada publicação de seus livros, como afirma Caygill no verbete “estética” no Dicionário de Kant (2000, p. 130 – 132), a contribuição deste filósofo se dá, sobretudo e principalmente no deslocamento da sensibilidade para o sujeito, posta em relação ao objeto, na abertura para múltiplos raciocínios. Caro compreender ainda que a estética na obra kantiana se torna um “elemento crucial em qualquer explicação acerca do conhecimento”, porque “a sua estrutura conceitual de entendimento envolve judicativos que adaptam mutuamente à experiência espaço-temporal e a conceitos abstratos” (CAYGILL, 2000, p. 130).

Outro ponto de reflexão se dá também no fato de que, para este trabalho, interessa-nos mais o estudo sobre o modo como a sensibilidade do sujeito se torna uma via de acesso ao objeto para então adentrar em seus fundamentos racionais à posteriori, do que simplesmente o enfoque nas categorizações kantianas acerca do belo, afinal, a nossa intenção está justamente em não solapar nossa pesquisa dentro de um determinado gosto. Como diz Abbagnano, “estética hoje designa qualquer análise, investigação ou especulação que tenha por objetivo a arte e o belo, independente das doutrinas e escolas” (ABBAGNANO, 2012, p. 426).

Se Kant nos dá uma noção do sujeito leitor-pesquisador, Georg Hegel eleva-nos o pensamento ao artista que cria. Em *Hegel e a arte: uma apresentação da estética* (1990) Gerard Bras diz que face aos estudos kantianos sobre do Belo, Hegel retoma reflexões de Diderot acerca da historicidade da arte do próprio trabalho artístico e “ao definir estética como ciência do belo artístico, ficando excluído o belo natural, ele situa o problema no terreno do idealismo absoluto” (BRAS, 1990, p. 19). Reiterando ainda que “se uma ciência do belo é de fato possível, na arte, o espírito está em ação e pode deixar-se conhecer racionalmente” (BRAS, 1990, p. 19).

De acordo com o autor, a melhor maneira de explicar a denominação de espírito aqui é pelo evangelho segundo João: “No princípio era o verbo. O verbo não permanece fechado em si, mas encarna-se, torna outro, através do seu filho” (BRAS, 1990, p. 20). Bras explica que a metáfora se dá apenas para a compreensão do movimento de transformação em si, fincada numa realidade efetiva, “o próprio movimento das coisas tomadas em seu devir”, não necessariamente que o espírito representa um deus uno acima de todos (BRAS, 1990, p. 20). O espírito, neste

contexto, parece tornar-se o pensamento humano a fluir. Desta ideia também deriva o conceito hegeliano de sujeito, aquele que “sai de si, a fim de tornar-se para si e retornar a si, contrapondo-se à imutabilidade eterna da substância” (BRAS, 1990, p. 20).

Em *Dicionário Hegel* (2013) Michael Inwood afirma que, para Hegel, a arte tem um valor racional, cognitivo, assim como para a religião e a filosofia, “revela progressivamente a natureza do mundo, do homem e das relações entre eles” (INWOOD, 2013, p. 45). Há, na concepção de Bras, um afastamento da ideia grega de imitação ou representação. Para o autor, a arte não se submete à regras e “escapa sempre à limitações, pela afirmação autônoma de conteúdo próprio e porque o raciocínio leva a uma contradição que impede de pensar o sentido do empreendimento artístico” (BRAS, 1990, p. 24).

Contradição esta que parece nascer do esforço hegeliano em conciliar entendimento e imaginação, dentro de uma perspectiva do consciente e inconsciente. Esta afirmação é do teórico José Ricardo Moderno em *A estética da contradição* (2013). De acordo com ele, Hegel, na posição de filósofo, expõe o conflito existente entre a imanência de apreender o objeto artístico enquanto criação pura e externa e a necessidade de reflexão sobre ele, ao passo que a “segunda atitude distancia-se da sua destinação primeira” e prossegue para o interno da obra (MODERNO, 2013, p. 267). “O paradoxo do conceito filosófico da arte, fundamentalmente originário do entendimento, é perder essa função original de mera exterioridade, passando a viver no interior da obra, a ela associando” (MODERNO, 2013, p. 269). O filósofo alemão intui esta concepção da arte ao passo que imbrica, em seus estudos, a própria história. Para ele, haveria uma necessidade de compreender como, em sua contemporaneidade, a arte passa a ser descredenciada da sua antiga função.

Segundo Hegel, o ideal de uma arte desinteressada – prazer desinteressado e finalidade sem fim determinado – já existira durante a plenitude clássica. [...] A Grécia, segundo eles, houvera experimentado a pureza de uma arte menos compromissada. Ora, o mundo da civilização industrial – e da razão utilitária que o acompanha -, da mecanização, instaura de vez a ideologia da utilidade, impregnando a sociedade moderna do pragmatismo do capital industrial mesmo nas criações culturais, nas quais, por tradição e natureza, situa-se na ordem do sensível. Os séculos XVIII e mais profundamente o XIX organizam-se pragmaticamente sob a égide da regra geral, sob o prisma da lei. [...] A esse ponto da civilização a cultura se mostra incapaz, dada sua positividade, de dar conta da riqueza do espírito engendrada pela arte (MODERNO, 2013, p. 269).

Moderno diz que Hegel acreditava ser a arte grega superior à do seu tempo visto que, do ponto de vista histórico, a criação artística – solapada pelas regras e enquadramentos e aparentemente desvendada – era insuficiente em seu papel. “Daí a convicção de que mais

valeria, diante da decadência, a reflexão sobre a arte e seus objetos do que ela mesma.” (MODERNO, 2013, p. 269). De acordo com Moderno, na concepção hegeliana, “a reflexão seria a única saída para a arte em processo de necrose”. É neste sentido que há o trabalho do artista, na busca pela elaboração de um fundamento que movimente a arte, incorpore-se a ela e ultrapasse a brevidade da forma, para então alcançar uma consonância dela com ela própria e dentro de determinada autonomia.

Em *Curso de Estética, o Belo na Arte* (2009), Hegel diz que “poderá parecer um sinal de pedantismo querer tratar com seriedade científica aquilo que, por sua natureza é desprovido de seriedade” (2009, p. 20). No entanto, o filósofo contesta a si próprio ao passo que trata sobre a finalidade da arte considerando-a “mediadora entre a razão e a sensibilidade, entre inclinações e deveres” (HEGEL, 2009, p. 20) e, paradoxalmente, afirmando que sendo as variáveis diametralmente opostas e refratárias seria este mais um motivo para compreender o terreno artístico colocando o pensamento para jogo. Ademais, Hegel diz ainda que a arte não é só aparência. Há também essência e por esta razão, a filosofia se debruçaria a conhecer o objeto artístico por suas necessidades internas, “pelo seu desenvolvimento necessário a partir delas mesmas” (HEGEL, 2009, p. 21). Seria a partir do gesto racional de querer ir para além da aparência que se chegaria à essência da arte. Neste sentido, é preciso compreendê-la como livre, independentemente de qualquer amarra que a solidifica e prende em determinada finalidade, ou seja, meio para algo, por isso, é em si e para si, na análise estética.

Pensar a arte fora das regras da modernidade e ainda ter em mente que, para sua existência acontecer é necessário o elemento de reflexão remete-nos exatamente à ideia de “romance que pensa” compilada por Barroso e Barroso Filho (2015, p. 29). A concepção se difere do “romance filosófico” porque implica não só uma postura do romancista em trazer para a sua obra o desenvolvimento de um tema, um fundamento, um elemento basilar, caro para a condição humana, mas busca ainda um leitor disposto a procurá-lo, “por meio do seu esforço espiritual e de raciocínio” (BARROSO, BARROSO FILHO, 2015, p. 31). A E. R. bebe da concepção filosófica hegeliana na busca pelo interno da obra, sem deixar de levar em consideração os elementos externos. Hegel reitera que “existe uma interpenetração tal que o exterior, o particular só tem razão de ser como expressão do interior” (HEGEL, 2009, p. 123).

Parece apropriado insistir, neste instante, na transposição do efeito estético para o estético no sentido de que a superação de um para o outro não anula a necessidade do primeiro para chegar ao segundo. Ambos se configuram como etapas para o alcance do conhecimento possível no romance. Para atingi-lo, contudo, na investigação de uma essência, é preciso levar em consideração as relações de forma e conteúdo para Hegel. A primeira (do alemão *form*), “é

o que compreende um conteúdo, entendendo que ele não pode existir se não numa forma” (BRAS, 1990, p. 13). Já o conteúdo “advém efetivamente ao dar a si as formas da arte” (BRAS, 1990, p. 13). Inwood escreve em sua conceituação que *form* também se relaciona à aparência de um objeto, e, por sua vez, o conteúdo, designa a própria essência.

Inwood também considera a *gestalt* como forma, mas diferente de *form*, não se contrasta com a matéria ou o conteúdo, embora seja concebido como uma unidade orgânica “apreciada como um todo, não por consideração distinta sobre suas partes” (INWOOD, 2013, p. 59). Para Bras, a tradução de *gestalt* é obtida como figura e designa o “elemento sensível em que se manifesta o espiritual, a matéria espiritualizada.”. De acordo com o teórico, na *gestalt*, o “espiritual na arte não pode, portanto, se manifestar senão numa figura que ele habita, não como uma concha vazia, mas pela atividade de uma configuração dos elementos que é a essência do trabalho artístico, na qual a figura é em si e por si significativa” (BRAS, 1990, p. 12). O que nos parece pertinente dizer é que a *gestalt*, enquanto forma, nos oferece a alusão ao objeto como um todo interligado, não se diferenciando entre as partes (forma/aparência e conteúdo/essência).

Em a *Teoria do Romance* (2009), Georg Lukács afirma que o pensamento estético de Hegel reflete uma “arte que se torna problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo” (LUKÁCS, 2009, p. 14). Do mesmo modo, este é o princípio da própria teoria do romance: “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”. Para o autor, a prosa é mais um sintoma de uma realidade não propícia à arte e tem como tema central justamente a frágil ideia de totalidade do ser integrado em si e em conformidade com as formas perfeitas do mundo. Como já mencionado na introdução desta dissertação, o romance moderno percorre o ser esquecido pelo cientificismo da época. Desta maneira, a forma *gestáltica* romanesca é condicionada, segundo Lukács, de modo histórico-filosófico, não por uma alteração de mentalidade desvinculada, mas por um princípio criador de gêneros que força uma inteligência a se orientar por um novo objetivo diverso do antigo (LUKÁCS, 2009, p. 37).

Dentro da concepção hegeliana de deserção da arte grega, o helenismo aparecia, de acordo com Lukács, como um mundo metafisicamente harmonioso entre homens e deuses, por isso perfeito e fechado, “porque tudo nele ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição” (LUKÁCS, 2009, p. 31). Desvanecida a ideia de convivência mútua entre matéria e substância, “cava-se um abismo entre nós e nós mesmos, o que torna o mundo infinitamente grande” (LUKÁCS, 2009, p. 31). O romance, neste ínterim, parece surgir como uma arte de caráter reflexivo oriundo dessa cisão, que se guia pelo desfacelamento humano, por essa noção de imperfeição desertada do

divino. Para Lukács (2009, p. 86), “é o conteúdo da ironia, a intenção normativa do romance, condenada, pela estrutura dos seus dados, a uma extrema complexidade”. Para o autor,

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, **traçados a partir de dentro**, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer. A mentalidade do romance é a virilidade madura, e a **estrutura característica da sua matéria é o seu modo descontínuo, o hiato entre interioridade e aventura** (LUKÁCS, 2009, p. 90 grifo nosso).

À vista disto, é pertinente a manifestação de que, pela acepção hegeliana da estética, o romance se encontraria neste momento de desmembramento da história cuja a ruptura do mundo totalitário e de um homem perfeitamente unido a deus necessita de escape para a exposição dos contrários desta condição. É neste sentido que Lukács afirma ser a ironia a força motriz romanesca, cuja relação entre mundo subjetivo e objetivo torna-se paradoxal e o escritor toma para si a liberdade de refletir e transcender estas questões (LUKÁCS, 2009, p. 100). A este prisma, acrescenta-se a ideia de que a narrativa literária se origina desta dicotomia já expressa nos escritos estéticos hegelianos sobre a forma e o conteúdo: vai da aparência à essência, da exterioridade à interioridade, da substância à matéria, da sensibilidade à razão, não necessariamente nesta ordem. “A criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 72).

Lukács reitera ainda que “o romance é a própria forma” (2009, p. 72) o que nos leva ao pensamento de que comparado com a epopeia, a narrativa romanesca parecer ser, ela própria, a transmutação de um efeito estético para o estético, cujo objetivo já não se configura em compreender a alma humana como um ente completo, dado à grandeza e à plenitude (LUKÁCS, 2009, p. 26). Não se pretende, ao romance moderno, impressionar com a vitória sobre aventuras, nem tampouco mostrar que se conhece cada palmo do desconhecido. Não se busca o belo da jornada. É o avesso. E, ao curvar-se ao contrário deste cenário idílico, fincando terrenos nos abismos alheios ao exterior, paralelo às limitações de não saber/conhecer tudo, o artista promove a reflexão crítica que Hegel esboça em seus estudos.

De resto, Lukács diz que “seria superficial e algo meramente artístico buscar as características únicas e decisivas da definição dos gêneros no verso (epopeia) e na prosa (romance)” (LUKÁCS, 2009, p. 55). *Em questões de literatura e estética: a teoria do romance*

(2002), Mikhail Bakhtin também fala que o “romance não se acomoda bem com os outros gêneros porque revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns deles e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 2002, p. 399).

Destarte, uma vez fincada ao presente, torna-se mutável e de impossível delimitação. Para Bakhtin, “o único gênero em evolução e, por isso, reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (BAKHTIN, 2002, p. 400). Para Lukács, sendo a intenção romanesca visível na configuração de cada detalhe em seu conteúdo mais concreto e se contrapondo à “existência consumada dos demais gêneros, o romance aparece como algo em devir, como um processo” (LUKÁCS, 2009, p. 72). Vale ainda citar Kundera que diz ser o romance um acontecimento da atualidade, como outros acontecimentos, um gesto sem amanhã, portanto, “não mais coisa destinada a durar, a unir o passado ao futuro” (KUNDERA, 2009, p. 24).

Expressamos desta percepção que o objeto literário Uma/Duas, encarado em sua organicidade numa relação entre as partes estruturantes, é em si a própria Gestalt de um romance, cujo conteúdo – em essência – será explorado nas próximas páginas, a fim de chegar em seu fundamento, no processo de busca pelos elementos que se repetem. Ademais, esta investigação passa por sua forma – aparência – específica, imbricada e atrelada ao seu conteúdo, específica e individual à sua intenção de ser. E se o romance se desenha conforme o seu contemporâneo, o movimento intrínseco ao gênero nos leva ao patamar de uma terceira discussão em torno da Epistemologia do Romance: a da própria epistemologia.

1.4 De qual Epistemologia estamos falando?

Nunca me vi numa posição de um deus que observa uma realidade de fora, imune a suas implicações. Conheço bem as fraquezas da minha humanidade e me vejo como produto cultural de uma época histórica determinada, muito menos livre do que desejaria

Eliane Brum

Falar em epistemologia nos terrenos da arte romanesca implica diretamente o entendimento que temos sobre as conceituações de ambas as variáveis ditas acima, para então ocorrer a aplicabilidade da primeira sobre a segunda. É necessário, *a priori*, compreender que, para este exercício ocorrer, a epistemologia passa por um esgarçamento de suas fronteiras enquanto saber e a segunda, necessita de ser legitimada enquanto possibilidade de conhecimento, em nosso caso (e defendido neste trabalho), acerca da condição humana.

Neste sentido, o olhar e a postura do leitor-pesquisador, como já trabalhado aqui, deve ser de abertura à pluralidade, em ambos os lados, subtraindo desta equação conceituações fechadas e que possam limitar a atividade proposta pela E. R.. Como o sociólogo francês Michel Maffesoli (1944) afirma em *Elogio à razão sensível* (1998), para compreender a sociedade é preciso apreciá-la em seu justo valor, “e isso não poderá ser feito se o que está em estado nascente for medido no padrão daquilo que já está estabelecido” (MAFFESOLI, 1998, p. 08). Ou “talvez seja preciso apostar no saber relativista; esta “sabe”, por um saber incorporado, que nada é absoluto, que não há verdade geral, mas que todas as verdades parciais podem entrar em relação umas com as outras” (MAFFESOLI, 1998, p. 09).

Abbagnano afirma que a epistemologia apresenta duas concepções de fundo, a primeira é teoria do conhecimento e a segunda, filosofia da ciência. “Os dois significados estão estreitamente interligados, pois o problema do conhecimento, na filosofia moderna e contemporânea, entrelaça-se (e às vezes se confunde) com o da ciência (ABBAGNANO, 2015, p. 392). Dentro das concepções da formulação da Epistemologia do Romance, Wilton Barroso Filho expõe a problemática a partir das nuances de tradução.

A formulação moderna do conceito foi originalmente proposta por B. Russell, em 1894, em um ensaio sobre os Fundamentos da Geometria. O conceito *epistemology* está ligado a problemas referentes à Teoria do Conhecimento. O conceito é expresso pela primeira vez em francês em 1901, *epistemologie*, decorrente da tradução do ensaio de Russell. Todavia, pela prática ou uso do termo nesta língua, *epistemologie* representa as temáticas referentes à Filosofia e à História das Ciências. Desta maneira, não poderíamos relacionar *epistemology* com *epistemologie*, e sim, *epistemology* com *théorie de la connaissance* e *epistemologie* com *philosophy and history of science*. O sentido se estabiliza no francês a partir dos anos 50 e transborda nestes termos para o alemão e o italiano. Portanto poderíamos falar em dois usos para um mesmo termo; um anglo-saxônico e outro continental. Não cabe desenvolver a questão aqui, mas essa nebulosidade representa muito mais do que uma simples questão de uso ou tradução, ela é decorrente da percepção distinta da história da Filosofia dos séculos XVII e XVIII. Deixo aqui o registro porque essa nuance é seguidamente negligenciada em nossa língua. (BARROSO FILHO, 2003, p. 01).

Se a nebulosidade na conceituação está no problema do conhecimento, Barroso Filho afirma que na contemporaneidade a “configuração teórica varia de acordo com a valorização que se dê a uma ou outra problemática” (BARROSO FILHO, 2003, p. 01). Já que os temas pelos quais a epistemologia busca compreender são de ordens de infinitas possibilidades e de complexidades diversas. Dentre elas, está a “necessidade elucidativa das proposições científicas suscitadas pela nova atenção à linguagem”, como diz Barroso Filho (2003, p. 01), das quais abre-nos precedentes para pensar a Literatura enquanto arte. O autor também reitera que o

emprego da disciplina a diferentes saberes “implica numa epistemologia de sensibilidade histórica e”

têm como objetivo declarado e comum esclarecer o processo interno de elaboração das teorias científicas; progressiva intervenção das ciências humanas no auxílio ao esclarecimento e à compreensão dos saberes, tanto do ponto de vista das condições psicogenéticas da sua aquisição, quanto do ponto de vista das condições históricas da sua constituição (BARROSO FILHO, 2003, p. 1).

Dentro desta profusão de temas que reivindicam para si uma abordagem epistemológica, muitos deles possuem uma perspectiva subjetiva, como afirma Barroso e Barroso Filho (2015, p. 08) o que nos autoriza, ao lado dos estudos da linguagem, a contemplar a própria arte literária. No entanto, faz-importante, sobretudo, uma revisão de como essa mudança de paradigma se dá antes de entrarmos nos terrenos próprios do nosso objeto. Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (2000) revela-nos, a partir do seu próprio modo de conceber o conhecimento, como a epistemologia pode ser compreendida para além da lógica progressista, racional e científica, a partir de uma proposta de uma arqueologia do saber, da qual, tenta mostrar face a história, que o discurso dita a maneira e a forma como o homem compreende as coisas e a si próprio no escopo das ciências humanas. Este pensamento está atrelado diretamente à ideia de um sujeito que é também objeto de si mesmo.

O que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *epistémê* onde os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou as suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim **uma história que não é de sua perfeição, crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade**; neste relato, que deve aparecer são, no espaço do saber; as configurações que deram lugar às formas diversas do conhecimento empírico. Mais que de uma história no sentido tradicional da palavra, trata-se de uma arqueologia (FOUCAULT, 2000, p. XIX grifo nosso).

Se é a linguagem a responsável por decodificar o modo como se sabe sobretudo sobre o homem, há, neste ínterim, algumas variáveis importantes de serem mencionadas: o saber não se dá de forma totalitária, mas fragmentária; não existe uma ideia de progressividade, de crescimento ou de evolução, mas de transformação; cada época só pode dar conta do que cabe em suas limitações; o saber ocorre por aproximação; e enquanto foca-se em determinados aspectos, evidentemente negligencia-se outros. Para explicar alguns destes pontos, de forma resumida, Foucault se utiliza da metáfora de um quadro do pintor espanhol Diego Velásquez chamado *Las meninas* do século XVII.



Figura 1. Las meninas. Diego Velásquez (Século XVII).

Foucault analisa o quadro pelo seu aspecto de dubiedade: o pintor o faz de modo que ele mesmo apareça na tela e a própria tela não apareça no quadro. “Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis” (FOUCAULT, 2000, p. 04). Para o filósofo, ao mesmo tempo que contemplamos a tela, o próprio pintor nos contempla, ainda que não demos conta de saber o que, de fato, ele está a observar. “Essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e evasivas”. Segundo Foucault, os modelos do pintor podem ser tanto os que posam para a tela, quanto aqueles que ele observa para fora do quadro, ou seja, nós mesmos (FOUCAULT, 2000, p. 05). Há ainda, faces a estas incertezas, espaços vazios e de permuta entre a luz e sombra, dentre os quais alguns não conseguimos adentrar e outros, nem o próprio pintor retratado. Nesse jogo, entramos num ambiente da dúvida e podemos nos questionar: “Porque só vemos esse reverso, não sabemos quem somos nem o que fazemos. Somos vistos ou vemos? O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade” (FOUCAULT, 2000, p. 06).

Perceber-se como um elemento do quadro ao mesmo tempo em que o pintor aparece dialogando com o espectador traz à tona a perspectiva de um sujeito e objeto que se confundem. Caminhar nesta linha parece-nos levar ao fato de que nos encontramos num lugar comum entre viver e fazer, dentro de uma perspectiva que nos escapa: não damos conta da complexidade que envolve tais arestas. Assim, por mais que se tente explorar, para o teórico,

a relação da linguagem com a pintura é uma **relação infinita**. [...] São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 2000, p. 12, grifo nosso).

Em *Foucault e a crítica do sujeito* (2008), Inês Lacerda de Araújo diz que, na arqueologia proposta pelo teórico para a compreensão das ciências humanas, há a descoberta de que os seus problemas (destas ciências) “decorrem de elas não terem seu modelo próprio e de suporem que há um objeto unitário e representável ‘homem’ [...] justo no momento em que as ciências calcadas na linguagem o dissolvem” (ARAÚJO, 2008, p. 38). Esta dissolução do homem também parece estar retratada na própria pintura analisada pelo teórico.

Ao finalizar suas considerações, Foucault reitera que, no entrecruzar das representações e dos olhares das figuras humanas representadas, ao fundo da tela aparece um espelho, cuja as silhuetas de um casal podem levar-nos ao entendimento que é o reflexo de uma ausência sobre a qual toda a cena aparentemente se volta. “Nesta dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda. [...] Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido” (FOUCAULT, 2000, p. 21).

Parece-nos importante dizer, após estas considerações, que em Foucault a mudança de entendimento acerca do trabalho epistemológico perpassa por dois eixos fundamentais: o sujeito, no caso da problemática das ciências humanas e a palavra. De acordo com Araújo, Foucault divide sua arqueologia do saber em três tempos: a era da semelhança, até o final do século XVI; a era da representação, do século XVIII até a segunda metade do século XVIII e a era da história, do final do século XVII até os nossos dias (ARAÚJO, 2008, p. 39).²⁶ Na primeira época, Deus é o responsável pela ligação de toda a cadeia dos seres, as coisas se dão por aspectos de conveniência, analogia e simpatia (ARAÚJO, 2008, p. 39). Segundo Foucault, “a linguagem faz parte da grande distribuição das similitudes e das assinalações, e deve, por ela própria ser estudada como uma coisa da natureza” (ARAÚJO, 2000, p. 48).

Já na era da representação, o autor marca o tempo por Dom Quixote, aquele que “desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem

²⁶ Decidimos não aprofundar nas épocas descritas a fim de apresentar um resumo possível para a compreensão da forma epistemológica da qual nos utilizaremos na análise de Uma/Duas. Separamos o que compreendemos, da modernidade para os tempos atuais, ser o mais contundente para os nossos estudos.

à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica” (ARAÚJO, 2000, p. 65). Como diz Araújo “ocorre uma descontinuidade na ordem empírica do saber” (ARAÚJO, 2008, p. 40) e a linguagem, por conseguinte, se desloca do mundo, passando a traduzi-lo, não mais fazendo parte dele. Neste interim, a linguagem passa a ter um caráter de representação das coisas. “É preciso ordenar os seres em uma ciência geral da ordem e da medida. Só assim pode-se conhecê-los, pensá-los, atingi-los. Pela medida e pela ordem compara-se, enumera-se, põe-se em categorias que permitem distinguir as identidades e as diferenças” (ARAÚJO, 2008, p. 40).

Antes de passarmos para a terceira e última era do saber de Foucault, é válido recordar o que já foi dito nesta dissertação sobre o romance moderno ter nascido com Cervantes e Dom Quixote, na perspectiva de pensamento de Kundera. Se nos estudos foucaultianos é D. Q. o responsável por separar a linguagem do mundo, há de se pensar, nestes termos, o papel da narrativa romanesca enquanto janela da existência. Ainda que fora da ficção a palavra tenha sido usada para enquadrar os saberes, assim como o próprio ser humano, o gesto estético de Cervantes na Literatura parece anunciar um para além da ordem: revela, contraditoriamente, a possibilidade da desordem, ou melhor dizendo, o modo como a própria linguagem tem a essencialidade de atribuir a algo pelo menos múltiplas vertentes. “Cabe-lhes refazer a epopeia, mas em sentido inverso: este narrava (pretendia narrar) façanhas reais prometidas à memória; já Dom Quixote deve preencher com a realidade os signos sem conteúdo da narrativa” (FOUCAULT, 2000, p. 64). Deste modo, parece válido reiterar a atitude de Foucault em usar um romance como uma peça da sua arqueologia quando procuramos, neste momento, legitimar a arte literária enquanto espaço de saber sobre o humano.

Voltando ao pensamento foucaultiano, a era da história que segue até os dias de hoje, de acordo com o filósofo, ocorre “quando a história passou a ser a empiricidade que torna possível pensar três novas ciências – filologia, biologia e economia política [...] O ser é conhecido por ter uma história e a história é o modo de saber que dá acesso ao ser” (ARAÚJO, 2008, p. 43). É no escopo destas disciplinas que Foucault explica a mudança de paradigma de uma era e outra. “A ordem clássica distribuía num espaço permanente as identidades e as diferenças não quantitativas que separavam e uniam as coisas: era essa a ordem que reinava soberanamente” (FOUCAULT, 2000, p. 299), reitera. “A partir do século XIX, a História vai desenrolar numa série temporal as analogias que se aproximam umas das outras as organizações distintas” (FOUCAULT, 2000, p. 299). Já não mais tão enquadrado, mas dado à possibilidade da fluidez entre as fronteiras, o saber passa a ser compreendido, pelo pensamento de Foucault, pela própria História pois ela “define o lugar de nascimento do que é empírico, lugar onde, além

de toda cronologia estabelecida, ele assume o ser que lhe é próprio” (FOUCAULT, 2000, p. 300).

Nestas condições, parece-nos importante um momento de reflexão sobre os elementos da nova epistemologia que surge e que, por aproximação da forma parece-nos legitimar uma proposta que possa ser aplicável ao romance. Face às condições de análise, podemos dizer que a visão arqueológica de quem busca documentar uma determinada coisa pelos indícios materiais históricos propostos, a possibilidade da pluralidade da palavra e do sujeito humano limitado se configuram como entre caminhos dessa empreitada. Face às considerações possíveis em torno da Literatura e a aplicabilidade de uma epistemologia possível, é caro ainda afirmar que Barroso Filho a justifica – no que tange à variável da razão – pela equiparação feita por Denis Diderot nos manuais enciclopédicos do século XVIII dos verbetes “Poesia”, “Literatura” às atividades racionais da ciência. “Poderíamos dizer que na concepção do enciclopedista, no fazer literário de modo geral, há algo que não se modifica, que é perseguido pelo escritor e que é reconhecido pelo leitor” (BARROSO FILHO, 2015, p. 11).

Atrair a epistemologia à problemáticas subjetivas sem deixar de desenhar a racionalidade presente na análise metodológica face a visão histórica, eleva-nos novamente ao pensamento de Michel Maffesoli. Para o sociólogo, num momento em que se desfalece antigos conceitos é necessário reconfigurar o pensamento. “Por mais relativista que seja, a lição das coisas não implica de modo algum uma abdicação do intelecto. Trata-se simplesmente de um desafio ao qual é preciso responder” (MAFFESOLI, 1998, p. 10). Maffesoli propõe um saber dionisíaco, que

seja capaz de integrar o caos ou que, pelo menos, conceda a este o lugar que lhe é próprio. Um saber que saiba, por mais paradoxal que isso possa parecer, estabelecer a topografia da incerteza e do imprevisível, da desordem e da efervescência, do trágico e do não-racional. Coisas incontroláveis, imprevisíveis, mas não menos humanas. Coisas que, em graus diversos, atravessam as histórias individuais e coletivas. Coisas, portanto, que constituem a *via crucis* do ato de conhecimento. [...] Este, sem justificar ou legitimar o que quer que seja, pode ser capaz de perceber o fervilhar existencial cujas consequências ainda não foram totalmente avaliadas (MAFFESOLI, 1998, p. 11-12).

De acordo com o autor, é necessário ir para além dos campos modernos. “É por isso que sempre e a cada passo, sob qualquer ou nenhum pretexto, em toda ocasião e até fora de ocasião, convém riscar tudo o que é admitido e emitir paradoxos. Depois a gente vê no que dá” (MAFFESOLI, 1998, p. 12). Maffesoli afirma que esta postura é de coragem intelectual, “é preciso dizer aquilo que é, ainda que o que se diga não deixe de incomodar” (MAFFESOLI,

1998, p. 13). Ora, a esta prerrogativa, abrimos precedentes para a compreensão do romance, enquanto solo epistemológico.

É válido dizer – o que inclusive foi reiterado neste trabalho em outros momentos – que o romance moderno e contemporâneo vem carregado da contradição de um mundo que omitiu os conflitos humanos, solapou suas contradições e enterrou a subjetividade. Ele intenta a enxergar lá fora como uma janela de avessos – focando o interior – e carrega para a sua narrativa aspectos diversos da condição humana. Como afirma Theodor W. Adorno, em *Notas de Literatura I* (2003). “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57).

Walter Benjamin, em *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política* (1987) diz que “escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo” (1987, p. 54). Por sua vez, Kundera afirma que “o homem quer revelar pela ação sua própria imagem, mas essa imagem não se parece com ele. O caráter paradoxal da ação é uma das grandes descobertas do romance.” (2009, p. 30). Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015), Mikhail Bakhtin, ao travar uma explicação sobre o romance polifônico de Dostoiévski, também traz à baila comentário semelhante aos outros autores citados. Segundo o autor, a proliferação de vozes na narrativa do escritor russo “ajudou a entender com mais profundidade amplas contradições que existem extensivamente entre os homens, e não entre as ideias numa consciência” (2015, p. 31).

Parece haver uma consonância nestes pensamentos: o romance, de fato, é essa coisa de Maffesoli da qual lançamos um olhar em paradoxo e pode abrigar um saber relativista. Outro sociólogo jamaicano chamado Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) ao promover uma explanação sobre a fragmentação do indivíduo na sociedade complexa, desde a modernidade e o após, reitera que “são os movimentos estéticos e intelectuais que expõe a figura desse sujeito isolado, exilado e alienado” socialmente (HALL, 2006, p. 32). De acordo com o teórico, a literatura (emergida da modernidade) pode ajudar na quebra de conceitos pré-estabelecidos ao longo do tempo. Também Foucault especifica a mesma coisa que Hall quando coloca a literatura no patamar dos saberes que constituem sinais de uma ruptura profunda promovida na era da história, em seu modo de ser da empiricidade (FOUCAULT, 2000, p. 302).

Se inscrevemos o romance na história, faz-se importante a atenção ao fato de que permanece um gênero mutável, que segue o fluxo dos acontecimentos e rechaça a si próprio de delimitações. Em *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (2002), Bakhtin

justifica que o romance é o único gênero a se constituir inacabado porque a sua formação realiza-se “sob a plena luz da História”. [...] e que por isso “o estudo do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens” (BAKHTIN, 2002, p. 397). Mais uma vez, o teórico lança a narrativa romanesca como um ambiente de revelação de avessos, ao expor sua característica de parodiar os outros gêneros e “revelar o convencionalismo das suas formas e da linguagem, [...] reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom.

Neste sentido, próprio sociólogo Michel Maffesoli assemelha suas intenções enquanto profissional aos do romancista.

Assim, aquilo que o romancista se empenha em fazer para seus personagens, nós certamente temos que fazer no âmbito de nossas análises sociais: **procurar o fundamento, e não a simples causa, de todo ato, de toda representação, de todo fenômeno, a fim de perceber-lhe a razão interna, ainda que esta deva contrapor-se à razão funcional ou instrumental à qual nos habituamos.** Há aí uma pista fecunda que vai ao encontro da natureza espacial – aquilo que chamei de enraizamento – do indivíduo social (MAFFESOLI, 1998, p. 86, grifo nosso).

Ora, procurar o fundamento e não a simples causa é a intenção da Epistemologia do Romance, sobretudo dentro da ideia da razão sensível de Maffesoli e nos apontamentos de Barroso Filho. Ao debruçar-se sobre a sociedade, o autor busca elementos da sensibilidade para sedimentar seu pensamento acerca do saber dos tempos atuais, o que nos aproxima da maneira pelo qual devemos intuir a busca “arqueológica” no romance, face a sua substancialidade contextual e histórica. “De preferência ao exercício de um intelecto que está sempre a se dizer não, é preciso saber pôr em jogo as molas de uma alma que esteja em correspondência com a alma do mundo” (MAFFESOLI, 1998, p. 180).

Entramos agora no ambiente propriamente dito do objeto deste trabalho, munidos da intenção de jogar hermeneuticamente com Uma/Duas e se enveredar com um olhar para além do imediatamente dado que busca transcender – dentro dos limites humanos – a superficialidade do texto, perseguir seus fundamentos, numa leitura estética/ epistemológica significada. Para tanto, compreendemos ser importante evocar o lugar de fala da autora do romance, vinculá-la a seu tempo, ao mesmo que voltar na estrada da literatura brasileira face à própria construção da ideia de um país, costurando o olhar da própria Eliane Brum nesta história e o modo como ela se utiliza desta variável para compreender o seu presente. Ainda que a intenção negligencie hora ou outro qualquer ponto, entendemos que, em ambiente jornalístico, E. B. parece estar atenta ao percurso do Brasil, tem olhar arguto para as arestas que sobram da nação e acabam por refletir em seu tempo contemporâneo. É desta percepção, reforçamos, unida à condição de

ser repórter – aquela que dá a voz aos que vivem um silenciamento – a inauguração de uma Brum romancista. É a ficção a casa do grito daquilo que não consegue/não pode/ não dá conta de narrar no jornal e precisa de um outro lugar, de outra ordem, para existir. Esta existência está intrinsecamente ligada à possibilidade de narradores, das vozes, das novas perspectivas que vão para além da terceira pessoa do singular que engessam as reportagens e colunas.

A voz – ou as vozes – da ficção não nascem do nada. Elas têm uma história pregressa, um aporte criativo processual do qual nos encorajamos a descobrir, por aproximação e dentro das nossas relações com o objeto, do objeto com o mundo, do sujeito – autor com o objeto, do sujeito – leitor com o mundo. Por este motivo e ainda imbuídos pela arqueologia de um saber que ultrapassa barreiras delimitantes e se aloja no limiar da palavra, fincada na história e no sujeito também objeto de si mesmo, tentamos justificar o uso da obra de E. B. não somente publicada em livro, mas sendo evocada no ambiente da internet, de suas colunas, e também das entrevistas dadas. Esse material, ainda que não teórico, faz parte do refazer dos caminhos da própria autora e nos auxiliam no exercício de descoberta da gênese de Uma/Duas.

CAPÍTULO 2

UMA/DUAS – TERRENO DE PESQUISA

2.1 Caminhos e descaminhos à literatura contemporânea

Se não conseguimos construir uma narrativa em nome próprio, como construir um país?
Eliane Brum

A frase acima foi dita por Eliane Brum na coluna do El País, intitulada de *Tupi or not to be*, e publicada em abril de 2016,²⁷ ao refletir sobre a capacidade da imprensa brasileira em (não) conseguir narrar a si mesmo para o mundo, em relação ao episódio da primeira votação do Impeachment da presidente Dilma Rousseff, feita pelos deputados federais, em tribuna no dia 17 de abril de 2016. A jornalista questiona o fato de os jornais tentarem tomar a narrativa de suas notícias como a correta sobre os fatos, bem como os envolvidos no acontecimento tentarem legitimar suas posições pela imposição da palavra. No entanto, o que chama a atenção de Brum é que para contar tal história foi preciso que o estrangeiro nos narrasse, nos nomeasse a ponto de que o discurso de fora legitimasse as tentativas frustradas de narrativas daqui. Afinal, o que nos esvazia o potencial da palavra a ponto de serem pescadas num outro território? A análise faz a jornalista recordar da formação da nossa literatura.

Este é o abismo, como sabiam os modernistas de 22. Ou este ainda é o abismo. Que ainda o seja vai demandar que nos lancemos na tarefa imperativa de encontrar as palavras que agora faltam. Ou de inventá-las. Não na língua de Camões, mas “nas línguas que roçam a de Camões”, como cantou Caetano Veloso (BRUM, Eliane. *Tupi or not to be*. El País. 26 de abril 2016.).

Continua dizendo que o “Brasil, estrangeiro a si mesmo, já que o que aqui existia em 1500 não era Brasil, é constituído pelo conflito, pela dominação e pelo extermínio expressado também na construção da língua”. Este detalhe também é refletido pelo teórico Antônio Cândido em *Iniciação à Literatura Brasileira – Resumo para principiantes* (1999). Cândido afirma que a literatura portuguesa, francesa ou italiana se originou lentamente ao passo que os próprios idiomas eram constituídos. “Língua, sociedade e literatura parecem nesses casos configurar um processo contínuo, afinando-se mutuamente e alcançando aos poucos a maturidade. Não é o caso das literaturas ocidentais do Novo Mundo” (CANDIDO, 1999, p. 08).

²⁷ BRUM, Eliane. *Tupi or not to be*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/25/opinion/1461595521_717873.html Acesso dia 26/07/2017

Para Candido, a literatura nossa não nasceu aqui, mas veio imposta e pronta, como os costumes da metrópole que tiveram de conviver com uma cultura totalmente diferente da corte. “A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contato entre formas primitivas e formas avançadas” (1999, p. 10). Se de um lado Cândido separa em adjetivos a cultura portuguesa como “avançada ou requintada” e a indígena como “primitiva ou rudimentar”, Eliane Brum compreende a mesma situação histórica, mas tendo os portugueses, impositores da língua, como “invasores” e os indígenas e depois os africanos, tomadores da língua, como “invadidos e escravizados”. A jornalista afirma que “não fosse essa contra invasão pela palavra, a resistência dos invadidos e dos escravos, não seria possível existir um país em nome próprio. Persiste e resiste nas curvas do corpo da língua portuguesa a vida dos mortos”.

Brum afirma que o Brasil nasce dessa invasão europeia, do genocídio dos índios, da escravidão dos negros e ainda assim é contado, pela primeira vez, por uma carta escrita pelo estrangeiro Pero Vaz de Caminha e por “viajantes notáveis” como Auguste de Saint-Hilaire. “O que se diz do Brasil, e que, portanto, o constitui como narrativa, é dito em língua estrangeira, como todo país que nasce da usurpação do corpo de um outro”. E, ao tomar para si um corpo que não lhe pertence, a literatura brasileira começa a tomar forma e individualidade tendo em sua origem este conflito: a convivência com a arte renascentista do século XVI trazida do velho continente e a descoberta de um mundo “selvagem em comparação com o do colonizador” (CANDIDO, 1999, p. 09).

Vale dizer ainda que, de acordo com Candido, a imposição é no mais profundo significado porque tem como objetivo solapar a cultura local e enfiar goela abaixo os valores religiosos bem como manter a “ordem política e social” de Portugal por meio das classes dominantes, o que acabou por desqualificar e prescrever qualquer divergência ou diferença trazida pelos africanos ou já vivida pelos indígenas (CANDIDO, 1999, p. 13). No âmbito da literatura, esse movimento nascituro da escritura brasileira acaba também, em algum momento, contraditoriamente, por fomentar “a divergência, o inconformismo, a contestação, assim como as tentativas de modificar as formas expressivas” (CANDIDO, 1999, p. 13). Para ele, não se pode negligenciar, entretanto, dois movimentos primários da nossa literatura: a que se dedica aos novos temas da realidade local e aquele voltado para a adaptação das formas existentes aos sentimentos da sociedade emergente. No entanto, segundo Candido, ambos ainda permanecem presos à literatura do colonizador ainda que haja a tentativa de criação independente. “Uma maneira de reafirmar nossa realidade de segunda Europa” (CANDIDO, 1999, p. 14). Deste

modo, a nossa literatura vai “passando de derivada para criar um timbre próprio” ao passo que a Colônia se transforma em nação (CÂNDIDO, 1999, p. 14).

Demos esta breve introdução para dizer que, assim como Cândido parece perceber no percurso literário brasileiro a formação da nossa própria nação, Eliane Brum dedica-se, em seu ofício jornalístico de documentar e pensar o presente, à identificação dos problemas estruturais brasileiros a partir dos fatos ocorridos. Como E.B. ressaltou em seu artigo usado acima, o passado ainda reverbera o presente e muito dos seus escritos bebem da exposição desta condição, do modo que a jornalista a faz para refletir sobre os a história do hoje e o modo como é contada, a narrativa viva da contemporaneidade brasileira, sobretudo a construída pela imprensa. Sendo ela alguém que transita pelo jornalismo e pela ficção (assunto a ser discutido posteriormente), é preciso inseri-la neste íterim tanto como figura histórica que dá voz à atualidade quanto sujeito que, aos nossos olhos, se transforma em objeto de estudo.

Em Uma/Duas, E. B. faz emergir algumas reflexões sobre estas proposições expostas anteriormente e outras que vamos tocar adiante. A usurpação da palavra é uma delas, bem como o silenciamento imposto pela violência humana de escravizar a si mesmo por relações de poder. Neste sentido, é válido ressaltar ainda que profundo silenciamento sobre o qual o Brasil emerge em complexidade e confusão, para a autora também é um dos pontos tratados pelo romance. Com o intuito de fazer emergir tais questões externas ao solo epistemológico de Uma/Duas – a literatura contemporânea brasileira – escolhemos por fazer alguns apontamentos históricos literários do Brasil – dentro das definições de Candido e apoio de Alfredo Bosi (1936) em *História concisa da Literatura Brasileira* (2006), com comentários trazidos a partir da fala de Brum – para que a compreensão do período de hoje se faça em contexto desde as suas origens, não no sentido de enquadrá-la em tendências estéticas; mas na intencionalidade de mostrar que o seu próprio contexto histórico e epistemológico brasileiro pode revelar raízes das temáticas escolhidas para se debruçar em seu trabalho jornalístico e ficcional. É válido dizer ainda que, embora haja uma distinção de séculos, os períodos são fluidos e coexistem dentro dos parâmetros de tempo de Agamben, filósofo já mencionado nesta dissertação.

Candido separa o processo de formação da literatura brasileira em três etapas:

(1) a era das *manifestações literárias*, que vai do século XVI ao meio do século XVIII; (2) a era de *configuração do sistema literário*, do meio do século XVIII à segunda metade do século XIX; (3) a era do *sistema literário consolidado*, da segunda metade do século XIX aos nossos dias (CÂNDIDO, 1999, p. 14)

Ao mencionar a palavra sistema, o teórico quer englobar em seu pensamento o conjunto de vida literária, com autores, veículos de comunicação em relacionamento, formação de

público leitor, circulação das obras, por fim, a formação de uma tradição a qual se firme uma cultura de literatura. Destarte, o primeiro bloco das manifestações literárias vivido em aproximação do século XVI e XVIII pertencem a europeus que vieram para o Brasil a fim de cumprir as primeiras missões de povoar uma terra erma e de densa floresta, com povos de cultura com gritantes diferenças. Eles escreveram relatos descritivos sobre o que encontraram, poemas religiosos e documentos diversos administrativos. Estes textos não tinham língua definida e podiam aparecer tanto em português, espanhol, latim ou tupi (CANDIDO, 1999, p. 17). É dessa mistura e também do trabalho catequético dos jesuítas o nascimento de uma espécie de “língua geral” a qual era comumente usada pelos colonizadores com os indígenas, e em seguida com as gerações mestiças de europeus e índios.

Segundo Candido, no século XVIII a predominância deste idioma era tamanha que foi proibido o seu uso, com a alegação de que deveria ser o português de Portugal o dialeto oficial (1999, p. 19). Esta é mais uma tentativa de solapar e arrancar a força a cultura dos índios e, mais tarde, a dos africanos que vieram escravizados para o Brasil. Segundo o teórico este período “ainda não correspondia a uma etapa plenamente configurada da literatura, pois os pontos de referência eram externos, estavam na Metrópole, onde os homens de letras faziam os seus estudos superiores e de onde recebiam prontos os instrumentos de trabalho mental” (CANDIDO, 1999, p. 20).

“Do fundo do século XVII até os nossos dias, o brasileiro se habituou a mascarar a realidade por meio de imagens e da ênfase, que mostravam o seu país como paraíso terrestre e lugar predestinado a um futuro esplêndido” (CANDIDO, 1999, p. 22). Cândido afirma que nesta época começam a surgir imagens representativas manipuladas, de caráter moral, do país, como o abacaxi, por exemplo, dentro da obra *As Frutas do Brasil* (1702), do franciscano Frei Francisco do Rosário, o qual “a polpa é doce e agradável às línguas sadias, mas mortifica as que estiverem machucadas” (CANDIDO, 1999, p. 22). Parece-nos caro afirmar aqui que esta prerrogativa levantada pelo teórico nos leva à reflexão das origens de uma variável a ser trabalhada em Uma/Duas: o maqueamento.

No artigo intitulado de *A merda é o ouro dos espertos*²⁸, publicado no *El País* em agosto de 2016, Brum promove reflexão semelhante à do teórico ao analisar o modo como os governantes construíram a narrativa sobre as Olimpíadas em 2009, quando o Brasil ganhou o direito de sediar os jogos, e como foi narrado o evento em 2016, quando propriamente vivida. A jornalista alerta para a mudança de paradigma no discurso. No primeiro momento, a ideia

²⁸ Brum, Eliane. A merda é o ouro dos espertos. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/29/opinion/1472475226_988894.html Acesso 27/07/2017

estava em “como construir um país”, no segundo contentou-se em “como conseguimos fazer uma festa”.

Quando dizem orgulhosos que a Baía da Guanabara estava maravilhosa e que o Rio continua lindo, trata-se da festa. A pergunta que trata de um país é: mas a Baía da Guanabara foi despoluída? E a resposta é não. A resposta é: a Baía da Guanabara continua cheia de merda. Quando dizem eufóricos que nenhum atleta pegou Zika vírus, a pergunta é: mas e a população do Rio? Está salva do Zika e, mais do que do Zika, da dengue? E as mulheres que tiveram e ainda terão crianças com sérios danos cerebrais, têm e terão acesso à proteção e à saúde? Estas são as perguntas que tratam do país – e não da festa. (BRUM, Eliane. *A merda é o ouro dos espertos*. El país. 29 de agosto de 2016).

Como dito por Candido, “mascarar a realidade por meio de imagens e da ênfase” ainda é posto em prática pelo brasileiro, sobretudo por aqueles que pretendem à homogeneidade da cultura, da tradição. Neste artigo em questão, E. B. trabalha o modo como o governo brasileiro, bem como nós mesmos dedicamos esforços a maquiagem uma realidade para esconder o que de fato acontece por detrás dos panos. No âmbito dos problemas sociais, o importante não é resolvê-los, diz E. B., mas maquiá-los, mascarar-los, de modo que, naquele contexto específico tudo apresente determinada harmonia. É neste sentido também que a jornalista evoca a condição da narrativa como uma maneira de apropriar para si a “verdadeira” face dos fatos, na análise das matérias sobre o impeachment de Dilma Rousseff.

Estas situações parecem ter raízes na colonização brasileira e reverberam desde a primeira fase da nossa Literatura, no sentido de que, ainda nos primórdios, como Brum, alguns escritores já observavam seu contexto histórico e social não na superficialidade e nem dentro da “maquiagem” das belezas naturais do país, mas fincavam suas lutas e seus escritos nas mazelas, na violência escancarada para com os povos oprimidos. De acordo com Candido, dois nomes portugueses são importantes de citar: Antônio Vieira (1608-1697) e Gregório de Matos (1636-1696). Bosi diz que o primeiro, ainda que perseguisse um ideal “luso católico”, tinha lutas ativas em desfavor da escravidão dos índios, o que lhe rendeu a cassação de sua palavra pela metrópole. Em um dos seus sermões, pregado no Maranhão em 1653, o padre usa o exemplo do faraó e dos hebreus para convencer os colonos a libertarem os índios. Dez anos depois, o sacerdote equipara o sofrimento dos negros ao de Cristo (BOSI, 2006, p. 46). Já Gregório de Matos se revela pela produção de poemas que se alternam entre contrição e obscenidades, mas desvelam a ambiguidade da vida moral da colônia (BOSI, 2006, p. 37).

Já na era da configuração do sistema literário brasileiro, de acordo com Cândido, o país começa a se viver um período de maior densidade cultural visto a aparição de intelectuais em

diversos pontos da colônia que se ligam entre si por meio das academias, além do deslocamento das expedições para o Sul e a transferência da capital para o Rio de Janeiro (CANDIDO, 1999, p. 27). É mais ou menos na metade do século XVIII que se impõe um momento ideológico, e, de acordo com Bosi, “traduz a crítica da burguesia culta aos abusos da nobreza e do clero” (BOSI, 2006, p. 57). Começa-se, então, um movimento no Rio de Janeiro e nas capitâncias de Minas Gerais para a independência da colônia, momento de significado para a produção do próximo século (CANDIDO, 1999, p. 30). O teórico afirma que “alguns poetas serão processados, presos, desterrados, devido à sua posição crítica em relação ao Governo Português e a projetos mais ou menos vagos de separação” (CANDIDO, 1999, p. 30). Destaca-se ainda trabalhos voltados para o choque cultural e a destruição de vida dos índios e a ascensão, deste modo, do ideal indígena romântico.

Façamos uma ressalva: se para interpretar este presente é preciso integrá-lo ao passado, a fim de estabelecer uma identificação do processo que nos trouxe à conjuntura atual, podemos dizer então que a literatura nacional se funda em meio a uma colonização brasileira feita à base da imposição cultural e religiosa, apagamento, inobservância e menosprezo dos indígenas e escravos, violência contra o humano diferente e menos favorecido, cujo o cerne ou está na morte ou na utilização deste a partir da sua objetificação enquanto corpo sem valor, enquanto pessoa sem individualidade. Ademais, pela história contada, parte²⁹ da gênese do solo conflituoso que nos assola é de responsabilidade desta convivência fronteirista entre o maqueamento de uma sociedade que pretende transpor-se na cópia de um estrangeiro, face à tentativa de enterro das particularidades próprias daqui. Identificar autores, já neste período, que tateiam – dentro das suas capacidades e limites do tempo – esta linha de contradição costurada nas amarras do solo brasileiro é de valor crucial para a construção do pensamento moderno, no século XIX e o que virá adiante. Candido reitera que este é um momento de amadurecimento para o Brasil rumo à autonomia de consciência literária (1999, p. 30).

Antagonicamente, é substancial evidenciar o fato de que a postergação de problemas atuais oriundos do Brasil que deixa de ser Colônia para viver uma Independência (de 1808 a 1831), parece se dar por aquilo que Bosi afirma sobre a formação de uma elite cultural rarefeita (BOSI, 2006, p. 86) e a incapacidade da organização, neste primeiro momento, de um estilo forte e duradouro na literatura. Bosi reitera que a própria independência brasileira se dá graças

²⁹ Evidenciamos o uso da palavra “parte” pois compreendemos, dentro da nossa pesquisa, que não temos (ninguém tem) ou conseguimos abarcar a totalidade. Por isso, o discurso desta dissertação é marcado pela consciência de que sempre haverá possibilidade de novas leituras, novas interpretações dentro do tema escolhido de trabalho e uma negligência de olhar quanto à rememoração histórica.

à intervenção das classes dominantes do país permeada pelas ambiguidades da colônia, cuja vivia os impactos da revolução industrial, mas permanecia inerte em termos de superação do regime monárquico (BOSI, 2006, p. 85). Não há, como Bosi afirma, a sensação do “choque violento que abalava a Europa, pois não tinham amadurecido aqui os grupos de pressão que lutava arduamente no Velho mundo desde as primeiras crises do feudalismo” (BOSI, 2006, p. 86). Portanto, observa-se um maqueamento mais profundo do país, que encoberta não somente as contradições da metrópole, mas a própria tentativa de copiar até as transformações ocorridas no outro continente, numa perspectiva de raízes de plástico. Os reflexos ideológicos iluministas daqui ainda estavam só nos “gostos pedagógicos, enquanto cabia ao idílio árcade providenciar o agradável” (BOSI, 2006, p. 86).

É possível exemplificar o que diz o teórico quanto à superficialidade da ideia de independência quando voltamos nossos esforços para enxergar os reflexos destas lacunas no presente que reiteram não só os conflitos, mas as próprias situações que os levaram a existir no início do Brasil. Na reportagem *A guerra do começo do mundo*, publicada em outubro de 2001 pela revista *Época* e em seguida transformada em capítulo do livro *O olho da rua* (2008) de Eliane Brum, a jornalista conta histórias de personagens que vivem em Roraima em meio aos conflitos de terra entre indígenas e produtores rurais na Região da Raposa da Serra do Sol. Dentre as suas observações, Brum diz:

Em pleno século XXI, Roraima protagoniza a última guerra entre brancos e índios. E várias pequenas batalhas entre índios e índios. É o Brasil de quinhentos anos atrás acontecendo agora. Em tempo real, como adoram dizer os âncoras da TV americana. Mas sem CNN nem Pero Vaz de Caminha. *Out of Brazil. Out of the world* (BRUM, p. 2008, p. 48 grifo da autora).

O livro citado traz algumas reflexões sobre o processo de escrita da reportagem. Nesta em questão, Eliane Brum relembra que quando chegou a Roraima se viu imbuída numa situação de vida muito mais complexa do que esperava, regada por interesses financeiros da elite política local, encoberta pelo discurso de acusação e vitimismo de múltiplos lados. Mas, de acordo com Brum, “falar num ‘eles’ em uníssono é um equívoco grandioso, porque nunca existiram nem existem ‘os’ índios assim generalizados” (BRUM, 2008, p. 71). No entanto, assim como é preciso encontrar culpados pelas disputas agrárias, o delito recai sobre aqueles indígenas ligados à Igreja Católica, “que os descobriu escravizados e prostituídos em décadas passadas”, e protagonizam inclusive outra guerra entre si, índios católicos versus índios evangélicos (BRUM, 2008, p. 72). A repórter ainda constrói um paralelo sobre de intenções da migração

dos produtores rurais para Roraima com a chegada dos portugueses ao Brasil, dizendo que ambos

Foram estimulados a ocupar o território pelo governo federal no passado e o que fizeram foi, em nome dos próprios interesses, atender um chamado da Pátria. E por isso se sentem autorizados a ocupar aquelas terras e insultados quando os índios não deixam. **Afinal, não é essa a história da colonização do Brasil?** (BRUM, p. 2008, p. 48. grifo nosso).

Trazendo à tona uma transcendência possível aos maniqueísmos das situações sociais ao narrá-las, E. B. tenta mostrar que o Brasil, embora tenha meio milênio nas costas, permanece com barreiras históricas de complexa realidade, ainda no presente. A sua diferença para os autores românticos, por exemplo, é justamente o fato de identificar também nos índios a figura humana reverberando. Não tão mais vítimas ou apenas heróis assim. Embora para a autora ainda vivam sob a égide da desigualdade de condições, estão embrenhados na trama social brasileira e ocupam também o lugar da contradição. Este é outro ponto crucial para o entendimento de Uma/Duas e veremos mais adiante.

Isto posto, voltemos à terceira era proposta por Candido, nomeada de *sistema literário consolidado*, que abrange a segunda metade do século XIX aos nossos dias. O Brasil começou a viver certo progresso material, com a construção das ferrovias no Rio de Janeiro, “houve sensível atualização da informação científica e filosófica; aperfeiçoou-se o ensino superior de cunho técnico; a imprensa ganhou amplitude e apareceram novas revistas de excelente nível” (CANDIDO, 1999, p. 48). No entanto, os contrários estruturais da sociedade continuaram a se solidificar. No Nordeste do país, por exemplo, assolado pelas correntes abolicionistas e republicanas os conflitos começam a ser expostos e há bastante produção literária nesta época voltada para o tema, sobretudo com a decisão governamental de “abolir a escravatura” em 1888 (BOSI, 2006, p. 164).

Todavia, como afirma Candido, o sinal de amadurecimento literário brasileiro é a obra de Machado de Assis (1839-1908). Filho de um operário mulato e uma pobre imigrante portuguesa, como diz Cândido, Machado tinha em suas origens traços bem característicos da população brasileira do seu tempo (CANDIDO, 1999, p. 55). Ficou órfão cedo e aprendeu outras línguas com um padre amigo, mas configurou seu pensamento sobretudo pelo autodidatismo. Destacou-se principalmente pelos seus romances, cujo *Memória Póstumas de Braz Cubas* é como um divisor de águas de sua obra. Para Bosi, o criador de um narrador-defunto representa uma revolução ideológica e formal

aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e que tudo julga, deixou emergir a consciência nua de um indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas. (BOSI, 2006, p. 187).

Dentro dos estudos da Epistemologia do Romance, Machado de Assis é um dos autores estudados. Como Bosi reitera, a ficção de Machado nada perde – em termos de ideias, observação e análise dos costumes e da vida humana – para o realismo romanesco produzidos por autores europeus como, por exemplo, Gustave Flaubert (BOSI, 2006, p. 179). Em nota escrita pelo professor Wilton Barroso Filho e publicada no Blog do grupo de pesquisa E.R.³⁰, Machado consegue, por meio do seu narrador refletir sobre escravidão, o pensamento das classes sociais, o cientificismo, o positivismo e outros temas da sociedade da época por meio das suas construções estéticas, banhadas pela ironia. Também se adianta a “utilização ontológica do passado que esclarece o presente, muito ligado ao que descrevemos nos outros autores estudados, como Herman Broch, Milan Kundera e Carlos Fuentes”, com uma ligeira diferença, os citados pertencem ao século XX. Deste modo, Machado de Assis é um precursor do seu tempo, obrigando especialistas a “evocar autores que vieram depois, como Pirandello, Proust, Kafka, sem falar de seu contemporâneo Dostoievski” (CANDIDO, 1999, p. 54). Válido dizer também que, para Candido, Machado é o primeiro a comportar uma leitura filosófica, cujos estudos ultrapassam teóricos brasileiros (1999, p. 54).

Em uma coluna publicada em agosto de 2014, no El País, intitulada de *o mundo da gente morre antes da gente*³¹, Eliane Brum faz uma análise sobre a “brutalidade do acaso” a partir da morte por queda de avião do presidenciável Eduardo Campos, em pleno processo eleitoral. Vai resgatando todas as mortes daquele ano e refletindo como esta condição é repentina até mesmo para os ditos imortais. A colunista cita Machado de Assis para ilustrar, pois ele está dentre os que “conseguiram **transcender** sua vida ao proporcionar **transcendência** pela grandeza de sua obra, para as sucessivas gerações, ao infinito”. Esta condição machadiana de transcendência é vista dentro da modernidade e para os estudos da E.R. como um passo da sua atitude transgressora para com o seu próprio tempo. Como Bosi analisa, o feito de atingir o distanciamento necessário da própria época para expô-la em linhas estéticas num romance cujo o centro é o desnude humano pode ser interpretado como “cavar um fosso entre dois mundos” (BOSI, 2006, p. 187), tamanha versatilidade no pensamento. Ainda vamos explorar melhor o

³⁰ FILHO, Wilton Barroso. Só um morto pode falar a verdade. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbdFoyeFILD0pONFE/edit> Acesso 29/07/2017

³¹ BRUM, Eliane. O mundo da gente morre antes da gente. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/08/18/opinion/1408367710_653831.html Acesso 29/07/2017

perfil de Eliane Brum nos próximos títulos, mas é pertinente a reflexão de que, se nos é permitida a aproximação, a jornalista demonstra carregar consigo este caráter de subversão, sobretudo ao dedicar-se em tocar feridas não visitadas pela própria imprensa, ou quando decide tirar notícia da normalidade, mas, principalmente na escrita do seu romance. Uma das reflexões desta dissertação e que será feita no terceiro capítulo é exatamente como, a partir da criação de um narrador metaficcional, a autora pode nos dizer que a literatura é uma maneira de *transcendência* aos silenciamentos, apagamentos, superficialidade de pensamento do presente e sobretudo sobre a contradição que é existir, humanamente falando.

De acordo com Bosi, com o processo de urbanização, há a chegada dos imigrantes europeus para o centro-sul e a marginalização dos antigos escravos, além da pequena classe média e o subproletariado (BOSI, 2006, p. 324). Para o autor, uma profusão de ideologias conflituosas emerge daí, a qual reflete a cara de um Brasil “plural, onde os níveis de consciência se manifestavam em ritmos diversos”, as lutas e protestos se dão em “tempo e lugares diferentes, não raro parecendo exprimir tensões meramente locais” (BOSI, 2006, p. 325). Um destas revoluções é a Coluna Prestes, de 1925 “a reação de um grupo liberal-reformista mais afoito que desejava golpear o *status quo* político, o que ocorreu somente na Revolução de 1930” (BOSI, 2006, p. 252).

Este inclusive foi o tema do primeiro livro de Eliane Brum *Coluna Prestes – o avesso da lenda* (1994) E.B passou 44 dias na estrada, ouviu 101 pessoas que testemunharam a passagem da coluna em 50 cidades e 15 estados para refazer a estrada dos revolucionários, tidos como heróis pelo imaginário brasileiro, mas encontrou apenas história de homens. Abandonou-se o mito, levanta-se a perplexidade. “Logo que deixamos o Rio Grande do Sul, lembranças amargas foram delineando uma outra história, traçando uma trilha obscura” (BRUM, 1994, p. 6). E continua dizendo que “nos vilarejos nordestinos, tão abandonados quanto no tempo dos rebeldes, o caráter mítico da coluna nunca aportou e as recordações são cruas como o foram na época. [...] A Coluna Prestes tinha deixado marcas profundas por todos os lugares que passou” (BRUM, 1994, p. 7). Este pequeno relato da apresentação do livro de E.B. remete-nos ao que Bosi afirma sobre a ausência de substancialidade e isolamentos dos movimentos desta época, que no conjunto, “testemunhavam o estado geral de uma nação que se desenvolvia às custas de graves desequilíbrios” (BOSI, 2006, p. 325).

Estas discrepâncias enraizadas em solo brasileiro dão pano de fundo para o levante da literatura modernista, também influenciada pela profusão cultural europeia. O ápice do movimento foi a Semana de Arte Moderna, realizada no dia 29 de janeiro de 1922. Segundo Bosi, “foi o ponto de encontro de várias tendências que desde a primeira guerra se vinha

firmando em São Paulo e no Rio e a plataforma que permitiu a consolidação dos grupos, a publicação de livros, revistas” e outras coisas (BOSI, 2006, p. 363). Assim como Eliane Brum percebeu, pelo afastamento do tempo e a ajuda dos relatos de quem sobreviveu, que a Coluna Prestes tem suas múltiplas narrativas negligenciadas pelos livros oficiais de história, Bosi também afirma que hoje, após anos de realização do movimento, é possível observar a “inconsistência ideológica desses grupos modernistas, ao que parece, dado o foco puramente literário em se postavam, não tinham condições de entender por dentro os processos de base que agitavam o mundo ocidental, particularmente, o Brasil” (BOSI, 2006, p. 367). O crítico ainda afirma que esta constatação parte da premissa das limitações dos próprios artistas, “nascidos e crescidos na transição da República Velha para o Brasil contemporâneo” (BOSI, 2006, p. 367).

No entanto, já na visão de Candido, o modernismo “foi um movimento complexo e contraditório, com linhas gerais e secundárias que iniciou uma transformação essencial na literatura brasileira” (1999, p. 69). E compreende, diferente de Bosi, que abriu portas para um momento fecundo da nossa literatura visto que já havia adquirido maturidade suficiente para “assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria.” (CANDIDO, 1999, p. 69). Abre, portanto, para Cândido, uma brecha “para a liberdade de criação e experimentação”, ao bater na estética acadêmica e dar voz, na prosa e na poesia, aos vocábulos mais singelos e simples, com expressões coloquiais usadas no cotidiano e que não representavam um rigor gramatical da língua portuguesa e, ao mesmo tempo, ressaltava a diversidade de um país em que raças e culturas se misturam. Um exemplo desta situação vem de uma das figuras centrais modernistas, Mário de Andrade, autor da rapsódia *Macunaíma* (1928), “na qual, partindo da mitologia amazônica, fundiu as tradições brasileiras numa *féerie*³² rabelaisiana desprovida das dimensões de tempo e espaço. Essa narrativa fantástica visa entre outras coisas a ser um retrato satírico do brasileiro” (BOSI, 1999, p. 72).

Para esta pesquisa, salientamos que os posicionamentos acima de ambos os teóricos usados nesta reconstrução são pertinentes na assimilação possível da literatura contemporânea, demarcada aqui por Bosi como toda a produção feita após 1930. “Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou em 1930” (BOSI, 2006, p. 409). No entanto, é preciso dizer ainda que de lá até 2017 temos um grande espaço de tempo. Tivemos a ascensão de uma profusão de autores, de tendências culturais oriundas de diversos

³² Termo do francês, pode ser entendido como: encantamento, universo poético.

segmentos da sociedade e possibilidades estéticas narrativas bastante variadas. O que nos parece mais caro em corroborar, dentro das perspectivas da atualidade, é uma acentuação da pluralidade na produção artística, um esgarçamento de fronteiras e ausência de “escolas literárias” como as de antigamente. Ao invés disto, parece haver certa independência artística nos escritores atuais e que se liga, na maioria das vezes, por lutas individuais, ou de determinadas classes, povos, raças, condições adversas. Como afirma Regina Delcastagnè em *Literatura Brasileira Contemporânea, um território contestado* (2012),

Desde os tempos em que era entendida como um instrumento de afirmação de identidade nacional até agora, quando diferentes grupos sociais procuram se apropriar de seus recursos, a Literatura Brasileira é um território contestado. **Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e o mundo, de se fazer visível dentro dele.** (DELCASTAGNÈ, 2012, p. 7, grifo nosso).

Delcastagnè faz esta afirmação dentro de um trabalho produzido para mapear o perfil do escritor brasileiro e identificar, ao mesmo tempo, aqueles autores que “destoam” destes limites e como eles se legitimam no campo literário e na academia. Dentro da sua perspectiva, a escrita brasileira, embora bastante diversa, ainda ressoa uma homogeneidade no que tange às características destes autores, tidos como os “oficiais” pois estão dentro das principais premiações com visibilidade estabelecida. Eles são homens, brancos, de classe média e originários de lugares que via de regra fomentam a escrita, como as redações jornalísticas e as universidades (DELCASTAGNÈ, 2012, p. 8). Dentro deste levantamento, Eliane Brum se enquadra em três dos padrões (branco, classe média e oriunda de redações jornalísticas). No entanto, não é este ponto de vista que está em jogo nesta dissertação. Não pretendemos contestar o lugar de fala de Eliane. Evocamos Delcastagnè, deste modo, para ressaltar a Literatura como uma possibilidade de “dizer sobre si – enquanto ser humano – e o mundo”, como afirmado anteriormente. Em acréscimo, esforçamo-nos, pois, até este momento, para construir uma ótica histórica brasileira que reverbere na narrativa de E.B., primeiro em seu trabalho como jornalista e conseguinte no seu único romance, *Uma/Duas*; no que tange tanto aos problemas da sociedade quanto na elaboração de fundamentos da sua narrativa.

Neste sentido, seu trabalho de repórter que acompanha a história do país e pensa acerca dela ao escrever é, nesta dissertação, do ponto de vista epistemológico, material significativo de discernimento de alguns traços da sua escrita como um todo, da sua ficção. É como E. B.

disse na coluna *Heróis e vilões não cabem na reportagem*³³ escrita em 2013 para a Revista Época, “Ao longo do século 20, a imprensa consolidou uma hegemonia na tarefa de documentar sua época. Tornou-se a principal, às vezes a única, versão sobre os acontecimentos”. Esta possibilidade de leitura é revelada pelo nosso esforço de mesclar sua voz com a dos teóricos na construção deste texto.

Dentro do discurso de Candido, abrir espaço para a criatividade e experimentação dá-nos possibilidade de compreender a pluralidade das escolhas estéticas e temas dos tempos atuais; a brincadeira com a linguagem fora do alcance da norma culta também abre precedentes para o entendimento da literatura que ocorre na transversalidade das diversas artes. Ademais, pensar em Macunaíma como um herói sem caráter ainda nos remete ao romance moderno que pende a descobrir o que só ele pode descobrir acerca do homem, frágil e limitado, permeado de dificuldades e defeitos.

A começar pela questão do herói, Bosi afirma que “face à sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos, o romancista tenta engendrar a figura do ‘herói problemático’, em tensão com as estruturas degradadas vigentes [...]” (BOSI, 2006, p. 417). O autor também separa o romance moderno nacional em quatro tendências. A primeira são as narrativas de tensão mínima, pouco conflito e ainda descritivo quanto à estrutura e paisagem que condicionam o herói. O segundo, romance de tensão crítica, na qual o personagem “opõe-se e resiste às pressões da natureza e do meio social” como nas obras maduras de José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Já o terceiro é de tensão interiorizada pela antinomia “eu/mundo” como nos romances psicológicos de Lygia Fagundes Telles, Osman Lins. Por último, os romances de tensão transfigurada, “o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector. (BOSI, 2006, p. 417)

Em seu romance, E. B. parece abeirar as últimas três definições. Todavia, de uma maneira geral, o dismantelo do herói é o fato a se frisar neste momento. Brum tem esta noção não somente em Uma Duas (como vamos falar no terceiro capítulo) mas também no exercício da reportagem. Em um dos seus textos publicados pela revista Época e mencionado anteriormente, a jornalista pensa a noção de maniqueísmos dentro das narrativas de imprensa ao analisar o surgimento de veículos de comunicação marginais ligados à ativistas diversos, face à ascensão da facilidade de se narrar na internet. Para ela, “nesse debate (entre heróis e

³³ BRUM, Eliane. Heróis e vilões não cabem na reportagem. Revista Época, 19/08/2013. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eliane-brum/noticia/2013/08/bheroisb-e-bviloesb-nao-cabem-na-reportagem.html>

vilões) não há respostas únicas nem fechadas, muito menos detentores da verdade absoluta, a mais inverossímil das invenções humanas.”. Mas ao falar da profissão de repórter, reitera que “desvendar as narrativas do outro exige uma postura de humildade. A começar pela consciência de que somos seres falhos. [...] É assim que nos precavemos de nossa condição humana e falha, dessa condição de ser na História e para a História”.³⁴

Se os modernistas também abriram espaço para a criatividade e a experimentação, como foi dito acima por Candido, Florencia Garramuño em *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014) nos trouxe uma reflexão sobre a prosa e a poesia do século XXI brasileiro, aludidas à instalação de arte do artista brasileiro Nuno Ramos de 2010, com o mesmo nome do livro: “Frutos estranhos”. Ao olhar o trabalho de Ramos, Garramuño desenvolve a ideia de esfacelamento da literatura na contemporaneidade, que a torna inespecífica porque não cabe num enquadramento só e ocupa um não-lugar. Transita entre os gêneros, esmaece as fronteiras da categorização e existe fora de si mesma (GARRAMUÑO, 2014, p. 12). Para Garramuño, a arte vive um momento de questionamento da sua própria linguagem ao conviver com as diferenças e heterogeneidades, promovendo obras que se baseiam nas misturas entre versos, narrativas, palavra escrita, filmes, músicas, teatro, fotografia, ficção e realidade (GARRAMUÑO, 2014, p. 11). Estes dois pares dicotômicos, inclusive, para a autora, “confrontam o espectador sobre o seu próprio descentramento, [...] mostrando que as elucubrações sobre ela (a literatura) valem mais pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos sociais que habitam esse outro espaço” (GARRAMUÑO, 2014, p. 22).

Habitar entre a ficção e a realidade faz de Eliane Brum um fruto estranho e ao mesmo tempo de destaque no meio jornalístico. E este é o primeiro valor para esta discussão. Se em determinado momento, tivemos dificuldade em enquadrar a autora em um só dos segmentos da literatura brasileira, definidos por Bosi, dentro da perspectiva do romance moderno reproduzido aqui, compreendê-la entre fronteiras, no território inespecífico proposto por Garramuño (2014), abre precedentes para vislumbrar seu trabalho posto num significado para além das barreiras narrativas, que acaba por engendrará-la epistemologicamente em seu tempo.

Ao incorporá-la como uma escritora de um contemporâneo fluido e aberto ao afrouxamento de delimitações, estamos dizendo que a literatura produzida por ela tem valor redobrado porque mais do que refletir a tendência (ou não) de uma época, reveste-se do que

³⁴ BRUM, Eliane. Heróis e vilões não cabem na reportagem. Revista Época, 19/08/2013. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eliane-brum/noticia/2013/08/bherois-e-bviloesb-nao-cabem-na-reportagem.html>

estamos tentando desenhar em linhas gerais desde o início desta dissertação: o romance enquanto solo de conhecimento acerca da existência humana. Válido lembrar, contudo, que a ficção nasce de uma escrita pregressa no meio jornalístico, da reportagem, da coluna, da crônica, que por si só já habita um não lugar. Ainda, todos estes locais parecem possíveis de encontro com o outro, com o meio, com a história.

Neste sentido, convém dizermos que a análise da sua narrativa perpassa pelo seu entrecaminho do jornalismo e a literatura, pela realidade e a ficção. É neste espaço, *a priori*, que ela vive e exerce o papel de observadora da vida e descobrirá, num determinado momento, por meio das suas inquietações que há coisas que não podem ser ditas no jornal. Partiremos agora, para as inquietações de Eliane Brum. Afinal, o que, quem, quando, onde, como e por quê ela é desta maneira?

2.2 Eliane Brum e o seu não lugar no jornalismo

Nossa vida é nossa primeira ficção.
Eliane Brum

“É no ventre de um romance que começo a ser parida, muito antes de ser sonhada” (BRUM, 2014, p. 71). Essa frase foi retirada da autobiografia da gaúcha de Ijuí, Eliane Brum (1966), *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras* (2014). A autora conta a história de Luzia, a professora de alfabetização de seu pai e, por isso, quem deu à luz às palavras de sua família. Luzia era filha de Sabino Andrade Neves, por sua vez, filho de uma família de aristocratas brancos do sul, e se apaixonou por uma escrava da estância. Desse amor nasce Luzia. “Do encontro entre o pênis violento dos sinhozinhos e a vagina seca das pretas cativas construíram-se capítulos da história do Brasil. Não dessa vez. Sabino amou aquela mulher que lhe deu o que ele não quis tomar” (BRUM, 2014, p. 71). O pai de Luzia renunciou a herança, casou-se e virou professor em outra cidade do Rio Grande do Sul, incentivando a filha a fazer o mesmo. “Luzia, esse nome tão profético, arrancou meu pai da cegueira das letras. E com ele, todas as gerações que vieram depois” (BRUM, 2014, p. 77). Após visitar tantas vezes o túmulo de Luzia no cemitério, o lugar torna-se o seu lugar simbólico de pertencimento. “Com a memória de Luzia, fiz meu parto para a vida – e a vida era a palavra escrita” (BRUM, 2014, p. 77).

Num outro momento, diz, “Nasci não de um, mas de vários túmulos. O primeiro deles foi o corpo da minha mãe, assassinado pela morte da criança que veio antes.”. Brum conta como

foi a infância marcada pela dor da mãe de ter perdido uma menininha antes dela. “Talvez a minha mãe não pudesse acreditar e precisasse repetir, repetir, repetir. E a cada repetição, eu, a filha viva, sentia que a viva era a outra” (BRUM, 2014, p. 12). “A morte é o mundo sem palavras. E é curioso que minha primeira lembrança seja a morte. Como se eu tivesse nascido morta. E a vida só tivesse acontecido alguns anos depois, quando eu já era um zumbi crescido” (BRUM, 2014, p. 12). A vida deixou de ser escuridão quando, por uma novela de rádio que escutava com a sua babá, “rompeu como raios de sol que se enfiam por um buraco da parede e fazem nascer flores em ruínas de guerra”. Ali, segundo ela, despertou em si a profissão de repórter: “a escutadeira que conta. E conta, para contar” (BRUM, 2014, p. 33).

Ainda envolta das suas memórias, fala, “nasci dois anos depois do golpe civil-militar de 1964 e dois anos antes do AI-5” (BRUM, 2014, p. 62). Ainda que não tenha sofrido diretamente com tortura ou a polícia invadindo sua casa, afirma que “desde muito pequena soube que vivia numa ditadura e não seria o que sou se não tivesse nascido num país em que a Constituição era um chiclete gasto colado na sola de um coturno” (BRUM, 2014, p. 62). Disse que sabia o suficiente para em 1974 ficar sentada enquanto os outros colegas cantavam o hino em homenagem à posse de Ernesto Geisel. O ato subversivo lhe rendeu uma sanção de não poder declamar uma poesia do dia do índio. “Subversivo era uma palavra que eu ouvia muito naquele tempo e que não me dava de imediato um coração de beija-flor” (BRUM, 2014, p. 63).

Outro nascimento importante para Brum foi quando aprendeu a ler e a escrever. “Foi a descoberta maior, mediadora de tudo o que me tornaria. Foi a minha América, o meu novo mundo” (BRUM, 2014, p. 91). A jornalista conta que lia de tudo e que em sua casa, os pais professores, jamais ousaram impedir qualquer tipo de literatura. “A leitora adulta que sou hoje pode começar o dia com Foucault e encerrá-lo com o último *best-seller* vampirístico, sem qualquer drama da consciência” (BRUM, 2014, p. 94). Na adolescência, seu irmão foi estudar física em São Paulo e sempre dava um jeito de enviá-la livros diversos. O nascer do escrever se deu com a autobiografia de uma barata. “Esmaguei-a com a minha havaiana. Era a minha primeira morte. De imediato me identifiquei com o cadáver. Chorei” (BRUM, 2014, p. 98). Pegou um caderno de capa vermelha. “Eu fazia questão de extrapolar as margens dos cadernos de caligrafia que a escola ainda usava naquele tempo, como uma resistência precoce à tentativa de me botar limites na escrita” (BRUM, 2017, p. 99). Em seguida escreveu sobre a vida da barata encarnando a voz da defunta. “Ainda que sem leitores, eu tinha descoberto um modo de dar vida e permanência pela palavra escrita. Dar um corpo de letras aos meus cadáveres. **Hoje, barata adulta, escrevo, como tantos outros, na ilusão de enganar a morte**” (BRUM, 2014, p. 100 grifo nosso).

“Se antes eu tinha escrito porque matei, dali em diante eu para sempre escreveria para não morrer” (BRUM, 2014, p. 108). Este também foi um dos seus nascimentos. A autora diz que acordou muito cedo, com alma pesada, uma chuva fina na janela. Pegou uma caneta e um papel e rascunhou o que seria uma poesia sobre o nascer do sol. “Eu tentava fazer o que tentaria fazer pelo resto dos dias, arrancar beleza onde parecia não haver nenhuma. Tinha nove anos” (BRUM, 2014, p. 109). O pai gostou e mais, a enxergou. Então não parou mais de escrever.

A palavra escrita me encarnou em um corpo onde eu podia viver. O corpo-letra. Ao fazer marcas no papel, com a ponta dura da caneta, entrei num território de possibilidades. As manchas da minha pele primeiro rarearam, em seguida desapareceram. A literalidade que assinalava meu estar no mundo, fazendo de mim uma geografia em que sentimentos escavam quase mortes, encontrou uma meditação. Pela palavra escrita eu me tornava capaz de transcender o concreto, transformar impotência em potência. Fui salva pela palavra escrita quando comecei a ler – e (talvez) em definitivo o quando escrevi. E – importante – quando fui lida. (BRUM, 2014, 110).

Quando entrou numa livraria pela primeira vez, conheceu Lili, a funcionária. Ela era a única que a percebia naquele mar de letras e “deixava ficar lendo por horas livros que jamais compraria. Enrolada em mim mesma entre prateleiras habitadas, eu tinha descoberto meu lugar no mundo” (BRUM, 2014, p. 102). Foi lá que descobriu que “o princípio não era o verbo, mas o cheiro” (BRUM, 2014, p. 102). Conta ainda que “os livros sempre foram sagrados, mas apenas para que pudessem ser profanados” (BRUM, 2014, p. 102). Frequentava tanto a livraria que Lili lhe deu uma incumbência de ler as obras novas que chegavam da editora afim de escolher se a loja compraria ou não. Ficou no cargo pouco tempo, porque “preferia ser uma passageira clandestina das estantes do que uma leitora com crachá” (BRUM, 2014, p. 103). Quando Lili teve de ir embora, aprendeu que ninguém é substituível. E aqueles que por algum motivo não acreditam nisto, “teriam mais chance se ousassem se apropriar da sua singularidade e se tornassem o que são. Para se perder logo adiante e se buscar mais uma vez, já que ser é uma experiência de não ser” (BRUM, 2014, p. 104).

Este foi o sentimento que a moveu para a profissão de repórter. Inclusive, Lili foi alguém que transformou em palavra numa reportagem para o *Jornal da manhã*. Brum conta que quando se tornou repórter disse que “tentou fazer da escrita um espelho amoroso no qual pessoas cujas histórias ela contasse pudessem enxergar, descobrir-se habitantes do território de possibilidades e viver segundo seus próprios mistérios” (BRUM, 2014, p. 111).

No programa *Entrevista Coletiva* da TV PUC³⁵ São Paulo feita por estudantes de jornalismo e gravado em novembro de 2012, Eliane Brum conta que o que mais apavorava quando era estudante era como se começava. Ela diz que fazia Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio Grande do Sul e História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. “Eu tinha certeza, até muito perto do final do curso de Jornalismo que eu jamais seria jornalista, porque eu era muito tímida, não me identificava com aquilo que lia no jornal, mas também achava que não seria historiadora”. Mas como “a vida é por um triz”, teve a grande sorte de conhecer o professor Marques Leonam³⁶ que mudou sua concepção sobre reportagem a fez apaixonar.

Segundo Brum, sua primeira entrevista apresentada ao professor foi com uma prostituta. Lá, descobriu o poder de um bloquinho com caneta. Em seguida, fez uma grande reportagem sobre todas as filas que entramos ao longo da vida. Uma amiga inscreveu o texto em um concurso universitário local cujo prêmio era um estágio no jornal Zero Hora. Eliane Brum ganhou e ficou lá por 11 anos. Segundo a escritora, foi fazendo reportagem que descobriu atuar na “melhor profissão do mundo.”. Depois de começar a trabalhar, largou o curso de História. No entanto, revelou numa entrevista à Folha de São Paulo³⁷, em 2010, que

O curso de história me deu mais base. **Estudei história, filosofia, sociologia, antropologia.** O curso de jornalismo era muito fraco, então consegui entender melhor as coisas. Acho que ajudou, mas o que mais me ajudou como jornalista foi a literatura mesmo. Foi ler, porque literatura fala muito sobre a vida. Acho que a gente tem que ler muito. O que me salvou na vida foi ler muito (BRUM, 2010, grifo nosso).

O trabalho de Eliane Brum desde o início se diferenciou dos demais. Em termos de forma, a jornalista não buscou responder o tradicional lide jornalístico³⁸ e constrói textos como se contasse uma estória, distanciando-se dos manuais de redação, das fontes oficiais, das aspas comuns, da burocratização imposta pela notícia; dando voz, assim, aos silenciados pela imprensa. Como afirma em *A vida que ninguém vê* (2006) – livro de reunião de crônicas

³⁵ TV PUC, Entrevista Coletiva com Eliane Brum. 08/11/2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iuiWrJ1QcTo> Acesso 05/07/2017

³⁶ Professor emérito da Faculdade de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Leonam estudou jornalismo na Instituição de 1967 a 1970. No ano de 1980 voltou como docente, onde ficou até 2015. Informações disponíveis em: <http://portal.eusoufamecos.net> Acesso 11/10/2017

³⁷ Dado disponível em entrevista dada para a Folha de São Paulo, em 07 de abril de 2010. Eliane Brum - Grudei em quem percebi que podia me ensinar. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/avagaesua/ult10129u717773.shtml> Acesso 12/07/2017

³⁸ Em *Redação jornalística de Bico* (1991), Alexandre Castro diz que lide deriva da expressão em inglês *lead* e caracteriza a sistematização de seis elementos na abertura da notícia, a fim de torná-las práticas, claras e objetivas. A fórmula consiste em pegar o fato e responder, na elaboração do primeiro parágrafo, as seguintes questões: Quem? O que? Por que? Como? Quando? Onde? Com quem? (CASTRO, 1991, p. 21).

publicadas aos sábados no Zero Hora, em 1999 – “sempre gostei das histórias pequenas. Das que se repetem, das que pertencem à gente comum. Das desimportantes. O oposto, portanto, do jornalismo clássico” (BRUM, 2006, p. 187). Saber-se responsável por decidir qual história contar e de quem contar é, para Brum, uma escolha política e social, tem uma intencionalidade, porque “o jornalista é o historiador do cotidiano. É aquele que conta a história contemporânea.” Este é, para a autora, o papel mais importante da imprensa: compreender que

a gente só existe como narrativa. Nós somos essa tessitura de narrativas. A nossa vida só existe porque alguém conta. A gente se conta, a vida humana, a vida de cada um de nós é ao mesmo tempo a nossa primeira reportagem e a nossa primeira ficção. E em alguma medida toda vida é uma vida inventada. E isso é o fascinante do humano. (BRUM, 2012).

Para Brum, se o jornalismo se dedica a contar só histórias de superação, de gente famosa, de autoridades e esconde a vida cotidiana da maioria das pessoas, comuns, é porque está dizendo para você que a sua vida não é importante. Por esta razão, Brum ao fazer jornalismo, segue o avesso da “regra” do próprio lugar onde habita, por isso, existe num não lugar do jornalismo.

Ser contadora de histórias reais é acolher a vida para transformá-la em narrativa da vida. É só com história contada que podemos existir. Por isso escolhi buscar os invisíveis, os sem-voz, os esquecidos, os proscritos, os não contados, aqueles à margem da narrativa. E em cada um deles resgatava a mim mesma – me salvava da morte simbólica de uma vida não escrita. (BRUM, 2014, p. 111).

Desta maneira, ao revestir-se de repórter, sua autobiografia e entrevistas parecem nos revelar brechas dos seus caminhos interiores, aqueles que percorreu para dentro de si no exercício de olhar o outro e a si mesmo. Embora goste de reiterar que a reportagem é um “despir-se de si mesmo para habitar a vida que não lhe pertence”, sua fala parece-nos revelar muito mais da sua própria condição humana e visões de mundo, construída ao longo de sua vida e experiências, do que imagina. É como afirmou em uma Coluna da Revista Época³⁹, em 2013, sobre o seu trabalho, “ser repórter simplesmente não está dado, na medida em que é um modo de estar no mundo. É mais do que um fazer – é um ser. E um ser que só é ao arriscar-se a ser outro. Nas diversas entrevistas que deu durante a carreira, disse ainda ser uma “escutadeira”.

39 - BRUM, Eliane. Heróis e vilões não cabem na reportagem. 19/03/2013. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/eliane-brum/noticia/2013/08/bheroisb-e-bviloesb-nao-cabem-na-reportagem.html> Acesso: 29/08/2017

Não costuma fazer perguntas, mas apenas abre a estrada para que suas fontes se revelem. Não tem a intenção de induzi-las, como via de regra ocorre na atividade jornalística comum diária.

Em outra vez que virou pauta dos colegas, em maio deste ano, à Revista E/Sesc São Paulo⁴⁰, Brum falou que “não arranca nada das pessoas. Arrancar, segundo ela, é o contrário que um repórter deve fazer. As pessoas lhe contam”. Em geral, afirma que quando bate na porta de seus personagens e fontes, não faz a primeira pergunta porque “ela fala mais de mim do que as outras pessoas. A primeira pergunta é uma forma de controle e ser repórter é abrir mão do controle para alcançar o outro. Quando falo, só digo: ‘me conta.’” Ao se revestir de uma escutadeira que escreve – “numa escuta significada que envolve não só os ditos, mas os não ditos, os silêncios, as hesitações, os quadros na parede, os móveis, as texturas, as cores, os sons que não são palavras.”⁴¹ – Brum vai quebrando conceitos tradicionais e preestabelecidos dentro da imprensa conquistando um espaço de autenticidade e coragem na área, e, contraditoriamente, não se enquadrando nos padrões ganha destaque na conquista pelo território e se aproximando, cada vez mais, da própria Literatura. Talvez conquista não seja a melhor palavra, se posta em contextos atuais de capitalismo. Há muita naturalidade em seu ofício e uma intencionalidade de busca por um ideal que ultrapassa as barreiras finais de uma profissão, em termos de retorno financeiro. Como disse à TV PUC, “eu acredito profundamente no jornalismo como instrumento de transformação do mundo”.

O trabalho de Brum persegue a profundidade na compreensão humana, como já dissemos, sobretudo daqueles furtados do direito à história contada. Ainda para a Revista E/Sesc São Paulo, a autora afirma que “a minha escolha mais profunda, que está em minha expressão, é o compromisso com aqueles que estão à margem da narrativa, porque acho que não existe nada mais brutal do que não ser contado na história. Foi isso que sempre me moveu”. Em autobiografia ainda conta que “desde pequena sentia muita raiva – e quase nenhuma resignação” (BRUM, 2014, p. 70). Para ela, a reportagem foi a alternativa possível para “causar incêndios sem fogo e espernear contra as injustiças do mundo sem ir para a cadeia”. E reitera “escreve para não morrer, mas também para não matar” (BRUM, 2014, p. 70). E continuou assim, mesmo que certas vezes tenha ouvido dos seus chefes “que indignação faz mal para o exercício do jornalismo, que bom jornalista não tem causa” (BRUM, 2014, p. 70). Brum afirma discordar. “Indignação só não faz bem para quem tem como única causa a do patrão” (BRUM, 2014, p. 70). Na apresentação do livro *A menina quebrada* (2013), Brum diz: “escrevo porque

40 - Entrevista dada no dia 31 de maio de 2017 para a Revista E/SESC São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JhjWc7UTTa0> Acesso 17/07/2017

41BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

a vida me dói, porque não seria capaz de viver sem transformar dor em palavra escrita. Mas não é só dor o que vejo no mundo. É também delicadeza, uma abissal delicadeza, e é com ela que alimento minha fome” (BRUM, 2013, p. 10).

Esta condição de Eliane Brum foi percebida por seus colegas. Em *A vida que ninguém vê* (2006) o então editor-chefe do jornal Zero Hora, Marcelo Rech⁴², disse que Eliane Brum é “uma repórter consagrada (...) e tem uma empatia enigmática estabelecida com suas fontes. Não são modos e gestos afetados, não são truques pessoais para relaxar o entrevistado. Eliane é assim, confiável e profissional ao mesmo tempo” (RECH, 2006, p. 15). Tem efetivamente um olhar que lhe é peculiar, mas também “ouvidos e um coração aberto diante da informação em estado bruto”, reitera Rech. O jornalista aponta ainda que o “talento de Eliane, merece, de fato, uma investigação científica”, o que reforça a pesquisa empreendida.

Já o jornalista Caco Barcellos, em *O olho da rua* (2008) observa Eliane como uma repórter surpreendente, que “renasce e recria a cada reportagem” e confessa que, “por mais que tenha buscado o rigor técnico para o prefácio, foi tomado pela emoção do começo ao fim” (BARCELLOS, 2008, p. 7). Barcellos reitera que a sensibilidade do olhar de Brum consegue ver a “grandeza dos pequenos feitos de pessoas desapercibidas” (BARCELLOS, 2008, p. 9), o que não exclui o seu método de pesquisa rigoroso e técnico de apuração, sobretudo em relação ao ver de perto a realidade do outro, entrar em suas casas, ofertar os ouvidos a partir do que o jornalista chama de “dom da escuta”. Outro ponto notável de Brum, para Barcellos, está em despir-se de si mesmo, principalmente da casca de “sabe tudo” tão comum no meio jornalístico, para compreender o outro, suas fontes e personagens da vida real como seres de valor, observando-os longe da sua ótica preestabelecida e com preconceitos.

Os editores do romance *Uma/Duas* (2011) escrevem na contracapa do livro que “Eliane Brum é conhecida no jornalismo pela sensibilidade e força do seu texto. Cronista do cotidiano, há mais de 20 anos dedica-se a desvelar o extraordinário que habita vidas supostamente comuns”. Já no resumo da autobiografia dela, *Meus Desacontecimentos* (2014), afirmam que “como repórter e escritora, Eliane sempre indagou sobre como cada um inventa uma vida, cria sentido para os seus dias, com tão pouco”. Este questionamento é reiterado pela própria autora no primeiro capítulo da narrativa autobiográfica. “Como cada um se arranca do silêncio para virar narrativa. Como cada um habita-se” (BRUM, 2014, p. 09).

No dia 10 de julho de 2017, Eliane Brum venceu, pela quarta vez, duas categorias do Prêmio Troféu Mulher Imprensa: repórter de jornal e jornalista independente. A solenidade de

⁴²Marcelo Rech hoje é o atual presidente da Associação Nacional de Jornais e vice-presidente do grupo editorial da RBS. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/marcelo-rech-a945108/?ppe=1> Acesso 12/07/2017

entrega ocorreu em São Paulo e Brum ainda foi uma das homenageadas na iniciativa “Corrente Mulheres que inspiram”, promovido pela Revista e Portal Imprensa, a fim de ressaltar a importância do papel feminino na comunicação brasileira, mulheres que fazem e fizeram a diferença no âmbito profissional.⁴³ Ambos os prêmios somam-se aos mais de 40 outros nacionais e internacionais recebidos pela jornalista ao longo de sua carreira “como Esso, Vladimir Herzog, Ayrton Senna, Líbero Badaró, Jabuti, Sociedade Interamericana de Imprensa e Rei de Espanha”⁴⁴ Além do Troféu Especial de Imprensa ONU, Prêmio Comunique-se, Cooperifa, Orilaxé do grupo Afro Reggae, entre outros. Pela biografia disponível em seu site⁴⁵, Eliane Brum começou sua carreira, em 1988 no Zero Hora como estagiária. Passou 11 anos neste jornal. Em seguida, foi convidada para trabalhar na Revista Época em São Paulo, onde ficou dez anos. Hoje tem uma coluna quinzenal no jornal El País, outra em inglês no *The Guardian* e atua como freelancer, além de ser também documentarista.

Eliane Brum tem escrito seis livros – cinco de não ficção e um romance (objeto central desta pesquisa)⁴⁶ que, inclusive, já foram hora ou outra evocados neste trabalho. O primeiro deles é *Coluna Prestes, o avesso da lenda* (1994) o qual lhe rendeu o prêmio Açoriano de autora-revelação. Setenta anos depois, a jornalista refez a marcha de 25 mil quilômetros da tropa pelo país ouvindo as pessoas do caminho, moradores dos municípios cuja a memória é ofertada para mostrar o lado oposto da história “oficial”, contada por governantes ou pelos “rebeldes”. O segundo, *A vida que ninguém vê* (2006) – ganhadora do Prêmio Jabuti de 2007 como o melhor livro reportagem – é uma reunião de crônicas publicadas no Zero Hora n uma coluna homônima, no ano de 1999, as quais Brum conta o extraordinário da história de gente comum, que jamais se transformariam em manchete do jornalismo, mas em sua narrativa tiveram destaque.

O terceiro, por sua vez, *O olho da rua – uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008) é a reunião de dez grandes reportagens publicadas pela Revista Época, além dos bastidores do fazer jornalístico entre medos, acertos e erros. O primeiro texto mostra a história de parteiras da Amazônia, e o fechamento reporta os últimos 115 dias da vida de uma senhora com câncer, em São Paulo. Vale ressaltar que em 2017 foi publicada uma edição revisada com

43 Informações disponíveis em: <http://www.portalimprensa.com.br/trofeumulherimprensa/12edicao/home.asp> Acesso 12/07/2017 e <http://www.portalimprensa.com.br/mulheresqueinspiram/home.asp> Acesso: 12/07/2017 Uma reportagem também foi publicada pelo Jornal El País, em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/11/politica/1499777735_830444.html Acesso 11/07/2017

44 Dados disponíveis em: <http://elianebrum.com/biografia/> Acesso: 10/07/2017

45 Dados disponíveis em: <http://elianebrum.com/biografia/> Acesso: 10/07/2017

46 Dados disponíveis em: <http://elianebrum.com/biografia/> Acesso: 10/07/2017

um pós-fácio *os limites da palavra*, que se debruça em investigar o próprio ofício de repórter. Já o quarto livro é o romance *Uma/Duas*, publicado em 2011. Segundo sua biografia, a narrativa foi finalista dos prêmios Portugal Telecom, São Paulo de Literatura e Jornada Nacional de Literatura (Zaffari-Bourbon). Em 2014, a Amazon lançou sua versão em inglês no mercado internacional, impresso e e-book, traduzido por Lucy Graves.

A menina quebrada (2013) é o seu quinto material editorial publicado. O livro é uma coletânea de 64 de suas 234 crônicas e artigos de opinião publicados pelo site da Revista Época. A obra, ganhadora do Prêmio Açorianos de Melhor Livro do Ano de 2013, aborda temas diversos sobre o momento histórico vivido, como o relacionamento de pais e filhos, envelhecimento, morte, vida, ditadura da felicidade, política, questões socioambientais além de memórias próprias e históricas. O último livro de Eliane Brum é a autobiografia de 2014 *Meus desacontecimentos*. A autora também participou com textos avulsos em diversas antologias, como a publicada em 2011, chamada *Dignidade*, livro internacional que marca os 40 anos da organização Médicos Sem Fronteiras, de acordo com o site oficial da autora. Os documentários são *Uma história Severina* (2005), *Gretchen Filme Estrada* (2010) e a mais recente produção *Laerte-se* (2017).

Parece que estamos diante de um mar de informações. No entanto, temos a consciência da incapacidade/impossibilidade de se captar por completo uma vida. Sobretudo aquela que ainda está sendo vivida e transformada a cada momento. Por isso, perseguimos fragmentos. Fragmentos de Brum percebidos pelo humano também fragmentado e de olhar incompleto (mas plural) que escreve este trabalho. O fato é que das leituras que fizemos emerge, neste momento, a necessidade do exercício epistemológico que se questiona: o que podemos saber sobre esta condição atual de Eliane Brum? Como todas estas questões podem influenciar na análise romanesca de *Uma/Duas*? O que a faz, ainda que habitando um não lugar no jornalismo, procurar uma nova voz dentro da ficção? Nosso esforço de situá-la dentro de uma contextualização que se encoraja a elementos internos quanto externos de contextualização e história fazem-nos a perseguir os caminhos que a levaram a *Uma/Duas*.

2.3 *Uma/Duas* – peças primárias de um quebra-cabeça

Quando Ailce, a mulher que **me ensinou a viver morrendo**, cessou de respirar, eu viajei até o povoado para comprar meu próprio túmulo no cemitério de lomba onde mora Luzia. Gesto consolidado a cada ano com a doação de uma vaca para a festa da padroeira, como sugere a versão local do Itamaraty. Em seguida, comecei a escrever um romance em que uma filha se arranca do corpo da mãe. *Uma Duas*. **Há realidades que só a ficção suporta.**

Precisam ser inventadas para ser contadas. (Meus Desacontecimentos, BRUM, 2014, p. 78, grifo nosso).

Uma/Duas parece nascer do peso da reportagem de Ailce e de tantas outras feitas por Eliane Brum entre os anos de 2008 e 2010⁴⁷, sobre a morte morrida. Não a matada, que sai nas capas dos jornais, mas aquela cuja maioria vive e tem a dor silenciada. Ailce, uma senhora do interior de São Paulo que acabara de aposentar, recebe o diagnóstico de um câncer agressivo. Começa a ser cuidada na Enfermaria de Cuidados Paliativos do Hospital Servidor Público Estadual.⁴⁸

Um amigo de Eliane Brum, Aldário Dantas, sugere que a jornalista faça um acompanhamento de um paciente. A família de Ailce autoriza a reportagem. Brum a conhece no dia 26 de março de 2008 e passa a acompanhá-la em seus últimos 115 dias, numa caminhada para a morte. “No instante em nossos olhares se encontraram no silêncio do meio da sua sala, eu me coloquei numa situação impossível: minha vida estava amarrada à sua morte” (BRUM 2008, p. 412). Segundo Brum, ela não poderia muito desejar que aquela reportagem acabasse, ao mesmo tempo que queria muito se libertar de um contato com a morte tão cotidiano. “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. 413).

A experiência jornalística marca profundamente a vida de Brum. Ela relata que, no convívio com Ailce, teve três gripes, uma virose, uma sinusite, uma crise de bronquite alérgica e, durante dois dias, ficou de cama sentindo os sintomas da senhora (BRUM, 2008, p. 413). Também se irritava facilmente. “Parecia que a minha vida estava fora de controle, mas o que eu não controlava era a morte. A dela. E também a minha” (BRUM, 2008, p. 414). Foi no processo de convivência e escrita que descobriu: em nenhum momento conversaram sobre a morte. Elas só falavam sobre a vida. Dividiram gostos culinários. Enquanto Brum engordava, Ailce emagrecia. Ailce queria ficar bonita, com roupas novas, acessórios, queria passear. Brum, no outro dia, reproduzia o gesto dela e se arrumava. “Que lugar era esse, o meu e o dela? Não sei. Acho que, ao longo dessa relação insólita, cada um de nós deu diferentes sentidos ao nosso pacto” (BRUM, 2008, p. 414).

Ailce se foi no dia 18 de julho. Brum reflete que a despedida da senhora - que aprendeu a amar - é o cumprimento de sua parte no pacto. “A parte dela era me deixar testemunhar seu

⁴⁷ Esta informação está no livro *A menina quebrada* (2014). A reportagem de Ailce é a primeira delas. (2014, p. 93).

⁴⁸ Revista Época. Minha vida com Ailce. 16/08/2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bZNIwAlAtbM> Acesso 11/09/2017

morrer. A minha era reconstituir o corpo com palavras, torná-la viva pela escrita” (BRUM, 2008, p. 417). E reitera, nessa possibilidade de existência dada pela narrativa de que “Testemunhar o fim da vida de Ailce não me faz achar a morte sublime. Sigo sem achar sentido para o fim. Mas sei que a intensidade da nossa vida é dada pela coragem de mergulhar no caos da condição humana” (BRUM, 2008, p. 471). Esta afirmação de Brum aproxima-nos das intenções do romance moderno. Sobretudo quando diz que a experiência com Ailce lhe fez ter menos paciência com os poetas românticos, pois soam dramáticos demais. Prefere o conterrâneo Mário Quintana, que escreve “Esta vida é uma estranha hospedaria, de se parte quase sempre às tontas, pois nunca as nossas malas estão prontas, e a nossa conta nunca está em dia” (BRUM, 2008, p. 418).

Falar sobre coragem de mergulho na condição humana para legitimar uma vida – vivida, de fato, em intensidade – e que acaba com a morte – quando menos se espera, sorrateira e isenta de controle algum sobre nada – e por isso é limitada parece levar Eliane Brum a travar um debate sobre o modo como a sociedade encara a própria morte, ou melhor, negligencia o “encarar”. Na mesma época em que escreve sobre o fim da vida de Ailce, também faz uma reportagem *A enfermaria entre a vida e a morte* (BRUM, 2008, p. 356) sobre outros pacientes que ocupam leitos na Enfermaria de Cuidados Paliativos já citada acima. “Ao acolher doentes com a vida abreviada pelo câncer ou por uma doença crônica, defende-se uma prática médica em que cuidar é mais do que curar” (BRUM, 2008, p. 356). Brum reitera que este é o maior debate travado nos hospitais, vistos como um “altar da morte” cujos os “sacerdotes modernos” questionam os limites da prática médica diante do fim da vida. “E como é difícil aceitar limites, esse é o momento em que parte dos médicos apela para procedimentos invasivos e dolorosos na tentativa de prolongar uma vida a qualquer preço” (2008, p. 358).

Para Brum, a história humana pode ser contada pela maneira como cada sociedade, em diferentes períodos, lidou com a morte. Neste sentido, ela promove, em seu texto, um passeio literário e cita diversos autores que escreveram sobre o limiar de morrer. Dentre eles o historiador francês *Philippe Ariès* e seus livros *História da morte no ocidente* e *O homem diante da morte*; o psicanalista e escritor Rubem Alves; o antropólogo britânico *Geoffrey Gorer* com *Pornografia da morte*; Lya Luft em *O lado fatal*; o professor americano *Randy Pausch* e seu livro *A lição final*. Também reitera o direito sobre o modo como cada um decide pelo seu fim e cita os casos do ator *Paul Newman* e da escritora *Susan Sontag*. Ambos morreram de câncer. Mas o primeiro deixou o hospital e foi para casa. A segunda passou por todos os procedimentos e cirurgias possíveis. O que os ligam, neste sentido, é o direito de escolha (2008, p. 367). No entanto, tal direito pode ser questionado pela falsa onipotência médica. Brum

entrevista um profissional chamado Márcio Meirelles que conta, ao descobrir ter coisas que não poderia resolver, passou a ser um médico melhor pois começou a compreender seus limites (BRUM, 2008, p. 364).

Entre direito e limites face à morte e a vida está também uma mãe e uma filha cuja história foi contada pela jornalista em novembro de 2009. Em *Saudade da sua voz*⁴⁹ Brum nos revela como Odele cuida de Flávia, uma jovem moça em coma profundo desde os dez anos, quando foi sugada pelo ralo da piscina do condomínio onde morava. “É uma existência de subtrações e de delicadezas, a dessas duas mulheres. Só faz sentido porque Odele conseguiu fazer da história de dor também uma narrativa de amor.” Quando a filha completou um ano na cama, os médicos deram o resultado de “irreversível”. A mãe não quis acreditar. Buscou especialistas de diversos lugares e também dentro das religiões. Nada recobrou a voz de Flávia. “‘Ela tinha voz de sino.’ É dessa voz que ela sente mais saudades”, escreve Brum. Após uma investigação minuciosa sobre o que havia causado o acidente da filha, Odele descobriu que o condomínio tinha instalado uma bomba de sucção potente demais para o tamanho da piscina. E processou-os. Em seguida, virou uma militante desse problema, criou um blog⁵⁰ para documentar a rotina da filha e reunir casos semelhantes. Hoje Flávia tem 29 anos; 19 deles em coma. Após a publicação desta matéria, Brum escreveu uma coluna para falar sobre as cartas que Odele recebeu após a publicação da sua história e refletir sobre a eutanásia e a ideia de Deus.⁵¹ Brum afirma:

Não posso afirmar o que eu faria se vivesse a tragédia que Odele viveu – e vive – com sua filha. **Possivelmente, o mesmo que ela.** Só posso dizer que gostaria de ter a coragem e o desprendimento de cuidar tão bem da minha filha como ela cuida da dela. **Há certas coisas que só sabemos vivendo. Podemos no máximo especular. Se um dia eu estiver na situação de Flávia, gostaria de morrer.** Como a legislação brasileira não permite a eutanásia, já pensei em várias maneiras de garantir o direito de encerrar minha vida se um dia estiver num coma irreversível, assim como estudo **alguma forma de absolver meus familiares da responsabilidade de realizar meu desejo.** Esta é uma decisão que não deveria precisar ser tomada por ninguém que ama, embora também possa ser um ato de amor, coragem e cuidado. **Ou seja. Se estivesse no lugar da mãe, faria o mesmo que Odele faz: tentaria cuidar da minha filha da melhor forma possível enquanto ela respirasse. Se estivesse no lugar da**

⁴⁹ BRUM, Eliane. *Saudade da sua voz*. Revista Época. 22/11/2009. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI105927-15228,00-SAUDADES+DE+SUA+VOZ.html> Acesso 11/09/2017

⁵⁰ Souza, Odele. Fávía vivendo em coma. Disponível em: <http://flaviavivendoemcoma.blogspot.com.br/> Acesso 12/09/2017

⁵¹ BRUM, Eliane. Deus e a eutanásia. Revista Época. 23/11/2009. Disponível em <http://desacontecimentos.com/opinioao/colunas-na-epoca/deus-e-a-eutanasia/> Acesso 12/09/2017

filha, preferiria ter outro destino. Entendo que o exercício do amor e do cuidado pode conter as duas possibilidades. (BRUM, 2009, grifo nosso).

Ao analisar as cartas recebidas pela mãe de Flávia, Brum reflete sobre como tantos podem ter tantas certezas sobre a vida dos outros. “Estas pessoas não têm dúvidas, só certezas absolutas. Elas não vivem a experiência sobre a qual disparam sentenças, mas sabem o que é melhor para quem vive. Têm todas as respostas, sempre” (2009). Reitera, como histórias como desta mãe e filha podem abalar as estruturas e convicções que temos sobre o que é a experiência de viver. “Flavia vive à margem da vida, como diz Odele. Mas vive. Ainda que não se saiba se tem algum nível de percepção do que se passa ao redor dela. E ainda que, tanto na Filosofia quanto no Direito, possamos discutir o que faz de uma vida uma vida” (2009). Se a conversa sobre a morte nos levou ao questionamento do que pode ser considerado uma vida, também nos parece necessário percorrer mais uma parte dessa reflexão antes de alongar-nos a Uma/Duas.

Em 2010, E. B. escreveu a coluna *O bebê alien*⁵² sobre a experiência da maternidade. Em linhas gerais, Brum pretende desmistificar o mito de que uma mulher só se torna completa depois de ser mãe e que as dores do processo da gravidez e do próprio parto estão no âmbito do sagrado. “Todas as experiências são insubstituíveis e únicas. E a maternidade é tão insubstituível como qualquer outra experiência intensa de vida. Passamos do tempo da imposição reprodutiva. Ser mãe é uma escolha” (2010). E. B. conta que foi mãe aos 15 anos, e embora tenha o maior amor do mundo por sua filha, ver sua barriga crescer pareceu assustador.

As experiências humanas são todas contraditórias. Nunca sentimos uma coisa só [...]. Por **que só a maternidade seria um caminho linear e sem conflitos rumo ao paraíso da realização plena?** [...] Em nome da profana missão de arrancar a maternidade do panteão dos deuses e devolvê-la ao rés do chão da humanidade, vou dar a minha cara para bater ao falar de minha experiência pessoal (BRUM, 2010, grifo nosso).

Eliane conta que era muito magra quando engravidou e que às vezes pensava viver em seu interior um alien, não um bebê. “E o fato de saber não eliminava o estranhamento de ter algo vivo crescendo no meu útero. Afinal, até ontem não havia nada ali. E, agora, minha pele espichava, estrias apareciam. Tudo no mais absoluto silêncio” (2010). E quando sua filha Maíra nasceu, já não sabia como aquele serzinho já vinha cheio de exigências. Mas viu brotar o amor da convivência das duas. Viu também nascer uma menina, e morrer em si outra menina. “Parir outro ser é um ato de vida. Sempre ouvimos e acreditamos nisso. E é verdade. Mas também é

⁵² BRUM, Eliane. O bebê Alien. Revista Época. 08/02/2010. Disponível em: <http://desacontecimentos.com/?p=410> Acesso 12/09/2017

um ato de morte. Quando damos à luz um filho, nunca mais seremos as mesmas” (2010). Esta assertiva pode ser aprofundada quando, a vida que nasce já vem acompanhada da possível morte precoce. Este foi o tema da última reportagem feita por E.B. sobre a morte em abril de 2010, para a Revista Época.⁵³ “Mas a perda de um bebê é o avesso da lógica. Ninguém espera que quem acabou de nascer possa morrer. Um filho não é apenas uma combinação única dos genes dos pais, mas a soma de seus melhores desejos de continuidade.”

Ao abrir espaço para pensar as possibilidades da morte, as dificuldades da maternidade, o próprio lugar da ideia de morrer na sociedade, o papel dos médicos, as doenças agressivas, a relação de mãe e filha e a importância da narrativa, da palavra, da voz, Eliane Brum parece compreender que chegou um momento que a sua própria voz não deu conta de tudo que tinha a dizer. Estas reportagens foram escolhidas porque parecem, em meio à sua vasta produção noticiosa e de opinião, perseguirem um caminho possível e progresso que nos levam a Uma/Duas, ao passo que nos auxilia epistemologicamente na análise do romance.

Como viver no limiar da morte? Quais narrativas emergem de nós mesmos quando postos em contato com a nossa finitude? A narrativa tem o poder de prolongar uma vida? De documentar uma vida comum? Como cada vida pode ser extraordinária? Ou como lidar com os contrários da existência? Como compreender que uma criança que acabou de nascer vem acompanhada do estigma de uma doença severa que tão logo vai levá-la embora? Como os médicos se revestem neste papel de decidir pelo “bem-viver” no fim da existência de alguém? E como uma mãe consegue viver com a ausência da voz da filha e dá a possibilidade de vida a ela numa cama de hospital? Há como separá-las? Como a palavra entra nestas frestas da vida e da morte significando o caminho e os vazios? É possível que uma voz jornalística dê conta destas problemáticas, por mais que sejam contadas dentro de aspectos literários?

Em algum momento da trajetória, Eliane Brum se dá conta que não. O jornalismo não responde estas indagações da condição humana. É necessário ir para a ficção. “Depois de mais de 20 anos contando histórias reais, senti a necessidade de ter outra voz. Percebi que há certas realidades que só a ficção suporta” (2011), disse Eliane Brum ao *Diário Regional*, em junho de 2011.⁵⁴ De acordo com Brum, esta percepção transformou-se num incômodo e depois em insônia. “Alguém disse, não lembro quem, que escrever ficção é como pescar no lago interior

⁵³ BRUM, Eliane. O filho possível. 08/04/2010. Revista Época. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI132195-15257,00-O+FILHO+POSSIVEL.html> Acesso 13/09/2017

⁵⁴ OLIVEIRA, Fernando. “Percebi que há certas realidades que só a ficção suporta.”. 29/06/2011. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Di%20Regional-Percebi-que-h%C3%A1-certas-realidades.pdf> Acesso 12/09/2017

da nossa inconsciência. Mas para mim não foi um lago, foi um oceano escuro.” (2011). Afirma também que há aspectos da vida que não podem ser alcançados pela reportagem. “Uma subjetividade que a palavra só aceita como ficção. [...] Mas sabemos que o real é inalcançável, o que é bom, porque se não pararíamos de contar histórias. Vou tentar alcançar o fundo do mar, apenas para descobrir que não há fundo.” (2011).

À *Revista Marie Claire*, em julho de 2011⁵⁵, E. B. diz que “a ficção vem de tudo que vivemos. A história se impôs, não ia mudar. O livro é também sobre a palavra escrita, sobre o que é dito e não dito entre mãe e filha. De como é possível transformar vida em palavra” (2011). Para *A tarde de Salvador (BA)*, Brum reitera, em entrevista⁵⁶ que ela própria é também o resultado de uma vida e escreve com tudo aquilo que é. “Quem acompanha meu trabalho – tanto minhas reportagens como minha coluna e minha crônica semanal – pode identificar a inspiração em histórias reais que contei. Só que são apenas pontos de partida, totalmente reinventados”. Reitera ainda, que as mais de duas décadas escutando histórias de gente, nas mais variadas geografias, a faz sentir que é habitada por uma multidão de vozes, entre a literatura oral e escrita que vivenciou. “Na ficção, acho que essa polifonia foi desfiltrada, de dentro para fora. Dessa forma, sou influenciada tanto por toda literatura escrita que li, a literatura do cânone, como pela literatura oral que tive o privilégio de acessar como repórter” (2011). Num outro momento, para a *Revista Cultura*⁵⁷, E. B. que não queria ter transformado o livro numa grande crítica social, mas “as críticas aparecem como acontece no decorrer da vida. Não se separa a vida da ficção, ela faz parte. Fui influenciada por tudo que vivi e ouvi e não saberia separar. Sou tudo isso.” (2011).

Na estrada que nos leva ao possível retorno do seu processo criativo, faz-se pertinente dizer ainda que a própria autora parece aproximar sua visão da nossa perspectiva teórica ao legitimar uma continuidade de seu romance aos seus leitores. Na entrevista mencionada do *Diário Regional*⁵⁸, Brum afirma que “cada leitor é também um escritor. E meu livro continuará

⁵⁵ DEODATO, Livia. O que só a ficção suporta. 01/07/2011. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Marie-Claire-O-que-s-%C3%B3-a-fic%C3%A7%C3%A3o-suporta.pdf> Acesso 12/09/2017

⁵⁶ CANDRA, Cássia. Possuída de si. 09/07/2011. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Marie-Claire-O-que-s-%C3%B3-a-fic%C3%A7%C3%A3o-suporta.pdf> Acesso 12/09/2017

⁵⁷ DE SOUZA, Kelly. Entrevista Eliane Brum. 01/07/2017. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Revista-da-Cultura-Entrevista-Eliane-Brum1.pdf> Acesso 12/09/2017

⁵⁸ OLIVEIRA, Fernando. “Percebi que há certas realidades que só a ficção suporta.”. 29/06/2011. Disponível em: <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Di%00rio-Regional-Percebi-que-h%C3%A1-certas-realidades.pdf> Acesso 12/09/2017

sendo escrito por cada um. Neste sentido, cada um fará com o que escrevi seu próprio romance” (2011).

Desta maneira, abrimos uma janela para compreender *Uma/Duas* na relação proposta entre o sujeito-leitor/pesquisador e o objeto/romance, (o que, inclusive já tentamos fazer) a partir da fundamentação dada pelo *serio ludere*⁵⁹. Tivemos o esforço de traçar um entendimento do progresso da narrativa a partir da ótica de trabalho da própria autora para então desemborcarmos no romance. Para tanto, propomos, agora, a leitura do resumo da obra. Tentaremos voltar os fatos da narrativa para os principais aspectos que serão trabalhados no terceiro capítulo, sobretudo para os percalços de contradição separando-os a fim de propor uma linearidade de entendimento. Caro dizer ainda que, com este exercício, iniciamos aqui o desmonte da narrativa pela E.R., pondo sobre a mesa as peças que o compõe. **Num primeiro momento, sem análise crítica ou reflexiva, mas dentro da perspectiva descritiva dos fatos.**

O livro se desenrola por meio de três vozes: Laura, em primeira pessoa; Laura, em terceira pessoa e Maria Lúcia em primeira pessoa. Todas elas são marcadas pela mudança da tipologia da letra. Em sua versão impressa, a escrita está em vermelho e, ao passo que adentramos a história, compreendemos os motivos. A versão e-book já não conta com esse detalhe e, em nossa visão, perde em análise estética. Por isso, o objeto literário propriamente dito é o impresso, publicado em 2011 pela editora Leya, 2ª reimpressão. Os capítulos não têm título. A narrativa não tem discurso direto, nem utiliza o padrão da norma culta para diálogos com dois pontos e travessão. Também não há o uso de aspas. A fala das personagens se mistura com a voz do narrador nos parágrafos, com a imersão ao pensamento e o narrar das ações.

De uma maneira geral, a história não é datada, nem localizada numa cidade específica. Mas diversos elementos (de ordem urbana) dá-nos a sensação de que é contemporânea ao seu contexto histórico, ao mesmo tempo que evoca figuras de diversos pensadores. Brum vai referenciando, dentro da vida de Laura e Maria Lúcia, diversos autores, livros, artistas, atores, músicos e músicas, personagens ficcionais, apresentadores, filmes referências à internet e publicações atuais. Observamos a presença do cantor Cat Stevens e sua canção *Where do the*

⁵⁹ Termo trabalhado no primeiro capítulo desta dissertação, leva-nos à ideia da “brincadeira séria” de ler romances, numa leitura significada que vai para além do imediatamente dado e acaba por se fincar na história. Emerge ainda dos conceitos hermenêuticos de Gadamer que potencializa o ato interpretativo a um modo de ser no mundo.

*children play*⁶⁰, os escritores Kafka⁶¹, Deleuze⁶², Clarice Lispector⁶³, Gustav Flaubert⁶⁴, J. K. Rowling e Harry Potter⁶⁵, a personagem fictícia do jornalista e escritor Stieg Larsson, *Lisbeth Salander*⁶⁶, o Museu Madame Tussaud⁶⁷, a apresentadora americana Oprah Winfrey⁶⁸, o pintor Jackson Pollock⁶⁹, o ex-primeiro ministro britânico durante a segunda guerra, Winston Churchill⁷⁰, a dançarina Cyd Charisse⁷¹, o poeta Vinicius de Moraes⁷², o ator Humphrey Bogart, a atriz sueca Ingrid Bergman, o escritor Ernest Hemingway, a escritora Jane Austen⁷³, o site *Youtube* e a revista *Playboy*⁷⁴, o macarrão instantâneo *miojo*⁷⁵ por fim, *A Noviça Rebelde*, sobretudo o capitão Von Trapp e Maria, interpretada o Julie Andrews.⁷⁶

Outros elementos culturais nos dão a noção de que estamos falando de uma narrativa cujo pano de fundo é o próprio território brasileiro, mais propriamente de uma grande capital - talvez como São Paulo - cujos problemas de trânsito e decadência dos hospitais públicos estão presentes e serão discutidos posteriormente no terceiro capítulo. Não obstante, há também a presença de uma redação de revista, prédios, táxis, livraria, elementos que acrescentam indícios ao fato de estarmos situados numa metrópole. Embora tenhamos duas personagens principais, há também alguns secundários que não são nomeados, mas existem e dão suporte ao

⁶⁰ “Acorda com Cat Stevens. *Where do the children play?* Deixa o despertador tocar a música até o fim” (Brum, 211, p. 27).

⁶¹ “Eu gritava que havia virado uma barata gigante e eu ainda não tinha lido Kafka.” (Brum, 2011, p. 63).

⁶² “Ele tem um livro de Deleuze na mão. Lógica do sentido.” (Brum, 2011, p.77).

⁶³ “Naquela época eu ainda o escutava, e então dei o nome de Laura, que era o nome de uma galinha de uma história infantil que uma escritora chamada Clarice Lispector escreveu pouco antes dela nascer” (Brum, 2011, p. 73).

⁶⁴ “Nem mais, nem menos. Le mot juste, como diria Flaubert.” (Brum, 2011, p. 51).

⁶⁵ “Ele é um pouco calvo, tem cabelos grisalhos e uns óculos de aros grossos. E o segundo livro do Harry Potter no colo” (Brum, 2011, p. 77). Esta é a primeira citação do Harry Potter no livro. Existem várias outras.

⁶⁶ “Eu não me surpreenderia se minha mãe fosse uma hacker tão boa quanto Lisbeth Salander.”. (Brum, 2011, p. 79).

⁶⁷ “A médica não olha pra ela Fala diretamente com a mãe, que parece um dos bonecos de Madame Tussaud.” (Brum, 2011, p. 127).

⁶⁸ “Oprah entrevista uma vítima de abuso sexual na infância. E seu abusador. Ali, lado a lado na poltrona. Arregaço a manga da minha camisa e abro um sorriso fino acima do pulso. Limpo o sangue na tela da TV. Uma mancha de Pollock. E de novo estamos em território familiar.” (Brum, 2011, p. 79).

⁶⁹ “Limpo o sangue na tela de tv. Uma mancha de Pollock. E de novo estamos em território familiar.”. (Brum, 2011, p. 80).

⁷⁰ “Quer tanto conversar algo corriqueiro que se entusiasma e declara a frase de Churchill: ‘a democracia é o pior sistema, exceto todos os demais.’” (Brum, 2011, p. 29). Na página 169, a autora também cita Churchill.

⁷¹ “Em geral, ele considerava o cinema uma invenção imprópria e um tanto perigosa, e por isso fiquei surpreendida quando encontrei uma fotografia de Cyd Charisse no bolso da sua calça quando fui lavá-la” (Brum, 2011, p. 97).

⁷² “Há uma barragem na minha garganta, e Vinicius de Moraes a põe a baixo” (Brum, 2011, p.135).

⁷³ “Nos meus sonhos, eu era Humphrey Bogart, não Ingrid Bergman. Eu era Hemingway, não Jane Austen” (Brum, 2011, p. 135).

⁷⁴ “E se as imagens foram postadas no youtube, e eu virar um fenômeno do mundo virtual e for convidada para posar na Playboy?” (Brum, 2011, 76).

⁷⁵ “Tenho mais químicos em mim que um pacote de miojo. (Brum, 2011, p. 98).

⁷⁶ *A Noviça Rebelde* é citada em todo o capítulo 34 do livro.

desenvolvimento da estória. Válido dizer ainda sobre as três figuras masculinas de relevância, com presença crucial para a narrativa, mas apresentadas na ausência da fala. As características de cada um deles serão trabalhadas a seguir.

2.3.1 Laura e a história presente

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.
Laura

O ambiente é um quarto, mas não há descrição. Laura corta os braços. Abre “bocas” em seu próprio corpo, enquanto a mãe arranha a porta do cômodo chamando pelo seu nome. Não sabemos o conflito entre as duas, nem tampouco o que faz a senhora chamá-la insistentemente. No entanto, há uma tensão explícita e substantiva na cena. Enquanto o sangue escorre da pele de Laura, ela começa a criação de um livro. “Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir” (BRUM, 2011, p. 7). Segundo suas próprias palavras, iniciar uma narrativa é de uma precisão profunda e a única chance para a sobrevivência da relação de ambas. É válido ressaltar que a tipologia da letra no primeiro capítulo é normal e denota a construção da voz da Laura em primeira pessoa.

Já no segundo capítulo, vemos o desenrolar das ações em negrito, o que corresponde à voz em terceira criada por Laura em sua ficção dentro da ficção. Neste trabalho, decidimos nomear este narrador por Laura em terceira pessoa, falando para fora de si. Ela escreve uma história cujos olhos do leitor podem ler e compreender o que tem se passado com a mãe e filha no presente. No entanto, ao desenrolar da narrativa, as vozes se misturam. A história volta no tempo. Laura é acordada por um telefonema da Alzira do Centro Espírita. A mãe não frequenta as reuniões há dias e a amiga está preocupada. Ninguém consegue falar com ela, apartamento está fechado. Laura é a única que tem uma chave jogada em algum lugar. Ranzinza, contrariada e sem vontade nenhuma, procura a tal chave na gavetinha do criado-mudo e vai tentar socorrer a mãe. Não a vê há semanas, não sabe como ela está mas oscila o pensamento entre querer saber e não querer saber.

Ao chegar ao prédio, avista uma grande confusão de bombeiros, polícia e ambulância. “Se a mãe não estiver morta ela vai matá-la por expor assim, ela que esgueira pelos cantos do seu pequeno mundo, do pequeno mundo organizado que construiu apesar da mãe” (BRUM, 2011, p. 12). Não sabe por que esperar. Quando conseguem abrir a porta do apartamento, Laura

vai caminhando e bate o pé numa “carne enrodilhada” no chão. Susto e o grito preso na garganta: a mãe está definhando, em meio a urina e fezes, roupas sujas, um pé comido pelo gato, a degradação humana em pessoa. Laura sente um misto de horror e culpa, de dor e raiva. Os paramédicos a levam para o hospital. Ela vai atrás. Enquanto desce as escadas, os enfermeiros a bombardeiam com milhares de perguntas sobre Maria Lúcia, mas ela não sabe responder nenhuma delas. “Sabe que ele também a condena. Que a culpa por ter uma mãe que apodrece viva num apartamento só pode ser dela. Da filha distante. Da filha indiferente. Da filha ingrata. Como poderiam saber que não há longe o suficiente para elas?” (BRUM, 2011, p. 19).

Laura utiliza a voz ficcional para pensar as relações humanas superficiais. A todo momento, ao contar a estória, explora elementos de reflexão sobre os pequenos silenciamentos e julgamentos das pessoas que avaliam sem profundidade as ações uns dos outros. Quando chegam ao hospital, por exemplo, precisa responder uma série de questionamentos. “Ela é uma máscara ao respondendo às perguntas da assistente social. Uma máscara falante. (...) A assistente social se esforça em forjar sua própria máscara de assistente social para encobrir a repugnância que sente pela filha, mas a mulher não é competente” (BRUM, 2011, p. 18). A mãe não conseguia caminhar. Não tinha mais eletricidade em sua casa. Não se alimentava há uma semana. Nada disso Laura tinha conhecimento. Por isso, o conselho da profissional é que a filha reestruture a sua vida para cuidar de Maria Lúcia quando ela sair do hospital, descrito aqui pelo seu cheiro de “sus”, paredes velhas e descascadas, cadeiras quebradas. “Esta decadência persistente com cheiro de morte, formol e perfume barato” (BRUM, 2011, p. 19).

Deixa a mãe com Alzira e retorna ao apartamento para resolver tudo que ficou pendente. “É isso que sempre a assusta no mundo, essa capacidade do inferno de se esconder na luz. E não nas sombras, como nos iludem os escritores de contos de horror” (BRUM, 2011, p. 21). Sobe as escadas de incêndio. Não quer ser vista. Mas acaba cruzando com o faxineiro. Não é sabatinada. “é bom quando as pessoas têm um lugar que não cabem perguntas” (2011, p. 22).

Não aguenta o momento de encarar a sujeira deixada pela mãe. Vomita no meio da merda, do ranho e da podridão do assoalho. Pega o interfone e pede a ajuda do porteiro para encontrar duas diaristas. Enquanto aguarda, ouve o gato dentro do apartamento. Decide entrar e resolver o problema dele. Luta com o animal. Ele crava as unhas dele em seu rosto. E ela crava as suas no bichano. “ela sente o monstro dentro dela respondendo ao monstro de fora. E gosta” (BRUM, 2011, p. 23). Acerta o serviço com as mulheres, diz que o chaveiro vai trocar a fechadura e que no dia seguinte volta para pagá-las. Pede que a casa fique como se nada tivesse acontecido. Limpa o sangue restante do gato em si mesma, paga o porteiro “por não

perguntar” e vai embora. Já em casa limpa os cortes e até dá uns pontos em alguns dele, toma os remédios, um banho, abre uma lata de leite condensado e entra na banheira. “Pronto, ela está dentro de um útero que não lhe faz mal. De olhos bem fechados, começa a lamber o doce” (BRUM, 2011, p. 27).

Acorda no outro dia e pensa “como a vida pode absorver tanto horror e seguir adiante?” Mas segue. Lembra da mãe na UTI. “De repente a morte dela parece-lhe insuportável” (BRUM, 2011, p. 28). Volta para o hospital. A obra segue com um capítulo bem descritivo e reflexivo sobre este ambiente, sobre o silêncio da UTI, do cansaço das enfermeiras, sobre a própria morte. A mãe, por sua vez, está com o quadro estável, mas o rim não funciona muito bem, está desidratada e talvez precise de hemodiálise. “Você quer falar com sua mãe? Estamos no horário de visita. Eu posso? Acho que você deve. E a boca da mulher se torce numa expressão ressentida. Pronto, a enfermeira se vingou de alguém. Pode ir para casa com sua bolsa Louis Vuitton de camelô sentindo-se superior” (BRUM, 2011, p. 28). Enfim, presenciamos um diálogo com a mãe. “Laura. De novo a voz. E então perdão. Ela não responde. Mas seu olhar diz. Nunca. Eu nunca vou ter de perdoar. Em vez disso, anuncia. Acabou o horário de visita.

Não mencionamos antes, mas Laura é jornalista. Trabalha como repórter numa revista. Após sua obrigação com a mãe, segue para a redação. Chegando lá, todos querem saber como está a mãe, inclusive um colega que só chegava perto dela com intenções sexuais. “Como você está? E aperta a ponta dos seus dedos. Sabe que, assim que se levantar, ele dará uma conferida em sua bunda” (BRUM, 2011, p. 31). Ela finge ser a filha comprometida. O chefe diz que é melhor tirar uns dias, mas ela afirma querer terminar um texto para a próxima edição. “Agora que todos encenaram seus papéis com a competência possível, ela pode trabalhar” (BRUM, 2011, 31).

De volta ao hospital, Laura tem sua primeira conversa com uma médica. Este é um momento importante da narrativa elaborada pela voz da ficção dentro da ficção, pois Laura pensa os papéis sociais, as construções e máscaras sobre si mesmo em sociedade. “Veste-se de branco como todos os médicos, mas ela consegue adivinhar as penas pretas do corpo” (BRUM, 2011, p. 41). A médica diz que precisa falar com ela sobre a mãe. Diz que tudo bem. “Ela tem o prazer de impor o seu melhor personagem” (BRUM, 2011, p. 41). A médica reitera as condições em que mãe foi encontrada, diz que a assistente social cogitou denunciá-la, a mãe já está em depressão, anêmica e não conseguiria agir sozinha e que, com 70 anos, após passar por toda a intempérie final não deve sobreviver a mais um episódio como esse. Portanto, precisa de um cuidador. Aponta que Laura necessita de saber o que fazer, pois em até dois dias a mãe deixará a unidade de saúde.

“Nem estava recuperada da má notícia da alta da mãe, e o sorriso de compreensão a golpeia. Sou a psicóloga, doutora Márcia. Quando foi que psicóloga se tornou doutor? Diverte-se. Ela não responde ao cumprimento” (BRUM, 2011, p. 45). Laura analisa a profissional em seus detalhes de ação apresentando-nos de forma ironizada o seu ar de superioridade construído pelo jaleco branco. Laura maquia a si mesmo para falar com a profissional e ainda critica a posição de médica a qual lhe dá possíveis poderes: “eu me preocupo com você porque sou tão superior que posso compreender a criatura horrível que você é. E depois posso apresentar seu caso num Congresso e ganhar uma página numa revista científica” (BRUM, 2011, p. 45). Decide então manipular a conversa e cria, neste momento, o primeiro personagem de si, denotando, desta maneira, a sua multiplicidade. Agora ela é a filha que abandonou a mãe porque não é fácil suportar o ódio dela por culpá-la da deserção do pai de casa. Inventava que viviam num local insalubre, bastante sujo. “A sujeira, pelo menos, é de verdade. Mas ela precisa reduzi-la a uma sujeira que a psicóloga pode suportar” (BRUM, 2011, p. 45). Ao mencionar a sujeira, vale lançar parênteses para dizer como E. B. trabalha com as sensações em sua escrita, sobretudo o olfato e o tato, o que nos eleva a reflexão de que tudo parece passar pelo corpo, principalmente as palavras.

No fim das contas, embora acredite que a sua história para a psicóloga é muito ruim, consegue engambelá-la sobretudo porque chora para deixar mais dramática a cena, além de tentar aproximar da profissional dizendo que precisava desabafar, não tinha coragem de contar esses detalhes da vida para ninguém e precisa de uma opinião de um terceiro. “Ela gosta do que vê no rosto da psicóloga. Gosta principalmente de carimbar na imagem asséptica da mãe um rótulo de uma porca. Justo na mãe, que nasceu praticamente com um pano com álcool na mão [...]” (BRUM, 2011, p. 47).

No entanto, quando lembra da dificuldade de tentar conviver com a mãe após a alta e que não quer encontrá-la novamente nas condições do apartamento, começa um pranto, e, sem saber porque chora tanto e em soluços, permanece falando, falando até que “dá o bote final na psicóloga” e ouve de sua boca que o melhor a fazer com a matriarca é interná-la num lugar o qual estará protegida de si mesmo. “A psicóloga caiu. [...] Um instante a mais e estará pendurada no alto da árvore. [...] O tom tem que ser exato. Nem mais, nem menos. Le mot juste, como diria Flaubert” (BRUM, 2011, p. 51). Laura conseguiu, por meio da indução do seu discurso, à atitude da psicóloga de ajudá-la numa interdição branda da mãe.

“Ela vence a repugnância e encosta a mão enfaixada na cabeça da mãe. Eu vou cuidar de você, diz. Vou me mudar para a sua casa para poder cuidar de tudo. Representa bem seu personagem. A mãe apenas pisca” (BRUM, 2011, p. 65). No momento de alta, a médica parece

perceber que as coisas não estão tão bem quanto parece, mas já não importa. “Gratos por poder continuar fingindo que não são fingidores” (BRUM, 2011, p. 66). Ambas vão embora de táxi. Três horas e meia depois Laura vai até a redação avisar ao chefe que vai precisar deixar a revista. Não sabe se ele recebe a notícia com estranheza ou alívio. Pede para ser demitida, diz que vai viver com a mãe, e necessita do dinheiro do fundo de garantia para sobreviver. Acaba esta etapa de forma altruísta. “É agora a melhor das filhas, um ser humano excepcional, a melhor das mulheres” (BRUM, 2011, p. 65).

No retorno para casa, agora limpa e habitável, dá um banho na mãe. Dá a medicação prescrita e começa a arrumar o quarto de hóspedes para si mesma. Há uma porta que dá direto nos aposentos da mãe. Tranca-a. Mas, logo em seguida, ao abrir, a mãe está de pé a sua frente. Grita e fecha a porta nela. Diante do sufocamento, enquanto a mãe arranha a porta, Laura tira o computador da bolsa e começa a escrever. Para não ouvi-la, liga a televisão.

Laura sai perambulando pelas ruas até chegar na livraria. Vaga pelas prateleiras pensando sobre sua própria condição de escritora. Decide sentar em uma poltrona e observar um homem com um livro de Deleuze na mão, *Lógica do sentido*. “Sempre me surpreende o interesse de qualquer homem por mim. Me excita e me ofende ao mesmo tempo” (BRUM, 2011, p. 76). Começa a imaginar os dois se agarrando e sendo flagrados pelas câmeras, as imagens sendo postadas no *youtube* e ela virando capa da *Playboy*. Começa a rir e chama atenção dele. Ele questiona o que é tão engraçado. “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 minha boceta se você me deixar enfiar meus dedos no seu cu” (BRUM, 2011, p. 76). O homem levanta e vai embora. Continua rindo, mas depois sente-se sozinha e afunda na poltrona.

Num sobressalto, “Você enfiaria mesmo seus dez dedos no cu dele?” (BRUM, 2011, p. 76) outro homem a questiona. Esse agora está com o segundo livro do *Harry Potter* no colo. Vê em seus olhos uma criança travessa, não um garanhão. Responde que não sabe e ambos riem. Conta a ele que leu todos os livros do menino bruxo e engatam uma conversa. “É isso que amo na cidade de milhões. É possível começar falando com estranhos sobre enfiar os dedos no cu e terminar em *Harry Potter* numa livraria no meio da tarde” (BRUM, 2011, p. 77). Laura se despede e ele diz que vai lá todas as quartas-feiras na folga do consultório. Não trocam nomes. Mas a pequena conversa faz Laura esquecer da mãe por alguns minutos. No retorno para casa, ao entrar em seu quarto, sente que a mãe mexeu em suas coisas. “Começo a tremer muito e me deito em posição fetal” (BRUM, 2011, p. 78). Pega seu canivete suíço, abre uma “boca” fina

no pulso e limpa o sangue na tela de TV, onde Oprah está entrevistando uma vítima de abuso sexual na infância e seu abusador. A mãe vê tudo isso.

Na outra semana, de volta à livraria para ver o homem do Harry Potter. Ele é uma pessoa mais velha. “E eu gosto de homens jovens, de carne dura. Gosto de sentir os músculos movendo-se debaixo das minhas mãos, a pele nova que ainda não foi mastigada pelos dias. Mastigo eu a única virgindade que me excita” (BRUM, 2011, p. 103). Ela pergunta sua profissão e ele responde ser massagista. Ela diz que é jornalista, mas parou a atividade para cuidar da mãe e tenta escrever um livro, mas tem percebido que “não tem nada a dizer que não tenha sido dito. A conversa termina falando sobre as mãos e toques. Ele espera que um dia possa tocá-la. Com as mãos, os pés ou com a língua. Laura rechaça todas as possibilidades. Diz que vai transar com ele todo amarrado e cortaria a terceira opção. Ele se levanta e vai embora, mesmo deixando o caminho aberto às possibilidades. Laura permanece sentada envolta à tristeza. Sente-se deslocada de si mesmo, numa total ausência de sentido. É aí que urina na poltrona da livraria. Amarra a blusa na cintura e vai embora caminhando.

Na madrugada, a mãe a acorda com um grito. “Quer um copo d’água, um remédio para dormir ou algo pra dor? Quero dizer que eu odeio o seu pai. Obrigada pela informação nova. Ele não era quem você pensava” (BRUM, 2011, p. 117). Trocadas outras poucas palavras, Laura bate a porta e volta a dormir. Dessa vez sonha com o pai. Ele pede desculpas, mas diz que a ama. Laura retribui o carinho. Diz que não sabe escrever, mas se pudesse escreveria. Ela quer saber se ele está vivo, sente saudades, quer tomar um café. Mas as unhas da mãe rasgam o sonho e ela ouve a porta sendo batida novamente. “Estou com muita dor, Laura. Por que você não abriu a porta? [...] Acho que vou desmaiar. Laura, você precisa me levar ao hospital. Laura, você precisa me salvar” (BRUM, 2011, p. 118).

A pele da mãe está amarelada. A filha percebe quando ambas estão indo para o centro de saúde de táxi. “Como não tinha reparado? Será que está com hepatite? Não importa. A mãe nunca havia pedido coisa alguma, nunca se queixado, nunca nada. Que mãe é esta implora por salvação? De onde vem aquilo?” (BRUM, 2011, p. 119). Laura fica pensando os motivos da mãe, do nada, declarar seu ódio pelo pai e de repente pedir para ser salva? Quer fugir. Mas fica. Sente o medo da mãe. Mas não diz nada até chegar no pronto-socorro. Enquanto espera, usa o seu tempo mais uma vez para refletir sobre aquele lugar. “Alguns sangram ferimentos antigos, uma criança chora. [...] Ninguém quer escutar. Todos precisam falar. Fala, de dor e de urina e de sangue e de fezes. [...] Falam como se o doente não estivesse ouvindo. Ela não quer ouvir e ouve” (BRUM, 2011, p. 120). Laura se asfixia e decidem ir para um hospital particular.

A médica pede para Maria Lúcia ficar internada para fazer exames. A filha volta para casa para arrumar a mala da mãe. Pega novamente a faca. “Passa de leve sobre o peito, entre os seios. E sente tesão. Começa a se masturbar com a faca passando 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” (BRUM, 2011, p. 121). Sangue escorre das suas mãos. Enxagua-se com o sabão da mãe. “Gosta de pensar que foi violentada por si mesma (BRUM, 2011, p. 121). Lembra do homem do Harry Potter e goza novamente. Imagina uma entrevista para uma revista de como atingir orgasmos múltiplos. Ri de si mesmo e volta para o hospital.

“Boa tarde. E diz o primeiro nome da médica. Como você está? Educada e superior. O que você dizia mesmo, Adriana? A médica se desconcerta. Mais uma vez Laura subverte a lógica de poderes e tenta deslegitimar o espaço científico da medicina. Ela quer que Laura assine a documentação, mas a mãe pede que tudo seja dito na sua frente. “A senhora tem um hepatoma. Tem o quê? Um câncer no fígado. Não entendemos como não apareceu nenhum sinal antes, quando a senhora estava internada aqui pela primeira vez” (BRUM, 2011, p. 124). É um câncer agressivo e raro para a idade de Maria Lúcia, já está bem avançado, com metástase no sistema linfático, no pulmão direito e no estômago. Recorda quando a mãe lhe salvou da banheira da casa que moravam na infância. Mas uma pergunta a intriga. Quem teria a afogado quando bebê? No consultório, questiona a médica, de forma taxativa, se de fato a mãe vai morrer. “O oncologista acredita que devemos fazer uma cirurgia o mais rápido possível. [...] Depois, Dona Maria Lúcia vai se fortalecer um pouco antes de começar as sessões de quimioterapia” (BRUM, 2011, p. 126).

Laura quer mesmo saber se a mãe tem chances de cura. “Eu não vou permitir que você continue protegida pelo seu discursinho profissional. O que queremos saber é se há chances de cura ou se essa cirurgia vai servir apenas para que vocês não se sintam tão impotentes” (BRUM, 2011, p. 127). “Não sou deus para dizer se sua mãe vai morrer dessa doença ou não,” (BRUM, 2011, p. 127). rebate a doutora. Mas Laura não desiste, e insiste que eles precisam ter em mente de que tanto a médica quanto os colegas não detém em suas mãos o poder de decidir se a mãe vai morrer cheia de cortes e dores por nada. Ela quer saber se pesquisas apontam eficabilidade de tamanha cirurgia para uma senhora de 70 anos ou se o procedimento vai apenas piorar sua qualidade de vida. “Você entende qual é o seu papel nesta história? A decisão de como minha mãe vai viver não é sua. É dela” (BRUM, 2011, p. 127).

“De repente ela quer proteger a mãe da miséria toda que a médica não tem como adivinhar, da miséria a que aqueles subdeuses de jaleco pretendem submetê-la” (BRUM, 2011, p. 127). E neste momento sente-se unida à mãe na doença, coisa que nunca fez na saúde. Mas

ao mesmo tempo, olha para ela tão debilitada e tem raiva. “A mãe fede como as tripas ao sol. [...] 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” (BRUM, 2011, p. 129). Acha o pensamento engraçado e ri de chorar. Nesse meio tempo, o médico oncologista chega na sala e Laura reitera suas questões. “Se vocês fossem pacientes da rede pública, eu não poderia recomendar uma cirurgia. Mas como vocês têm condições de arcar com um tratamento privado, meu conselho é lutar. [...] é o que eu aconselharia a minha própria mãe” (BRUM, 2011, p. 129). Laura quer rir novamente porque acredita que o médico odeia sua própria mãe.

Dessa vez, Maria Lucia é quem questiona as chances de vida. Os médicos se irritam com o confronto de ambas. “As chances são escassas. Mas o que a senhora prefere? Morrer sem lutar? Assim posso garantir que pelo menos prolongamos sua vida. E que vida eu teria, doutor, depois de uma cirurgia desse tamanho e submetida a sessões de quimioterapia?” (BRUM, 2011, p. 130). O médico não tem respostas. Mas afirma que não tem escolha. Precisa operá-la o mais rápido possível. “O senhor não vai tocar em mim. E, se tocar, não vou lhe pagar. E depois ainda vou lhe processar” (BRUM, 2011, p. 131). Maria Lúcia tem a ideia de fugir do hospital. Pede a filha que a leve para fora dali, e ambas saem correndo com a cadeira de rodas, pegam um táxi e voltam para o apartamento. “As duas se olham e riem como garotas de escola. [...] Depois se envergonham da intimidade e se calam até chegar em casa” (BRUM, 2011, p. 131). É aí que a mãe diz algo crucial: “Laura, você precisa me matar”.

A filha entra em parafuso. Ela, que passou a vida toda querendo matar a mãe agora recebe a incumbência de assassiná-la. “E agora que tenho a autorização para matá-la percebo que essa é a maior vingança não minha, mas dela. Ela quer que eu carregue a sua morte em minha alma para que nunca mais possa me livrar do seu corpo.” (BRUM, 2011, p. 135). Ao refletir sobre todas essas coisas, acaba chegando à conclusão que se submetesse a mãe ao tratamento “ético” e oferecido pelos médicos poderia colocar em prática tudo de ruim que sonhou pra ela, mas tudo dentro da lei. “E ainda seria uma filha dedicada. [...] Ficarei ali, ao seu lado, dia e noite, para não perder nem um segundo do seu sofrimento” (BRUM, 2011, p. 136). “Não é esse o crime perfeito? Sem digitais, sem pistas. Totalmente dentro da lei e seguindo os mais elevados padrões de comportamento moral” (BRUM, 2011, p. 137). É o que fará no dia seguinte, finaliza o pensamento.

Mas as coisas não acontecem tão friamente assim. Laura olha a mãe deitada na cama e quase se arrepende. Agora, até percebe detalhes em seus olhos que nunca havia percebido. A mãe pede que dê remédios, pois está com dor. Laura os pega pelo criado-mudo. No caminho do hospital, tenta convencê-la ao tratamento, dizendo que é ilegal matá-la, que é necessário

enfrentar o câncer e que estará ao lado dela. “Laura, eu não quero ir. Você sabe o que eles vão fazer comigo e você sabe que não adianta. Me chame de covarde, se quiser, mas eu não quero sofrer mais do que eu já sofro” (BRUM, 2011, p. 150). “Sinto raiva porque ela me decepciona no fim da vida” (BRUM, 2011, p. 150). Maria Lúcia não é de pedir piedade, nem tampouco de implorar por alguma coisa. “Não posso, mãe. Eu farei tudo por você” (BRUM, 2011, p. 150). Nesse interim, liga para a psicóloga para que ela a ajude a internar novamente a mãe. Arruma as coisas dela e descobre uma gaveta com pijamas já para hospital. De alguma maneira, a mãe já aguardava esse momento.

Na saída, Maria Lúcia observa a casa que nunca mais vai vê-la. Os móveis, os detalhes. Laura vê a própria mãe e ambas choram. “Nada daquilo fará sentido para ninguém, nem mesmo para mim, que restei. Primeiro o corpo, depois a memória. Por fim um borrão.” (BRUM, 2011, p. 152). Por um momento, Laura diz que quer morrer com a mãe, porque não consegue, contraditoriamente enxergar-se sem ela. Já no hospital, Laura não suporta ver as enfermeiras tirando sangue a mãe e foge. Vai até a livraria. Lá, encontra o homem do Harry Potter. “Minha mãe está morrendo, digo. E eu me abraço a ele no meio da livraria, na seção de autoajuda” (BRUM, 2011, p. 155). As pessoas olham e ele a acolhe em silêncio. Em seguida, propõe que saiam dali e a leva para o seu consultório. “Há um cheiro de hortelã no ar, me sinto dentro de uma xícara de chá” (BRUM, 2011, p. 156). Ele pede que ela tire a roupa para que faça uma massagem. Mesmo estranhando, obedece. Ele faz a massagem em todo o seu corpo marcado pelas cicatrizes. “Você me deu um corpo, eu digo. Não, ele sorri. Só estou lembrando a você que ele é seu. E que nem sempre dói” (BRUM, 2011, p. 157). De repente sente a descarga de adrenalina e alguma coisa dentro dela faz cair a ficha. Tira as mãos do homem de cima dela e sai correndo com a justificativa: “Preciso matar minha mãe” (BRUM, 2011, 158).

Entra no táxi e começa a arquitetar um plano. Busca na memória tudo que sabe sobre eutanásia e suicídio, como pode fazer para não deixar rastros e não envolver tantas pessoas. Decide passar no banco e sacar uma boa quantia de dinheiro capaz de comprar uma pessoa. Já no hospital ouve todas as orientações da médica com paciência. Maria Lúcia será operada em três dias e enquanto isso tomará morfina diluída no soro para apartar a dor. Assim que mãe e filha ficam sozinhas, Laura comenta com a mãe que decidiu assassiná-la. “Eu estava sendo egoísta. [...] Não se preocupe. Deixe tudo comigo. Eu sei como fazer. Você vai morrer sem dor, eu prometo” (BRUM, 2011, p. 162).

A mãe demonstra ter medo de morrer, mas acredita na filha. As duas têm um momento de cumplicidade. “Vou estar com você, até o fim. Ela chora baixinho. E eu encosto minha cabeça na dela. Ficamos assim até a enfermeira entrar no quarto para injetar o remédio. Laura

questiona a mãe se ela tem um último desejo. “Eu quero assistir à *Noviça Rebelde*” (BRUM, 2011, p. 163). Laura afirma demorar compreender. Até que a cena entra na sua cabeça sem som. Recorda que a mãe odeia o filme. “Eu sei, mas preciso vê-lo”, ela responde (BRUM, 2011, p. 163). Vai até a locadora e aluga. Não demora mais do que trinta minutos. Já anoiteceu. “E o breu tem a função de acobertar o crime de ajudar minha mãe a morrer. [...] Matar para salvar, a lógica subverte. Eu jamais imaginaria que tudo o que eu desejei pelo ódio seria, ao final, um ato de amor ” (BRUM, 2011, p. 165).

Laura coloca o filme. Começa a falar amenidades. “Estou desesperada por um toque de normalidade em meio ao horror da cena que protagonizamos” (BRUM, 2011, p. 166). A mãe assiste extasiada, sem piscar, com uma expressão infantil. “A morte muda a perspectiva das coisas. Ou pelo menos acho que muda. Não consigo tirar os olhos do rosto dela. Ela não parece perceber minha presença. Ela nem está ali” (BRUM, 2011, p. 167). Então Laura levanta suavemente e vai até o soro. “Eu solto o mecanismo e o soro corre rápido. Está feito”. Vale ressaltar que em meio à ação, Eliane Brum mescla os parágrafos com a música do filme. “My heart to beat like the wings of the birds that rise from the lake to the trees.⁷⁷” (BRUM, 2011, p. 167). Um suor frio ensopa os cabelos de Laura e escorre pelas pernas. A mãe dá piscadas fortes. A filha coloca as mãos sobre a dela. Uma auxiliar de enfermagem aparece. Mas elas conseguem disfarçar. A respiração da mãe vai ficando cada vez mais fraca. “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 volta a me habitar. Ou perceber que me habito, os créditos finais rodam na tela (BRUM, 2011, p. 169). Tem medo de olhar, mas a mãe já está morta. Laura dá um grito. A enfermeira vem, a abraça. “Choro embrulhada em mim como o tatu bola da minha infância” (BRUM, 2011, p. 170).

Se a auxiliar percebe o que aconteceu, não esboça nada. Apenas diz à Laura que a mãe morreu porque o coração parou. E isso acontece às vezes. Ela precisa é ficar mais tranquila, porque a mãe morreu sem dor, dormindo e num momento bonito. “Quem decide a hora de morrer é deus. Não, não é deus, eu tenho vontade de dizer. Mas apenas concordo com a cabeça” (BRUM, 2011, p. 171). No outro dia, a médica parece desconfiada, mas a enfermeira confirma a versão da morte. Ela assina o atestado de óbito. Laura crema o corpo da mãe. “Mais tarde, daqui alguns dias, vou ligar para a Alzira do centro espírita. Ela poderá encontrar minha mãe quando se comunicar com o além. Quem sabe?” (BRUM, 2011, p. 172). Reitera que pela primeira vez quer que a mãe esteja nela, não como possessão, mas como memória.

⁷⁷ “Meu coração quer bater como as asas dos pássaros que sobem do lago para as árvores”

Chega em seu prédio e senta no banco da praça com o a urna de cinzas em seu colo. Começa a devanear sobre o momento. Não se sente preparada para entrar no apartamento e encarar todas as coisas da mãe. “Nenhuma vida se completa, agora ela sabe. Como a mãe, ela vai esperar algo que 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 a espera” (BRUM, 2011, p. 174). Abre o baú, pega nas cinzas, mas não consegue sentir o corpo da mãe. Vai até a locadora devolver o DVD. A moça pergunta se ela amou o filme. Diz que sim. “Sabe agora que vai sobreviver. A vida só é possível na superfície” (BRUM, 2011, p. 174). Por fim, o livro termina com Laura e o homem do Harry Potter conversando sobre o fim do seu romance no romance.

Este é o desenrolar das ações de Uma/Duas contada majoritariamente pela voz criada de Laura na ficção dentro da ficção. É, por meio desta voz que a personagem pode, enquanto escritora, refletir sobre a própria sociedade, entre silenciamentos, relações de poder entre médicos e pacientes e homens e mulheres a partir das suas experiências e, daí subverter a lógica da condição humana de viver e morrer. Ademais, temos a primeira versão dos fatos e a visão da própria Laura sobre a mãe. Não sabemos, contudo, o que as levou a essa convivência conturbada e permeada pelo amor e o ódio. É aí que entramos em suas memórias e na possibilidade de reflexão sobre o seu próprio ato de escrever.

2.3.2 Laura e suas memórias

As paredes de mim me sufocam.
Laura

Entre um acontecimento e outro, a voz em primeira pessoa de Laura se levanta para refletir sobre o seu ato de escrever, sobre sua relação imbricada ao corpo da mãe e também para reviver suas lembranças de vida, sobretudo da infância. Após “inaugurar a si mesmo” em terrenos da ficção, no terceiro capítulo, Laura lamenta não viver o “sonho” da escrita. “Os livros sempre foram a janela por onde eu escapava desta mãe que agora, enquanto escrevo com o sangue pingando, me espreita atrás da porta” (BRUM, 2011, p. 15). Ainda neste capítulo, Laura revela sua intenção de criar uma história para si capaz de abarcar o assassinato da mãe. “Será que ela sabe que eu estou a matando? Não como das outras vezes, mas de forma definitiva? Uma morte além da morte?” (BRUM, 2011, p. 17) E, embora não siga o que achou que seria, também já não pode controlar o ímpeto da escrita. Num determinado momento, afirma que “as letras viram vermes saindo das unhas quebradas (...). Brancos, gordos, rastejam até as teclas

(...). A tela está infeccionada de mim” (BRUM, 2011, p. 32). Ainda reflete que a vida inteira achou que escritores eram como deuses. “Criavam um mundo em que podiam viver e escapavam deste pela porta dos fundos.”. E completa, “me preparei a vida inteira para ser deus. E só o que faço agora é desinventar a mim mesma” (BRUM, 2011, p. 69). Quando está na livraria, diz sobre o seu próprio gesto de escrever, questionando-se a quem interessa seu corpo de letras e se de fato, o que ela diz já não foi dito por outras pessoas. “Sinto vontade de chorar por ser um não lugar naquele lugar que cobiço” (BRUM, 2011, p. 75).

Em meio ao pensamento sobre a escrita, também nos permite ter acesso às suas reminiscências. Laura ressentida o abandono do pai (sem nome) e recorda dele sempre com olhos cansados e um grande desalento doído de ver. Por tudo isso, culpa as atitudes da mãe. Conta-nos no pretérito que dormia todos os dias junto à mãe, no lugar que deveria ser do pai. “Não sei precisar quando ele desistiu. Apenas passou a dormir primeiro no sofá azul da sala, um dia se transferiu para a minha cama estreita e, estava feito” (BRUM, 2011, p. 33). Lembra que sentia o amor dele por ela, mas a mãe sempre estava lá para “abocanhar o gesto de carinho do pai” (BRUM, 2011, p. 33). Em suas palavras ditas em primeira pessoa, o pai era o “fantasma que não nos assombrava” (BRUM, 2011, p. 33).

Não havia palavras entre a família. Comiam calados. Viviam na ausência do diálogo, no mínimo de conversa. Um dia o pai disse que não falava durante as refeições porque precisava mastigar a comida 98 vezes. “Fiquei aliviada. Então era por isso que ele não conversava comigo” (BRUM, 2011, p. 34). E reitera que “não sei se foi aí que começou, mas sempre tive medo das palavras. Das pronunciadas. Preferia ficar ali, compartilhando o silêncio do meu pai” (BRUM, 2011, p. 34). Segundo suas lembranças, a mãe não a permitia que chegasse perto do pai. E ele apenas obedecia. Numa das poucas vezes que ambos conversaram, o pai fez um castelo de papelão e outros objetos artesanais para a filha. “Fiz para você nunca esquecer que é uma princesa. Mas só levante a ponte se tiver as boas intenções de quem entra. Minha cabeça se esvaziou. Mais tarde eu intuiria que aquilo era felicidade” (BRUM, 2011, p. 35). Durou pouco. Logo a mãe foi buscá-la. Em meio aos prantos, adormece em seu quarto, mas vai para a cama da mãe no meio da noite depois de acordar de sobressalto e Maria Lúcia ir socorrê-la. “Ela vencera. De novo. Sempre” (BRUM, 2011, p. 40).

Para calar a menina, a mãe abre a camisola e coloca o seio na boca da filha para mamar. “Um seio bonito e aterrorizante como toda ela. Que cheirava a sabão 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). Ao chegar em casa, o pai vê a cena e vai embora para nunca mais voltar. “Aquele era uma noite de sentimentos ambíguos naquela casa de esquina” (BRUM,

2011, p. 40). Laura cria ódio e ao mesmo tempo se ressentida e se culpa pelo abandono do pai. Acredita ter falta em relação ao flagrante visto por ele. “Me lavei tanto tanto tanto com sabão nos primeiros dias até entender que nunca poderia me limpar, que a limpeza estava para sempre além de mim. E que o sabão era o cheio dela. Porque a sujeira dela era sabão. Quanto mais limpa mais suja” (BRUM, 2011, 55). Foi então, a partir deste episódio que a filha não começou a distinguir mais o seu próprio corpo e sentia-se uma extensão da mãe, presa, sempre presa pelo cordão umbilical.

Na escola, olhava para a mão pegando o lápis e se assustava achando que viu a mão da mãe. Não queria escrever. Apenas apagar. Um dia apagou o caderno por completo, “e quando tentaram a impedir, mordeu a mão da professora” (2011, p. 56). A mãe foi chamada na escola e justificou o estranho comportamento da filha pela ausência do pai. Pediu clemência e a diretora deixou-a ficar, desde que não desse trabalho. Houve uma conversa entre ambas e a mãe disse que se ela não se comportasse, a tiraria do colégio e ensinaria em casa. Laura obedeceu. Mas reprovou de ano. Só copiava olhando para o quadro porque não podia fitar as mãos. Nas provas, não dava conta de responder as questões pelo mesmo motivo: suas próprias mãos a assustavam. A professora do ano seguinte observou o que lhe paralisava e começou a aplicar provas orais. “Foi essa mesma professora que notou que os pelos dos meus braços tinham caído” (BRUM, 2011, p. 57). Do braço, dos cílios, da sobrancelha, da cabeça, por fim. Havia alguma coisa de errado com aquela criança. Os outros alunos a provocavam, tacavam bolinha nela, mas era tanta apatia que desistiram de implicar.

No entanto, a professora não desistiu. Iniciou uma série de perguntas para descobrir o que afligia a menina. “Eu acho que meu pai foi embora porque não gostava de mim. Eu acho melhor não ter pelos no corpo. Eu tenho certeza de que minha mãe não me bate. Eu não tenho nenhum tio, nem primo, nem avô que me bote no colo. Eu só tenho a minha mãe” (BRUM, 2011, p. 57). Levaram-na ao médico. “Fui espetada muitas e muitas vezes, e disso eu gostava” (BRUM, 2011, p. 58). Os exames deram tudo dentro da normalidade. O médico apontou problemas emocionais. Passaram antidepressivos e um ansiolítico. Colocaram tudo nas costas do abandono do pai. A professora pediu que os estudantes a respeitassem. Mas “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. 59). Mesmo com o tratamento, os cabelos não apareciam. Intrigada, a professora conseguiu a levar numa psicóloga sem que a mãe soubesse. A profissional começou a perguntar sobre a sua vida até que, “sua mãe toca em você quando dormem juntas? Você toca sua mãe?” (BRUM, 2011, p. 59). A professora a chama de princesa e a encoraja a contar a verdade. “Eu mamou. De noite eu mamou no peito da minha

mãe. E depois eu durmo. Meu pai foi embora porque era ele que devia mamar, não eu” (BRUM, 2011, p. 60). Quando questionava se ela gostava de mamar no peito? A resposta foi “não sim”.

A mãe foi chamada na escola. Laura conta que esta foi a primeira vez que a viu chorando. Desde então não mais dormiu no quarto de Maria Lúcia. E também criou ojeriza por leite. Na escola, a professora acabou esquecendo-a com o tempo. Os pelos voltaram a aparecer, mas a cabeça continuava careca. Laura aprendeu, mais uma vez, a não sacrificar as palavras e reiterar sua vida inteira num abissal silêncio. “Eu já não sofria tanto, eu acho. Vivia em mim e seguia a rotina dos dias como uma sonâmbula com os dois olhos abertos só para dentro. Quem perdeu muito sabe que há um certo alívio em não esperar nada de bom, em não desejar nada” (BRUM, 2011, p. 63). Após um tempo a mãe a chamou para dormir com ela novamente. “Eu baixei meus olhos até seus seios. E depois olhei para os meus que começavam a apontar na camisola. [...] Eu queria que ela mamasse. E eu queria mamar. Mas nós duas tivemos medo” (BRUM, 2011, p. 63). Segundo as memórias de Laura, esta era a tensão das palavras que não poderiam ser ditas. A entrada da jovem na adolescência a fazia reconhecer o corpo da mãe em si cada vez mais, e o sentimento de ódio avançava em seu peito. A compulsão por lavar as mãos aumentou.

Foi nesta época a primeira tentativa de matá-la. Laura pegou uma faca na cozinha e ficou perseguindo a mãe dentro de casa o dia todo a ameaçando. Até que uma hora do dia “parou exatamente na ponta da minha faca. Agachou para que a ponta encostasse no coração. Vamos. Enfia. Eu vi que o coração dela era aquele seio. Enfiei. [...] E não pude mais” (BRUM, 2011, p. 64). Diante da reação da filha, Maria Lúcia a chama de fraca, diz que parece o pai e solta grandes gargalhadas. Foi então que Laura pega novamente a arma branca e “abre um sorriso vermelho na própria barriga, de um golpe só” (BRUM, 2011, p. 64). A mãe já não ri mais.

Logo em seguida sentiu uma dor excruciante. “Como se alguém enfiasse duas mãos grandes dentro do meu corpo e abrisse com elas as minhas costelas” (BRUM, 2011, p. 90). Comenta sobre a história de uma mulher que ouvira quando criança. A moça foi fazer uma cirurgia de apêndice e descobriu um feto malformado da filha gêmea. Era isso que supunha encontrar ao abrir sua barriga, “uma irmã gêmea e monstruosa.”. Suas incursões de pensamento ao se cortar permaneciam, como se de dentro de si saísse um novo eu. “Começou ali. Como tudo em mim, meu corpo aberto por uma literalidade, à faca” (BRUM, 2011, p. 91). No mesmo momento, sentiu ainda o sangue escorrendo pelas pernas. Achou que era o monstro parido, mas só havia o líquido grosso e negro. “Enfiei os dedos e como um animal cheirei e lambi. E era quente e tinha um gosto diferente do meu” (BRUM, 2011, p. 91). A mãe viu a cena e só disse: “Então agora você é uma mulher” (BRUM, 2011, p. 91).

Só após esse episódio os cabelos voltaram a crescer na cabeça de Laura. Não castanhos, mas vermelhos, não lisos, mas em cachos. “Não há ninguém com esse cabelo assim na minha família, minha mãe acusou. E seu pai tinha aquele cabelo fininho cor de burro quando fogue. Estranhava minha mãe. Eu ameí meu cabelo desde o primeiro fio” (BRUM, 2011, p. 93). Aos 15 anos, escreveu no caderno “Será que a morte da mãe é a vida da filha? Será que a vida da mãe é a morte da filha?” (BRUM, 2011, p. 134). Vivia pensando no dia em que estaria livre das garras da mãe, sobretudo quando entrava em seu “útero” de proteção, a banheira cujo alguém a afogou e a mãe a salvou na infância.

Ficava inventando matar a mãe pelos métodos mais terríveis, sempre com dor. Oscilava o pensamento entre querer uma família de pote de margarina ou uma vida de aventureira pelo mundo. Acreditava que sem a mãe poderia ter qualquer corpo. “E eu preferia um corpo liso e duro, um corpo que podia se enfiar em alguém e machucar por dentro. E que não sangrava a cada óvulo morto, a cada criança viva” (BRUM, 2011, p. 135). Depois de um tempo parou de fantasiar mortes e ancorou a ideia em doenças que matavam. Nessa época se cortava mais. Num dos episódios, cortou o pulso esquerdo numa tentativa de suicídio mesmo, mas não teve coragem de ir adiante e foi ao hospital. Foi aí que descobriu a vontade de viver.

Quando a mãe descobre um câncer terminal de fígado e pede para que a filha a mate verdadeiramente, Laura se vê autorizada a planejar uma morte dentro dos parâmetros legais e morais somente submetendo a mãe ao tratamento de cirurgia e quimioterapia sugerida pelos médicos. Em seu pensamento, haveria dor e sofrimento e no fim das contas ainda sairia de boa filha. Todos os detalhes desta cena já foram descritos acima, mas para esta parte vale uma incursão em seus sentimentos contraditórios, também narrados em *Uma/Duas*. Embora elabore todo um plano e comece a executá-lo, ao encarar a mãe extremamente debilitada, tem vontade de machucá-la porque ela está a abandonando. “De repente compreendo que a minha mãe vai me deixar. Que não haverá mais uma mãe para odiar. E eu não sei o que fazer da minha vida sem ela” (BRUM, 2011, p. 151). Apesar de todos os pesares, reflete que ela era a única que ficou, mesmo do jeito torto estava presente, “ainda que fosse para tornar os dias mais miseráveis” (BRUM, 2011, p. 151). “Tenho vontade de matá-la arrancando pedaços da sua carne com as minhas unhas. Não por ódio, mas por amor. Por desespero” (BRUM, 2011, p. 151).

Após cumprir os planos todos e matar a mãe, termina o livro refletindo sobre o exercício de escrever seu romance. “Escrever ficção é como emprestar o corpo para mim mesmo. Escrevi para poder matar a minha mãe. Essa possibilidade única que a literatura dá. E talvez para amá-la.” (BRUM, 2011, p. 175). Diz que descobriu 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.” (BRUM, 2011, p. 175). E conclui que o romance é um filho do inferno. Uma legião.

Até aqui, debruçamo-nos para a duplicidade de Laura na obra, entre os eixos narrativos que oscilam entre primeira e terceira pessoa. Agora, vamos para a voz de Maria Lúcia e o modo como ela viveu a mesma estória. É importante este momento visto que a dicotomia existente no desdobramento entre mãe e filha também perpassam pelo eixo do romance a ser analisado no próximo capítulo.

2.3.3 Maria Lúcia e sua versão dos fatos

Não é assim. Você está contando tudo errado. Eu tenho direito à minha voz nesta história.
Maria Lúcia

Anterior ao aparecimento da voz da mãe, no oitavo capítulo, Laura (em primeira pessoa) começa uma reflexão sobre o poder da sua narrativa. “Ela me teme um pouco agora. E eu gosto da sensação do meu pequeno poder. Sou eu quem conto a história, quero gritar. [...] Não importa. Agora grito com as palavras escritas. E ela nada pode fazer” (BRUM, 2011, p. 37). No entanto, ao passo que escreve e a mãe espreita e arranha a porta, intui que sabe. Ela sabe o que a filha está fazendo. Num dia, afirma acordar a com a voz da mãe em sua cabeça, reivindicando a sua voz nesta história. “Prometi deixa-la falar. [...] Mas menti. Sou eu que falo. Desta vez é minha voz, as palavras são todas minhas. Minhas. A narradora agora sou eu. E, para ela, a história chegou ao fim” (BRUM, 2011, p. 38). No entanto, as coisas não são bem assim.

A aparição de Maria Lúcia como narradora da história se dá no capítulo 15. E a letra já está em formato itálico. Ambas já saíram do hospital e estão no apartamento da mãe. Laura decide dar uma saída e Maria Lúcia aproveita para escrever. “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. Dessa vez, vai assumir. **Vai ter de me matar ou não na sua narrativa**” (BRUM, 2011, p. 71). Maria Lúcia escreve à mão, em formatos de carta. Diz que, assim como Laura, também sente a filha arranhando a porta e que ela “lhe dá poderes sobrenaturais porque tem medo da sua própria força” (BRUM, 2011, p. 70).

Questiona-se como a Laura acredita que chegou àquela situação deplorável só porque queria lhe fazer mal. “Ou que tive prazer em ficar me mijando e me cagando, eu, que sempre

fui tão limpa. Eu nunca tinha falado antes as palavras cagar e mijar. Não são palavras minhas. Não, elas são sim. [...] Mas sempre tive esse pudor com as palavras” (BRUM, 2011, p. 71). Maria Lúcia conta ainda que não quis atingir a filha, nem sabe ao certo porque não pediu ajuda, ainda que fosse orgulhosa. “Apenas me senti tão cansada. Até para reagir” (BRUM, 2011, p. 71). Só não queria se esforçar mais, como fez durante a vida toda. “Mas o corpo não desiste sem algum tipo de escândalo, e aconteceu o que vocês já sabem” (BRUM, 2011, p. 72).

Sobre o assassinato do gato, Maria Lúcia diz que Laura só o matou porque o bicho gostava dela. E ele não tinha nome, apenas o chamava de gato. “Se pudesse, nem mesmo teria colocado o nome de Laura. Para mim seria filha. Mas o pai dela disse que era mais uma das minhas loucuras e que não era permitido registrar com o nome de filha” (BRUM, 2011, p. 73). Laura veio do nome de uma galinha de o livro infantil de Clarice Lispector, *a vida íntima de Laura*. “Não me parecia um conto para crianças, mas ecoava a estranheza daquela criatura dentro de mim, me comendo por dentro por nove meses” (BRUM, 2011, p. 73). Em meio as elucubrações, justifica seus devaneios, e as voltas no discurso. Conta que não se importou de o gato comer seu pé porque a dor promovia o esquecimento. “É incrível como a gente adquire a capacidade de não se importar nem mesmo com o que dói em nós. E doía. Doía muito. [...] Fez o que a natureza lhe ensinou a fazer. Eu mesmo não passei a vida devorando Laura?” (BRUM, 2011, p. 73)

Para de escrever quando a filha retorna para casa. Laura se corta na frente da mãe e limpa a faca na TV. Volta ao quarto. Maria Lúcia retoma a escrita. “Cada vez que ela se rasga com aquele canivete, meu coração encolhe. Vários centímetros. É quando tenho certeza de que a amo porque temo perdê-la” (BRUM, 2011, p. 79). Conta que a filha não vai à praia pelas milhares de cicatrizes que possui no corpo, todas elas muito difíceis de explicar. A mãe não entende porque ela faz isso e afirma que só deixou-a ir embora de casa com medo de que um destes cortes fosse definitivo, mesmo que soubesse, uma hora seria impossível segurá-la. “Porque Laura, como uma galinha, nunca vai além do quintal. Sempre cisca perto de casa, perto de mim. Laura é um pintinho que não vira galinha. [...] É curioso como fui parir uma criatura tão fraca” (2011, p. 79). Talvez sentimental, retifica. Lembra que a filha construiu a vida dela, é boa no que faz e tem orgulho de suas reportagens. Pensa que às vezes tem vontade de mandá-la viver sua vida mas titubeia porque “bem ou mal, só sei que tive uma vida quando vejo Laura carregando suas cicatrizes pela casa” (BRUM, 2011, p. 80).

Neste momento, entra em suas memórias. Justifica o fato de não ter sido uma boa mãe porque não ter tido uma. A dela morreu no parto. Em seu parto. “Meu pai nunca me culpou pela morta da minha mãe. Como eu, que nem sabia de mim, poderia ser culpada pelo erro dos

médicos? E eu nunca questioneei porque achava que fazia sentido” (BRUM, 2011, p. 80). De acordo com suas reminiscências, o pai era um homem bonito, másculo, militar. “Tinha o corpo duro, nenhuma parte mole” (BRUM, 2011, p. 80). Aos seis anos, o pai começou a acordá-la antes do nascer do sol para os exercícios matinais. Queria que ela fosse uma mini soldado e a elogiava, dizendo que se todos fossem como ela o Brasil teria jeito. Conta que teve uma boa vida até aprender a ler e escrever. O pai mesmo a ensinou. Não frequentou escolas. “Meu pai não gostava que eu conviesse com outras crianças porque poderia aprender coisas erradas” (BRUM, 2011, p. 81). Antes de sair para o quartel, deixava todas as lições, sobretudo as de caligrafia.

Uma noite começou a ditar cartas. “Antes, me fez lavar bem as mãos com um sabão artesanal que ele comprava sempre na mesma farmácia porque não gostava dos industrializados que estavam na moda” (BRUM, 2011, p. 81). Este foi o sabão que Maria Lúcia aprendeu a usar durante a vida inteira. “Maria Lúcia, ele dizia, agora você é a minha secretária. Eu tenho artrose nos dedos, e minha letra já não é tão boa nem tão bonita quanto a sua” (BRUM, 2011, p. 81). Logo descobriu que as cartas, desenhadas com caneta tinteiro de ponta fina de ouro, eram destinadas a outras mulheres. As mensagens eram rebuscadas, com palavras que, a princípio, a menina não compreendia. “Ósculo, por exemplo. Só fui entender no dia seguinte, quando desobedei ao meu pai e peguei a escada da limpeza para alcançar o dicionário lá na última prateleira da estante” (BRUM, 2011, p. 81).

O dicionário era proibido para Maria Lúcia pois o pai o considerava um livro altamente perigoso. “E tudo que era perigoso deveria ser eliminado. Ou pelo menos controlado de perto” (BRUM, 2011, p. 82). Assim era com a própria menina. Ele a vigiava constantemente e não confiava em ninguém para cuidar dela. Mas, passava boa parte do tempo sozinha e foi em um destes momentos que conseguiu consultar o livro de verbetes. “Encontrei ósculo, entre osculatório e osdroeno. As palavras ficaram gravadas em mim. [...] Meu pai tinha razão, de todas aquelas palavras, eu só entendi uma: beijo” (BRUM, 2011, p. 83). Por falar em beijo, o pai era pudico com o corpo de Maria Lúcia. Não a tocava, nem mesmo para dar colo. Relações decentes na visão dele não incluíam toque. “Passei a infância toda sem nenhum carinho, mas como eu não sabia que fazia falta, acho que não fazia falta mesmo. E como não saía de casa, não tinha referência” (BRUM, 2011, p. 82).

Numa manhã de sábado, Maria Lúcia viu um caszinho se beijando no estacionamento do supermercado. “Vi o rapaz colocar a língua na boca da moça, que também colocava a língua na boca do topetudo. Primeiro fiquei parada, olhando. Depois senti uma coisa quente na barriga e corri até o meu pai” (BRUM, 2011, p. 82). Ele marchou até lá e separou o casal com um

safanão. A moça desejou que a filha dele fosse uma meretriz. E, ao questionar o significado desta palavra com o pai, recebeu o resto do fim de semana de silêncio. Mas, ao consultar no dicionário o significado de ósculo, recordou da cena. “Então era aquela coisa repugnante que meu pai queria fazer com a mulher da carta? Na verdade, no colo da mulher da carta? Senti um líquido quente escorrer entre minhas pernas e soube que tinha me urinado” (BRUM, 2011, p. 84).

O pai não a ensinava outras disciplinas se não língua. Em compensação, ditava cartas cada vez maiores. “As palavras ardiam em mim. [...] As palavras queimavam meus dedos e abriam sulcos pelo meu corpo, pelas minhas pernas, incinerando a pele por onde passavam” (BRUM, 2011, p. 86). Dependendo do que era ditado, Maria Lúcia urinava, sem que tivesse controle. O pai brigava e a chamava de menina suja. Por isso que ao ficar sozinha em casa, queria o tempo todo se lavar até a pele ficar vermelha e escamar. “As palavras se enrolavam em mim e me contaminavam. Eu chorava de pavor, mas não havia ninguém. Elas entravam na minha cabeça pela voz dele e lá ficavam se dizendo sem parar” (BRUM, 2011, p. 87). Um dia não aguentou a pressão, bateu a cabeça na parede até desmaiar. O pai foi obrigado a levá-la no hospital e mentir sobre os motivos do ferimento. Isso porque dessa vez Maria Lúcia contou a verdade sobre o que aconteceu. Houve constrangimento e susto na feição do pai. Foram dias sem a troca de nenhuma palavra sequer.

Nessa ocasião, porém, ela percebe, no distanciamento do tempo e no exercício de rememoração, os predicados do pai e o amor que ele sentia por ela. Conta que o via a noite preparando seus pratos favoritos para o almoço do outro dia, como se fosse uma mãe, passando seus vestidos com um pano umedecido entra a roupa e o ferro para não machucar a peça. “Era nessas dobraduras do dia que eu percebia o imenso amor do meu pai por mim. E uma fragilidade que me era penoso reconhecer” (BRUM, 2011, p. 87). Foi então que decidiu conversar com ele para voltar aos “estudos”. “Você tem certeza que já está recuperada? Minha garganta se fechou, e as palavras arranharam a traqueia, mas ficaram presas ali. Só pude confirmar com a cabeça. E tudo voltou ao normal. Era esse, afinal, o normal que eu conhecia” (BRUM, 2011, p. 87). Mas a sua reação agora era diferente. Não mais urinava ao ouvir o ditado do pai. Transformou as palavras em morte. “Pássaros empalhados, sem carne dentro. Palavras mortas como pássaros mortos. Como menina morta” (BRUM, 2011, p. 88).

Ao pensar em si mesmo como uma coisa morta, reflete como Laura, uma coisa viva, pode ter saído dela. “E mesmo que saiu de mim, saiu de mim sem som. “O médico achou que ela estava morta. Porque lhe dava tapas cada vez mais fortes e ela não reagia. O médico espancava e ela não reagia” (BRUM, 2011, p. 88). Quando abriu os olhinhos sem chorar, Maria

Lúcia disse que a sentiu como sua criatura. “Uma dinastia de mulheres destinadas a viver sem palavras” (BRUM, 2011, p. 88). Percebe que a filha foi novamente à livraria. “É impressionante como essa menina gosta tanto de livros” (BRUM, 2011, p. 95). Complementando, diz que agora entende porque a filha gosta tanto de escrever, pois desde que começou, já não quer fazer nada a não ser colocar suas palavras na linha do caderno. Embora admire o trabalho da filha, reitera que preferiria que fosse qualquer coisa a jornalista. Não achava certo escrever sobre a vida alheia, mas paga a língua, porque agora “escreve como se disso dependesse a minha existência” (BRUM, 2011, p. 95). Recordava-se das palavras que escrevia para o seu pai e descobre que este exercício não lhe aprazia porque elas não lhe pertenciam. Era apenas um corpo do qual passava as intenções dele.

Sente que deveria pensar no que ainda tem de fazer, mas fica apenas ficando em devaneios sem fim. Lembra que ainda vai atormentar Laura por muito tempo, não como espírito. E diz, só frequenta o Centro Espírita porque gostava da sensação de ser taxada como uma mulher boa, que fazia caridade. Sem contar que preferia ver as pessoas falando em outras vozes do que assistir novela das oito. “É bom estar em algum lugar em que a gente não precise ser a gente mesma. Laura me lembra sempre de quem eu sou. E de que não gosta de quem eu sou. Eu mesmo já não gostava antes de Laura sair de mim” (BRUM, 2011, p. 96). Por muitas vezes, escreve e ri de si mesmo. E dói. Acredita que vai viver cem anos, mas lembra do pai, morto aos 44 anos e a mãe, falecida no parto.

Começa a lembrar novamente do pai, dos livros que ele levava para que ela lesse, e como ela não gostava de nenhum e preferia se dedicar a trabalhos manuais, amava bordar flores, da sua cabeça pois pouco ia à rua ver as de verdade. Durante o dia, já na adolescência, era responsável pela limpeza e cuidado da casa. A noite permanecia ditando cartas. Vez ou outra o pai a chamava para ir ao cinema. “Mas era raro passar um filme que acrescentasse algo a uma pessoa de bem, como ele dizia. [...] Ele considerava o cinema uma invenção imprópria e um tanto perigosa” (BRUM, 2011, p. 97). No entanto, quando foi lavar a calça do pai, encontrou uma foto de Cyd Charisse no bolso. Numa noite, quando ditava uma carta, o pai morreu ao pronunciar certa palavra. Arregalou os olhos, colocou as mãos no peito, repetiu novamente o que disse e caiu no tapete da sala. Maria Lúcia paralisou. “Fiquei ali, sentada no chão ao lado dele, por horas talvez. [...] Eu tinha passado a noite balançando para frente e para trás” (BRUM, 2011, p. 99).

Em retalhos, conta que chamou o porteiro. Foi ele que aferiu a morte do pai. “Enfarte fulminante. Veio alguém do quartel e cuidou de tudo. E de mim” (BRUM, 2011, p. 99). Enquanto isso Maria Lúcia permanecia balançando para frente e para trás. Só despertou do

transe quando mostraram o pai com uniforme de gala no caixão, todo coberto por suas medalhas e de coturno. Ela pegou uma das colchas de flores exóticas que havia bordado e o cobriu com elas. Se não queria usá-la em vida, seria enterrado com elas. Alguém comentou que o pai não ia gostar disso. “Ele sempre disse que quando morresse, queria ser sepultado com essa colcha, menti. Eu não era, afinal, tão inocente. Eu podia ser má. Até bem má, eu acho. [...] Quem sabe agora, cevadas na carne do meu pai, elas (as flores) não nasceriam?” (BRUM, 2011, p. 100).

À essa época, Maria Lúcia estava com 22 anos. Abrira uma conta em seu nome meses antes do falecimento do pai e começou a se virar sozinha. Após o enterro, já no apartamento que morou a vida toda, queimou os cadernos de caligrafia um por um. Recorda que não escreveu a palavra que matou o pai. Mas, neste momento da escritura de suas memórias, dedica uma página inteira para ela, e, com os sentimentos que a queimam por dentro como antigamente, desenha com o lápis, “voragem”.

A filha volta da livraria e a mãe registra em seu caderno sua estranheza. Fede a urina, mas sabe que uma não vai perguntar e a outra tampouco vai responder. “Entre nós as verdades nunca vieram pelas palavras, Mas as verdades estão entre nós, nesse ar que ambas respiramos, naquilo que não pode ser dito, naquilo que às vezes fizemos para não ter de dizer” (2011, p. 109). Chega à conclusão que para falar deveria amar melhor, e, embora a ame mais do que amou o próprio pai, julga ser um sentimento fraco. “Eu não ligo tanto assim que minha filha adulta tenha se urinado inteira quando dizia estar ótima. É assim que é, fingindo sempre em frente” (BRUM, 2011, p. 109).

Segue contando sua história. Assim que o pai se foi, teve um ímpeto de liberdade em casa. Pulou no sofá com as janelas aberta e nem se importava se alguém estivesse vendo. No entanto, ao cair da noite se aninhou em si mesmo no tapete e ficou lá petrificada sabe lá por quanto tempo. “Eu queria ter tanta liberdade para sair sozinha de casa, mas agora eu tinha um medo que era maior do que qualquer coisa que eu tivesse experimentado” (BRUM, 2011, p. 110). É acordada no susto pela campainha tocando. O porteiro veio ver se estava bem. Pediu para entrar. “E ele entrou como os vampiros dos filmes que Laura veria sem parar muito mais tarde, quando tudo isso já era passado” (BRUM, 2011, p. 111). O porteiro era magro de cabelos ralos, parecia, nas palavras de Maria Lúcia, um ratinho cinzento. Deu-lhe uma cocada, fez uma comida para ela, a deitou na cama e prometeu voltar no dia seguinte com compras.

Retornou, uma, duas, para sempre. Também se demitiu do prédio de Maria Lúcia. E agora só voltava lá para encontrá-la. “Era um estranho, mas esse estranho era agora a pessoa mais íntima da minha vida. Foi assim, por causa do medo, que aconteceu” (BRUM, 2011, p. 111). Mesmo que o pai estivesse morto, vivia sentindo sua presença em todos os cantos da casa.

Um dia, dançou nua e com as cortinas abertas. Em seguida chorou por horas a fio, mas gostou da sensação de achar que o pai a via assim. Já o homenzinho não fazia tanto alarde, mas estava ali para o que precisasse. Levava-a para pegar a pensão do pai todos os meses no banco. E seus sentimentos por ele nasciam ambíguos. “Eu sentia que ele queria alguma coisa e, quando ele estava ali, eu desejava que fosse embora. Mas quando ele ia embora, eu desejava que voltasse” (BRUM, 2011, p. 112).

Decidiu caminhar pelas ruas numa tarde qualquer. Vestiu a roupa de passeio e foi. Ao regressar, o porteiro a esperava, preocupado e furioso. “Você não é meu pai, eu disse. Desta vez eu disse. Não sou mesmo. Sou o seu homem. Meu o quê?, eu não entendia e começou a tirar meu vestido” (BRUM, 2011, p. 113). Essa foi a primeira vez que Maria Lúcia foi submetida a uma relação sexual. O porteiro foi tocando em todos os lugares do seu corpo antes inexplorados. “Era a primeira vez que alguém me tocava. E era bom e era ruim” (BRUM, 2011, p. 112). Ao ver seu corpo branco e mole do homem, ela teve nojo. Continuou parada, ele abriu suas pernas e sentiu uma grande dor. “Mas como tudo em mim, foi um grito de silêncio, porque ninguém apareceu. [...] Foi assim que viramos marido e mulher. Mas só soube que aquilo era um casamento muito tempo depois, quando comecei a sair sozinha e observar as coisas” (BRUM, 2011, p. 113).

Maria Lúcia lembra que ele não era ruim. “Só aquilo era ruim” (BRUM, 2011, p. 113). Depois, começou a se acostumar, não doía mais, mas a “coisa me acompanhava durante dias e eu tinha vontade de esfregar as pernas” (BRUM, 2014, p. 114). Um dia, colocou a mão lá, pensou que fosse morrer e desmaiou. Depois queria fazer aquilo o tempo todo. E, todas as vezes que se masturbava, lembrava das palavras do pai e sentia vergonha depois. Via o porteiro e chorava de soluçar, mas não contava o motivo. Num domingo, ambos foram ao parque e Maria Lúcia começou a observar o comportamento dos casais, que se beijavam, se abraçavam. Na volta para a casa, ela o abraçou. “Foi a única vez que eu quis com ele” (BRUM, 2011, p. 114).

Ela engravidou. “Eu sempre senti que havia uma coisa ruim dentro de mim, e agora ela crescia. Era tudo o que eu sabia. Ele dizia que era um bebê, que era uma coisa boa, um filho nosso. Mas ele não poderia saber. Eu sim” (BRUM, 2011, p. 114). A barriga começou a crescer e o porteiro se preocupou. Então o casal mudou-se para uma casa mais afastada. A casa que Laura nascera. Mas não desta gravidez ainda. Maria Lúcia decide dar uma pausa. Não suporta o peso dessa recordação. “Vejo-me pelos olhos do ratinho cinzento e acho até que tive sorte porque eu era uma aberração” (BRUM, 2011, p. 115). Mas sabe que fez o que pôde fazer.

O diagnóstico de Maria Lúcia com câncer no fígado a faz mudar o rumo da sua prosa. Isso porque ao sair do hospital, mãe e filha têm uma experiência de cumplicidade. “Acho que

nunca fui tão feliz quanto no momento em que eu e Laura nos olhamos no banco de trás do táxi como duas amigas que tinham feito uma arte” (BRUM, 2011, p. 139). Por um momento, imagina que a força do amor entre elas poderia fazê-las sair para tomar sorvete, passear por aí como se fossem duas colegiais. “Acho que Laura sempre quis ter uma mãe como a Noviça Rebelde, um filme que ela adora e que assistiu milhões de vezes. Mas eu, pensando hoje, acho que nunca quis ser mãe, nem de Laura, nem de ninguém” (BRUM, 2011, p. 139). Queria apenas ser de uma família numerosa, como a do filme, para que o pai não tivesse tempo de prestar atenção nela nem passar cadernos de caligrafia. “Não é que eu goste tanto de viver, mas não queria morrer. [...] E agora meu corpo me trai miseravelmente. Porque é isso que é. Há um inimigo me atacando por dentro” (BRUM, 2011, p. 140).

“Não vou suportar essa agonia, Laura precisa me matar de vez” (BRUM, 2011, p. 140). Será que a filha terá coragem, pensa. Tem raiva do fato de que ela ainda tem mais vida pela frente que a si própria. Sente vontade de arranhar a porta para que nunca esqueça o som de suas unhas. “É tão divertido ficar apavorando Laura... Como é possível amar e odiar alguém ao mesmo tempo? É o que sinto por Laura, um amor que odeia ou um ódio que ama” (BRUM, 2011, p. 141). Já está decidida que nenhum médico “ganancioso vai me abrir por dentro e fingir que me salva” (BRUM, 2011, p. 141). Para Maria Lúcia, antecipar a morte é como cessar esse bicho que a come por dentro. Por isso, para ela, Laura precisa agir o quanto antes, até porque a filha lhe deve a vida. Recorda da primeira experiência da maternidade e retorna às memórias.

Maria Lúcia via o filho que nasceria como um câncer. “Era a mesma dor de agora, a mesma. E lembro de ter me surpreendido de estar viva quando acabou” (BRUM, 2011, p. 142). Em suas palavras, “um ratinho sanguinolento” que tinha o mesmo “troço” no meio das pernas como o pai e que tentaria se enfiar nela como o marido. “O monstrinho junior se arrastava sobre o meu corpo e queria sugar meus seios. O monstrinho pai dizia que eu precisava deixar, mas eu não deixei” (BRUM, 2011, p. 142). Foi só o marido sair para trabalhar que Maria Lúcia pegou o bebê e afogou na privada. Repetiu o mesmo ato mais três vezes. Implorava que lhe tirassem aquilo da barriga, mas como o porteiro não lhe ouvia, quando a criança nascia, a afogava no momento em que o marido estava fora de casa. O último ela mesmo enterrou no quintal. Os demais foi o pai dos nenéns. Em todos eles, ele plantava uma árvore em cima. “Como se isso o absolvesse do crime de ter enfiado um bicho dentro de mim” (BRUM, 2011, p. 142). Reflete que só depois de anos descobriu a doença pela qual passava, uma depressão pós-parto, ao ler uma reportagem escrita por Laura. “Se eu gerava, ainda que à força, podia muito bem matar” (BRUM, 2011, p. 142).

Com Laura foi diferente porque o parto em casa teve complicação. Eles tiveram de ir para o hospital e a menina foi registrada. O marido a alertou que se matasse a criança seria punida. Também foi a única que desejou sair para mostrar-se na rua. “Eu não tinha medo de ser presa porque sabia que não era nada errado. Era minha filha, não era? Eu podia fazer com ela o que eu bem entendesse” (BRUM, 2011, p. 143). Foi aí que decidiu afogá-la, como fez com os outros. Mas a reação da criança foi adversa. Ela não chorou. Apenas olhou para a mãe. Maria Lúcia sentiu uma coisa diferente e não pôde concluir o infanticídio. “Abracei-a com cuidado e fiquei lá, no chão do banheiro, me balançando para frente e para trás” (BRUM, 2011, p. 143). “A verdade é que amei Laura. Apesar de tudo. E a salvei de mim mesma por amor” (BRUM, 2011, p. 144). É o olhar de Laura para a mãe que a valida enquanto um ser que existe. “Ninguém tinha olhado pra mim antes” (BRUM, 2011, p. 145).

Maria Lúcia diz que foi por amor também que quase foi parar na cadeia, quando colocava a filha para dormir com ela e mamar em seu seio. “Não gostava de ver o pai dela por perto porque eu sabia o que poderia acontecer quando ele se esgueirava pelas paredes como um rato. Eu não queria nenhum ratinho [...] se enfiando na cama da minha filha” (BRUM, 2011, p. 144). Agora, na fase adulta, se questiona como a filha é capaz de lembrar de uma cena ocorrida em seus primeiros dias de vida, mas apenas da parte que a salva. Mas, “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” (BRUM, 2011, p. 144).

Sobre a morte, questiona-se se a vida é só isso que viveu mesmo. “Será que existe alguma vida que não seja um grande mal-entendido? Eu não sabia que gostava tanto de viver, mas eu gosto” (BRUM, 2011, p. 145). No limiar do morrer, descobre afinidade com a vida. E é impossível não pensar na existência de um céu e um inferno. Mas, acredita. Se for para o segundo será uma injustiça. “Porque eu não sabia. Se a gente não sabe, também é condenado?” (BRUM, 2011, 145). E acaba declarando seu amor pela filha. Contando que guardou todas suas reportagens numa pasta, assistia secretamente os filmes que comentava, lia os livros que indicava com a esperança de um dia poder discuti-los como mães e filhas fazem. Não sabe como amar, mas ama. Do seu jeito torto. Quer morrer, enfim, porque não vai suportar parar de olhar para a filha, em vida.

Não quer mais escrever. Mas acredita ser 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” (BRUM, 2011, p. 146). Segundo ela, é a palavra que deu sentido nesse grande mal-entendido que é a vida. “A palavra que lhe salvará da escuridão absoluta” (BRUM, 2011, p. 146). E finaliza sua voz e sua participação

ativa no romance no capítulo 30, dedicado a uma única palavra: Laura. Afinal, “você é tudo o que eu sinto de vivo em mim agora que morro” (BRUM, 2011, p. 146).

Finalizamos os terrenos descritivos da estória para entrar na análise propriamente dita. Da gênese do romance.

CAPÍTULO 3

ESTÉTICA DOS CONTRÁRIOS

3.1 Compreendendo a contradição na estética de Uma/Duas

Escrevi para poder matar a minha mãe. [...] e talvez para amá-la...

Laura

Entre o amor e o ódio, a vida e a morte habitam os contrários de Uma/Duas. Chegamos ao terceiro capítulo com um grande aporte teórico. Até aqui, tentamos construir o olhar epistemológico pregresso deste trabalho que se encoraja em afirmar, neste momento, a existência de uma Estética dos Contrários em Uma/Duas. Em nosso caminho, elementos externos e internos nos levam a esta compreensão e, dentro do escopo da pesquisa parece perpassar todo o eixo do romance, ao passo que se constrói uma estrada possível de entendimento da narrativa. No que tange à elementos externos, parece-nos pertinente afirmar que se inscrevemos Uma/Duas dentro da fortuna crítica dos romances modernos, os quais a E.R. se debruça, a ideia de contrários nasce anterior à obra e vem reverberando até a arquitetura do livro. O primeiro argumento para esta assertiva é o fato de que a obra é entendida, a partir da proposta metodológica usada, como um solo de conhecimento acerca do ser humano, visto que dizemos ser a personagem Laura – na voz ficcional que cria para si –, um ego experimental revestido da figura de um ser humano, como o elemento (interno) fundador do romance.

“Ego-experimental” é um termo criado por Milan Kundera. Na tese de doutorado *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan* (2013), Maria Veralice Barroso afirma que para o escritor a “personagem de ficção deve ser vista para além de sua capacidade imitativa, [...] ela é bem mais que uma simulação dos seres reais” (2013, p. 96). Kundera pretende “testar as possibilidades humanas, dentro do ponto de vista humano” (2013, p. 96) a fim de expor a pluralidade do ser, a partir de uma perspectiva subjetivista. De acordo com Barroso (2013) o autor não se interessa nas construções físicas e externas das suas personagens, mas dedica-se à exploração do seu interior, suas particularidades. Como o próprio Kundera afirma, dentro da *Insustentável Leveza do Ser*, por exemplo, a personagem Teresa é um “ego experimental dessa espécie de vertigem que conhecemos” (2009, p. 36). É importante ressaltar que este conceito kunderiano também tem a função de rechaçar as delimitações de verdade da filosofia e dar abertura, em solo narrativo, à relatividade das situações, modos e

sentimentos humanos de existir. É como um observatório do mundo, uma janela pela qual podemos, por meio do desenrolar da ação contextual dos egos, dos detalhes de dentro, compreender maneiras de como se dá alguma coisa ou alguém. Deste modo, atribuímos o uso da expressão para a análise de Laura, enquanto um escritor em formação, em pleno processo criativo e em reflexão sobre o ato da escrita permeado pelas contradições próprias da existência.

Sendo o eixo romanesco em questão um ego experimental de um ser humano finito, retornamos ao fato da sua natureza conflituosa, nas concepções de Hegel. O pensador formula sua noção de contradição a partir de um passeio filosófico na obra de outros autores. Segundo Inwood, Kant, por exemplo, afirma ser o mundo permeado por contradições e antinomias. Hegel vai mais além ao dizer que “qualquer concepção ou pensamento finito tomado isoladamente envolve uma contradição” (INWOOD, 2013, p. 88).

Pensar, ou o próprio pensamento, tem um impulso (*trieb*) para superar a contradição. Tenta frequentemente fazer isso, no início, recorrendo a uma regressão infinita (por exemplo de causas e efeitos), mas a solução apropriada significa se deslocar para um mais novo e apropriado conceito, o qual está intrinsecamente relacionado com o primeiro e elimina sua contradição. O novo conceito envolve usualmente uma contradição que lhe é própria, e, assim, o pensamento progride revelando e superando sucessivas contradições (INWOOD, 2013, p. 89).

Ora, se ao longo da história da filosofia os conceitos tomaram corpo por meio de oposições (mente corpo, espírito matéria, razão desejo, sujeito objeto), Hegel, de acordo com Inwood, na tarefa de superar as oposições não no sentido de criar um lugar neutro, mostra que tal assertiva precisa ser aceita e não negada. “A oposição é um fator essencial da vida, e deve ser preservada e suprassumida na totalidade que dela emerge. Assim, Hegel não é monoísta, nem dualista. Se tiver de ser lhe atribuído um número esse seria o número 3” (INWOOD, 2013, p. 18). Desta maneira, podemos atribuir ao ser humano, finito pela morte, a característica do pensamento por conflito ou o próprio em si da contradição. Estas considerações parecem seguir o ar do tempo romanesco emergido da modernidade ao passo que os escritores dedicam-se ao exercício de olhar para dentro, no intuito de revelar a variável solapada pela cientificidade, como já afirmamos vez ou outra neste trabalho.

Em Uma/Duas, ao revestir-se como o eixo epistemológico do romance, Laura configura-se, em nosso entendimento, uma experiência palpável da profunda relação contraditória da oposição de ser sujeito e objeto de si mesmo, no desdobramento da ficção para a ficção. Um aparece imbricado ao outro e não se dissociam. Laura é, literalmente, neste primeiro momento, Uma/Duas de si nesta relação. Afirmamos isto ao observar as duas vozes que emergem da

personagem. Começa o romance pela voz em 1ª pessoa, para dentro de si. “A risada do braço. O sangue saindo pela boca do braço. Quantas vezes **eu** já me cortei?” (2011, p. 07) De sujeito-escritor, no segundo capítulo, vira personagem/narrador-objeto, em terceira pessoa, um “ela”, para fora. “**Detesta** quando ligam exigindo que **ela** se identifique. É o cúmulo. Com quem quer falar? **Devolve**” (2011, p. 09). Desta consideração, *a priori* emerge a base mais interna do que chamamos de Estética dos Contrários, visto que a maior parte da história (tanto presente, quanto memórias e reflexões) existem na oscilação de uma Laura para outra Laura. A isto, acrescentamos ainda a aparição da voz de Maria Lúcia – para dar o tom de avesso às vozes de Laura – em outra hora e contar a sua versão dos fatos. “Ainda bem que você saiu. Eu já estava me sufocando com a sua presença no ar que eu quase não respiro” (BRUM, 2011, p. 70). Faz-se necessário dizer que a análise da narração da mãe virá em outro momento.

No exercício de desdobramento de Laura, a personagem parece entrar numa confusão consigo mesma, ao perceber que, ao contrário do que imaginava do processo de escrita, sua humanidade apenas a afasta da condição uma de deus, de absoluto, da espécie de dona do mundo criado para matar a mãe. Ela não é dona. Nem tampouco deusa. Não se aproxima de perfeição. Nem é onisciente. Nem onipresente, quem dirá onipotente. Ao se ver desenhada neste universo, enxerga também para dentro de si suas limitações humanas e se revira do avesso, sem conseguir enquadrar-se nas delimitações de pensamento anterior à experiência pela qual passa.

Tinham me contado que os escritores eram uma espécie de deuses. Eles criavam um mundo em que podiam viver e escapavam deste pela porta dos fundos. **Me preparei a vida inteira para ser deus. E só o que faço agora é desinventar a mim mesma.** Acho que é isso. A realidade é uma ficção. E ao escrever eu vou quebrando essa criatura esculpida com amor e desespero. **É o contrário. É preciso destruir a forma humana que está ali para alcançar a pedra** (BRUM, 2011, p. 69 grifo nosso).

Destruir a forma humana para alcançar a pedra. Esta assertiva remete-nos à noção de sujeito em Michel Foucault, ao passo que se alude à ideia de abrir mão do exterior a fim de empreender marcha para dentro do que está guardado pelo invólucro impregnado no homem. Em *Foucault, conceitos essenciais* (2005) Judith Revel afirma que o teórico cria um pensamento crítico acerca do sujeito, tido como um objeto historicamente constituído sob a base de determinações que lhe são exteriores, sobretudo pelas ideias de que vive, fala e trabalha (REVEL, 2005, p. 86). Daí o teórico procura estudá-lo em sua subjetividade, constituindo-o por poder, conhecimento ou técnicas de si. O fato é que, rechaçando a ideia de constituição exterior, parece-nos que Foucault abre precedentes para a reflexão do sujeito a partir da sua consciência

de finitude, afastando aquilo que possa homogeneizá-lo. “O lugar de invenção do si não está no exterior da grade do saber/poder, mas na sua torção íntima” (REVEL, 2005, p. 85).

Em um dado momento, Laura está em casa com a mãe, dá um rompante para sair e diz “as paredes de mim me sufocam” (BRUM, 2011, p. 71). Esta percepção de si mesmo parece-nos levar à ideia de que a filha tem consciência de seus limites e mais, de que, de fato, foram impostos a si mesmo. Há uma construção de fora que a solapa e a faz esconder-se de si ou enquadrá-la. Como reitera Araújo, sobre o sujeito foucaultiano, “o pensamento ganha força ética ao pôr-se como sabendo e não sabendo o que o provoca e por isso precisa sair de si mesmo e olhar o que o condiciona” (ARAÚJO, 2008, p. 49). Neste sentido, Laura permanece lúcida dos seus atos e os faz, quando voltados para a sua própria pessoa, na intenção de descobrir-se aos avessos porque conhece suas condicionais, embora não consiga ter a dimensão de onde elas podem a levar. Como continua Araújo acerca do pensamento, “se é o próprio homem que pensa, nunca poderá fazê-lo absolutamente, e quando o faz há determinações, cada vez que pensar e refletir estará refletindo sobre esse ser para-si” (ARAÚJO, 2008, p. 49).

Enquanto sujeito-escritor, Laura não se contenta em viver entre paredes, mas transita entre as condicionais da ficção e realidade levando as fronteiras do seu pensamento a um esgarçamento que já não se consegue mensurar onde começam ou terminam. Embora as vozes de si mesmo, em primeira e terceira pessoa sejam marcadas pela mudança estética da tipologia da letra no livro, os acontecimentos presentes na vida de mãe e filha se misturam entre uma variável e outra. O misto das coisas parece-nos levar à ideia de que, há, neste exercício, uma dose grande de impossibilidade das conseqüências. Laura aparenta saber de onde partiu – no impulso inicial da escrita – mas não tem ideia de onde chegar até que se coloque no processo de viver/escrever.

Sempre tive medo de escrever. Da hora de tornar meu sangue símbolo do sangue. Tinha medo por causa da dor desconhecida que talvez viesse, que eu quase podia tocar com certeza. Ainda que eu sangue com sangue, esse ritual eu conheço. Ele faz de mim o pouco que tenho de mim. É uma constituição. Me constituo pelos cortes de mim. **As palavras, não. O que elas farão de mim? Me matarão as palavras? A dúvida me envolve como um cobertor de medo enquanto minha mãe me vigia atrás da porta é se há vida de pois das palavras.** Ou há vida sem sangue (BRUM, 2011, p. 16 grifo nosso).

Laura se dá, neste sentido, dentro deste âmbito do devir, o que nos retorna à ideia de historicidade nesta análise. Para Foucault, o “homem é sem pátria e sem data. Nunca encontra a sua origem, mas sempre o começado” (ARAÚJO, 2008, p. 49). Ainda que haja marcadamente, no romance, o momento em que a filha de Maria Lúcia se envereda para a ficção, não há como

saber quando o próprio ato de escrever estava sendo gestado em seu interior, nem tampouco como tais palavras vão afetá-la ou saber, taxativamente, como ela virou escritora. Há, no entanto, a possibilidade de conhecimento da sua história e o modo como as coisas foram se dando no encadeamento dos fatos, sobretudo quando acessamos sua memória, ou quando a voz da mãe se levanta para dar sua versão. Ademais, acrescenta-se a esta ideia o fato de que, mais do que marcar precisamente um ponto de partida, busca-se voltar os olhos para esta característica contextual de montagem de uma história ao passo que também se vive uma história, oscilando entre o ficcional e o real na narrativa romanesca. Se a primeira intenção era mostrar que o eixo epistemológico de Uma/Duas de contrários perpassa pela própria Laura, enquanto humana finita, o segundo fundamento que nos autoriza a falar desta estética no romance de Eliane Brum recaí sobre o próprio gesto de Laura, criando para a narrativa um ambiente metaficcional de existência. Utilizaremos para esta análise a metaficção explorada por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção* (1991).

No entanto, antes de analisar essa face dos contrários, urge perseguir: qual a necessidade de ficcionalização? Enquanto escreve, Laura faz questão de reafirmar que o faz “com sangue”. Deixa os cortes habituais do próprio corpo para cortar o papel, ainda que escrevendo no computador. Reitera “a tela agora está infeccionada de mim. Quero chamar o suporte técnico da revista para avisar que a minha máquina foi tomada por vírus. Minha boca está cheia de larvas. E já não tenho mãos” (BRUM, 2011, p. 32). Esta imagem metafórica construída por E.B. parece nos levar ao limite da dor. Não há, no processo de escrita, flores no caminho. Ao contrário, há conflito e sofrimento. Sofrimento este oriundo de uma série de questões que a fazem, num determinado momento dar o grito, a vazão para aquilo que estava silenciado e já não mais cabia em agonia no peito, sufocava, fechava a garganta.

Finalmente o grito preso ali se solta. E ela sente que nunca mais o grito cessará, que aquele grito é para sempre, é um grito para toda a vida e para além da vida. **Porque agora ela alcança a inteireza do horror. E gritos são coisas que não viram palavras, palavras que não podem ser ditas.** (2011, 14 grifo nosso).

Quando não se pode dizer, grita-se. E foi o que fez ao ver a mãe enrodilhada no apartamento desfalecendo em merda, urina, sujeira. A cena tão real e tão horrorosa foi incapaz de alcançar qualquer palavra oral. Não obstante, tornou-se capítulo inicial no romance que escreve dentro do romance. Enquanto filha, não soube falar nada, apenas gritou literalmente. Enquanto escritora, Laura encontrou um lugar possível para o não dito da vida: a ficção e acabou gritando, mas metaforicamente. Este gesto estético de Brum em Uma/Duas parece materializar

diversas discussões que já levantamos nesta dissertação acerca desta proposição, tanto reafirmada por teóricos quanto pela própria autora E. B. Em *Espírito de prosa: uma autobiografia literária* (2012), Cristovão Tezza diz que o que importa compreender em alguém que se torna escritor é justamente a passagem, “esse desejo que, pela primeira vez na vida de alguém, se realiza concretamente por palavras numa folha de papel ou num monitor” (TEZZA, 2012, p. 25). Passagem essa que se dá de múltiplas formas para cada um. Neste sentido, o importante parece ser tem em mente que esta equação perpassa tanto por uma escolha quanto por algo irracional que não se pode controlar. Barthes (*apud* Tezza, 2012, p. 27) fala ainda que “para o escritor, escrever é um verbo intransitivo”, ou seja, está enraizado numa questão de ser. Por esta razão, talvez valha a tentativa de analisar – pela proposta estética de Laura – essa transitoriedade antes da sua intencionalidade, mas pela inconsciência.

Em *A metafísica do Belo*⁷⁸ (2003), o filósofo alemão Arthur Schopenhauer reflete, em suas discussões acerca da arte e da metafísica, que “todo querer tem de nascer de uma necessidade; toda necessidade, entretanto, é uma carência sentida, a qual é forçosamente um sofrimento” (2003, p. 90). O “desejo retornaria rápido e fácil, mas a satisfação de modo lento e difícil. E para cada desejo satisfeito, permanecem contra ele pelo menos dez que não são” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 90). Assim, o sujeito do querer estaria eternamente envolto do sofrimento. Todavia, o objeto artístico, enquanto destituído do querer, porque não segue o desejo da vontade, seria a fonte de refrigério momentâneo desse sujeito, que se dispõe à contemplação ou em termos de produção estética. O filósofo parece querer dizer-nos que o ato artístico, em nosso caso, da escrita literária, também existe como um espaço de fuga dos conflitos.

No ímpeto de querer livrar-se do maior sofrimento de sua vida, negando o desejo latente dentro de si de matar a mãe e da contradição de não poder concretizar este ato, Laura reveste a si mesma em ficção e começa a escrever uma narrativa. Presume-se que, assim como foi descrito por Schopenhauer, Laura tenha visto na arte literária um campo estético no qual cabe a morte da mãe, impedida por um *a priori* ético de não poder ou não conseguir cometer um assassinato na vida real.

⁷⁸ Num brevíssimo resumo, Schopenhauer diz que o princípio da razão é regido pelo tempo, espaço e causalidade. E existe para explicar e ditar os fenômenos corpóreos, no mundo que vemos como representação. Para além desse mundo, encontramos a Vontade, a coisa em si. Quanto mais a vontade se objetiva e se torna nítida, mais ligados à ideia de indivíduo estamos, mais terrenos somos. Todavia a arte e a natureza são as únicas capazes de apreender a vontade afastando-se dos princípios da razão, chegando ao sujeito puro do conhecimento, ao mundo ideal da própria vontade, da essência das coisas, portanto, afastada – ainda que momentaneamente – do sofrimento. (*Metafísica do Belo*, 2003).

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 de filha? Me sinto deslizar pelo buraco negro do corpo dela, onde sou cega e minha faca esgrima no ar. [...] Será que ela sabe que eu a estou matando? Não como das outras vezes, **mas da forma definitiva? Uma morte além da morte?** (BRUM, 2011, p. 16 grifo nosso).

Se há dor no ato de gritar o que não se pode dizer e há ainda uma vontade inconsciente de se livrar da própria dor, entramos em mais um terreno contraditório sobre a escrita ficcional. Voltamos à Tezza quando explica que “o que me levou a escrever foi um misto de infelicidade e esperança, embora eu não soubesse disso no momento em que produzi a minha primeira frase literária.” (TEZZA, 2012, p. 33). Afinal, o impulso por impulso parece não se solidificar se não há, nesse campo da subjetividade, uma razão pela qual se dá o ato. Laura nos mostra suas intenções para além dos seus conflitos interiores com a mãe e consigo mesmo quando objetifica a voz nos campos metaficcionalis e nos leva às reflexões diversas sobre as contradições da sociedade, das relações sociais em geral, de mãe e filha, entre homens e mulheres, além de pensamentos sobre a vida e a morte, a maternidade, a sexualidade e o modo como se dá – forçadamente ou por precisão – o silenciamento dos conflitos em âmbito de convivência. Estas questões parecem ser formuladas no âmago da escrita e da sua própria vivência, apesar de que só puderam vir à tona à luz da atividade literária, na elaboração de uma voz deslocada de si.

Destarte, o romance aparece como uma janela de conhecimento acerca do próprio mundo. Laura não só vive a história como a constrói e a analisa, dentro da sua raiz contemporânea de quem consegue, como Agamben reitera, “apreender as trevas da luz.”⁷⁹ “É isso que sempre assusta no mundo, essa capacidade do inferno de se esconder na luz. E não nas sombras, como nos iludem os escritores dos contos de horror” (BRUM, 2011, p. 21). Esta assertiva retorna-nos, enfim, à análise da metaficção em *Uma/Duas*. Hutcheon propõe a ideia de *metaficção historiográfica*, “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Ora, não é esta definição pronta que nos interessa nesta dissertação, mas os pontos de construção do pensamento da estudiosa que se fincam profundamente no tempo vivido e busca, não desvendá-los, mas problematizá-los, sobretudo em termos do contraditório. Hutcheon procura compreender as manifestações estéticas que nascem do ambiente “pós-moderno” e representam para além da arte e se enveredam, de fato, a contar as coisas a partir de um outro campo, não destituído da história ou menor em proporção. “Os aspectos de sobreposição que me parecem

⁷⁹ Vide introdução desta dissertação.

mais evidentes referem-se aos paradoxos estabelecidos quando a autonomia estética e a autorreflexividade modernista enfrentam uma força contrária na forma de uma fundamentação no mundo histórico, social e político” (HUTCHEON, 1991, p. 11).

Para ela, a arte literária pós-moderna pode ser encarada como o reflexo da própria crise de colocar a literatura e sua linguagem num repositório textual exclusivo, vasto e fechado e, ao mesmo tempo, estar diante da contrastante necessidade de proporcionar relevância à literatura, localizando-a em contextos discursivos mais amplos (HUTCHEON, 1991, p. 12). Neste sentido, a produção romanesca que surge incorpora a tensão entre amplitude e a forçosa necessidade de fechamento. Eis aí um dos paradoxos do nosso tempo, cujas narrativas encorajaram-se a explorar. De acordo com Hutcheon, dentre os debates que se travam, estão as questões levantadas em torno de “senso comum e natural” ou “a unificação totalizante com vistas ao poder e ao controle” (HUTCHEON, 1991, p. 13). Ambas apontam, de acordo com a teórica, “às relações ocultas de poder que estão por trás de nossos sistemas humanistas e positivista para a unificação de materiais distintos, sejam estéticos ou científicos” (HUTCHEON, 1991, p. 14).

Ora, esta parece ser uma das missões de Laura em sua ficção dentro da ficção: promover o desmonte de conceitos pré-concebidos, enraizados em relações de poder e que promovem, desta maneira uma complexa rede de silenciamentos e vazios na sociedade (que serão explorados mais adiante), e mais: acabam por soterrar qualquer possibilidade de transcendência ao pensamento. Como resultado, Laura, por meio da sua escrita, ajuda na reflexão do seu próprio tempo e parece mostrar, subvertendo a lógica exposta, que a leitura ou o próprio ato de escrever podem ser caminhos conscientes do “para além”, mas de uma forma de quem vê por dentro. Esta é uma das prerrogativas analisadas por Hutcheon ao tentar conceituar a ideia de “pós-moderno”, “como um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Dizer que Uma/Duas parece ser um reflexo tanto do que problematizamos como pós-moderno e contemporâneo⁸⁰ faz crer, portanto, que a narrativa romanesca em questão possui raízes de metaficção imbricadas na sua própria gênese. Em *A dialética da transgressão* (2007), o teórico Wladimir Kryszynski faz uma análise da literatura eslava e diz que

se reconhecemos que a metaficção advém de e se refere a entidades conceituais tais como metalinguagem, digressão e metatexto, temos de ter em

⁸⁰ Vide Introdução desta dissertação, na qual o conceito é definido por Agamben e se torna o viés pelo qual trabalhamos o termo.

mente que sua arqueologia do conhecimento pode ser remetida ao perspectivismo de Cervantes e a ironia romântica como paradigma específico da escrita. (KRYNSKI, 2007, p. 70).

Segundo o autor, seguindo esta tradição, a metaficção implica numa atitude digressiva/reflexiva do autor narrador e enfatiza a indeterminância do texto, o que promove uma tensão temática e estrutural, fonte da metaficção moderna e pós-moderna, “na medida em que a intencionalidade discursiva é transferida de modo narrativo para o modo reflexivo e autorreferencial” (KRYNSKI, 2007, p. 70) Krysinski continua dizendo que, em casos extremos, “o processo literário e de escrita torna-se o tema e o objeto em si mesmo.” (KRYNSKI, 2007, p. 70). Este parece ser o caso de *Uma/Duas*. Embora aparentemente pareça primordialmente ser um romance de como uma filha se arranca do corpo da mãe, há, em seus terrenos basilares uma reflexão que lhe é anterior, mas não deixa de estar diretamente ligada ao conflito: é também um romance que reflete a própria possibilidade da produção de um romance, em seus meandros mais profundos de nascimento, num misto de consciência e inconsciência, despindo a figura do escritor do pedestal, imprimindo-o nas intempéries do viver e, sobretudo, compreendendo como um sujeito – que também é objeto de si mesmo, em termos foucaultianos – constituidor da história do presente. O título *Uma/Duas*, assim, em nosso entendimento, tem raízes de desdobramento não só de Laura para Laura mesmo, mas também da narrativa para ela mesmo. Ambos desmembramentos, no entanto, não se separam. Fato revelado na primeira página do livro, nas primeiras linhas desenhadas pela voz de Laura: “Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir” (BRUM, 2011, p. 07).

A ficção parece estar para a sua existência, assim como ela está para a ficção. Ampliando esta ideia, chegamos novamente à Hutcheon quando reflete que a “habitual separação entre arte e vida (ou imaginação e ordens humanas versus caos e desordem) já não é mais válida” (HUTCHEON, 1991, p. 24). Para explicar, ela fala que apesar da arte contraditória do pós-modernismo parecer estabelecer uma ordem, ela própria desmistifica “nossos processos cotidianos de estruturação do caos” (HUTCHEON, 1991, p. 24).

O romance pós-moderno faz parte da postura de confrontar paradoxos de representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Em *Uma/Duas*, as vozes intercaladas de Laura e a aparição de Maria Lúcia também parecem trazer à tona, a partir deste entendimento, características metaficcionais do romance.

Enquanto a terceira voz da filha conta o presente e se debruça reflexivamente para ele, Maria Lúcia recobra o passado, assim como a voz em primeira pessoa de Laura. Esta mesma voz, ainda, promove uma autocrítica sobre o seu processo criativo. Nenhuma destas possibilidades de compreensão da estória como um todo anulam-se entre si ou rechaçam um dos lados. Ao contrário, eles se complementam e se colocam em ambiente de conflito, elevando tanto as personagens quanto a própria narrativa à pluralidade de verdade, que, por sua vez, se mostram construídas a partir do exercício da palavra. Anexo à essa alegação, podemos emergir ainda ao fato de que Uma/Duas tenta ponderar, na construção de fronteiras fluidas, a abstração acerca da moral ⁸¹ no que tange as relações sociais e, sobretudo, entre a própria mãe e filha. Esta, inclusive, torna-se a terceira camada da Estética dos Contrários que vamos explorar.

3.2 Entre a morte e a palavra – narrando pelo impulso de ser

Laura, você precisa me salvar. [...] Laura, você precisa me matar.
Maria Lúcia

Se logo no início do livro temos indícios de que a história vai se enveredar de uma ficção para a ficção, também sabemos, de antemão, que isso só ocorre porque há uma relação marcadamente tensa entre uma mãe e uma filha, cuja filha tem intenções de morte para com a mãe. Laura entende-se como extensão do corpo da matriarca e por isso não se reconhece na própria pele. Como afirma, “eu corto corto corto e ainda não sei que existo (BRUM, 2011, p. 15). Dizemos que, neste momento da análise, não temos a intenção de desdobrar os problemas psicológicos das personagens ou atribuir, por exemplo, valor ou resolução ao fato de que Laura cultiva a mutilação. Queremos olhar para esta forma estética e compreender: o que podemos saber? O que ela me diz? Como frui-la? Afinal, a nossa intenção está em suscitar questões ou, como diz Hutcheon (1991) problematizá-las, sem a necessidade de solucionar nada.

Assim, no capítulo anterior desta dissertação tentamos remontar um possível caminho epistemológico de raízes pregressas de Uma/Duas a partir de entrevistas da Eliane Brum e de reportagens escritas durante o período que antecedeu a produção do seu único romance. Observamos que muitos dos temas trabalhados parecem revestir-se como sementes de Uma/Duas. A maioria deles, de uma forma ou de outra, tocam o limiar da vida e da morte, num

⁸¹ Abbagnano diz que o moralismo na “linguagem comum e cada vez mais filosófica designa a atitude de quem se compraz em moralizar sobre todas as coisas, sem tentar compreender as situações sobre as quais expressa o juízo moral. Neste sentido, o moralismo é um formalismo ou conformismo moral que tem pouca substância humana.” (ABBAGNANO, 2015, p. 795).

diálogo constante com a própria possibilidade de existir e validar esta existência pela palavra. A concepção de “escrita como experiência dos limites” (KRISTEVA *apud* HUTECHON, 1991, p. 25) pode ajudar-nos a pensar estas questões. Araújo afirma que para Foucault “a literatura é a experiência da linguagem como tal. Vai ao tema da morte, da origem inalcançável que ela nunca conseguirá exprimir completamente [...] ou dizer o indizível e pensar o impensável de situações-limite” (2008, p. 55). Em *Foucault: a filosofia e a literatura* (2005) Roberto Machado explica como os estudos sobre a medicina aproximaram o teórico da literatura, no sentido de que a primeira foi pioneira em compreender o homem como um objeto finito pela morte e toma para si um discurso científico sobre essa situação, enquanto a segunda, através da palavra “desdobra-se indefinidamente no vazio deixado pela ausência dos deuses” (MACHADO, 2005, p. 57).

De uma forma geral, a modernidade – período de mudanças de paradigmas diversos – deu abertura para o surgimento do romance que busca desdobrar um homem finito e abandonado por Deus. Neste sentido, a separação da religião da ciência faz com que, de certo modo, haja, para Foucault, “o desaparecimento do limite do ilimitado, ou o infinito do limite e o correlato aparecimento do reino ilimitado ou infinito do limite” (MACHADO, 2005, p. 75). O teórico parece querer dizer que, ao desertar o homem de Deus abre-se precedentes para a possibilidade infinita no finito, ao passo que o próprio infinito – na figura divina – chega ao fim. Em *Uma/Duas*, Eliane Brum traz a personagem da Alzira-do-centro-espírita (sempre nomeada assim, como se o próprio estabelecimento religioso que frequenta fizesse parte intrínseca dela) como possibilidade de uma crítica latente sobre o modo como o Espiritismo (ou as religiões em geral) tomam para si a legitimação da morte, enquanto espaço que pode ser materializado quando atrelado à ideia de vida eterna. “Não, Alzira, os mortos não são assustadores. Os vivos, sim. Ah, Alzira, se você enxergasse os vivos, não teria essa sanidade estampada como um troféu na sua cara.” (BRUM, 2011, p. 19). No outro momento, Alzira vai visitar Maria Lúcia na UTI e, como Laura conta, tão entretida em falar sobre as obras de caridade e das atribuições religiosas, não tem olhos para enxergar a própria amiga, muda nesse monólogo.

A Alzira-do-centro-espírita veio vê-la e a achou muito bem. Minha mãe perguntou dos espíritos e das obras de caridade do centro, e Alzira saiu satisfeita com o que considerou uma ótima conversa. **Tão feliz de falar de si mesma que nem reparou que minha mãe não abriu a boca. Não é uma má pessoa, a Alzira. Apenas ingênua** (BRUM, 2011, p. 69 grifo nosso).

A ingenuidade de Alzira parece refletir o pensamento vazio de achar que dá conta daquilo que é para não dar, que não existe para dar conta. Também nos eleva ao retorno de uma cegueira anterior à noção de sujeito finito. Alzira pode presumir não ter limites, por isso, não precisa de transgredi-los, pois, acredita “compreender” o sentido da morte e da própria vida numa totalidade-extensão promovida pela própria religião. Fato este, dentro das suas possibilidades humanas, permissível, mas imanente. E, tão cheia de suas certezas e verdades, fecha-se às portas do outro, revestido aqui pela pessoa de Maria Lúcia. Face a estas considerações, adentramos outra noção trazida pelo escopo da morte: a transgressão. Dentro das considerações de Machado (2005), Foucault parece pontuar este paradoxo representado por Alzira. O sujeito detentor da noção dos limites de si mesmo sabe que a transgressão é “uma experiência que leva o limite ao extremo, ao máximo que se pode, afirmando o ser limitado, sem estabelecer oposições de valor, sem separar em termos de negativo e positivo” (2005, p. 65). Sem a figura divina, não há mais o que profanar nem condição enfática humana para transpor.

Ao contrário de Alzira, Laura e Maria Lúcia parecem viver sempre ao limite dos extremos porque assumem-se em negligentes para com o olhar da morte. Ou seja, vivem imbuídas por este conflitante lugar de fronteira porque não sabem o que é o para além, mas também não se furtam de pensar sobre e viver, mesmo não dando conta de abarcar as dificuldades nesta trajetória. Enquanto Alzira aparece como a solução, mãe e filha permanecem na dúvida. Se a primeira tenta trazer conciliação para o contraditório limite entre a vida e a morte, as duas últimas se dão por vencidas ao próprio contraditório. É a palavra (e a ausência dela) que vai fazer uma ir de encontro a outra, envolvidas por toda a dificuldade de vivências, por todo o conflito eminente do presente. Entre silenciamentos e escrita, ambas acabam por se cruzar, neste interim, num entre lugar dialógico: na promoção de uma relação entre duas consciências que nascem imbricadas uma à outra e potencializam-se ao passo que deixam-se revelar mais ainda pelo exercício de escrever. “Nossos corpos, o meu e o da minha mãe, são essa casa sem limites definidos” (BRUM, 2011, p. 133).

Em a *Estética da Criação Verbal* (2003), o teórico russo Mikhail Bakhtin vai dizer que “todo homem é um texto em potencial” (2003, p. 312). Para o autor, o homem, objeto de humanas, se difere da “coisa muda” estudada pelas exatas, na qual expressa uma visão monológica do saber “porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo; consequentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico” (BAKHTIN, 2003, p. 400). O pensador diz ainda que o homem é um ser “expressivo e falante [...], nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado” (BAKHTIN, 2003, p.

395). Levando em consideração estas proposições bakhtinianas, o contraditório em Laura e Maria Lúcia coabita na concepção de Laura, o que aponta para o nascimento dos múltiplos sentimentos de ambas. A mãe que gerou é a mesma que tentou matar. “Fui ao mesmo tempo sua assassina e sua heroína. E acredito que é isso que todas as mães são em alguma medida” (BRUM, 2011, p. 144).

O nascimento que explicitamente já chama a morte parece nos levar à imagem materializada da contradição humana. Tanto Laura e Maria Lúcia encarnam esta característica à literalidade das próprias ações. Para além das palavras que cada uma enuncia enquanto narradoras, os fatos que contam são substantivos e não precisam de eufemismos para deixar saltar aos olhos a profunda multiplicidade de suas vivências. “Eu não sei fazer metáforas porque não compreendo metáforas. Para mim tudo é literal. Como meus braços bordados pelas cicatrizes de todas as tentativas de me separar do corpo de minha mãe” (BRUM, 2011, p. 15). Na relação de ambas, a linguagem não é vazia porque só é dita quando significada ou, como falado anteriormente, no limiar dos seus extremos. Por isso, na maioria das vezes é grito, grito escrito para ambos os lados. Quando não é assim, o silenciamento é latente e àqueles recursos de linguagem que costumamos utilizar como metáforas e hipérboles, elas encarnam na própria carne e a narrativa emerge púrpura de sangue ao leitor. Se Foucault (*apud* MACHADO 2005, p. 64) afirma que “o sujeito que fala em vez de se expressar, se expõe, vai ao encontro da sua própria finitude e sob cada palavra é remetido a sua própria morte”, Laura e Maria Lúcia remetem-se à morte enquanto respiram, tamanho é o peso da vida-palavra porque acontece privada da expressão oral e escrita. “Será que a morte da mãe é a vida da filha? Será que a vida da mãe é a morte da filha? Naquele tempo eu já sabia que não havia espaço para nós duas na mesma vida, no mesmo corpo. Uma de nós precisava morrer. E eu queria viver” (BRUM, 2011, p. 134), diz Laura em uma das suas lembranças.

É no encontro das vozes narrativas de ambas que conseguimos observá-las em contexto e compreender – sem julgamentos – os motivos que levaram a viver cada uma o seu modo o presente. Há necessidade de dizer que este recurso utilizado por Eliane Brum abre-nos precedentes para reforçar o que Hutcheon diz sobre o sujeito. “A realidade humana é um construto” (1991, p. 204) e, por este motivo, o sujeito precisa ser situado, ao mesmo tempo em que se deve na pós-modernidade sugerir noções alternativas de subjetividade (HUTCHEON, 1991, p. 204). Tanto Laura quanto Maria Lúcia insinuem, com a própria vida, novas noções de subjetividade ao subverterem às lógicas pré-concebidas, romperem com estereótipos e mostrarem que não existe mocinho nem bandido, mas que somos todos – sem exceção – pelo menos ambas as coisas.

Se Laura dizia que Maria Lúcia não sabia ser mãe, a própria Maria Lúcia nos revela que fez o que pôde: a mãe – vó de Laura – morta no parto não estava viva para ensinar à filha o amor maternal. Foi criada na rigidez do pai militar, sem toque, sem palavra dita, sem convivência social. Se Laura habitava entre silêncios com a mãe, cujas palavras eram suprimidas da vivência, Maria Lúcia nos conta de como o pai a traumatizara forçando-a escrever cartas para suas amantes, enfiando goela abaixo palavras obscenas, escondendo o dicionário no armário, impedindo a sua familiarização com a linguagem, vivendo ambos, também no silêncio. Se Laura é marcadamente triste pelo abandono do pai quando criança por conta das loucuras da mãe, Maria Lúcia recorda de como ele, o porteiro do prédio, se impôs para ela após a morte repentina do pai, e tirou sua virgindade sem explicar o que estava acontecendo, tomou conta da sua vida e forçadamente se impôs como marido, e ela aceitou, porque não sabia ser diferente. Se Laura mamava o peito da mãe, ocupava o lugar do pai na cama e este ato tenha ambigualmente se transformado numa suposta violência sexual por parte de Maria Lúcia, a mãe reitera que colocava a filha ao seu lado na cama com medo de que o “ratinho-pai” se enfiasse na filha também. E foi com medo da figura masculina que matou os bebês homens que vieram antes de Laura, sucumbida pela ignorância, pela falta de informação de que estava com depressão pós-parto.

Em *Problemas na Poética de Dostoiévski* (2015), Mikhail Bakhtin atribui aos romances do escritor russo a característica da polifonia. “Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum.” (BAKHTIN, 2015, p. 05). Para o teórico, a multiplicidade de consciências se revela com a independência dos mundos entre personagens, herói ou autor. “Essa experiência o ajudou a entender com mais profundidade as amplas contradições que existem extensivamente entre os homens, e não entre as ideias numa consciência.” (BAKHTIN, 2015, p. 31). Antes que a voz de Maria Lúcia entrasse em cena, Laura – enquanto autora da ficção dentro da ficção – diz:

Minha mãe sabe. Acordei com a sua voz dentro da minha cabeça. Não é assim. Você está contando tudo errado. Eu queria dar minha versão. Eu tenho direito da minha voz nesta história. [...] Prometi deixa-la falar [...] **Mas menti. Sou eu que falo. Desta vez, é a minha voz. As palavras são todas minhas. Minhas.** A narradora agora sou eu. E, para ela, a história chegou ao fim. (BRUM, 2011, p. 39 grifo nosso).

Em vão. A narradora impõe-se e é mais forte que a própria Laura. Mais uma vez recobramos o significado do título do romance *Uma/Duas*. Desta vez, reverberando o dialogismo de mãe e filha, o diálogo entre consciências distintas, mas que voltam os olhos –

cada uma a sua maneira – para uma mesma história de vida entrelaçada. Laura é uma das de Maria Lúcia e vice-versa. “Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina”, diz Bakhtin (2015, p. 293). Ora, Laura não poderia, nesta relação, falar sozinha. Era preciso que a mãe viesse para abarcar o excedente da subjetividade da filha, do que ecoa em amor e ódio e traz consigo – dos dois lados – os pormenores de uma vida carregada de singularidade e conflito. Destarte, se Maria Lúcia se preconiza como objeto da filha, Laura também pode ocupar o mesmo lugar se mudarmos o ângulo de visão.

Aqui, já não é mais a estória de uma filha marcadamente pela ambiguidade dos sentimentos. É agora o eco de um discurso que amplia em si mesmo a visão dialógica de uma outra vida também marcada por traumas e que foi vivida do jeito que tinha de ser. Não há mais certo ou errado, nem mesmo a possibilidade de se tomar partido de uma ou outra. As vozes se confluem e complementam-se no sentido de relativizar as verdades e mostrar que os pormenores construídos por ambas são carregados de complexidades que fogem à pura e simples dicotomia de bondade ou maldade: tanto Maria Lúcia quanto Laura foram projetos inacabados da própria vida. Maria Lúcia escreve: “Eu fui um equívoco. Minha vida foi um grande mal-entendido. [...] Será que existe alguma vida que não seja um grande mal-entendido?” (BRUM, 2011, p. 142).

Em *A genealogia da moral* (2017), o filósofo alemão Friedrich Nietzsche diz que é “preciso ser imensamente forte, ter mais força que um leão, para vencer a resistência da cadeia de preconceitos, deixar-se guiar pela própria consciência e criar para si uma moral autônoma, uma moral de homem livre” (NIETZSCHE, 2017, p. 19). Para Nietzsche, não é possível ser homem “enquanto não praticar um grande ato de liberdade, que o tornará senhor de si, ou quando respeitará a dignidade alheia por amor à sua própria dignidade, e assim o fará porque quer e não porque deve” (NIETZSCHE, 2017, p. 19). O maior ato subversivo e de liberdade realizado entre Laura e Maria Lúcia ocorre quando a filha, de fato, mata a mãe na realidade da narrativa, para além da ficção criada no livro. Se no início ela começa a escrever com a intenção de assassinar a mãe em seus terrenos ficcionais, a própria vida pede que promova este ato, não mais por vingança ou ódio, mas por amor. E então Laura, assim como Nietzsche propõe, assenhora-se do pedido da mãe e a liberta de ter de viver debilitada pela cirurgia (sem grandes perspectivas de cura) de um câncer bastante agressivo.

Ao invés de submetê-la ao tratamento invasivo de operação, quimioterapia, e vê-la lentamente definhando numa cama de hospital, de forma legalizada e eticamente aceita pela sociedade, decide deixar que o soro vaze para suas veias descontroladamente e finda com a vida da mãe enquanto, de fato, ela podia sentir em essência a palavra. Ninguém percebe, mas se o

ato fosse descoberto ela poderia responder criminalmente na justiça. Portanto, Laura e Maria Lúcia exercem, dentro da sua liberdade, o avesso das coisas: decidem consciente pela morte, por amor à vida. Tudo se configura como uma questão de escolha, num meio cultural e social cujo o desejo sobre a própria dignidade de morrer é solapada pela grandeza científica e poderio médico de exercer domínio sobre a vida alheia, quando debilitada por doenças severas. Esta é uma das críticas sociais reveladas pela voz metaficcional de Laura, no exercício de olhar atentamente para o meio que vive. Acreditamos, neste interim, chegar nas camadas mais rasas da Estética dos Contrários: aquela cuja a porta nos joga diretamente para a última parte deste capítulo e leva-nos à reflexão do romance como janela de conhecimento para o mundo.

3.3 O romance como janela para o mundo

*Sabe agora que vai sobreviver. A vida só é possível na superfície.
(pela voz metaficcional de Laura)*

O deslocamento de si para um ambiente metaficcional permite a Laura transitar entre mundos: o exterior e o interior, o público e o privado, o das superfícies e profundidades; todos eles habitados pelos seres humanos – inclusive ela e a mãe, sobretudo e principalmente – e construídos sob a égide do conflito. Ao avivar uma voz que seja capaz de adentrar lugares inexplorados ou silenciados numa sociedade, a jornalista da ficção parece eclodir com as estruturas e identidades sociais, ao mesmo tempo em que demonstra o modo como o sujeito permanece enraizado e preso a elas, por inúmeros motivos intrínsecos ou não: pelas relações de poder,

No elevador dos fundos divide o espaço com um latão de lixo e um faxineiro, mas ele não pergunta nada. **É bom quando as pessoas têm um lugar onde não cabem perguntas.** A luta de classes de Marx não é uma luta, é apenas uma divisão entre os que podem fazer perguntas e os que só estão autorizados a dar respostas (BRUM, 2011, p. 22 grifo nosso).

Pela imanência, por se contentar com o imediatamente dado, “Ela odeia olhares de mútuo entendimento. Agora ela é a filha ingrata, já a julgaram e a condenaram e enfim a ignoram” (2011, p. 13). Ou por uma necessidade humana e social de não dar conta da sua própria complexidade. Também nos dá olhos para enxergar uma espécie de pirâmide invertida, tal qual o próprio jornalismo, mas em relação a nós mesmos: quanto mais superficial, pública e exterior, mais fácil e amena a vida; quanto mais profunda, privada e interior, mais doída e difícil a existência. Esta noção só é possível porque podemos observar a formação de diversas

“Lauras” no desenrolar das narrações de si mesmo, expostas por meio de um processo criativo romanesco, vivido entre o grito e o sussurro.

As cenas vividas por Laura com os taxistas podem revelar esta proposição. Nas vezes que precisa de uma corrida parece se deparar – no pequeno trajeto – com a contradição de viver entre mundos e as conversas com o motorista sempre ganham ambiguidade. E a moça parece fazer questão de pôr em choque as polaridades descritas:

No táxi, ela interrompe o motorista assim que ele começa a reclamar do trânsito. **Encontraram minha mãe apodrecendo no apartamento.** O homem não sabe se é uma piada ou se a passageira é louca. Ela parabeniza a si mesma. Conseguiu calar a boca de um taxista (BRUM, 2011, p. 21 grifo nosso).

De fato, a mãe estava apodrecendo, mas para o taxista a confissão de sua vida privada soa como uma metáfora, uma loucura. Ao analisar a tese de doutorado de Foucault *A história da Loucura na idade clássica* (1961), Araújo (2008) afirma que para o teórico, a loucura posta como objeto e observada nos asilos levam-no a crer que “quem a condena é o cidadão, a consciência privada e universal do burguês. O júri popular é o instrumento dessa consciência escandalizada. Crime e loucura são por ela colocados na zona do não ser” (ARAÚJO, 2008, p. 29). Neste sentido, se de um lado o taxista pode julgá-la como louca, do outro Laura faz como o teórico e, na prática, relativiza o conceito e mostra há aí um jogo entre loucura e razão. Numa outra corrida diz:

Acomoda-se no banco encardido, com cheiros não muito melhores que os dela. Explica o endereço. **Se a senhora não se incomodar, poderia botar o cinto de segurança?** A senhora sabe, os fiscais já ficam no meu pé por causa da idade do carro, se tiver sem cinto ainda. Eu me incomodo, ela diz. Como?, ele não entende. **O senhor acha que eu preciso de cinto de segurança? Ele se cala** (BRUM, 2011, p. 26 grifo nosso).

Face à superficialidade do discurso do motorista, Laura rebate com a profundidade da metáfora e subverte a lógica da conversa, por mais que o seu interlocutor pareça não compreender. Há mais uma vez o confronto dos contrários. “Sim, a linguagem pode ser dura, mas não temos que ser vendedores de sopa, ou receitar tranquilizantes”, já dizia Maffesoli (1998, p. 13). Esta afirmação do sociólogo é feita a partir do pensamento galgado pelos paradoxos. “A mais profunda das subversões não consiste obrigatoriamente em dizer aquilo que choca a opinião, a lei, a polícia, mas em inventar um discurso paradoxal” (BARTHES *apud* MAFFESOLI, 1998, p. 14). Em outra viagem, já tenta viver o exterior das coisas:

De novo no táxi, o cabelo preso num rabo de cavalo, sob controle. Sim, a vida está sob controle. Não, ela não gosta de política. Sim, ela concorda que todos os políticos são ladrões. Não, ela não acha que a ditadura era melhor. Quer tanto conversar algo corriqueiro que se entusiasma e declara a frase de Churchill: “A democracia é o pior sistema, exceto todos os demais”. Não, o motorista não conhece Winston. Mesmo assim, fica impressionado. O suficiente para mudar de assunto (BRUM, 2011, p. 28).

A palavra, neste caso, também é de importância suma: é ela que parece nos legitimar para nós mesmos e os outros, ao passo que nos oferece várias versões de uma mesma pessoa. O desdobramento de Laura acrescenta-nos esta noção, face à observação, no desenrolar de uma história, o quão contraditório é ter de montar a si a cada contexto e situação, o quão é humano tentar nivelar ou equalizar a tudo e a todos como semelhantes, quando é a multiplicidade e a diversidade que nos define. Todavia, vale lembrar que uma coisa parece unir-nos: a condição humana. Raiz de todos os males e bondades, dos afetos e desafetos, da finitude entre vida e morte, deveria ser a humanidade responsável, como pode ser demonstrado por Laura, para a alteridade entre os pares. Mas não é o que acontece.

A crítica, aqui, pode ser materializada pelo uso dos verbos e expressões na narrativa. A maioria deles denotam a dicotomia entre ser e parecer, numa necessidade intrínseca à vivência em sociedade. “Para todos é melhor acreditar. Basta um argumento, ainda que com furos por todos os lados, e se agarrarão a ele com as unhas. Gratos por poder continuar **fingindo** que não são **fingidores** ” (BRUM, 2011, p. 66). Ou “Agora que todos já **encenaram** seus **papéis** com a competência possível, ela pode trabalhar” (BRUM, 2011, p. 31). Também, “O que lhe importa o que o bombeiro **clichê** pensa? Por que será que todo bombeiro **é um clichê** de bombeiros? Eles já são clichês antes de virarem bombeiros ou viram clichês para se tornarem bombeiros? (2011, p. 13). Ainda, “ela é uma **máscara** respondendo às perguntas da assistente social” (2011, p. 18). Para fechar os exemplos:

Não são todos bons e faz de conta? Aquelas pessoas todas ali que a culpam não pelo seu estado, mas porque a sua miséria as **revela?** Podem ficar tranquilos, tem vontade de gritar. **Minha tragédia não vai denunciar ninguém. Eu** apenas preciso chegar em casa e tomar um banho. **E então, pronto, estamos de novo todos salvos** (BRUM, 2011, p. 25 grifo nosso).

O maqueamento destas relações parecem nos levar a dois lugares principais: à busca contraditória por uma paz idílica e, conseqüentemente, à negação do conflito humano. Milan Kundera ressalta que o idílio é “o estado do mundo antes do primeiro conflito; ou fora dos conflitos; ou, com conflitos que não passam de mal-entendidos” (KUNDERA, 2009, p. 123). Neste sentido, podemos dizer que mesmo Laura e Maria Lúcia tendo em suas vidas privadas

uma convivência mais concreta com as contradições de si mesmo, em ambiente social, são impelidas à teatralização, assim como todos que cruzam seus caminhos. A diferença é que Laura, por meio do narrador que cria, revela-nos como tais maqueamentos operam, ocorrem e são racionalizados.

No entanto, é importante retornar ao que dizemos no início deste capítulo, pelas reflexões de Schopenhauer, sobre querer livrar-se do sofrimento. Esta é a prerrogativa um para Laura começar a escrever e parar de se cortar. Também ela, a mesma que se espelha numa metaficção, enquanto sujeito humano vivente, se põe no caminho de busca pela paz. As idas à livraria –compreendida com o rigor de um ritual religioso (sempre às quartas-feiras) – denota como persegue, inconsciente, uma tranquilidade. Embora tente a todo momento subverter esta situação. Outro exemplo é o relacionamento construído com o homem massagista do livro *Harry Potter*. Quando enfim, ele a leva para uma sessão e começa a tocar seu corpo, ela nega à sua pessoa os efeitos que aquilo ali podem lhe causar. Há um estranhamento, um não-lugar nunca habitado e que, de repente recebe de bandeja uma espécie de relaxamento. Ela não suporta. Foge e se envereda onde é acostumada: o próprio conflito.

Dar conta do contraditório e conviver com ele não é uma missão fácil e igualitária. É tarefa para aqueles que se encorajam a passar o efeito imediato das coisas e não ficam apenas no impulso da maquiagem, mas a ultrapassam. Não ficar no efeito estético e ir para além pode ser compreendido pelas palavras de Laura ao explicar porque o branco é a cor da paz. “O branco, ela **pensa**, não é a soma de todas as cores, mas a **ausência de todos os sentimentos**. O branco não tem dor nem medo nem vilania. **Por isso é a cor da paz, porque é uma soma que subtrai o humano**” (BRUM, 2011, p. 125 grifo nosso). Da mesma maneira, ao reiterar diversas vezes o modo como a mãe é uma mulher limpa, tem cheio de sabão e adora se limpar, Laura está promovendo, na verdade, o avesso da pureza. “Ela exala apenas o sabão da mãe, feito para desinfetar toda a sujeira do mundo” (BRUM, 2011, p. 47).

Transcender à superficialidade das coisas parece à Laura possível porque se dá à incumbência de escrever. O ofício parece ser via que leva para um outro lugar: o da reflexão, e chega à estrutura mais interna de tudo que se quer investigar. Arriscamos dizer, aqui, que a construção da personagem Laura por Eliane Brum se assemelha, em intencionalidade, à Epistemologia do Romance operando face à narrativa. Podemos exemplificar esta atitude quando Laura encara os médicos e psicólogos no tratamento de câncer da mãe. Rechaçando o “imponente” lugar da medicina em legislar sobre a morte alheia, Laura desfaz desta capa de superioridade dos profissionais ao manipular os discursos, inventar histórias e peitá-los no que tange ao direito de escolha da mãe em viver ou morrer. De fato, “ela não teme o poder do jaleco”

Ela faz questão de chamá-la pelo nome do crachá. Adriana, sei que você está fazendo o trabalho que é mal paga pelo Estado para fazer, mas, com todo respeito, você não conhece a minha mãe. Percebe o sobressalto no peito desplumado. **Acabou de lhe sequestrar o título, e a médica agora se sente mais nua** (BRUM, 2011, p. 42).

Esta discussão aparece-nos como um dos temas de janela para o mundo. Postos no romance, fazem-nos refletir para além da ficção. Trazem-nos novos ângulos de pensamento e permitem ao romance certa credibilidade. Como já foi dito no segundo capítulo, este é um dos assuntos pelos quais Eliane Brum dedicou alguns anos do seu trabalho como jornalista e escreveu sobre. Ao narrar um caso de eutanásia pelos olhos de dentro, Brum oferece-nos uma nova possibilidade de pensar um tabu social, que, em linhas gerais, publicadas num jornal não conseguem dar conta porque parecem ser do substrato humano e pertencem à subjetividade.⁸²

Em abril deste ano, a Folha de São Paulo⁸³ publicou uma entrevista com a médica Virgínia Soares de Souza, de sessenta anos, acusada de matar sete pacientes na Unidade de Terapia Intensiva do Hospital Evangélico de Curitiba, entre 2011 e 2013. Uma semana antes da divulgação da reportagem, a mulher foi inocentada pela justiça. Numa das perguntas, a jornalista Amanda Audi questiona:

O que a sra. pensa sobre a eutanásia e ortotanásia?

Virgínia: A eutanásia é proibida por lei. Acho que o nosso país precisa de uma discussão muito séria, mas acho que não é o momento. Tem família que te propõe isso independente se o doente tem chance ou não. Você tem um pensamento como médico, pela literatura e por leis. Como cidadão, muitas vezes você dá alta e fica refletindo. (Virgínia Soares de Souza, 2017 à Folha de São Paulo).

Já em Uma/Duas, reproduzimos um diálogo de Laura e Maria Lúcia com o médico:

É o seguinte, já que preferem o caminho mais doloroso. As chances são escassas. Mas o que a senhora prefere? Morrer sem lutar? **Assim posso garantir que pelo menos prolongamos a sua vida. E que vida eu teria, doutor,** depois de uma cirurgia desse tamanho e submetida a sessões de

⁸² Não vamos, neste espaço, entrar no mérito científico da discussão em torno da eutanásia e do suicídio. Reiteramos que o foco da análise recai sobre os **contrários** e seguir, neste momento para estes caminhos perderia o foco da dissertação. Nossa intenção é pontuar os temas que são investigados por dentro a partir do romance no intuito de ver o avesso das coisas. O que, não exclui a possibilidade de artigos suscitados nesta linha ou desdobramentos ou no próprio doutorado.

⁸³ AUDI, Amanda. Inocentada, ex-chefe de UTI no PR vive reclusa e trabalha como telemarketing. Folha de São Paulo. 26/04/2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/04/1878608-inocentada-ex-chefe-de-uti-no-pr-vive-reclusa-e-trabalha-como-telemarketing.shtml> Acesso 01/09/2017.

quimioterapia? **O médico não sabe o que dizer** (BRUM, 2011, p. 128 grifos nossos).

Nunca saberemos ao certo o que aconteceu aos pacientes de Virgínia, a não ser que sejamos um deles. Em *Uma/Duas* damos um prolongamento possível à história, tanto pela contextualização quanto pela possibilidade de ver a morte acontecendo pelos olhos da própria pessoa que vai morrer. E este lugar é privilegiado. Ainda que não se preocupe em resolver o conflito, traz à baila a garantia de pensá-lo sob o signo do direito da escolha. Ao fim, e mais uma vez, Laura eleva o embate ao patamar da linguagem. “A palavra serve para nos vestir. De repente ela quer proteger a mãe da miséria toda que a médica não tem como adivinhar, da miséria que aqueles subdeuses de jaleco pretendem submetê-la” (BRUM, 2011, p. 127). Quando a questão é o limite da vida e da morte, nenhum estudo científico é capaz de dar conta dos mistérios que se impõe. Para além das discussões acadêmicas da medicina, o que ressaltamos, em nossos estudos, é o sujeito médico – também limitado, incompleto e inabilitado para dar todas as respostas.

Dentro dos estudos de Foucault em *A Hermenêutica do sujeito* (2014) o teórico traz um passeio teórico/histórico para delimitar dois conceitos: o conhecimento de si e o cuidado de si. Ao voltar os olhos para si mesmo, diz ele, não perderá tempo em buscar razões do eu em outras coisas externas, como as do mundo e da natureza (FOUCAULT, 2014, p. 200). Deste modo, será um conhecedor de suas próprias possibilidades e impossibilidades, terá noção de seus limites e despirá o fardo pesado de sustentar características não humanas e que produzem, para si mesmo, falácias e pseudo-habilidades. “Os fundamentos de sua ação é que constituem seu objetivo. E qual é seu objetivo? É ele próprio” (FOUCAULT, 2014, p. 182). Portanto, conhecer-nos leva-nos ao cuidado de nós mesmos porque dá-nos a direção do que fazer conosco e, conseqüentemente, com o outro.

Abrimos aqui mais um precedente para pensar outra janela escancarada para o mundo promovida por *Uma/Duas*: as relações entre homens e mulheres. Chegamos a tocar no assunto há algumas páginas anteriores quando comentamos sobre a polifonia existente entre mãe e filha. Trouxemos à tona novamente agora para falar sobre as consciências presentes no texto reveladas pela ausência da voz escrita: a do pai de Maria Lúcia e do pai de Laura. Não é por acaso que as figuras masculinas são representadas de maneira silenciosa, mas marcadamente responsáveis pelo destino destas duas mulheres, sobretudo como ambas encaram a sexualidade.

De maneira sorrateira, esse quase “assovio” masculino vai se instalando nos pequenos detalhes da narrativa e definindo escolhas e gestos tanto de um lado quanto do outro, sem que se atribua valoração, num primeiro momento. Se Maria Lúcia teve o silêncio imposto pelo pai,

também silenciou o marido, que, por sua vez, era impedido de falar com a filha. O não diálogo do pai com Laura, leva-a a acreditar que a mãe é a culpada pelo abandono paterno, muito embora o pai também não seja vítima, mas algoz desta história. A imposição sexual feita à Maria Lúcia no passado trouxe à tona medos e traumas para com toda figura masculina que via, até mesmo daquelas vindos do seu ventre. Sem parâmetro social e de convivência, não consegue separar a condição dos papéis de cada um e só quer que a filha fique longe daquele que a forçou ao “casamento”. Laura, por sua vez, já não tem medo esforços para promover o choque entre os homens ao elevar suas conversas ao patamar do sexo, que também segue como uma forma de subversão: emerge mais humano e carnal possível da boca de uma mulher quando aparentemente parece ser o homem o ocupante deste lugar.

Em uma das suas passagens pela livraria, Laura aborda um homem e começa:

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** (BRUM, 2011, p. 76 grifo nosso).

Laura fala em reversão. Por que a situação parece tão estranha se saída da fala feminina? Vamos tentar perseguir estes contrários. No mês de agosto, a imprensa noticiou que um homem ejaculou no pescoço de uma mulher, num ônibus lotado, enquanto passava na Avenida Paulista, em São Paulo. O acusado acumula pelo menos 17 passagens pela polícia por crimes sexuais. Em uma das reportagens feitas sobre o tema, pela BBC Brasil⁸⁴, a jornalista Renata Mendonça se questiona os motivos pelos quais um juiz mandou soltar esta pessoa, porque entendeu que o que ocorreu não foi estupro, mas apenas uma “contravenção penal de importunar alguém em local público de modo ofensivo ao pudor”. A reportagem traz dados de que acontecimentos como este estão ficando corriqueiros nos transportes públicos da cidade, mas a lei não consegue dar conta – em palavras – para a tipificação desse acontecimento, nem tampouco do abalo causado psicologicamente na mulher.

Ao olhar para o romance, parece que nos damos, mais uma vez, a oportunidade de compreender certas questões de dentro. Atribuir ao feminino a obscenidade e o ataque ao poder choca e inverte a visão do fato, ao mesmo tempo que quebra paradigmas sobre ambos os gêneros, no sentido de atribuição de papéis e liberdade de expressão. Mais: aponta as direções

⁸⁴ MENDONÇA, Renata. O que o caso do homem que ejaculou em mulher no ônibus diz sobre a lei brasileira? BBC Brasil. 01/09/2017. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-41115869> Acesso 26/09/2017.

de um problema crônico da nossa sociedade que gira em torno do desequilíbrio sexual, bem como das relações de poder⁸⁵ e que aparece maqueado, de tão intrínseco tem abeirado a normalidade. E, porque é conflituoso, segue para debaixo dos panos. Mais uma vez o processo da escrita eleva-nos à transcendência, sobretudo no que tange não a resolução dos problemas, mas à problematização deles, partindo do próprio sujeito que somos: dentro do cego horizonte de vida, dar conta da nossa natureza contraditória face a nós mesmos e aos outros, optando, enquanto a morte nos espreita e a palavra nos dá vida, pela redenção ou condenação da nossa humanidade. Talvez esta seja a maior lição de Uma/Duas para as nossas pesquisas.

Deste modo, ciente da incompletude e inacabamento das questões postas aqui, caminhamos para as considerações finais desta pesquisa.

⁸⁵ Mais uma vez, reiteramos aqui que não nos cabe a digressão acerca da sexualidade, embora caiba também falar sobre ela em outro momento, num artigo sobre o tema tendo como base Uma/Duas. O que nos importa neste momento é mostrar as formas estéticas e como elas podem reverberar em contrários para problemas da sociedade (e que não nos cabe a resolução).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Difícil delinear o final de uma pesquisa quando esta nasce no caminho e permanece aberta para novas possibilidades. É neste devir que o fechamento ocorre, só por questões acadêmicas de formalidade, pois o sentimento é de trabalho infinito, que não se esgota, não se acaba. Sempre haverá uma nova perspectiva, uma nova visão, uma nova profusão de hermenêuticas, oriundas daqui, da própria obra, da teoria, de todos justapostos. No entanto, se somos finitos há de se assumir a incapacidade de abarcar o eterno em linhas delimitadas. Laura assumiu sua condição após a dor de transvestir em palavras, ao executar o plano de matar a mãe não na ficção, mas em plena realidade textual, mostrando: até mesmo a palavra escrita não dá conta de nossos conflitos humanos, embora possa expô-los em contexto e fazer emergir a alteridade nas relações sociais. Faz-se necessário dizer, contudo, nenhum dos dois argumentos promove a conciliação das contradições, tanto para o romancista que se dá à prosa artística, quanto para o pesquisador que se envereda à reflexão da arte. À luz da consciência desta finitude concluímos esta dissertação sem fechar portas, mas escancarando janelas de ideias para os próximos leitores.

É importante dizer ainda que passar pelo processo de escrita dissertativa é penoso visto que quanto mais se escreve e lê, mais descobre-se o vasto mundo do não lido e do não escrito. Nada parece soar interessante o suficiente aos nossos olhos fatigados posto em comparação com o que falta. Como Laura disse, “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?” (BRUM, 2011, p. 9) Uma não, Laura, mas várias possibilidades. Neste quesito, reiterado no início, reiterado no fim: não foi a nossa intenção fechar uma interpretação única. Mas formular elucubrações que possam emergir da relação entre leitor-pesquisador e objeto, em aproximação com outras vozes teóricas e do contemporâneo e por isso se dão no terreno fluido das múltiplas perspectivas. O fato é que mesmo diante do mar das incertezas, o pesquisador necessita, além de todo o estudo e imersão, da coragem para enveredar-se na escrita reflexiva e científica sobre a Literatura. Cada palavra posta, um ato de entrega e exposição, que pode revestir-se do jugo ou do acolhimento por parte do crítico. Mas é necessário arcar com as consequências desta brincadeira séria. Faz parte do jogo.

Assumir-se enquanto palavra, vimos, parece ser condição intrínseca ao sujeito, que reclama a si a precisão da narrativa para viver do modo como lhe é possível, em cada âmbito da vida. Em pluralidade. Esta foi uma percepção que saltou aos olhos ao longo de todo o

processo da escrita da dissertação. Se de um lado legitimamos nossa pesquisa epistemológica pela abertura aos campos da subjetividade face à racionalidade, dada por Foucault, sobretudo com a ideia da linguagem, encontramos também, em Eliane Brum, exemplo vivo desta prerrogativa, na elaboração do processo de Uma/Duas enquanto forma metaficcional e em seus textos avulsos e demais livros, inclusive em sua autobiografia.

Persequimos o pequeno título, mas tão profundo quando o desdobramento de ser uma, de ser duas. Tentamos fundamentar a ideia de Estética dos Contrários a partir dele: partindo das camadas que entendemos ser as mais abissais do próprio sujeito e a necessidade de ficcionalização, mostrando que Laura é Uma/Duas, a ficção/realidades sob a égide da metaficção – atrelada ao pós-moderno e contemporâneo – é Uma/Duas também. Em seguida, focamos na relação mãe e filha para tentar dizer que Laura e Maria Lúcia se configuram Uma/Duas. Depois, seguimos para a última etapa da análise de enxergar a própria sociedade vivendo em Uma/Duas: entre superficialismo e profundidade, entre exterior e interior, entre público e privado. É deste contraditório terreno a fertilidade dos inevitáveis conflitos humanos e dos temas que permeiam a narrativa em oposição e complementariedade: a vida e a morte, a maternidade e o assassinato, as relações de poder e as submissões, a frieza e a sexualidade, o amor e o ódio, as relações de silenciamento entre homens e mulheres. Todos assuntos “quentes” para a produção de matéria de jornais, que, no romance, se revestem com o desdobramento daquilo que não cabe ser dito pela imprensa (e porque não), mas que cabem aqui.

E já que podem ser reverberados nesta pesquisa, é válido ressaltar os parâmetros usados para o retorno a esta gênese romanesca. Fato é que diante de todo o exposto, a “gênese” acabou por se revestir num caminho: habita o processo de tentar chegar nela. E como foi preciso dar uma organicidade para esta questão, trazemos neste espaço a justificativa para cada passo dado na estrada. Neste sentido, tentamos criar um corpus teórico metodológico como aporte para as reflexões que girou em torno de três autores centrais estudados na Epistemologia do Romance: Kant, Hegel e Foucault. A eles, tentamos propor diálogos com outros teóricos comentadores de suas obras e pensamentos, a fim de elaborar e corroborar o nosso próprio. Ora ou outra foi preciso evocar mais vozes, mas que vieram em complementariedade a determinadas variáveis filosóficas necessitadas de bases sustentadoras.

Também é preciso dizer que trouxemos à tona diversos autores da teoria literária para que pudéssemos assegurar os meandros do próprio objeto enquanto Literatura. É por estas vias que aproveitamos para lembrar que a metodologia escolhida para a análise romanesca nos abriu precedentes para que o próprio texto indicasse a estrada a seguir e quem deveríamos dar as mãos, face a este jogo estabelecido entre o pesquisador e a obra. Neste caso, sentimo-nos

legitimados em usar alguns elementos paratextuais doadores, ao nosso ver, de fundamentação epistemológica para Uma/Duas e a autora Eliane Brum, que nem sempre estavam publicados em um livro, mas em jornais e colunas disponíveis na internet. A maioria deles escritos pela própria E.B., outras entrevistas que participou, ou material aleatório também oriundo de notícias usado para delinear o romance como janela para o mundo. Nestes termos, reiteramos que Uma/Duas parece ter seu nascimento, dentre outras coisas, da própria experiência jornalística da escritora e negligenciar esta aproximação dos gêneros seria leviano e faltoso da nossa parte.

Ademais, tentamos dar um tom de gênese à própria estrutura da dissertação. Começamos pela teoria para abrir a estrada do retorno ao processo criativo. Iniciamos falando do próprio olhar do pesquisador e o modo como o construímos para então dar um passo adiante e explicar as nuances da interpretação (**hermenêutica**) usada para compreender/fruir determinada forma (**estética**) e não apenas ficar em seu efeito. Afinal, tal objeto não nasce do nada e há de se fincar na história, há uma **epistemologia** para ele. Saindo da abstração, nos propusemos a dar concretude ao próprio objeto de pesquisa, ambientando o terreno mais geral da literatura brasileira face à relação de E. B. com a própria história do país, para então entrar na possibilidade de perseguir sua vivência, recontar – ainda que minimamente suas andanças – sobretudo aquelas que a levou do jornalismo à literatura.

Mergulhamos em Uma/Duas para dar aporte da própria história para o leitor da análise destas linhas. E dividimo-la de uma forma didática para que pudesse ser resumida, mas contada. Por fim, adentramos as reflexões possíveis na Estética dos Contrários: da ordem das profundezas à superfície, como foi dito no início destas considerações.

Neste exercício, penoso e de difícil realização, mais uma vez propusemos o inacabamento, frestas foram sendo descobertas para o aprofundamento das pesquisas – mas que neste momento não puderam ser desdobradas. Afinal, não há nada que não possa ser modificado, não há nada que não possa ser acrescentado e aprendido, principalmente quando falamos em pesquisa acadêmica literária. Sempre haverá um olhar para o outro lado, outro ângulo e tudo bem. Temos consciência, ainda, neste sentido, que sobram para o doutorado alguns conceitos, como o da metaficção e o sujeito contemporâneo, sempre em movimento e abdicado de delimitações fechadas. É interessante observar, entretanto, que, ao passo que se reflete o romance por estas variáveis, podemos adentrar algumas das possibilidades de E. B. com a narrativa: de debruçar-se sobre o próprio homem do seu tempo, fincado em territórios brasileiros e permeado pela vivência conflituosa de temas tabus em sua sociedade. A maioria deles, inclusive, são negligenciados à discussão pela dificuldade de diálogo entre o diferente. A

pluralidade, embora seja explícita, parecer ser silenciada pelo problema que é enfrentar conflitos.

No entanto, para esta questão delicada, e para justificar o recorte possível do olhar, ressaltamos ainda a construção do **prólogo** antes desta verborragia. Ele finca o trabalho em nosso lugar de fala e tenta delinear o motivo pelo qual as coisas se deram, como se deram e seguiram por esta via e não aquela. Sobretudo como o meu “eu” acaba virando “nós” assim que inicia o trabalho. Não obstante, após mais de um centésimo de linhas escritas, reconhecemos, não somos os mesmos, não sou a mesma. Este processo nos modificou e promoveu um abrir de olhos que já não mais se fecham. Querem, como corujas, permanecer vidrados na busca das trevas em meio à luz (ou vice-versa) – em coragem – tanto pela escrita acadêmica quanto pela literária, dentro das minhas possibilidades de viver e narrar, narrar e viver.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Coordenação Alfredo Bosi. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 6 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. e comentário de Eudoro de Souza Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda/FCSM da Universidade Nova de Lisboa, 1989
- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades. Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos. 2009.
- ARAÚJO, I. L. **Foucault e a crítica do sujeito**. 2 ed. Curitiba: EdUFPR, 2008.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Hucite, 2002.
- BARROSO, W. Elementos para uma epistemologia do romance. In **Colóquio: Filosofia e literatura, 2003, São Leopoldo**. Unisinos.
- BARROSO, W. Só um morto pode falar a verdade. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B3rYBdIpwpzbdFoyeFILd0pONFE/edit> Acesso 29/07/2017
- BARROSO, W.; BARROSO, M. V. **Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário**, 2015. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/p/artigos.html> Acesso: 09/07/2016
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas, Magia, técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, J. L. **A invenção do romance**. Brasília: EdUnB, 2005.
- BRAS, G. **Hegel e a arte: uma apresentação da Estética**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990
- BROCH, H. **Espírito e espírito de época: ensaio sobre a cultura da modernidade**: tradução Marcelo Backes; tradução posfácio Claudia Abeling. São Paulo: Benvirá, 2014
- BRUM, E. **A menina quebrada e outras colunas de Eliane Brum**. Porto Alegre: Arquipélogo Editorial, 2014.

- BRUM, E. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- BRUM, E. **Coluna Prestes: o avesso da lenda**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.
- BRUM, E. **Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras**. São Paulo: Leya, 2014.
- BRUM, E. **O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. São Paulo: Globo, 2008.
- BRUM, E. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011.
- CAIXETA, A. P. A. **Glauco Mattoso, o Antikitsch**. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília: 2016.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura brasileira. Momentos Decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, A. **Iniciação a Literatura brasileira: resumo para principiantes**. 3 ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.
- CAYGILL, H. **Dicionário Kant**. Tradução Álvaro Cabral. Revisão Valério Rodhen. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada, textos fundadores**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DANTO, A. C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução Rodrigo Duarte. São Paulo: Autêntica, 2014.
- DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO LAROUSSE. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.
- DUARTE, R. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3 ed; Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2015.
- FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de (Coord.). **Diálogos com Bakhtin**. 4.ed. Curitiba: UFPR, 2007.
- FILHO, A. V. da S. Filho. **Poesia e prosa: arte e filosofia na estética de Hegel**. Campinas: Pontes, 2008.
- FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca, Salma Annus Muchail. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, M. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção dos textos Manoel Barros Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FUENTES, C. **Geografia do romance**. Tradução Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GADAMER, H.-G. **Verdade e método**. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GARRAMUÑO, F.. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nogué., Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de estética. O belo na arte**. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens**. Tradução João Paulo Monteiro. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- INWOOD, M. **Dicionário Hegel**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução J. Rodrigues de Meringe. Edição Acrópolis. Domínio público. 2008. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/critica.pdf> Acesso 15/06/2017
- KANT, I. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone, 2009.
- KRYSINSKI, W. **Dialética da Transgressão: o novo e o moderno na literatura do Século XX**. Tradução Ignacio Antonio Neis, Michel Peterson, Ricardo Iuri Canko. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KUNDERA, M. **A arte do romance**. tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KUNDERA, M. **Testamentos traídos**; Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica**; tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009
- LUKÁCS, G. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 – 1967**. Organização, introdução e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- MACHADO, R. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Tradução Albert Christophe e Migueis Stuckenbruk. Petrópolis: Vozes, 2008.

MODERNO, J. R. **Estética da contradição**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MOISÉS, M. **A criação literária: poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

NIETZSCHE, F. **A genealogia da moral**. Tradução Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis RJ: Vozes, 2014.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zarathustra: um livro de todos e para ninguém**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ORDINE, N. **A utilidade do inútil, um manifesto**. Tradução Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016

PAULINO, I. R. **Um olhar sobre a degradação dos valores humanos a partir da obra “Os sonâmbulos”, de Hermann Broch**. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de Brasília, Brasília: 2006.

RODHEN, L.; PIRES, C. **Filosofia e Literatura: uma relação transacional**. Ijuí: Editora Unijuí, 2009.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do Belo**. Tradução, apresentação e notas de Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2003.

SUASSUNA, A. **Iniciação a Estética**. 8 ed. Rio de Janeiro: José 2 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2012.

VAIHINGER, H. **A filosofia do como se: sistema de ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista**. Tradução e apresentação de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

REFERÊNCIAS FRASES DE INÍCIO

Epígrafe - NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratrusta: um livro de todos e para ninguém**; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. **p. 40**

Prólogo - HUIZINGA, J. **Homo ludens**. Tradução: João Paulo Monteiro. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. **p. 03**

Introdução - HEGEL, G. W. F. **Curso de estética. O belo na arte**. Tradução: Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009. **p. 07**

Capítulo 1

1.1- BRUM, E. **Cotidiano de Exceção**. 29/05/2017. El país. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/29/opinion/1496068623_644264.html Acesso 12/06/2017

1.2 - FUENTES, C. **Geografia do romance**. Tradução Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. **p. 168**

1.3 - BRUM, E. **A menina quebrada e outras colunas de Eliane Brum**. Porto Alegre: Arquipélogo Editorial, 2014. **p. 90**

1.4 - BRUM, E. **O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. São Paulo: Globo, 2008. **p. 419**

Capítulo 2

2.1 - BRUM, E. **Tupi or not to be**. El País, 25/04/2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/04/25/opinion/1461595521_717873.html Acesso dia 26/07/2017

2.2 - BRUM, E. **Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras**. São Paulo: Leya, 2014. **p. 09**

2.3 - BRUM, E. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011. **p. 07**

2.3.1 - BRUM, E. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011. **p. 71**

2.3.2 - BRUM, E. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011. **p. 39**

2.3.3 - BRUM, E. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011. **p. 37**

Capítulo 3

3.1 - BRUM, E. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011. **p. 175**

3.2 - BRUM, E. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011. **p. 119 e 131**

3.3 - BRUM, E. **Uma duas**. São Paulo: Leya, 2011. **p. 174**