

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

BRUNA FARIAS MACHADO

**CORPOS QUE GRITAM: A RELAÇÃO MÃE E FILHA EM *UMA DUAS*,
DE ELIANE BRUM**

Porto Alegre

2014

BRUNA FARIAS MACHADO

**CORPOS QUE GRITAM: A RELAÇÃO MÃE E FILHA EM *UMA DUAS*, DE ELIANE
BRUM**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
a obtenção do grau de Licenciada em
Letras pela Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita Terezinha
Schmidt

Porto Alegre

2014

BRUNA FARIAS MACHADO



**CORPOS QUE GRITAM: A RELAÇÃO MÃE E FILHA EM *UMA DUAS*, DE ELIANE
BRUM**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciada em Letras
pela Universidade Federal do Rio Grande
do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita Terezinha
Schmidt

Aprovado em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marta Ramos Oliveira

Prof^a. Msa. Camila Alexandrini

*Em memória de Braulio Fragoso Machado
e Mário Luiz Soares da Silva, avôs de
sangue e de coração que seguem vivos
na minha memória e no meu coração.
Sempre.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Eliane e Vilmar, pelo amor, compreensão e pelos almoços e jantas trazidos junto à mesa do computador.

À minha irmã Renata, por me ensinar que o ser humano se concentra mesmo com o som da televisão alto.

À família Farias, pela alegria, companheirismo e amor incondicionais.

À minha orientadora Rita Terezinha Schmidt, pela orientação e por ser uma profissional extraordinária.

À Dóris Maria Fiss, cuja dedicação e amor pela licenciatura me deram forças para seguir em frente.

À Dani Noal, pelas melhores aulas de Psicologia da Educação da FACED.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelos ensinamentos.

À Yana, por me ensinar que a vida se resume a “segurar no quadril e ir”.

À Keila, pela amizade de longa data e pelo apoio.

À Eliane, pela preocupação e pelas ligações divertidas.

À Lúcia e a Ana Carolina, pelos conselhos e pela imensa ajuda espiritual.

Aos orixás, pelo axé.

Aos alunos dos estágios de docência, pela acolhida e, principalmente, por me mostrarem a cada aula que lecionar é acima de tudo um ato de amor.

“Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência. Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo mesmo. Por uma fração de segundo a gente vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei, eu existo.”

(Clarice Lispector)

RESUMO

As representações da violência tem sido uma constante na literatura contemporânea. O presente trabalho consiste na análise do romance *Uma Duas* (2011), de Eliane Brum. O romance aborda um drama familiar permeado pelas sombras de abuso sexual, assassinatos e doença terminal cujo núcleo dramático é constituído pela relação mãe/filha. A proposta de análise contempla dois objetivos: primeiro, examinar os elementos que definem o texto como autoficção; segundo, explorar a relação entre as personagens colocando em evidência como seus traumas podem sustentar a hipótese de que se trata de um “texto histórico” no qual o corpo-linguagem contém a possibilidade de cura, transfiguração e redenção.

Palavras-chave: Trauma. Corpo. Autoficção. Histeria.

ABSTRACT

The representations of violence has been a constant in contemporary literature. The present work is an analysis of the novel *Uma Duas* (2011), of Eliane Brum. This novel deals with a family drama permeated by the shadows of sexual abuse, murder and terminal illness whose dramatic core is constituted by the mother/daughter relationship. The proposed analysis covers two goals: first, to examine the elements that define the text as autofiction; second, to explore the relationship between the characters also highlighting the way their trauma may support the hypothesis that it is a “hysterical text”, in which the body-language contains the possibility of healing, transfiguration and redemption.

Keywords: Trauma. Body. Autofiction. Hysteria.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O PODER NA NARRATIVA	12
2.1 QUESTÕES DE FORMA E REPRESENTAÇÃO EM <i>UMA DUAS</i>	13
2.2 AUTOFIÇÃO E REIVENÇÃO: A FICCIONALIZAÇÃO DO EU.....	16
2.3 TRAUMA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO	18
3 CORPOS HISTÉRICOS	22
3.1 DE MÃE PARA FILHA: DE CRIMES E DE SILÊNCIOS	25
3.2 A NARRATIVA DA MÃE	27
3.3. A NARRAÇÃO DA FILHA: MORTE, VIDA E LINGUAGEM	30
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS.....	33

1 INTRODUÇÃO

Desde o seu boom literário no século XX até o presente momento, as narrativas de violência chocam a esfera contemporânea devido a sua riqueza em detalhes e abordagens desafiadoras, sob um expressionismo dramático e impactante. Como um tema de grande vigência não se esgota?

Se pensarmos na humanidade ao longo do século XX, veremos que ela se caracteriza primordialmente, pelo uso dos “pós”: pós-Segunda Grande Guerra Mundial, pós-Shoah, pós-Camboja, etc. Esses inúmeros “pós” carregam consigo histórias inenarráveis de abuso sexual, assassinato, sequestro. Esses temas, por mais que sejam infelizmente comuns, são sempre inovadores, trazendo uma nova perspectiva para a narrativa, uma vez que estes temas carregam um desejo de redenção, paz e libertação.

Roland Barthes (1987), em seu livro intitulado *O prazer do texto* levanta a seguinte questão: “o texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico.” (p.25)

A narrativa se torna um verdadeiro corpo-a-corpo com o texto, num ritmo pulsional intenso. Em outras palavras, o corpo desliza para a linguagem e esta dramatiza a expressão corporal, vivenciando-o.

Sob uma atmosfera expressionista dramática, *Uma Duas* (2011) corrobora com essa afirmação, uma vez que o romance é assombrado por questões de abuso sexual, assassinato e doença terminal sob a temática do drama familiar. Tendo em vista estas questões, os objetivos do trabalho são, em primeiro lugar, examinar os elementos que definem o texto como autoficção.

Para alcançar esse propósito, reflito no capítulo 1 sobre questões que envolvem o poder da narrativa literária e a sua importância para o crescimento do ser humano. Analiso questões de forma e representação nesse mesmo capítulo, a fim de levantar os elementos necessários para poder afirmar que o romance é uma autoficção. Ainda nesse capítulo, traço um paralelo entre a crescente ficcionalização do eu e a necessidade de narrar sob a máscara do ficcional para contar uma história inenarrável – um trauma.

Aproveitando a temática, inicio o capítulo 2 sob o ponto de vista do trauma em uma de suas expressões singulares, que é a histeria. Para fundamentar a análise, busquei observar se as narrativas presentes no romance possuem, de fato,

uma sintomatologia corporal repassada para a linguagem, tornando-a dolorida - expressão de falta e culpa -, mas também libertária no sentido de uma expiação, redenção e reinvenção para enfim, poder afirmar que trata-se de um texto histórico.

2 O PODER NA NARRATIVA

“A leitura torna o homem completo, a conversação torna o homem alerta e a escrita torna o homem preciso. Eis porque, se o homem escreve pouco, deve ter uma boa memória; se fala pouco, deve ter a mente alerta; e se lê pouco, deve ter muita malícia para parecer que sabe o que não sabe.”

Francis Bacon

Como lembra Culler (1999, p.85), “há um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias.” O ato de narrar pode ser considerado um dos procedimentos através dos quais tornamos a vida e o mundo interpretáveis. Toda narrativa estrutura e torna compreensível a experiência vivida por meio do contato dialógico, que tem o poder de deleitar e instruir o ser humano.

A narrativa literária, de maneira especial, deleita transportando o leitor para um mundo totalmente novo, instaurando outras realidades para além do real vivido – muitas vezes difícil – da vida, e proporcionando prazer. Por outro lado, instrui ao lidar com sentidos e valores, educando moralmente seus leitores, uma vez que, de uma forma indireta, a narrativa tem a capacidade de impactar a visão de mundo de quem lê. Como lembra Compagnon (2009, p.33-34):

Ela liberta o indivíduo de sua sujeição às autoridades, pensavam os filósofos; era a cura, em particular, do obscurantismo religioso. A literatura, instrumento de justiça e de tolerância, e a leitura, experiência de autonomia, contribuem para a liberdade e para a responsabilidade do indivíduo. [...]

Além de libertar, a narrativa sempre acaba colocando em questão os sentidos calcificados, interferindo nos juízos de valores de cada leitor, fazendo-o refletir sobre o que lê. Essa reflexão é fundamental para a construção de valores éticos e morais, como afirma Compagnon (2009, p. 46-47):

Fonte de inspiração, a literatura auxilia no desenvolvimento de nossa personalidade ou em nossa “educação sentimental”, como as leituras devotas o faziam para nossos ancestrais. Ela permite acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral que seria difícil, até mesmo impossível, de se adquirir nos tratados dos filósofos. Ela contribui, portanto, de maneira insubstituível, tanto para a ética prática como para a ética especulativa.

Nesse contexto, a narrativa literária propicia uma aproximação com experiências distantes temporal, social e/ou espacialmente, tornando o ser humano sensível a outros mundos, outras realidades, outros valores. Essa sensibilidade

legítima e traz empatia ao princípio da leitura, uma vez que o leitor também se insere-se na história lida. A realidade transcrita nas páginas literárias passa a ser a sua verdade, ainda que momentaneamente. Nesse sentido, a narrativa liberta o ser humano da passividade e de sua zona de conforto, desnordeando-o e renordeando-o, tornando-o capaz de reler e compreender a heterogeneidade da experiência humana.

2.1 QUESTÕES DE FORMA E REPRESENTAÇÃO EM *UMA DUAS*

O romance de Eliane Brum é uma trama psicológica narrada em primeira e terceira pessoa com fluxo de consciência¹. Trata-se de uma tentativa de transformar em palavra a intrínseca história de uma relação mãe e filha, marcada pela descoberta de um câncer em fase terminal da mãe, obrigando uma reaproximação da filha. Passado e presente se misturam na tessitura da narrativa, culminado em revelações de verdades incomunicáveis dessas mulheres (des)unidas pela carne.

A filha, em fase adulta, decide narrar a sua história inenarrável se “protegendo” na ficção. Seus braços ainda sangram dos cortes feitos, mas ao digitar a primeira palavra ela não se corta mais. O sangue escorre até o teclado, fazendo com que, figurativamente, a narrativa sejam escritas com sangue. A fim de conferir uma maior vivacidade ao romance, a cor vermelha rege toda a narrativa. Esta é uma referência ao sangue derramado durante a escrita da mesma, uma vez que a filha se corta para sentir que se separa do corpo da mãe. Visualmente, essa representação confere à narrativa um aspecto visceral, uma vez que a escolha causa estranhamento e mal-estar aos leitores. A referência feita aos cortes dos braços também merece atenção, uma vez que os cortes são nomeados “bocas”, devido ao seu formato. As bocas todas do braço, como lembra a narradora pode ser uma analogia as diversas vozes presentes dentro de cada sujeito, pequenas verdades que anseiam por verbalização. A narradora tanto se torna ficção para contar a sua história quanto narra os acontecimentos vividos em primeira pessoa. Pode-se dizer que a narradora da voz a algumas de suas bocas, alguns eus presentes dentro de

¹ Fluxo de consciência é uma técnica literária, usada primeiramente por Édouard Dujardin em 1888. Com o uso desta técnica, mostra-se o ponto de vista de um personagem através do exame profundo de seus processos mentais, enfraquecendo as distinções entre consciente e inconsciente, realidade e desejo, as lembranças da personagem e a situação presentemente narrada, etc. A característica não-linear deste processo de pensamento leva frequentemente a rupturas na sintaxe e na pontuação.

seu ser.

A história não é contada de forma linear e cronológica, mas a rejeição à cronologia é válida, uma vez que “o tempo do romance pode romper com o tempo real: essa é a própria lei da entrada na ficção.” (RICOEUR: 2010, p.43). O leitor compreende a temporalidade da narrativa através de novas formas de organizações textuais, artifício que a ficção possui para inventar suas próprias medidas temporais.

Na narrativa em primeira pessoa, visualmente representado pelo uso de uma fonte de letra padrão, as interferências do passado no presente da narração ilustram uma confusão mental relacionada com a impossibilidade de lembrar e organizar o relato. Cabe ao leitor ficar atento à mudança de assunto e de marca de temporalidade verbal bem como enxergar os pontos cegos da vivência das personagens, fazendo conexões que as personagens não são capazes de fazer. Como lembra Ricoeur (2010, p. 43):

Acreditar que acabamos com o tempo da ficção porque sacudimos, desarticulamos, invertemos, atropelamos, reduplicamos as modalidades temporais às quais os paradigmas do romance “convencional” nos habituaram é acreditar que o único tempo concebível seja precisamente o tempo cronológico. É duvidar dos recursos que a ficção tem para inventar suas próprias medidas temporais, é duvidar que esses recursos possam encontrar no leitor expectativas, relativas ao tempo, infinitamente mais sutis que as relacionadas com a sucessão retilínea.

O uso da terceira pessoa pela narradora é o recurso temporal utilizado para guiar o leitor ao longo da narrativa, uma vez que ela é narrada com tempo verbal no presente apesar de narrar fatos pretéritos. A narrativa em terceira pessoa guia o leitor até a história se equivaler à contada na narrativa em primeira pessoa. Quando isso acontece, há pela primeira vez linearidade na narrativa: o que é contado em terceira pessoa é continuado pela primeira pessoa, sendo a recíproca verdadeira.

A fim de representar graficamente a escrita em terceira pessoa a fonte de letras passa a ser em negrito, que pode ser associado ao distanciamento temporal e espacial de uma narradora que procura fazer sentido na dor, uma metabolização do passado na busca de equilíbrio e redenção. Há um contraste com o relato metaforizado na cor vermelha – metáfora do sangue jorrada na e pela palavra – ao vermelho da narrativa que faz alusão ao relato de uma subjetividade em risco de se perder na história dessa mesma dor.

A autoridade da narrativa é modalizada pela escrita da mãe, que tem início

logo após o final da narrativa em primeira pessoa da filha. A representação da invasão da mãe numa narrativa que, a rigor, não era dela é feita pelo início da narrativa da mãe estar no capítulo destinado à filha. Essa voz entrecruzada é graficamente representada com o uso da fonte de letras em itálico.

Há indícios da dificuldade de separação de vozes e de subjetividades/identidades no próprio título que dá nome ao romance. Em *Uma Duas*, o não uso da vírgula entre as palavras pode ser considerada uma figura que diz sobre a impossibilidade que a filha enfrenta de se identificar como sujeito único e independente.

A estrutura do texto, com a fragmentação do relato, o jogo de pontos de vista, a narrativa entrecruzada da mãe e a oscilação da narradora entre primeira e terceira pessoa, projeta uma narrativa que foge da representação realista pressuposta na organização de fatos em ordem cronológica.

A narrativa apresenta uma tentativa de reconstrução da realidade, conferindo uma duplicidade do eu referente a sua autorrepresentação, deslegitimizando uma possível marca autobiográfica, uma vez que coloca em crise o ímpeto que caracteriza a autobiografia que é o de narrar a verdade e a preferência pelo literal. Uma vez que há o enxerto da narrativa da mãe, não há um monopólio de voz de um único sujeito narrativo, um elemento também presente na narrativa autobiográfica.

Para dar conta da configuração narrativa de *Uma Duas*, levanto a hipótese de que a narrativa possa ser considerada uma autoficção. Contudo, cabe ressaltar que trata-se de uma ficcionalização de Laura, não da escritora Eliane Brum. Dentro no viés ficcional, há uma necessidade da personagem de se tornar ficção, a fim de narrar o que ela não consegue sendo ela mesma.

O surgimento de escritas de si na contemporaneidade coloca em cena desejos e problematizações mais ou menos disfarçados de um narrador que procura englobar na sua escrita todos os eus que o constituem.

2.2 AUTOFICÇÃO E REINVENÇÃO: A FICCIONALIZAÇÃO DO EU

O surgimento do conceito “autoficção” – criado pelo francês Serge Doubrovsky² em 1977 – contrapõe à autobiografia “clássica”. Segundo o criador do termo, há dois preceitos fundamentais da autobiografia, sendo eles o uso do nome próprio do autor no narrador e/ou personagem e o emprego de uma narrativa linear, em uma única linha temporal. A preferência pelo literal e pela veracidade dos fatos é posta de lado no conceito dubrovskiano de autoficção, dando espaço uma narrativa fragmentada que distorce e reconta certas experiências supostamente vividas, mas sem qualquer preocupação em recuperar fatos reais segundo um paradigma realista, como foi explicitado anteriormente em *Uma Duas*.

Alguns críticos complementaram a conceituação primeira de Doubrovsky, como é o caso do também francês Vicent Colonna (1989) que estendeu o termo para “ficcionalização de si” sem limitar sua aplicabilidade à contemporaneidade. Segundo ele, as narrativas autoficcionais podem se subdividir em quatro tipos, sendo a fantástica e a biográfica autoficções que colocam o escritor em evidência e a especular e a intrusiva, que trazem o escritor como personagem secundário e à margem da história, respectivamente.

Apesar de ampliar a visão do conceito, uma vez que traz o escritor em diversas escalas de importância nas obras, Colonna ainda se limita à ideia de que protagonista, narrador e escritor são equivalentes.

O uso da escrita em primeira pessoa nos romances é amplamente discutido entre os críticos do termo, que afirmam que o recurso é utilizado pelos romancistas a fim de deixar suas ficções mais verossímeis.

Sob um olhar mais contemporâneo, a brasileira Eurídice Figueiredo refuta parcialmente a regra dubrovskiana sobre a homonímia entre autor e personagem. Segundo ela:

Ao meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indicar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características para o romance pós-moderno: a

² O termo foi criado para qualificar o romance *Fils* (a definição do termo consta na quarta página de seu livro), numa tentativa de resposta ao livro *O pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune. Lejeune se perguntava se seria possível haver um romance com o nome próprio do autor, uma vez que ele não conseguia se lembrar de nenhum para servir de exemplo.

fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador/personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanesca (típica do romance moderno, sobretudo do séc. XIX). (FIGUEIREDO, 2013, p. 66)

Apesar de articular um conceito que permite a ausência da identidade do protagonista/narrador, Figueiredo não chega a admitir em sua definição, que o narrador possa assumir uma identidade diferente daquela do autor, ou ainda que o narrador não esteja muito próximo ou mesmo justaposto ao mesmo.

A estudiosa franco-quebequense Régine Robin, por outro lado, defende a ideia de que a autoficção permite ao escritor representar todos os eus que fazem parte do seu ser, transformando-os em ficção. Segundo ela, a autoficção é uma ficção, uma vez que o sujeito que narra torna-se um sujeito fictício, precisamente porque ele é narrado. A exigência de adequação entre narrador, personagem e autor torna-se irrelevante, segundo o ponto de vista de Robin, uma vez que a própria narrativa contemporânea, através de vários procedimentos de escritas, se esforça para diluir (e confundir) a fronteira entre realidade e ficção.

Sob essa ótica, é possível afirmar que o romance *Uma Duas* é uma narrativa autoficcional, uma vez que a fuga ao ímpeto de narrar a verdade gera uma escrita caracterizada por uma atmosfera retórica, havendo uma verdadeira erosão de limites entre o real e o ficcional possibilitando um (re)contar dos fatos vividos.

O crescente número de autoficções que abordam temas que envolvem algum tipo de evento traumático está intimamente ligado com essa possibilidade de transformar a referencialidade do real vivido, por meio da ficcionalização do eu. Desse modo, a autoficção se revela uma forma narrativa possível diante do imperativo de contar uma história que beira o indizível:

Começo a escrever esse livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com as suas unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também. [...] Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir. (BRUM, 2011, p.7)

2.3 TRAUMA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

A palavra trauma deriva do grego e, segundo a etimologia do termo, significa ferida. No seu livro intitulado *The trauma question*, Roger Luckhurst elabora uma definição valendo-se dos conhecimentos psicanalíticos sobre a questão, uma vez que essa definição é restrita ao trauma psíquico. Segundo ele:

Trauma is a piercing or breach of a border that puts inside and outside into a strange communication. Trauma violently opens passageways between systems that were once discrete, making unforeseen connections that distress or confound. (LUCKHURST, 2008, p.3)³

Considerado o pai da psicanálise, Sigmund Freud foi um dos primeiros a explorar a manifestação de traumas com base nos estudos com ex-combatentes de guerra. Ele observou que havia um período de latência entre a experiência e a sua manifestação, uma vez que inicialmente o indivíduo aparentava não ter sofrido perturbações. Após um período indeterminado, a lembrança retornava sob as mais variadas manifestações, como por exemplo *flashbacks*, alucinações e sonhos repetitivos. Essas lembranças retornavam ao consciente de forma inconsciente, uma vez que o indivíduo não era capaz de controlar o seu retorno.

Com isso, Freud chegou a conclusão de que estava diante de um evento capaz de romper com as defesas psíquicas que preservam a psique de experiências intensas. A impressão de incolumidade diante do evento traumático se explica, então, pela necessidade imediata de reprimir a experiência dolorosa.

A estudiosa Cathy Caruth(1995) afirma que a impressão de sair do evento ileso está associada ao sofrimento intenso que o trauma causa, uma vez que “for the survivor of trauma, then, the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple comprehension.”(p.153)⁴ . Assim sendo, é necessário integrar esse evento traumático de maneira que o evento adquira coerência e a psique possa, enfim, compreender e parar de reviver o evento de forma incontrolada.

³ O trauma é uma perfuração ou uma violação de uma fronteira que coloca o interior e o exterior em uma comunicação estranha. O trauma abre violentamente passagens entre sistemas que antes eram discretos, fazendo conexões imprevisíveis que confundem ou estressam. (LUCKHURST: 2008, p.3, tradução nossa)

⁴ Para o sobrevivente do trauma, então, a verdade do evento pode não residir apenas em seus fatos brutais, mas também na maneira que a sua ocorrência desafia a simples compreensão. (CARUTH: 1995, p.153, tradução nossa)

O aparente esquecimento da experiência traumática e seu “retorno” ao consciente de um passado esquecido é a fragmentação de uma memória impedida de ser acessada. Isso porque:

[...] o paciente repete ao invés de se lembrar. Ao invés de: repetição vale esquecimento. E o próprio esquecimento é chamado de trabalho na medida em que é a obra da compulsão de repetição, a qual impede a conscientização do acontecimento traumático. A primeira lição da psicanálise é, aqui, que o trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível. No seu lugar surgem fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalcado de modos diversos, oferecidos à decifração operada em comum pelo analisado e o analista. A segunda lição é que, em circunstâncias particulares, porções inteiras do passado reputadas, esquecidas e perdidas podem voltar. (RICOEUR, 2010, p. 452-453).

A superação do trauma implica necessariamente o conhecimento – por parte do traumatizado – da sua verdade para que ele seja capaz de elaborá-la e estruturá-la em seu discurso. Para isso, é necessário aceitar o desafio imposto pelo trauma de transformar o indizível em história.

A fim de elucidar como esse conteúdo ainda permanece como um desconhecido dentro da estrutura psíquica do indivíduo, a poeta e sobrevivente do Holocausto, Charlotte Delbo faz uma distinção entre a memória narrativa (externa) e a memória traumática (profunda).

A memória externa corresponde a memória narrativa, é aquela em que o sujeito consegue contar a sua história objetivamente, normalmente representada numa narrativa mais longa e organizada. A função dessa memória é tornar as experiências vividas, incluindo as experiências traumáticas, compreensíveis através de sua narrativização.

A memória do trauma, também denominada memória profunda, é marcada por uma não elaboração narrativa. Sua expressão linguística externaliza a dificuldade de narrar. Por exemplo, o uso do tempo presente para narrar acontecimentos passados reflete a incapacidade de compreender o evento fora da sua literariedade. O sujeito ainda se sente inserido no evento doloroso, não consegue elaborar uma narrativa de si de maneira coerente, ao mesmo tempo em que não consegue escapar da força intrusiva da memória que desestrutura seu discurso. Numa análise sobre a tipologia desenvolvida por Delbo, Bennett (2002) afirma que a memória do trauma não trata de uma memória no seu sentido real, mas sim de uma manifestação sensorial – uma memória sensorial – que preserva as

sensações traumáticas. Essa memória é ativada e reafetada em sua literariedade, dificultando a sua compreensão. A incapacidade de organizar essa memória em palavras e significados faz com que ela permaneça incompreensível, organizando-se no nível sensorial, através de *flashbacks* ou pesadelos.

A relação palavra e memória é crucial para a transmissibilidade de uma experiência traumática em forma de narrativa, a qual auxilia na tarefa de “ler a ferida”, como defende Geoffrey Hartman (1995). A narrativa literária disponibiliza recursos através dos quais a memória do trauma e sua representação ganha textura e densidade como uma não experiência, algo que só pode ser verbalizado através de processos associados à linguagem figurativa, como Hartman afirma:

The literary construction of memory is obviously not a literal retrieval but a statement of a different sort. It relates to the negative moment in experience, to what in experience has not been, or cannot be, adequately experienced. That moment is now expressed, or made known, in its negativity; the artistic representation modifies that part of our desire for knowledge (epistemophilia) which is driven by images (scopophilia). Trauma theory throws a light on figurative or poetic language, and perhaps symbolic process in general, as something other than an enhanced imaging or vicarious repetition of a prior (non)experience⁵ (1995, p. 540)

O eixo traumático que permeia a narrativa de *Uma Duas* é a relação mãe e filha, a qual coloca em cena as reações do corpo como efeito de eventos dolorosos. O corpo funciona como um espelho, refletindo e refratando todas as inquietações, silêncios e não-ditos. Se a relação entre mãe e filha ganha expressão visceral no corpo, pode-se considerar que o romance é um “texto histérico” pois como lembra Freud, em seu livro intitulado *Estudos sobre a histeria* (1893-1895, p.25):

Nas neuroses traumáticas, a causa atuante da doença não é o dano físico insignificante, mas o afeto do susto — o trauma psíquico. De maneira análoga, nossas pesquisas revelam para muitos, se não para a maioria dos sintomas histéricos, causas desencadeadoras que só podem ser descritas como traumas psíquicos. Qualquer experiência que possa evocar afetos aflitivos — tais como os de susto, angústia, vergonha ou dor física — pode atuar como um trauma dessa natureza; e o fato de isso acontecer de verdade depende, naturalmente, da suscetibilidade da pessoa afetada.

⁵ A construção literária da memória não é, obviamente, uma recuperação literal, mas uma afirmação de um tipo diferente. Relaciona-se com o momento negativo da experiência, com aquilo que não foi, ou não pode ser, adequadamente experienciado. Esse momento agora é expresso, ou dado a conhecer, em sua negatividade; a representação artística modifica aquela parte do nosso desejo de conhecimento (epistemofilia) que é impulsionado por imagens (escopofilia). A Teoria do Trauma lança uma luz sobre a linguagem figurada ou poética, e talvez ao processo simbólico em geral, como algo diferente de uma imagem aprimorada ou uma repetição vicária de uma (não) experiência anterior. (HARTMAN:1995, p. 540, tradução nossa)

A hipótese de que *Uma Duas* é um “texto histérico” parte do pressuposto de que se está diante de uma narrativa que figura um corpo-linguagem. O significante psíquico primário – a falta – prejudica o uso denotativo e vulgar das palavras e o sentido não pode ser capturado em um sintagma linear e lógico. Isso significa dizer que o corpo desliza para a linguagem e esta dramatiza a expressão do corpo, vivenciando-o sensorialmente. O romance apresenta uma sintomatologia corporal que é repassada para a linguagem, tornando-a dolorida - expressão do trauma - mas também libertária no sentido de uma expiação, redenção e reinvenção.

3 CORPOS HISTÉRICOS

"E foi tão corpo que foi puro espírito".

A loucura é vizinha da mais cruel sensatez.
Engulo a loucura porque ela me alucina calmamente.
"Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical"
"Escuta: Eu te deixo ser, deixa-me ser então."
"Sabe o que eu quero de verdade?! Jamais perder a
sensibilidade, mesmo que às vezes ela arranhe um pouco a
alma. Porque sem ela não poderia sentir a mim mesma..."
Clarice Lispector

Do grego *hysteria*, que significa útero, a histeria inicialmente foi associada às mulheres. Acreditava-se, na antiguidade, que o útero se deslocava para outras regiões do corpo, causando os ataques. A cura desse "distúrbio sexual feminino" estava vinculada à submissão da mulher, seja ela social ou carnal.

No século XVIII, a histeria passou a ganhar conotações morais e éticas. O centro da histeria passa a ser o sistema nervoso, afetando o cérebro. Segundo o (pouco) entendimento da época, isso estava associado à densidade corporal. O fato de, em geral, o corpo da mulher ser mais frágil e com uma densidade corporal menor, explica porque a mulher possui maior vulnerabilidade à histeria.

No século XIX o médico neurologista Jean-Martin Charcot inicia estudos médicos acerca da histeria. Seus estudos anteriores foram de grande valia para a medicina, uma vez que através do método anatômico clínico ele diferenciou a esclerose múltipla do mal de Parkinson e definiu sintomas da poliomenite, por exemplo. Utilizando o mesmo método clínico para analisar os pacientes, ele definiu a histeria como uma doença orgânica oriunda de uma lesão traumática ou defeito hereditário que acometia o sistema nervoso central. O estudo era feito no hospital parisiense La Salpêtrière, empregando hipnose em suas pacientes, todas mulheres. Esta técnica servia tanto para identificar – caso a paciente se deixasse hipnotizar – a histeria quanto para curá-la.

Embora a histeria não fosse restrita às mulheres, Charcot e sua equipe relacionavam-a à personalidade feminina, uma vez que os histéricos eram vistos como pessoas dramáticas, vaidosas e por vezes falsos – qualidades consideradas femininas. O crescente movimento feminista da época – que exigia reformas na educação, na política e no trabalho – coincidiu com o crescente aumento de pacientes consideradas histéricas oriundas das classes burguesas e trabalhadoras, uma vez que:

A patologia dos sintomas histéricos das mulheres do final do século não pode ser dissociada dos pactos sociais de uma sociedade patriarcal que confronta uma crise de identidade diante do espectro de uma nova mulher. Pois, para todos os efeitos, surgia uma nova mulher e, do ponto de vista médico e político, era considerada uma figura anárquica que ameaçava as tradicionais estruturas conjugais com o desgoverno social e sexual, despertando, conseqüentemente, intensa hostilidade. (SCHMIDT, 2000, p.79)

O indício de que a histeria não era uma doença orgânica, mas emocional começava a emergir, mas Charcot não reviu sua teoria. O fato de indícios tão aparentes na atualidade não serem cogitados pelo neurologista francês se deve ao total isolamento das pacientes. O médico não procurava ouvir as histórias de vida de suas pacientes, tampouco tinha um contato mais direto com elas, esse trabalho cabia aos alunos do La Saupêtrière, que as examinavam e repassavam os relatórios para Charcot. O objetivo principal do hospital era propiciar descobertas relevantes sobre a histeria, mas o neurologista acabou preso no seu modelo rígido, fazendo com que a histeria se enquadrasse em seus moldes pré-estabelecidos.

Discípulo de Charcot, Freud – juntamente com seu colega Breuer – propuseram uma nova explicação e uma nova terapia para o tratamento das pacientes. O argumento era de que a origem era traumática, não necessariamente proveniente de lesões físicas ou hereditárias, mas também de experiências sexuais desagradáveis que foram reprimidas. Essas memórias, banidas à força, se converteriam, mais tarde, em sintomas físicos, resultado do trauma duramente reprimido. Ainda fazendo uso da hipnose, Freud acreditava que, se as pacientes se lembrassem do trauma reprimido, os sintomas físicos desapareceriam.

A abordagem de Freud era direta, ele realmente ouvia o que as pacientes tinham a dizer – muito embora analisasse o relato de acordo com as suas teorias e não pelo conteúdo do mesmo, como é caso de Dora, uma das suas mais famosas pacientes. Ela era uma moça de 18 anos que sofria de afonia e tosse crônica. Tinha aspirações acadêmicas, mas não tinha apoio da família. Sofreu assédio de um amigo da família e suspeitava que seu pai tinha um caso com a mulher desse amigo. Ela foi encaminhada para a terapia para ser dissuadida de suas ideias, que eram interpretadas como sonhos adolescentes. A relação com a mãe parece ser conflituosa, mas isso não foi muito explorado. Após 11 semanas de tratamento, Dora desistiu da terapia após Freud afirmar que ela tinha uma atração pelo assediador, pelo pai e por ele próprio. Essa renúncia fez com que Freud revisasse essa análise,

fazendo diversos apontamentos que explicassem a causa da renúncia de Dora, como a noção de transferência⁶, relevante para os estudos psicanalíticos atuais.

Numa análise feita sobre os escritos de Freud sobre o caso Dora, a crítica feminista Jacqueline Rose (1986) argumenta que apenas os resultados da análise são mostrados, negligenciando o processo. As lacunas existentes ao longo da análise são preenchidas com outros casos estudados.

Além da displicência ao processo, o complexo edipiano feminino e o desenvolvimento feminino também foram negligenciados. A mãe é o primeiro objeto de desejo da criança e é por intermédio da gratificação oral do seio que elo entre mãe e filho é criado. Esta ligação pré-edipiana nas meninas dura mais do que nos meninos, uma vez que a menina tem que se desligar do objeto feminino – dissolução do complexo de Édipo – para escolher um objeto amoroso masculino.

Sob o viés de *Uma Duas*, o amor narcísico de mãe e filha que une duas em uma faz com que a narradora precise “matar”, metaforicamente falando, a mãe para fazer com que ela – a filha – renasça como uma “mulher real”. Os indícios de histeria se dão ao longo dessa tentativa de superar o domínio da mãe.

Para Freud, a histeria seria uma expressão emocional/corporal da falta, do desejo insatisfeito a falta está sempre ligada à libido, ao desejo sexual, dentro de parâmetro de gênero. A causa da maioria dos sintomas histéricos deve ser classificada de trauma psíquico. A lembrança do choque, tornada autônoma, age então no psiquismo como um “corpo estranho”, fazendo a histérica “sofrer reminiscências”.

À medida que os estudos avançavam, formas de histeria foram se delimitando. No presente trabalho dou ênfase a apenas duas delas: a histeria de defesa e a histeria traumática. A histeria de defesa especifica-se pela atividade de defesa que o sujeito exerce para se proteger de representações que lhe causam sensações desagradáveis. Esta definição some dos escritos de Freud, uma vez que toda a histeria carrega representações desagradáveis ao indivíduo, fazendo com que ele tenha o ímpeto de repeli-la. A histeria traumática, cuja descrição foi dada por Charcot, tratava de certas paralisias histéricas como consecutivas de traumatismos físicos. Esses traumatismos, contudo, não explicavam do ponto de vista neurológico

⁶ São reedições, reproduções das noções e fantasias que, durante o avanço da análise, soem despertar-se e tornarem-se conscientes, mas com a característica (própria do gênero) de substituir uma pessoa anterior pela pessoa do médico.

as paralisias. Obteve-se a constatação de que os sintomas estão ligados à representação que surge em decorrência de um estado psíquico determinado.

Os sintomas somáticos causam diversas disfunções corporais, como por exemplo a incontinência urinária, causada por uma necessidade do corpo de falar, uma vez que o inconsciente não pode falar. No desenvolvimento da psicanálise, a relação entre histeria e trauma foi retomada, com destaque para a possibilidade do paciente poder desenvolver a capacidade de falar sobre si e elaborar sua própria narrativa:

[...] early psychological and neurological studies of the relationship between trauma and hysteria from which modern psychoanalytic psychotherapy evolved show that hysterical symptoms diminished when repressed traumatic memories were recovered and, along with their accompanying feelings, put into words. In other words, in psychotherapy, as in these texts, only when the stories of the past are remembered, told, and comprehend can the future be imagined (HORVITZ, 2000, p. 57)⁷

A força da narrativa mostra-se imperiosa para a diminuição dos sintomas e para a busca da cura, uma vez que possibilita ao sujeito retomar o controle de sua própria vida. A transformação da história impossível em memória narrável dá ao sujeito ferramentas para ele ser capaz de viver sua vida sem a sombra do trauma.

3.1 DE MÃE PARA FILHA: DE CRIMES E DE SILÊNCIOS

A narrativa em primeira pessoa da filha volta à infância para contar a experiência traumática que a fez rejeitar/amar⁸ a mãe. A narradora dormia com a mãe por imposição dela, fazendo com que o pai dormisse na cama de solteiro da filha. Ele é caracterizado como um fantasma, um homem anulado pela mulher e impedido de manter qualquer contato afetivo com a sua filha. A apatia do pai se mostra de maneira exarcebada no romance, uma vez que ele não é nomeado,

⁷ Estudos psicológicos e neurológicos iniciais da relação entre trauma e histeria a partir dos quais a psicoterapia psicanalítica moderna evoluiu mostram que os sintomas histéricos diminuíram quando memórias traumáticas reprimidas foram recuperadas e, junto com os sentimentos que as acompanham, colocadas em palavras. Em outras palavras, na psicoterapia, como nestes textos, apenas quando as histórias do passado são lembradas, ditas, e compreendidas o futuro pode ser imaginado. (HORVITZ, 2000, p.57, tradução nossa)

⁸ Uma vez que a filha tem sentimentos ambíguos em relação a mãe, ela a odeia por lhe tirar a autonomia e a sensação de ter um corpo, mas o sentimento de amor ainda está presente. Ela odeia com a mesma intensidade e no mesmo instante que a ama. Os sentimentos se presentificam sem alternância, assim como os corpos de mãe e filha são sentidos como sendo um só.

aparece apenas o apelido “ratinho cinzento” quando à alusão ao nome se faz necessária. A mãe é representada como um ser cruel, que minava qualquer iniciativa de carinho do pai:

Eu sentia uma pena profunda. Sempre tive esse sentimento pelos homens todos depois dele. Sentia que podia tocar a fragilidade do meu pai com a ponta dos dedos, mas nunca tive coragem de vencer a distância estabelecida desde sempre entre nós. De algum modo eu sabia que meu pai era uma vítima fatal da minha mãe. E como eu era a carne prolongada dela, ele era uma vítima também de mim. (BRUM, 2011, p. 34-35)

A filha demonstra sinais de que está sob pleno domínio da mãe, anulando-se como pessoa e adquirindo culpas que não são dela. A aceitação de que ela é “uma carne prolongada” comprova o início da anulação da filha como uma pessoa, um corpo único. Mãe e filha dormem juntas, numa (não) imposição da mãe. Num último ritual simbólico de rendição e submissão, onde demonstra em atos o controle sobre a vontade e o corpo da filha, a mãe obrigava-a a mamar em seu seio, distorcendo o elo arcaico, vividou ou alucinado de gratificação oral. Segundo Freud (1931), o discurso histérico seria um índice da relação privilegiada com o corpo materno e, particularmente, próprio da natureza do apego pré-edipiano entre mãe e filha.

A cena primeira da amamentação tardia foi presenciada pelo pai, ocasionando o seu abandono da família. A filha sofre um profundo abalo emocional, que é refletido no corpo, com a perda dos cabelos e pelos do corpo – sintomas históricos de um corpo rejeitado pelo pai e entregue à mãe.

Os traços históricos da filha se tornam ainda mais evidentes com a não-aceitação de se tornar cada vez mais semelhante à mãe. As mãos eram idênticas às mãos da mãe, fazendo com que ela primeiramente adquirisse um hábito de apagar tudo o que escrevia, numa tentativa ilusória de apagar os vestígios daquela mão que pertencia à mãe, mas era dela. A similaridade anatômica entre as mãos de mãe e filha, se analisada sob o âmbito puramente textual, carrega implicitamente a dupla necessidade de narrar – se as mãos foram vistas como símbolo da escrita. O desejo de narrar a sua história inenarrável é sentido pelos dois corpos, muito embora elas acreditem que tenham um único corpo.

Além de lembranças físicas, há um bloqueio psicológico que impede o corpo da filha de ingerir lactose, uma alusão direta com o leite sorvido seio da mãe. Paradoxalmente, há uma recriação consciente do útero da mãe – dessa vez um

lugar seguro onde ela pode descansar e receber proteção:

Abre uma lata de leite condensado, despeja o conteúdo numa xícara grande e pega uma colher de sopa. Mergulha na água quente. Liga a hidromassagem, e o som familiar do motor abafa todos os ruídos. Pronto, ela está dentro de um útero que não lhe faz mal. De olhos fechados, começa a lamber o doce. (BRUM, 2011, p.26)

A invenção do útero da mãe como lugar seguro e confiável é uma representação caricatural do abuso sofrido pela narradora. Nesse “novo útero” é figurado no ato de comer o leite condensado, ou então, no ato de entrar na banheira de hidromassagem. A memória do evento traumático é tão dolorosa que a filha recria e repete as cenas do abuso em atos prazerosos, para poder conviver com as lembranças. Segundo Ricoeur (2010), o processo cria uma memória manipulada, uma versão construída e forjada da memória original.

3.2 A NARRATIVA DA MÃE

A mãe, Maria Lúcia, invade a narrativa da filha, como já foi dito anteriormente.⁹ A narrativa oscila entre passado e presente, mas para fins de compreensão, irei pontuar alguns episódios em ordem cronológica.

Voltando à infância, Maria Lúcia era filha de militar e estudava em casa, sem o direito de sair para a rua sozinha, tampouco chegar perto das janelas. Estas eram fechadas e encobertas por grossas cortinas, a fim de protegê-la de olhares furtivos dos vizinhos. O pai negava-lhe a liberdade de ir e vir, assim era também com as palavras. Ela não tinha permissão de usar o dicionário, em contrapartida, escrevia cartas ditadas pelo pai. Maria Lúcia só tinha permissão de escrever palavras que não eram suas. A proibição resulta numa revolta corporal inusitada: toda vez que entendia palavras que não deveria entender nas cartas ditadas pelo pai, ela urinava-se. O comportamento histérico – sintoma somático da histeria, como explicitado anteriormente – que externaliza no corpo a revolta inconsciente de uma vida regrada e reclusa, contrasta com a passividade adotada na sua vida diária junto ao pai.

Quando o tempo verbal da narrativa passa a ser o presente simples, Maria Lúcia decide escrever pela primeira vez a palavra que matou seu pai – voragem. A escrita simboliza a aceitação, ainda que tardia, da morte que ela nunca entendeu

⁹ Ver 1.1 Questões de forma e representação em *Uma Duas*

como aconteceu. Simbolicamente, a palavra que o pai renegou à filha foi o que o matou. Detentora da palavra e adquirindo voz pela primeira vez, Maria Lúcia escreve a última palavra pronunciada pelo pai como um gesto de ruptura em relação à sua ascendência sobre ela. Assim, seu trabalho se completa ao escrever todas as palavras que ele lhe ditou. Escrever é um gesto de libertação diante da dor e da perda.

Após a morte de seu pai, o porteiro do prédio passou a cuidar de Maria Lúcia, visitando-a para levar comida. Depois de algum tempo trancada em casa, recebendo a visita do porteiro, ela resolveu sair para passear na rua e ao voltar para o apartamento encontra o porteiro esperando-a furioso pela saída:

Você não é meu pai, eu disse. Dessa vez eu disse. Não sou mesmo. Sou o seu homem. Meu o quê?, eu não entendia. Então ele disse. Fica quieta. E começou a tirar meu vestido. Eu era maior do que ele, mas tinha um medo maior do que eu. Fiz o que tinha aprendido a fazer. Deixei fazer. [...] Eu não conseguia me mexer. Talvez nem quisesse. Eu nem mesmo estava ali. [...] Depois de fazer um ruído abafado, ele rolou para o chão. Alguns minutos depois começou a me limpar. E foi assim que viramos marido e mulher. (BRUM, 2011, p.113)

O choque provoca na psique uma necessidade imediata de reprimir essa experiência, fazendo com que Maria Lúcia tenha a sensação de nunca ter estado presente no momento em que a cena estava sendo vivenciada. Segundo Caruth (1995), a negação do trauma sinaliza a sua vigência e permanência.

O hábito do “marido” de limpá-la após o coito gerou em Maria Lúcia uma sensação de extrema sujeira. Ela banhava-se e escovava-se com vigor, a fim de retirar todos os vestígios do ato sexual – seu corpo reclamava do absurdo da relação, mas sua mente não era capaz de mudar a situação.

A gravidez era um passo subsequente, que gerou extremo pavor e uma nova revolta no corpo de Maria Lúcia, uma vez que sentia-se comida de dentro para fora. A chance de escolha e a liberdade de ir e vir lhe foi negada mais uma vez, restando apenas a obrigação de gerar uma criança que não queria. Esse sentimento de obrigatoriedade não deveria acometer as mulheres da nossa sociedade. Como lembra a crítica feminista Luce Irigaray (1989, p. 89):

Les femmes ne sont souvent que les otages de la reproduction de l'espèce. Leur droit à la vie exige qu'elles puissent disposer légalement de leur corps et de leur subjectivité. Tous ces enjeux de la vie des femmes devraient faire l'objet d'une inscription dans le code civil: les concessions temporaires

concernant la contraception et l'avortement¹⁰

Os abusos do corpo feminino na esfera social e familiar ainda hoje são motivos de discussão e preocupação . A rigor, toda a mulher deveria saber e exigir seus direitos garantidos pelo Código Civil. Maria Lúcia deveria ter tido o direito de mandar em seu próprio corpo, mas ele nunca foi seu: foi um corpo dominado pela repressão paterna e pelo abuso sexual do “marido”. Os direitos à favor de sua integridade física e moral não existiam em seu universo de repressões.

Maria Lúcia não reconhece seus direitos, mas instintivamente criou um código de conduta, que seguiria à risca com os demais filhos que nasceriam: seriam afogados na privada e enterrados no pátio de casa. A explicação que ela criou para si mesma era simples:

Olhei para o monstinho sanguinolento e tive tanto nojo. Era um ratinho também. Constatei que tinha aquela coisa no meio das pernas e um dia tentaria se enfiar em mim como o pai dele. [...] Quando ele saiu pra trabalhar, e eu tive forças para me arrastar, peguei o pedaço de carne e afoguei na privada. Sim, eu fiz isso. E nunca me arrependi. Só descobri que estava absolvida quando li uma reportagem de Laura sobre depressão pós-parto. Não me importei. Eu nunca me senti culpada por isso. Fiz outras três vezes ainda. [...] Eram crimes perfeitos, embora para mim nunca parecesse um crime. Se eu gerava, ainda que à força podia muito bem matar. Sempre tive certeza disso. (BRUM, 2011, p.141-142)

A gestação de Laura marca o início de uma vida diferente para Maria Lúcia, embora ela não soubesse disso. Ela não conseguiu afogar Laura, porque ela foi o único bebê que não chorou. O reconhecimento da filha como sua nasce no momento da não fala, do não choro e, nesse sentido, mãe e filha possuem corpos passivos.

Os assassinatos dos bebês culminam num sentimento de culpa em Maria Lúcia, fazendo com que ela tente compensar suas faltas com Laura:

A verdade é que amei Laura. Apesar de tudo. Eu a salvei de mim mesma por amor. Era isso que eu fazia muito mais tarde, quando lhe dava meu peito e quase fui parar na cadeia. Eu tentava compensar. Era por isso que eu não gostava de ver o pai dela por perto porque eu sabia o que podia acontecer quando ele se esgueirava pelas paredes como um rato. Eu não queria nenhum ratinho cinzento nem de cor nenhuma se enfiando na cama da minha filha. (BRUM, 2011, p.144)

¹⁰ As mulheres são muitas vezes os reféns da reprodução da espécie. Seu direito à vida exige que elas podem legalmente dispor de seus corpos e sua subjetividade. Todas estas questões na vida das mulheres devem ser uma entrada no código civil: as concessões temporárias em relação a contracepção e aborto. (IRIGARAY: 1989, p. 89, tradução nossa)

A recusa por ceder o seio aos filhos mortos na privada causa em Maria Lúcia uma necessidade de compensar o erro com a única filha que ela não conseguiu matar. O seio é fonte de leite, simbolizando amor e vida, uma vez que é o único alimento do bebê na tenra idade. A necessidade de transmitir amor se reflete na necessidade corporal de transmitir afeto e garantir submissão.

Voltando ao presente, Maria Lúcia descobre que tem um câncer em fase avançada. Ela pede para a filha matá-la, pois não quer sofrer “em pedaços” no hospital. A escrita continua sendo a sua saída e a sua chance de dar a sua versão da história. Relembrando que a palavra matou o pai quando ela era jovem, a sua escrita termina com uma última palavra, que ela escolheu escrever: Laura.

Mais uma vez, a narrativa é guiada pelo corpo e suas deturpações. Agora, este corpo em degradação pede ajuda para morrer, para enfim se libertar da dor física. A ambiguidade se constrói em cima dessa dicotomia morte/vida. Aqui, a morte simboliza o maior ato de amor possível para aquela mãe e aquela filha.

3.3. A NARRAÇÃO DA FILHA: MORTE, VIDA E LINGUAGEM

A decisão da filha de escrever, como é sabido, é uma tentativa de se separar do corpo da mãe de uma maneira que não doa. A narradora trava uma luta entre o desejo da mãe, originado na falta (ausência) dessa mãe (a narração em primeira pessoa) e um repúdio/negação (narrativa em terceira pessoa). Explicando melhor, a narrativa em terceira pessoa é uma tentativa da filha de construir uma identidade linguística fora do círculo histórico que liga, de forma ambivalente, à mãe.

Por intermédio da linguagem, a filha conseguiu “matar” a mãe que vivia dentro dela, reconquistando o seu próprio corpo.

Essa morte se torna também literal, uma vez que a filha, num ato de amor, acata o pedido da mãe e a mata no hospital, abrindo a válvula do soro da mãe e deixando-o correr diretamente para o corpo frágil de sua genitora.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com um retrato expressionista dramático, *Uma Duas* é muito mais do que um romance com temática voltada à relação mãe e filha. Contemporânea, a narrativa permeia entre o passado não comunicável e o presente ressentido, a fim de buscar as origens dos dramas particulares dessas duas mulheres (des)unidas pela carne.

Sob um viés autoficcional, a fragmentação da narrativa e a atemporalidade inerentes do gênero corroboram para representar à volta ao passado de dor das narradoras, bem como o processo de ficcionalização do eu graças à atmosfera retórica que o gênero proporciona.

No que diz respeito à narrativa da mãe, há uma verdadeira libertação. A mãe adquire a voz que nunca pode ter ao longo da vida. Ela adquire autonomia e narra as suas histórias enterradas, expulsando antigas mágoas.

Por sua vez, as palavras na filha permitem que ela não só narre a sua história impossível, como também se liberte de antigas mágoas:

Eu sei que minha mãe está nessas cinzas entre as minhas mãos. Mas também não está. Minha mãe está no corpo meu dela. Não. Meu. Meu corpo com lembranças dela. Pela primeira vez eu quero que a minha mãe esteja em mim. Não como possessão, compreendo agora. Mas como memória. (BRUM, 2011, p.172)

Sob a interface do trauma – histeria – o romance autoficcional é uma narrativa de redenção, uma vez que ela exorciza e redime o “mal”. Há uma diluição de fronteiras entre vítima versus opressora, ou ainda inocente versus culpada. Todos os corpos estão manchados de sangue. O corpo da mãe está manchado com o sangue dos bebês. O corpo da filha está manchada pelo sangue da mãe e pelo seu próprio sangue, ocasionado pelos cortes. A narrativa, afinal, é mesmo escrita com sangue.

Essa escrita marca uma violência sofrida ao passo que o sangue é a marca desse acontecimento. O romance é um corpo textual/corpo histórico com um ritmo pulsional intenso, uma vez que dramatiza a ausência e a presença, a palavra e o silêncio, os vazios para projetar desejos não ditos, que são estranhos e são familiares.

O romance é um texto histórico pois figura efetivamente num corpo-

linguagem. São os acontecimentos corporais que guiam toda a narrativa. O corpo está presente em toda a narrativa, pode-se dizer que o corpo é a palavra. O início da narrativa marca a fragelação do corpo da filha e a sua necessidade de contar a sua história e de se separar do corpo da mãe. A história, de fato, inicia com a descoberta da mãe em estado deplorável em seu apartamento com o gato comendo uma parte do seu pé. Na narrativa da mãe, a volta ao passado se dá nos momentos em que urinava nas calças e no abuso sexual sofrido pelo pai de Laura. A decisão de matar a mãe vem no meio de uma massagem recebida por um massagista que ela conheceu na biblioteca (o homem do Harry Potter). A consciência de que tem um corpo faz com que ela se liberte e queira salvar a mãe de um destino penoso junto à uma cama de hospital com um câncer que não se pode lutar.

Histeria é um corpo que grita por mudanças, enquanto o inconsciente está incapaz de reagir. O que é esse romance, senão um grito de dois corpos (des)unidos que buscam redenção? *Uma Duas*, acabou se tornando Uma, Duas. A vírgula, no entanto, é mais uma ambivalência, pois agora que estão separadas estão mais unidas do que nunca, dessa vez de uma maneira saudável: no coração.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e a literatura contemporânea. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.12, 2008.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O prazer do texto**. Tradução: Jaco Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987.
- BERNHEIMER, C.; KAHANE, C. In: **Dora's case**. New York: Columbia University Press, 1985.
- BREUER, J; FREUD, S. **Estudos sobre a histeria volume II** (1893-1895). Disponível em: < <http://www.psb40.org.br/bib/b42.pdf>> Acesso em: 30.mai.2014.
- CARUTH, Cathy. Recapturing the Past. In: **Trauma: Explorations in Memory**, 1995, p. 151-157.
- _____. **Unclaimed experience: Trauma, narrative and history**. JHUP, 2010.
- COLONNA, Vicent. **L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)** Doctorat de l'E. H.E.S.S: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.
- COMPAGNON, Antonie. **Literatura para quê?** Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma introdução**. Tradução: Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- FREUD, Sigmund. Sobre a sexualidade feminina. In: **Obras Completas volume 18: O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. Tradução: Paulo César de Souza (1930-1936) Disponível em: <freud-sigmund-obras-completas-cia-das-letras-vol-18-1930-1936> Acesso em: 20.mai.2014.
- GILLIGAN, Carol. **In a different voice: Psychological theory and women's development**. United States of America: Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, and London, England: 1993.
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados (Coleção ensaios e letras), 2012.

HARTMAN, Geoffrey. On Traumatic Knowledge and Literary Studies. In: **New Literary History**, Vol. 26, n. 3, p. 537-563. The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. Trauma within the limits of literature. In: **European Journal of English Studies**. 2003, v.7, p.257-274.

HORVITZ, D.M. **Hysteria and trauma in Pauline Hopkins's Of One Blood; Or, The Hidden Self**. In: *Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction*. USA: State University of New York, 2000.

IRIGARAY, Luce. **Je, tu, nous: pour une culture de la différence**. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1990.

LUCKHURST, Roger. **The trauma question**. London: Routledge, 2008.

NICKEL, Vivian. **Trauma, memória e história em A Mercy, de Tony Morrison**. 2012. (dissertação de mestrado)

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.] Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa: A Configuração do Tempo de Ficção**. v. 2. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

ROSE, Jacqueline. **Sexuality in the field of vision**. Londres: British Library, 1986.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SCHAFER, Roy. **Narration in the psychoanalytic dialogue**. In: *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1. The University of Chicago Press, 1980, p. 29-53.

SCHMIDT, R.T. Da exclusão, da imitação e da transgressão: o caso do romance Celeste, de Maria Benedita Bormann. In: PETERSEN, Michel. **As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000.

SHOWALTER, Elaine. **Histórias históricas: a histeria e a mídia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TOMAZ, Jerzuí. **Corpo e afeto na escrita de Lya Luft**. Maceió: EDUFAL, 2009.

WHITE, Hayden. The value of narrativity in the representation of reality. In: **Critical Inquiry**, Vol. 7, n. 1, p. 5-27. The University of Chicago, 1980.