UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

GISELLE SILVEIRA DA SILVA

OS FIOS DO CORPO E DA PALAVRA: IMAGINÁRIO, SUBMISSÃO E SUBVERSÃO EM *UMA DUAS*, DE ELIANE BRUM

RIO GRANDE
2026

Giselle Silveira da Silva

Os fios do corpo e da palavra: imaginário, submissão e subversão em *Uma Duas*, de Eliane Brum

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração História da Literatura.

Orientadora Profa. Dra. Mairim Linck Piva

Rio Grande
2026

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES - ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE nº 09/2026

No dia seis de agosto de dois mil e vinte e seis, através de reunião híbrida, realizou-se a defesa de tese no PPGL – FURG, da doutoranda Giselle Silveira da Silva, intitulada: **"Os fios do corpo e da palavra: imaginário, submissão e subversão em *Uma Duas*, de Eliane Brum"**. A sessão foi aberta às catorze horas pela Profa. Dra. Mairim Linck Piva (FURG), orientadora da tese e presidente da Comissão de Avaliação que também foi composta pela Profa. Dra. Lis Yana de Lima Martinez (FURG), Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins (FURG), Profa. Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes (UNISUL) e pela Profa. Dra. Regina Kohlrausch (PUCRS). Depois da apresentação, arguição e respostas, a Comissão decidiu que APROVA a doutoranda neste requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração em História da Literatura. Após, a presidente publicou o resultado e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata.

gov.br Documento assinado digitalmente
MAIRIM LINCK PIVA
Data: 12/08/2026 17:03:17-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Mairim Linck Piva (Orientadora – FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
LIS YANA DE LIMA MARTINEZ
Data: 12/08/2026 23:51:38-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Lis Yana de Lima Martinez (FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
CLAUDIA MENTZ MARTINS
Data: 13/08/2026 11:14:19-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Cláudia Mentz Martins (FURG)

gov.br Documento assinado digitalmente
HELOISA JUNCKLAUS PREIS MORAES
Data: 14/08/2026 14:26:21-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Heloisa Juncklaus Preis Moraes (UNISUL)

gov.br Documento assinado digitalmente
REGINA KOHLRAUSCH
Data: 18/08/2026 14:06:26-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Regina Kohlrausch (PUCRS)

S586f Silva, Giselle Silveira da

Os fios do corpo e da palavra: imaginário, submissão e subversão em Uma Duas, de Eliane Brum / Giselle Silveira da Silva. – 2026.
243f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande – Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

Orientadora: Dra. Mairim Linck Piva

1. Eliane Brum. 2. Uma Duas. 3. Estudos do Imaginário. 4. Gilbert Durand. 5. Simbolismo dos fios. 6. Maternidade. 7. Escrita. I. Piva, Mairim Linck II. Título

CDU 81/82

Catalogação na fonte: Bibliotecária Doris Santana CRB10/1806

Aos que já não caminham ao meu lado, mas permanecem entrelaçados nos fios da minha história, sustentando a trama de quem me tornei. Em especial, a Wellington Freire Machado, fio de incentivo, de generosidade e de inspiração que continua iluminando meu percurso.

AGRADECIMENTOS

Mesmo correndo o risco de o fio da memória falhar e de eu esquecer alguém, ainda prefiro arriscar e deixar registrado o meu agradecimento às tantas pessoas que me ajudaram a construir esta tese, não apenas ao longo destes quatro anos, mas por fazerem parte da minha história.

Ao meu filho, Théo, por me ensinar, todos os dias, a ser uma pessoa e uma mãe melhor. Aprendo com você e em você me inspiro.

Ao meu pai, Oswaldo, cuja voz ainda ecoa em mim ao dizer que a melhor herança que poderia me deixar seria o estudo. Hoje, essa mesma voz ecoa também no meu filho.

À minha mãe, Marilene, por sempre me lembrar de que ninguém pode tirar o conhecimento que adquirimos e de que, para ser livre, eu precisava estudar. De alguma forma, que ainda não compreendi totalmente, a escolha desta obra não foi apenas acaso.

Às minhas irmãs, Michelle e Tati, e ao meu cunhado, Muchacho, pelo apoio e pelo amor. A vida fica mais segura quando lembro que tenho vocês.

Aos meus sobrinhos, João e Maria Carolina, por todo amor, carinho e inspiração.

Ao pai do meu filho e meu ex-companheiro, Luiz Henrique, Carlinhos, Chimba e Lu, agradeço pelo apoio e pelo incentivo ao longo de todos estes anos.

À minha comadre, Elem, e às minhas afilhadas, Érica e Evellem, por todo o amor e carinho que sempre recebo.

Aos meus compadres, Vanessa e Chico, à minha afilhada, Larissa, e à Bere, agradeço pela amizade, pelo carinho e pela casa que me acolheu durante a enchente.

Aos meus amigos da graduação e da vida, Angélica, Adão, Dorinha e Evânia, vocês sempre serão a minha melhor lembrança da graduação.

Aos amigos da Especialização e do Mestrado, que levo para a vida, Charlene, Elizete, Alice, Rita e Dênis, vocês me inspiram como pessoas e profissionais.

Às minhas amigas, Gisele, Giovanna, Juliana e Lenise, por me ouvirem, me acolherem e caminharem ao meu lado. Foram quatro anos de muitas mudanças e desafios, mas vocês ajudaram a tornar tudo mais leve. A vida é muito melhor quando se tem amigas.

À minha psicóloga, Jéssica Cantos, por todas as trocas e reflexões sobre a história da obra e sobre a minha própria história.

Às gurias do SiB – Richeli, Daiane, Karol, Helô, Júlia e Vanessa –, por tornarem os dias e as horas mais leves com a companhia de vocês. Bruna, obrigada pela leitura atenta, pelas indicações de referência e pelas reflexões.

Aos professores que me inspiram, não apenas pela forma como ensinam, mas, principalmente, pela forma como transformam vidas. Em especial, à Adriana Gibbon, que sorte a minha ter sido tutora da disciplina de Extensão que ministravas com tanto carinho e dedicação antes da tua partida. Sigo lembrando de ti com gratidão e buscando inspiração no teu exemplo.

À minha orientadora, Mairim Link Piva, por todos os ensinamentos, pelas trocas, pelas ideias, pelo apoio e pela confiança. Não foram anos fáceis, especialmente este último, mas sempre pude contar com o seu profissionalismo e sua dedicação.

Ao grupo de pesquisa “Trajetos identitários: imaginário e literatura”, em especial à Milene, Raquel e Liliane, pelas discussões e trocas realizadas nos nossos encontros.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que, de alguma forma, cruzaram o meu caminho e contribuíram para que este trabalho se tornasse possível. Esta tese também é feita dos fios que cada uma delas entrelaçou à minha história.

RESUMO

Esta tese analisa as imagens simbólicas dos fios presentes no romance *Uma Duas* (2011), de Eliane Brum, a partir da perspectiva dos Estudos do Imaginário. O objetivo é investigar como os fios do corpo e da palavra constituem uma rede simbólica que estrutura as relações entre maternidade, identidade e linguagem, evidenciando tensões entre submissão e subversão na experiência feminina. A pesquisa parte da hipótese de que os fios corporais, representados, sobretudo, pelo cordão umbilical, pelo leite materno e pelo cabelo, vinculam-se a experiências de fusão, dependência e aprisionamento simbólico, enquanto o fio da navalha surge como símbolo intermediário, cortando esse corpo, numa tentativa de separação do corpo da mãe. Já o fio da palavra configura uma possibilidade de elaboração da individuação e resistência. Como fundamentação teórica, a pesquisa apoia-se principalmente nos Estudos do Imaginário de Gilbert Durand, em diálogo com a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, com estudos sobre o simbolismo dos fios e com a crítica feminista ginocêntrica. Inicialmente, são examinados os fios da vida, associados ao cordão umbilical e ao leite materno, cujas imagens revelam a ambivalência dos vínculos entre mãe e filha. Em seguida, analisam-se os fios do corpo, símbolos que expressam conflitos relacionados à constituição da subjetividade feminina, ao sofrimento psíquico. Na sequência o fio da navalha, vinculado às tentativas de separação. Por fim, investiga-se o fio da palavra, compreendido como espaço de elaboração simbólica da experiência e de ressignificação do trauma. A análise demonstra que os fios constituem o principal núcleo imagético do romance, articulando uma complexa trama de significados relacionados ao corpo, à maternidade e à escrita. Embora os fios corporais estejam predominantemente associados à submissão e à permanência de vínculos que dificultam a autonomia das personagens, a escrita emerge como um gesto de subversão capaz de transformar a experiência vivida em narrativa. Conclui-se que, em *Uma Duas*, a passagem da submissão à subversão não se realiza por meio da ruptura definitiva dos laços herdados, mas pelo movimento contínuo de reelaboração simbólica promovido pela palavra. Desse modo, a obra de Eliane Brum evidencia a potência da literatura como espaço de problematização das relações maternas, das representações do feminino e dos processos de construção da subjetividade.

Palavras-chave: Eliane Brum. *Uma Duas*. Estudos do Imaginário. Gilbert Durand. Simbolismo dos fios. Maternidade. Escrita.

ABSTRACT

This dissertation examines the symbolic imagery of threads in the novel *Uma Duas* (2011), by Eliane Brum, from the perspective of Imaginary Studies. Its objective is to investigate how the threads of the body and of language constitute a symbolic network that structures the relationships among motherhood, identity and language, highlighting the tensions between submission and subversion in women's experiences. The study is based on the hypothesis that bodily threads—represented primarily by the umbilical cord, breast milk, and hair—are associated with experiences of fusion, dependency, and symbolic imprisonment, whereas the razor's edge emerges as an intermediary symbol, cutting through this body in an attempt to separate it from the maternal body. In contrast, the thread of language constitutes a means of working through individuation, and resistance. The theoretical framework is grounded primarily in Gilbert Durand's Imaginary Studies, in dialogue with Carl Gustav Jung's Analytical Psychology, studies on the symbolism of threads, and gynocentric feminist criticism. Initially, it analyzes the threads of life, associated with the umbilical cord and breast milk, whose imagery reveals the ambivalent bonds between mother and daughter. It then examines the threads of the body, symbols that express conflicts related to the constitution of female subjectivity and psychological suffering. Subsequently, the razor's edge is analyzed in connection with attempts at separation. Finally, the thread of language is investigated as a symbolic space for working through experience and re-signifying trauma. The analysis demonstrates that threads constitute the novel's central imagistic nucleus, weaving together a complex network of meanings related to the body, motherhood, and writing. Although bodily threads are predominantly associated with submission and the persistence of bonds that hinder the characters' autonomy, writing emerges as an act of subversion capable of transforming lived experience into narrative. The study concludes that, in *Uma Duas*, the transition from submission to subversion is achieved not through the definitive severing of inherited bonds but through the continuous process of symbolic reworking enabled by language. Thus, Eliane Brum's work highlights the power of literature as a space for problematizing maternal relationships, representations of femininity, and the processes involved in the construction of subjectivity.

Keywords: Eliane Brum. *Uma Duas*. Imaginary Studies. Gilbert Durand. Symbolism of Threads. Motherhood. Writing.

LISTA DE SIGLAS

Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
FLIP	Festa Literária Internacional de Paraty
FURG	Universidade Federal de Rio Grande
ILA	Instituto de Letras e Artes
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
SBPSP	Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UEL	Universidade Estadual de Londrina
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UnB	Universidade de Brasília
Unespar	Universidade Estadual do Paraná
Unicentro	Universidade Estadual do Centro-Oeste

SUMÁRIO

O FIO INTRODUTÓRIO 11
1 O FIO DA ESCRITA DE ELIANE BRUM 17
1.1 Tecendo a fortuna crítica de Eliane Brum 18
1.2 Eliane Brum pelo fio da crítica feminista ginocêntrica 23
2 A SIMBOLOGIA DOS FIOS 27
2.1. O fio que sai do útero 31
2.2. O fio da amamentação 42
2.3. O fio do cabelo: o fio que tece a identidade 47
2.4. O fio da navalha: o fio da ambiguidade e da transição 53
4 O FIO DA PALAVRA 58
5 O FIO DA VIDA: ENTRE A TRAMA DO CORPO E A INSCRIÇÃO DA PALAVRA 79
TECENDO OS FIOS DA NARRATIVA 86
REFERÊNCIAS 90

O FIO INTRODUTÓRIO

Algumas obras literárias parecem não ter sido escritas para uma leitura rápida. São textos que exigem do leitor um movimento contínuo de retorno, reflexão e elaboração, seja pela complexidade de sua construção narrativa, seja pela densidade simbólica das imagens que os atravessam. Entre essas obras, encontra-se *Uma Duas*[1] (2011), de Eliane Brum, romance cuja leitura provoca inquietações que persistem para além de suas páginas e que desafiam interpretações imediatas.

O primeiro contato com a obra ocorreu durante as aulas do mestrado, quando foi realizada a leitura de *Meus desacontecimentos* (2014), escrita por Eliane Brum. Desde então, a escrita dela despertou interesse pela maneira como articula corpo, linguagem e subjetividade feminina. Contudo, foi *Uma Duas* que revelou a complexa relação estabelecida entre mãe e filha e pela recorrência de imagens simbólicas que pareciam tecer toda a narrativa, despertando meu interesse pela pesquisa dessas relações. O vínculo entre mãe e filha foi construído simultaneamente pelo amor e pelo ressentimento, pela proximidade e pela rejeição, e apresenta-se como uma trama marcada por fios invisíveis que unem, aprisionam, sustentam e ferem.

Ao acompanhar os conflitos de Maria Lúcia, a mãe, e Laura, a filha, surgiu uma questão central: de que maneira as imagens dos fios estruturam simbolicamente a narrativa e contribuem para a construção das experiências de submissão e subversão vividas pelas personagens? O fio que liga mãe e filha ultrapassa a materialidade do cordão umbilical e assume múltiplas configurações ao longo da obra, manifestando-se no corpo, nos cabelos, nas cicatrizes, nos cortes produzidos pela navalha e, sobretudo, na escrita. Cada uma dessas imagens participa de uma complexa rede simbólica que articula maternidade, corpo, identidade e linguagem.

Uma Duas tece a trama de uma relação marcada pela ambivalência entre amor e ódio, aproximando mãe e filha por meio de vínculos que parecem impossíveis de romper. É pela escrita que Laura procura construir uma distância simbólica em relação ao corpo materno, buscando compreender a si mesma para além da herança recebida.

[1] Todas as referências utilizadas na tese da obra *Uma Duas* são realizadas a partir da primeira edição (2011) da editora LeYa. Até o momento, há duas edições da obra. A segunda (2018) apresenta mudanças gráficas, como na capa e contracapa e na cor da fonte do texto.

A narrativa alterna diferentes vozes narrativas: a voz de Maria Lúcia em primeira pessoa, a voz de Laura em primeira pessoa e uma terceira voz narrativa associada à Laura-escritora, construída por meio de uma focalização onisciente. Esta multiplicidade de perspectivas permite ao leitor acessar diferentes versões da mesma história e compreender os conflitos que atravessam as personagens. A obra estrutura-se em trinta e sete capítulos fragmentados, na maioria é a voz de Laura, seja em primeira ou terceira pessoa, que prevalece (são vinte capítulos somente com a sua voz, em primeira pessoa, e dez em terceira pessoa).

Conforme observa Natália Silva (2017, p. 104):

> 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.

Assim, a escrita torna-se não apenas um recurso narrativo, mas também uma possibilidade de elaboração da experiência e de questionamento das estruturas que condicionam a vida das personagens. A narrativa inicia-se com uma cena emblemática: Laura escreve enquanto o sangue escorre de seu braço após um episódio de automutilação, ao mesmo tempo em que sua mãe tenta arrombar a porta do quarto. Nesse momento, corpo e linguagem surgem profundamente entrelaçados, antecipando um dos principais movimentos simbólicos da obra: a tentativa de transformar em palavras aquilo que permanece inscrito no corpo. Ao afirmar que escreve “na esperança de que as palavras me libertem do sangue. Do corpo da mãe” (Brum, 2011, p. 16), Laura anuncia uma busca que atravessará toda a narrativa: a procura por uma identidade própria diante de um vínculo materno que insiste em permanecer.

A partir dessa introdução, a obra se desenvolve por meio do fluxo de consciência das duas personagens Laura e Maria Lúcia, em primeira pessoa, e da Laura escritora, narradora onisciente. Na primeira edição (2011) é possível perceber pela diagramação quem é o(a) narrador(a) em cada momento pelo estilo da fonte do texto: o texto em itálico é a voz da mãe Maria Lúcia e em negrito é a voz da Laura como narradora onisciente. De acordo com Eliane Brum (2011), em entrevista concedida à Kelly de Souza: “Essa questão das fontes [gráficas] diferentes que foram

utilizadas no livro mostra como, para mim, a palavra tinha que ter um corpo. Por isso, cada voz da narrativa [três] tem o seu próprio corpo".

Na obra, a presença do tempo é cronológica e psicológica, desenvolvida a partir das rememorações das duas personagens. Na contracapa dessa edição, há duas perguntas que instigam o leitor a refletir sobre a relação entre essas duas mulheres: "De que material são feitos os laços que as amarram? Como é tecida a trama de ódio e afeto entre duas mulheres (des)unidas pela carne?".

A recorrência das imagens dos fios ao longo do romance evidencia a existência de um núcleo simbólico estruturador. O fio da vida, representado pelo cordão umbilical e pelo leite materno; o fio do corpo, associado ao cabelo e às marcas corporais; o fio da navalha, presente nos cortes e nas tentativas de separação; e o fio da palavra, construído pela escrita, configuram constelações imagéticas que organizam a narrativa e produzem sentidos que ultrapassam o plano individual das personagens.

A força dessas imagens e sua recorrência justificam uma abordagem fundamentada nos Estudos do Imaginário, especialmente nas contribuições de Gilbert Durand. Ao compreender o imaginário como uma encruzilhada de saberes capaz de reunir elementos da literatura, da mitologia, da antropologia, da psicologia e da história cultural, torna-se possível investigar os significados simbólicos dos fios para além de sua dimensão literal, identificando as estruturas profundas que sustentam sua permanência e suas transformações ao longo da narrativa.

Esta tese organiza-se em cinco capítulos, além da introdução e conclusão, que articulam fundamentação teórica, revisão crítica e análise literária, tomando como eixo interpretativo as imagens dos fios do corpo e da palavra presentes em *Uma Duas*.

O primeiro capítulo, intitulado "O fio da escrita de Eliane Brum", dedica-se à contextualização da autora e à construção do estado da arte da pesquisa. Inicialmente, apresenta-se a trajetória literária e jornalística de Eliane Brum, destacando sua atuação como escritora, repórter e cronista, bem como os principais prêmios e reconhecimentos recebidos ao longo de sua carreira. Busca-se demonstrar como sua produção literária se insere no cenário da literatura contemporânea brasileira, especialmente por meio da representação de subjetividades marcadas pela dor, pela exclusão, pelos conflitos familiares e pelas experiências femininas.

No primeiro subcapítulo "Tecendo a fortuna crítica de Eliane", realiza-se um levantamento e análise da produção acadêmica dedicada à autora. São examinadas dissertações, teses, artigos científicos e capítulos de livros que abordam sua obra sob

diferentes perspectivas teóricas. Esse mapeamento revela o crescente interesse da crítica acadêmica pela escrita de Eliane Brum, especialmente em temas relacionados à memória, ao corpo, à maternidade, à identidade feminina e às relações familiares. Ao mesmo tempo, evidencia-se uma lacuna nos estudos sobre a simbologia dos fios e sobre a leitura da obra a partir dos Estudos do Imaginário, aspecto que justifica e fundamenta a originalidade desta pesquisa.

No segundo subcapítulo, “Eliane Brum pelo fio da escrita da crítica feminista ginocêntrica”, a obra da autora é examinada a partir das contribuições da crítica feminista, especialmente da vertente ginocêntrica. Busca-se compreender como as personagens femininas de Brum constroem espaços de enunciação próprios e como a autora problematiza representações tradicionais da maternidade, da família e da identidade feminina. Essa perspectiva permite compreender *Uma Duas* como uma narrativa que tensiona discursos normativos sobre o feminino e oferece novas possibilidades de representação das experiências das mulheres.

O segundo capítulo, “A simbologia dos fios”, inaugura a análise dos núcleos imagéticos que estruturam o romance. A partir da metodologia mitocrítica proposta por Gilbert Durand, investigam-se as redundâncias simbólicas que permitem agrupar as imagens em constelações significativas.

O primeiro subcapítulo, “O fio que sai do útero”, dedica-se à análise do cordão umbilical como símbolo do vínculo primordial entre mãe e filha. Inicialmente, examina-se a percepção de Laura sobre esse fio que a prende à mãe e dificulta sua constituição como sujeito autônomo. Em seguida, a partir da narrativa de Maria Lúcia, analisa-se a violência presente nesse vínculo, revelando como a maternidade é marcada por experiências ambíguas de amor, posse e ressentimento. Por fim, estabelece-se um diálogo com o mito de Deméter e Perséfone, compreendendo-o como uma representação arquetípica da ligação materna e da difícil experiência da separação.

No segundo subcapítulo, “O fio da amamentação: a posse pela nutrição”, o leite materno é analisado como extensão simbólica do cordão umbilical. Pela perspectiva de Laura, o leite surge associado à invasão, ao excesso e à impossibilidade de autonomia. Pela narrativa de Maria Lúcia, ao contrário, ele aparece relacionado ao cuidado e à proteção. A análise culmina na aproximação desse símbolo ao imaginário da Via Láctea, ampliando suas significações para além da experiência individual e conectando-o a imagens míticas da nutrição e da origem.

O terceiro subcapítulo, “Fios de cabelo: os fios que tecem a identidade”, dedica-se ao fio do cabelo, símbolo que articula feminilidade, identidade e memória. A alopecia que acomete Laura é interpretada como manifestação corporal de conflitos psíquicos profundos, revelando as marcas deixadas pelo vínculo materno e pelas experiências traumáticas. A análise demonstra como o cabelo ultrapassa sua dimensão física para tornar-se uma imagem simbólica da fragilidade identitária, da perda e da busca por individuação.

Já o quarto subcapítulo, “O fio da navalha: o fio da ambiguidade”, concentra-se na análise da automutilação praticada por Laura. Diferentemente dos símbolos anteriormente estudados, a navalha ocupa uma posição intermediária entre submissão e subversão. Seu fio representa simultaneamente a violência infligida ao próprio corpo e a tentativa de instaurar uma separação simbólica em relação à mãe. A navalha emerge, assim, como imagem paradoxal, capaz de expressar tanto a permanência do sofrimento quanto o desejo de transformação. Esse subcapítulo demonstra que o corte não produz uma ruptura definitiva, mas evidencia a complexidade dos processos de constituição subjetiva presentes na narrativa.

O quarto capítulo, “O fio da palavra”, analisa a escrita como principal espaço de elaboração simbólica da experiência vivida. A partir das narrativas de Laura, de Maria Lúcia e da voz narrativa construída pela própria Laura-escritora, investiga-se como a palavra transforma o sofrimento em narrativa e permite a reorganização da memória. Nesse contexto, a escrita não é compreendida como libertação absoluta, mas como possibilidade de ressignificação dos vínculos herdados. O fio da palavra apresenta-se como uma forma de subversão simbólica capaz de transformar experiências marcadas pela dor em discurso, permitindo que aquilo que estava aprisionado no corpo encontre expressão na linguagem.

Finalizando, o quinto capítulo “O fio da vida: entre a trama do corpo e a inscrição da palavra” analisa como o fio organiza a experiência das personagens em *Uma Duas*, articulando corpo, memória e linguagem. A partir do mito das Moiras, o fio aparece como destino inevitável, mas na narrativa ele se desdobra em tensão entre submissão e subversão: em Laura, os fios corporais simbolizam aprisionamento e continuidade imposta, enquanto em Maria Lúcia eles são tensionados pela palavra, que abre espaço para reinscrição e escolha. O pedido da mãe para que a filha realize sua morte desloca o gesto de Átropos para o campo humano, instaurando uma cena em que o corte do fio é mediado pelo afeto e pela linguagem. Assim, o fio não se resolve em

ruptura, mas em ambivalência: entre destino e linguagem, submissão e possibilidade de narrar. A morte de Maria Lúcia marca não apenas o fim de um fio, mas a dobra em que corpo e palavra se cruzam, revelando que, embora o sujeito não possa desfazer a trama, pode inscrevê-la e decidir como ela será narrada e encerrada.

Ao final do percurso analítico, demonstra-se que os fios constituem o principal núcleo simbólico de *Uma Duas*. O cordão umbilical, o leite materno, o cabelo, a navalha e a palavra organizam uma complexa rede de significações que articula maternidade, identidade, memória e linguagem. Embora os fios corporais estejam predominantemente associados à submissão e à permanência de vínculos que dificultam a autonomia das personagens, a escrita emerge como possibilidade de subversão simbólica, permitindo que a experiência vivida seja reelaborada e transformada em narrativa. Dessa forma, a tese evidencia que, na obra de Eliane Brum, a passagem da submissão à subversão não se realiza por meio da ruptura definitiva dos laços, mas pelo contínuo movimento de destecer e retecer os fios da existência.

A tese mostra-se pertinente, pois amplia os estudos literários que vêm sendo realizados tanto na área da linha teórica do Imaginário, como da linha de pesquisa de literatura sul-rio-grandense no Programa de Pós-Graduação em Letras, História da Literatura, no Instituto de Letras e Artes (ILA) da Universidade Federal de Rio Grande (FURG). O estudo também contribui para as discussões no grupo de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) “Literatura, Imaginário e Poéticas da Contemporaneidade”, coordenado pela Profa. Dra. Mairim Linck Piva. Além disso, a tese objetiva dar seguimento às pesquisas realizadas acerca da literatura sul-rio-grandense contemporânea e suas relações com os estudos do Imaginário através da análise da obra de literatura de viés intimista *Uma Duas* da escritora gaúcha contemporânea Eliane Brum.

1 O FIO DA ESCRITA DE ELIANE BRUM

Na sua página pessoal da internet[2], a gaúcha Eliane Brum (1966) se descreve assim: “Sou uma escutadeira que escreve. Repórter desde 1988, documentarista desde 2005, ficcionista desde 2011”. Sua descrição breve será mais bem detalhada ao longo deste capítulo, destacando as suas produções, os seus prêmios e as principais produções acadêmicas que se relacionam com esta tese.

Eliane Brum iniciou sua projeção no cenário jornalístico como repórter do jornal Zero Hora, em Porto Alegre/RS, onde atuou por 11 anos, e depois como repórter especial da revista Época, em São Paulo/SP, onde trabalhou e viveu pelos 17 anos seguintes. Atualmente, vive em Altamira/PA, gerindo a sua plataforma jornalística *Sumaúma*, também é colunista do jornal espanhol *El País* e *freelancer* de vários jornais e revistas da Europa e dos Estados Unidos, como *The Guardian* e *The New York Times*. No jornalismo, Eliane Brum recebeu diversos prêmios, como o Prêmio Maria Moors Cabot, considerado o mais relevante do jornalismo, recebido em 2021, oferecido pela *Columbia University School of Journalism*, de Nova York.

Como documentarista, assina a direção e codireção de quatro documentários: *Uma História Severina*[3] (2005), o filme reconhecido por 17 prêmios nacionais e internacionais; o documentário *Gretchen Filme Estrada* (2010), *Laerte-se* (2017), primeiro documentário brasileiro original da *Netflix*, plataforma de streaming norte-americana por assinatura, e que foi lançado em mais de 190 países, *e Eu+1: Uma jornada de saúde mental na Amazônia* (2010).

Eliane Brum, como escritora, também possui destaque nacional e internacional. Ela publicou oito livros no Brasil, sendo sete de não ficção e um romance. Os três primeiros livros publicados tiveram um viés jornalístico: *Coluna Prestes: O Avesso da Lenda* (Artes e Ofícios, 1994) recebeu o prêmio Açorianos de autora-revelação; *A Vida que Ninguém Vê* (Arquipélago Editorial, 2006) foi reconhecido com o Prêmio Jabuti 2007 de melhor livro de reportagem; e *O Olho da Rua - uma repórter em busca da literatura da vida real* (Editora Globo, 2008 e Arquipélago Editorial, 2017).

O seu primeiro romance foi *Uma Duas* (LeYa, 2011 e Arquipélago, 2018), obra analisada nesta tese, que foi finalista dos prêmios Portugal Telecom, São Paulo de

[2] Página pessoal de Eliane Brum: https://elianebrum.com/

[3] A opção pelo uso de iniciais maiúsculas nas palavras dos títulos das produções da escritora será mantida conforme a escrita da autora.

Literatura e Jornada Nacional de Literatura (Zaffari-Bourbon). A escritora também publicou sua coletânea de 64 crônicas, *A menina quebrada* (2013), que conquistou o Prêmio Açorianos de Melhor Livro do Ano. Já a obra *Meus desacontecimentos - a história da minha vida com palavras* (LeYa, 2014 e Arquipélago Editorial, 2017) foi o quinto livro mais vendido na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP). Em 2019, publicou o livro *Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país de Lula a Bolsonaro* (Arquipélago Editorial) e recebeu, em 2021, o Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos na categoria Livro-Reportagem. Em 2021, publicou *Banzeiro Òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo* (Companhia das Letras). No mesmo ano, recebeu o 38º Prêmio Direitos Humanos de Jornalismo, ficando em segundo lugar na categoria Grande Reportagem. Em 2022, o livro foi premiado na categoria Livro-Reportagem do 44º Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos. Em 2023, o livro *Banzeiro Òkòtó: The Amazon as the Center of the World* foi editado pela Graywolf, nos Estados Unidos, e pela Indigo, no Reino Unido, com tradução de Diane Grosklaus Whitty.

Em outubro de 2019, seu primeiro livro de reportagens em inglês chegou às livrarias dos Estados Unidos: *The Collector of Leftover Souls* foi editado pela Graywolf, com tradução de Diane Grosklaus Whitty. O livro entrou para a lista dos 10 melhores livros estrangeiros do *National Book Award* e recebeu resenhas elogiosas nas principais publicações dos Estados Unidos, como a prestigiosa revista *New Yorker* e o jornal *The New York Times*. Em novembro de 2019, o livro foi publicado pela Granta, no Reino Unido.

Entre as coletâneas das quais participou, destaca-se a obra *Dignidade* (Itália, Editora Feltrinelli, 2011; no Brasil, Leya, 2012), livro internacional que marca os 40 anos da organização humanitária Médicos Sem Fronteiras e é composto por textos de nove escritores de diferentes partes do mundo. *Dignidade* foi finalista do prêmio Jabuti 2013, na categoria melhor livro de reportagem. Outra coletânea foi publicada primeiro em alemão, na Feira de Frankfurt de 2013 e lançada em português no início de 2014 e foi intitulada *Entre as quatro linhas* (DSOP).

1.1 Tecendo a fortuna crítica de Eliane Brum

As produções de Eliane Brum são utilizadas como referência no meio acadêmico em diversas áreas do conhecimento, conforme pesquisa no Catálogo de

Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Ao realizar a pesquisa, foi inserido no campo “busca” o nome da escritora “Eliane Brum”. A partir da busca, foram localizadas 40 dissertações e 22 teses, defendidas no período de 2010 a 2024. Filtrando a pesquisa por área de concentração História da Literatura, foram localizados três resultados, ambos defendidos no programa de Pós-Graduação em Letras da FURG.

No ano de 2024, foi defendida a dissertação da Liliane de Souza Castro, intitulada *"O útero é para sempre": formação identitária nas protagonistas de Uma Duas, de Eliane Brum*. Na dissertação foi analisada a forma com que determinados conceitos, como o corpo e a maternidade, se consolidam no imaginário social. Além disso, a autora buscou identificar os processos de formação identitária das protagonistas do romance *Uma Duas* (2011). A fim de dialogar com as análises, a pesquisadora articulou a teoria do imaginário, de Gilbert Durand, principalmente às áreas da História e da Psicologia. Esse trabalho contribuiu com esta tese, pois auxiliou na compreensão de como as distintas representações do corpo podem interferir no processo da formação identitária das personagens.

A dissertação de Joice Fagundes Martins, intitulada Os *cativeiros das mulheres*: *as representações e as relações femininas na obra de Eliane Brum*, foi defendida no ano de 2018. Na dissertação foram analisadas as representações femininas e as relações construídas entre as personagens femininas em duas obras de Eliane Brum *Uma Duas* (2011) e *Meus desacontecimentos* (2014). A partir da análise, a pesquisadora discutiu acerca das relações de poder e de dominação de gênero, contestando as divisões e delimitações sociais dos espaços femininos e masculinos a partir da fundamentação na crítica literária feminista. Esse trabalho foi uma referência para esta tese, pois deu segmento ao trabalho sobre uma das obras da escritora Eliane Brum e possibilitou um alargamento da pesquisa a partir da teoria do imaginário dentro da área de concentração, destacando ainda mais a relevância da escritora na História da Literatura.

Outra produção na mesma área de concentração é a tese da Ariane Ávila Neto de Farias, intitulada *Nada é natural na natureza: a construção narrativa do sujeito-mãe na literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres*, defendida no ano de 2021. Na tese, a pesquisadora discute acerca do modo como a maternidade é representada e se apresenta em quatro obras de autoras brasileiras contemporâneas: *Uma Duas* (2018) de Eliane Brum, *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei,

Quarenta Dias (2014), de Maria Valéria Rezende, e *Com armas sonolentas* (2018), de Carola Saavedra. Essa análise em relação à construção do sujeito-mãe foi importante para analisar a simbologia do fio que liga mãe e filha na obra *Uma Duas.*

Outra dissertação que contribui para o desenvolvimento da tese foi da Irla Vanessa Andrade Mota, A *agressão dos corpos e aos corpos no romance Uma Duas de Eliane Brum*, defendida em 2020, na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS. Na dissertação, Irla Mota desenvolve uma discussão acerca das influências que a personagem Laura recebeu ao longo da vida que determinaram a construção da sua personalidade. Ela também discute sobre a importância da literatura e do processo de escrita como um caminho para essas influências.

Ainda temos três teses que convergem com a temática desta pesquisa. A tese da Aline Bedin Jordão, intitulada *Discurso, sujeito e corpo*: *a grafia da dor como ins(es)crituração de si*, defendida em 2020, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), dialoga de forma direta com a temática desta pesquisa. Na linha da análise do discurso e utilizando como referencial a psicanálise, a autora utiliza três materialidades discursivas para analisar como o corpo anuncia e denuncia uma corpografia da dor subjetiva, além de pôr em cena as formações discursivas ideológicas das práticas sociais. A análise se compõe de três materialidades: postagens de meninas que realizam cortes corporais, sequências discursivas do filme *Cisne Negro* e recortes da ficção *Uma Duas*. As análises referentes aos recortes de *Uma Duas* foram de grande valia para a análise do símbolo do fio da navalha.

A tese da Ana Carolina Schmidt Ferrão, intitulada *A putrefação das flores: a maternidade na literatura contemporânea*, defendida em 2022, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), também conversa com a pesquisa. Na tese, a autora observa como a literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres aborda a maternidade e a figura materna a partir da perspectiva feminista em diálogo com outros aportes teóricos. Como *corpus* do trabalho, a pesquisadora utilizou algumas obras da literatura contemporânea escrita por mulheres, entre elas *Uma Duas* de Eliane Brum. Essa tese apresenta reflexões sobre a maternidade na literatura contemporânea que foram importantes para a análise sobre o fio da vida.

Outra tese que é transversal ao tema escolhido é *Observatório Literário de Eliane Brum: o romance Uma Duas conduzido pelo conjunto da obra*, defendida em 2021, na Universidade de Brasília (UnB), por Nathália Coelho da Silva. Na tese, ela realiza um percurso de entendimento estético, denominado estética dos contrários,

sob a ótica teórica da Epistemologia do Romance e utiliza como proposta metodológica a *serio ludere*[4]. Como hipótese, a pesquisadora defende que a narrativa trabalha uma possibilidade de conhecimento sobre a condição humana, evidenciada pela reflexão do gesto de tensionamento entre a tentativa e a impossibilidade do homem de se arrancar da própria condição.

Além do Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, foi realizada uma pesquisa no Portal de Periódicos da Capes. No campo de "busca" foi inserido o nome "Eliane Brum" e no campo de busca foi selecionado o filtro "qualquer campo contém" e, então, foi inserido o título da obra *Uma Duas.* Na sequência foi utilizado o filtro "idioma – português". Entre os 89 resultados com acesso aberto, destaco os seguintes artigos:

A brutalização da escrita: perecimento e precariedade em Uma Duas de Eliane Brum, escrito por Tatiane Pequeno (2013), da Universidade Federal Fluminense (UFF). O artigo apresenta a leitura da narrativa a partir de suas conexões com os sentidos pós-humanistas dela derivados, buscando compreender a brutalização como perda tanto do indivíduo quanto de suas obras. Além de discutir em que medida a escrita realoca a personagem Laura na sua humanidade, libertando-a da racionalização distópica de sua identidade híbrida porque foi geminada ao "seio grande e duro" de sua mãe, aprofunda as discussões sobre a relação mãe e filha e a importância do fio da escrita nesse processo de identificação.

O artigo *Silêncio e narrativa: o foco narrativo e a relação de amor e ódio entre mãe e filha em Uma Duas de Eliane Brum* (2021), escrito por Priscila Finger do Prado (UFSC), Rebeca Fechi Ribeiro (UNICENTRO) e Julia da Rosa Savian (Centro Universitário Campo Real) também aborda assuntos pertinentes à temática. No artigo, as autoras analisam o foco narrativo de *Uma Duas,* verificando quais as diferentes soluções narrativas que a escritora encontrou para apresentar o pensamento das personagens e entender como elas se vinculam dentro da narração.

Também temos o artigo *Narradoras excêntricas em Uma Duas: a escrita como subsídio à construção da subjetividade feminina no romance de Eliane Brum* (2019), escrito pelas autoras Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro, da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Elas partem de uma contextualização

[4] Neste interim, é a proposta metodológica do *serio ludere* (uma "brincadeira séria") que abre espaço de articulação teórica de natureza comparatista, entre os campos da Literatura e da Filosofia, bem como para o jogo específico estabelecido entre o leitor, a obra e o autor (Silva, 2021, p. 26).

histórica sobre a relação que as mulheres mantinham com a escrita, refletindo sobre a emergência da voz narrativa feminina. Como aporte teórico, elas utilizam a crítica feminista e os estudos culturais e concluem que a escrita de suas memórias apresenta um efeito catártico para as personagens, por meio do qual elas podem construir as suas subjetividades. Tanto a contextualização histórica quanto o efeito da escrita são discussões que também serão feitas nesta tese.

O artigo *Automutilação em Uma Duas, de Eliane Brum* (2018), de autoria de Ana Carla da Silva Lima e Miguel Heitor Braga Vieira, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), auxiliará na discussão acerca do fio da navalha. No texto, os autores refletem sobre a automutilação embasados pelos pressupostos teóricos do materialismo lacaniano, a partir sobretudo dos estudos do filósofo esloveno Slavoj Zizek.

Há dois artigos que estão à luz da epistemologia do romance e foram escritos por Neila da Silva de Souza, da Universidade de Brasília (UnB). *A intencionalidade estética autoral em Uma Duas, de Eliane Brum* (2024) demonstra como a estética escolhida por Eliane Brum na constituição do romance capta intencionalidades com o auxílio de informações fora do texto, seja pela gênese da obra analisada, ou pelo conjunto de obras a autora. O outro artigo, intitulado *A voragem como eixo epistemológico em Uma Duas de Eliane Brum* (2023), compreende a voragem como eixo epistemológico e identifica a voragem presente na estrutura da narrativa envolvendo o discurso universal do papel de mãe e como Eliane Brum intenciona subverter o ideal de mãe na relação conflituosa entre Maria Lúcia e Laura. Outro artigo que dialoga com a tese é intitulado *Observatório Literário de Eliane Brum* (2021), de Nathália Coelho da Silva, da Universidade de Brasília (UnB), que resume ideias da tese homônima já citada neste trabalho.

Além das produções acadêmicas, há uma série de matérias e resenhas veiculadas em diversos veículos de comunicação, das quais destaco o jornal *Zero Hora,* o jornal *Folha de São Paulo*, o jornal *Gazeta do Povo*, o jornal *O Globo*, a revista *Marie Claire*, *Revista da Cultura,* entre outras. Além disso, Eliane Brum também possui uma página pessoal em que há informações sobre sua biografia, livros publicados (matérias e resenhas sobre cada um), colunas e crônicas escritas pela escritora, documentários produzidos por ela e sobre os programas e resenhas dos quais ela participou.

Conforme pode ser percebido ao longo deste capítulo, a produção de Eliane Brum possui destaque tanto nacional quanto internacional. Seus livros têm sido objetos de estudos nas mais diversas áreas do conhecimento, mas ainda há muito a ser estudado sobre essas obras. A análise da simbologia dos fios pela perspectiva do imaginário na narrativa selecionada é uma das temáticas possíveis e pertinentes para a literatura. Escolher analisar obras de autoria feminina é algo essencial para a História da Literatura, pois oportuniza darmos voz e destaque a essas escritoras que durante um longo período ficaram de fora das discussões acadêmicas, principalmente com obras focadas em temáticas femininas.

1.2 Eliane Brum pelo fio da crítica feminista ginocêntrica

Foi na década de 1970, que o movimento feminista e os estudos de gênero trouxeram à tona uma discussão que desestabilizou os paradigmas e os saberes estabelecidos pelo cânone da crítica literária tradicional: era preciso levar em consideração o gênero de autoria das obras, o gênero do leitor e as questões relativas ao papel da mulher como leitora e como escritora. Segundo Lúcia Osana Zolin[5],

> Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres [...]. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo (Zolin, 2009, p. 327).

A partir de então, o feminismo e literatura aliam-se dando origem à crítica literária feminista, um dos instrumentos que dispomos para ler e interpretar o texto literário de autoria feminina até então ignorado pela História da Literatura. Dessa forma, ocorre o reconhecimento institucional da existência da literatura escrita por mulheres como objeto legítimo de pesquisa. Segundo Zolin (2009), a crítica literária feminista teve seu marco inicial em 1970 com a publicação de *Sexual politics*, de Kate Millet; na obra, a autora discute acerca da posição secundária ocupada pelas mulheres nos romances de autoria feminina, como também o apagamento das escritoras e críticas literárias. Além disso, ela discute as causas da opressão e

[5] Lúcia Osana Zolin é professora, editora, e pesquisadora na área de literatura de autoria feminina e na crítica literária feminista.

repressão feminina – o patriarcado – e, consequentemente, a subordinação e silenciamento das mulheres em todos os campos. Para Millet, essa "política sexual" "afeta a literatura na medida em que os valores literários têm sido moldados pelo homem" (Zolin, 2009, p. 226), afetando também a forma como a leitora lê, afinal, a produção literária é escrita pelo olhar de um homem, direcionando, assim, a leitura para o olhar masculino.

Essas discussões hoje são consideradas como uma vertente mais tradicional da crítica literária feminista, pois se preocupam essencialmente em "desmascarar a misoginia da prática literária, a crítica feminista expandiu-se segundo outros direcionamentos: ao invés de se ocupar com textos masculinos, passou a investigar a literatura feita por mulheres" (Zolin, 2009, p. 226).

Em 1994, a crítica literária Elaine Showalter[6] publica o seu artigo *A crítica feminista no território selvagem*, que explora a crítica literária feminista como um campo diversificado e complexo. Entretanto, para ela, há apenas dois tipos de crítica feminista: a "crítica feminista ideológica", que se dedica à mulher como leitora, analisando textos de autoria masculina, ocupando-se da análise de imagens e estereótipos das mulheres na literatura; e a "ginocrítica", termo cunhado por ela, que preconiza uma crítica literária centrada na mulher e tem como tópicos:

> [...] a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica de criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres (Showalter, 1994, p. 24).

De acordo com Showalter, a escrita e a crítica feminista feitas por mulheres podem tratar do mesmo assunto como as feitas por homens, mas as mulheres têm uma maneira diferente de interpretá-las. Ou seja, ela considera que a escrita e todos os elementos que constroem culturalmente o sujeito – cultura da mulher – intervêm no processo de escrita e é de fundamental importância para uma crítica literária coerente. Sendo assim, uma análise baseada na cultura da mulher "é crucial para que se compreenda tanto como são percebidas pelo grupo dominante quanto como percebem-se a si mesmas e aos outros" (Showalter, 1994, p. 47). Assim, Showalter (1994) pretende, com sua crítica, enfatizar as relações da literatura com o mundo

[6] Elaine Showalter (1941-) é uma crítica literária e acadêmica feminista estadunidense, reconhecida por fundar o campo da ginocrítica.

social, mostrando de que forma as representações de gênero estão relacionadas com valores, atitudes e crenças enraizadas em uma sociedade.

Portanto, a ginocrítica busca estudar a literatura através do ponto de vista das mulheres, analisando como a experiência feminina se insere nas narrativas, não mais como um sujeito passivo, mas como ativa e complexa. Dessa forma, a vertente proposta por Elaine Showalter estimulou a análise de uma série de obras de escritoras mulheres e, no caso desta tese, da obra *Uma Duas* da escritora Eliane Brum. A autora se alinha com o conceito de ginocrítica ao buscar um olhar mais profundo sobre a experiência feminina, desconstruindo a imagem tradicional da mulher na literatura e as construções de gênero. Ela não constrói personagens com os estereótipos e as imagens impostos pelo patriarcalismo e esperados pela crítica literária tradicional, o que subverte os discursos dominantes sobre o feminino e desafia a tradição literária, rompendo, assim, com o imaginário social.

Além disso, a escritora se insere dentro de uma tradição de feminismo que não se limita à teoria, mas busca uma mudança concreta nas estruturas sociais. A obra em questão reflete sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea e, especialmente, sobre as formas como a literatura pode contribuir para um debate mais amplo sobre as questões de gênero. Segundo Showalter (1994), a literatura escrita por mulheres não é apenas uma reação ao cânone masculino, mas uma forma própria de subversão que oferece novas formas de representação das experiências femininas, reconfigurando as narrativas sobre o feminino na literatura brasileira, criando um legado de resistência e visibilidade.

Na obra analisada nesta tese, Eliane Brum consegue expressar a autonomia da mulher sobre sua própria narrativa, dando voz a esse grupo que é tão silenciado na literatura e em outras esferas do discurso. A obra *Uma Duas* pode ser interpretada através de uma lente ginocrítica, explorando como a relação mãe-filha simboliza tanto o peso do patriarcado quanto o desejo de ruptura e redefinição desse fio que une essas personagens. Outro ponto é a forma como Eliane Brum constrói a relação entre o corpo e a identidade feminina na obra a partir do fio, seja da vida, do corpo ou da escrita.

Portanto, a obra *Uma Duas* desafia as narrativas tradicionais sobre o feminino, contribuindo para a reconfiguração das narrativas sobre o feminino na literatura brasileira. Ao focar nas experiências femininas, Brum oferece uma contribuição para a literatura contemporânea e para a crítica feminista, alinhando-se às perspectivas da

ginocrítica, além de dialogar com as análises de Lúcia Osana Zolin sobre a literatura de autoria feminina.

Uma Duas oferece ricas camadas para análise sob a perspectiva ginocrítica, permitindo investigar temas como o papel da mulher/mãe na sociedade, a construção das narrativas femininas e as dinâmicas dos relacionamentos. A escritora desafia a narrativa dominante, dando voz às mulheres e criando um espaço onde elas podem ser vistas longe dos estereótipos, desconstruindo e construindo a sua própria história. Nesse sentido, Brum não apenas narra histórias, mas também contribui para a reconfiguração das narrativas sobre o feminino na literatura brasileira, nas quais as mulheres deixam de ser um objeto na narrativa e assumem a escrita da sua própria história.

2 A SIMBOLOGIA DOS FIOS

> Começa o fio, começa o ato de fiar, e logo se põem em movimento os poderes que possui a mulher, qualquer mulher (Pierre Brunel).

Para Gilbert Durand[7] (2012, p. 18), o imaginário é "o conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano". Entre os símbolos que fazem parte do nosso imaginário, os fios do e no corpo feminino, a tessitura realizada pelas mulheres e o fio da escrita, por exemplo, contemplam diferentes épocas, regiões e povos e possuem as mais diversas possibilidades de significados. Ao longo do tempo, percebe-se que a humanidade tem feito uso de diversas imagens para representar as muitas possibilidades de significações simbólicas atribuídas ao fio e sua rede de significações ligadas à mulher.

Considerando a figura feminina na perspectiva dos mitos, Pierre Brunel[8], no seu *Dicionário de mitos literários*, destaca:

> A história humana começou com os mitos; e dentre todos, aquele que nos prende mais ainda à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das fiandeiras. Primeiras figuras com caráter divino, elas alimentam em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte (Brunel, 2005, p. 370).

Segundo Martha Robles[9], no seu livro *Mulheres, mitos e deusas*: *o feminino através dos tempos*, na mitologia grega, as moiras são três irmãs fiandeiras que fiam o destino, são elas "que dão à luz, que repartem a sorte das pessoas, governam suas vidas e determinam a morte de cada um" (Robles, 2019, p. 99). Elas possuem o poder de fiar o destino dos homens e não demovem suas decisões nem a pedido dos deuses e são elas que "fundam o mundo feminino, na medida em que ele é representação da periodicidade, da renovação, da transformação, da ruptura e do nascimento" (Brunel, 2005, p. 375).

---

[7] Gilbert Durand (1921-2012) foi antropólogo, filósofo, pesquisador e professor universitário francês reconhecido pela criação da Teoria Geral do Imaginário.

[8] Pierre Brunel (1939-) é um crítico literário francês e pesquisador da área de literatura comparada. Foi professor na Universidade de Sorbonne, Paris IV, e autor de diversos livros.

[9] Martha Robles (1948-) é socióloga, mestre me Letras Hispânicas e escritora. Foi professora de Ciências Políticas e Sociais da Universidade Autônoma do México, onde também atuou como pesquisadora no Centro de Estudos Literários do Instituto de Investigações Filológicas.

Pierre Brunel (2005, p. 376) também defende a ideia de que “A fiandeira e o fio instalam-se dentro de nós como os modelos mais ativos de nosso imaginário”, fato esse que pode ser percebido ao longo do tempo. As fiandeiras são as “primeiras figuras com caráter divino, elas alimentam em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte” (Brunel, 2005, p. 370) através do fio, definindo, assim, o destino dos homens. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant[10], na sua obra *Dicionário de símbolos*,

> Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua tece os destinos (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 872).

Durand (1988, p. 18) define o mito como “uma repetição de certas relações lógicas e linguísticas, entre ideias ou imagens expressas verbalmente” e é pelo discurso mítico que o ser humano expõe e revela seu conhecimento formado pelas mais diferentes imagens e suas significações. Através do tempo, os mitos orientam, modulam, guiam o curso dos homens na sociedade através das imagens presentes nesse discurso. As imagens literárias presentes nesses mitos são tomadas como símbolos quando reforçam as relações plurissignificativas de sentido, operando na fratura da relação direta e pretensamente objetiva de significante-significado.

Esses símbolos procuram preencher sua inadequação entre sentido (significado) e forma de expressão (significante) através da redundância. É próprio de um símbolo que, para um significado, haja uma infinidade possível de significantes. Esses significantes têm uma coerência, uma lógica interna de sentido, que permite classificá-los. A repetição desse símbolo constitui um ritual, uma atitude significativa de quem a manipula. Sendo assim, constatamos o que Durand denomina como redundância simbólica:

> Não que um único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos, uns através dos outros, acrescenta-lhes um “poder” simbólico suplementar. Assim, também, a partir dessa propriedade específica de redundância aperfeiçoadora, pode-se esboçar uma classificação sumária mais cômoda do universo simbólico, à medida que os símbolos esclarecem

[10] Jean Chevalier (1906-1993) foi escritor, filósofo e teólogo francês; e Allain Gheerbrant (1920-2013) foi escritor, editor, poeta e explorador francês. Ambos escreveram a obra que foi originalmente publicada em 1969 na França e se tornou um marco nos estudos de símbolos.

> uma redundância de gestos, de relações linguísticas ou de imagens materializadas por uma arte (Durand, 1988, p. 17).

É, então, a partir do poder de repetição, da redundância do símbolo, que podemos estabelecer o significado dentro de um determinado contexto. Essa redundância ocorre através dos gestos, que constituem os ritos, do símbolo iconográfico ou através das relações linguísticas presentes nos mitos e seus derivados. A presença imagética do fio ocorre em diversas áreas discursivas e em gêneros diferentes e, em uma perspectiva analítica, segundo Gilbert Durand, cabe ao crítico do imaginário localizar as imagens, os símbolos, os mitos e fazer notar suas inter-relações. Nesse sentido, podemos estabelecer relações entre o imaginário, a sociedade e a literatura, explorando o símbolo em vários aspectos da sociedade.

No que se refere à literatura, é possível perceber nas obras os símbolos que se fazem presente em uma sociedade e/ou as possibilidades de significado que emergem de uma obra literária. Na perspectiva do imaginário proposta por Gilbert Durand, na obra *Estruturas antropológicas do imaginário* (2012), o imaginário humano é organizado em estruturas recorrentes que respondem a necessidades antropológicas profundas e elas aparecem em mitos, narrativas, símbolos, entre outros, e os símbolos organizam-se em dois grandes regimes: o noturno e o diurno.

> O Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astro biológicos (Durand, 2012, p. 58).

O regime noturno abriga imagens como o cordão umbilical, o ventre, o corpo e a caverna – símbolos de interioridade, de permanência e de fusão. Já o regime diurno convoca imagens de corte, verticalidade e superação, como a espada, o fogo e a luz – símbolos de ruptura, consciência e transformação. O fio é uma imagem dominante no regime noturno, conforme proposto por Gilbert Durand, articulando-se com as experiências do corpo, da memória e da linguagem. O regime noturno se desdobra em duas estruturas: a digestiva e a cíclica.

A dominante digestiva está associada às imagens de interioridade, proteção, assimilação, nutrição e envolvimento. É uma estrutura simbólica que remete ao leite,

ao seio, ao útero, à casa, ou seja, todos os elementos que remetem à nutrição, ao corpo materno e ao acolhimento. Dentro da dominante digestiva estão os símbolos de intimidade, que são imagens arquetípicas que remetem à ideia de abrigo, interior, proteção, origem, recolhimento e fusão. Elas representam o mundo interno do sujeito, com seus afetos, desejos, medos e memórias, frequentemente conectados ao feminino, ao materno e ao inconsciente.

Já a dominante cíclica se expressa por meio da recorrência de imagens ligadas ao mito das fiandeiras, em que o ato de fiar, tecer e cortar representam os ciclos de submissão, o entrelaçamento simbólico do corpo e da memória, o que impede o impulso de separação e individuação. Sendo assim, os símbolos digestivos são mais voltados à contenção, preservação e vínculo interno, enquanto os cíclicos são mais voltados à transformação e ao eterno retorno.

Nessa obra, Durand (2012) já afirmava que ocorrem variações internas dentro dos grandes regimes do imaginário, o regime diurno e o regime noturno, denominadas por ele de matizes simbólicos. Esses matizes ajudam a entender que o imaginário não é rígido ou fechado, mas complexo, dinâmico e entrelaçado, ou seja, nem todo símbolo pertence de forma pura a um único regime: ele pode se mover ou transitar, assumindo nuances diferentes dependendo do contexto, da narrativa ou da experiência vivida, como no caso do símbolo do fio.

Aproximadamente vinte cinco anos depois, na sua obra *Mito, símbolo e mitologia* (198-), Gilbert Durand revê a rigidez simbólica da sua própria tipologia dos regimes do imaginário:

> Tentei, num livro que já é velho porque tem vinte e cinco anos (foi editado há vinte anos, mas escrito muito antes). *Les Structures Antropologiques de l'Imaginaire*, tentei aí dar classificações certamente globais e brutais, mas que funcionam bastante bem, ainda hoje. Por vezes lamento-o, mas funcionam (Durand, 198-, p. 48).

Ele reconhece que os regimes diurno e noturno têm um caráter esquemático, útil para fins analíticos, mas limitado diante da complexidade real do imaginário humano, no qual os símbolos transitam entre regimes, se transformam, adquirem sentidos ambíguos e polivalentes e reconfiguram sentidos conforme se deslocam pela narrativa. Essa distinção é importante para compreender a narrativa de *Uma Duas,* de Eliane Brum, a partir da simbologia dos fios, pois o fio pode tanto prender (digestivo) quanto libertar (cíclico).

No primeiro momento será realizada a análise dos fios que prendem, símbolos esses relacionados à intimidade e simbolicamente representados pelo cordão umbilical, leite e fio de cabelo. Os exemplos de símbolos da intimidade remetem na obra a uma fusão simbiótica e de aprisionamento entre mãe e filha. Esse fio que prende está relacionado ao corpo, seja representado pelo cordão umbilical, que segue simbolicamente unindo mãe e filha, tanto pelo leite, que segue fazendo essa ligação simbólica durante grande parte da infância e adolescência de Laura, quanto pelo fio de cabelo, que possui uma relação desde o nascimento de Laura. É sobre essas relações simbólicas que inicio minhas análises.

2.1. O fio que sai do útero

> A corda que nos traz à vida rapidamente se transforma em acorda pra vida, em a cor dar para a vida e em acordes para a vida – porque para viver é preciso encontrar um modo de dançar de acordo com a música de cada um (Ana Suy).

Tanto o título quanto a epígrafe deste capítulo fazem referência à obra *A corda que sai do útero* de Ana Suy[11]. O livro é uma narrativa poética que explora as temáticas da maternidade, laços, perdas e renascimentos. O título da obra traz a relação simbólica entre essa corda, esse fio que une e prende, mas também liberta e aprisiona mãe e filha(o) desde o útero e para sempre.

O cordão umbilical, em sua materialidade biológica, estabelece a primeira ligação vital entre mãe e filha(o): é por meio dele que o feto recebe alimento, oxigênio e nutrientes. No entanto, para além da função fisiológica, o cordão umbilical se constitui também como um símbolo arquetípico da relação originária e fundante entre os dois corpos. Ele representa a fusão inicial, a dependência e o primeiro fio de pertencimento a um outro: a mãe.

No imaginário coletivo, tal vínculo ultrapassa o nascimento: o “corte” físico nem sempre equivale à separação simbólica, ou seja, essa ligação ultrapassa o plano biológico. O corte do cordão umbilical físico é livre de dor para a mãe e para o filho(a) e leva apenas alguns minutos, já o imaginário nem sempre é cortado de maneira simples e indolor, pelo contrário, é dolorosa, na maioria das vezes, e pode levar vários

[11] Ana Suy (1985-) é psicanalista, professora, escritora e doutora em Pesquisa e Clínica em Psicanálise pela UERJ.

anos, como veremos na análise da obra *Uma Duas*, de Eliane Brum, na relação entre Laura, a filha, e Maria Lúcia, a mãe.

Como o próprio título da obra sugere, o livro conta a história de uma/duas mulheres: da filha Laura e da mãe Maria Lúcia. Laura está sonhando e o telefone toca, é a vizinha da sua mãe, Alzira, pedindo que ela vá ao apartamento da sua mãe com as chaves, pois ela não tem notícias da Maria Lúcia há alguns dias. Laura procura a chave na mesa de cabeceira, porém, não encontra. Apesar de ter vontade de dizer para a Alzira "que ela precisa trabalhar e cuidar da própria vida em vez de se preocupar com as loucuras daquela mãe que insiste em permanecer quando ela não mais a quer, aquela mãe que finge não ser tarde demais para elas" (Brum, 2011, p. 11), ela pega um táxi e se dirige ao apartamento da mãe, mesmo sem ter encontrado a chave. A caminho, ela se questiona o que a mãe está aprontando dessa vez e porque "Aquela mãe que insiste em seguir existindo como uma realidade para ela. Mais viva ainda porque odeia e ama aquela mãe com a mesma intensidade, embora só tente odiar" (Brum, 2011, p. 11).

Chegando ao condomínio, Laura sobe até o apartamento da mãe, sob o olhar julgador de todos, chegando na porta, Laura escuta a mãe perguntando: "Laura, é você?" (Brum, 2011, p. 12). Os bombeiros arrombam a porta e ao entrar, sem enxergar a mãe, ela sente um toque na canela direita, era Maria Lúcia enrodilhada no chão, logo Laura percebe "Não há como escapar da carne da mãe. O útero é para sempre" (Brum, 2011, p. 14).

Maria Lúcia é encaminhada para o hospital, em que uma assistente social faz uma série de perguntas para Laura, tentando compreender a dinâmica entre as duas, tendo em vista que a mãe se encontrava há dias caída. Laura responde mascarando seu íntimo que questiona: "Como eles poderiam saber que não há longe suficiente para elas? Que não há longe o suficiente para elas? Que não há separação possível entre elas?" (Brum, 2011, p. 18), afinal, elas "Não são próximas porque são uma só" (Brum, 2011, p. 18). A assistente social informa que Maria Lúcia precisará de cuidados e não poderá mais ficar sozinha. Sendo assim, vinte anos depois, Laura precisa retornar à casa materna. Essa reaproximação física leva Laura a uma constatação:

> Para mim nunca houve um cordão umbilical que pudesse ser cortado. Só a dor de estar confundida com o corpo da mãe, de ser carne da mãe. [...] Continuo sem corpo. E ela lá fora, com medo que eu vá embora, fingindo desconhecer que não posso partir. Nunca pude. Porque arrasto comigo o corpo dela, que me engolfa e engole (Brum, 2011, p. 16).

Na fala de Laura, “Para mim nunca houve um cordão umbilical que pudesse ser cortado. Só a dor de estar confundida com o corpo da mãe, de ser carne da mãe [...] Porque arrasto comigo o corpo dela, que me envolve e engole”, manifesta-se uma relação com a imagem da dominante digestiva, tal como a define Gilbert Durand. O corpo materno, nesse imaginário, representa o espaço originário da nutrição e da interiorização, mas também carrega o perigo da anulação, quando o gesto de acolher se converte em ato de engolfar e consumir. Laura, presa a esse imaginário regressivo, vive a impossibilidade simbólica do nascimento, pois o “cordão que não pode ser rompido” converte-se no signo de uma fusão asfixiante, em que o fio vital se transforma em prisão. A experiência do corpo engolido pela mãe traduz, assim, a ambiguidade da dominante digestiva: a fusão entre mãe e filha por esse cordão umbilical que não pode ser partido e o pavor de ser dissolvida nele, sem limites definidos.

De acordo com Carl Gustav Jung[12], na obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), “como todo arquétipo, o materno também possui uma variedade incalculável de aspectos” (Jung, 2000, p. 91). Ele mostra que o arquétipo materno representa uma imagem psíquica primordial, que pode ser projetada em várias figuras (mãe real, madrasta, deusa, natureza, terra, mar etc.), embora “a figura da mãe, tal como aparece na psicologia dos povos, seja de certo modo universal, sua imagem muda substancialmente na experiência prática individual” (Jung, 2000, p. 93), ou seja, cada pessoa, com base nas suas experiências, imagens, afetos e fantasias, que se formam no seu inconsciente, relacionados à mãe, influenciam seus pensamentos, sentimentos e comportamentos.

A forma pessoal e afetiva pela qual o arquétipo materno se manifesta na psique individual é denominada de complexo materno e o núcleo de cada complexo é arquétipo, ou seja, ele se ancora em imagens universais que estruturam a experiência humana. Em torno desse núcleo, a história se entrelaça formando padrões emocionais que podem tanto nos nutrir quanto nos aprisionar.

Na sua obra *Filhas de pai, filhos de mãe*: *complexos materno e paterno e caminhos para a identidade própria* (2022), a psicanalista Verena Kast[13] reafirma que

[12] Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço e fundador da psicologia analítica.
[13] Verena Kast (1966-) é docente e analista didata no Instituto C.G. Jung de Zurique e psicoterapeuta em clínica particular.

“os complexos se manifestam em nossa vivência e ação, mas se mostram também em símbolos” (2022, p. 29). O complexo materno, por exemplo, não fala só de mãe pessoal, mas das experiências ligadas a cuidado, nutrição e dependência, e na obra *Uma Duas* essas experiências estão relacionadas ao símbolo do fio.

Mesmo já tendo se separado fisicamente do corpo materno no nascimento, Laura percebe que não consegue realizar esse corte do cordão umbilical simbolicamente. Afinal, esse fio invisível ancora o corpo da filha à mãe e impede Laura de realizar seu processo de separação simbólica, ou seja, ela se (con)funde ao corpo da mãe. Dessa forma, Laura, ao não conseguir realizar essa separação simbólica da sua mãe, não constrói uma identidade autônoma, ela não consegue realizar seu processo de individuação. Assim, a mãe torna-se, para Laura, uma presença fundante e, também, limitadora.

A individuação é o conceito central da psicoterapia junguiana. De acordo com Verena Kast, na obra *Jung e a psicologia profunda*: *um guia de orientação prática*,

> O processo de individuação é não apenas um processo de integração, mas também de delimitação, de ganho crescente de autonomia e liberdade. Por um lado, delimitação significa ocupação consciente com a consciência coletiva, com papéis, normas e autoridade; por outro, também significa uma separação dos complexos parentais, uma ocupação com os complexos em geral, que não nos possibilitam viver o que queremos, mas provocam em nós certa compulsão à repetição (Kast, 2019, p. 51).

Ao manter-se vinculada à figura materna pelo fio simbólico, Laura revela dificuldades em estabelecer fronteiras psíquicas entre o *self*[14] e o outro. A ausência de uma diferenciação subjetiva impede que ela construa uma identidade autônoma, tornando-se incapaz de perceber-se fora da relação fusional com a mãe. Essa ausência de separação interna compromete o processo de individuação necessário à constituição de um eu singular.

> Eu não tinha nada mais para esperar. Quando vagava me batendo pelas paredes da casa, me sentia ligada ao corpo dela como um daqueles cachorros que tem uma corda presa ao pescoço que os paralisa depois de alguns passos. No meu caso não era uma corda, mas um cordão umbilical. Aos poucos eu não conseguia mais distinguir entre o meu corpo e o dela (Brum, 2011, p. 55).

[14] O *self* é a totalidade da psique, centro que une consciente e inconsciente.

Nesse contexto, o cordão umbilical torna-se símbolo do domínio arquetípico da Grande Mãe, não como matriz que gera, mas como força que retém. O vínculo simbiótico entre Maria Lúcia e Laura se funde, não há separação, não há diferenciação, não há simbolização suficiente da perda. De acordo com Liliane de Souza Castro[15] (2024, p. 58), “Essa parece ser uma metáfora geral sobre a situação, que depois vai se especificando através da descrição das outras partes de seu corpo que Laura passou a ver como símbolos que constituíam a figura da mãe”. Ao tentar realizar esse corte simbólico do cordão umbilical, Laura acaba concentrando seus instintos maternos na mãe “sob a forma de defesa, não se prestando, pois, à construção de sua própria vida” (Jung, 2000, p. 100), o que Jung denomina como complexo materno negativo[16].

Segundo Verena Kast (2022), uma pessoa com um complexo materno negativo tem certeza de não ser um eu bom e de viver num mundo mau e, sendo assim, seria melhor nem existir. Essa pessoa geralmente permanece muito vinculada com a mãe na espera inconsciente de que a mãe reconheça seu “erro”, isso ocorre porque essa pessoa cresceu a partir de uma experiência negativa com o materno na infância, com possíveis marcas de rejeição, abandono etc. No caso de Laura, ao retornar à casa de sua mãe, ela precisou “encarar” essas feridas novamente, ocorrendo, então, um processo de consciência daquilo que estava guardado no seu interior. De acordo com Jung, quando um complexo é ativado, sentimos que não somos inteiramente nós mesmos. Laura sente que esse fio que engole e engolfa não permite que ela se reconheça para além da mãe, sendo uma e não duas.

Já a voz de Maria Lúcia aparece apenas no capítulo 15, momento em que afirma escrever para nós, leitores. Sua narrativa, não linear nem cronológica, revela os motivos da relação disfuncional entre mãe e filha. Descobrimos que sua mãe faleceu no parto, e Maria Lúcia foi criada e educada unicamente pelo pai, um militar repressivo e controlador, que limitava as saídas somente aos finais de semana e sempre acompanhadas por ele. O pai nunca a tocou nem demonstrou afeto. Ela relata: “E eu passei a infância sem nenhum carinho, mas, como eu não sabia que fazia falta, acho que não fazia falta mesmo. E como eu quase não saía de casa não tinha muita referência” (Brum, 2011, p. 82).

---

[15] Liliane de Souza Castro é pesquisadora e mestra pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).
[16] Nesta tese, o foco será o complexo materno, pois ele é o complexo dominante ao longo da obra.

Foi ele quem lhe ensinou a ler e escrever. Inicialmente com conteúdos escolares, depois ditando cartas, transformando-a em sua “secretária”, responsável por escrever às mulheres com quem ele se relacionava. Quando ele morreu subitamente enquanto ditava uma carta, Maria Lúcia, então com 22 anos, permaneceu horas sem saber o que fazer, afinal, ela não tinha autorização do pai para falar com ninguém, mas ela sabia que havia um porteiro, pois seu pai resolvia o que havia para resolver com ele. Então, desce pelas escadas, para na frente do porteiro e diz: “Meu pai não acorda. Algo assim. Ele não respondeu logo. Ou me pareceu que demorou. Depois, perguntou alguma coisa, mas eu não entendi. Fiquei ali balançando para frente e para trás, em pé diante do balcão da recepção” (Brum, 2011, p.100).

O porteiro sobe com ela e depois disso ela afirma que só se lembra de retalhos do que ocorreu. As questões burocráticas do velório e do funeral foram resolvidas por alguém do Exército. Após o enterro, perguntaram se ela tinha algum outro parente e ela mentiu que sim, e, então, pela primeira vez, após o enterro do pai, ela se viu completamente sozinha. Sem mãe e com a vida inteiramente definida pelo pai, Maria Lúcia não conseguia se reconhecer para além dele: “Meu corpo parecia pertencer a outra pessoa. Eu não sabia onde acabava ou começava” (Brum, 2011, p. 110). Mesmo desejando liberdade, o medo a paralisava:

> Eu queria tanto ter liberdade para sair sozinha de casa, mas agora eu tinha um medo de que era maior do que qualquer coisa que eu tivesse experimentado [...]. E voltei a me encolher no chão num tempo sem tempo, num corpo sem corpo (Brum, 2011, p. 110).

Esse medo tornou-se o elo com o porteiro. Após verificar se ela estava bem, começou a cuidar dela: trazia comida, fazia compras, levava-a ao banco. Inicialmente silencioso, ele não exigia nada, mas Maria Lúcia intuía que ele queria algo: “O homenzinho cinzento quase não ocupava espaço. Não falava nem pedia nada. [...] O que ele queria? Eu sentia que ele queria alguma coisa...” (Brum, 2011, p. 112).

Ao voltar de um passeio, foi recebida por ele, furioso. Sentiu-se culpada, depois revoltada. Ele reagiu com violência física e sexual, e ela se submeteu, tomada pelo medo:

> Senti que tinha feito algo muito errado. Em seguida tive ódio dele. Você não é o meu pai, eu disse. Desta 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 o 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 (Brum, 2011, p. 113).

Essas duas últimas frases, “Fiz o que tinha aprendido a fazer. Deixei fazer”, não são apenas atos de submissão, também são atos de sobrevivência. Maria Lúcia aprendeu a silenciar, a se calar, a permitir porque não lhe foi ensinada outra forma de existir. A falta de referencial de cuidado – de mãe, de rede, de escuta – cria um vazio propício à instalação da violência. Maria Lúcia cresceu sem autorização para falar com ninguém, cresceu sem mãe e passava a maior parte do seu tempo sozinha em casa, pois seu pai “não confiava em ninguém para botar dentro de casa” (Brum, 2011, p. 82). Quase não saía de casa e quando saía era sempre acompanhada do pai, ou seja, ela vivia em vigilância constante, sob as ordens dele, sem ter qualquer outro tipo de relação.

Maria Lúcia cresce sem aprender a se reconhecer como alguém que merece respeito, afeto e proteção, afinal sua vida foi marcada por uma construção identitária permeada por violências e ausência de referências e vínculos afetivos femininos. Ela se desenvolve como criança, menina, jovem e mulher sem qualquer referencial de cuidado ou pertencimento, o que intensifica sua vulnerabilidade.

Após a morte do pai, passa a viver com o “ratinho branco” – como ela apelidava o porteiro –, figura que, apesar de inicialmente representar acolhimento mínimo, se transforma em agente de novas violências, agora com implicações físicas, sexuais e psicológicas. A continuidade dessas agressões culmina em gravidezes, que simbolizam não apenas uma transição forçada para outra etapa da vida, mas também os resultados de uma relação atravessada por abusos e silenciamento. Maria Lúcia afirma: “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).

Na obra *Um amor conquistado*: *o mito do amor materno*, de Elisabeth Badinter[17] (1985), a autora questiona a ideia de que o amor materno é um instinto natural e universal. Ela argumenta que esse sentimento é socialmente construído, moldado por valores culturais, históricos e econômicos. Maria Lúcia cresce sem referências femininas, sem afeto, sem modelos de cuidado, sem esse dito amor materno. Sua construção subjetiva se dá em um ambiente de repressão e violência, o que

[17] Elisabeth Badinter (1944-) é uma filósofa francesa e umas das vozes mais importantes do movimento feminista francês.

compromete sua capacidade de desenvolver vínculos afetivos, inclusive com o próprio corpo e, posteriormente, com o feto.

> Eu não compreendia. Como poderia? E um dia aquela coisa me arrebentou e saiu de mim. Em casa, porque o ratinho tinha medo não sei do quê. Era a mesma dor de agora, a mesma. E lembro de ter me surpreendido de estar viva quando acabou (Brum, 2011, p. 141).

Maria Lúcia teve três gravidezes antes do nascimento de Laura, os outros "pedaços de carne", como ela se refere as três crianças gestadas, foram afogadas na privada do banheiro, sem jamais pensar nesses atos como crime.

> E um dia veio Laura. Eu já nem ligava mais. Minha barriga crescia, a coisa dentro dela se alimentava de mim, me arrebentava ao sair, e depois eu a afogava na privada. O idiota a enterrava no quintal e plantava uma árvore. Como eu não saía de casa, os vizinhos nem mesmo podiam saber que um dia estive grávida. 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. 142).

A maternidade vivida por Maria Lúcia se inscreve num lugar de não-escolha. Suas gravidezes não são fruto de desejo, planejamento ou vocação, mas sim consequência direta de uma relação marcada por abusos e violência. Diante desse contexto, Maria Lúcia constrói uma lógica própria: se foi gerado por ela, cabia a ela decidir o destino. Essa perspectiva reforça o argumento de Elisabeth Badinter de que a maternidade não é acompanhada, necessariamente, de amor ou vocação.

> O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou o quase nada (Badinter, 1985, p. 22-23).

Para Badinter (1985), o amor materno não é uma característica inata da mulher, mas sim um sentimento humano, que pode ou não emergir, dependendo das condições subjetivas, culturais e sociais. A experiência de Maria Lúcia mostra que há mulheres que não puderam se constituir como mães porque nunca foram reconhecidas como sujeitos e nem tiveram uma referência materna. "E eu tive uma vida. E não tive uma mãe. Talvez seja por isso que eu não tenha sido uma boa mãe. Eu nunca soube o que uma mãe deve fazer. A minha mãe morreu no parto. No meu parto" (Brum, 2011, p. 80).

Foi com Laura que Maria Lúcia construiu-se como sujeito e como mãe. Ao dar à luz a Laura, ela projeta na filha a oportunidade de criar o vínculo que jamais teve, mas esse desejo nasce também de uma profunda carência e fragilidade emocional. A relação entre Laura e Maria Lúcia se desenvolve de maneira simbiótica, como Maria Lúcia nunca teve afeto materno e foi privada de relações humanas saudáveis, Laura passa a representar sua única fonte de vínculo e identidade.

> Às vezes eu tenho vontade de dizer a ela: por que você não me larga de uma vez e vai viver a sua vida? Mas eu não digo. Não digo porque sou egoísta, e Laura é tudo que eu tenho. Bem ou mal, só sei que tive uma vida quando vejo Laura carregando suas cicatrizes pela casa (Brum, 2011, p. 80).

Há desejo de proteção, mas também de controle, Maria Lúcia não vivenciou o modelo social do amor materno, e, com Laura, em vez de romper esse ciclo, ela reproduz uma relação dependente, na qual a maternidade não se traduz em cuidado autônomo, mas em uma ligação quase sufocante, típica da simbiose.

> O que estou dizendo? Acho que eu não teria mais como segurá-la, mesmo que quisesse. Mas gosto de pensar que sim. Porque Laura, como uma galinha, nunca vai muito além do quintal. Sempre cisca perto de casa, perto de mim. Laura é um pintinho que não vira galinha. (Brum, 2011, p. 79).

É importante destacar a intertextualidade presente no trecho citado com a obra *A vida íntima de Laura* da escritora Clarice Lispector, assim como na escolha do nome Laura. Maria Lúcia conta aos leitores que “Se pudesse, nem mesmo teria colocado o nome de Laura. Para mim seria filha. Mas o pai dela disse que era mais uma de minhas loucuras que não era permitido registrar com o nome de filha” (Brum, 2011, p. 72).

> Naquela época, eu ainda o escutava, e então dei o nome de Laura, que era o nome da galinha de uma história infantil que uma escritora chamada Clarice Lispector escreveu pouco antes de ela nascer. Nunca li nada dessa autora, mas senti a compulsão de comprar esse livro ao vê-lo na vitrine da livraria quando estava grávida e pressentia que seria uma menina. 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. Não lembro quem disse, mas isso é um filho. “Aquele que entra em minha casa e não veio de fora”. E, se for uma filha, mais tenebroso ainda (Brum, 2011, p. 72).

Como se evidencia ao longo da análise, Maria Lúcia não foi socializada para exercer a maternidade em sua dimensão afetiva e simbólica. Privada de referências de cuidado, feminilidade e vínculos familiares, sua trajetória é marcada por múltiplas

formas de violência desde a infância, o que comprometeu profundamente sua constituição subjetiva. A figura de Laura emerge, nesse contexto, como ponto de inflexão: é por meio da filha que Maria Lúcia começa a se reconhecer como sujeito, para além do corpo violentado e silenciado que a define até então.

A epígrafe que inaugura o capítulo – “porque para viver é preciso encontrar um modo de dançar de acordo com a música de cada um” (Suy, 2024, p. 98) – adquire, nesse cenário, uma dimensão simbólica. A “corda que traz à vida”, metáfora do cordão umbilical e dos vínculos fundantes entre mãe e filha, não pode ser rompida para Maria Lúcia, pois representa sua única possibilidade de existência. O fio simbólico que a une a Laura é, simultaneamente, expressão de sobrevivência e de aprisionamento: é nele que se inscreve sua tentativa de reconstrução identitária, ainda que marcada pela ambivalência entre proteção e controle.

Essa relação, permeada por elementos do imaginário materno e por complexos afetivos não elaborados, revela como a maternidade pode ser vivida como espaço de repetição de traumas, e não necessariamente como lugar de cuidado. A manutenção do vínculo simbiótico com a filha, longe de representar apenas afeto, configura-se como estratégia inconsciente de permanência – uma forma de resistir ao apagamento subjetivo imposto pelas violências sofridas. Assim, o fio que não se rompe é também o fio que impede a individuação, tanto da mãe quanto da filha, perpetuando uma dinâmica de fusão e dependência que atravessa toda a narrativa.

Essa relação simbiótica entre Maria Lúcia e Laura evoca um dos mitos mais emblemáticos da mitologia grega, o de Deméter e Perséfone. Como dito por Jung, os mitos narram estruturas arquetípicas da experiência humana, e esse mito apresenta a representação arquetípica do cordão umbilical. Esse vínculo mítico entre mãe e filha simboliza não apenas a ligação primordial e visceral, mas também reflete a submissão, o sofrimento da separação e a impossibilidade de um corte definitivo. Tal como Deméter e Perséfone, cuja conexão transcende o mundo terreno e o submundo, Maria Lúcia e Laura compartilham um laço que desafia rupturas e ecoa uma dor silenciosa diante da cisão simbólica.

Deméter, a deusa da colheita e da fertilidade, tinha uma filha chamada Perséfone. Um dia, Perséfone foi raptada por Hades, o deus do submundo, que a levou para ser sua esposa. Desesperada, Deméter procurou sua filha por toda parte, e sua tristeza fez com que as colheitas murchassem e a terra se tornasse estéril. Finalmente, Zeus interveio e um acordo foi feito: Perséfone passaria metade do ano

com Hades no submundo e a outra metade com Deméter na terra. Esse ciclo de separação e reunião explica as estações do ano: a primavera e o verão representam o tempo em que mãe e filha estão juntas, trazendo vida e fertilidade à terra, enquanto o outono e o inverno simbolizam o período em que Perséfone está no submundo, e a terra fica desolada.

Antes do rapto, Deméter e Perséfone são inseparáveis: vivem uma existência fundida, sem distinção de identidade, em que a filha é quase uma extensão da mãe. Essa relação representa a fase do cordão umbilical simbólico ainda não cortado – a dependência absoluta, o afeto total, mas também a ausência de individuação. A separação forçada pelo rapto de Hades simboliza o corte do cordão umbilical, não no plano físico, mas no plano psíquico e simbólico: a filha precisa descer ao mundo subterrâneo, experimentar a dor, a ausência e a transformação. Esse é o rito de passagem para sua identidade própria, afinal ela deixa de ser apenas “filha de Deméter” e torna-se também rainha do mundo inferior. Deméter, ao perder Perséfone, recusa o corte: ela nega o ciclo da vida, interrompe o crescimento das plantas, paralisa o mundo. Aqui o cordão simbólico ainda pulsa, ainda resiste ao rompimento. O luto de Deméter é o fio da maternidade que não aceita o desligamento e essa recusa gera esterilidade, dor, colapso do tempo e do mundo. O mito mostra a força arquetípica da Grande Mãe Deméter, que pode nutrir, mas também reter, e a dificuldade da filha em se individuar sem romper esse vínculo, afinal, o feminino pleno nasce do enfrentamento com a perda, com a sombra, com a autonomia.

Na obra *Uma Duas*, a relação entre Laura e Maria Lúcia faz uma releitura desse imaginário: não há rapto, mas sim permanência, não há luto, mas sim fusão contínua. O cordão umbilical, longe de ser cortado, permanece como um fio invisível que atravessa o corpo e o destino da filha. Assim como Deméter recusa que a filha desça ao submundo, Maria Lúcia parece se alojar no mundo subterrâneo de Laura e a impede de emergir. Laura, porém, não passa plenamente por esse processo. Seu cordão não é rompido – ou, se o é, não é elaborado simbolicamente. O luto é inacabado, a individuação é apenas iniciada e o corpo da mãe continua presente, latejando como um fio psíquico ainda preso ao ventre.

2.2. O fio da amamentação

O leite, como elemento simbólico e corporal, pode ser diretamente associado ao fio da dependência materna. Na experiência simbólica da infância, o seio é o primeiro vínculo corporal com a mãe e o leite é o alimento que sustenta a vida. Jung vê esses elementos como expressões do arquétipo materno em seu aspecto nutridor. No entanto, essa nutrição pode ser vivida de forma ambivalente: como acolhimento e cuidado, ou como dependência e aprisionamento. Nesse sentido, o seio e o leite funcionam como fios invisíveis que ligam o corpo do filho(a) ao da mãe, alimentando, mas também controlando, ou seja, uma forma de posse pela nutrição.

O aleitamento materno pode simbolizar a continuidade de um vínculo simbiótico, em que o sujeito não se separa da mãe. Tal como o cordão umbilical, o leite nutre, mas também impede o desligamento. Assim, o fio da amamentação pode ser pensado como um laço de dependência afetiva; uma extensão do cordão umbilical após o nascimento; um “fio branco” que prolonga a submissão à mãe e adia a individuação.

A relação entre o seio, o leite e o fio ganham ainda mais aprofundamento simbólico quando aproximamos do pensamento de Melanie Klein[18], especialmente em suas teorias sobre a relação mãe-bebê, a formação do mundo interno e os objetos parciais. Melanie Klein aponta o seio materno como o primeiro objeto psíquico da criança – fonte de alimento, afeto e angústia. Internalizado como objeto parcial, o seio funda um fio relacional invisível que atravessa o corpo e o mundo interno da filha. O leite e o seio, portanto, configuram-se como fios simbólicos de um afeto ambivalente, que ora nutre, ora prende.

Mesmo durante a infância, Laura continua sendo amamentada à noite na cama do quarto do casal e percebe que sua presença ali afasta o pai do próprio espaço. O quarto de solteiro, originalmente destinado a ela, acaba sendo ocupado pelo pai, já que Laura sempre dorme com a mãe. Em uma tentativa de afirmar sua independência e desocupar o lugar que seria do pai, Laura decide dormir em seu quarto. Maria Lúcia tenta trazê-la de volta, mas diante dos gritos intensos da filha, teme chamar a atenção dos vizinhos e desiste. No meio da noite, porém, Laura acorda assustada, sentindo-

[18] Melaine Klein (1882-1960) foi uma psicanalista austríaca representante da segunda geração psicanalista mundial.

se sufocada, e volta a gritar, só então Maria Lúcia vai até ela e a leva no colo de volta para a cama de casal.

> Desta vez ela estava furiosa. Queria mais. Minha rendição completa, meu sangue circulando nas veias dela. Quando deitei na cama, ela abriu a camisola sem se preocupar com os botões que fizeram um barulho indecente ao bater no assoalho. Ainda me lembro do barulho indecente ao bater no assoalho. Ainda me lembro daquele barulho, como os pingos d´água caindo sobre a cabeça dos condenados até que clamassem pela morte. Plim. Plim. Plim. E para mim o silêncio.
> Demorei apenas um instante para entender o que ela queria de mim quando me mostrou um seio grande e duro como toda ela. Que cheirava a sabão caseiro como toda ela. Gosto de pensar que fui obrigada, mas sei que parte de mim, a parte que renego em mim, desejou aquele seio.
> Quando meu pai chegou do trabalho eu ainda mamava o não leite que me envenenaria por toda a vida. Com nojo, com desejo. Sem conseguir escapar nem dela, nem de mim (Brum, 2011, p. 40).

Embora Laura, ainda criança, fosse tomada por um impulso de mamar, mesmo sabendo, de algum modo, que aquele leite já não cumpria mais uma função nutritiva, é a narradora adulta quem qualifica como “indecente” o som dos botões da camisola da mãe batendo no assoalho. A criança vivia a ambivalência entre desejo e repulsa, mas a consciência da inadequação do ato é construída posteriormente, na memória e na linguagem da narradora. Assim, o gesto se torna marcado como “veneno”, uma inscrição simbólica que se prolonga na vida, sobretudo porque, logo após esse episódio, ocorre a partida do pai: “Na manhã seguinte, o homem que nunca esteve lá não estava lá. Tinha me abandonado. Tinha me abandonado no estômago do dragão negro onde eu continuaria a ser digerida noite após noite” (Brum, 2011, p. 40).

De acordo com a teoria kleiniana, o desenvolvimento emocional do ser humano passa por duas formas fundamentais de se relacionar com o mundo interno e o com os outros: a posição esquizoparanoide e a posição depressiva.

> O bebê nasce imerso na posição esquizoparanoide, cujas principais características são: a fragmentação do ego; a divisão do objeto externo (a mãe), ou mais particularmente de seu seio, já que este é o primeiro órgão com o qual a criança estabelece contato, em seio bom e seio mau – o primeiro é aquele que a gratifica infinitamente enquanto o segundo somente lhe provoca frustração –; a agressividade e a realização de ataques sádicos dirigidos à figura materna (Simon, 1986). A partir da elaboração e superação destes sentimentos emerge a posição depressiva. Esta tem como principais atributos: a integração do ego e do objeto externo (mãe/ seio), sentimentos afetivos e defesas relativas à possível perda do objeto em decorrência dos ataques realizados na posição anterior. Estas posições continuam presentes pelo resto da vida, alternando-se em função do contexto, embora a posição depressiva predomine num desenvolvimento saudável (Simon, 1986 *apud* Oliveira, 2007, p. 82).

Essas posições não são fases cronológicas fixas, mas modos de funcionamento psíquico que podem coexistir e reaparecer ao longo da vida. A posição esquizoparanoide, presente desde os primeiros meses de vida, refere-se à fase na qual o bebê divide o seio bom – aquele que alimenta – e o seio mau – aquele que frustra, pois ainda não consegue integrá-lo como bom e mau ao mesmo tempo. Já a posição depressiva, em que Laura passa grande parte de seu desenvolvimento, é a fase em que o ego amadurece, o bebê começa a perceber que o seio bom e o mau são, na verdade, o mesmo e passa a experienciar o objeto total. É nesse estágio de desenvolvimento que a criança começa a reconhecer seus sentimentos de amor e ódio pelos seus cuidadores.

A saída do pai de casa coincidiu com uma mudança no comportamento de Laura na escola. Ela passou a apresentar condutas atípicas, como morder a professora, desenvolveu um quadro de alopecia e, nesse contexto, também sofreu bullying recorrentemente, as crianças a perseguiam, arrancando a touca que ela usava para esconder a alopecia ou atiravam cinamomo, e não se relacionavam com ela: “Ninguém queria me tocar. Diziam que eu tinha um cheiro estranho. Quando penso nisso hoje, acho que de alguma forma eles adivinhavam o leite” (Brum, 2011, p. 58).

Preocupada com o estado da criança, a professora encaminha Laura a uma psicóloga, de forma velada. Durante as sessões iniciais, após uma série de questionamentos, Laura enfim rompe o silêncio e revela seu sofrimento emocional.

> E eu nem sabia por que era tão difícil de dizer por que eu achava que era normal, eu já tinha visto muitos bebês fazerem isso com suas mães. Eu só me sentia assim, suja de sabão. Princesa, vamos, você precisa falar.
> Eu mamo. De noite eu mamo no peito da minha mãe. E depois eu durmo. Meu pai foi embora porque era ele que devia mamar, não eu.
> E depois eu achei que devia explicar. Não sei por quê.
> Meu pai não gostava de me encontrar na cama, mas tinha lugar para ele, e eu queria muito que ele viesse. Eu tentava não ir para a cama da minha mãe porque ele não gostava, mas minha mãe me buscava e era muito escuro quando eu ficava sozinha. Então eu fiquei com o peito. E meu pai foi embora.
> E você gosta do peito? Você gosta de mamar no peito da sua mãe? A professora tinha saído da sala, eu só percebi quando a porta bateu. A doutora me olhava com um jeito bom, bem nos meus olhos.
> Não. Sim (Brum, 2011, p. 60).

A posição depressiva, segundo Klein, é uma fase marcada por amor e ódio, culpa e reparação ao objeto, no caso o seio materno. É nessa oscilação que se revela

o conflito profundo de Laura: ela deseja se libertar do vínculo com a mãe, mas não consegue; sente culpa pela separação e repulsa pela permanência. Essas posições estruturam o inconsciente relacional da filha com a mãe e podem permanecer ativas ao longo da vida adulta, especialmente em casos de complexos maternos intensos, como parece ser o de Laura.

Após esse episódio, Maria Lúcia foi chamada na escola e a partir desse dia Laura nunca mais foi amamentada.

> Naquela noite eu dormi na cama do meu pai, que antes tinha sido minha e agora era minha de novo. Tive muito medo e tentei ir para a cama dela no meio da noite, mas ela me empurrou e disse que eu nunca mais poderia dormir lá graças a minha boca grande. E eu soube que não deveria ter acreditado na professora nem na doutora com cara boa porque as palavras são más.
> Nunca mais tomei leite e ainda hoje, depois de adulta, não tomo. Minto que tenho alergia à lactose e me deixam em paz (Brum, 2011, p. 61).

Para Verena Kast (2022, p. 29), “os complexos são núcleos afetivos da personalidade e são provocados por um confronto doloroso ou significativo do indivíduo com uma exigência ou um evento no ambiente, do qual ele não dá conta’’. A simbologia do leite se torna, assim, uma metáfora da prisão do feminino: um laço branco, supostamente puro e natural, que atravessa o corpo da filha e impede sua saída da esfera materna. Como o cordão umbilical não é rompido, o leite representa uma continuidade da simbiose que deveria ser transitória. Jung defende que o processo de individuação exige a separação da psique materna para a construção de um eu autêntico. Em Laura, essa separação é interrompida, e o fio branco permanece estendido, atravessando infância, corpo e memória.

O símbolo do leite, nesse cenário, deixa de ser fonte de vida e passa a operar como uma corda simbólica que amarra a filha ao desejo da mãe, impedindo a formação de uma identidade própria. O fio branco, portanto, representa a impossibilidade da separação, a fusão entre corpos e afetos, e o preço subjetivo de uma maternidade que não admite o desligamento.

Há apenas uma passagem na obra pela narrativa de Maria Lúcia que se refere à amamentação:

> A verdade é que amei Laura. Apesar de tudo. E a salvei de mim mesma por amor. Era isso que eu fazia muito mais tarde, quando lhe dava o meu peito e quase fui parar na cadeia. Eu tentava compensar. Era por isso que 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 alguma se enfiando na cama da minha filha. Mas parece que tudo em mim é torto, e Laura mesma acha que sou uma aberração (Brum, 2011, p. 145).

Ao oferecer o seio à menina, Maria Lúcia não apenas desobedece ao tempo social da maternidade, mas inscreve seu corpo como barreira contra o abandono e a violência, os mesmos que marcaram sua história. O peito torna-se espaço de contenção, barreira simbólica e literal. Ao amamentar Laura em sua própria cama, ela assume a posição de vigília e abrigo, tentando resguardar a filha de uma invasão semelhante àquela que sofreu. Esse gesto revela o desejo de manter o "cordão umbilical" ativo, não por simples apego, mas como um fio de salvação.

No entanto, essa tentativa de proteção é também uma forma de aprisionamento, pois prolonga um vínculo simbiótico que impede a diferenciação entre mãe e filha. A relação simbiótica é representada como uma amamentação tardia que substitui o afeto por controle, transformando o leite, antes sustento, em instrumento de poder.

Ao amamentar Laura, ela não apenas a protege, mas afasta o ratinho branco da sua cama, impedindo também que a violência se repita com ela. Além disso, Maria Lúcia nunca teve esse carinho e cuidado e acaba projetando em sua filha essa ligação, de forma controladora.

O mito grego da Via Láctea narra o momento em que Hera, ao perceber que amamentava Héracles, filho de outra mulher, o afasta bruscamente do peito. O leite que jorra e se espalha pelo céu transforma-se na faixa estelar que nomeamos como Via Láctea (do latim *via lactea*, "caminho do leite"). Essa narrativa mitológica revela a força simbólica do seio e do leite como elementos do arquétipo materno: o leite, mais que alimento, é marca de origem, de expulsão e de pertencimento negado. Mesmo sendo rejeitado, o filho permanece ligado à mãe pelo vestígio do leite – um "fio branco" que eterniza o vínculo.

Em *Uma Duas*, a situação se inverte: Laura não é rejeitada pelo seio, mas absorvida por ele. A amamentação simbólica é contínua, sem corte, sem jorro, sem separação. Se para a filha esse leite se transforma em dor, doença e silêncio, um leite escuro que adoece ao invés de nutrir, para a mãe pode ser lido como gesto de proteção, como tentativa de oferecer o único cuidado possível diante do desamparo instaurado pela ausência paterna. Assim, o seio e o leite, como o cordão umbilical,

operam como fios simbólicos de submissão, que perpetuam o complexo materno negativo e atrofiam o feminino da filha, impedindo que ela se separe psíquica e identitariamente da mãe.

2.3. O fio do cabelo: o fio que tece a identidade

Marina Warner[19], na obra *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*, dedica dois capítulos à análise da simbologia do cabelo, compreendendo-o como um dos elementos mais ricos na construção da identidade feminina. Para a autora, “A linguagem do eu ficaria destituída de um de seus recursos mais ricos sem os cabelos. [...] Na busca pela identidade, seja pessoal ou em sua relação mais ampla com a sociedade, os cabelos podem ajudar” (Warner, 1999, p. 409). O cabelo, portanto, não se limita a um atributo físico ou estético, mas funciona como signo cultural que expressa poder, sensualidade, *status* e até espiritualidade. Nos contos de fadas, ele aparece como metáfora narrativa que reforça tanto virtudes quanto estigmas: a longa trança de Rapunzel, por exemplo, é ponte literal e simbólica, representando desejo e aprisionamento; já os cabelos dourados de Cinderela e Pele de Asno revelam pureza e legitimidade; em contrapartida, as bruxas e madrastas são associadas a cabelos desgrenhados ou ocultos, reforçando imagens de desordem e marginalidade.

Essa leitura evidencia que o cabelo é um “texto dentro do texto”, narrando silenciosamente a condição da mulher e revelando sua ambivalência: pode libertar ou aprisionar, seduzir ou condenar, revelar ou ocultar. Warner (1999) mostra que, desde a Antiguidade até a Modernidade, os cabelos femininos foram alvo de controle simbólico e moral, ora exaltados como atributos de beleza e fertilidade, ora reprimidos como sinais de luxúria e perigo. Essa perspectiva abre caminho para refletirmos sobre como a ausência dos cabelos também se torna narrativa, como ocorre em *Uma Duas*, em que a alopecia de Laura rompe com os mitos da feminilidade e expõe o impacto da perda desse recurso simbólico na construção da identidade.

A saída do pai representou para Laura não apenas uma ruptura externa, mas uma cisão interna. O abandono paterno ativou o complexo materno negativo, já latente, intensificando sentimentos de desamparo e rejeição. A culpa que emergiu,

[19] Marina Warner (1946-) é historiadora, mitógrafa, crítica de arte, romancista e contista inglesa. Ela é conhecida por seus livros de não ficção relacionados ao feminismo e ao mito.

inconscientemente, fez com que ela assumisse a responsabilidade pela desestruturação familiar: “Meu coração batia no estômago desde que meu pai me abandonara. Batia com ódio. Em seguida disparava de arrependimento. Meu pai tinha sido derrotado primeiro, mas a culpa era minha” (Brum, 2011, p. 55).

Esse processo psíquico, marcado por uma identificação inconsciente com a figura materna ferida, começou a se inscrever no corpo. O corpo de Laura tornou-se o espaço em que o sofrimento não verbalizado encontrou expressão. Como afirma Kast (2022), os distúrbios psicossomáticos funcionam como canais pelos quais o complexo materno negativo se manifesta, sobretudo quando não há espaço simbólico para a elaboração da dor. Essa perspectiva evidencia como o complexo materno pode impactar não apenas a dimensão psíquica, mas também o corpo feminino, especialmente quando há uma rejeição inconsciente da imagem da mãe. Dessa forma, a queda dos cabelos simboliza uma tentativa de romper com esse corpo herdado, contrapondo-se ao cordão umbilical que, no plano simbólico, permanece não cortado.

Após o afastamento do pai, Laura vivenciou dificuldades escolares. Ao tentar escrever, sentia-se invadida por uma sensação de estranhamento: a mão que segurava o lápis parecia não ser sua, mas da mãe. O único gesto que lhe trazia conforto era apagar, até que, num momento de angústia, apagou todo o conteúdo do caderno. Durante as provas, evitava olhar para as mãos, pois via nelas as mãos maternas, o que a impedia de se concentrar e culminou em sua reprovação.

No ano seguinte, uma nova professora percebeu a ausência de pelos nos braços de Laura – algo que a própria menina não havia notado, pois “tentava não olhar para o meu corpo da mãe” (Brum, 2011, p. 57). A mãe, Maria Lúcia, ao ser chamada pela escola, reagiu com indiferença: “Quem precisa de pelos?” (Brum, 2011, p. 57). Pouco depois, os cílios, sobrancelhas e cabelos também começaram a cair.

> Quando meus cabelos começaram a cair, percebi que minha mãe ficou preocupada. Ela me enfiava na cabeça uma touca que tinha tricotado. Mas, já no segundo dia, o colega de trás puxou a minha touca, e todos puderam ver que eu tinha ficado careca. Pressionada pela professora, a diretora chamou minha mãe, que prometeu me levar ao médico. A professora começou a me fazer perguntas. 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 bota no colo. Eu só tenho minha mãe.
> Eu não tenho corpo, tentei dizer. Mas as palavras não saíram. Ela tinha trancado as palavras em mim antes que eu nascesse (Brum, 2011, p. 57).

Segundo Marina Trench de Oliveira[20] (2007), os cabelos podem ser compreendidos como parte da representação psíquica do “seio materno”, funcionando como elementos simbólicos de proteção, vínculo e contenção emocional. Eles participam da constituição dos objetos internos e da formação do eu nas fases iniciais do desenvolvimento. Oliveira (2007) observa que, em situações de perigo, os primatas adultos são tomados por emoções intensas que os bebês captam e os pelos/cabelos funcionam como elementos de sustentação e segurança.

> Nas situações de perigo, os primatas adultos certamente são tomados por emoções violentas que os bebês captam; há o reflexo de preensão e a captação do risco. Isso permanece presente na espécie humana e pode ser observado no comportamento reflexo neonatal; permanece presente também em nosso inconsciente, no “terror de cair” (Tustin, 1990), sendo os pelos/cabelos identificados a algo que oferece proteção e sustentação (Oliveira, 2007, p. 137).

Essa relação simbólica com os cabelos aparece desde os primeiros dias de vida de Laura. Ao entrar no apartamento da mãe, antes de encontrá-la caída, a narradora evoca uma lembrança que emerge do inconsciente: “E por um instante está no fundo da piscina berrando no silêncio enquanto a água lhe enche os pulmões e a leva para um lugar sem sofrimento. E a mãe puxando-a pelos cabelos à superfície porque nunca a deixará partir” (Brum 2011, p. 13).

Mais adiante, essa lembrança se torna mais clara: “A mãe não a salvou da piscina quando a puxou pelos cabelos. A mãe a tirou da banheira da casa da esquina quando ela se afogava. Mas quem a tinha colocado lá? Mãe, quem me afogou na banheira quando eu era bebê?” (Brum, 2011, p. 124). A resposta não veio naquele momento, pois a conversa foi interrompida pela entrada da médica, mas mais adiante, na narrativa de Maria Lúcia, compreendemos que esse episódio remonta ao nascimento de Laura.

> Então veio Laura. Mas eu não sabia que era Laura. E passei a gravidez inteira fingindo não notar a barriga. Mas na hora de ela nascer, ela não nascia. Comecei a ficar sem ar e a arroxear. O ratinho cinzento teve de me levar ao hospital. E foi lá que Laura nasceu, sem emitir um único som. Quando voltamos para casa, o homenzinho disse que se a matasse seria presa, porque ela estava registrada. E naquela gravidez eu tinha saído de casa porque tive vontade de me mostrar para as pessoas não sei por quê. Queria que elas me vissem. Eu não tinha medo de ser presa porque sabia que não era errado. Era a minha filha, não era? Eu podia fazer com ela o que bem

[20] Marina Trench de Oliveira é pesquisadora e psicóloga, membro efetivo da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP).

> entendesse. Não era na barriga dele que ela tinha crescido nem era dele que ela tinha se alimentado. Quando o homenzinho foi para o trabalho me implorando para não fazer nada de mal, eu levei Laura até a privada para afogá-la. E quando enfiava a cabeça dela dentro da água, ela não berrou como os outros. Laura me olhou. Só me olhou. E aí eu preciso confessar que senti uma coisa diferente. De algum modo aquele monstrinho sabia quem eu era. E eu não pude. Queria, mas não pude. Abracei-a com cuidado e fiquei lá, no chão do banheiro, me balançando para frente e para trás. Foi lá que o pai dela me encontrou. E sua alegria quase me fez afogá-la de novo. Mas eu sabia que não conseguiria. Acho que era amor, mas só soube o nome muito tempo depois (Brum, 2011, p. 143).

Maria Lúcia não compreende como Laura pode lembrar de algo tão precoce e atribui isso a uma herança genética deformada: “Sim, Laura, você se afogou. Não numa piscina ou numa banheira, como você costuma acreditar, e deixo você acreditar porque há coisas que não devem ser esclarecidas” (Brum, 2011, p. 145). Assim, o vínculo entre Laura e os cabelos está presente desde o início de sua vida, quando foi salva – ou impedida de ser destruída – pela própria mãe.

Quando os fios começaram a cair, Maria Lúcia levou Laura ao médico.

> Talvez seja uma reação emocional. Ela sofreu algum trauma nos últimos tempos? Só o pai que foi embora, disse minha mãe. O médico ficou aliviado, já tinha um diagnóstico. Foi a primeira vez que tomei antidepressivos. E também um ansiolítico. Mas naquela época eu não sabia os nomes. Fiquei com muito sono, o que não era o efeito que eles pretendiam. Dormia com a borracha na mão na sala de aula. E meu corpo inteiro continuava sem pelos. A professora havia falado com meus colegas enquanto eu estava ausente fazendo exames e eles agora não puxavam mais minha touca (Brum, 2011, p. 58).

A alopecia, portanto, não se limita a uma condição dermatológica, mas revela-se como um símbolo de dor psíquica, apagamento da identidade e tentativa de rompimento com a figura materna. Para Oliveira (2007, p. 135), “a alopecia é como expressão do medo da perda do objeto de amor e como expressão de defesa contra o risco de se tornar ‘não-ser’”.

Dessa forma, a queda dos fios simboliza a ruptura de um elo afetivo, especialmente diante de traumas não elaborados e silêncios familiares. A ausência de palavras para nomear a dor faz com que o corpo se torne o lugar da inscrição do sofrimento. No caso de Laura, o corpo adoecido reflete a carga simbólica da mãe – suas dores, traumas e silêncios tornam-se marcas herdadas.

A queda dos cabelos pode ser vista como um gesto inconsciente de separação, contrapondo-se ao cordão umbilical que permanece intacto no plano simbólico. O corpo tenta se libertar, mas o inconsciente ainda está preso à fusão com a mãe. Essa

tensão entre o desejo de individuação e a impossibilidade de romper com o vínculo original revela o conflito central da personagem. Foi após alguns anos que os pelos do corpo de Laura voltaram a se desenvolver:

> Depois outras professoras vieram. Eu tinha crescido e sabia agora que bastava fazer as coisas que os outros consideravam importantes e não fazer nada que pudesse chamar a atenção para viver mais ou menos em paz. Os pelos do meu corpo voltaram a nascer, mas eu continuei careca. E com o tempo ninguém mais ligava para a minha cabeça nua, que eu cobria com uma touca mesmo no verão. Eu já não sofria tanto, eu acho. Vivia em mim e seguia a rotina dos dias como uma sonâmbula com os dois olhos abertos para dentro. Quem perdeu muito sabe que há um certo alívio em não esperar nada de bom, em não desejar nada. Eu era criança, mas vivia como um adulto que tivesse perdido muito (Brum, 2011, p. 62).

Foi apenas depois do primeiro corte que os cabelos de Laura começaram a crescer novamente:

> Dias depois os cabelos começaram a nascer de novo na minha cabeça. Não mais castanhos como antes, mas vermelhos. Não alaranjados como os de tantas ruivas. Mas vermelhos. Não mais lisos, mas em cachos. Fortes. Não há ninguém com um cabelo assim na minha família, minha mãe acusou. E seu pai tinha aquele cabelo fininho cor de burro quando foge. Estranhava, a minha mãe.
> Eu amei meu cabelo desde o primeiro fio. E nunca deixei ninguém, nem mesmo ela, cortar (Brum, 2011, p. 93).

A transformação capilar vivida por Laura – da cor castanha para o vermelho intenso, dos fios lisos para cachos vigorosos – é muito mais do que uma simples mudança estética. Trata-se de um marco simbólico de ruptura, renascimento e afirmação identitária. O “primeiro corte” funciona como um rito de passagem: é o gesto inaugural que rompe com a continuidade de um vínculo opressor, especialmente com a figura materna, e inaugura uma nova possibilidade de existência.

Se, como propõe Marina Warner, os cabelos constituem uma linguagem privilegiada na construção da identidade feminina, o mito de Medusa[21] corrobora com essa afirmação. Em Medusa, o cabelo não apenas narra, mas ele impede a narrativa, pois seus fios, transformados em serpentes, não conectam, não seduzem, não organizam uma imagem socialmente inteligível do feminino; ao contrário, instauram um campo de repulsa e morte. O olhar que se dirige a ela não encontra

[21] A professora universitária, escritora, ensaísta e poeta Aimée Tereza Gonzales Bolaños (1943-2025) integrou a banca de avaliação do meu projeto de doutorado. Uma de suas sugestões foi relacionar o mito da Medusa, tema de seu especial apreço, à tese. Registro aqui meu agradecimento por suas valiosas contribuições e por todo o legado que deixou.

reconhecimento, mas petrificação.

Em algumas versões do mito, Medusa teria sido uma jovem de grande beleza, cujos cabelos eram especialmente admirados, antes de sofrer uma violência que culmina em sua transformação pela deusa Atena. Independentemente das variações narrativas, o ponto que se impõe é a inscrição de um acontecimento traumático no corpo, que passa a carregar, de forma visível e irreversível, aquilo que não pôde ser simbolizado. O cabelo, outrora signo de beleza e pertencimento, converte-se em marca de exclusão. Tal como ocorre com Laura, em *Uma Duas*, o corpo deixa de ser superfície de expressão para tornar-se lugar de inscrição de uma violência muda.

No mito da Medusa, seus fios não criam passagem, mas bloqueio; não estabelecem vínculo, mas o rompem de maneira definitiva. Nesse sentido, a figura de Medusa permite pensar um deslocamento importante: do cabelo como mediação simbólica para o cabelo como impossibilidade de mediação. Trata-se de um corpo que já não pode ser lido dentro das coordenadas do feminino normativo, pois sua própria visibilidade tornou-se insuportável.

Esse movimento encontra ressonância na experiência de Laura. A queda dos cabelos, inicialmente, pode ser compreendida como tentativa de ruptura com o corpo herdado da mãe, uma recusa inconsciente da identificação com essa figura. No entanto, ao perder os fios, Laura não se liberta plenamente; ao contrário, aproxima-se de um estado de apagamento, de suspensão da própria identidade. Se, em Medusa, o excesso – o cabelo que se torna serpente – conduz à exclusão, em Laura é a falta – a ausência dos fios – que produz um efeito semelhante de deslocamento e estranhamento. Em uma, o corpo transborda; em outra, ele se apaga, mas, nas duas, o cabelo deixa de cumprir sua função simbólica de sustentação da identidade.

A monstruosidade de Medusa, nesse contexto, pode ser lida não como essência, mas como efeito. Ela torna-se monstruosa na medida em que seu corpo passa a expressar aquilo que não encontra lugar na ordem simbólica. Do mesmo modo, embora Laura não seja nomeada como monstruosa, há, em sua experiência, um deslocamento silencioso que a coloca à margem: a menina que perde os cabelos, que sofre *bullying*, que evita o olhar, que não reconhece as próprias mãos, torna-se estrangeira em seu próprio corpo.

É apenas quando seus cabelos voltam a crescer, agora transformados – vermelhos, cacheados, não herdados – que se esboça uma possibilidade de reapropriação. Diferentemente de Medusa, cuja transformação a fixa em uma

condição irreversível, Laura ainda pode reinscrever o corpo em outra narrativa. O novo cabelo não restabelece o vínculo anterior, mas inaugura uma diferença: não é continuidade da linhagem materna, mas desvio. Nesse sentido, o “primeiro corte” já não se configura apenas como ruptura, mas como gesto fundador, um ato que permite deslocar o corpo do campo do trauma para o campo da criação.

Assim, ao aproximar Laura de Medusa, não se trata de equiparar suas experiências, mas de evidenciar um ponto de convergência: em ambas, o cabelo deixa de ser mero atributo estético para tornar-se lugar privilegiado de inscrição do indizível. Seja pela queda, seja pela metamorfose, os fios revelam aquilo que a palavra não alcança, e é justamente nesse silêncio que o corpo passa a falar.

2.4. O fio da navalha: o fio da ambiguidade e da transição

O corpo também pode ser um espaço de comportamentos autolesivos, como a automutilação, que se configura como uma tentativa consciente de aliviar ou expressar a dor emocional, de rejeição do corpo materno internalizado e da construção, ou apenas a externalização, do seu corpo. Logo nas primeiras linhas de *Uma Duas*, Laura narra um episódio de automutilação.

> A risada do braço. O sangue caindo pela boca do braço. Quantas vezes eu já cortei? [...]
> E a voz da mãe no lado avesso da porta. Laura. Rasgo mais uma boca. Meu sangue garoa junto com a voz no piso do quarto. Laura. Minha mãe sempre foi assim. Ela sempre sabe o que estou fazendo (Brum, 2011, p. 7).

No trecho citado, Laura transforma o corpo em linguagem. A “risada do braço” e “a boca do braço” não são apenas metáforas de automutilação, mas modos de dar voz ao silêncio e à dor. O corpo, ao ser cortado, passa a falar, utilizando uma linguagem não-verbal: o sangue que escorre é traduzido como palavra, como expressão, como tentativa de comunicação. A boca aberta no braço é uma fissura que revela o interior, uma fala que não se articula em palavras, mas em feridas. Nesse sentido, o corpo se torna texto, e o corte, uma escrita marcada pela violência e pela urgência de dizer.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 432), o fio da navalha “simboliza a dificuldade da passagem para um estado superior. O símbolo mais usado para exprimir a ruptura de níveis e a penetração no outro mundo”. A imagem do corte,

presente em “a risada do braço” e “o sangue caindo pela boca do braço”, anuncia justamente essa ambiguidade: é instrumento de dor, mas também de expressão; é separação, mas também tentativa de individuação. “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 da mãe” (Brum, 2011, p. 15).

Essa metáfora se intensifica quando consideramos que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 133):

> a boca é o símbolo da força criadora e, muito particularmente, da insuflação da alma. Órgão da palavra (*verbum*, logos) e do sopro *(spiritus*), ela simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão. Esse aspecto positivo, porém, como todo símbolo, tem um reverso. A força capaz de construir, de animar (i.e., de dar alma ou vida), de ordenar, de elevar, é igualmente capaz de destruir, de matar, de confundir, de rebaixar: a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavras. É mediação entre a situação em que se encontra um ser e o mundo inferior ou o mundo superior aos quais ela o pode arrastar.

Assim, a “boca do braço” criada por Laura é paradoxal: ao mesmo tempo em que revela uma força criadora, uma tentativa de dar voz à dor, também carrega o reverso destrutivo, a violência contra si mesma. O corpo, portanto, torna-se mediação entre mundos, entre ela e a mãe, entre o silêncio e a palavra.

A narrativa revela que o primeiro corte ocorreu após o fim da amamentação – momento que deveria marcar a separação simbólica entre os corpos. Laura conta que, após parar de mamar, ela voltou a dormir na sua cama até que Maria Lúcia apareceu ao lado da cama e perguntou se a filha não queria voltar a dormir com ela. Laura não queria, “mas como tudo com ela eu acabei aceitando a mão que ela me estendia porque era isso o que eu fazia” (Brum, 2011, p. 63).

> Eu baixei meus olhos até seus seios. E depois olhei para os meus que começavam a apontar na camisola. Será que minha mãe queria mamar nos meus seios? Eu queria que ela mamasse. E eu queria mamar. Mas nós duas tivemos medo. E passamos a dormir juntas com os seios entre nós (Brum, 2011, p. 63).

O fio da navalha se insinua como metáfora da ambiguidade: entre desejo e repulsa, entre aceitação e recusa. A relação com a amamentação permanece como nó não desfeito. O fio entre os corpos não se rompe, ele se embaralha, se dobra, se

tensiona. Os seios, símbolo de nutrição e vínculo, tornam-se também o centro de confusão identitária e desejo incestuoso.

A relação entre Laura e Maria Lúcia é marcada por fusão e invasão. A mãe aparece como figura que ultrapassa os limites do corpo da filha, seja pela amamentação prolongada, pelo compartilhamento da cama, ou pela presença constante. A separação psíquica, necessária para a constituição da identidade, não ocorre naturalmente.

Dias depois, Laura acorda na cama da mãe e não reconhece nem seu corpo, nem o da outra:

> Eu não tinha corpo nenhum e tive certeza disso quando senti o líquido ensopando a cama. Eu finalmente estava me liquefazendo, e a sensação me deu um repentino alívio. Você fez xixi na cama, minha mãe disse. E era verdade. Era só xixi, não eu inteira (Brum, 2011, p. 63).

Ao urinar na cama, sente que está se liquefazendo – dissolvendo-se no vínculo, perdendo os contornos da própria identidade. “Era só xixi, não eu inteira” (Brum, 2011, p. 63). Depois de se lavar, Laura pegou uma faca e saiu atrás da mãe, passou o dia atrás dela com a faca na mão, pensando em matá-la.

> No meio da tarde ela se aproximou com seus olhos sem expressão. Parou exatamente na ponta da minha faca. Agachou-se para que a ponta encostasse no coração. Vamos. Enfia. Eu vi que o coração dela era aquele seio. Enfiei. Eu vi que o coração dela era aquele seio. A carne era menos dura do que eu imaginava. Vi a boca de sangue cuspir. E não pude mais. Deixei a faca cair no chão (Brum, 2011, p. 64).

O fio da navalha corta, mas não separa, pois a tentativa de ruptura falha. É então que Laura volta a si e, com a coragem que não teve para matar a mãe, volta a usar o fio, agora contra si mesma. No desespero de se separar do corpo da mãe, Laura pensou que a única forma de se separar seria matando-a, porém, não teve coragem: “E com a coragem que não tive para ela, abri um sorriso vermelho na minha barriga. De um golpe só. Vi o riso secar entre seus dentes amarelos. Havia um jeito de me separar dela” (Brum, 2011, p. 65). O corte é o gesto de uma tentativa de separação.

Assim, o fio da navalha, que antes ameaçava a mãe, agora se volta para o corpo de Laura como linha de demarcação: entre ela e a outra, entre o dentro e o fora, entre o vínculo e a autonomia. O primeiro corte que Laura faz em sua barriga com a

faca provoca uma cólica intensa, uma dor que não se limita ao físico, mas que reverbera como um parto simbólico.

A automutilação, que atravessa toda a narrativa, tanto nas memórias quanto no tempo presente, é mais do que um gesto de dor: é uma tentativa de expulsar algo que habita dentro dela, algo que não reconhece como seu, mas que a constitui. O fio da navalha, nesse momento, torna-se instrumento de nascimento, não de uma criança, mas de uma irmã gêmea monstruosa, uma alteridade interna que Laura precisa expelir para sobreviver.

A figura da “gêmea monstruosa” que Laura imagina parir é uma imagem arquetípica da sombra. Ela representa os conteúdos psíquicos que Laura não consegue integrar: o desejo incestuoso, a fusão com a mãe, a agressividade, o impulso de separação. Ao cortar a própria barriga, Laura tenta expulsar essa parte obscura, mas, paradoxalmente, é esse gesto que a aproxima da possibilidade de integração.

Ao acordar, ela sente o sangue escorrer entre as pernas e procura no chão do quarto por essa gêmea recém-parida, mas tudo o que encontra é o sangue espesso, quase negro. “Enfiei os dedos e como um animal cheirei e lambi” (Brum, 2011, p. 91). O gesto é visceral e instintivo, como se quisesse confirmar a existência dessa outra que nasceu dela, mas que não se materializou. O fio da navalha, aqui, corta para dar à luz, mas também revela o vazio: não há corpo, apenas fluido, não há separação, apenas resíduo.

É nesse momento que Maria Lúcia entra e anuncia: “Você se tornou mulher”. A mãe interpreta o sangue como menarca, como rito de passagem, mas Laura sabe que o parto foi outro: “O parto, afinal, era meu” (Brum, 2011, p. 91). A frase finaliza o ciclo simbólico: o fio da navalha não apenas corta, ele dá origem. A dor do corte é também a dor do nascimento, de uma nova Laura, marcada pela tentativa de separar-se da mãe, do corpo compartilhado, da identidade fundida. O fio da navalha, nesse contexto, torna-se símbolo de ruptura e nascimento, não de um outro corpo, mas de uma subjetividade marcada pela dor e pela tentativa de individuação.

Após iniciar os seus escritos, Laura nunca mais havia se cortado, até que ao retornar de um passeio, percebe que a mãe havia entrado no seu quarto.

> Eu sei que ela entrou no meu quarto. Será que leu meus arquivos? O computador está desligado. Será que ela sabe mexer no computador? Eu não me surpreenderia se minha mãe fosse uma *hacker* tão boa quanto Lisbeth

> Salander. Fingindo nem gostar de máquina de escrever, a dissimulada. E eu estava quase feliz. Maldita. Começo a tremer muito e me deito na cama em posição fetal. Antes que me desmanche e vire apenas uma poça no parquê. Abro a gaveta onde guardo meu canivete suíço e caminho até sua cama. Oprah entrevista uma vítima de abuso sexual na infância. E o 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 num território familiar (Brum, 2011, p. 78).

O retorno ao corte evidencia que o corpo ainda é convocado quando a linguagem falha ou é ameaçada. A escrita não elimina o gesto, mas disputa com ele, no entanto, essa disputa não se resolve, ela se intensifica.

> Se tentar se cortar, a faca vai ficar presa na sua alma paralisada? Tem vontade de descobrir. Brinca com a faca entre as mãos. Passa de leve sobre o peito, entre os seios. E sente tesão. Começa a se masturbar com a faca passeando entre os seios. Abre a boceta com a ponta da faca, mas só enfia os dedos. Vira a faca e enfia o cabo, com força. Alguns fios de sangue escorrendo das mãos que agarram a lâmina. Mas é só. Ela goza (Brum, 2011, p. 121).

Nesse ponto extremo, o fio da navalha deixa de operar apenas como corte e passa a funcionar como aquilo que produz sensação e uma forma radical e paradoxal de presença no próprio corpo. Entre dor e prazer, destruição e intensidade, o gesto revela que a subjetividade de Laura não se constitui por superação, mas por tensão contínua.

Assim, o fio da navalha não se encerra como símbolo de ruptura definitiva, mas como permanência de um limiar: entre o corpo e a escrita, entre a mãe e a separação, entre o silêncio e a palavra. Laura habita esse fio instável, cortante, mas também inaugural, pois é nele, e não fora dele, que sua subjetividade insiste em se formar.

4 O FIO DA PALAVRA

Se, nos capítulos anteriores, os fios inscritos no corpo evidenciaram imagens relacionadas à submissão, à fusão e à dificuldade de separação, neste capítulo, a análise desloca-se para outro fio: o da palavra. Na perspectiva da Psicologia Analítica, o símbolo exerce uma função mediadora entre consciente e inconsciente, tornando possível que conteúdos antes vividos de forma indiferenciada encontrem expressão e sejam integrados à consciência. Para Jung (2000), é precisamente por meio da elaboração simbólica que o sujeito amplia sua consciência e avança no processo de individuação, uma vez que o símbolo não apenas representa uma experiência psíquica, mas cria a possibilidade de sua transformação.

É nesse horizonte que a escrita assume, em *Uma duas*, um papel decisivo. Mais do que narrar acontecimentos, ela constitui um espaço simbólico no qual Laura tenta romper com a lógica da fusão que marca sua relação com a mãe. Se os fios do corpo inscrevem a violência sobre a carne, o fio da palavra desloca essa violência para a linguagem, permitindo que aquilo que antes se manifestava apenas pelo corpo possa ser simbolizado. Escrever não elimina a dor nem garante uma separação definitiva, mas inaugura um movimento de diferenciação, tornando possível a emergência de uma voz própria. Assim, a escrita configura-se como um gesto de subversão: ao apropriar-se da narrativa de sua própria história, Laura resiste ao silêncio herdado e inicia um processo de constituição de si, ainda que marcado pela tensão permanente entre dizer e calar, entre permanecer fundida ao corpo materno e construir uma existência singular.

Em *Uma duas*, a escrita do livro não nasce como uma escolha, mas como uma necessidade vital para Laura: ela precisa de uma chance para existir. A cena inaugural já anuncia o conflito: a mãe do lado de fora, tentando arrombar a porta, e a filha do lado de dentro, tentando escrever:

> Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com unhas de velha. Porque é realidade demais para a realidade. Eu preciso de uma chance. Eu quero uma chance. Ela também.
> Quando digito a primeira palavra o sangue ainda mancha os dentes da boca do meu braço. Das bocas todas do meu braço. Depois da primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir.
> Esta é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos para mim (Brum, 2011, p. 7).

A escrita é, assim, um ato de resistência contra a fusão, contra o apagamento, contra o excesso de uma realidade que já não cabe em si mesma, porém, o corpo não desaparece: as “bocas” do braço são feridas que dizem antes da palavra, cortes que enunciam uma dor anterior à linguagem. O gesto de ferir desloca-se para o papel, para a frase, para o texto, e é nesse deslocamento que Laura formula sua afirmação: “Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir”. Não se trata de fuga, mas de criação de um espaço onde a existência se torna possível porque se o real é “demais para a realidade”, a ficção torna-se o único lugar habitável.

O fio da navalha é conhecido, ritualizado, quase seguro em sua repetição, já o fio da escrita não oferece essa segurança, ao contrário, ele ameaça: transformar o sangue em símbolo é perder a matéria, abandonar o corpo como única certeza.

> Sempre tive medo de escrever. Da hora de tornar meu sangue símbolo de sangue. Tinha medo por causa da dor desconhecida que talvez viesse, que eu quase podia tocar com certeza. Ainda que eu sangre com sangue, este ritual eu conheço. Ele faz de mim o pouco que tenho de mim. É uma constituição. Me constituo eu pelos cortes em mim. As palavras, não. O que elas farão de mim?
> Me matarão, as palavras? A dúvida que me envolve como um cobertor de medo enquanto minha mãe me vigia atrás da porta é se há vida depois das palavras. Ou há vida sem sangue. Esta é toda a minha aposta agora. 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 para o buraco negro do corpo dela, onde sou cega e minha faca esgrima no ar (Brum, 2011, p. 17).

Por isso o medo, não de escrever mal, mas de escrever, e, ao fazê-lo, deixar de existir da forma conhecida. Se o corte a constitui, o que fará a palavra? Que corpo resta quando a dor se torna linguagem? Essa travessia gera medo, pois não é um território conhecido, afinal, Laura nunca existiu para além do corpo da mãe, mas o fio da escrita parece ser a única possibilidade. A imagem da “mistura de carnes de mãe e de filha” revela a impossibilidade de separação plena: não há dois corpos, mas um emaranhado indistinto, fios da mesma trama. Nesse espaço, a faca “esgrima no ar”, incapaz de produzir o corte que delimitaria o eu, afinal, os dois corpos são um, justamente por isso que a escrita se torna necessária: não como garantia de separação, mas como tentativa de instaurá-la no ponto em que o corpo falha.

Ainda assim, a dúvida persiste, atravessando o texto como um temor: “Me matarão, as palavras?”. A escrita carrega em si essa ambiguidade que tanto pode libertar do sangue, quanto pode apagar o sujeito; pode criar um eu, mas também

dissolvê-lo. Escrever, então, não é chegar a um lugar seguro, mas sustentar-se nesse espaço instável dentro do qual existir ainda é possível, pelo menos para ela.

> O que me perturba agora é menos denso. Não escrevo como desejaria. As frases que emergem de mim não têm qualidade. Será que contêm pelo menos uma verdade? Se eu nada sou além desse corpo torturado que nem é posse, mas extensão, o que teria a dizer de meu? As palavras que rastejam de mim como vermes gordos de hemácias me fazem desconfiar de que não há um sujeito que diz, não há eu. Então, quem fala? De quem são as palavras que me constrangem? (Brum, 2011, p. 16)

Longe de enfraquecer o gesto de escrita, essa dúvida o radicaliza. A subversão não está em afirmar um eu estável, mas em insistir na narração mesmo quando o eu é frágil, fragmentado e ameaçado. Ao escrever, Laura não apresenta uma identidade própria e pronta, ela a constrói e se constrói no próprio ato narrativo.

Diferentemente do jornalismo, profissão escolhida por ela, na qual a palavra se pretende objetiva e distante, aqui a escrita exige implicação total. Escrever sobre si é expor-se, e essa exposição desafia diretamente uma cultura que normaliza a violência contra mulheres desde que elas permaneçam privadas e silenciadas. Essa construção ocorre por meio de duas vozes narrativas, em primeira e em terceira pessoa, que não apenas organizam o texto, mas encenam a própria fratura subjetiva de Laura.

> Como sempre, esquece onde está enquanto escreve. A escrita é um lugar que ela pode habitar. É reconfortante escrever sobre a vida dos outros. Esta é a melhor parte de ser jornalista. Poder escrever sobre uma realidade que não precisa virar ficção para ser pronunciada (Brum, 2011, p. 31-32).

Nesse registro, a escrita aparece como abrigo: “um lugar que ela pode habitar”, um espaço de relativa estabilidade diante do real. Escrever sobre a vida dos outros é reconfortante porque mantém uma distância segura, trata-se de uma escrita que observa, que delimita, que não exige a exposição de si, por isso colocar-se em terceira pessoa é uma escolha fundamental para a narrativa.

> Então as letras viram vermes saindo das minhas unhas quebradas. O que está acontecendo? Brancos e gordos, eles rastejam até as teclas. Alguns correm com suas ventosas rolantes. Se enfiam pelos buracos e contaminam o computador. A tela agora está infeccionada de mim. Quero chamar o suporte técnico da revista para avisar que minha máquina foi tomada por vírus. Mas minha boca está cheia de larvas. E já não tenho mãos (Brum, 2011, p. 32).

Nesse sentido, a oscilação entre primeira e terceira pessoa pode ser lida como um movimento entre submissão e subversão. A terceira pessoa tenta ainda preservar uma distância, uma forma de controle, enquanto a primeira pessoa expõe a falência desse controle, fazendo surgir uma escrita que não representa, mas encarna o excesso. A linguagem deixa de organizar o mundo e passa a evidenciar aquilo que nele é irrepresentável.

Assim, a escrita de Laura desloca-se de um lugar de segurança, associado à prática jornalística e à narrativa do outro, para um território de risco, no qual o sujeito se desfaz junto com sua própria linguagem. É nesse ponto que a escrita se aproxima da subversão: ao invés de conter o real, ela o deixa vazar, contaminando tanto o corpo quanto o texto.

Escrever a própria história implica, para Laura, confrontar uma herança que não é apenas familiar, mas também simbólica: a herança do silêncio. Trata-se de uma linhagem marcada não pela transmissão da palavra, mas por sua interdição, em que o que se transmite é justamente a impossibilidade de dizer. Laura reconhece que pertence a “uma família sem palavras”, na qual a ausência de linguagem se articula a uma forma radical de fusão corporal, apagando os limites entre os sujeitos:

> Eu não tenho corpo, tentei dizer. Mas as palavras não saíram. Ela tinha trancado as palavras em mim antes que eu nascesse. E antes tinha trancado as palavras do meu pai. Ela mesma não tinha palavras. Éramos uma família sem palavras. E com um corpo só (Brum, 2011, p. 57-58).

Nesse trecho, observa-se que o silenciamento não é episódico, mas transgeracional, pois ele antecede o nascimento. A mãe aparece como guardiã desse silêncio, não porque detenha a palavra, mas justamente porque a retém, aprisionando-a. O efeito desse processo é a constituição de um corpo indistinto no qual não há separação possível entre eu e outro. A ausência de palavras impede a individuação, o tomar-se si-mesmo, como define Jung, pois sem linguagem não há fronteira simbólica que permita a emergência de um sujeito autônomo. Assim, o “corpo só” é também a imagem de uma subjetividade não diferenciada, submetida à lógica da fusão e da captura.

É nesse contexto que o fio da escrita surge como gesto de ruptura, no entanto, essa ruptura não se dá sem resistência. Durante o processo de escrita, Laura

experimenta a presença constante e vigilante da mãe, como se o ato de narrar implicasse uma ameaça à ordem estabelecida:

> Eu sei o que ela quer. Como sempre adivinha tudo, minha mãe sabe que escrevo. Que encontrei um jeito de arrancá-la de mim sem sangrar. Ela me teme um pouco agora. E eu gosto da sensação do meu pequeno poder. Sou eu que conto a história, quero gritar. Como sempre, silencio. Como meu pai, silencio.
> Não importa agora eu grito como palavras escritas. E ela nada pode fazer (Brum, 2011, p. 37).

A escrita, aqui, configura-se como um gesto ambivalente: ao mesmo tempo em que afirma um “pequeno poder”, ainda carrega as marcas do silêncio herdado. O desejo de gritar permanece atravessado pela impossibilidade, “como sempre, silencio”, no entanto, é justamente nesse impasse que a escrita se institui como espaço de subversão. Se a voz falha, a palavra escrita emerge como alternativa, como um grito deslocado para o texto. Escrever torna-se, então, uma forma de “arrancar” a mãe de si, instaurando uma separação que o corpo, por si só, não conseguiu realizar.

Contudo, essa separação nunca é plena. A mãe persiste como voz interiorizada, disputando o controle da narrativa, tentando reocupar o espaço da palavra:

> Minha mãe sabe. Acordei com a sua voz dentro da minha cabeça. Não é assim. Você está contando tudo errado. Eu quero dar a minha versão. Eu tenho direito à minha voz nesta história. Meu coração disparou e por um não tempo fiquei paralisada de medo enquanto sua voz tentava empurrar a minha para a escuridão. Prometi deixá-la falar. E meus batimentos voltaram ao normal.
> 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. 38).

Nesse embate, a escrita revela-se como campo de disputa simbólica. A mãe reivindica o direito à narrativa, evidenciando que o poder não reside apenas no viver a história, mas em contá-la. Ao afirmar “Sou eu que falo”, Laura opera um deslocamento fundamental: ela se apropria da linguagem e, com isso, reinscreve sua posição de sujeito. A repetição “Minhas. A narradora agora sou eu” marca esse gesto de tomada de palavra, ainda que precário e constantemente ameaçado.

Assim, a escrita não elimina o indizível, aquilo que a própria narrativa nomeia como “o para sempre indizível”, mas impede que ele permaneça invisível ou completamente silenciado. Ao escrever, Laura não resolve a falta de palavras que a

constitui, mas a expõe, a torna matéria de linguagem. Nesse sentido, a escrita não é um espaço de transparência, mas de tensão: entre dizer e não dizer, entre herdar e romper, entre submeter-se ao silêncio e subvertê-lo.

Desse modo, escrever a própria história não significa alcançar uma totalidade narrativa, mas recusar o apagamento, retomar o fio da sua vida, afinal, agora a história é dela. É nesse gesto que Laura se descola, ainda que parcialmente, do "corpo só" e inaugura a possibilidade de um corpo atravessado pela linguagem, no qual, finalmente, alguma forma de separação pode emergir.

Quando Laura retoma o episódio da escola, já mencionado anteriormente, em que a mãe é chamada em função da alopecia, evidencia-se um momento inaugural na sua relação com a linguagem: a descoberta do poder das palavras na infância. Ao relatar à psicóloga que ainda era amamentada, o aleitamento é interrompido, trata-se, portanto, de uma experiência na qual a palavra não aparece como símbolo neutro, mas como força capaz de produzir efeitos, de transformar o corpo e os vínculos. É nesse ponto que se instaura, para Laura, uma associação decisiva: dizer implica perda: "E eu soube que não deveria ter acreditado na professora nem na doutora com cara boa porque as palavras são más" (Brum, 2011, p. 61).

Dessa forma, as palavras são percebidas como agentes de ruptura, como aquilo que desorganiza. Assim, a linguagem deixa de ser apenas um instrumento de expressão e passa a ser vivida como ameaça, instaurando uma tensão que atravessará toda a sua relação com a escrita. Essa lógica reaparece de forma ainda mais intensa quando Laura retorna à casa da mãe. Movida pela crença na fragilidade materna, ela reinscreve-se na dinâmica de dependência: abandona o trabalho, passa a cuidar do corpo e da casa da mãe e, economicamente, torna-se novamente dependente.

No entanto, essa estrutura se desfaz quando Laura vê a mãe de pé. A cena não é apenas uma revelação, mas uma ruptura simbólica: a mãe, antes associada à imobilidade e à necessidade de cuidado, revela-se como presença ativa, desestabilizando completamente o lugar que Laura havia assumido. O sentimento que emerge é o da traição, acompanhado de uma necessidade urgente de instaurar limites entre corpos que historicamente se constituíram como um só.

No entanto, é significativo que, diante da sensação de sufocamento e afogamento, Laura recorra novamente à escrita:

> Vou morrer, ela pensa. Não consigo respirar. Estou me afogando. Arrasta-se até a mochila e tira de lá seu computador. Há algo que ela pode fazer. Que ela precisa fazer. Começa a escrever, Laura, diz a mãe com as unhas. O sangue corre para dentro das teclas. O capítulo nasce ensanguentado (Brum, 2011, p. 68).

A escrita surge, aqui, como gesto de sobrevivência: “há algo que ela pode fazer”, porém, o capítulo “nasce ensanguentado”, reiterando a ideia de que escrever implica ferida, ruptura e violência. A presença da mãe persiste, mesmo nesse espaço, “diz a mãe com as unhas”, imagem que retoma o corpo como lugar de invasão e inscrição. A escrita, portanto, não é um território livre da mãe, mas um campo onde essa relação continua a se inscrever.

> 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).

Aqui, a escrita é deslocada de sua dimensão tradicionalmente criadora para uma função de desconstrução. Ao invés de inventar mundos, Laura “desinventa” a si mesma. Esse movimento é profundamente subversivo, pois rompe com a ideia da escrita como produção de sentido estabilizador. Desse modo, a relação de Laura com a escrita permanece atravessada por uma ambivalência: ao mesmo tempo em que é o único gesto possível diante do sufocamento, é também aquilo que produz ruptura, dor e desagregação. Se, por um lado, a palavra foi vivida como aquilo que separa, interrompendo o vínculo com a mãe, por outro, é também o único meio pelo qual essa separação pode, de fato, ser tentada.

Logo em seguida, a entrada da voz de Maria Lúcia na narrativa desestabiliza novamente qualquer tentativa de Laura de sustentar a escrita como território próprio. Se, até então, a escrita aparecia como possibilidade de apropriação da palavra, a irrupção da voz materna reintroduz a lógica da invasão e da captura, evidenciando que a separação buscada por Laura não se realiza plenamente no campo da linguagem:

> Ela me roubou as palavras, a minha mãe. Sinto a sua presença em tudo, na minha pele, no cheiro do meu corpo, no corpo das letras que escrevi. E por isso as palavras são menos minhas. E o indizível agora se tornou não mais uma busca pelo que está fora das palavras, mas uma impotência (Brum, 2011, p. 89).

Assim, a escrita deixa de ser apenas um espaço de disputa para se tornar também um espaço de contaminação: a mãe passa a habitá-la. Sua presença infiltra-se “no corpo das letras”, o que intensifica a impossibilidade de uma enunciação plenamente própria. O que está em jogo já não é apenas o acesso ao indizível, mas a experiência de uma impotência diante da própria linguagem. Essa impossibilidade de delimitação entre eu e outro reaparece de forma ainda mais violenta na relação de Laura com o próprio corpo. O desejo de se cortar surge como urgência fisiológica, comparável a uma necessidade básica, indicando que o corpo se tornou o lugar onde a tensão entre submissão e subversão se inscreve de maneira mais imediata:

> O desejo de me cortar é tão imperativo quanto um dia foi o de fazer xixi. Eu posso resistir por algum tempo, mas não o tempo todo. Meu sangue derramado é minha droga. Bizarra e tóxica para os outros. Para mim, não. É vida. Estou tentando me salvar, ainda que tenha de cortar as próprias cicatrizes se já não houver mais carne ainda aberta. E um dia terei uma nova pele, um corpo inteiramente recortado por mim. Mas o que está lá dentro, o que está lá dentro eu sei, vai ter sempre cheiro de sabão (Brum, 2011, p. 89-90).

Apesar da caneta substituir o corte, ainda não elimina sua lógica, pois escrever ainda é abrir, marcar e sangrar. O corte pode ser lido como uma tentativa desesperada de instaurar limites, ou seja, de produzir, no corpo, as fronteiras que a linguagem não conseguiu garantir. Se a palavra falha em separar, o corpo é convocado a marcar essa separação por meio da ferida. O sangue, descrito como “vida”, revela a ambivalência desse gesto: trata-se de uma prática que destrói, mas que também é vivida como possibilidade de sobrevivência. Cortar-se é, paradoxalmente, uma tentativa de salvar-se, de reinscrever um contorno em que tudo tende à fusão.

No entanto, o próprio trecho indica que essa tentativa está condenada à incompletude, pois mesmo ao imaginar “uma nova pele”, Laura reconhece que “o que está lá dentro” permanece inalterado, “vai ter sempre cheiro de sabão”. A imagem do sabão, recorrente na obra, remete ao cheiro da mãe, mas também simbolicamente a um esforço de limpeza, de apagamento, que nunca se realiza plenamente. Há algo que resiste à transformação, algo que escapa tanto ao corte quanto à linguagem. É nesse ponto que a escrita retorna, não mais como alternativa idealizada, mas como deslocamento do gesto de ferir:

> Em vez do canivete, eu pego uma caneta e roubo uma pilha de folhas de ofício da impressora. Desta vez preciso ferir o papel com a ponta dura da caneta, não é possível digitar palavras que não viram corpo num mundo virtual e, portanto, sem fronteiras. Eu preciso muito de fronteiras (Brum, 2011, p. 89-90).

A substituição do canivete pela caneta não elimina a lógica da violência, mas a reinscreve no campo da escrita, pois escrever passa a ser uma forma de cortar, não mais a pele, mas o papel. A materialidade da escrita torna-se fundamental: a recusa do digital, “um mundo virtual e, portanto, sem fronteiras”, indica a necessidade de um suporte que ofereça resistência, que permita a inscrição de limites. Ferir o papel é, assim, uma tentativa de produzir, no espaço da escrita, aquilo que o corpo buscava produzir por meio do corte: fronteiras, contornos, separações.

Desse modo, a escrita se configura como um gesto ambíguo e profundamente corporal. Ela não se opõe ao corte, mas o desloca; não supera a violência, mas a transforma em linguagem. Laura não encontra um ponto de resolução, mas um campo de tensão contínua. A escrita não garante a separação definitiva da mãe, nem elimina a fusão, mas permite que essa luta se torne visível, inscrita no corpo das palavras.

Com o agravamento do estado de saúde de Maria Lúcia e a descoberta do câncer, a narrativa se desloca para um novo ponto: a iminência da morte da mãe. No entanto, o que se evidencia não é uma estabilização dos sentidos, mas, ao contrário, um aprofundamento da crise da linguagem. A doença da mãe não produz clareza, mas intensifica a dificuldade de nomear, de organizar a experiência por meio das palavras:

> Talvez não seja culpa da minha mãe desta vez, de as palavras se enfraquecerem em mim. Este desejo de fora sempre me drena. É difícil saber como nomear cada coisa, e uma palavra nova desordena tudo. As palavras não são fáceis, pelo menos para mim. Preciso sempre fechar bem as pernas para que elas não me escapem deixando um vazio que não é silêncio (Brum, 2011, p. 93).

Nesse trecho, a linguagem aparece como algo instável, que escapa ao controle, exigindo contenção, “fechar bem as pernas”, numa imagem que reinscreve, mais uma vez, o corpo como lugar de tensão. As palavras não emergem da mente ou das mãos, mas parecem brotar do útero, como se a matriz fosse também um espaço de fala e de silêncio. Elas são fluidas, ameaçam vazar, e esse vazamento não produz silêncio, mas um vazio outro, impossível de ser nomeado. A dificuldade de dizer não está mais apenas vinculada à mãe enquanto figura de interdição, mas a uma espécie de

esgotamento interno da própria linguagem. Ainda assim, a presença materna persiste um “desejo de fora” que drena, que atravessa e desestabiliza.

É nesse contexto de fragilidade que Laura vai à livraria e encontra um homem que segurava o livro do *Harry Potter*. Ao longo da narrativa, ele é nomeado como “o homem do Harry Potter” e simboliza uma possibilidade de encontro e de abertura para o mundo externo, funcionando como contraponto à clausura materna. Sua presença marca um instante de deslocamento, em que a literatura e o outro se tornam vias de respiro para Laura. O encontro introduz uma pausa na intensidade da relação fusional com a mãe, permitindo a emergência de uma reflexão sobre a própria escrita e sobre si. Laura aceita tomar um café com esse homem e, durante a conversa, revela que está escrevendo um livro:

> Acho que não tenho nada a dizer que já não tenha sido dito. E descobri que nem escrevo tão bem assim. Não sou capaz de inventar nada novo, entende. *Harry Potter*, por exemplo, a J. K. Rowling inventou um mundo inteiro. Eu não consigo inventar uma única palavra. Continuo presa em mim, entende.
> Entendo. Mas talvez não importe. Acho que você deveria apenas escrever. Talvez o novo nem exista. Talvez seja isso, um livro para mostrar que não existe nada novo. Que tudo é velho. E não faz mal. Estamos aqui e é o suficiente. Você escreve e é o suficiente (Brum, 2011, p. 105).

Aqui, a escrita é deslocada da exigência de originalidade para uma dimensão de existência. A angústia de Laura revela que o problema não é a falta de invenção, mas a impossibilidade de sair de si mesma, de romper com esse fio que a aprisiona. A resposta do homem, por sua vez, propõe uma escrita que não precisa inovar, mas apenas insistir. Essa perspectiva tensiona a ideia de subversão não como criação do novo absoluto, mas como gesto de permanência, de escrita apesar de tudo.

Entretanto, o ponto principal dessa trajetória se dá quando Laura atende ao pedido da mãe e a mata, tópico a ser tratado adiante. Esse gesto extremo não pode ser dissociado de toda a construção anterior: trata-se do limite máximo da relação entre fusão e separação, submissão e subversão. Se, ao longo da narrativa, Laura buscava “arrancar” a mãe de si pela escrita, agora essa separação se realiza no plano do corpo, ainda que de forma irreversível e traumática.

É somente após esse ato que Laura formula, de maneira mais explícita, a relação entre escrita, morte e criação:

> Estou exaurida. Escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma.

> Escrevi para poder matar a minha mãe. Essa possibilidade única que a literatura dá. E talvez para amá-la.
> Esta faca não dói menos ao recortar meu corpo. E como escrevo no computador, não há sangue e nem matéria. A insanidade deste corpo que não pode ser tocado me confunde. Descubro que escrevi sobre a impossibilidade da literatura. O fracasso previamente assumido ao tentar transformar vida em palavra. O que mais importa é o que não pode ser escrito, o que grita sem voz e sem corpo entre linhas. O para sempre indizível. É melhor assim, que seja assim.
> O homem do Harry Potter me pergunta:
> Este livro, que você escreveu, é como um filho?
> Sim e não. Um romance é sempre um filho. Mas um filho do inferno. E é legião (Brum, 2011, p. 175).

Nesse fragmento, a escrita se articula diretamente com uma tentativa de individuação. Ao afirmar que “escrevi para poder matar a minha mãe”, Laura não está apenas nomeando um gesto extremo, mas explicitando, no plano simbólico, a necessidade de romper com a fusão originária que a impedia de existir como sujeito. A morte da mãe, nesse sentido, pode ser lida menos como um ato isolado e mais como a expressão limite de um processo já em curso: a tentativa de separar-se de um corpo que sempre foi “um só”.

No entanto, essa individuação não se dá de forma linear ou pacífica, ao contrário, ela ocorre atravessada pela dor, pela culpa e pela impossibilidade de resolução plena. A escrita aparece, então, como o único espaço em que esse processo pode ser ensaiado, ainda que de forma precária. Quando Laura afirma que “escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma”, evidencia-se justamente essa busca por apropriação de si, como se, apenas na escrita, fosse possível habitar um corpo que nunca lhe pertenceu inteiramente.

Ao mesmo tempo, a consciência do “fracasso” da literatura, “ao tentar transformar vida em palavra”, não anula a potência da escrita, mas a redefine. Se a linguagem não consegue dar conta da totalidade da experiência, ela ainda assim permite romper com o silêncio que estruturava sua existência. A escrita não resolve o indizível, mas impede que ele permaneça completamente oculto. Nesse sentido, escrever torna-se um gesto profundamente subversivo: não por dizer tudo, mas por recusar o apagamento.

O “para sempre indizível”, longe de ser um obstáculo, torna-se aquilo que sustenta a própria necessidade da escrita. É justamente porque há algo que não pode ser dito que Laura escreve. A literatura, então, não aparece como domínio ou controle,

como na ideia inicial de um escritor “deus”, mas como espaço de enfrentamento, no qual o sujeito se constitui na tensão entre o que pode e o que não pode ser dito.

Por fim, ao definir o romance como “um filho do inferno”, Laura reinscreve a escrita no campo do conflito e não da harmonia. Esse “filho” não é continuidade pacífica, mas ruptura, desvio, multiplicidade, “legião”. Diferente do “corpo só” que marcava sua origem, a escrita produz um corpo fragmentado, atravessado por vozes, fissuras e excessos. É justamente nessa fragmentação que se pode vislumbrar uma forma de individuação possível: não como unidade estável, mas como separação.

Assim, a escrita se afirma como o gesto que subverte o legado do silêncio. Ainda que não seja capaz de dizer tudo, ela rompe com a impossibilidade de dizer, instaurando um espaço onde Laura pode, finalmente, falar, mesmo que entre falhas e cortes, instaurando-se como si mesma pelo fio da palavra.

Ao deslocar o olhar para a narrativa de Maria Lúcia, torna-se possível perceber que o fio da escrita nasceu, para ela, a partir de uma relação de autoridade e de dominação. Diferentemente de Laura, cuja relação com a escrita possivelmente inicia-se no colégio, para Maria Lúcia a introdução à linguagem ocorreu dentro de uma estrutura profundamente hierárquica e controladora, em que a palavra não libertava, mas aprisionava.

> Foi uma vida boa até eu aprender a ler e escrever. Meu pai mesmo me ensinou. Na minha infância, as escolas não eram mistas, e as meninas de boas famílias estudavam em colégios de freiras. Mas meu pai não gostava que eu convivesse com outras crianças porque podia aprender coisas erradas. Então nunca fui à escola (Brum, 2011, p. 81).

A afirmação inicial revela que a vida dela era “boa” até o momento em que a linguagem é introduzida. Ao contrário do que se poderia supor, aprender a ler e escrever não inaugura um processo de emancipação, mas marca o início de uma outra forma de aprisionamento. A educação, controlada exclusivamente pelo pai, não visava à autonomia, mas ao isolamento e ao controle, pois ao impedir o convívio com outras crianças e com a escola, ele restringia não apenas o acesso ao mundo, mas também às múltiplas possibilidades da linguagem. A palavra, desde o início, é mediada por uma autoridade que a regula e esse controle se intensifica quando Maria Lúcia passa a escrever pelo pai para as mulheres que ele se relacionava:

> Maria Lúcia, ele dizia, você agora é minha secretária. [...] Descobri logo na primeira noite que meu pai tinha outras mulheres além de mim. Era para elas que eu escrevia, desenhando cada letra com uma caneta tinteiro com ponta fina (Brum, 2011, p. 81).

Aqui, a escrita é instrumentalizada: não é expressão, mas é função. Maria Lúcia não escreve sua própria história, mas serve como instrumento para a narrativa e o desejo do pai. O gesto de “desenhar cada letra” evidencia uma relação ainda mais corporal e disciplinada com a linguagem, como se o corpo fosse treinado para obedecer à forma da palavra alheia. Nesse sentido, a escrita se constitui como prática de submissão, na qual o sujeito é apagado em favor do outro. Essa dinâmica se torna ainda mais complexa quando se observa a relação de Maria Lúcia com o significado das palavras:

> No início eram cartas rebuscadas, com palavras rebuscadas, com palavras cujo sentido eu não alcançava. Ósculo, por exemplo. Só fui entender no dia seguinte, quando desobedeci ao meu pai e peguei a escada de limpeza para alcançar o dicionário lá na última prateleira da estante (Brum, 2011, p. 81).

A palavra aparece, aqui, como algo parcialmente inacessível, pois Maria Lúcia escreve sem compreender, reproduzindo signos cujo sentido lhe é negado. No entanto, é justamente nesse ponto que nasce um primeiro gesto de deslocamento: a desobediência. Ao buscar o dicionário, ela tenta acessar o significado por si mesma, desafiando o controle paterno:

> O dicionário era proibido para mim. Meu pai achava o dicionário altamente perigoso. E tudo que era perigoso deveria ser eliminado. Ou pelo menos controlado de perto. Você é uma menina inteligente, Maria Lúcia. Puxou a mim. Você acha que tem idade para ter acesso a todas as palavras do mundo? E ele arredondava este tooooodas com sua voz de barítono. Não, eu não achava. Mas deste dia em diante passei a sentir a presença do dicionário como uma terceira pessoa naquela casa sem visitas (Brum, 2011, p. 82).

O dicionário, enquanto lugar de acesso ao sentido, é nomeado como “perigoso” e o perigo reside justamente na possibilidade de apropriação da linguagem. Controlar o dicionário é, portanto, controlar o próprio campo do dizível. A resposta de Maria Lúcia, “Não, eu não achava”, evidencia o grau de internalização dessa autoridade. O interdito deixa de ser apenas externo e passa a constituir sua própria relação com o saber.

Ainda assim, o dicionário persiste como presença, “uma terceira pessoa”, instaurando uma espécie de tensão silenciosa naquele espaço, pois ele representa uma possibilidade latente de subversão, ainda que nunca plenamente realizada. Essa ambivalência se materializa na cena em que Maria Lúcia finalmente acessa o dicionário:

> Naquela manhã, eu ajeitei a escada com todo cuidado para não marcar o assoalho e burros, como meu pai dizia, ou a minha alma. Folheei as páginas de seda com as pontas dos dedos. L M N O. Encontrei ósculo, entre osculatório e osdroeno. As palavras ficaram gravadas em mim. E às vezes, muito tempo depois, quando eu já era uma mulher adulta e queria escrever algo ruim, eu ficava repetindo para mim mesma. Osculatório osdroeno osculatório osdroeno osculatório osdroeno. Ainda hoje, às vezes me pego fazendo isso (Brum, 2011, p. 83).

Se, na infância, a escrita se institui para Maria Lúcia como prática de submissão, é apenas muito mais tarde que esse mesmo fio começa a se deslocar, não como ruptura plena, mas como uma subversão frágil, hesitante, atravessada pelo medo e pela repetição. Diferentemente de Laura, cuja escrita emerge como tentativa consciente de separação, Maria Lúcia só alcança a palavra como possibilidade de si quando já está à beira do apagamento, quando já está sob os cuidados de Laura. É nesse momento que escrever deixa de ser apenas imposição e passa a ser também insistência.

Esse deslocamento se evidencia quando ela passa a reivindicar sua própria narrativa diante da filha. Não se trata ainda de autonomia plena, mas de uma disputa pelo lugar da voz, como se escrever fosse, antes de tudo, impedir que sua história fosse totalmente narrada pelo outro:

> É para seus leitores que escrevo. Mas a decisão de publicar também a minha versão é sua. Será sempre sua. Eu não deixarei que você coloque mais violência na minha conta.
> Desta vez, vai ter de assumir. Vai ter de me matar ou não na sua narrativa. Se me matar, vai saber que minha voz está ali, em algum lugar, ainda que ninguém saiba e que você queime o caderno. Sim, porque eu só sei escrever à mão. E acho que há mais coragem em escrever à mão, sopesando cada letra, que exige esforço e não aparece e desaparece numa tela como se as palavras pudessem simplesmente surgir ou simplesmente ser eliminadas sem que se pague um preço por isso. Seu pai mal sabia escrever, não se iluda. Seu talento você herdou de mim (Brum, 2011, p. 71).

Maria Lúcia já não escreve apenas para o outro, mas contra o apagamento. A materialidade da escrita, “sopesando cada letra”, aproxima-se do corpo, como se cada

palavra exigisse um gesto de resistência. Escrever à mão torna-se, assim, uma forma de garantir que a palavra não se dissolva, que ela deixe marcas. Diferentemente da escrita de Laura, que se contamina e transborda, a de Maria Lúcia tenta se fixar, como quem teme desaparecer.

No entanto, essa tentativa de apropriação não elimina o peso da interdição. A linguagem continua sendo um território atravessado por pudor e vigilância, e é justamente nesse ponto que a subversão aparece em sua forma quase imperceptível:

> Eu nunca tinha falado antes as palavras cagar e mijar. Nem são palavras minhas. Não, elas são, sim. Tenho que me policiar para não me fazer melhor do que sou. Nem pior. Mas sempre tive esse pudor das palavras. Peido peido peido. Pronto, também estou me libertando (Brum, 2011, p. 71).

A repetição “peido peido peido” representa um gesto de transgressão, ainda que infantil, ainda que contido. Dizer o que era proibido é, para Maria Lúcia, uma forma de experimentar a linguagem fora do controle que a constituiu, mas essa liberdade é imediatamente tensionada pela necessidade de “se policiar”, evidenciando que a voz que a interdita já foi internalizada. A subversão, aqui, não rompe com o sistema, ela o atravessa.

Essa ambiguidade se intensifica na própria prática da escrita, pois Maria Lúcia descobre, quase com estranhamento, que escrever não é reproduzir fielmente uma intenção:

> Ouço Laura se mexer no quarto ao lado. Deve estar com insônia de novo. Estou escrevendo com uma lanterna embaixo das cobertas, para ela não perceber a luz. Acho que é melhor eu parar agora. Nem sei por que escrevi isso. É engraçado como a gente quer escrever uma coisa e acaba escrevendo outra. Talvez acontecesse isso com o meu pai quando ele ditava as cartas. Talvez seja essa a explicação (Brum, 2011, p. 84).

Aqui, a escrita escapa, pois pela primeira vez, ela não está totalmente submetida a um comando, nem do pai, nem dela mesma. Há algo que se desloca, que surge apesar da intenção. Esse “escrever outra coisa” é fundamental, porque introduz uma diferença: a palavra já não coincide plenamente com a ordem. Ainda que Maria Lúcia tente explicar esse fenômeno a partir do pai, há uma experiência nova em curso, que não se deixa reduzir completamente ao passado.

Contudo, escrever também reabre o que havia sido silenciado, traz ao consciente algo que o inconsciente tenta não lembrar: “Tive pesadelos depois de

escrever. Fazia muito tempo que não falava do meu pai. Talvez nunca tenha falado dele" (Brum, 2011, p. 85). Escrever implica, aqui, reviver o trauma, ainda assim, Maria Lúcia insiste: "Acordei suada e com vontade de vomitar. Mas prefiro escrever. Aproveito que Laura dorme até mais tarde para se recuperar da insônia ou porque prefere não ter de sair da cama, agora que dorme sem mim" (Brum, 2011, p. 85-86). Mesmo diante do mal-estar, da náusea, do retorno do trauma, Maria Lúcia insiste. Diferentemente da infância, em que a palavra lhe era imposta, agora ela a escolhe, ainda que essa escolha seja dolorosa. Dessa forma, a escrita deixa de ser apenas violência e passa a ser também enfrentamento.

A experiência de Maria Lúcia radicaliza ainda mais a relação entre linguagem e violência, deslocando a escrita do campo da possível subversão para a sua infância, em que a palavra surgiu como imposição, contaminação e domínio. Ela relembra que, com o tempo, as "aulas" com seu pai passaram a ser apenas as cartas ditadas:

> Não havia mais geografia, nem história e nem matemática. Só língua portuguesa. Só língua. Meu pai ditava cartas cada vez mais longas. […] As palavras ardiam em mim. […] As palavras queimavam os meus dedos e abriam sulcos pelo meu corpo […] incinerando a pele por onde passavam (Brum, 2011, p. 86).

A metáfora da queimadura transforma a palavra em agente físico de violência: ela não apenas significa, mas fere, incide sobre o corpo como fogo. Os "sulcos" que as palavras abrem retomam a lógica do corte, mas agora deslocada: não é mais o sujeito que se fere, mas a linguagem que o faz. O corpo de Maria Lúcia tornou-se, na infância, uma superfície de inscrição de um discurso que não lhe pertence. Essa invasão se intensificou quando a palavra deixou de ser apenas ditada e passou a habitar o interior da narradora:

> 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. E um dia elas gritaram tanto, uma depois da outra e todas ao mesmo tempo, tantas e tantas vezes, que eu comecei a bater com a minha cabeça na parede até desmaiar (Brum, 2011, p. 86).

A metáfora da contaminação inscreve a linguagem no campo do infeccioso: algo que se infiltra, se multiplica, escapa ao controle. A voz do pai funciona como vetor dessa infecção, instaurando uma presença que persiste mesmo na ausência. As palavras deixam de ser exterioridade e passam a constituir um ruído interno

incessante, culminando numa explosão do corpo que reage à linguagem como quem tenta expulsar um excesso insuportável. Ao chegar em casa e encontrá-la caída no chão com a cabeça pingando sangue, o pai questiona o que aconteceu, e então “eu disse, dessa vez eu disse. As palavras da carta não paravam de gritar na minha cabeça” (Brum, 2011, p. 86). Dizer “dessa vez eu disse” não é libertação, mas colapso.

Dessa forma, o pai foi obrigado a levá-la ao hospital, mas mentiu para o médico que ela se feriu após cair ao tentar pegar uma blusa de inverno no alto do guarda-roupa.

> O médico se calou por causa das medalhas no peito do meu pai, mas meu pai e eu sabíamos que ele não tinha acreditado. Meu cérebro se recuperaria, ele garantiu. Mas era melhor que eu não tentasse pegar mais nenhuma blusa de frio no alto do armário. E meu pai entendeu. E eu também entendi.
> Quando voltei para casa, foram semanas sem aulas. Ficávamos os dois lá, sem palavras, à luz do abajur. Primeiro eu senti alívio, mas, depois das primeiras noites, comecei a me sentir muito sozinha. Meu pai não olhava para mim e estava triste. Ele não falava, mas eu sabia que estava triste (Brum, 2011, p. 87).

Assim, o silêncio entre ela e seu pai não significava cura, mas sim outra forma de violência, pois ausência de linguagem não restitui o sujeito, ela apenas desloca o peso para a culpa, pois Maria Lúcia internaliza a tristeza do pai como responsabilidade sua, evidenciando que, com ou sem palavras, o regime de controle permanece.

> A culpa pela sua tristeza era minha, eu sabia. Eu queria, mas tinha medo. Uma noite não pude mais e arrisquei. Pai, eu disse, acho que já posso voltar a estudar. Ele me olhou, um pouco assustado no início. Mas depois vi que um sorriso velado se desenhava no seu maxilar quadrado. Mais terrível porque sem dentes, Um sorriso que era também uma vitória. E eu me lembrei o quanto ele gostava vencer, ainda que nem por um minuto eu duvidasse do seu amor. Você tem certeza de 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).

A metáfora do arranhão mantém a dimensão física da linguagem, agora como obstáculo, como aquilo que impede a passagem. Essa interrupção produz um efeito decisivo: “Eu não sentia mais nada. Apenas escrevia, e aquilo não tinha nada a ver comigo. As palavras agora eram como pássaros empalhados. […] Palavras mortas como pássaros mortos. Como menina morta” (Brum, 2011, p. 88).

A metáfora dos pássaros empalhados marca a passagem da palavra viva, ainda que violenta, para uma linguagem esvaziada, sem interioridade. Escrever torna-

se um gesto mecânico, desvinculado do sujeito. Se antes a palavra queimava, agora ela não afeta; se antes contaminava, agora é cadáver. A narradora se alinha a essa morte simbólica: “menina morta”. O silêncio, nesse estágio, não é ausência de linguagem, mas ausência de vida na linguagem.

Essa herança se prolonga na figura de Laura: “Uma dinastia de mulheres a viver sem palavras” (Brum, 2011, p. 88). A linguagem, que já era interditada na geração anterior, reaparece agora como falha constitutiva. Laura nasce sem choro, sem som, como se a violência sofrida por Maria Lúcia tivesse produzido uma linhagem marcada pela impossibilidade da voz. A escrita, nesse contexto, não é transmissão de saber, mas transmissão de silêncio.

Ao retornar à própria infância, Maria Lúcia explicita a origem dessa relação com a linguagem: “Talvez eu não gostasse de escrever […] porque as palavras eram do meu pai. Eu era apenas um corpo do qual ele se utilizava. Minhas letras ficavam presas […] como insetos numa teia. Quem seria a aranha?” (Brum, 2011, p. 96). A metáfora da teia revela a escrita como captura. As letras, comparadas a insetos, não são livres, estão imobilizadas, presas em uma estrutura que as antecede. A pergunta “Quem seria a aranha?” aponta para a figura do pai como aquele que tece e controla o discurso. Maria Lúcia não escreve; ela é escrita por ele. O corpo, mais uma vez, aparece como instrumento da realização de uma vontade alheia.

Ainda assim, pequenos gestos de desvio emergem: “Então pioro a letra, porque sei que isso o deixa furioso” (Brum, 2011, p. 96). A subversão não se dá na produção de um discurso próprio, mas na deformação do discurso imposto. Piorar a letra é introduzir ruído, falha, resistência mínima dentro de um sistema rígido. É uma escrita que não afirma, mas sabota.

Em contraste com a escrita, o bordado surge como alternativa silenciosa: “Tinha aprendido sozinha a bordar, e isso era algo que eu podia fazer por horas sem me cansar” (Brum, 2011, p. 97). O bordado, diferentemente da escrita, não é imposto, pois permite um gesto repetitivo, mas autônomo, em que o corpo não é invadido pela linguagem. Trata-se de outra forma de inscrição, mais próxima do tecido do que da ferida. No entanto, essa prática também foi abandonada após iniciar o relacionamento com o pai de Laura, indicando a dificuldade de sustentar seus espaços próprios.

Foi enquanto ditava uma carta, o que acontecia todas as noites, que ocorreu a morte do pai, condensando a relação entre palavra e corpo:

> Ele me ditava uma carta. Nunca esqueci a palavra. Era nova e me provocou uma queimação por dentro. Ele tinha acabado de pronunciar essa palavra quando arregalou os olhos e colocou as duas mãos no peito. Ainda repetiu a palavra com uma voz que não parecia a dele. E caiu […] (Brum, 2011, p. 98-99).

A palavra final, ainda não dita, permanece como núcleo traumático, associada diretamente à morte. A linguagem, que já era violenta, torna-se agora mortal. O tempo desacelera, e o corpo da narradora paralisa, como se a palavra tivesse suspendido qualquer possibilidade de ação. É apenas após a morte do pai que Maria Lúcia realiza um gesto:

> Quando todos foram embora, eu limpei. Esfreguei tudo até a pele das minhas mãos começarem a se desprender. Então olhei para eles, os cadernos de caligrafia. E queimei, um por um, na pia da cozinha. Nunca escrevi a última palavra que ele me ditou. Vou escrever agora pela primeira vez. E como se fosse uma mocinha boba, a palavra me queima como naquela derradeira noite. Depois de meio século vagando entre nós vou escrevê-la. A palavra que matou o coração do meu pai. Bem devagar, porque pressinto que este é um grande momento. Voragem (Brum, 2011, p. 100-101).

Queimar os cadernos é destruir o arquivo da submissão. O fogo, que antes era metáfora da dor provocada pelas palavras, torna-se instrumento de apagamento dessa memória imposta. Ao escrever “pela primeira vez” a palavra “Voragem”, Maria Lúcia finalmente desloca a linguagem do domínio paterno para um gesto próprio. No entanto, a palavra ainda queima, o que indica que a subversão não elimina a violência, apenas a reinscreve sob outra forma.

“Voragem” condensa todo o percurso: é abismo, é excesso, é força que engole. Ao escrevê-la, Maria Lúcia não se liberta completamente, mas se inscreve, pela primeira vez, como sujeito de sua própria linguagem, ainda que dentro de um campo marcado pela dor, pela memória e pelo indizível. A escrita de “Voragem” não é apenas um gesto de memória, mas de apropriação. Durante décadas, essa palavra permaneceu não dita, não escrita, porém, ao inscrevê-la, Maria Lúcia rompe, ainda que tardiamente, com a lógica do interdito. Pela primeira vez, a palavra não é ditada, ela é escolhida, e, ao escolhê-la, ela reinscreve também sua própria posição diante da linguagem.

No entanto, essa subversão não se consolida como libertação plena, pois o silêncio continua a operar como estrutura:

> Minha filha nunca vai me dizer. 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. É melhor assim. Estou velha demais para esse tipo de verdade. Depois de fingir o silêncio uma vida inteira me custaria mais do que posso dar começar a falar de repente.
> Para falar eu teria de amar melhor. E eu não sou muito boa em amar (Brum, 2011, p. 109).

Ainda assim, algo se desloca de forma decisiva quando Maria Lúcia afirma: “O que me interessa agora é contar a minha história. Não a dela. A minha, agora que eu descobri que as palavras me dão um tipo de prazer” (Brum, 2011, p. 109). Esse prazer introduz uma dimensão nova, se antes a palavra era apenas dor, controle ou violência, agora ela também pode ser experimentada como algo próprio. Não se trata de uma superação do passado, mas de uma reconfiguração da relação com a linguagem.

Esse movimento permanece instável, atravessado por recusas, “Mas chega. Quero dormir sem palavras” (Brum, 2011, p. 115), por interrupções, “Agora não quero escrever mais sobre o que foi” (Brum, 2011, p. 144), mas ainda assim insiste. E é nessa insistência que o fio da escrita se desloca de forma mais evidente: de instrumento de submissão para possibilidade, ainda que frágil, de inscrição de si.

Esse percurso culmina no gesto final, em que Maria Lúcia reivindica algo que lhe foi negado desde a infância: a escolha da palavra: “Agora eu posso escolher minhas palavras e que elas não mais me violentam. Eu quero que a minha última palavra seja minha” (Brum, 2011, p. 144). Se, no início, a palavra era do pai, ditada, controlada, interditada, ao final, Maria Lúcia afirma a possibilidade de uma palavra própria. Essa escolha não apaga a violência que a constituiu, nem desfaz o silêncio herdado, mas introduz uma diferença fundamental: pela primeira vez, a palavra não a atravessa apenas, ela parte dela.

> Fim e fui só uma menina que escrevia palavras obscenas num caderno de caligrafia e uma mulher que matava bebês e uma mãe que não sabia ser mãe e uma velha que voltou a escrever porque teve medo de ser esquecida ou lembrada do jeito errado e quis deixar sua versão de uma história que não interessa a ninguém? Quero agradecer a este caderno por não ter linhas. Se eu tivesse sabido a tempo que era tão simples, que existiam cadernos sem pauta onde cabe tudo, talvez eu pudesse ter tido uma outra vida (Brum, 2011, p. 145).

> Eu não quero escrever mais. As palavras nunca me fizeram bem, embora eu tenha tido prazer neste diário nos últimos tempos. Mas é o suficiente. Quando sobram, as palavras podem ser imprevisíveis. E não é fácil usar as palavras certas. Se foi uma palavra que matou meu pai, eu quero escolher a última palavra que vou escrever. Agora eu posso escolher minhas palavras e que elas não mais me violentam. Eu quero que a minha última palavra seja minha.

> E seja viva, para viver comigo mesmo na minha morte. Para eu saber que fez sentido, que algo fez sentido nesse grande mal-entendido que é uma vida. Para que em meio ao horror de morrer, a esse medo que me domina como o gato que me mastiga por dentro, eu tenha esta palavra para me salvar da escuridão absoluta. A única palavra que eu quis escrever, nascida do meu desejo. Sim, porque você não nasceu porque o seu pai se enfiou dentro do meu corpo paralisado. Você nasceu quando olhou para mim, e eu me vi no seu olhar. E desejei que você vivesse. Você é tudo o que eu sinto de vivo em mim agora que morro, Laura (Brum, 2011, p. 146-147).

Nesses trechos finais, o fio da escrita se desloca de sua função disciplinadora para tornar-se um espaço de inscrição do desejo, ainda que tardio e atravessado pela morte. O caderno “sem pauta” emerge como imagem central: ele simboliza a possibilidade de uma escrita não regulada, não previamente traçada, em contraste com o caderno de caligrafia da infância, no qual a palavra devia obedecer a linhas rígidas. A ausência de linhas não apaga o passado, mas cria, no limite da vida, uma superfície, permitindo que algo possa, finalmente, escapar ao controle.

Ao mesmo tempo, a recusa, “Eu não quero escrever mais”, não contradiz esse movimento, mas o radicaliza. Escrever deixa de ser compulsão e passa a ser escolha. A última palavra, desejada, marca não apenas o fim da escrita, mas a sua apropriação. Nesse gesto, a palavra já não é instrumento de violência, mas tentativa de sentido diante do “grande mal-entendido que é uma vida”.

Assim, o fio da escrita, na narrativa de Maria Lúcia, não conduz a uma libertação plena, mas a uma inflexão decisiva: ele não rompe com o silêncio, mas o fende. E é nessa fenda, estreita, instável, atravessada pela memória da violência, que a voz se inscreve. Não como plenitude, mas como resto, como aquilo que ainda assim insiste em dizer.

Dessa forma, a escrita se configura como um campo de tensão entre submissão e subversão. Se, por um lado, Maria Lúcia permanece marcada pelo controle internalizado da palavra, por outro, é justamente no interior dessa marca que se abre a possibilidade de deslocamento. O fio que antes a enredava não deixa de existir, mas é, por um instante, reapropriado. É nesse gesto que a palavra deixa de apenas aprisionar e passa a sustentar uma forma de existência.

5 O FIO DA VIDA: ENTRE A TRAMA DO CORPO E A INSCRIÇÃO DA PALAVRA

Ao longo do romance *Uma Duas*, o fio não é apenas uma imagem recorrente, é também um símbolo que organiza a experiência das personagens, pois ele atravessa o corpo, estrutura a memória e sustenta a própria possibilidade de narrar. Pensar o “fio da vida”, portanto, implica reconhecer que não se trata de uma linha contínua e neutra, mas de uma trama tensionada por forças distintas: de um lado, aquelas que tecem a existência a partir da submissão; de outro, aquelas que, pela linguagem, ensaiam reescrevê-la.

A referência ao mito das Moiras permite compreender essa ambivalência em sua forma mais arcaica. No mito, a vida humana é concebida como fio: fiado, medido e cortado por instâncias que escapam completamente ao sujeito: Cloto tece, Láquesis distribui e Átropos corta, instaurando uma lógica em que viver é, fundamentalmente, estar submetido a uma trama anterior e exterior à própria vontade. O fio, nesse horizonte, não é escolha, mas destino.

É precisamente essa lógica que se inscreve no corpo de Laura. Os fios que a atravessam – o cordão umbilical, o cabelo e as cicatrizes – não operam como signos de continuidade vital apenas, mas como marcas de uma ligação que aprisiona. O corpo aparece como tecido por fios que o vinculam a uma origem que não se rompe, a uma criação que se impõe e a uma memória que insiste. O cordão umbilical, nesse contexto, deixa de ser apenas índice de nascimento para se tornar figura de uma ligação que não se desfaz; os cabelos, longe de simples ornamento, configuram-se como extensão de uma identidade capturada; as cicatrizes, por sua vez, são fios de dor que reescrevem continuamente a violência na superfície do corpo em uma tentativa de separação. Em todos esses casos, o fio do corpo é o fio da submissão: aquilo que liga sem permitir desligamento, que inscreve o sujeito em uma trama que o antecede e o excede.

Já para Maria Lúcia, a lógica dos fios se desloca sem, contudo, perder sua densidade simbólica: se em Laura o fio do corpo aprisiona, em Maria Lúcia ele se torna o lugar de uma tensão radical entre sujeição e escolha. O fio que a atravessa já não é apenas aquele que a liga a uma origem incontornável, mas também aquele que ela tenta, pela palavra, reinscrever. O cordão umbilical, ainda que nunca plenamente rompido, reaparece como memória de uma vida que lhe foi dada, mas cuja continuidade passa a ser interrogada. Em Maria Lúcia, o fio do corpo não deixa de

carregar a submissão, afinal, há uma vida que lhe foi imposta, mas é tensionado por outro fio, mais sutil e decisivo: o da palavra escolhida. Assim, se o corpo ainda a liga, é pela linguagem que ela tenta, pela primeira vez, decidir o ponto de corte, deslocando o fio da submissão para a iminência de um gesto de subversão.

No entanto, se o corpo é o lugar no qual o fio se impõe, a escrita emerge como o espaço no qual ele pode ser tensionado. A linguagem introduz uma outra ordem de relação com o fio: não mais apenas aquela da continuidade imposta, mas a da inscrição simbólica. Se, no plano do corpo, Laura não pode romper os fios que a constituem, no plano da palavra ela pode, ao menos, reorganizar os sentidos dessa trama. A escrita não desfaz o fio, mas o desloca, e é nesse deslocamento que se insinua a possibilidade de subversão.

Essa inflexão torna-se radical no gesto final da narrativa após o diagnóstico de câncer de Maria Lúcia. Diante do diagnóstico e do futuro, que envolveria cirurgias e quimioterapia, ela faz uma súplica: “Laura, você precisa me matar” (Brum, 2011, p. 131). Ao solicitar a Laura que realize sua morte, Maria Lúcia reinscreve o fio da vida em uma lógica que, embora ainda atravessada pela submissão do corpo, é mediada pela escolha da palavra. Se, no mito, o corte do fio é prerrogativa exclusiva de Átropos, aqui esse gesto é deslocado: não porque Maria Lúcia passe a deter o poder de cortar o próprio fio, mas porque ela pode nomear, solicitar e, de certo modo, escrever esse corte.

Na obra, o que se mantém é a impossibilidade de romper diretamente com a ordem que rege o corpo, pois o fio continua sendo cortado por outro. Entretanto, o que se altera é a inscrição desse gesto: ele deixa de ser apenas destino para se tornar também enunciação. Laura, ao ocupar o lugar de quem corta, encarna uma espécie de Átropos deslocada, mas seu gesto não responde a uma ordem divina, ele é convocado pela palavra de Maria Lúcia, isto é, por um ato de linguagem que reinscreve a morte no campo da escolha possível.

O pedido inaugura uma cena que desloca o imaginário clássico das Moiras, e se no mito, o fio é tecido, medido e cortado por mãos divinas, aqui ele é devolvido ao humano. Laura não apenas vive sob o fio, como também é convocada a tocá-lo, a decidir sobre sua continuidade, a assumir o gesto de Átropos sem jamais deixar de ser filha.

Depois desse pedido, Maria Lúcia pede que Laura a leve para morrer em sua casa e ela atende ao pedido da mãe e, contrariando às ordens médicas, as duas

fogem do hospital. A fuga do hospital não é apenas deslocamento no espaço: é uma tentativa de escapar ao tempo medido por Láquesis, ao cálculo médico que regula a duração da vida por meio de máquinas, protocolos e expectativas. No entanto, ao fugir, mãe e filha retornam a um tempo em que o fio não é mensurável, mas vivido como fusão. Essa fusão já se anunciava muito antes:

> Quando eu tinha 15 anos, escrevi no meu caderno da escola. 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. [...]
> Sonhava então com uma vida sem mãe com um corpo que só pertencesse a mim (Brum, 2011, p. 134).

Aqui, o fio não se apresenta como linha dupla, mas como um único traço que sustenta duas existências. Cloto, ao fiar, não produziu dois destinos independentes, mas um entrelaçamento, um fio compartilhado, em que a vida de uma parece exigir o recuo da outra. A pergunta adolescente de Laura não é apenas especulativa; ela já contém a intuição trágica de que a individuação passa, inevitavelmente, por uma perda.

No entanto, quando o momento do corte se aproxima, ele não se apresenta como libertação, mas como armadilha:

> E agora ela me pede para matá-la. Antes tinha me pedido para salvá-la. E agora que eu tenho 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. Para que, em vez de um cadáver, ela seja vida eterna na minha culpa (Brum, 2011, p. 135).

Átropos, aqui, não corta para encerrar, corta para perpetuar. O fio, uma vez rompido no corpo, reaparece no interior de Laura, reatado pela culpa. A morte não dissolve o vínculo; ao contrário, o intensifica, deslocando-o para um plano em que já não pode ser tocado, tampouco abandonado.

Diante disso, a alternativa oferecida pela ordem social, retornar ao hospital e seguir as orientações médicas, assume a forma de uma delegação do corte:

> O que eu devia fazer é levá-la de volta ao hospital, como uma boa filha preocupada. E deixar que os médicos a abram. E façam tudo o que a sua onipotência gananciosa e a nossa conta bancária permita. Tudo o que de pior eu sonhei para ela e inteiramente dentro da lei. Algum tempo depois ela morrerá em dor, sozinha numa UTI, toda remendada, careca pela quimioterapia, presa a tubos e fios, sem poder falar nem me alcançar. E

> pronto, eu estarei livre e perfeitamente integrada à sociedade. Essa, afinal, é a forma mais cruel de matá-la. E eu ainda serei uma filha dedicada (Brum, 2011, p. 136).

Os “tubos e fios” reaparecem como uma versão técnica do trabalho das Moiras, dispositivos que prolongam, medem e controlam o fio da vida. O corte é adiado, mas não evitado; e, ao ser institucionalizado, ganha a aparência de cuidado.

> Não é esse o crime perfeito? Sem digitais, sem pistas. Totalmente dentro das leis e seguindo os mais elevados padrões de comportamento moral. Sim, finalmente eu tenho a minha chance. E é isso mesmo o que farei amanhã. Que minha mãe durma em paz na sua cama pela última vez. Ela pode contar com meu amor (Brum, 2011, p. 137).

O amor se aproxima perigosamente do gesto de cortar. O fio afetivo e o fio vital tornam-se indistinguíveis, mas o gesto não se estabiliza. Laura hesita, recua, tenta reinscrever-se na ordem:

> Mãe, eu pensei bem, e não posso matá-la. Primeiro, porque é ilegal. Eu iria para a cadeia. Sei que você não se importa que eu vá para cadeia, mas eu prefiro não ir. Você sabe, a comida não é boa. E você não estaria aqui para me levar cigarros. Em segundo lugar, eu não conseguiria matá-la. Ainda que essa hipótese tenha me parecido atraente no passado, eu não sou uma assassina. [...]. Você vai ter de voltar ao hospital e se submeter ao tratamento. [...]. 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 sofro (Brum, 2011, p. 150).

Entre a lei e o desejo, entre o cuidado e a violência, o fio oscila. Não há medida possível, resta apenas a experiência do vínculo. Essa ambivalência se corporifica de modo quase insuportável:

> Tenho vontade de matá-la arrancando pedaços da sua carne com as minhas unhas. Não por ódio, mas por amor. Por desespero. Porque ela vai me deixar. E aí só haverá eu. Um corpo arrastando um cadáver.
> Mãe, não dá, vou ligar para o hospital (Brum, 2011, p. 151).

Mesmo antes do corte, Laura já se percebe como sobrevivente de um fio rompido. Ela antecipa a cena em que restará apenas um corpo – o seu – carregando a marca de outro que já não está.

Desesperada, Laura sai ao encontro do homem do Harry Potter na livraria. Ao encontrá-lo, ela o abraça e chora copiosamente. Ele a convida para sair dali e a leva para o seu consultório, então, ele pede para que ela se deite e tire a roupa. Ela então

se deita e ele inicia a massagem: “É tão boa a sensação das mãos dele sobre mim. Seus dedos seguem a teia intricada de pequenas cicatrizes do meu corpo sem que ele nada pergunte. Como um mapa de metrô, eu penso, as minhas cicatrizes” (Brum, 2011, p. 157). Laura volta a chorar, acredita que está se liquefazendo, mas nesse momento que ela percebe: “As mãos dele delimitam o território do meu corpo. 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).

Delimitar o corpo é, de algum modo, tentar separar os fios. Reconhecer um corpo próprio é ensaiar uma individuação que, até então, parecia impossível, mas essa delimitação chega tarde, ou talvez só possa emergir no limiar da perda.

Num rompante, após perceber que ela afinal tinha um corpo, Laura sai do consultório e volta para o hospital. Quando o gesto finalmente se impõe, ele assume a forma de um pacto:

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

Aqui, Laura assume, enfim, o lugar de Átropos, mas uma Átropos atravessada pelo afeto, pela promessa, pela tentativa de suavizar o corte. Não há frieza divina: há tremor. A consciência do limite da escolha acompanha o gesto:

> Quando a enfermeira sai, pergunto à minha mãe se ela quer comer algo diferente, qualquer coisa. Ela diz que não sente fome, as toxinas liberadas pelos tumores lhe envenenam o sangue. Há algo que você queira, mãe? Você diz, Laura, meu último desejo? Como um condenado do corredor da morte? Não, mãe, porque eles não podem escolher quando morrer. E você escolheu, mãe. Apenas a data, Laura. Só antecipei a data. De algum modo somos todos condenados, não é? Até mesmo aquele médico empolado que pensa que vai me operar. Me dou conta de que sempre chega o momento em que não podemos escolher, no máximo como morrer (Brum, 2011, p. 162).

O fio, portanto, nunca pertence inteiramente a quem vive. Pode-se, no máximo, tocar o instante do corte. E, no entanto, antes do fim, irrompe o desejo de narrativa: “Laura, tem uma coisa que eu quero antes de morrer. Diga, mãe, qualquer coisa. Eu quero assistir à Noviça Rebelde” (Brum, 2011, p. 163). Assistir ao filme é, de algum modo, reinscrever-se numa história antes de desaparecer. Como se, diante do corte,

ainda fosse possível fiar uma última imagem, uma última canção. O gesto final é mínimo, quase silencioso: “Eu solto o mecanismo, e o soro agora corre rápido. Está feito” (Brum, 2011, p. 167). O fio técnico, o soro, torna-se o lugar do corte. Não há tesoura visível, apenas o fluxo acelerado que leva ao fim, o que se segue não é ruptura, e sim retorno:

> Quando volto a me habitar. Ou a perceber que me habito, os créditos finais já rodam na tela. Eu tenho medo de olhar. Mas a mão embaixo da minha, a mão minha, já me abandonou em mim. Minha mãe parece dormir. Mentira. Ela parece morta. Os mortos parecem mortos. Não, mãe! Eu grito agora. Grito de verdade. Mas é tarde. Sempre foi tarde (Brum, 2011, p. 169).

“Voltar a se habitar” é, aqui, encontrar um corpo esvaziado do outro, e, por isso mesmo, estranho. O fio foi cortado, mas o vazio que resta não é liberdade; é eco. A imagem final recolhe todos os fios:

> Abraço meu corpo e choro embrulhada em mim como um tatu-bola da minha infância. Sou um quadro de solidão e desamparo no quarto de hospital. Uma mulher adulta em posição fetal quando a mulher que lhe deu à luz acaba de deixar este mundo. Partiu levando com ela seu útero (Brum, 2011, p. 170).

Se Cloto fia o início da vida no útero, sua perda marca um segundo nascimento, mas um nascimento sem amparo, sem origem compartilhada. Laura se dobra sobre si mesma, como se tentasse refazer, no próprio corpo, o gesto inaugural do fio.

Assim, ao atravessar o mito das Moiras, a narrativa não o repete: ela o desestabiliza. O fio não é apenas tecido, medido e cortado por instâncias externas, nem pode ser plenamente apropriado pelo sujeito. Ele persiste como resto, como tensão, como inscrição. E é na escrita, último gesto de fiar, que Laura tenta, ainda, dar forma ao que não pode ser desatado.

Assim, o fio da vida, na narrativa, não se resolve em unidade, mas em tensão. Ele é, simultaneamente, aquilo que submete e aquilo que pode ser simbolicamente reconfigurado. O fio do corpo persiste como marca de uma continuidade que aprisiona, enquanto o fio da escrita abre uma fenda nessa continuidade, permitindo que o sujeito, ainda que não possa desfazer a trama, intervenha em sua forma.

Nesse sentido, a morte de Maria Lúcia não representa apenas o término de um fio, mas o ponto em que duas lógicas se cruzam: a do destino e a da linguagem. Se a primeira reafirma a submissão do corpo à ordem do outro, a segunda introduz a possibilidade de que esse mesmo fim seja inscrito como gesto. É nessa dobra,

mínima, mas decisiva, que o fio da escrita se afirma como espaço de subversão: não como ruptura absoluta da trama da vida, mas como a possibilidade de, finalmente, escolher como ela será narrada e, portanto, como ela se encerra.

TECENDO OS FIOS DA NARRATIVA

Ao iniciar esta pesquisa, partimos da hipótese de que os fios corporais presentes em *Uma Duas*, de Eliane Brum, constituíam representações da submissão feminina, enquanto o fio da escrita configurava uma imagem de subversão. A análise desenvolvida ao longo dos capítulos permitiu confirmar essa hipótese em grande medida, mas também demonstrou a necessidade de complexificá-la. Os símbolos, como nos ensina Gilbert Durand, jamais se esgotam em um único significado, ao contrário, organizam-se em constelações imagéticas que permanecem abertas, dinâmicas e atravessadas por tensões. Assim, os fios analisados nesta tese revelaram-se menos como categorias fixas e mais como imagens em permanente movimento entre submissão e subversão, aprisionamento e libertação, fusão e individuação.

A recorrência da imagem do fio ao longo da narrativa evidencia sua centralidade na construção simbólica do romance, desde o cordão umbilical até a palavra escrita, passando pelo leite, pelos cabelos, pelas cicatrizes e pelo corte da navalha, cada fio participa de uma ampla rede de significações que estrutura a relação entre Laura e Maria Lúcia. Não se trata apenas de imagens isoladas, mas de uma verdadeira tessitura simbólica que organiza a experiência das personagens e conduz o desenvolvimento da narrativa.

O primeiro grande núcleo imagético identificado foi o dos fios da vida. O cordão umbilical e o leite materno configuram imagens associadas à origem, à nutrição e ao pertencimento. Entretanto, na obra de Eliane Brum, esses símbolos afastam-se das representações idealizadas da maternidade para revelar seus aspectos ambíguos. O que deveria alimentar também aprisiona e o que deveria proteger também sufoca. O vínculo que sustenta a vida torna-se igualmente um mecanismo de retenção. Laura percebe que nunca conseguiu realizar simbolicamente o corte do cordão umbilical, permanecendo ligada à mãe por um fio invisível que atravessa o tempo e impede a construção de uma identidade autônoma.

Essa impossibilidade de separação encontra respaldo tanto nos estudos do imaginário quanto na psicologia analítica. A relação entre mãe e filha apresentada na narrativa aproxima-se das estruturas de intimidade descritas por Durand e dos desdobramentos do complexo materno discutidos por Jung. Maria Lúcia e Laura permanecem presas em uma dinâmica de fusão na qual os limites entre os sujeitos

se tornam difusos. A imagem recorrente do “corpo único” sintetiza essa condição: mãe e filha não aparecem como sujeitos plenamente diferenciados, mas como extensões uma da outra. O fio da vida, portanto, deixa de representar apenas origem e pertencimento para tornar-se, também, imagem da submissão ao vínculo que não consegue ser simbolicamente transformado.

A análise dos fios do corpo permitiu ampliar essa percepção. O cabelo, símbolo historicamente associado à feminilidade, à identidade e à força vital, adquire na narrativa uma dimensão profundamente ambivalente. A alopecia de Laura não representa apenas uma condição física, mas a materialização de um trauma inscrito no corpo. A perda dos cabelos evidencia a fragilidade da identidade e a dificuldade de construir uma imagem de si desvinculada da figura materna. Da mesma forma, a aproximação com o mito de Medusa revelou como os fios de cabelo podem condensar simultaneamente potência e monstruosidade, sedução e ameaça, revelando as contradições presentes nas representações culturais do feminino.

Entre as representações de fios, o fio da navalha ocupa uma posição singular. Diferentemente do cordão umbilical ou do leite, que remetem à fusão, a navalha introduz a imagem do corte. Contudo, esse corte não realiza plenamente a separação desejada. A automutilação praticada por Laura evidencia o caráter paradoxal dessa imagem: cortar-se é tentar produzir no corpo a fronteira que não foi possível construir simbolicamente. A navalha encarna, portanto, a ambiguidade fundamental da narrativa. Ela é simultaneamente instrumento de destruição e tentativa de individuação. Seu fio não apenas fere, ele procura delimitar, também não apenas produz dor, mas procura instaurar um contorno para um sujeito que não consegue distinguir até que ponto termina seu corpo e em que limite começa o corpo da mãe.

Essa ambiguidade prepara o caminho para o núcleo simbólico que ocupa o centro da tese: o fio da palavra. Se os fios do corpo mantêm Laura presa a uma herança marcada pela fusão e pelo silêncio, a escrita surge como possibilidade de deslocamento dessa lógica, não porque ofereça uma libertação definitiva, mas porque permite a elaboração simbólica da experiência vivida.

Ao longo da narrativa, escrever significa confrontar aquilo que permaneceu interditado. A escrita aparece como tentativa de nomear a dor, reorganizar a memória e construir uma narrativa própria diante de uma história marcada pela violência e pelo silenciamento. Laura escreve para arrancar a mãe de si sem sangrar. Maria Lúcia

escreve para impedir que sua versão da história seja apagada. Em ambos os casos, a palavra torna-se um espaço de resistência.

Entretanto, a análise demonstrou que a escrita não constitui um território plenamente livre, pois a mãe continua habitando as palavras da filha e o pai continua habitando as palavras da mãe. A herança do silêncio atravessa as duas narrativas. A linguagem aparece constantemente contaminada pelas experiências que procura representar. Assim, a escrita não elimina a violência; ela a reinscreve sob outra forma. O fio da palavra não rompe completamente os laços que aprisionam as personagens, o que ele faz é tornar esses laços visíveis.

É justamente nessa impossibilidade de libertação absoluta que reside a potência simbólica da escrita. A subversão não se realiza como ruptura total, mas como fissura. Escrever não apaga o passado, não dissolve o trauma, não produz uma identidade estável e definitiva, contudo, permite que aquilo que estava aprisionado no corpo encontre uma forma de expressão. A escrita converte-se, então, em um espaço de elaboração simbólica capaz de interromper, ainda que parcialmente, a repetição do silêncio.

Sob essa perspectiva, a obra de Eliane Brum apresenta uma reflexão profunda sobre a experiência feminina contemporânea. Ao desmontar os discursos idealizados da maternidade, a autora expõe as zonas de conflito, violência e ambivalência que atravessam as relações entre mulheres. A maternidade deixa de ser representada como destino natural e harmonioso para surgir como experiência complexa, marcada por afetos contraditórios, heranças traumáticas e disputas de poder. Nesse sentido, a narrativa dialoga diretamente com as contribuições da crítica feminista ginocêntrica ao conferir centralidade às experiências das mulheres e ao permitir que elas ocupem o lugar de narradoras de suas próprias histórias.

A leitura simbólica realizada nesta tese também permitiu compreender como a literatura opera como espaço privilegiado de manifestação do imaginário. Os fios que atravessam *Uma Duas* não pertencem apenas às personagens, pois eles se conectam a imagens arquetípicas que atravessam culturas, épocas e narrativas. O cordão umbilical, as fiandeiras, Deméter e Perséfone, Medusa, o tear, o tecido e a palavra constituem diferentes manifestações de uma mesma rede simbólica que continua a organizar formas de compreender a experiência humana.

Ao final da narrativa, torna-se evidente que não existe um corte definitivo. O fio que une Laura e Maria Lúcia jamais desaparece por completo. Mesmo a morte não

produz uma separação absoluta. Contudo, a escrita permite transformar a natureza desse vínculo. Se os fios herdados aprisionam, os fios tecidos pela palavra oferecem a possibilidade de ressignificação. A liberdade alcançada pelas personagens não consiste em romper totalmente com a origem, mas em poder narrá-la.

Por isso, a imagem que melhor sintetiza esta tese não é a da ruptura, mas a da tessitura. Escrever é tecer, interpretar é tecer e viver é tecer. Entre fios que aprisionam e fios que libertam, entre a carne e a palavra, entre a herança e a criação, Eliane Brum constrói uma narrativa em que a subjetividade feminina emerge como uma trama complexa, inacabada e profundamente humana. É justamente nesse movimento contínuo de tecer e destecer que Laura encontra a possibilidade de deixar de ser apenas filha de uma história para tornar-se autora da sua própria.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BRUM, Eliane. Entrevista concedida à Kelly de Souza. **Revista da Cultura**, 1 jul. 2011.

BRUM, Eliane. *Desacontecimentos*. Disponível em: http://elianebrum.com/biografia/. Acesso em: 28 nov. 2021.

BRUM, Eliane. **Uma Duas**. São Paulo: Leya, 2011.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CASTRO, Liliane de Souza. **"O útero é para sempre"**: formação identitária nas protagonistas de *Uma duas*, de Eliane Brum. 2024. 75f. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 27. ed. Tradução de Vera Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Presença, [198-].

ESTEVES, Natacha dos Santos; COQUEIRO, Wilma dos Santos. Narradoras excêntricas em *Uma Duas*: a escrita como subsídio à construção da subjetividade feminina no romance de Eliane Brum. **Let. Hoje**, Caxias do Sul, v. 54, n. 4, p. 475-482, out./dez. 2019. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/33124/19404. Acesso em: 20 jan. 2024.

FARIAS, Ariane Avila Neto de. **Nada é natural na natureza**: A construção narrativa do sujeito-mãe na literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres. 2021. 233f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2021.

FERRÃO, Ana Carolina Schmidt. **A putrefação das flores**: a maternidade na literatura contemporânea. 2022. 147f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

JORDÃO, Aline Bedin. **Discurso, sujeito e corpo:** a grafia da dor como ins(es)crituração de si. 2020. 277f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2020.

JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KAST, Verena. **Filhas de pai, filhos de mãe**: complexos materno e paterno e caminhos para a identidade própria. Tradução de Markus A. Hediger. Petrópolis: Vozes, 2022. (Coleção Reflexões Junguianas)

KAST, Verena. **Jung e a psicologia profunda**: um guia de orientação prática. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Ana Carla da Silva; VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Automutilação em *Uma Duas*, de Eliane Brum. **Travessias**, Cascavel, v. 12, n. 2, p. 60-69, maio/ago. 2018.

MARTINS, Joice Fagundes. **Os cativeiros das mulheres:** as representações e as relações femininas na obra de Eliane Brum. 2018. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2018.

MOTA, Irla Vanessa Andrade Mota. **A agressão dos corpos e aos corpos no romance Uma Duas de Eliane Brum**. 2020. 89f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2020.

OLIVEIRA, Marcela Pereira de. Melanie Klein e as fantasias inconscientes. **Winnicott**, série 2, v. 2, n. 2, 2007. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2007000200005. Acesso em: 27 abr. 2025.

OLIVEIRA, Mariana Trench de. Cabelos: da etologia ao imaginário. **Revista Brasileira de Psicanálise,** v. 41, n. 3, p. 135-151, 2007.

PEQUENO, Tatiana. A brutalização da escrita: perecimento e precariedade em *Uma Duas*, de Eliane Brum. **Gragoatá**, Niterói, v. 18, n. 35, p. 173-186, 2013.

PRADO, Priscila Finger; Ribeiro, Rebeca Fechi; SAVIAN, Júlia da Rosa. Silêncio e narrativa: o foco narrativo e a relação de amor e ódio entre mãe e filha em *Uma Duas*, de Eliane Brum. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 32, p. 133-151, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/84631/51720. Acesso em: 10 jan. 2024.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. Tradução William Lagos e Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Nathália Coelho da. **Estética dos contrários**: a busca pela gênese do romance Uma/Duas de Eliane Brum. 2017. 150f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, Nathalia Coelho Silva. **Observatório literário de Eliane Brum**: O romance Uma/Duas conduzido pelo conjunto de obra. 2021. 231f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

SOUZA, Neila da Silva de. A intencionalidade estética autoral em *Uma Duas*, de Eliane Brum. **Gragoatá**, Niterói, v. 29, n. 63, e59008, jan./ago. 2024. Disponível em: https://doi.org/10.22409/gragoata.v29i63.59008.pt. Acesso em: 1 jul. 2026.

SOUZA, Neila da Silva de. A voragem como eixo epistemológico em *Uma Duas*, de Eliane Brum. **Cerrados**, Brasília, v. 32, n. 63, dez. 2023,

SUY, Ana. **A corda que sai do útero**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2024.

WARNER, Marina. **Da Fera à Loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.