

# Silêncio e narrativa: o foco narrativo e a relação de amor e ódio entre mãe e filha em *Uma duas*, de Eliane Brum

Silence and narrative: narrative  
focus and a troubled relationship  
in *Uma duas*, by Eliane Brum

Priscila Finger do Prado  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Rebeca Fечи Ribeiro  
Universidade Estadual do Centro-oeste  
Júlia da Rosa Savian  
Centro Universitário Campo Real

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e84631>

## Resumo

Em *Uma Duas* (2011), a narrativa se dá mediante alternância de narradores. As vozes que narram a trama são a voz de Laura, em terceira pessoa, a de Laura, em primeira pessoa, e a de Maria Lucia, em primeira pessoa. Partindo do pressuposto de que o ato de narrar implica uma escolha relacionada com um fim que se pretende atingir, o presente trabalho teve como objetivo: a) analisar o foco narrativo de *Uma Duas*; b) verificar quais as diferentes soluções narrativas que a autora encontrou para apresentar o pensamento das personagens e c) entender como elas se vinculam dentro da narração. Para isso, utilizou-se como referencial teórico o livro *Foco Narrativo*, de Ligia Chiappini Leite (1997), dando ênfase para a teoria das visões, de Jean Pouillon e para a tipologia do narrador, de Norman Friedman. Nossa hipótese é a de que a mudança de foco narrativo contribui para que o leitor tenha uma visão mais complexa do conflito entre mãe e filha, já que o silêncio de uma pode ser significado pela narrativa da outra, e vice-versa.

Palavras-chave: *Uma Duas*; Eliane Brum; Foco narrativo; Literatura.

## Abstract

*Uma duas* is a novel with two narrators. The voices that make the plot are by Laura and Maria Lucia, daughter and mother. Assuming that tell a story implies a choice related with a goal, our study aims to analyze the novel's narrative focus, as well to verify narrative solutions to present character's thinking. To reach our goal, we use as theoretical reference the studies by Ligia Chiappini Leite (1997), Jean Pouillon and Norman Friedman. Our hypothesis is that the narrative focus' change implies a different goal. In this manner, we can have, as readers, a more complex view by the mother and daughter's conflict, because mother's silence can be signified by daughter's telling, and vice-versa.

Key words: *Uma Duas*; Eliane Brum; Narrative focus; Literature.

## Introdução

Eliane Brum, jornalista, escritora e documentarista, é autora de sete livros de não-ficção e de um livro de ficção, *Uma Duas* (2011). Conhecida por carregar traços literários em sua produção jornalística, a autora, em sua primeira incursão no mundo ficcional, foi motivada pela “busca de uma voz que desse conta de aspectos da vida que não conseguia alcançar pela reportagem”<sup>1</sup>. Quando questionada sobre a natureza disso que não se podia alcançar pela reportagem, a autora afirmou que, por meio do romance, emerge aquilo que nos escapa: o inconsciente<sup>2</sup>. Em *Uma Duas*, Eliane Brum aborda a relação entre mãe e filha de uma maneira realista, realista ao ponto de poder ser descrita apenas por meio da ficção. Desconstruindo a maternidade idealizada, a narrativa é transpassada por sangue e tecida entre o amor e o ódio, entre o desejo e a repulsa, a vida e a morte.

*Uma Duas*, como o próprio título sugere, tem como principal argumento uma ligação sentida no corpo, inscrita no corpo de Laura, que é conjurado pelo corpo de sua mãe, Maria Lucia. O desenvolvimento da narrativa começa com Laura recebendo um telefonema, em que a informam que sua mãe não abre a porta e que ela deve ir para o seu apartamento. Ao abrir a porta, a mãe se encontra enrodilhada no chão, apodrecendo viva no apartamento.

Deste modo, as personagens passam por uma reaproximação forçada, a partir da qual Laura passa a viver com sua mãe. A narrativa apresenta tanto um tempo cronológico, como um tempo psicológico, desenvolvendo-se tanto por fatos pontuais como por memórias e reflexões<sup>3</sup>.

Durante grande parte do texto, a voz de Laura em primeira pessoa divide o texto com sua voz em terceira pessoa, como escritora. Em certo ponto, Maria Lucia reivindica seu espaço na narrativa e começa a falar por si. Com a morte cada vez mais próxima e um diagnóstico de doença terminal, a mãe pede para que a filha a mate. A morte desvincula os corpos, e a escrita aparece como uma possibilidade de matar a mãe (e de amá-la). De modo geral, as artes podem ser utilizadas como meios para transgredir os valores culturais impostos pelas instituições sociais, como Família,

---

1 Eliane Brum em entrevista para o Diário Regional, junho de 2011. Disponível em: <<http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Di%0%0rio-Regional-Percebi-que-h%C3%A1-certas-realidades.pdf>>. Acesso em 24/09/2020

2 *Ibidem*

3 MARTINS, Joice Fagundes. **Os cativeiros das mulheres: as representações e as relações femininas na obra de Eliane Brum**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

Escola e Igreja, que sempre exercem uma forte violência simbólica sobre as pessoas, determinando o comportamento dos grupos sociais<sup>4</sup>.

A maternidade, o amor materno e a obrigatoriedade de desempenhar os papéis sociais de boa mãe e de boa filha são valores culturais impostos.

Na literatura brasileira de autoria feminina, o tema da relação conflituosa entre mãe e filha aparece sob várias perspectivas. Além de *Uma Duas*, pode-se citar *A viúva Simões* (1897), de Júlia Lopes de Almeida, *Verão no aquário* (1963), de Lygia Fagundes Telles, *Dôra Doralina* (1975), de Rachel de Queiroz, *A sentinela* (1994), de Lya Luft, *Meus queridos estranhos* (1997) e *Solo feminino: amor e desacerto* (2002), ambas de Livia Garcia-Roza. Estas obras abordam, respectivamente, o amor de mãe e filha pelo mesmo homem; uma mãe que se dedica mais a seu trabalho do que à filha; uma mãe que tem o marido da filha como amante; uma filha que busca encontrar a razão pela qual é alvo de desprezo materno; uma mãe que ressentida que sua filha não segue suas orientações e uma mãe que reclama da vigilância materna<sup>5</sup>.

Desmitificando certas concepções acerca da maternidade, *Uma Duas* estampa as ambiguidades presentes na relação mãe-filha, sem eufemismos. Além disso, o universo subjetivo das personagens é apresentado de uma maneira em que o leitor pode compreender os motivos que levaram cada uma a viver ao seu modo no presente<sup>6</sup>.

Em uma incursão nas memórias de Maria Lucia, se vê que ela não quer receber redenção, apenas dar sua versão aos fatos: “é para os seus leitores eu escrevo. Mas a decisão de publicar também a minha versão é sua. Será sempre sua. Eu não deixarei que você coloque mais uma violência minha pra conta”<sup>7</sup>.

Criada por seu pai, um rígido militar, Maria Lúcia não frequentou escolas, aprendeu a ler e a escrever com ele, que logo tomou suas palavras para si: “Maria Lúcia, ele dizia, agora você é a minha secretária. Eu tenho artrose nos dedos, e minha letra já não é tão bonita quanto a sua”<sup>8</sup>. Proibida de consultar o dicionário, para não entender o conteúdo das cartas de seu pai, fere a proibição e começa a urinar-se, bem como a se lavar até causar ferimentos. Para de escrever e sente que está se distanciando do pai. Depois, quando retoma a escrita, o faz de modo a não mais pensar nas palavras, buscando torná-las vazias de significado.

---

4 SANTOS, Josélia Rocha dos. **Variações sobre o mesmo tema: a relação mãe e filha no imaginário das escritoras Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles**. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010, p.11.

5 IBIDEM 2011

6 SILVA, Nathália Coelho da. **A ficção enquanto possibilidade de se pensar o humano: estudo sobre o sujeito em Uma Duas, de Eliane Brum**. Rio de Janeiro: XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2017.

7 BRUM, Eliane. **Uma Duas**. Arquipélago Editorial, 2018, p71.

8 IBIDEM, 2018, p. 81.

Com a morte do pai, o porteiro passa a ocupar o seu lugar. O “ratinho cinzento” vai aos poucos ocupando o espaço do lar, até declarar-se “*o seu homem*” e submeter Maria Lúcia a relações sexuais. O estupro resulta em gravidez: “É um filho, você vai ter um filho. Um bebê saudável para a gente poder amar. Eu não compreendia. Como eu poderia? [...] Olhei para o monstrinho sanguinolento e tive tanto nojo.”<sup>9</sup>. Ao parir, Maria Lúcia verifica que o bebê é também um “ratinho cinzento” e o afoga na privada:

[...] peguei o pedaço de carne e afoguei na privada. Sim, eu fiz isso. E nunca me arrependi. Só descobri que estava absolvida quando li uma reportagem de Laura sobre depressão pós-parto. Não me importei. Eu nunca me senti culpada por isso. Fiz outras três vezes ainda. Quando minha barriga começava a crescer, eu implorava que ele tirasse aquilo de mim, mas ele fingia não me ouvir. E um dia ele tinha de sair de casa, mesmo que demorasse. E pronto, estava tudo terminado. O último eu mesma enterrei no quintal<sup>10</sup>.

Apesar de haver matado quatro bebês, afogando-os na privada, com Laura foi diferente: [...] 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<sup>11</sup>.

Maria Lúcia salvou Laura de si mesma, por amor. Também por amor, tenta proteger a filha do ratinho cinzento e, tardiamente, lhe dava o peito para mamar, em uma tentativa de compensação.

Por seu turno, Laura relata os mesmos fatos de uma perspectiva diferente. Para Laura, a mãe aparece como um impedimento ao amor do pai: “ele me olhava com amor e parecia querer me tocar, mas havia sempre a minha mãe atenta. Sempre pronta a abocanhar o gesto de carinho do meu pai no ar”<sup>12</sup>. Além disso, Laura explica que seu pai foi embora porque a encontrava ocupando seu lugar na cama, junto a mãe e mamando no peito da mãe, que seu pai deveria mamar, não ela:

Meu pai não gostava de me encontrar na cama, mas tinha lugar pra ele, e eu queria muito que ele viesse. Eu tentava não ir pra cama da minha mãe porque ele não gostava, mas minha mãe me buscava e era muito escuro quando eu ficava sozinha. Então eu fiquei com o peito. E meu pai foi embora<sup>13</sup>.

---

9 IBIDEM 2011, p.142.

10 BRUM, 2011, p.142

11 BRUM, 2011, p.143

12 IBIDEM 2011, p.40.

13 BRUM, 2011, p. 33.

Ao considerar que o pai foi embora por sua culpa, Laura perde os cabelos e não tarda em começar a se automutilar. Tenta matar a mãe, imagina que está matando a mãe, tenta o suicídio. Escreve também para matá-la, para ver-se livre do corpo da mãe em si, poder se individualizar, separou-se do corpo da mãe: “escrever ficção é como emprestar meu corpo para mim mesma. Escrevi para poder matar a minha mãe”<sup>14</sup>; “escrevo na esperança de que as palavras me libertem do sangue. Do corpo da mãe.”<sup>15</sup>. Tais citações são importantes porque trazem a escrita como forma de resolver o conflito psicológico entre mãe e filha.

Com o diagnóstico de câncer terminal, Maria Lúcia roga para que a filha a mate, mas, antes de o fazer, Laura hesita “De repente compreendo que minha mãe vai me deixar. Que não haverá mais uma mãe para odiar. E eu não sei o que fazer da minha vida sem ela”<sup>16</sup>. Ao matar a mãe, pela primeira vez, Laura a quer em seu corpo, como memória. Assim, ao escrever para matar sua mãe, teve a possibilidade de talvez amá-la.

*Uma Duas* não recebe a devida atenção na pesquisa, apesar de ter recebido indicação para premiações, encontrando-se entre os finalistas dos prêmios Portugal Telecom, São Paulo de Literatura e Jornada Nacional de Literatura, e de se inscrever em um contexto interessante para a crítica literária, tanto pelo tema que aborda como pelas escolhas para a construção do texto.

Neste contexto e no sentido de aportar para o desenvolvimento de pesquisas posteriores, o objetivo deste trabalho é analisar o foco narrativo de *Uma Duas* e verificar quais as diferentes soluções narrativas que a autora encontrou para apresentar o pensamento das personagens, bem como entender como elas se vinculam dentro da narração. Para isso, se utilizou como referencial teórico o livro *Foco narrativo* de Leite (1997), assim como se recorrerá a uma revisão de literatura.

Para abordagem e conclusão do tema proposto, o presente trabalho estruturou-se da seguinte maneira: a) introdução, em que se apresenta a problemática e se resume a obra; b) revisão de literatura, em que se trata, principalmente, da narração e do foco narrativo; c) a narração e o narrado em *Uma Duas*, em que se aborda propriamente as vozes que compõem o texto, bem como se buscam compreender as soluções narrativas adotadas por Elaine Brum; d) considerações finais, em que se retomam os pontos principais do trabalho e se reforçam as conclusões.

---

14IBIDEM 2011, p.175.

15IBIDEM 2011, p.16.

16IBIDEM 2011, p.151.

### Questões do foco narrativo

Em *Uma Duas*, três vozes dividem o texto: a voz de Laura em terceira pessoa e as vozes de Laura e Maria Lúcia em primeira pessoa. A análise das escolhas feitas por Eliane Brum em *Uma Duas* permitirá verificar quais as diferentes soluções narrativas que a autora encontrou para apresentar o pensamento das personagens, bem como entender como elas se vinculam dentro da narração. Para isso, buscou-se na presente seção: a) definir o que se entende como narrativa e como foco narrativo; b) apresentar a teoria das “visões” de Jean Pouillon; c) discorrer sobre a tipologia do narrador de Norman Friedman. Ressaltamos que a proposta teórica de Pouillon e de Friedman são aqui apresentadas a partir da revisão de Ligia Chiappini Moraes Leite (1997). Primeiro apresentaremos as concepções, conforme destacadas por Leite (1997) e depois explicaremos como aparecem em nossa perspectiva de análise.

Grosso modo, define-se narrativa como “o produto de um ato de narrar, onde alguém conta algo a outrem”<sup>17</sup>. Pode-se dizer que as discussões sobre a narrativa partem de duas problemáticas básicas: o ato narrativo e o universo ficcional, em outras palavras, as relações entre a narração e aquilo que por ela é representado. O foco narrativo sugere o ponto de partida da visão, bem como indica a marca deixada pelo narrador no material de sua narrativa<sup>18</sup>.

Tratando-se da técnica ficcional na teoria da narrativa, uma de suas principais questões é o foco narrativo. O ato de narrar implica uma escolha narrativa, ou seja, como se narra uma história é uma escolha articulada pelo autor para atingir um resultado:

No ato de escrever a narrativa, o escritor se desdobra numa terceira pessoa, que assume a função de relatar, de forma que o “eu” do narrador não se confunde com o “eu” do escritor. Este perde sua individualidade civil para ganhar um outro “eu”, tão inventado quanto as histórias narradas. A voz que fala é a do escritor, por meio da voz alheia, criada para a ocasião e de acordo com o que pretende no momento<sup>19</sup>.

Desta forma, é o foco narrativo que põe em perspectiva o que se pretende narrar. O narrador é, portanto, o desdobramento do escritor em uma voz alheia, estruturado de um determinado modo, visando um fim.

---

17 BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O ato de narrar e as teorias do ponto de vista**. Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, DF. Vol. 8, n. 9 (1999), p. 107-124, 1999, p. 108.

18 CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

19 HORTA, 1999, p.69.

As teorizações que buscam compreender o narrador e seus efeitos são múltiplas. No livro *O Foco narrativo*, de Leite (1997), busca-se abordar a problemática da narração e da ficção, passando pelos aportes teóricos de Platão, Aristóteles, Hegel, Kayser, Henry James e Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Jean Pouillon, Maurice-Jean Lefebvre, Roland Barthes e Tzvetan Todorov, enfatizando o pensamento de Norman Friedman, em especial, a tipologia do narrador. Para os fins deste trabalho, além da tipologia do narrador, destaca-se as “visões” de Jean Pouillon.

A teoria das “visões”, disposta no livro *O tempo no romance* (1946), dialoga com a fenomenologia existencialista sartreana. Para Jean Pouillon, ao se pensar a narrativa, “o que realmente vale é a proximidade dos acontecimentos narrados em relação a um determinado “eu”, ou a sua dispersão”<sup>20</sup>. Por isso, teoriza as possibilidades da relação entre narrador-personagem divididas em “visão com”, “visão por detrás” e “visão de fora”<sup>21</sup>.

Na *visão com*, o narrador sabe apenas o que a própria personagem sabe, isto é “a narrativa fica limitada ao campo mental de um só personagem”<sup>22</sup>. Deste modo, a *visão com* relaciona-se com o fluxo de consciência e com o monólogo interior, dado que se descreve a personagem por dentro, apresentando-a não um observador imparcial, mas aquele que a manifesta<sup>23</sup>. Na *visão por detrás*, o narrador é como um Deus, “domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre seu destino”<sup>24</sup>; enquanto na *visão de fora*, o narrador fala observando o exterior, descrevendo os acontecimentos sem deter conhecimento sobre o mundo interno das personagens.

Por sua vez, Norman Friedman, na década de 50, empreende uma discussão sobre o que chamou de sumário e de cena. O sumário seria uma forma de telling, de narrar, enquanto a cena seria um modo de showing, de mostrar. Portanto, no sumário, tem-se um relato generalizado, expositivo e, na cena, “detalhes específicos; sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer”<sup>25</sup>. Dadas estas categorizações, pode-se afirmar que, nas narrativas modernas, que muito bebem do fluxo de consciência e do monólogo interior, há a predominância da cena e, nas narrativas tradicionais, há a predominância do sumário.

Além disso, Friedman fornece elementos para responder questões como: quem conta a história? De que posição ou ângulo se conta? Que canais de informação

---

20 IBIDEM, 1981, p.15.

21 LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

22 IDEM, 1981, p.15.

23 IDEM, 1997.

24 IDEM, 1997, p.20.

25 FRIEDMAN, S/A in. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.22.



o narrador usa para comunicar a história? A que distância o narrador se coloca do leitor?<sup>26</sup>. As respostas a estas questões aclaram o modo como o narrador se apresenta no texto, que, no que lhe toca, pode ser classificado em autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmara.

O *narrador onisciente intruso* é onisciente, à medida que “onisciência significa literalmente um ponto de vista totalmente ilimitado”, e é intruso porque faz “intromissões e generalizações autorais sobre a vida”<sup>27</sup>. Portanto, este narrador “tem liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um *ponto de vista* divino”<sup>28</sup>. Têm-se “um eu que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade [...] provavelmente de cima, dominando tudo e todos.”<sup>29</sup>.

O *narrador onisciente neutro* é tido como neutro porque fala em 3º pessoa, de um modo impessoal, distinguindo-se do narrador onisciente intruso por não dar instruções e não realizar comentários gerais ou sobre o comportamento das personagens<sup>30</sup>. Na onisciência neutra, o narrador resume os pensamentos, percepções e sentimentos dos personagens depois deles terem ocorrido<sup>31</sup>.

O “*Eu*” *como testemunha*, isto é, o narrador-testemunha, “é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvidos na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais”<sup>32</sup>. Ele apresenta o narrado sem a mediação de uma voz exterior, em 1º pessoa, possuindo um ângulo de visão necessariamente limitado, sendo ele um “eu” interno da narrativa<sup>33</sup>. Nesse sentido “testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer parecer como tal”<sup>34</sup>.

O *narrador-protagonista* é o personagem central, que narra suas percepções, pensamentos e sentimentos, sem ter acesso ao estado mental das demais personagens<sup>35</sup>. O narrador-protagonista difere-se da onisciência normal porque, em vez de sumarizar,

---

26 IDEM, 1997.

27 FRIEDMAN, S/A *in*. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.173.

28 IDEM, 1997, p. 26.

29 IDEM, 1997, p. 29.

30 IDEM, 1997.

31 IDEM, 1997.

32 FRIEDMAN, S/A *in*. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.176.

33 IDEM, 1997.

34 IDEM, 1997, p. 37.

35 IDEM, 1997.

ele “transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena)”<sup>36</sup>.

A *onisciência seletiva múltipla* consiste na perda do “alguém” que narra, em que o que se tem é a história “diretamente através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas”<sup>37</sup>. Similar à onisciência seletiva múltipla, há a onisciência seletiva, em que o narrador é similar, mas se trata apenas de uma personagem e não de muitas<sup>38</sup>.

No *modo dramático*, “o ângulo é frontal e fixo, e a distância entre a história e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas”<sup>39</sup>. Portanto, no modo dramático, “limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos”<sup>40</sup>. Enquanto no modo dramático se tem a exclusão do narrador, na **câmera** se tem a “exclusão do autor”, servindo esta categoria para “transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente”<sup>41</sup>.

No livro de Brum, perceberemos que mais de uma forma de foco narrativo será apresentada. Da perspectiva de Pouillon, por exemplo, permanece a “visão com”, que ora acompanha a personagem da mãe, ora a da filha. Já da perspectiva de Friedman, aparecem os focos “eu como testemunha”, tanto de Laura quanto de Maria Lúcia, e “narrador-protagonista”, da parte de Laura. No próximo tópico, explicitaremos como tais focos aparecem na narrativa.

### **A narração e o narrado em Uma duas**

As vozes que narram *Uma Duas* são a voz de Laura, criada como a de um narrador em uma ficção dentro da ficção, a de Laura e a de Maria Lucia como elas mesmas, em primeira pessoa. No livro, as vozes são diferenciadas por meio da diagramação: há momentos em negrito, de Laura em primeira pessoa, em itálico, de Maria Lucia em primeira pessoa, e há momentos que não se usa nenhum destes recursos, em terceira pessoa, para marcar a voz do narrador.

É por meio da voz criada por Laura dentro da ficção que se narra a maior parte do texto e por meio dessa voz “a personagem pode, enquanto escritora, refletir sobre

---

36 FRIEDMAN, S/A *in*. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.177.

37 IDEM, 1997, p.47.

38 IDEM, 1997.

39 IDEM, 1997, p.59.

40 IDEM, 1997, p.59.

41 IDEM, 1997, p. 61.

a própria sociedade”<sup>42</sup>. Já a voz em primeira pessoa de Laura reflete principalmente sobre sua relação com a mãe, sobre seu(s) corpo(s) e sobre a escrita.

Laura detém, até determinado momento, poder sobre a narrativa, seja por sua voz em terceira pessoa ou em primeira. Contudo, seu poder é interrompido quando Maria Lúcia aparece como narradora no capítulo 15, reivindicando sua versão dos fatos e enunciando seu público, os leitores de Laura. Dessa forma, a narrativa se dá pela fragmentação textual e pela alternância de narradores<sup>43</sup>.

### **Laura como narradora distanciada**

Laura como narradora em primeira pessoa apresenta-se nos primeiros capítulos, narrando desde o momento em que a solicitam para ir ao apartamento da mãe, até o ponto em que Laura e Maria Lucia passam a viver juntas. A partir da entrada da voz de Maria Lucia, Laura como narradora em primeira pessoa passa a aparecer de forma menos frequente, descrevendo os encontros de Laura com a equipe médica e os momentos que precedem a morte de Maria Lucia.

Nos trechos narrados por Laura em terceira pessoa, não há discurso direto e o sujeito-escritor torna-se personagem/narrador-objeto, um “ela”, para fora<sup>44</sup>. Como narradora em terceira pessoa, Laura dispõe de uma visão parcial do que se passa e possui um distanciamento maior com o leitor, se comparada com as outras vozes que compõem a narrativa. Laura em terceira pessoa sumariza as cenas, agregando-lhes elementos, mas não abandona a vivência de seus conflitos: “revela-nos os mecanismos de narrar-se para si e para o mundo e de constituir-se em diversas identidades, ao mesmo tempo que nos abre horizontes para pensarmos o esgaçamento das mesmas”<sup>45</sup>.

Ao narrar em terceira pessoa, constitui-se em diferentes papéis sociais:

[...] cria personagens de si mesmo nos ambientes sociais que frequenta, como o trabalho, o hospital, a livraria. Ela não é a mesma em nenhum desses lugares. E afirma que pode ser a filha má, boazinha, preocupada, o papel que quiser. Basta o modo como ela se ficcionaliza para o outro<sup>46</sup>.

Como exemplos de sua ficcionalização, Laura pode ser a filha ingrata, como ao não saber da situação em que sua mãe se encontrava: “agora ela é a filha ingrata,

---

42 SILVA, Nathália Coelho da. **Estética dos contrários: a busca pela gênese do romance Uma/ Duas de Eliane Brum**. 2017. 150 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) —Universidade de Brasília, Brasília, 2017, p. 104.

43 ESTEVES & COQUEIRO, 2019.

44 IDEM, 2017.

45 IDEM, 2017, p. 64.

46 SILVA, 2017, p.64-69).

já a julgaram e a condenaram e enfim a ignoram”<sup>47</sup>. Mas também pode ser uma ótima filha, como ao deixar seu trabalho para cuidar da mãe: “Como sua mãe está?, o chefe finge compunção. Ainda está na UTI, mas vai ficar bem. Acabei de vir de lá. Sim, ela é uma ótima filha”<sup>48</sup>.

Além disso, mediante essa voz, Laura “narra o presente enxergando o mundo como um laboratório de reflexão das relações sociais, das construções e silenciamentos imbricados na vida humana em sociedade”<sup>49</sup>. Como exemplos de suas reflexões quanto às relações sociais, pode-se citar os comentários que tece quanto a psicóloga:

Doutora Márcia sente-se superior agora. Por causa da competência da sua abordagem, finalmente conseguem avançar naquele caso complicado. As informações são surpreendentes, e a psicóloga não vê a hora de se livrar dela e correr atrás da médica para esfregar na sua cara o novo conhecimento. Não se cansa de dizer aos médicos que a olham com arrogante condescendência que é necessário cuidar da cabeça dos pacientes tanto quanto do corpo<sup>50</sup>.

Que medo ela tem daqueles olhos bem-intencionados, daquela máscara de “eu me preocupo com você porque sou tão superior que posso compreender a criatura horrível que você é. E depois posso apresentar seu caso num congresso e ganhar uma página numa revista científica. Portanto, fique à vontade para se expor em toda a sua bizarrice e chocar minha moral burguesa sem pruridos, minha pobre querida”<sup>51</sup>.

Ao enxergar o mundo como um laboratório das relações sociais, infere o que pensam as pessoas ao seu redor, de maneira crua. Além disso, infere o que as pessoas pensariam dela, como o bombeiro “que nunca pensará em comê-la porque tem nojo dela porque é uma filha da mãe ao não querer saber notícias da mãe por um tempo que nem tem certeza quanto é”<sup>52</sup>; ou a médica que “está desconcertada com a sua frieza, com os olhos dela que a encaram sem culpas, pelas desculpas que ela não pensa em dar”<sup>53</sup>

Sendo ao mesmo tempo personagem, narrador e objeto, Laura como narradora têm-se um misto de *visão detrás*, por ser um narrador em 3º pessoa e de *visão com*, por colocar o foco narrativo nas ações de Laura. Além disso, é possível ver nessa configuração a onisciência seletiva múltipla, uma vez que o narrador parece só ter

---

47 IDEM, 2011, p 116.

48 IDEM, 2011, p 31.

49 IDEM, 2017, p. 64.

50 BRUM, 2011, p.25.

51 BRUM, 2011, p.24.

52 IDEM, 2011, p 8.

53 IDEM, 2011, p 23.

ciência do que se passa com Laura, visto que na onisciência seletiva se trata apenas de uma personagem e não de muitas<sup>54</sup>.

De todo modo, o efeito que a narrativa de Laura em terceira pessoa dá para a narrativa é claro: por meio dessa voz, Laura ficcionaliza a si mesma e interpreta o mundo, deslocando a narrativa para as relações sociais e demonstrando a ambiguidade destas. Para mais, dado o narrado, esta voz insere a narrativa em um contexto para além dos pensamentos das personagens, dando uma noção de continuidade e de linearidade, tratando dos momentos mais pontuais da trama.

### **Laura e Maria Lúcia como narradoras em primeira pessoa**

Tanto a narração de Laura como a de Maria Lucia são construídas a partir de fluxo de consciência, isto é, seus estados mentais são expressos diretamente, em um desenrolar ininterrupto, no qual se misturam pensamentos e lembranças que parecem emergir do inconsciente das personagens<sup>55</sup>.

Além disso, Laura e Maria Lucia narram em primeira pessoa, não têm acesso ao estado mental das outras personagens e transmitem os pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem, através da mente, estando, portanto, mais próximas do leitor. Desta forma, podem ser entendidas como “narrador-protagonista”, conforme a tipologia de Friedman, como também podem ser entendidas na “visão com”, conforme as classificações de Pouillon.

Dentro da ficção, a escrita de Laura vem no sentido de diferenciar-se de sua mãe, como se pode ver em diferentes momentos da narrativa, por exemplo: “Escrevo na esperança de que as palavras me libertem do sangue. Do corpo da mãe”<sup>56</sup>; “Desta vez, é a minha voz. As palavras são todas minhas. Minhas. A narradora agora sou eu”<sup>57</sup>; “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 de amá-la”<sup>58</sup>.

Enquanto a escrita de Maria Lucia tem como intenção apenas “contar sua história” e, quem sabe, dessa forma, justificar suas ações: “O que me interessa agora é contar a minha história. Não a dela. A minha, agora que descobri que as palavras me dão um tipo de prazer”<sup>59</sup>. A personagem garante não ter a intenção de redimir-se, o que não impede que essa redenção possa, de alguma forma, resultar de seu discurso:

---

54 IDEM, 1997.

55 IDEM, 1997.

56 IDEM, 2011, p 16.

57 IDEM, 2011, p 4.

58 IDEM, 2011, p 174.

59 IDEM, 2011, p 122.

“Não quero que vocês pensem que sou boa, porque não sou. Apenas estou velha. E muito, muito cansada”<sup>60</sup>.

A psicanálise ao se debruçar sobre as especificidades do vínculo entre mães e filhas, também teoriza sobre a dificuldade de a menina separar-se da mãe, trazendo esta separação como sempre parcial e associada ao matricídio simbólico. A ambiguidade amor-ódio em relações entre mãe e filha se relaciona intimamente com o processo de individualização, ao passo que a filha é “uma combinação sutil de partilhas e clivagens em relação à mãe”<sup>61</sup>.

Sendo assim, o ódio aparece como uma possibilidade de diferenciação mãe-filha, acompanhado de significações de que a filha não foi suficiente amada por sua mãe, bem como pela cisão entre mãe má e pai idealizado<sup>62</sup>. Neste mesmo sentido, se faz necessária a morte simbólica da mãe. Conforme Kristeva (2002), “o ato de matar mãe é libertador, pois permite o acesso à capacidade de simbolizar e pensar. Matar significa individualizar-se. Já que a mãe não basta, é necessário o símbolo”<sup>63</sup>.

Na narrativa, o objetivo de Laura é o de se individualizar, matando a mãe. Contudo, apesar dos esforços de Laura para se separar, “o forte e estranho vínculo com a mãe nunca é rompido”<sup>64</sup>.

Adentrando no tema do Complexo de Édipo, a mãe é, tanto para a menina quanto para o menino, o primeiro objeto de amor. A elaboração do Édipo é mais complexa para a menina, dado que o menino passa a espelhar-se no pai após a castração e encontra neste um suporte para sua identidade. Por sua vez, a menina depende, para o desenvolvimento de sua feminilidade, do desdobramento de sua relação com a mãe<sup>65</sup>.

Na mesma medida que a feminilidade é uma invenção, a mãe não pode fornecer qualquer traço dela à sua filha<sup>66</sup>. Apesar de haver um desejo da mãe, ela é incapaz de dar suporte a identidade da filha como mulher<sup>67</sup>. Nesse contexto, a mãe aparece como uma figura que não deu o que deveria ser dado: o amor materno.

---

60 IDEM, 2011, p. 39.

61 GUIGNARD, 2002 apud RIBEIRO, Marina Ferreira da Rosa. **De mãe em filha: a transmissão da feminilidade**. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009, p.7.

62 RIBEIRO, Marina Ferreira da Rosa. **De mãe em filha: a transmissão da feminilidade**. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

63 IDEM 2009, p. 42.

64 BONFIM, Flavia Gaze. **Amor – Ódio: devastação na relação mãe e filha**. Factal, Ver. Psicol., v.26 – n.1.p. 245-252, jan/abr, 2014, p. 247.

65 RINALDI, Doris. **Mistérios da feminilidade: a relação mãe e filha no difícil caminho do tornar-se mulher**. Rio de Janeiro: Estud. psicol. vol.3 no.2, jul. 2003, p. 2.

66 IDEM 2014.

67 IDEM 2014.

A função paterna, que, em tese, poderia apaziguar a devastação constituída na mulher, não opera. A impotência do pai pode ser citada como um traço característico da dinâmica entre mãe e filha, bem como este pode parecer estar a serviço do capricho materno<sup>68</sup>. Nesse sentido, na ficção, quando narrada por Laura, Maria Lucia aparece como um impedimento ao amor do pai:

Meu pai não tinha raiva nos olhos. Só cansaço. E um desalento difícil de ver porque dóido. Ele me olhava com amor e parecia querer me tocar, mas havia sempre a minha mãe atenta. Sempre pronta a abocanhar o gesto de carinho do meu pai no ar<sup>69</sup>.

Não sei se foi aí que começou, mas sempre tive medo das palavras. Das pronunciadas. Preferia ficar ali, compartilhando o silêncio do meu pai. Não durava muito. Minha mãe aparecia na porta da cozinha com olhos acusadores e arranjava algo para eu fazer longe dele. Ele não discutia. Acho que meu pai desistiu de mim antes mesmo de eu nascer<sup>70</sup>.

Sentia que podia tocar a fragilidade do meu pai com a ponta dos dedos, mas nunca tive coragem de vencer a distância estabelecida desde sempre entre nós. De algum modo eu sabia que meu pai era uma vítima fatal da minha mãe. E como eu era a carne prolongada dela, ele era uma vítima também de mim<sup>71</sup>.

Na visão de Laura, a mãe estava “sempre pronta a abocanhar o gesto de carinho do meu pai no ar”, seu pai era uma “vítima fatal” de sua mãe e, por sua impotência perante a mãe, crê que ele desistiu dela antes mesmo de que nascesse. Entretanto, na visão de Maria Lúcia, o pai, que é referido como “ratinho cinzento”, era sumariamente afastado da filha em um esforço para protegê-la:

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<sup>72</sup>.

---

68 IDEM 2014.

69 BRUM, 2011, p.19).

70 BRUM, 2011, p.19.

71 BRUM, 2011, p.19.

72 BRUM, 2011, p.74.

Se para Laura a mãe a impedia de receber o amor do pai, para Maria Lucia a proximidade entre eles era um risco à segurança da filha. Nesse sentido, no encontro das duas perspectivas, têm-se uma “alegoria da condição humana”:

Se Laura dizia que Maria Lúcia não sabia ser mãe, a própria Maria Lucia nos revela que fez o que pôde: a mãe – vó de Laura – morta no parto não estava viva para ensinar à filha o amor maternal. [...] Se Laura habitava entre silêncios com a mãe, cujas palavras eram suprimidas da vivência, Maria Lúcia nos conta de como o pai a traumatizara forçando-a escrever cartas para suas amantes, enfiando goela abaixo palavras obscenas, escondendo o dicionário no armário, impedindo sua familiarização com a linguagem<sup>73</sup>.

O encontro das perspectivas de Laura e Maria Lúcia levam o leitor a defrontar-se a um nível subjetivo das personagens em que não há mocinhos, nem vilões. É no encontro das narrativas que as personagens se aproximam e se distanciam, mostrando também que “a filha se torna com efeito tão dependente da mãe quanto esta o é da filha”<sup>74</sup>. Nesse sentido, tanto a proximidade idílica da filha como o seu ódio pela mãe são projeções a uma dependência emocional da mãe, bem como residem na impossibilidade de diferenciar-se da mesma<sup>75</sup>.

A partir dos relatos e percepções tanto de Laura como de Maria Lucia, podem-se “compreender – sem julgamento – os motivos que levaram a viver cada uma o seu modo o presente”<sup>76</sup>. Dadas as considerações, verifica-se que o encontro das narrativas dá à história, como um todo, um tom de realidade, uma vez que não se reduzem as personagens a binarismos. Ao se apresentar três formas de narrar, a narrativa expõe a fragmentação e a complementaridade que constitui a relação entre as duas personagens principais (narradoras em 1ª pessoa), ao mesmo tempo que expõe os papéis sociais esperados delas (narradora em 3ª pessoa). Nesse sentido, leitura psicanalítica da maternidade coopera para o entendimento da trama, na medida em que trata da ambiguidade inerente às relações entre mãe e filha, da dificuldade de separação/diferenciação de filha para com a mãe e da própria construção da feminilidade.

### Considerações finais

---

73 (SILVA, 2017, p.132)

74 HEINNICH, 2004 apud MICHAEL, Bruna Garzella. **Uma, uma e o terceiro: considerações acerca da relação mãe-filha**. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, 2017, p. 28.

75 IDEM 2009.

76 IDEM, 2017, p 131.



O presente trabalho teve como objetivo analisar o foco narrativo de *Uma Duas* e verificar quais as diferentes soluções narrativas que a autora encontrou para apresentar o pensamento das personagens, bem como entender como elas se vinculam dentro da narração.

Partiu-se do pressuposto de que o ato de narrar implica uma escolha relacionada com um fim que se pretende atingir. Nesse sentido, verificou-se que *Uma Duas* se vale da fragmentação textual e da alternância de narradores para representar a difícil relação entre mãe e filha. Nesse sentido, têm-se a narração de Laura em terceira pessoa, em um misto de *visão detrás* e de *visão com*, configurando-se em onisciência seletiva. A narração de Laura e de Maria Lúcia em primeira pessoa, que pode ser considerada tanto dentro da categoria de *narrador-personagem*, proposta por Friedman, como dentro do que se entende como *visão com*, conforme a classificação de Pouillon.

Argumentou-se que o efeito que Laura como narradora dá para a narrativa é o de ficcionalizar a si mesma como forma de interpretar o mundo, deslocando a narrativa para as relações sociais e demonstrando a ambiguidade destas, bem como assumindo diferentes papéis mediante o que imagina ser a percepção alheia. Além disso, especulou-se que Laura em terceira pessoa insere a narrativa em um contexto para além dos pensamentos das personagens, dando uma noção de continuidade e uma certa linearidade para a narrativa, a medida em que põe os acontecimentos em perspectiva.

Além disso, a divisão das vozes de Laura, havendo uma Laura que narra em 3º pessoa e uma que narra em 1ª pessoa, endossa-se o título *Uma Duas* de uma maneira ainda mais literal. Os conflitos entre Laura e Maria Lúcia materializam a ligação entre as duas, que ora se apresenta como amor, ora se apresenta como ódio, mas que, de toda forma, reside na impossibilidade de diferenciação.

As vozes de Laura e Maria Lúcia se desenrolam a partir do fluxo de consciência, isto é, expressam diretamente os estados mentais das personagens. Sendo assim, quando ambas falam em primeira pessoa, se posicionam de maneira próxima ao leitor e dispõem de uma visão restrita a seus respectivos estados mentais. Essas narradoras podem, portanto, serem classificadas como narradoras-protagonistas, conforme a categorização de Friedman.

Como se viu, a psicanálise teorizou sobre a dificuldade de a menina separar-se da mãe, ao se debruçar sobre as especificidades do vínculo entre mães e filhas, de modo que tal separação seria sempre parcial e associada ao matricídio simbólico. Assim, a ambiguidade amor-ódio na relação entre mãe e filha estaria relacionada com o

processo de individualização, uma vez que a filha é “uma combinação sutil de partilhas e clivagens em relação à mãe”<sup>77</sup>.

Com o encontro das perspectivas, se produz um cenário em que não se pode julgar Maria Lucia como uma mãe má ou Laura como uma filha ruim, o que ajuda a desconstruir a concepção de maternidade esperada socialmente. Assim, quem sabe, a construção da narrativa de *Uma Duas* teria cumprido o objetivo de Eliane Brum ao se lançar na ficção, que seria o de dar conta dos aspectos da vida não alcançados pela reportagem.

### Referências bibliográficas

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O ato de narrar e as teorias do ponto de vista*. Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Brasília, DF. Vol. 8, n. 9 (1999), p. 107-124, 1999.

BONFIM, Flavia Gaze. *Amor – Ódio: devastação na relação mãe e filha*. Factal, Ver. Psicol., v.26 – n.1.p. 245-252, jan/abr, 2014.

BRUM, Eliane. *Uma Duas*. Arquipelago Editorial, 2018.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

DIÁRIO REGIONAL. “Percebi que há certas realidades que só a ficção suporta”. Juiz de Fora: 29 de junho de 2011. Disponível em: < <http://elianebrum.com/elianebrum/wp-content/uploads/2011/10/Di%0%B0rio-Regional-Percebi-que-h%C3%A1-certas-realidades.pdf>>

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”. *Letras De Hoje*, v. 54, n. 4, p. 475-482, 2019.

HORTA, Maria de Lourdes Ferrari. *O foco narrativo em A Hora da Estrela*. Porto Alegre, *Letras de Hoje*, v.34, n°4, p.68-76, dezembro de 1999.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

---

77 GUIGNARD, 2002 in RIBEIRO, 2009, p.07.

MARTINS, Joice Fagundes. *Os cativeiros das mulheres: as representações e as relações femininas na obra de Eliane Brum*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

MICHAEL, Bruna Garzella. *Uma, uma e o terceiro: considerações acerca da relação mãe-filha*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, 2017.

RIBEIRO, Marina Ferreira da Rosa. *De mãe em filha: a transmissão da feminilidade*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

RINALDI, Doris. *Mistérios da feminilidade: a relação mãe e filha no difícil caminho do "tornar-se mulher"*. Rio de Janeiro: Estud. pesquis. psicol. vol.3 no.2, jul. 2003.

SANTOS, Josélia Rocha dos. *Variações sobre o mesmo tema: a relação mãe e filha no imaginário das escritoras Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz e Lygia Fagundes Telles*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Nathália Coelho da. *A ficção enquanto possibilidade de se pensar o humano: estudo sobre o sujeito em Uma Duas, de Eliane Brum*. Rio de Janeiro: XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2017.

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

Submissão: 10/11/2021

Aceite: 40/11/2021

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2021.e84631>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons*

*Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.*