



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE LETRAS (FL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

TÁLITA VICENTE PARREIRA

Memória de um trauma: melancolia e violência em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa

GOIÂNIA
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Tálita Vicente Parreira

3. Título do trabalho

"MEMÓRIA DE UM TRAUMA: MELANCOLIA E VIOLÊNCIA EM SINFONIA EM BRANCO, DE ADRIANA LISBOA"

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **TALITA VICENTE PARREIRA, Discente**, em 12/05/2022, às 11:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 13/05/2022, às 14:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do



[Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2899290** e o código CRC **8A715C93**.

TÁLITA VICENTE PARREIRA

Memória de um trauma: melancolia e violência em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: LP1 – Poéticas da modernidade e da contemporaneidade

Orientadora: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro

GOIÂNIA
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Parreira, Tálita Vicente

Memória de um trauma [manuscrito] : melancolia e violência em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa / Tálita Vicente Parreira. - 2022.

86 f.

Orientador: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2022.

Bibliografia.

1. Memória. 2. Melancolia. 3. Mulher. 4. Sinfonia em branco. 5. Trauma. I. Ribeiro, Renata Rocha, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº 9 da sessão de defesa de dissertação de **Tálita Vicente Parreira** que confere o título de **Mestra** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **trinta e um** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e dois**, a partir das **quatorze** horas, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "MEMÓRIA DE UM TRAUMA: MELANCOLIA E VIOLÊNCIA EM SINFONIA EM BRANCO, DE ADRIANA LISBOA". Os trabalhos foram instalados pela orientadora, **Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes** (PPG Letras/UFRGS), membro titular externo e **Profa. Dra. Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel** (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca **não** fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da dissertação tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela **Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **trinta e um** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Gínia Maria de Oliveira Gomes, Usuário Externo**, em 12/05/2022, às 13:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 13/05/2022, às 14:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, Professora do Magistério Superior**, em 16/05/2022, às 09:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2899272** e o código CRC **D7E5534C**.

Para Mário Carlos, meu coração fora do peito, a luz que me norteia nos dias de escuridão. Para meus pais Aldeone e Valdivina, que sempre se mantiveram firmes em minha formação e na construção de minhas bases e valores. E para meu eterno amigo João Vítor Martins (*in memoriam*) a quem sempre recorro em orações nos momentos de dúvidas e incertezas. Vocês me fornecem combustível e me inspiram a sempre estar em busca de conhecimento, além de permanecer obstinada em meus objetivos.

“Per aspera ad astra”.
(*Caminhos rudes levam às estrelas*).

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais, Aldeone e Valdivina, por fazerem o possível em minha caminhada acadêmica e vida; aos meus avós paternos, Divina e Altino, por sempre acreditarem em mim, fornecendo apoio e auxílio em tudo que precisei; aos meus avós maternos, Doracy e Manoel, ao meu irmão Pedro Henrique e à minha tia, Maria Aparecida, pessoas que sempre estiveram confiantes em minha capacidade de findar mais esse ciclo.

Quero demonstrar minha gratidão ao meu amigo Prof. Dr. Alex Bruno da Silva, que desde o início de minha caminhada acadêmica do ensino fundamental à graduação em Letras pela UEG (2019), período em que foi meu professor em algumas disciplinas e orientador de trabalho de conclusão de curso, me mostrou o que eu poderia me tornar, sendo meu espelho de profissional dedicado e perseverante, que cuida do ofício com amor e insuspeição de que a educação ainda é o meio que transformará o mundo em um lugar melhor, me estimulando a não desistir e estar rente a todas as possibilidades de crescimento. Não teria chegado até aqui sem seu apoio, tenho muito orgulho de ter sido sua aluna e orientanda, obrigada por tudo, principalmente por acreditar em mim, instigar inquietações, contestar e resistir até mesmo quando eu não acreditava ser mais possível.

À Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro pela paciência, compreensão e serenidade com que conduziu a orientação para a construção deste trabalho. Todo o conhecimento, seriedade e cumplicidade compartilhadas serviram de subsídio para meu interesse, admiração e aprendizado. Serei eternamente grata por ter sido contemplada com a orientação de uma profissional tão competente, autêntica e perspicaz que carrega consigo humildade e virtudes que me induzem a ainda acreditar em como a produção científica e a literatura podem romper tabus e se manifestar como exercício de libertação, apesar de todos os desafios e ataques. A senhora é uma profissional e pessoa incrível, com licença poética, como diria minha nobre colega de mestrado e orientação Bruna Campos, um cristal!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e da Faculdade de Letras – UFG. Todos direta ou indiretamente contribuíram, imensuravelmente, na obtenção e ampliação dos meus conhecimentos acerca da pesquisa no campo literário. A profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que de prontidão aceitou ser parecerista externa do meu projeto e mediante mais um convite juntamente com a prof. Dra. Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, da Universidade Federal de Goiás (UFG), aceitaram com carinho compor minha banca de qualificação, tiveram o cuidado, atenção e contribuíram significativamente com minha pesquisa, direcionando e

compartilhando comigo discernimento para que eu pudesse, da melhor forma, trilhar os passos finais do meu texto. Fiquei lisonjeada de nessa etapa minha banca ter sido composta por mulheres tão fortes, admiráveis e com uma bagagem tão expressiva para a pesquisa brasileira. Agradeço mais uma vez às mesmas professoras, Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes e Dra. Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, por comporem a banca de defesa.

Aos meus colegas de academia, em especial Gabriel Torquato e Bruna Campos, que sempre, apesar da impossibilidade física de contato, se mantiveram presentes comigo virtualmente compartilhando além de conhecimento, frustrações, anseios e perspectivas auxiliando uns aos outros nos momentos mais delicados e de surtos leves (risos), em nosso grupo de mensagens instantâneas: “*Trio&mestrado 2gether*”.

À minha amiga de longa data Débora Beatriz, que sempre esteve de prontidão auxiliando em meu processo de escrita, dúvidas e correções de meus esboços e leituras para a construção deste trabalho, bem como me apoiando e estimulando em momentos de insegurança e medo.

À minha amiga Ana Lara, que de forma tão curativa lembrou de mim e interveio em todos os momentos em que me encontrava cheia de questionamentos, fragilidade e angústia, confortando meu coração de maneira quase cirúrgica e desvelando razões para que eu continue acreditando em meus sonhos, tenha fé na vida e em todas as coisas boas que ela ainda pode oferecer. Você é luz!

Externo ainda, agradecimentos às minhas colegas de trabalho Lorryne, Thayane e Paula que estiveram comigo na reta final do mestrado, juntamente com meu supervisor Álvaro César e presenciaram momentos de renúncias em que, por diversas vezes, pensei em desistir, mas que a cada pequeno surto me lembraram do caminho até aqui, do meu valor e dos objetivos que ainda não concluí. Mesmo em tão pouco tempo de convivência, apesar de todo cansaço e desespero, vocês foram combustível entre meus intervalos de jornada proletarizada e minha casa. Minha luta também é a de vocês, obrigada por não desistirem de mim.

Também a cada indivíduo que contribuiu ou não para que eu mantivesse minha força de vontade até aqui, caminho repleto de desafios, dificuldades e obstáculos que com muito esforço e noites em claro consegui percorrer, em momentos colhendo frutos em outros, sobretudo, aprendendo com cada erro ou precipitação.

*[...] pensou em Chapeuzinho Vermelho, para
que esses olhos tão grandes, vovozinha?
Para enxergar todas as palavras que não são
ditas.*

Adriana Lisboa

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo investigar de que maneira a representação das memórias traumáticas das protagonistas Clarice e Maria Inês, no romance *Sinfonia em branco* (2013), de Adriana Lisboa, configura-se como um processo de construção melancólica, dado o sofrimento que envolve as lembranças das personagens, com corpos interditados pela violência de um estupro incestuoso que norteia a construção narrativa da obra. A história das duas irmãs dialoga com questões da realidade urbana, no sentido de o enredo colocar em debate situações que se constituem ao redor da violência e, dessa forma, se compor a partir da experiência traumática do passado de Clarice. A narrativa é construída através de recuos e avanços temporais, com a presença de lembranças independentes e interligadas. O estupro praticado pelo próprio pai das irmãs desencadeia nas personagens o trauma que provoca tensões de narrar o inenarrável, resultado do silêncio, proibidos e interditos que conduzem a trama. Através da representação dessas personagens é possível analisar as possibilidades de reflexão acerca da construção melancólica e transmissão traumática vivida pelas protagonistas, das relações afetuosas que se desvelam frustradas entre os personagens, da perda da infância, negligência, silêncio, bem como feridas abertas na memória, condição da mulher, sua invisibilidade, esquecimento e marginalização decorrentes das consequências tortuosas de vidas interditadas pela violência, mas que ao final buscam por superação. Nesse contexto, para tecer o processo de construção da memória imbricado com as concepções de violência, trauma e melancolia requer, a partir de cunho bibliográfico, o levantamento de textos teórico-críticos e literários concomitantemente a leituras e estruturação de conhecimentos alicerçados em estudiosos como Agamben (2002), Assmann (2011), Bordieu (2012), Beauvoir (1967), Dalcastagnè (2012), Favero; Rudge (2009), Ferenczi (1931/1933/1934), Figueiredo (2016), Freud (1996/1979/2014), Gagnebin (2009), Genette (s/d), Ginzburg (2012), Kristeva (1989), Ortolan (2016), Pellegrini (2008), Perrot (2003) Pinheiro; Quintella; Verztman (2010), Seligmann-Silva (2008/2002) entre outros.

Palavras-chave: Memória. Melancolia. Mulher. *Sinfonia em branco*. Trauma. Violência.

ABSTRACT

The present study aims to investigate how the representation of the traumatic memories of the protagonists Clarice and Maria Inês, in the novel *Symphony in white* (2013), by Adriana Lisboa, is configured as a process of melancholic construction, given the suffering that involves the memories of the characters, with bodies interdicted by the violence of an incestuous rape that guides the narrative construction of the work. The story of the two sisters dialogues with issues of urban reality, in the sense that the plot puts in debate situations that are constituted around violence and, in this way, is composed from the traumatic experience of Clarice's past. The narrative is constructed through temporal retreats and advances, with the presence of independent and interconnected memories. The rape committed by the sisters' father triggers a trauma in the characters that causes tensions in narrating the unspeakable, a result of the silence, the forbidden and the interdicts that drive the plot. Through the representation of these characters, it is possible to analyze the possibilities of reflection about the melancholic construction and traumatic transmission experienced by the protagonists, the affectionate relationships that reveal themselves frustrated between the characters, the loss of childhood, neglect, silence, as well as open wounds in memory, condition of women, their invisibility, oblivion and marginalization resulting from the tortuous consequences of lives interdicted by violence, but which in the end seek to overcome. In this context, in order to weave the process of memory construction imbricated with the concepts of violence, trauma and melancholy, it requires, from a bibliographic nature, the survey of theoretical-critical and literary texts concomitantly with readings and structuring of knowledge based on scholars such as Agamben (2002), Assmann (2011), Bordieu (2012), Beauvoir (1967), Dalcastagnè (2012), Favero; Rudge (2009), Ferenczi (1931/1933/1934), Figueiredo (2016), Freud (1996/1979/2014), Gagnebin (2009), Genette (s/d), Ginzburg (2012), Kristeva (1989), Ortolan (2016), Pellegrini (2008), Perrot (2003) Pinheiro; Quintella; Verztman (2010), Seligmann-Silva (2008/2002) among others.

Keywords: Memory. Melancholy. Woman. *Symphony in white*. Trauma. Violence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A VIOLÊNCIA INTERPESSOAL EM <i>SINFONIA EM BRANCO</i>: APAGAMENTOS CAUTERIZADOS.....	15
1.1 Estupro incestuoso: crime e fenômeno interacional.....	22
1.2 Transmissões do trauma: a visão sistêmica do processo melancólico agenciado pela violência sexual/física, psicológica e simbólica.....	27
1.3 Omissão e (in)visibilidade de personagens secundárias: representação social e estética de Lina e Berenice	33
2. MELANCOLIA E CULPA: O MECANISMO DE (RE)ELABORAÇÃO DO PASSADO.....	41
2.1 Relações frustradas: corpos que transitam em meio ao rastro.....	46
2.2 Negligência e silêncio: os limites formais e culturais impostos à verbalização do trauma.....	55
3. MEMÓRIA DA DOR: VERBALIZANDO O INENARRÁVEL.....	64
3.1 O esquecimento como subterfúgio em Clarice e Maria Inês.....	68
3.2 Desejo de renascer: a marginalização da condição feminina e libertação do refúgio traumático.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	81

INTRODUÇÃO

Adriana Lisboa, escritora renomada, ganhou vários prêmios e é uma das principais autoras de Literatura Contemporânea brasileira. Nascida na década de 1970, no Rio de Janeiro, é graduada em música, mestre em literatura brasileira e doutora em literatura comparada pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Começou a trabalhar com música aos dezoito anos, cantando MPB na França, e mais tarde foi professora de flauta transversa e teoria musical no Rio. Traduziu ao português, entre outros livros, *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, *A estrada*, de Cormac McCarthy, *A porta*, poemas de Margaret Atwood e *Uma voz vinda de outro lugar*, de Maurice Blanchot. Em 2014 e 2017 foi pesquisadora visitante em Nichibunken (Kyoto), na Universidade do Texas, em Austin, e na Universidade do Novo México. Também atuou como escritora residente na Universidade da Califórnia Berkeley e na Universidade de Chicago. Nômade, morou na França, Nova Zelândia e Estados Unidos. Atualmente ensina no departamento de espanhol e português da Universidade do Texas em Austin.

Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI* (2008), reforça que Adriana Lisboa apresenta uma escrita sofisticada, estabelecendo um interessante diálogo entre a literatura e outras artes, como a música e as artes plásticas. Com uma trajetória que já conta com completos vinte anos de literatura brasileira, vivendo nos Estados Unidos, a carioca, além de romancista, é poeta e contista. Ela já conta com seis romances publicados: *Os fios da memória* (1999 – fora do prelo), *Sinfonia em branco* (2001), *Um beijo de colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010), *Hanói* (2013), *Todos os santos* (2019), e ainda poemas, uma coletânea de contos e quatro livros infanto-juvenis.

Entre os prêmios que Adriana recebeu, estão o José Saramago (2003) pelo romance *Sinfonia em branco*, sendo a primeira autora brasileira a recebê-lo. Em entrevista concedida ao blog “Silêncios que falam”, ela disse que esse prêmio lhe abriu as portas para o mercado internacional. Em 2005 recebeu o Moinho Santista pelo conjunto da sua obra, menção honrosa no Prêmio Casa de las Américas pelo livro de poesia *Pequena música* e Prêmio de Autor Revelação da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) por *Língua de trapos*, além de bolsas de criação e tradução da Fundação Japão para *Rakushisha* e da Fundação Biblioteca Nacional para *Um beijo de colombina*.

Em 2007, o Hay Festival/Bogotá Capital Mundial do Livro selecionou-a como um dos 39 mais importantes jovens autores latino-americanos. Ela também foi palestrante nas universidades de Stanford, Yale, Princeton, Smith College, Chicago, Sorbonne, Leiden, Leeds,

Pequim, Hamburgo e outras. Participou como convidada de eventos como a Feira de Frankfurt, o Salão do Livro de Paris, o Salão do Livro da América Latina (em Paris), Hay Festival Cartagena de Indias, FLIP, FlipSide (Inglaterra), Feira do Livro de Miami, Semana do Brasil na China, Bienal do Livro do Rio de Janeiro e outros.

O romance *Sinfonia em branco* (2013) foi traduzido para diversas línguas e como aparece no prefácio da edição em estudo neste trabalho, conduz “o amor, o ódio, o desprezo, o crime, a expiação, a impossibilidade do esquecimento” (DEL RÍO, 2013, p. 09). No romance, é possível observar, por meio de todos esses elementos citados, a construção de uma narrativa repleta de metáforas expressadas através de uma linguagem cuidadosa e delicada. Em uma prosa densa, com a presença de elementos da poesia, da música e do diálogo com outras artes, como já mencionado, o romance é fragmentado e entrecortado por lembranças soturnas. A autora impressiona com seu estilo poético.

Como considera Tânia Pellegrini em *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008, p. 24), Lisboa é uma artífice da escrita feminina, visto que ela mergulha profundamente no universo contemporâneo e liberta do jugo antigo de uma escrita intimista de fundamental importância para a escrita feminina, sendo que “foi somente a partir de Clarice Lispector que tal escrita ganhou prestígio e reconhecimento no Brasil”. Portanto, essa ficção feita por mulheres ou ficção feminina, como aponta Pellegrini (2008, p.26), concretiza-se, finalmente, como um espaço simbólico no qual se visibiliza uma nova condição social para a mulher brasileira contemporânea, de forma que, “quando uma mulher articula um discurso, este traz a marca de sua condição, de suas vivências e experiências, pois práticas sociais diferentes geram discursos diferentes”.

Dessa forma, Adriana Lisboa é uma escritora que tem recebido reconhecimento de parte da crítica literária e se mantém no mercado editorial desde o seu primeiro livro publicado em 1999. Seu romance *Sinfonia em Branco* (2013), problematiza, em sua configuração estética, temas que são recorrentes na narrativa brasileira contemporânea. A multiplicidade, por exemplo, presente no título da obra, que em um de seus possíveis sentidos, faz referência ao aspecto musical, visto que sinfonia é um conjunto de sons e, no romance, pode representar as vozes de mulheres silenciadas.

A narrativa se direciona pela libertação e regeneração da memória estilhaçada que vem e volta. Clarice, filha mais velha, é estuprada pelo pai enquanto Maria Inês, sua irmã, vê a cena; a mãe de ambas, Otacília, toma ciência do acontecimento, mas diferente do esperado, naquele momento se silencia. As consequências da violência sexual traçam as escolhas feitas e o rumo da vida das duas irmãs. Dessa forma, o enredo de *Sinfonia em branco* é composto de questões

relativas as manifestações de violência, memórias traumáticas, melancolia e impossibilidade de fala, sugerindo tensões que são atravessadas por silêncios e interditos no discurso narrativo, cujas principais características estarão ligadas à memória traumática, à melancolia e, principalmente, ao silêncio imposto, a fim de promover o esquecimento dessas lembranças. Ao mostrar como os conceitos de memória, trauma e melancolia estão imbricados no romance é possível a partir da representação das personagens analisar as possibilidades de reflexões sobre a transmissão traumática, relações frustradas, perda da infância, a condição da mulher e as consequências tortuosas de vidas interditas pela violência.

É através do entrelaçamento entre violência e suavidade da escrita e estilo de Lisboa, que a narrativa exhibe uma linguagem peculiar. Nesse sentido, a perspectiva adotada parte da tese de que a experiência traumática é aquela que não pode ser inteiramente assimilada enquanto ocorre, fixando-se à memória marcas duradoras e rastros de recordações.

Esmiúçar os conceitos de memória, de trauma e de melancolia requer um mergulho no breve acervo de estudos literários da contemporaneidade, devido o seu caráter efêmero, pois como sabido, para Giorgio Agamben (2009), ser contemporâneo é elevar o *topos* temporal e buscar aprender o que está fora e dentro de si. Para o autor, a contemporaneidade é uma relação única com o tempo, é efêmero pois nela existe um movimento de aproximação e afastamento e os que estão imersos no seu próprio tempo não podem ser considerados contemporâneos, pois não são capazes de vê-lo. Ele afirma: “a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Entretanto, o mais expressivo acervo de produções com estudos e conteúdos sobre narrativa e memória, no romance contemporâneo brasileiro, estende suas reflexões para a realidade social, especialmente se tratando da busca por discussões acerca dos silêncios e dos limites formais e culturais impostos à verbalização do trauma. Dessa forma, narrar o trauma possui, sobretudo, o desejo de renascer, de se livrar da angústia, da sensação de mal-estar, - com relação à realidade. O trauma, conforme acepções de Seligmann-Silva (2008) é precisamente uma “ferida aberta na memória”, submetida ao arbítrio somente daquele que passou por tal experiência. Matar o pai, embora não tenha sido premeditado, por exemplo, foi a forma encontrada por Maria Inês para enfrentar o passado e se (des)culpar pelo silêncio e pela impotência de quando era criança em frente a tudo que acontecia.

Além de retratar indagações sobre a infância e juventude interrompidas pela agressão e abandono dos adultos, a narrativa nos faz refletir, a partir da evocação da memória fragmentada,

como ainda é necessário trabalhar para que vidas não sejam ceifadas em razão da marginalização da condição feminina. O narrador heterodiegético vale-se, então, do discurso indireto livre, no qual sua voz, por vezes, se confunde com os pensamentos das personagens, o que aproxima os leitores da interioridade dessas vozes entrecortadas por silêncios.

No romance de Lisboa, o simbolismo da cor branca, os interditos, as metáforas e as alusões expressam a ausência e a carência que interpelam as protagonistas para cessar os efeitos que o estupro incestuoso causou. Esse branco, que é referenciado na história pelo quadro de Whistler, “*Sinfonia em branco n°1*”, e que também intitula o romance da autora, colore o trauma que dilacera a vida e/ou a morte que cada estilhaço de memória consegue atingir. A morte é outra imagem que encontramos no desenvolvimento da narrativa e que parece estar sempre à espreita.

As reflexões empreendidas aqui mostram que a melancolia, diferente do luto, é um sentimento que não passa, acarretando uma tristeza aguda e, por vezes, interrompendo as mudanças naturais da vida. A configuração da memória traumática, bem como a linguagem poética, assume na narrativa aspectos relevantes para pensarmos sobre a construção das personagens e dos espaços habitados. Os eventos traumáticos, que ocorreram nas vidas de Maria Inês e Clarice, potencializam a instabilidade emotiva e problematizam as representações simbólicas da infância perdida. Isso, justamente por existir uma ferida aberta que, a melancolia, de forma crônica, manifesta ora o desejo de lembrar para tentar a superação, ora o desejo de esquecer para morrer.

Pensando nisso, este trabalho constitui-se em três etapas, que, conseqüentemente, representam os três capítulos desta pesquisa. No primeiro capítulo, com ênfase nas manifestações de violência que são representadas na obra, abordaremos a violência interpessoal em *Sinfonia em branco* a partir do estupro incestuoso que acomete a personagem Clarice, praticado pelo pai, que pelo viés da interpelação penal previsto como crime e fenômeno interacional, poderá compreender as situações de interação entre membros dessa família. Buscar-se-á, ainda, as formas de transmissão desse evento traumático através de uma visão sistêmica do processo melancólico que se agencia pela violência sexual/física, psicológica e simbólica retratadas na obra, bem como a configuração que a omissão e (in)visibilidade de personagens secundárias tecem na representação social e estética à luz de conceitos como o do *Homo sacer* instituído por Giorgio Agamben (2002). Como referencial teórico-crítico, serão utilizados os apontamentos de Pierre Bourdieu (2012) e Michelle Perrot (2003), que proporcionarão reflexões sobre a representação das personagens femininas frente as amarras do patriarcado. A concepções de Jaime Ginzburg (2012) e Tânia Pellegrini (2008) em relação as

manifestações de violência que ditam os caminhos percorridos para que a transmissão traumática desencadeie o processo melancólico instaurado na obra.

Em seguida, no segundo capítulo, centrado nos estudos sobre melancolia, será feita uma análise de como o estupro melancólico das personagens da narrativa, relacionado com a autculpabilização que as acomete em consequência do estupro incestuoso, funcionará como mecanismo de (re)elaboração do passado. Visto que, na melancolia sabe-se que algo foi perdido e se constituir dialeticamente requer o exercício de se recompor mediante os estilhaços de memória, sentimento de culpa e lembranças traumáticas do passado que assolam e barram a cicatrização de feridas abertas no presente. Sobre isso, também será explorado, por meio de um panorama das relações afetuosas que se desvelam frustradas entre os personagens, como estes se consolidam como corpos que transitam em meio ao rastro deixado pelos tais estilhaços de rememoração. No mesmo capítulo será examinado como o silêncio e a negligência presentes na obra contribuem para a rigidez dos limites formais e culturais impostos à verbalização do trauma, já que o incesto acontece no seio familiar de uma mãe que é obrigada a se calar. Nesta seção, serão convocadas as considerações de autores como Aleida Assmann (2011), Simone de Beauvoir (1967), Regina Dalcastagnè (2012) Sandór Ferenczi (1931/1933/1934), Sigmund Freud (1996/1979/2014), Gerárd Genette (s/d), Júlia Kristeva (1989), Márcio Seligmann-Silva (2008/2002) a fim de percorrer a construção da melancolia atravessada tanto pela memória quanto pelo trauma, o luto e o sentimento de culpa que contamina as personagens, bem como suas relações afetivas.

Por último, no terceiro capítulo, tentaremos esmiuçar a memória a partir da dor das personagens que direta ou indiretamente são afetadas pelo trauma e que, barradas pelo silêncio, buscam verbalizar o inenarrável. Assim como o esquecimento servirá de subterfúgio para Clarice e Maria Inês, o que indagará questões como a perda da infância, o refúgio traumático, a luta pela reelaboração do passado entre outros. De igual modo, serão discutidas também questões entrelaçadas com a marginalização da condição feminina e a libertação desse refúgio traumático com o desejo de renascer das personagens interdidas pela violência. Todo o embasamento, neste último capítulo, contará com pressupostos de estudiosos como Ecléa Bosi (1994/2003), Beatriz Sarlo (2007), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Maria Teresa Pinheiro (2010), Michael Pollak (1989), Paul Ricoeur (2007), Pilar Lago e Lousa (2018) entre outros.

1. A VIOLÊNCIA INTERPESSOAL EM *SINFONIA EM BRANCO*: APAGAMENTOS CAUTERIZADOS

o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam.
Adriana Lisboa

As estatísticas sobre violência contra as mulheres revelam formas de agressão que ultrapassam o limite físico, psicológico e interacional. Independente do ambiente, convivência e até mesmo afeto, os dados comprovam que a hostilidade desferida a mulher pode variar entre a gravidade de um estupro, para a latente dominação, monitoração e o silenciamento no ambiente familiar de forma taciturna.

Podemos visualizar a violência contra as mulheres em dados a partir de projetos como o Dossiê do Instituto Patrícia Galvão (2022)¹, uma organização social sem fins lucrativos com parceiros como a ONU Mulheres, o Observatório da Mulher contra a Violência e o Senado Federal, que demonstram números estarrecedores de tipos de violência que acometem o gênero feminino no Brasil. De acordo com o banco de pesquisas e fontes da plataforma, quando delimitado para a violência sexual, nos deparamos com estatísticas que demonstram que os agressores sexuais de meninas e mulheres em maioria são parentes, amigos ou alguém próximo. Portanto, o autor e o cenário dos estupros grande parte das vezes são conhecidos.

A Campanha *Compromisso e Atitude pela Lei Maria da Penha* (2022), é mais um exemplo de cooperação entre o Poder Judiciário, Ministério Público, Defensoria Pública, Senado Federal, Câmara dos Deputados e o Governo Federal, por meio da Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República e o Ministério da Justiça, com o objetivo de unir e fortalecer os esforços nos âmbitos municipal, estadual e federal para dar celeridade aos julgamentos dos casos de violência contra as mulheres e garantir a correta aplicação da Lei Maria da Penha. Os dados e estatísticas trazidos por esta campanha denotam que agressões físicas e psicológicas são as principais formas de violência contra mulheres:

Do total de atendimentos realizados pelo Ligue 180 – a Central de Atendimento à Mulher no 1º semestre de 2016, 12,23% (67.962) corresponderam a relatos de violência. Entre esses relatos, 51,06% corresponderam à violência física; 31,10%, violência psicológica; 6,51%, violência moral; 4,86%, cárcere privado; 4,30%, violência sexual; 1,93%,

¹ A plataforma digital *Violência contra as Mulheres em Dados* reúne pesquisas e dados recentes relacionados às violências contra as mulheres no Brasil, com base no monitoramento e curadoria realizados pelo Instituto Patrícia Galvão – com foco na violência doméstica, sexual e online, no feminicídio e na intersecção com o racismo e a LGBTTFobia. Dossiê disponível no link: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados>>.

violência patrimonial; e 0,24%, tráfico de pessoas. (COMPROMISSO E ATITUDE, 2022)

Dados nacionais sobre a violência contra a mulher esclarecem que, apesar de ser um crime e grave violação de direitos humanos, a violência de gênero segue vitimando milhares de brasileiras reiteradamente:

Em 2011, foram notificados no Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), do Ministério da Saúde, 12.087 casos de estupro no Brasil, o que equivale a cerca de 23% do total registrado na polícia em 2012, conforme dados do Anuário 2013 do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP). Em 2013, o Ipea levou a campo um questionário sobre vitimização, no âmbito do Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS), que continha algumas questões sobre violência sexual. A partir das respostas, estimou-se que a cada ano no Brasil 0,26% da população sofre violência sexual, o que indica que haja anualmente 527 mil tentativas ou casos de estupros consumados no país, dos quais 10% são reportados à polícia. Tal informação é consistente com os dados do 8º Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) de 2014, que apontou que 50.320 estupros foram registrados no País em 2013. (COMPROMISSO E ATITUDE, 2022)

Não obstante, as estatísticas devem ser olhadas com bastante cautela, pois talvez a metodologia empregada no SIPS não seja a mais adequada para se estimar a prevalência do estupro, pois é embasada na recolha dos relatos de uma pequena parte da população feminina, que não representa, infelizmente, o real alcance que esse tipo de violência pode atingir. Dessa forma, a pesquisa pode servir apenas como uma estimativa para o limite inferior de prevalência do fenômeno no país. A pesquisa *Percepções sobre estupro e aborto previsto por lei* (2020), realizada pelo Instituto Patrícia Galvão e o Instituto Locomotiva, reforça que “a compreensão das brasileiras e brasileiros é de que há bem delineado um perfil dos autores de crimes sexuais contra meninas e mulheres no país”. Os números comprovam que o estupro é uma realidade próxima da população:

para 93% da população, o autor é um parente ou uma pessoa próxima da família e para 5% da população é um estranho, em casos de estupro de meninas. Em porcentagem de onde ocorre a maioria das violências sexuais contra meninas 90% é dentro de casa, 6% em espaços fechados, como bares, festas ou escolas e 4% em espaços públicos abertos, como ruas ou parques. Já em relação a estupros de mulheres adultas, para 60% da população, o agressor é conhecido sendo um ex-parceiro íntimo, parceiro íntimo, um amigo da família, chefe, amigo pessoal entre outros. (INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO; LOCOMOTIVA, 2020)

Diante dos números apresentados pelo estudo, é possível concluir que o medo da violência está presente no cotidiano das brasileiras. Vale ressaltar ainda que, segundo a pesquisa, houve alta na percepção (81%) de que o isolamento social ocasionado pela pandemia da COVID-19, contribuiu para aumentar os casos de estupro dentro das residências. As percepções das entrevistadas sobre o estupro previsto por lei, ilustram o cenário que em muito não tem visibilidade suficiente para coibir diversas formas de manifestações da violência de gênero.

52% dos entrevistados, o que equivale a 85,7 milhões de brasileiros, conhecem uma mulher ou menina que já foi vítima de estupro, 16% das mulheres dizem que já foram vítimas de estupro e 91% das mulheres entrevistadas acham que contariam para alguém se fossem vítimas de estupro; destas, 68% têm certeza. Vergonha, constrangimento e medo da exposição são os principais fatores apontados pelas mulheres que não contariam a ninguém em caso de estupro. (INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO; LOCOMOTIVA, 2020)

Perante tais fatores, no acervo de nossa literatura, especialmente a de autoria feminina, é comum encontrarmos narrativas em que o silenciamento e a coerção familiar são pautados como conteúdo e até mesmo eixo temático. Embora a violência sexual seja pouco afirmada e acabe se escondendo atrás de tabus constituídos socialmente, obras como *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa, trazem para a discussão questões que necessitam de atenção.

Repleta de significados velados, a história de resistência descrita no livro, apesar de ficcional, elucida o assunto sobre violência sexual e engloba um ponto ainda menos pautado: o incesto. O romance transpõe todo o silenciamento e ocultação de verdades que, por não serem ditas, denuncia não apenas a violência sexual/física, psicológica e simbólica, mas a manifestação da opressão às mulheres pelo condicionamento de um constructo social patriarcal que se difunde e perpetua de geração em geração entre as personagens como “proibidos”.

Segundo Pierre Bordieu (2012), a dominação masculina é uma construção social fundamentada em estruturas binárias e arbitrárias decorrentes de características objetivas dos sexos, que também são construtos que foram naturalizados. Portanto, o exercício de dominação é realizado tanto pela violência física, quanto pela simbólica, na qual as mulheres são como moedas de troca para o estabelecimento de vínculos entre os homens e para a manutenção do patrimônio dos mesmos, por exemplo, por meio do casamento. Vejamos:

É na lógica da economia de trocas simbólicas — e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a

reprodução do capital simbólico dos homens —, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais. (BORDIEU, 2012, p. 56)

Nesse sentido, a dominação é reforçada por instituições que contribuem para a naturalização/banalização do estado de inferioridade das mulheres, uma vez que ainda conforme o autor,

a pesquisa histórica não pode se limitar a descrever as transformações da condição das mulheres no decurso dos tempos, nem mesmo a relação entre os gêneros nas diferentes épocas; ela deve empenhar-se em estabelecer, para cada período, o estado do sistema de agentes e das instituições, Família, Igreja, Estado, Escola etc, que, com pesos e medidas diversas em diferentes momentos, contribuíram para arrancar da História, mais ou menos completamente, as relações de dominação masculina. (BORDIEU, 2012, p.101)

Afonso Olímpio – o pai e abusador de Clarice e Maria Inês –, Tomás – o amigo em comum das irmãs e amante de Maria Inês –, João Miguel – o primo e marido de Maria Inês – e Ilton Xavier – o pretendente que se casa, mas logo se torna ex-marido de Clarice –, são os personagens masculinos da obra, que de forma direta ou indireta, operam a manutenção desse constructo, algumas vezes de formas sutis e pouco evidenciadas. Porém, a supressão de si mesmas para obedecer às convenções sociais da época, entre as décadas de 1960 e 1970, foi algo que, apesar de constante, não vigorou sempre com Clarice e Maria Inês, as protagonistas.

Apesar da ocorrência velada das formas de violência vividas pelas personagens femininas em *Sinfonia em branco*, percebem-se passagens em que essa opressão e apagamento são manuseados de modo bem explícito. A tentativa ou até mesmo criação de estereótipos nas personagens para ilustrar, por exemplo, a passividade, a obediência, e desde sempre esse molde de repressão, casamento e criação dos filhos sem livre escolha, colabora não só para a difusão de pensamentos arcaicos entre gerações, mas também para a conservação de apagamentos, silêncios e interditos que entrecortam a narrativa.

A apropriação da imagem de mulheres em narrativas ocidentais aponta, segundo Michelle Perrot (2003, p. 21), a ausência de conhecimento pleno sobre o corpo das mesmas e receio que homens sempre tiveram dos atributos femininos, recaindo sobre elas, acima de tudo por perspectivas religiosas, a tentativa quase como necessidade de silenciar seus corpos:

Segundo o Gênesis, foi por causa da mulher – Eva – que a dor e o sofrimento ingressaram no mundo. É preciso impor-lhe o silêncio. [...]. A mulher é assimilada ao pecado: uma tentadora da qual é mister se defender, reduzindo-

a ao silêncio: velando-a. [...] Assim se opera uma construção sociocultural da feminilidade [...] feita de contenção, discricção, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, silêncio. Eis as virtudes cardeais da mulher.

Uma dessas mulheres, na obra, é Otacília, esposa de Afonso Olímpio e mãe de Clarice e Maria Inês. Infeliz em seu casamento, ela carrega consigo inúmeros segredos, o que contribui para que, em muito, tenha sido consolidada sua negligência como mãe. Ela fala pouco, age pouco e percebe muito, mas viveu silente em sua amargura e, assim, foi conivente com situações que poderiam ter sido evitadas ou tratadas.

Nesse sentido, seja na retenção da sexualidade de Otacília, decorrente das frustrações vindas de seu relacionamento com Afonso Olímpio, ou no trauma sofrido por Clarice e testemunhado por Maria Inês, a violência interpessoal se mostra emaranhada na obra desde o primeiro capítulo, na passagem sobre um dos assuntos/lugares proibidos, a Fazenda dos Ipês. Ainda crianças, Maria Inês e seu primo de segundo grau João Miguel saíram para plantar uma árvore de dinheiro. Ao se aproximarem da pedreira proibida, em que no alto da pedra mais alta era possível enxergar o outro lado, o narrador indica

[...] o silêncio e o vazio acentuados pelo abismo abrupto: lá embaixo, na sede abandonada de uma Fazenda dos Ipês, fantasmas vagavam, caramujos redondos riscavam muito devagar as paredes adormecidas e plantas suculentas cresciam no telhado. A pintura das janelas descascava aos poucos, tudo envelhecia e se tornava dia a dia mais secreto. Mais doloroso. Como outras realidades que Maria Inês estava prestes a conhecer tão bem. (LISBOA, 2013, p. 24)

Na velha Fazenda dos Ipês, o dono flagrou sua mulher com outro, foi até a cozinha, pegou o facão e a matou com dezessete facadas. O amante conseguiu fugir e chamou a polícia, o marido foi preso e depois linchado pela população enfurecida de Jabuticabais, cidade fictícia na qual se passa a maior parte do núcleo dramático do romance. A criança, filha do casal, Lindaflor, sobrevivente do trágico desfecho, era vizinha da família de Clarice e Maria Inês na época. Entretanto, após o ocorrido nunca mais souberam, ao certo, de seu paradeiro.

O feminicídio da mãe de Lindaflor era um dos assuntos presumivelmente proibidos para as irmãs e pelo qual Maria Inês era obcecada: “Os proibidos a seduziam na mesma medida com que cerceavam Clarice, sua irmã mais velha, que já ia completar treze anos e era obediente como um cãozinho treinado [...]” (LISBOA, 2013, p. 26). Enquanto Clarice obedecia a mãe e se mantinha longe de todos os proibidos, numa tentativa frustrada de tentar agradá-la e talvez assim mudar o tratamento hostil que ela demonstrava com todos, Maria Inês, como dito, era o

contrário, assumia uma conduta diferente da irmã. Esse contraste no comportamento das irmãs pode ser entrevisto no seguinte trecho, segundo a ótica de Clarice em relação à mãe:

Tanto tempo: a vida inteira. A vida inteira tentando satisfazer Otacília a fim de merecer seu amor de mãe que no entanto nunca se cumprira. Criança, tinha urgência em obedecer-lhe e respeitá-la. Chegava a desejar ter capacidade de ler mentes e corações para antecipar-se a Otacília, antecipar-se a suas vontades e expectativas. Mas nada parecia alegrar Otacília, nada parecia mobilizá-la, nem a empenhada adequação de Clarice, nem a vivaz insubordinação de Maria Inês, nem a aparentemente correta solicitude de Afonso Olímpio e esses bonitos e cristalinos de seu sotaque mineiro e o cheiro do fumo que ele consumia em silêncio, à tardinha. [...] Seu humor escurecia mais a cada dia, e não havia para Clarice modo de deixar de sentir-se ao menos *um pouquinho* culpada. Tinha certeza de que a mãe não a amava. (LISBOA, 2013, p. 39)

Inventiva, ousada e curiosa, a irmã mais nova, desde cedo, nessa passagem com nove anos, denota uma personalidade insubmissa e arredia, passando longe do padrão de uma garota exigido pela sociedade. Maria Inês se apresenta sempre como resistência e, assim, passaria a entreouvir as conversas dos adultos, causar desconforto e testemunhar atos profanos que moldariam vidas e fariam com que sementinhas de cipreste fossem derramadas pelo corredor, perturbando a ordem da casa onde as verdades deveriam ser ocultadas e as aparências mantidas.

Logo após a cena em que Maria Inês conta a história da Fazenda dos Ipês pela primeira vez ao primo, o narrador nos revela em seguida o motivo pelo qual João Miguel passa todas as férias na fazenda das primas no interior do estado de Rio de Janeiro. O pai, advogado rico, viajava muito desfrutando dos verões na Europa com a amante “enquanto a esposa terminava de se gastar numa clínica para doentes mentais” (LISBOA, 2013, p. 26). Mais adiante, outra passagem ilustra a relação dos pais de João, quando, já casado com Maria Inês, é lembrado sobre a escolha de seu nome:

João Miguel estava bonito, bem-vestido. O cabelo grisalho cheio e os olhos pretos que antes, muito antes, brilhavam de expectativa enquanto plantavam uma árvore de dinheiro. A princípio ele teria se chamado Michele, em honra a um tio morto precocemente, mas o nome acabou traduzido porque no Brasil lhe traria inevitáveis problemas com a confusão de gêneros. E aí ganhou aquele complemento, João, porque a mãe adorava nomes duplos e em certa época o pai gostava de satisfazê-la. Enquanto ela ainda era uma novidade, fresca como o jornal do dia. (LISBOA, 2013, p. 60-61)

Em outras palavras, além de reforçar a ideia de objeto “descartável” que a mulher, esposa e mãe representa aqui, mediante concepções da sociedade que se porta extremamente machista, patriarcal, nos casos de violência, misógina, deixa também expresso a oposição de

como a traição é vista e tratada por essa mesma sociedade, quando praticada por homens e quando cometida por mulheres.

Dessa forma, semelhante ao que trouxemos inicialmente em dados e estatísticas reais, a violência aqui é expressa ficcionalmente tanto nas relações de terceiros, como o caso do feminicídio da mãe de Lindaflor, quanto de conhecidos, como Clarice que sofrera a maior representação de violência e opressão explícita contra a mulher na obra, o estupro cometido por seu próprio pai. Também temos o abuso e feminicídio de Lina, amiga fiel de Clarice. O conjunto de tais eventos induzem as escolhas e o modo de viver das protagonistas dividindo a existência delas em “antes de tudo” e “depois de tudo”, que serão esmiuçadas neste capítulo.

Assim, Adriana Lisboa constrói uma deslumbrante e intensa história em que se desvelam traumas, sonhos, decepções, superação e as melancólicas belezas da vida. Reúne ainda um conteúdo bastante controvertido, além de atual. Ela assume um imprescindível interesse: as várias formas de violência contra a mulher, desde as mais simbólicas até as mais atroz. Conforme dita Giselle Karla Ferreira Alves (2018),

assim como Clarice se valia das suas esculturas como os seus gritos mudos, Lisboa utiliza a sua linguagem artística e poderosa da palavra para dar, embora de modo sutil, o seu brado por várias mulheres, que ainda hoje se encontram coagidas, intimidadas, demonstrando, assim, como o silenciamento dilacera e viola vidas, principalmente vidas inocentes, e desde a infância. A escritora deixa clara a importância social de denunciar todos os tipos de abuso e a necessidade de tomarmos cada vez mais, como mulheres, o poder da palavra de reivindicação sobre nossos corpos, como Maria Inês sempre fez. (ALVES, 2018, p. 32-33)

Nessa conjuntura, dada toda a violência interpessoal em *Sinfonia em branco* (2001), que evidencia apagamentos vividos pelas personagens e que as paralisam, também será ponto de discussão, neste capítulo, o estupro incestuoso como crime e fenômeno interacional, uma vez que o primeiro se constitui a partir da relação das personagens e o segundo sobre a gravidade desse fenômeno para os vínculos familiares e sociais.

Bem como as transmissões do trauma, através de uma visão sistêmica do processo melancólico agenciado pela violência sexual/física, psicológica e simbólica. Também tratar-se-á a omissão e (in)visibilidade de personagens secundárias como uma representação social e estética à luz de conceitos como o do *Homo Sacer*, conduzidos com o suporte de autores como Agamben (2002), Bordieu (2012), Figueiredo (2016), Gagnebin (2009), Ginzburg (2012), Ortolan (2016), Pellegrini (2008), Perrot (2003) entre outros.

1.1 Estupro incestuoso: crime e fenômeno interacional

Um dia, o esquecimento. Um dia, o futuro. Um dia, a morte.

Adriana Lisboa

É comum associarmos fenômenos interacionais a situações de agressões que ocorrem entre casais, pois é característico do padrão de interação conjugal, manifestações de violência sendo elas verbais, emocionais, físicas ou sexuais. No entanto, neste trabalho será englobado o termo fenômeno interacional, que advém de toda e qualquer relação de interação, para o crime cruento que é narrado no romance em estudo. Sobre isso, é interessante complementar que para Maria Lúcia Castanheira (2004, p. 1), o fenômeno ou evento interacional “é um conceito analítico usado no exame do modo de construção da vida de um grupo social por meio da interação, verbal e não verbal, entre seus participantes, ao longo do tempo”. Portanto, o termo servirá de pressuposto para a discussão do silêncio que emana das personagens interdadas pela violência representada na obra.

A naturalização e conseqüente legitimação das várias formas de violência contra as mulheres fazem com que a impunidade de agressores seja frequente, o que a torna um fator previsível quando se levanta questões a respeito dos indicadores desse tipo de violência. Todas as dimensões de agressões sofridas por mulheres, sejam elas terrivelmente violentas e violadoras ou não, corroboram para o fortalecimento de uma construção social, além da mencionada anteriormente, de que ser mulher é espontaneamente danoso.

É fato que o estupro representa, como define Luana Lima e Laura dos Santos Boeira (2019), a égide do patriarcado. As autoras, a partir de leituras etnográficas e institucionais, problematizaram o fenômeno “via desconstrução da ideia de estupro como oriundo do desejo sexual ou adoecimento psíquico, ao passo em que avançou na defesa do ato como produto da violência estrutural” (LIMA; BOEIRA, 2019, p. 139). Não fica difícil imaginar, assim, que os dados, além de escancarar o quão falocêntrica, entre outros adjetivos, é nossa sociedade, ainda evidencia o incipiente atendimento seletivo até no que se refere às divisões de raça, classe social e grau de escolaridade.

Portanto, estando presente em todas as esferas do convívio social, o estupro revela múltiplas vertentes do uso abusivo dos corpos femininos e feminilizados. Nesse sentido, mesmo com o advento de Leis como a 11.340/06 (Lei Maria da Penha) e a 13.104/15 (Lei do Feminicídio), bem como a criação de DEAMs (Delegacia Especializada no Atendimento à

Mulher), todo o “avanço” legislativo e conjuntos de normas atuais parecem não dar conta da realidade.

Disposto no artigo 213 do Código Penal Brasileiro, o estupro, como letra de lei e crime, consiste em:

Art. 213. Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso:

Pena - reclusão, de 6 (seis) a 10 (dez) anos.

§ 1º Se da conduta resulta lesão corporal de natureza grave ou se a vítima é menor de 18 (dezoito) ou maior de 14 (catorze) anos:

Pena - reclusão, de 8 (oito) a 12 (doze) anos.

§ 2º Se da conduta resulta morte:

Pena - reclusão, de 12 (doze) a 30 (trinta) anos.

No entanto, a legislação acaba por deixar a desejar na aplicabilidade de tais dispositivos legais. Os operadores do direito, em maioria homens, na positivação das normas e mediação de instrumentos para resolução e prevenção dos crimes não se atentam, muita das vezes nem buscam, considerar a violência não visível. Conforme Marcela da Fonseca Ferreira (2020, p. 22), “as manifestações visíveis não são suficientes para compreender o fenômeno da violência”, pois existe uma violência que não tem visibilidade, embora tão perversa quanto a subjetiva: a violência simbólica. Para ela,

a violência simbólica manifesta-se de forma mais expressiva na nossa consciência quando há tolerância nessas práticas que tendem a ser invisibilizadas. Ou seja, o discurso da tolerância é um exercício sistemático da violência, como, por exemplo, quando a violência simbólica evidencia a dominação cultural hegemônica, isto é, é violência que se verifica quando uma classe dominante impõe sua cultura às classes dominadas. Torna-se, assim, a violência perpetrada na linguagem. (FERREIRA, 2020, p. 22)

Perante isso, o itinerário em que a mulher é submetida seja na composição da verdade sobre o estupro, a violência, o crime e até mesmo na figuração como vítima desses, estampa uma moral criminalizadora que é usada contra nós, mulheres, ao ponto de delinear a própria efetivação de direitos. Para Lima e Boeira (2019, p. 137), “O território da cena de estupro é um dos moduladores para o teste de verdade, bem como o autor da violência. Se o estupro é cruento, maiores as chances de a mulher estar falando a verdade”.

Desse modo, de acordo com Júlia Castro de Carvalho Freitas e Amanda Oliveira de Moraes (2019, p. 117), “diante de um estupro, há duas principais reações carregadas de mitos que serão destacadas [...] culpabilizar a vítima e desconsiderar que o ato foi um estupro”. Em

casos que a violência ocorreu dentro de casa, um estupro intrafamiliar, por exemplo, há dificuldades do enquadramento e aceitação social desde o âmbito jurídico, o que deixa claro como a legitimação desse fenômeno interacional promove a ilicitude e o vigor na aplicabilidade e execução da legislação.

O posicionamento do Poder Judiciário no Brasil continua autorizando espaços para que a interseccionalidade de gêneros impeça a efetividade da igualdade, equidade e justiça. Para a autora Vera Regina Andrade (2005) a

lógica da seletividade do sistema, afirmando a desvalorização do fato-crime cometido em prol da investigação sobre as pessoas envolvidas (autor e vítima), é de acordo com os estereótipos. Em outras palavras, apesar de não haver previsão legal, o julgamento de um crime sexual corresponde ao julgamento simultâneo e confrontado, numa relação de forças, do autor e da vítima: status familiar, comportamento, vida pregressa, reputação sexual, etc. [...] A própria palavra da vítima então está a se exigir que sua palavra seja corroborada por sua vida pregressa, por sua moral sexual ilibada, por seu recato e pudor. Existindo ou não laudo pericial, ou ainda prova testemunhal, mesmo em situações de flagrante delito, a palavra da vítima perde credibilidade se não for ela considerada “mulher honesta”. (ANDRADE, 2005, p. 81; 93)

Logo, essa inversão da vitimização vislumbra além da contestação natural da palavra da mulher a responsabilização da mesma sobre os fatos. De acordo com dados trazidos por Andrade (2005), o Sistema de Justiça Criminal absolve com mais frequência do que condena. Dessa forma, as disposições de gênero, principalmente referentes à corporeidade feminina, são traçadas por estruturas de poder.

No romance em análise a abordagem da violência sexual é delimitada em uma de suas facetas mais cruéis, o estupro incestuoso. Clarice, com treze anos, considerando toda a construção da personagem e descrição feita no livro, é a vítima perfeita para o pai: silenciosa e disciplinada. Amanda Cordeiro Quintella (2018, p. 3257) ratifica que “no início da narrativa, tem-se então um corpo disciplinado, que é Clarice, e após a violência, três corpos imobilizados: Clarice, Maria Inês e a mãe”.

As instituições (Igreja, Estado, Escola e Família) que contribuem para a dita naturalização do estado de inferioridade das mulheres, estão presentes em toda a construção da condição feminina e possuem, na obra, enfoque no mecanismo familiar, na opressão e nas violências tanto físicas quanto simbólicas que transpõem o enredo, a constituição das personagens e principalmente o silenciamento delas. Pode-se perceber o enfoque desse silêncio em relação ao mecanismo familiar no trecho:

Naquela casa vigia uma lei suprema segundo a qual as coisas podiam existir, mas não podiam ser nomeadas. Não podiam ser tocadas. E todos os códigos superficiais tinham de se manter, as aparências, os sorrisos, ainda que num outro nível perigosamente próximo tudo fosse profanação. (LISBOA, 2013, p. 83)

Opressão e violências física e simbólica podem ser ilustradas quando Maria Inês, décadas após o ocorrido, ao olhar para o “porta-retratos antigo e imenso que contava segredos sobre sua mesa de cabeceira” (LISBOA, 2013, p. 68) relembra o passado, reconstitui o trauma, mas memora os anos antes da cena presenciada, pois depois do ocorrido se fez cega para enxergar todas as palavras que não foram ditas. Nas fotografias,

Maria Inês e Clarice com sete e onze anos de idade, respectivamente, antes daquela convulsão do planeta, quando as rotas se inverteram e as estações perderam a naturalidade. Antes daquela porta entreaberta e daquela visão de uma mão masculina sobre um seio pálido de menina (mais pálido que a tristeza, mais triste que a infância interrompida). (LISBOA, 2013, p. 69)

O crime cometido pelo pai Afonso Olímpio, a reação das filhas e também da esposa, Otacília, estão relacionados a essa construção da condição feminina, como se o homem/esposo/pai estivesse em seu direito e as mulheres/esposa/filhas devessem aceitar, dado que a família é posse do homem, como diria Bordieu (2012).

Os corpos imobilizados, disciplinados, fraturados são resultado dessa construção abordada por Bordieu (2012) em impô-los ao silêncio. Quintella (2018, p. 3261), complementa que devido à “submissão frente à instituição familiar, individualizada do meio público e comandada pelo pai”, faz com que Clarice seja imobilizada fisicamente, além de simbolicamente como a Otacília e Maria Inês.

Em outras palavras, todas as três ficam marcadas pelo estupro incestuoso, porém em dimensões diferentes. Outra personagem também marcada não só pelo estupro, mas também pelo feminicídio em um contexto não muito diferente, é Lina, que como mulher negra,

neste imaginário, representa uma vida desprovida do mesmo valor jurídico de Clarice, por exemplo. À margem das vidas qualificadas (bíos), Lina caracteriza-se pela negatividade – não é um ser humano (como os demais), é animalizada, reduzida a sensualidade, desprovida de tutela. (GUIZZO; MELO; FERREIRA, 2020, p. 232)

Essas características reforçam as evidências sobre o mencionado atendimento seletivo à vítima, além da execução, tratamento do crime e aplicação da legislação diferenciada quando

há a existência de “castas inferiores”. Dessa forma, são compreendidas as divisões de raça, classe social e grau de escolaridade das vítimas. Assim, raça, gênero e classe são dimensões que nos auxiliam a assimilar tanto a violência sofrida por Lina quanto o silenciamento sobre essa violência.

Nessa perspectiva, Clarice e Lina são mulheres violentadas, vítimas de estupro, uma pelo genitor, quem deveria protegê-la, outra por um “desconhecido”, resultado da negligência do Estado, das Leis, do Homem. À vista disso, no núcleo central da narrativa com a personagem Clarice, há um

semelhante imaginário relacionado à culpa da vítima que também é evidenciado no próprio pensamento dela. Clarice, em certas passagens do texto, se culpa pelos atos cometidos pelo pai. Busca em si algo que justificasse a conduta paterna, acredita ter provocado a situação, como se o pai fosse a vítima, e ela a responsável por tê-lo feito cometer os abusos. (GUIZZO; MELO; FERREIRA, 2020, p. 233)

Esses comportamentos de culpabilização da mulher que sofreu violência sexual, seja essa culpabilização feita por ela mesma ou por externos, têm sido relacionados a uma classe mais ampla denominada de *slut shaming*. A autora Marcela Ortolan (2016) define que

Slut shaming é a prática de criticar, censurar, insultar ou a culpar a vítima de crime sexual, enfim, emitir comportamentos verbais que têm caráter punitivo, às mulheres por seus comportamentos sexuais ou qualquer prática que seja considerada provocante e esteja em desacordo com o comportamento socialmente esperado para o seu gênero, fazendo com que elas desenvolvam amplos repertórios de fuga e esquiva destas situações e apresentem respondentes característicos de situações de punição, como sentimentos de culpa e inferioridade, o que traz prejuízo para o seu cotidiano. (ORTOLAN *apud* FREITAS; MORAIS, 2019, p. 118)

Nessa toada, a inversão do real e culpabilização da vítima promove os processos que foram aqui descritos e pautados na socialização que a personagem Clarice, detentora da “dádiva” da sobrevivência, foi submetida, obrigada, subordinada; diferentemente de Lina, que não teve a chance de viver, mas que em relação a “motivação” do estupro foi exposta igualmente aos mesmos processos. No capítulo “Treze anos e catorze verões”, podemos ler passagens que demonstram isso:

Clarice dócil recatada submissa educada polida discreta adorável. Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras. Um dia ele chegaria a se deitar sobre ela e meter seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina dela enquanto ela sentiria um gosto de sangue porque estaria

mordendo os próprios lábios com força. Com medo. Com ódio. As mãos dele agarrando suas coxas com tanta força que depois um hematoma surgiria ali. A língua dele molhando (maculando) o interior das suas orelhas e lambendo seus lábios descoloridos e vasculhando dentro de sua boca de forma a não deixar nenhum segredo de pé. Nenhum sonho de pé. De novo e de novo e de novo. Até que Otacília resolvesse mandá-la para longe com suas duas malas dentro de um táxi. Tarde demais. Quando Afonso Olímpio saiu de seu quarto, Clarice não chorou. Ela foi até o banheiro. Não vomitou. Tomou outro banho. Alguma coisa se quebrara dentro dela: a alma dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice. Ela se sentia tão tênue que em uma lágrima poderia morrer, escoar, água dentro do ralo do chuveiro. Um pouco depois veio a culpa. Claro. Naturalmente. Ela devia ter *feito alguma coisa* para que seu pai tivesse agido daquela maneira. (LISBOA, 2013, p. 273-274, grifos da autora)

Lúcia Osana Zolin (2015) acrescenta que “o lugar da mulher tornado legítimo pelas forças hegemônicas é do silêncio, sendo-lhe vedado o direito à voz e, conseqüentemente, de externar o modo como avalia a realidade circundante” (ZOLIN, 2015, p. 344). Assim, o silêncio proveniente do estupro, que ampara a narrativa, “apoia-se no direito privado, nos segredos de família e no pátrio poder. O abuso sexual, o incesto, do qual, muito mais do que meninos, são as meninas vítimas dos pais ou dos irmãos, enterram-se na obscuridade dos lares” (PERROT, 2003, p. 18).

As leis misóginas, a dominância de um grupo que se constitui através de discursos e estabelecem padrões carregados de banalização são responsáveis por milhões de vidas, sonhos e paz ceifados pela aceitação dos próprios dominados e sociedade. No ponto cego das violências sofridas por Clarice e Lina existe um conjunto extenso de falas, ações, gestos que são “suportáveis” e que por isso liquidam o substrato dos atos de violência mais grave, cruéis que se tornam “visíveis”. Enfim, resta afirmar que as duas personagens, cada uma com sua especificidade, são retratos fiéis da vulnerabilidade de todas nós, mulheres, no cotidiano social.

1.2 Transmissões do trauma: a visão sistêmica do processo melancólico agenciado pela violência sexual/física, psicológica e simbólica

*Noturno em preto e ouro, Noturno em azul e verde,
Harmonia em violeta e amarelo. Sinfonia em branco.*
Adriana Lisboa

Versar sobre o trauma, apoiado em várias dimensões em que a violência se manifesta no enredo de *Sinfonia em branco* (2013), contempla um cenário do debate literário que já foi munido de questões negligenciadas e silenciadas. Muito desse silêncio e negligência sobre o

trauma se dá pelos limites formais e culturais impostos a sua verbalização. Como elucida Pilar del Río (2013, p. 9), presidente da Fundação José Saramago, no prefácio da obra de Lisboa, literatura é estilo e nada escapa ao bisturi da autora, “o amor, o ódio, o desprezo, o crime, a expiação, a impossibilidade do esquecimento”.

Lisboa conta, segundo Pilar, com maturidade e naturalidade episódios surpreendentes e “esta maturidade muda de paisagem, entra nos ambientes cosmopolitas e depois retorna a um mundo de costumes rurais e silêncios.” Ela ainda brinca “com o tempo como um elástico ou uma tela onde tudo é presente, de modo que as irmãs crescem ou são meninas, mulheres maduras às vezes, noutras derrotadas, perseverantes, incapazes ou fortes para dar forma ao ressentimento e ao rancor” (DEL RÍO, 2013, p. 9).

Em consonância com Pilar, não há como negar que Adriana Lisboa estrutura a sinfonia com maestria, apresentada de forma não linear que perpassa infância, adolescência, juventude e a vida adulta das protagonistas. Percebe-se que, propositalmente, a Adriana, ao optar pela narração onisciente, intromete, seleciona e mergulha na consciência das personagens aguçando nossos sentidos. Com um único acontecimento no presente,

contado a partir do dia que antecede a chegada de Maria Inês na fazenda, fato que reaviva as memórias que darão forma à história e que constroem a narração, na qual a autora vai deixando pistas sobre alguns episódios marcantes, as quais se apresentam na linguagem poética, nos títulos dos capítulos e em algumas frases repletas de significados velados que se repetem do início ao fim do romance. (ALVES, 2018, p. 9)

No desenrolar da história, a ideia de silêncio ao se referir a uma sinfonia em branco induz que há de se deparar com diversas simbologias que compõem a ficção. Clarice,

uma das personagens principais, acaba por construir um paradoxo ao assumir como seu grande desígnio, em certa altura da vida, o esquecimento. Daí a tarefa de esquecer quem havia sido antes de se mudar para o Rio de Janeiro, com apenas 15 anos, e modelar, dali em diante, uma Clarice totalmente nova, assim como modelava suas esculturas. (ALVES, 2018, p. 9)

Após ser estuprada pelo pai e oprimida pelo silêncio constante que sempre fez parte de sua existência, a menina encontrou nas esculturas de argila uma forma de suportar e ressignificar a violência vivida: “[...] nas esculturas que traduziam impossíveis, que davam corpo a sonhos e tentavam expurgar feridas, que buscavam exorcizar pesadelos e compor coisas dignas de se acreditar. As esculturas com que ela tentava se salvar” (LISBOA, 2013, p. 89).

De fato, é manifesto em diversas passagens, sejam elas objetivas ou com uso de metáforas, que o trauma ceifou de Clarice a paz, a liberdade e a adolescência. Com todas as simbologias usadas pela autora, as esculturas da personagem assumem um papel que representa a busca pelo equilíbrio em meio a todos os desequilíbrios que ecoam dos fragmentos que restaram de Clarice. Ela nomeou uma de suas estátuas de “O esquecimento”, obra essa que nunca ficara pronta, o que expressa bem a ideia de inacabamento:

O fato de a escultura intitulada *O esquecimento* nunca ficar pronta, configurando a expressão mesma do inacabamento, demonstra na prática essa afirmação. Ao forjar um símbolo que expresse sua vontade indeclinável, ela inevitavelmente lembra do que tanto quer esquecer, o que nunca vai acontecer de fato, a despeito do recorrente processo de composição escultural. (ALVES, 2018, p. 10)

Seguindo esse caminho, a partir da fortuna crítica existente sobre a narrativa, é perceptível assimilar como a autora teve o cuidado de escolher cada elemento da composição da obra de forma significativa. Nada passa despercebido.

Não só as esculturas feitas por Clarice carregam a simbologia, mas os ciprestes, presentes antes e no momento em que Maria Inês presencia o ocorrido, as borboletas, que são evocadas sobrevoando a pedreira proibida ou em momentos que há o enfrentamento entre pai e filhas, a própria pedreira como abismo que concebe a representação de um monstro, que na obra, toma a forma de um ser purulento de um olho só, o “monstro que devora infâncias” (LISBOA, 2013, p. 79). De modo geral, cada um desses elementos é posto de forma tão minuciosa que os pormenores da história, repletos de significados velados, constroem um caráter minimalista que traz proximidade à poesia a qual é concretizada em prosa de forma inventiva.

Apesar disso, todo o conjunto poético da obra não a deixa isenta das passagens dolorosas que descrevem a violência. Ao aproximarmos do conceito de trauma, é interessante destacar que as consequências da violência sexual sofrida por Clarice e assistida por Maria Inês traçam as escolhas feitas e o rumo da vida das duas irmãs, pois, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 110), “o trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito”.

Nesses termos, o silêncio maculou não apenas o mecanismo de repetição daquela memória, mas também agenciou a transmissão do trauma entre as irmãs, pois ele marca, determina e sinaliza o evento de violência que ficara impregnado no subconsciente das

personagens. Além de proporcionar insumos que impedissem a verbalização, já que a mãe detinha ciência do ocorrido e demorou anos para tomar uma atitude.

Ponto esse bastante controverso, uma vez que muitos autores consideram Otacília cúmplice por sua conivência inicial. Isso não desconsidera a negligência e omissão da mesma, porém não podemos deixar de destacar, como aduz Maria Cristina Ravazzola (1997, p. 105),

haver um desvio do foco do agressor (quem deveria realmente ser responsabilizado) implícito no discurso culpabilizante das mães, discurso este que defende a conivência e negação maternas diante do abuso das filhas. Para ela, razões para tal avaliação parecem desconsiderar a situação de subordinação a que estas mulheres estão submetidas em suas relações, daí que sua resignação e passividade são erroneamente interpretadas como complacência e cumplicidade.

Portanto, se faz necessário também avaliar quais condições essa mulher/mãe/esposa tem de triunfar sobre o complô do silêncio que cerca o fenômeno do incesto, onde desempenha igualmente o papel de vítima e não o de ré. Seguindo esse caminho, sendo as maiores vítimas da violência sexual, a autora Martha Giudice Narvaz (2002) questiona os modelos que as filhas mulheres recebem das mães presas nesse sistema, pois

mesmo que não explicitamente, a formulação parece ser a de que os “homens devem ser servidos”, não contrariados, atendidos em todas as suas necessidades, mesmo as sexuais, a fim de garantirem sua sobrevivência e manterem a família intacta! Não há, portanto, espaço para a independização, autonomia e assertividade feminina, não há espaço para o “não”! Aprendem desde cedo que não são donas de si mesmas, tampouco de seus corpos e de que talvez essa seja a “saga” de terem nascido mulheres, legado que se transmite de geração para geração. (NARVAZ, 2002, p. 5)

Esse percurso sugere o silêncio quase como uma forma de sobrevivência, embora seja um escape doloroso, incompreensível, melancólico. Porquanto, sobreviver a si mesma era para Clarice como um “sorriso involuntário e triste [...]” (LISBOA, 2013, p. 36). De acordo com o entendimento de Camila Borges Luz (2009), o

caráter essencial do trauma infantil corresponde à incapacidade de transformar, de uma não-representação, de uma não-ligação, de uma zona de sofrimento psíquico que remete às perdas de objetos não-representáveis, não-elaboráveis de um trabalho de luto; a violência de afetos liberados desorganiza o psiquismo. (LUZ, 2009, p. 132)

Sob essa perspectiva, a incapacidade de lidar com o trauma e consigo mesma fez com que Clarice se debilitasse pouco a pouco no álcool e nas drogas até chegar ao seu limite: “rachar”. Essa rachadura é representada pelos cortes gêmeos feitos nos pulsos, em um ato desesperado de fugir de tudo que aquele estado melancólico agenciado pelo trauma, pela violência sexual/física, psicológica e simbólica constante em memórias, lembranças e imagens lhe causava. Já que,

no âmbito da saúde mental, evidencia-se uma tendência ao abuso de substâncias após a violência, manifestações de estresse, depressão, ansiedade, adoção de práticas de automutilação e de exposição a riscos. Em alguns casos, a vivência violenta pode levar mulheres ao suicídio ou a cometer homicídios. (LIMA; DOS SANTOS; BOEIRA, 2019, p. 135)

Conforme o excerto acima, a violência praticada perpetua-se no tempo e transcende o momento em que ocorre, existindo, assim, de forma perene na vida de Clarice e também da irmã. Como dito, a vivência violenta pode levar mulheres a tirar a própria vida ou a cometer homicídios. Esse foi o caso de Maria Inês, pois a violência vista de maneira furtiva por ela fez com que se tornasse também

vítima dos abusos do pai contra a irmã. Com 9 anos ela presenciou, por uma porta entreaberta, o primeiro dos abusos sofridos por Clarice. Em sua inocência de criança, saiu correndo e largou no corredor as sementinhas de cipreste que trazia na mão. Dali em diante, ainda que fosse apenas uma criança, começou a traçar um plano de vida que consistiria em dois objetivos: fazer tudo o que era esperado dela, ou de uma boa moça, de forma contrária, o que torna Maria Inês uma resistência feminista bastante clara, já que ela perde a virgindade antes mesmo de se casar, trai o marido, trabalha fora, entre outras coisas que a constituem uma força de resistência; e o principal: vingar, de algum jeito, a atrocidade contra a sua irmã e a perda forçada de sua inocência, enquanto desejava intensamente que ela resistisse e sobrevivesse, única coisa que podia fazer enquanto era criança. (ALVES, 2018, p. 18)

Em relação ao crime, na primeira vez que a cena é evocada pela irmã mais nova, em meio a várias lembranças, está cheia de não-ditos: “Uma porta entreaberta. A náusea, o medo. Um homem maduro. Um seio pálido que o olhar fisgava sem querer: a porta entreaberta. Uma mão masculina madura sobre o seio que era de uma palidez vaga, quase fantasmagórica” (LISBOA, 2013, p. 60). Para Eurídice Figueiredo (2016, p. 55), as menções a essa cena são

lacunares, são metonímias da cena traumática: porta entreaberta, seio pálido, as sementinhas de cipreste que Maria Inês deixou cair no corredor. A

lembança reaparece outras vezes de maneira entrecortada, enigmática, como se a narradora não tivesse a coragem de narrar o inenarrável, o estupro.

Dessa forma, é essencial elevar o simbólico para o tratamento desse silêncio uma vez que ele “é o local do código, da linguagem; da lei que estrutura o âmbito da cultura. Refere-se à ordem anterior e já pré-estabelecida dentro da qual o ser humano nasce. [...] o inconsciente é estruturado como linguagem” (NOVAES; SOUZA; SEIDEL, 2010, p. 168). Além disso, o desejo de vingança de Maria Inês, interdito pelo silêncio, faz com que ela vivesse

afastada o máximo possível dos pais e da fazenda – depois de também se mudar para o Rio quando Clarice já havia voltado para a fazenda após se casar – e planeja sua vida de forma que haja uma base bastante sólida, sobretudo econômica. Casa-se com o primo João Miguel, torna-se médica e afasta-se o máximo possível de tudo que a faça lembrar da verdadeira Maria Inês, como seu amor de adolescência, Tomás, arquitetando racionalmente um plano de vingança, que culminará na morte do pai por suas próprias mãos, um dos cumes narrativos do romance de Lisboa. (ALVES, 2018, p. 18)

Portanto, a transmissão traumática é percebida e possível de ser entendida se mantivermos, de acordo com Luz (2009, p. 135-136),

a concepção freudiana de traumatismo como resultado de uma quebra do pára-excitações². Essa quebra do para cena de confronto entre excitações equivale a uma quebra da simbolização, assim, pode-se dizer que o objeto é transmitido sem transformação, o objeto não é ou é pouco transformado. As histórias familiares estão marcadas por acontecimentos traumáticos e que são transmitidos de maneira brutal, provocando um excesso de excitações.

Esse excesso culmina na cena de diálogo entre irmãs, muitos anos depois, quando finalmente falam sobre os abusos, verbalizam o trauma, sem verdades ocultas e silêncios gritantes. Isso ocasiona, em seguida, uma das cenas mais simbólicas e expressivas da obra: o confronto entre irmãs e pai, a libertação do refúgio traumático. Segundo Alves,

Elas estão em um lugar terminantemente proibido, a velha pedreira, quando decidem enfrentar abertamente um assunto também proibido e por anos silenciado. Isso acontece alguns meses depois da morte de Otacília, figura que sempre materializou a necessidade do silenciar, bem como as seguidas proibições, e agora, sem ela, era possível finalmente desocultar as verdades que estavam sempre tão perto de vir à tona. (ALVES, 2018, p. 19)

² McDougall denominou de “pára-excitação” em termos simples: fornecer ao bebê palavras, significantes, representações aos quais o bebê possa investir a energia pulsional e se libertar do poder ameaçador dela. Disponível em: <<https://lucanapoli.com/tag/para-excitacao/>>. Acesso: jul. de 2021.

Logo, lutar contra o esquecimento é também lutar contra a repetição do horror. Para Gagnebin (2009, p.51), “o trauma, diz Freud [...], por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem”. Assim, os sentimentos bons nunca bastam para reparar o passado. A dimensão da violência sexual/física, psicológica e simbólica contra a mulher é gritante e próxima demais para ser ignorada, deslegitimada, principalmente da matéria literária.

O trauma se consolida justamente como uma ferida na memória, responsável pela manutenção do processo melancólico agenciado nas personagens até as levarem a momentos de ruptura, exaustão. É preciso aprender a (re)elaborar o passado para que seja possível (re)construir nossas histórias, memórias e vidas sem amarras e vestígios de recriminações. Nomear o sofrimento, exaltá-lo em seus menores componentes é, sem dúvida, um meio de reabsorver o luto e assim se libertar da melancolia.

1.3 Omissão e (in)visibilidade de personagens secundárias: representação social e estética de Lina e Berenice

*O silêncio pesava, carregado de um milhão de
significados proibidos.*
Adriana Lisboa

A situação vexatória de asfixia social com que nos deparamos no Brasil, juntamente com a inércia do Estado acerca do resguardo de garantias básicas que, em tese, deveriam ser concedidas às mulheres, não é novidade. Essa situação abarca um contexto tão amplo que é possível agregar os campos da saúde, educação, justiça e segurança pública. Como se já não fosse suficiente, a conjugação do racismo e sexismo produzido sobre a mulher negra só se confirmam cada vez mais. Dito isso, iremos trabalhar aqui a omissão e invisibilidade de personagens secundárias da obra em análise.

Tais personagens serão abordadas a partir da representação social e estética à luz de conceitos como o do *Homo Sacer* difundido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Mas também não podemos deixar de lado a relação do mencionado conceito com o crime de feminicídio, previsto no Código Penal Brasileiro, inciso VI, § 2º, do Art. 121, quando cometido “contra a mulher por razões da condição de sexo feminino”. Portanto, antes de tudo, é importante lembrarmos, como Marcela da Fonseca Ferreira (2020) pontua, que em caráter nacional, a

Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015, conhecida como Lei do Femicídio, significou um grande avanço no reconhecimento das especificidades da violência contra a mulher, pois, ao incluir o feminicídio como qualificadora do homicídio doloso, o Estado passa a reconhecer a violência doméstica e a discriminação à condição de mulher como elementos centrais e evitáveis da mortalidade de milhares de brasileiras todos os anos. Desse modo, observa-se que a estrutura patriarcal, misógina, falocêntrica e violenta, estabelecida na sociedade, desde o início da colonização, continua atual. (FERREIRA, 2020, p.16-17)

Uma vez que formas de violência, omissão e opressão sociais estão presentes também no texto literário, da mesma forma que seus efeitos e reflexos atingem o leitor e nossa sociedade, investigar este contexto é extremamente necessário. Isso não isenta, em algumas dessas investigações, a presença de um olhar moralista e excludente, mas capaz de propor uma reflexão. Kauan Negri (2013, p. 16) complementa que a responsabilidade imposta a partir da importância desse olhar comparatista, “seja ele temporal, seja ele geográfico, rompe fronteiras em busca daquilo que pode ser vital ao leitor para compreender acerca da barbárie que nos cerca”. Portanto, a violência tratada aqui não se limita às atrocidades do estupro ou feminicídio, mas a outras formas que são ocultadas, ignoradas e até mesmo banalizadas até os dias atuais.

À face do exposto, o conceito de *Homo Sacer*, expressão em latim que significa “homem sagrado”, é instituído por Giorgio Agamben (2002) e utilizado para designar a condição de alguns grupos sociais na história recente. Apresentamos, diante disso, a personagem Lina, amiga de Clarice e Maria Inês, que

era filha de uma lavadeira que trabalhava esporadicamente para a família das irmãs e de um homem que vivia embriagado e caindo pelos cantos da estrada. Lina é descrita como uma menina negra e bonita, que não tinha consciência da própria adolescência e dos desejos que despertava nos homens. Considerada “meio retardada” (termo usado para descrevê-la pelas mulheres adultas do romance), ia para a escola, mas estava muito atrasada e ainda não sabia ler, andava com os cabelos bagunçados e não tinha consciência de que possuía seios de mulher adulta e continuava a vestir blusas pequenas e gastas pelo uso. (GUIZZO; MELO; FERREIRA, 2020, p. 227)

Para Agamben (2002, p. 36), *Homo sacer* é um conceito que pode designar uma vida que não vale nada, isto é, uma vida matável: “Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonada por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem”. Dessa forma, esse conceito se encontra na

intersecção entre a “matabilidade” e a “insacrificabilidade”, ou seja, a dimensão valorativa de sua vida é reduzida a tal modo que ele é excluído não só do direito humano como também direito divino (pode ser morto sem que um crime seja cometido e sua vida também não é digna de sacrifício aos deuses). Embora seja uma figura religiosa e jurídica da antiguidade romana, de um tempo em que religião e direito ainda não estavam completamente separados, segundo Agamben, a estrutura político-jurídica de todas as sociedades, inclusive as modernas, continua a distinguir os *Homo sacer*, aqueles cuja vida é irrelevante e passa a ser impunemente eliminada, das pessoas que gozam plenamente dos direitos pessoais e sociais. Assim, o *Homo Sacer* é aquele que é abandonado do bando, isto é, pertence ao bando não mais como integrante, mas na paradoxal condição de pertencer por estar excluído. (FERREIRA, 2020, p. 28)

Sobre isso, percebe-se como a objetificação, por tanto tempo naturalizada, culminou no apagamento e invisibilidade de corpos como de Lina. Naturalmente, a consequência diante das possibilidades apresentadas de leitura acaba não sendo outra na obra: o ceifamento de sua vida ainda tão jovem. Após todos os desdobramentos da decisão tomada por Otacília em mandar Clarice para o Rio de Janeiro, triste com a despedida da amiga, Lina volta para sua casa andando distraída, no caminho familiar que acreditava ser seguro porque o cruzava todos os dias:

estava disposta a aprender a ler e a escrever corretamente, assim poderiam trocar correspondência. [...] O homem saiu do mato, de trás de uma moita de ciprestes. Estava esperando por ela. Sabia de muitas coisas, embora não fosse dali. Sabia de muitas coisas e estava esperando por ela, Lina, e saiu feito uma assombração de trás de uma moita de ciprestes. A noite negra deixava-o uniforme e escuro, até o chapéu e os olhos. Bidimensional, como se não fosse gente, mas um desenho numa folha de papel. Lina não gritou porque o primeiro gesto dele, rápido e calculado, foi tapar-lhe a boca com uma mão forte demais, exageradamente forte. Ninguém precisava de tanta força assim para tapar a boca de Lina, para impedi-la de gritar e subjugar-la. Aquilo durou meia hora e significou muito pouco. (LISBOA, 2013, p. 101)

O assassino se julgava, por ser homem, dono dos direitos sobre o corpo de Lina, corpo esse ainda em formação. Julgava ser dono da inocência, docilidade e beleza daquela menina, como se fosse autorizado a dispor do direito de violá-la. E era. Usou-a como desejou, satisfazendo e afirmando sua virilidade e, então, a silenciou, a descartou. Aniquilou seu corpo da maneira mais eficaz e legítima: matando-a.

De qualquer forma, seguindo esse caminho de autorizar, Agamben (2002, p. 91) vai posicionar a figura do *Homo Sacer* em simetria contrária a figura do Soberano:

O soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* – Soberano é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e

insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera – assim, *Homo Sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos.

Matar sem cometer homicídio seria esse *Homo sacer* impune? Sem dúvidas. Pois Lina, além de ser considerada culpada pela violência que sofreu, foi também ligeiramente esquecida. Nesses termos, fica consolidada a premissa que Agamben estabelece: Lina é apenas mais uma integrante dos grupos de seres humanos que não têm a vida garantida como um bem jurídico, pela própria sociedade na qual está inserida. Ainda cabe afirmar, considerando a inversão do real presente no princípio de que Lina seria a responsável pela violência sexual, e porque nunca é suficiente, pela violência simbólica, sistêmica e subjetiva também.

Interessante destacar que essa violência se torna sistêmica pois a cada vez que situações como as descritas na ficção são banalizadas, abre-se margem para que as mesmas situações se repitam e assim futuras ações de combate não surtam efeito suficiente para barrar comportamentos semelhantes. Porquanto, os mais prejudicados sempre serão parcelas vulneráveis da população e expostas a essa condição, como as mulheres, ainda mais negras, hipossuficientes e com menor grau de escolaridade.

Para Telma Lenzi (2013, p. 01), a partir da visão sistêmica, “as pessoas e as instituições estão de alguma forma implicadas em amplas redes sociais, tornando-se necessário compreendê-las e articulá-las. Quaisquer intervenções devem levar em conta o contexto onde o fato acontece e toda a complexidade de suas interações”. Sabemos que a violência tem múltiplas causas: individuais, relacionais, culturais e comunitárias. Respostas que atuem apenas em uma dessas causas não são suficientes. Necessitamos de soluções que não reduzam as razões desse problema a causas únicas. Dessa forma,

ao utilizarmos a Visão Sistêmica como fundamento teórico, o fenômeno da violência passa a ser visto na sua complexidade (causas individuais, relacionais, culturais e comunitárias). Portanto, ao incluirmos a noção da complexidade das causas, estamos dizendo “não” à simplificação e ao reducionismo. [...] A violência familiar deve ser pensada levando em consideração o fato em si e o contexto onde ele ocorre. Um ato de violência tem um “autor”, uma “vítima” e, na maioria das vezes, testemunhas. O contexto que possibilita o fato tem a participação de todos, pois mantemos (retroalimentamos) a violência na cultura que vivemos. Muitos comportamentos que condenamos, além de terem sido permitidos ao longo dos séculos, ainda se manifestam em nossa cultura. Se olharmos as leis de um país como uma das inúmeras manifestações da cultura de um povo, podemos ver que a violência ainda é tolerada e até mesmo incentivada. Não avançaremos na prevenção da violência se não incluirmos no foco de nosso trabalho todos os envolvidos na situação. (LENZI, 2013, p. 01)

Considerando isto, podemos observar todo o machismo, desprezo e julgamento que as pessoas da comunidade faziam antes e fizeram depois de saberem do estupro e assassinato de Lina:

Cochichavam, na manhã do dia seguinte:
 Eu sempre imaginei que uma desgraça dessas ia acabar acontecendo com essa menina.
 Ela não era muito boa do juízo.
 Meio *retardada*.
 Talvez ela tenha provocado isso, não repararam como andava vestida?
 Meio assanhadinha.
 Meio sem-vergonha. (LISBOA, 2013, p. 102)

Com esse trecho fica evidente a perpetuação do frequente discurso de culpabilização da vítima, que consiste na ideia de que a mulher (independente da idade, raça, classe social ou escolaridade) deve cobrir e cuidar do seu corpo. Ironicamente, esse corpo é recorrentemente sexualizado pelos mesmos que praticam de forma eficaz atos que permitem a legitimação da banalização desses corpos. Esse “cuidado” que a mulher deve ter, caso não seja tomado, estará “concedendo” permissão aos homens de tocá-lo, abusá-lo, violentá-lo.

Como dita as construções sociais patriarcais, o corpo da mulher é objeto feito para satisfação de prazeres masculinos. Nessa mesma linha de raciocínio, Tânia Pellegrini (2008, p. 179) assevera: “a violência surge como organizadora da própria ordem social brasileira e como um elemento constitutivo da cultura”. Portanto, na obra, Lina é o resultado disso.

Muito embora sejam escolhas narrativas, a história de Lina também pode ser pensada como uma espécie de “prolongamento” da história principal, a do estupro de Clarice, uma vez que é ainda mais forte mostrar distintas personagens sofrendo violência, desde a negra “retardada” até a filha do dono da fazenda. Do homem escondido no mato ao pai. A violência contra a mulher acontece com qualquer mulher a despeito de raça e de classe.

E se essa mulher é uma *Homo sacer* se torna ainda pior, pois o apagamento revela-se ainda mais “forte”. No caso de Lina, negra, pobre e com algum tipo de transtorno mental, pode inclusive ser a justificativa para a abordagem das personagens secundárias, isto é, no fim das contas, a violência contra a mulher perpassa todo o romance, desde as protagonistas até as personagens secundárias. Isso não a apaga e muito menos a condiciona ao esquecimento.

Contudo, o espaço reduzido de atuação de Lina determina as opções composicionais da condição de *Homo Sacer*. A personagem, em outras palavras, é a personagem abandonada. Entretanto, a morte de Lina não foi crime já que juridicamente não foi tratado, nem punido como deveria ter sido um, pois o *Homo Sacer* “encontra-se abandonado pela lei. Sua ténue

ligação com a sociedade permite o seu rápido desligamento, a exclusão do bando, o esquecimento de sua existência” (GUIZZO; MELO; FERREIRA, 2020, p. 231). O narrador afirma:

Lina havia sido uma amiga. Aquela tragédia naquele momento específico, porém, queria dizer mais. Queria dizer além. *Acabou*. Mas o que significava *acabar*? As ideias mutiladas voltariam ao normal? A infância mutilada sofreria uma revolução, na memória, e *voltaria ao normal*? [...] Ela morreu há mais de trinta anos, disse Clarice, e contou a história de Lina, da bonita Lina que era apenas coadjuvante, que era apenas uma coincidência, uma morte crua e cotidiana que as pessoas esqueceram rápido demais. (LISBOA, 2013, p. 104; 107-108, grifos da autora)

Presumivelmente, fica declarada a importância em destacar o apagamento de Lina pelas demais personagens na obra e, nessa direção, apresentamos outra personagem que não se relaciona exatamente com o conceito de *Homo Sacer*, mas pertence à condição de omissão e invisibilidade feminina de personagens secundárias, a solitária e subserviente tia-avó de Clarice e Maria Inês: Berenice. Ela é exposta à condição literal do abandono, uma vez que o companheiro a deixa sem de fato “encerrar” o relacionamento. O modo como a personagem lida com tal situação ou antes, o modo como foi negligenciada, ilustra não só as formas de abandono físico, mas também afetivo, o que a condicionaria numa perspectiva paralela ao entendimento da condição de *Homo sacer*.

Seguindo o pensamento de Agamben (2002), pode-se afirmar que a relação existente entre Berenice e Lina se reduz à mera existência biológica, pois seriam *Homo sacer* entregues ao (a)bando(no) em razão daquilo que Foucault (2005) denomina de biopolítica, mas que Agamben define como tanatopolítica: o poder que o soberano tem de decidir sobre quem tem o direito ou não de viver, ou seja, em decidir qual vida merece ser vivida. São pessoas insacrificáveis, porém matáveis.

No caso de Berenice, ao contrário de Lina, não há a morte e/ou a violência física. Berenice não é vítima de um estupro seguido de morte ou outro crime semelhante ou ainda de impunidade advinda de um crime, mas é reduzida à condição de abandono, o que também a priva de viver plenamente, como se de forma simbólica sua vivacidade tenha sido ceifada, ponto que poderia ser associado paralelamente ao conceito trazido por Agamben (2002).

No romance, é narrado que a personagem teve um grande amor na década de 1920, um pianista argentino chamado Juan Carlos que era amigo de Heitor Villa-Lobos e de Mário de Andrade. Eles namoraram por cerca de dois anos e meio, depois noivaram. No ano seguinte, “quando ela acabava de tricotar para ele um pullover branco, Juan Carlos precisou ir a Buenos Aires. Tratar

de uns assuntos pessoais. Calculava que iria demorar um mês, no máximo dois” (LISBOA, 2013, p. 99). Logo em seguida, continua o narrador: “Demorou trinta anos e deixou Berenice atónita com seu anel de noivado no dedo e aquela insólita sensação de um incêndio oco na garganta. Ela sempre achava que Juan Carlos estava prestes a chegar. [...]” (LISBOA, 2013, p. 99). Assim, Juan Carlos rompeu com Berenice sem ao menos comunicá-la, deixando-a em um estado de suspensão por décadas. Ela demonstra não querer admitir o abandono.

Há trechos que denotam o latente desconforto que a personagem sente em relação a essa condição. Vejamos:

Namorar por correspondência é bom, disse certa vez a tia-avó Berenice, com um pouquinho de melancolia respingando da voz [...]

dizia a tia-avó Berenice com sua voz aconchegante, uma voz educada por décadas de conversação com cães, gatos, cenários e outros bichos domésticos.

[Berenice] ultrapassou irremediavelmente a idade correta de se casar, e quando o reencontrou, em 1956, no centro da cidade, ele era apenas um turista alto e grisalho e estava acompanhado pela bonita filha argentina que nem falava português. Berenice já havia se tornado tia-avó. (LISBOA, 2013, p. 71, 84, 99)

Embora sejamos capazes de visualizar uma personalidade frustrada, há também uma mulher com desgaste emocional e preenchida por traumas que a anestesiam, a paralisam no tempo. Esse conforto que a personagem acaba adotando como uma falsa sensação de maturidade reflete o peso que as relações rasas também sustentam nos dias atuais. Pilar Lago e Lousa (2017, p. 181) comenta como “a importância de trazer a misoginia para o debate dos estudos literários se dá na medida em que problematizar a violência simbólica e física sofrida por mulheres ocupa um espaço interdito de representação que necessita ser descortinado”.

No entanto, há uma dificuldade imensa em abordagens críticas para confrontar essa questão acerca das manifestações de violência contra a mulher de forma adequada, pois a pauta, por mais absurda que seja, ainda não deixou de ser tabu. O estudioso Jaime Ginzburg (2012) aponta várias hipóteses para investigação dentro dessa perspectiva, entre elas podemos destacar as seguintes:

a associação do estado com mecanismos de controle social e educação, tomando os regimes canônicos como veículo de expressão de interesses sociais autoritários; a potência estética do ato narrativo em elaborar a violência, já trivializada no cotidiano político, em uma experiência de horror e indignação; a capacidade da literatura ocupar uma posição de voz e

resistência daqueles que são silenciados e oprimidos (GINZBURG, 2012, p. 16-17).

Portanto, o abandono de Berenice condicionado à omissão, opressão, paralisia e as questões relacionadas ao feminino deflagra condições semelhantes à posição de *Homo Sacer* representada por Lina na narrativa ficcional. O estupro seguido de morte de Lina, mesmo que na história não tenha manifestado muita relevância para os moradores, amplia para todos nós, na dimensão real a partir da representação social e estética, as consequências latentes que, ainda, insistem em se tornar invisíveis. Dilata, também, a resistência da violência contra a mulher por intermédio da interseccionalidade de gênero, raça e classe.

Dito isso, no próximo capítulo será feita uma análise de como o estupro melancólico das personagens da narrativa, relacionado com a culpa que as acomete, funciona como mecanismo de (re)elaboração do passado através da análise das relações afetuosas que são frustradas entre os personagens, os consolidando como corpos que transitam em meio ao rastro. Ainda buscará constatar como o silêncio e a negligência, presentes na obra, contribuem para a rigidez dos limites formais e culturais impostos à verbalização do trauma.

2. MELANCOLIA E CULPA: O MECANISMO DE (RE)ELABORAÇÃO DO PASSADO

*A verdade era muito mais intensa. A verdade era feita
de pequenas e amorosas pontadas de dor.*
Adriana Lisboa

Uma história pode ser ao mesmo tempo brutal e ter aspectos sensíveis, ou ser sensível com aspectos brutais, como diria Emanuel Cesar Pires de Assis (2013). Esse é o caso de *Sinfonia em branco* (2013), de Adriana Lisboa. Com uma escrita repleta de traços intimistas, em que o sensível e o brutal se mesclam harmonicamente, a melancolia das personagens já não é mais considerada a partir de seu viés patológico/sintomático; não é doença: é metáfora de subjetividades atravessadas pelo trauma do corpo violado.

A melancolia aqui está associada à memória, resultado de lembranças traumáticas que não foram recalçadas, mas sim evocadas. Isso faz com que o processo melancólico se instaure e impeça o trabalho de recalçamento ou pelo menos sua parte representativa. É necessário reelaborar o passado. Sabe-se que a melancolia, cuja definição conceitual é oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, “apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada, e dentre estas algumas sugerem afecções mais somáticas³ que psicógenas⁴” (CARONE; CARONE, 2011, p. 51).

Frequentando diversos estudos sobre memória, o trauma é considerado como marca efetiva da dor psíquica e como imposição ideológica na construção do discurso sobre a dor. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 69), “falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente”. Na cena do estupro incestuoso algo foi perdido:

Mas o infinito pode morrer em um segundo. Ou: o infinito pode morrer em um segundo do que vai congelar-se e durar para sempre, esse é o avesso do infinito, é a finitude absoluta. Um momento capaz de aniquilar todos os momentos exatos com sua pungente e trágica verdade. Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de

³ Segundo Joel E. Dimsdale, no *Manual MSD Versão Saúde para a Família* (2020), o transtorno de sintomas somáticos é caracterizado por um ou mais sintomas físicos crônicos acompanhados por níveis significativos e desproporcionais de angústia, preocupação e dificuldade em desempenhar funções diárias, relacionadas a esses sintomas. A pessoa com transtorno de sintomas somáticos se preocupa excessivamente com os sintomas e suas possíveis consequências catastróficas. Sua preocupação é desproporcional aos sintomas. A pessoa pode interpretar sintomas ou desconforto normais, como sons estomacais, como sendo uma doença física.

⁴ De acordo com Carla Fainam (2021), distúrbio psicogênico é qualquer perturbação ou sintoma que tem sua origem no funcionamento psicológico. Em outras palavras, refere-se a problemas (variados) que podem surgir a partir de conflitos e de dificuldades emocionais.

braço e esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque. Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe interrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas. (LISBOA, 2013, p. 78)

Essa passagem denota um pressuposto de identificação melancólica, a perda do objeto. Na melancolia, conforme aduz Teresa Pinheiro (1993, p. 53), “algo foi perdido; o que é, não se sabe, mas de uma coisa pode-se ter certeza: foi perdida a própria possibilidade da subjetividade se constituir dialeticamente”. Portanto,

a instância da perda foi desencadeada e absolutizada. A inércia estuporada do melancólico é apenas o estado de um sujeito para quem já não opera a condição de complementariedade e que cai sob a exclusiva ação da negatividade da linguagem. [...] É como se esta perda tivesse provocado um dano irreparável, sem que nenhuma ilusão compensatória pudesse vir em socorro do melancólico. (PINHEIRO, 1993, p. 55)

A inserção da narrativa não linear em um cenário de melancolia facilita a construção do processo melancólico das personagens, em especial Clarice, já que a perda do objeto deduz um ambiente caótico, incerto e confuso. O que dialoga com o tempo não cronológico da obra, instaura a fragmentação de memórias e estilhaços de dor que perturbam a personagem e quase a levam a loucura. De qualquer maneira, o romance de Adriana Lisboa é composto de forma não linear.

Para Jéssica Fraga da Costa (2015), as divisões entre capítulos e subcapítulos se fragmentam e exige dos leitores maior atenção para que não se percam os detalhes que aos poucos são revelados na obra. De início, as protagonistas são situadas no presente, Clarice com 48 anos e Maria Inês com 44. Os momentos vivenciados por cada uma delas no passado são inseridos gradualmente, mesmo que ambas as histórias não pareçam ter ligação, tudo se conecta.

As relações afetivas, segredos, medos e frustrações vão sendo expostas de forma sutil ao longo de cada parágrafo. O retorno à infância feliz das meninas, na pacata Jaboticabais, prosseguida dos momentos infelizes experimentados por Clarice, sua culpa, peso, dor, medo, erros e acertos em busca de algo que nem ela mesma parece saber. Pactuar com o silêncio desencadeou nessas personagens, marcadas pela violência, um estado de latente melancolia que irá perpassar por todas as esferas emocionais e sociais da vida das duas irmãs.

Nessa perspectiva, refletir sobre a infância de Clarice é fundamental diante da construção narrativa, sobretudo, para entender a formação do processo melancólico que o estupro instaurou nas protagonistas. A infância se torna objeto de rememoração, resgate. A partir da repetição do “antes de tudo”, citado diversas vezes na obra, é possível perceber o

contraste entre a infância, momento feliz da vida da personagem, e os acontecimentos que irão sucedê-la.

Como fundamenta Gagnebin (2009, p. 99), “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição”. Apesar da possibilidade de vislumbrar a infância, tanto de Clarice quanto de Maria Inês sob outras concepções, ela se faz tão importante no enredo do romance por sua repetição. Nem sempre o “antes de tudo” terá o mesmo sentido, algumas vezes antecipará os perigos que se aproximam da menina, anunciando a violência antes de acometê-la: “aquele momento da vida de Clarice chamava-se antes de tudo. Ela não teria podido adivinhar. Nem nos seus piores pesadelos” (LISBOA, 2013, p. 270). Outras vezes irá se relacionar com os episódios em que ela ainda era livre do medo, da angústia, antes de sua tormenta, mas com os fatos já narrados:

O estofamento cor de mostarda da grande poltrona reclinável estava puído em vários pontos, exatamente como a memória de Clarice ao passear pela época em que se recostava ali após o almoço, no coração de uma tarde quente e seca, e adormecia sem medo. Quando em sua vida ainda pulsavam as expectativas sinceras do antes de tudo. (LISBOA, 2013. p. 36)

O uso da memória e a insistência em sua repetição ilustram a calma que as irmãs viveram no passado, como elas eram felizes, repletas de sonhos e pureza, crianças. Clarice não fazia ideia do que a aguardava, tinha 11 anos e “ainda não havia medo, ainda não havia monstros respirando pelos cantos da casa: somente o futuro” (LISBOA, 2013, p. 314). Esse futuro a fascinava na mesma medida que sua irmã: naquela tarde bonita “Clarice pôs o braço no ombro de Maria Inês, e imaginou como seria quando elas se encontrassem já adultas. No rio de Janeiro. Ou em Paris. Uma bailarina e uma escultora famosa” (LISBOA, 2013, p. 314).

Numa tarde sombria uma menina alegre perderia o que de mais puro tinha: a inocência: “Um homem. Entrou em seu quarto e sentou-a sobre o colo dele e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era seu pai. Os dois riram. Conversaram um pouco. Ele lhe acariciava as mãos” (LISBOA, 2013, p. 272). Em seguida, o que aconteceria marcaria para sempre a sua existência, sem entender o que acontecia a menina não reagiu:

A mão de um homem sobre um seio alvíssimo. A pele virgem. O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele onde um volume aparecia vindo não se sabia de onde. O fecho ecler que ele abriu com a mão direita enquanto a mão esquerda inflamava procurava alguma coisa entre as coxas dela. (LISBOA, 2013, p. 272-273)

Antes de seguir adiante, entendo ser válido reportar que na narrativa não há menção, em nenhum momento, das palavras incesto ou estupro. É narrado em terceira pessoa tudo o que acontece, com detalhes referentes às ações do pai em relação a filha. Com uso do discurso indireto livre, o narrador adota uma focalização interna variável com as personagens femininas, assim este narrador é muito próximo delas sabendo o que elas sentem e pensam, embora não faça juízo de valor sobre o que ocorre.

Através da focalização interna variável, revela-se o uso, como dito, do discurso indireto livre, que possibilita a análise de alguns trechos da obra a partir do discurso literário, visto que o estupro, e todas as formas de violência evidenciadas pela estrutura narratológica, problematizam questões sobre a memória, violência, trauma e melancolia.

Segundo Gérard Genette, a perspectiva narrativa refere-se ao conjunto de “procedimentos de focalização que contribuem para a estruturação do discurso narrativo; estreitamente relacionada com o estatuto do narrador, é o âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada” (GENETTE, s/d: 160). Nessa perspectiva, conforme Helena Maria Assude Paio (2011, p. 13), o narrador, entendido como uma invenção do autor,

basicamente é a instância doadora do discurso e configura o universo diegético que modeliza; desempenha funções diversas; assume uma voz que se detecta ao nível do enunciado por meio de intrusões ou de vestígios da sua subjectividade e que se traduz em opções bem definidas (desde a situação narrativa adotada narrador autodiegético, homodiegético ou heterodiegético, passando pela organização do tempo ou pelos regimes de focalização privilegiados).

Dessa forma, noções como ponto de vista, foco narrativo/focalização, instância narrativa ou voz tornam-se essenciais para compreender a estruturação da diegese⁵;

no primeiro caso, porque a focalização condiciona a quantidade de informação veiculada e atinge a sua qualidade, ao traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação, compreendendo não só as relações que o narrador mantém com o universo diegético, mas também com o leitor implícito, ideal e empírico. (PAIO, 2011, p. 13)

⁵ A diegese é a ação, o desenrolar da história e representa o universo espaço-temporal no qual se desenrola a narrativa. Para Genette (s/d), a narrativa literária, ao mesmo tempo, produz a história e o discurso.

Podendo oscilar assim, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1986) *apud* Paio (2011), entre diferentes situações (focalização heterodiegética/homodiegética; interna/externa; onisciente/restritiva; interventiva/neutral; fixa/variável e múltipla),

a focalização, para além de se ligar a específicas circunstâncias temporais e espaciais, que envolvem a narração e com a manipulação de informações diegéticas e sua representação narrativa, relaciona-se com a voz que, numa acepção mais lata, se refere à manifestação da presença observável do narrador ao nível do enunciado narrativo, afora da sua primordial função de mediador da história relatada, aqui se incluindo as suas intrusões e conseqüentes repercussões das mesmas a nível pragmático e semântico (p. 13).

Portanto, a estratégia do discurso indireto livre permite “flagrantes das angústias vivenciadas, sem que marcas linguísticas ou estruturais sinalizem o início ou término das falas, pensamentos, fluxos de consciência ou monólogos interiores” (DA SILVA; ZOLIN, 2018, p. 152). Estratégia que pode ser acompanhada ao longo dos anos e que a pesquisadora Regina Dalcastagnè (2012, p. 92), considera importante já que para ela, o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea é um “sujeito poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tropeça no discurso, esbarra em outras personagens, perde o fio da meada”.

Nessa direção, podemos reforçar que o “espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco, de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 115). E o narrador vem se fazendo cada vez mais complexo e ganhando espaço em meio à trama, pela constante necessidade de expor sua posição.

Não é de se estranhar, ainda conforme as acepções de Dalcastagnè (2012), que esses mesmos narradores lancem mão de qualquer recurso disponível para lhes garantir a legitimidade da fala. Ademais, neste capítulo, buscar-se-á entender como o estado melancólico decorrente do trauma, epicentro da construção narrativa, funcionará como mecanismo de (re)elaboração do passado, seja baseado nas relações frustradas entre os personagens, seja na negligência ou no silêncio que fortificam os limites formais e culturais impostos a sua verbalização.

O narrador heterodiegético de *Sinfonia em branco* (2013), incumbe-se de adotar uma focalização onisciente com capacidade de oscilar entre um mergulho na subjetividade das personagens e uma construção cênica evocada por uma memória narrativa, que não obedece a sequência temporal cronológica. Todas as questões elencadas aqui, contarão com subsídio crítico e teórico de estudiosos como Assmann (2011), Beauvoir (1967), Dalcastagnè (2012),

Favero; Rudge (2009), Ferenczi (1931/1933/1934), Freud (1996/1979/2014), Genette (s/d), Kristeva (1989), Pinheiro; Quintella; Verztman (2010), Seligmann-Silva (2008/2002) entre outros.

2.1 Relações frustradas: corpos que transitam em meio ao rastro

*Porque às vezes o amor se alimenta de sua
improbabilidade.*
Adriana Lisboa

Para traçar um possível panorama das relações que as personagens Otacília, Maria Inês e Clarice se envolvem no enredo de *Sinfonia em branco* (2013), é necessário, antes de tudo, compreender e retomar algumas considerações sobre o contexto e espaço nos quais as protagonistas – Clarice e Maria Inês – foram inseridas. A obra em estudo, como traz Ana Maria Soares Zukoski (2018, p. 100), “consegue abarcar em sua trama as marcas da sociedade pós-moderna com a arcaica/patriarcal dos espaços rurais mais afastados”.

Ao nos aproximarmos da construção narrativa, fica claro nuances da sociedade pós-moderna, em que as personagens na fase adulta são apresentadas com identidades fragmentadas e relacionamentos precários. Além disso, o ambiente familiar em que as irmãs estão inseridas entre infância e adolescência, a zona rural fluminense das décadas de 1960 e 1970, é exposto com marcas de uma cultura embasada em normas patriarcais.

Nesse contexto de patriarcalismo, vigoravam preceitos engessados por instituições, como a escola, a família, a igreja, que corroboravam para conservar o poder e a violência da dominação masculina. De acordo com Zukoski (2018, p. 101), os temas apresentados no romance salientam

a busca da identidade das personagens assim como a denúncia da dominação masculina, visto que aparece na obra a temática do incesto e da violência causada pelos resquícios da sociedade/cultura patriarcal; e, principalmente, as marcas e consequências que o incesto e a violência causaram no psicológico das personagens, sobretudo, na personagem Clarice, vítima direta do incesto, que aconteceu como estupro.

Como sugere o excerto, passagens da narrativa nos levam a refletir sobre as condições que esse contexto falocêntrico reservou às mulheres personificadas na obra, e como a partir delas foram construídas as relações frustradas que envolvem essas personagens. Sobre isso,

Simone de Beauvoir (1967, p. 165) aponta que o destino social das mulheres é o casamento e discute como essa preparação é feita desde a infância, isto é, como as meninas e meninos são diferenciados e as mulheres constituídas como objetos.

Essa constituição, muitas vezes, coopera para que mulheres assimilem e enxerguem o casamento como uma forma de libertação do seio familiar. Considerando o contexto da narrativa é perceptível que isso ocorre tanto com Clarice, quanto com sua irmã, Maria Inês e com a mãe, Otacília. Vejamos:

Quando todos já acreditavam que Otacília ficaria para tia, casados os irmãos, quatro, e as duas irmãs, Afonso Olímpio cruzou-lhe o caminho e semeou a ideia da salvação em suas fantasias dormidas. Otacília tinha então vinte e oito anos, idade com que sua mãe já parira cinco vezes. [...] Com uns arrepios escondidos só seus, Otacília revisitou com desdém aquela ideia preta que era a de que iria morrer virgem. Pensou baixinho para ninguém ouvir: não ia! (LISBOA, 2013, p. 52)

Beauvoir (1967, p. 67) ainda reforça que “o casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe”. Apesar disso, Otacília não desfruta dos prazeres no casamento, nem consegue atingir essa dignidade social mencionada por Beauvoir (1967), pois pertence a uma geração de mulheres que se casavam virgens e tinham uma vida sexual anulada. Podemos constatar no trecho:

É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que Otacília imaginaria. [...] Imaginava se, à noite, entre os lençóis, depois de rezar o terço e soltar os cabelos, suas irmãs sentiriam prazer em se unir aos maridos. Indagava a si mesma se sua mãe. Se as empregadas. Se as primas. Se as outras-mulheres-do-mundo. (LISBOA, 2013, p. 54)

Além disso, no âmbito social, seu casamento suscitava comentários que a incomodavam menos por ofendê-la, mais por negar que se casara com um não-branco, compactuando assim com algo preconceituoso. A própria Otacília é uma mulher branca de olhos azuis e, talvez por isso, negue ou relativize a cor daquele único homem que se dispôs a desposá-la, uma vez que já se encontra em idade considerada avançada para uma moça se casar. A aparência de Afonso Olímpio, era motivo de comentários discriminatórios que ensejavam um racismo velado:

Vocês notaram que ele é um pouco...
Não acham que ele é meio...

Não sei, talvez eu esteja enganada, mas ele me pareceu...

Meio *mulato*.

O cabelo *ruim*.

Otacília intervinha, dizendo ele não é mulato coisa nenhuma! Afonso Olímpio é *branco*, só que tem a pele um pouco morena por causa do sol. (LISBOA, 2013, p. 53, 54)

Como mãe, Otacília se mostrou bastante omissa desde o momento que nos é relatado o estupro incestuoso. Ela sabia do fato desde o início, mas por motivações condicionadas, de certo modo, a toda a opressão masculina que envolve o contexto vivido por aquela família, resolveu calar-se. Nunca conseguiu estabelecer vínculos com as filhas porque as traiu com sua mudez. Mas apesar do silêncio estabelecido, todos na casa estavam conscientes dos acontecimentos, da violência cometida por Afonso Olímpio.

A distância, não apenas física, entre Otacília e Clarice ecoava um silêncio quase ancestral em meio aos assuntos “proibidos”. A menina sentia vontade de abraçá-la, embora a mãe fosse indisponível para tanto. Talvez pela frustração proveniente de seu casamento, sua insegurança enquanto mulher ou até mesmo um trauma mais antigo. Na narrativa há alguns trechos que ilustram bem essa insegurança, bem como a frustração no relacionamento que parece levar Otacília a sentir inveja das filhas:

Cada detalhe anatômico de Otacília era, por si só, belo, mas ela-inteira não fazia jus aos detalhes. [...] As irmãs invejavam-na por seus olhos azuis, sempre, mas perdoavam-na, já que elas, ao contrário, eram aqui e ali coisa nenhuma, mas resumiam-se em duas moças indiscutivelmente bonitas. (LISBOA, 2013, p. 53)

Nunca, em sete anos, Afonso Olímpio lhe havia proporcionado aquilo que ela naturalmente esperara dele. Romance, olhares risonhos. O prazer das mãos unidas e dos corpos unidos. E alguma coisa que ela sabia definir-se por um nome proibido e mágico, *orgasmo*.

Tinha duas filhas, duas meninas que um dia seriam mulheres e fariam amor. Otacília não duvidava que suas filhas saberiam: o orgasmo. Isso agigantava-as a um nível quase insuportável. (LISBOA, 2013, p. 55, grifo da autora)

Dessa forma, Clarice pensava que a mãe a odiava, mesmo sem nenhum motivo preciso, favorecendo ainda mais a instauração de silêncios e interditos naquele lugar, naquela relação: “Entre elas não haviam confissões, não havia trocas de carinhos, mas muitos e longos silêncios. Desde sempre” (LISBOA, 2013, p. 92). Os não-ditos que sustentavam a casa costuravam a relação daquela família.

A hediondez do pai e o emudecimento da mãe cerceavam a voz e o movimento também da irmã mais nova. Provavelmente, a ausência de fala seria uma infundada tentativa de

conservar a imagem da família que segue os moldes sociais, correta, apesar de todas as personagens, em silêncio, sofressem inertes.

Somente um bom tempo após os abusos contra a filha, já com sintomas de uma enfermidade, que Otacília incita a mudança de Clarice para a cidade grande com o pretexto de estudo. Essa decisão deixa surpresos o marido e as filhas. Porém, é nesse cenário que nos é dada a possibilidade de esperança, de mudança.

A abrupta notícia, ao romper com todas as atitudes que até então Otacília já tivera, uma vez que ela “tinha um jeito particular de exasperar-se e talvez se vingar” (LISBOA, 2013, p. 81,82), soou como algo curioso para Clarice que, como sempre, consentiu sem questionar de imediato:

obedeceu e pensou naquilo durante uma noite de completa insônia, uma noite que ouviu ininterruptamente o monstro arranhar a porta de seu quarto. Estava mutilado. Ora gemia, ora grunhia, ora urrava. E então Clarice quis ir para o Rio de Janeiro, quis muito, naquele mesmo instante, rápido, a despeito de tudo, de Maria Inês, da doença de Otacília (fosse o que fosse), de Casimiro e Lina e Damião: para o Rio de Janeiro [...] E respirar o universo imenso e finalmente sentir que nada mais tinha importância [...]. (LISBOA, 2013, p. 95)

No entanto, seguindo o estereótipo de mulher da época, condicionada ao contexto patriarcal e familiar repleto de “proibidos”, que cerceava não só a liberdade de expressão, mas o diálogo entre mãe e filha, bem como a voz que poderia libertá-la dos abusos cometidos pelo pai, fez com que Clarice, após anos, seguisse o mesmo caminho da mãe: se casasse.

A partir do momento que Clarice foi para o Rio de Janeiro morar com a tia-avó Berenice, ela tentou apagar tudo o que aconteceu e começar novamente, mas algum tempo depois retorna a Jaboticabais e se casa com Ilton Xavier, vizinho da família, casamento que dura alguns anos. Frustra-se, decide se separar, pois não consegue elaborar o luto, esquecer a violência que sofrera pela única figura masculina que deveria lhe trazer confiança, o pai. Nesse percurso de ida e volta da personagem surge mais uma marca que Clarice irá carregar pelo resto da vida, especificamente nos dois pulsos, resultado de uma tentativa de suicídio.

Ter se casado passivamente com Ilton Xavier acentua mais uma vez a ideia do casamento como salvação ou destino social elencado por Beauvoir (1967). A ida de Clarice para o Rio de Janeiro foi ideal para que sua vida mudasse, mas não foi suficiente para libertá-la do trauma.

De acordo com Seligmann-Silva (2002, p. 140), quem vive o trauma se prende em uma situação crônica de “angústia e depressão, marcada por distúrbios de sono, pesadelos

recorrentes, apatia, problemas somáticos, anestesia afetiva [...], incapacidade de verbalizar a experiência traumática, culpa por ter sobrevivido e um trabalho de trauma que não é concluído”. Isso pode ser observado, em relação à Clarice, no trecho abaixo:

Clarice continuava tendo os mesmos sonhos, à noite. Naturalmente. Continuará a tê-los durante longos anos que passaram muito devagar (no futuro ela reformularia essa ideia: *durante longos anos pelos quais eu passei muito devagar – pois o tempo é imóvel, mas*). Cresceu, comemorou aniversários, fez amigos, alguns, não muitos. E teve um namorado em 1966, com o qual compartilhava bailes e abraços e beijos bastante bem-delimitados. Chamava-se Almir e ninguém na família, exceto a tia-avó Berenice, ficou sabendo de sua existência. (LISBOA, 2013, p. 126, grifos da autora)

A cidade do Rio de Janeiro acabou funcionando apenas como um local de passagem: dali para o altar. Tudo aconteceu muito rápido, como informa o narrador:

Namorar por correspondência. Quando Clarice se deu conta, ela e Ilton Xavier eram namorados, oficialmente. Por correspondência. E um pouco depois já estavam falando em noivado. Aliás, quase todos estavam falando do noivado deles, que parecia já tão óbvio, o curso natural das coisas. (LISBOA, 2013, p. 128)

Tão natural, que de imediato Clarice já estava em pleno altar com seu noivo na igreja de Jabuticabais. De volta ao território familiar para cumprir seu papel de esposa, aquele lugar que voltaria a ser sua casa não lhe trazia boas lembranças, algo a prendia ali. Para explicar o estranho apego com aquele ambiente domiciliar, com a casa/lar, Freud (1979, p. 87) afirma que “o trauma gera uma ligação da vítima com o momento e o local do evento traumático”.

Nesse contexto, é como se a personagem estivesse sempre presa ao estupro, sem a possibilidade de assimilar e conseguir estabelecer laços com outro lugar senão aquele em que sofreu a violência. Sobre o dia de seu casamento, ela “participou da cerimônia como se fosse o casamento de outra pessoa. Recebeu com calma a aliança das mãos ansiosas de Ilton Xavier e tentou rememorar, passo a passo, como havia ido parar ali. Não conseguiu” (LISBOA, 2013, p. 135, 136).

Ao longo do enredo, fica evidente o quanto a personagem se acomoda com a situação. Era mais fácil deixar o destino traçar seus passos, sem se impor, submissa como sempre: “Agora Clarice estava casada. Achava que isso faria diferença” (LISBOA, 2013, p. 137). Sem compreender os sentimentos daquele momento, dominava o medo, a confusão. Ela se sentia dividida entre um antes e um depois do casamento.

O marido “a amava porque ela não tinha segredos” (LISBOA, 2013, p. 137), mas na verdade Clarice jamais contou a Ilton Xavier que fora vítima de abusos do próprio pai. Ela tentava enxergar em Ilton uma possibilidade de proteção, de garantia que não seria mais abusada. Não visitava a família sem ele com receio de algo acontecer e não ter proteção. Depositou por algum tempo naquela imagem masculina uma alternativa de refúgio, um “Cristo pagão”. Entretanto, a sensação de segurança não durou muito tempo, pois acreditava existir uma espécie de sentença sobre ela. O trauma manifestava-se ali como uma doença incurável, definitiva, irreversível. Na noite de núpcias,

ela estava trêmula com as perspectivas em que ainda acreditava. Perfumou-se e vestiu a camisola rosa-salmão decorada com renda. [...] Quando Ilton Xavier chegou, no entanto, e deitou-se ao lado dela, e começou a vagarosamente tomar posse do território cuja propriedade lhe havia sido dada por lei e pela Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana, Clarice adivinhou que as coisas não seriam assim tão mágicas. Tão fáceis, tão voláteis. (LISBOA, 2013, p. 141)

Ilton Xavier, após terminar “sua não muito ambiciosa performance” (LISBOA, 2013, p. 141,142), percebeu algo diferente. O silêncio mais uma vez se manifestava por meio de interditos, tanto nos segredos de Clarice, quanto nas dúvidas de seu marido. Ele “fechou os olhos e fingiu adormecer, mas estava pensando. Pensando e repensando. A pergunta que não tinha coragem de formular – havia existido outro homem na vida dela?” (LISBOA, 2013, p. 142).

Ilton cogitou essa hipótese pois, apesar da pouca experiência, “aprendera, através de leituras e conversas *masculinas*, como costumava ser a primeira vez de uma mulher. Todas as dificuldades, dor, sangramento, essas coisas. [...] Não havia sido exatamente assim com Clarice” (LISBOA, 2013, p. 142, grifo da autora). Apesar da inquietação ele acabou por resolver esquecer e ser feliz com Clarice, até o dia em que ela o abandonaria sem motivo, nem aviso prévio.

Com isso, pode-se perceber a dificuldade que a personagem demonstrava em manter qualquer relacionamento, o processo melancólico instaurado pelo trauma impelia o esquecimento de diversas formas, sejam por *flashes* de memória, lugares ou sensações. Clarice estaria sempre fadada aos horrores causados pelo pai, nem mesmo suas noites de sono estariam imunes, andava pela casa como uma assombração, não aguentava estar imóvel já que os rastros estariam presentes em seus sonhos, ora pesadelos.

Figueiredo (2016, p. 57) ratifica que “a hipocrisia da família patriarcal é regra, não exceção, e a violência contra a mulher faz parte do conjunto”. Esses rastros deixados na vida das mulheres da obra não são resultado de meras coincidências, toda a omissão, silenciamento e interditos dos “proibidos” destacam apenas mais uma das verossimilhanças que se presenciam em nossa realidade.

A professora Aleida Assmann (2011, p. 53) reforça que “a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade”. Esse rastro dito por ela comprova as marcas que são deixadas pelo trauma e escritas na memória por ele, elas tornam-se fruto do acaso, da negligência, da violência.

Tudo isso por que Clarice passou não poupou Maria Inês, “uma mulher que a memória sempre vestia de branco e de juventude” (LISBOA, 2013, p. 147). Após a partida de Clarice, entre os verões que sucederam com sua ausência, Maria Inês estava crescendo, e sua companhia passou a ser João Miguel, que nas férias costumava viajar para a fazenda em Jaboticabais. Os dois começaram a “ter algo mais em comum além dos nomes duplos. Alguma delicada cumplicidade de quem talvez adivinha o futuro, ainda que o futuro adivinhado destoe um tanto do futuro real” (LISBOA, 2013, p. 131).

Presságios como esse, permeados de memória de certas sementes de cipreste espalhadas pelo chão, antecipam o desfecho de mais uma mulher marcada pela violência, que também viverá relações frustradas que resultarão em um casamento infeliz, vazio, de aparências e repleto de traições. Depois do falecimento da mãe de João Miguel, ele e Maria Inês se afastaram significativamente. Somente no casamento de Clarice houve o reencontro. Pouco tempo depois, Maria Inês, no auge de seus quinze anos, após atear fogo no pasto da fazenda, foi para o Rio de Janeiro morar com a tia-avó Berenice. Seria um ciclo?

Pela sacada do prédio da tia, a jovem era observada. Tomás, um jovem de vinte anos de idade, morava sozinho no apartamento dos pais, em um prédio ao lado do da garota de branco. Como aspirante das artes, gostava de desenhar e ao ver Maria Inês ficou “hipnotizado – não porque aquela garota fosse particularmente bonita, mas porque *era* uma pintura de Whistler” (LISBOA, 2013, p. 149, grifo da autora). Tal pintura era “Sinfonia em Branco, n.º. 1”. Essa obra

foi rejeitada pela crítica da época, porque retratava uma jovem vestida de branco com os cabelos desalinhados. A posição altiva e o desalinho dos cabelos da jovem na época foi visto negativamente pela crítica devido à contradição que apresentava entre o título e a pureza da cor branca do vestido da mulher retratada nele e do desalinho dos cabelos desta. Somou-se a isso o fato de que a mulher retratada no quadro era amante de Whistler, Joanna

Hiffernan. Essa é uma das principais intertextualidades do quadro de Whistler com *Sinfonia em Branco*, pois uma das personagens do romance (Maria Inês) foi nomeada pelo namorado Tomás como a “Garota de Branco” e, partindo dessa relação, outras irão se estabelecer a respeito dessa irônica brancura não imaculada presente no quadro de Whistler. (SANTOS, 2018, p. 23)

Ao longo dos anos no Rio, Maria Inês frequentemente recebia visitas do primo João Miguel, que sempre levava flores ou chocolates, o que demonstrava o interesse que ele tinha por ela. Apesar disso, ela havia conhecido Tomás e em pouco tempo começaram a se encontrar nas tardes com o objetivo de fugir dos outros. Logo aconteceu o primeiro beijo, logo o amor de Tomás transbordava. Começaram a se relacionar, mas ele não viria a ter Maria Inês. Foi consideravelmente longo e feliz o tempo que passaram juntos; a clandestinidade aflorou sentimentos e vontades, pois Maria Inês se sentia bem em ir contra as regras da sociedade patriarcal, naturalmente,

apreciava o fato de ter um namorado com quem fazia sexo sem que ninguém soubesse, contra todas as diretrizes morais que sua educação lhe imputara, contra todas as diretrizes morais às quais as moças da época obedeciam (o Rio de Janeiro não era São Francisco). Sentia-se quase vingada – quase. Ainda estava um pouco distante o momento em que poderia vingar-se totalmente, mas o embrião desse desejo (dessa necessidade) radical já havia começado a germinar dentro dela à maneira de um pequenino delgado furação. (LISBOA, 2013, p. 172)

Vingar-se do pai, pela irmã, pela infância roubada, pela dor. Os sentimentos de Maria Inês por Tomás e João Miguel eram distintos, talvez pelo primo fosse mais profundo, o que não chegava a constituir um paradoxo. Com ele, nada de encontros clandestinos, diferentemente dos encontros com Tomás. Ela almejava uma vida sólida, uma posição de prestígio, o que Tomás não seria capaz de proporcionar. Ele era como um oásis para Maria Inês.

Enquanto alimentava em Tomás um amor que não seria recíproco, trocava cartas com Clarice, que ainda estava casada com Ilton Xavier. Ela informara a piora do estado de saúde da mãe, o que obrigou a jovem amante a retornar para a fazenda em Jabuticabais. Otacília morreu simbolicamente desde que teve ciência dos abusos sofridos pela filha, mas a culpa descansara apenas muitos anos depois, com a morte física, acometida por uma doença, inerte e fraca em uma cama, sozinha. No velório, Maria Inês não chorou e logo após o enterro ligou para Tomás e o avisou do acontecido, que ao saber protestou, por não ter sido avisado antes.

Ela não precisava de alento, pois tinha ali seu primo de segundo grau. Após não manifestar vontade em retornar para casa, questionando se ela teria uma casa, Maria Inês fez sexo com João Miguel sobre uma pedra desconfortável à beira de um lago cor de melado. Ela

estava experimentando a liberdade, a morte da mãe não causou nenhuma confusão emocional nela. Talvez aquela aparente anestesia de emoções, indiferença e faculdade de autorizações fosse uma das adultas possibilidades de liberdade. Ela se lembrava de Tomás, pensava sobre o amor, “quando quisesse e com quem quisesse?” (LISBOA, 2013, p. 2016). Após o ato,

João Miguel não perguntou quem havia sido o primeiro. Nem quantos homens ela tivera. Maria Inês já (ainda) era uma mulher de vinte e um anos quase completos, e ele não sabia exatamente como posicionar-se diante daquilo: se com temor ou respeito, se com admiração ou dúvida ou simplesmente amor. (LISBOA, 2013, p. 216-217)

Ali, não imaginava que em um ano estariam noivos. Depois do enterro da mãe, ela promete nunca mais voltar a Jabuticabais, apenas contrariando a promessa em uma festa junina em que sua vida mudaria mais uma vez. Não imaginaria que ela se moldaria e se despediria de Tomás falsamente após aceitar um anel caro comprado em Veneza por João Miguel. Apesar do noivado, “Maria Inês foi embora, mas não definitivamente. Voltou três meses depois, e continuou voltando ao longo de dois anos seguintes” (LISBOA, 2013, p. 243).

Nessas idas e vindas ele saberia de *tudo*. Chegaria a verdadeira fase adulta e ela seguiria o mesmo caminho da mãe, da irmã: “Maria Inês abriu os olhos e alcançou a toalha. É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que ela imaginara, mas a culpa era sua por ter imaginado” (LISBOA, 2013, p. 56).

Assim como Otacília e Clarice, Maria Inês não encontra felicidade em seu casamento, trai e conseqüentemente vive com culpa ao ter ciência um tempo depois das frequentes traições do marido, algo que sua filha, Eduarda, também percebe. Ela escolhe se casar com o primo pelas condições e *status*. Este casamento seria mais favorável do que com Tomás. Além dessa questão que envolve o casamento, ou seja, a escolha de Maria Inês segundo uma conveniência, há outra que diz respeito à paternidade de Eduarda. Tomás não sabia claramente se era o pai da garota. No desfecho da trama, apesar de a todo o momento em que o narrador se refere a Eduarda deixe pistas, com a cor dos olhos da garota e de Tomás, acaba-se constatando a especulação de forma explícita.

Dessa forma, todos os sentimentos e reações causadas a partir da violência narrada na história afeta de maneira ininterrupta a vida e vivência dos personagens envolvidos na trama. Nesse percurso de relacionamentos percebe-se com o desfecho, após Tomás e Clarice se conhecerem no velório de Afonso Olímpio e com todos os anos e acontecimentos subsequentes, a possibilidade de uma e, talvez a única relação, apesar dos precedentes, que prosperará para algo saudável. Há uma tênue esperança de que Clarice possa refazer sua vida com Tomás.

Nessa toada, com a explanação de acontecimentos da vida dessas personagens, é possível determinar, de acordo com Modesto Carone e Marilene Carone (2011, p. 53), que a melancolia, então, se caracteriza “por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima⁶”, que se expressa em autorrecriações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição, que será melhor abordado no terceiro capítulo deste trabalho com a verbalização do inenarrável.

Aparentemente, *Sinfonia em branco* é a história das irmãs Clarice e Maria Inês, mas há muito mais que isso no romance, pois “As personagens femininas da narrativa precisam, como aparente e única saída, romper com o espaço rural onde vivem para sobreviverem a ele. Algumas nem a chance de sair de Jaboticabais têm” (SANTOS, 2018, p. 31). Este é o caso de Lina, estuprada e assassinada por um homem; da mãe de Lindaflor, assassinada pelo marido depois de flagrada o traindo; da mãe de Lina e de Otacília, infelizes no casamento sem nunca se realizarem sexualmente; de Eduarda, filha de Maria Inês, que tem que lidar com uma mãe distante e indiferente, apesar de a mesma criticar a mãe Otacília pelo mesmo, mas que poderá se tornar uma mulher com a possibilidade de se realizar sem passar por todos os traumas da mãe, tia e avó. Há também, no Rio de Janeiro, a tia-avó Berenice, abandonada pelo noivo e assim também infeliz no campo afetivo.

Enfim, pode-se compreender que o estupro de Clarice não é um acontecimento isolado de violência direcionada de diversas formas às mulheres, seja na ficção em estudo ou em nossa sociedade contemporânea, ainda permeada de discursos que apenas confirmam o lugar de prestígio do homem.

2.2 Negligência e silêncio: os limites formais e culturais impostos à verbalização do trauma

*Nada ultrapassa a verdade, porém. Por mais que sejam
esculpidas mil e uma fantasias.*
Adriana Lisboa

Partindo da tônica do trauma, sabe-se, conforme Seligmann-Silva (2008, p. 69), que ele é caracterizado por ser uma “memória do passado que não passa, se mostrando como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal”. Dito isso, na narrativa em

⁶ Sentimento de si, convicção do próprio valor e poder. Torturar-se, punir-se (grifo dos autores).

estudo, o silêncio sempre permeou com o trauma entre todos os membros da família: diante dos abusos sofridos por Clarice, todos eles resolveram se calar.

A vítima Clarice carrega essa ferida aberta na memória por muitos anos e em nenhum momento verbalizou suas dores: “o mistério da dor estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto, ou o sétimo, um sentido além do tato. Quando Clarice passou as mãos de leve sobre os pelos do braço, o contato consigo mesma doeu um pouco” (LISBOA, 2013, p. 111). Esse silenciamento nocivo é uma das principais características da experiência traumática, com a impossibilidade de falar sobre suas dores ela não foi capaz de simbolizar o que a havia acontecido, guardando para si suas angústias.

Nesses termos, a vivência da personagem vai ao encontro com a perspectiva que Freud organizou como forma de diagnóstico para melancolia, em que o afeto, ainda que ocupe papel importantíssimo, é enganador, no caso o ideal cultural, formal de família limitado à época. Visto que,

se o único afeto que não engana é a angústia, todos os outros o fazem, diz o próprio Freud. Evidenciavam-se os rumos da melancolia como uma psicose. [...] Freud formalizou uma clínica da melancolia a partir de pontos cruciais, tais como a ferocidade do supereu, a vivência de perda observada nos desencadeamentos e o avassalador sentimento de culpabilidade. (FERRARI, 2006, p. 107, 108)

A externalização do evento traumático ocorre na narrativa apenas em uma manhã, após a tradicional festa junina de Jabuticabais, muitos anos depois. Considerando esse cenário de trauma, para o autor Seligmann-Silva (2002, p. 141), “o distúrbio traumático é caracterizado por um longo período de latência, que pode chegar a atingir décadas”. O espaço em que isso acontece é bastante simbólico no romance, o alto da pedreira proibida, lugar que na infância as irmãs, principalmente Maria Inês, fazia de refúgio e também palco de suas maiores aventuras, naquele momento junto a irmã se tornaria um local de revelações, onde o indizível seria dito:

Clarice fez a pergunta que havia adiado por treze anos com palavras que soaram quase casuais, você viu, não foi? Aquele dia em que todas as sementes de cipreste que você costumava guardar apareceram espalhadas pelo chão do corredor.

Maria Inês fez que sim.

Acho que a nossa mãe sabia, disse Clarice.

E não fez nada a respeito.

Ela me mandou ir morar no Rio.

Tarde demais.

Talvez antes ela não pudesse. (LISBOA, 2013, p. 286)

Esse trecho ilustra o que Gagnebin (2009, p. 99) afirma a respeito da dificuldade em lembrar, escrever ou esquecer o trauma. A autora assegura que o esforço em tentar dizer o indizível é uma “tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhe permite continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência”, pois o rastro presente pela violência nas personagens não foi criado, foi deixado.

Ninguém conseguiu esquecer. No momento em que é violentada, a menina ficou imóvel como um coelho que pressente o predador. Imaginando a cena em tela, os apontamentos de Sándor Ferenczi (1933, p. 19), são ideais para demonstrar a inércia de Clarice mediante o estupro. Consumado pelo pai, o abuso é algo que está muito relacionado ao que acontece quando há algum tipo de agressão vinda por parte de um cuidador: “o agredido, cujas forças são vencidas, abandona-se de certo modo ao seu destino inelutável e retira-se para fora de si mesmo, a fim de observar o evento traumático de uma longa distância”.

Ela não entendia o que estava acontecendo, “senti vontade de vomitar mas o medo dominou até aquela vontade” (LISBOA, 2013, p. 272). Clarice, “dócil recatada submissa educada polida discreta adorável”, cedeu ao ocorrido, foi forçada a romper abruptamente com sua infância, o estupro, desencadeou na vítima sentimentos que iriam levá-la à ruína. Tais sentimentos alinham-se às ideias de Ferenczi (1931, p. 80), que estão relacionadas a responsabilidade que a criança assume no lugar dos pais, mesmo que o fardo seja do adulto, agente sedutor, a criança acredita que deve ter feito ou portado algo muito mal para que o em tese, protetor, tenha esse tipo de atitudes com ela:

Não que aquilo fosse um castigo, não, de jeito nenhum. Mas, talvez, apenas uma resposta? Necessariamente? Ela nunca encontraria uma explicação. E viveria para sempre para sempre marcada, como se cada investida do pai lhe tatuasse alguma coisa sobre a pele. Um número. Como um prisioneiro de campo de concentração e como os bois de um rebanho. (LISBOA, 2013, p. 274)

O fato de Otacília ter ciência dos abusos e permanecer em silêncio denota a sua negligência em relação a filha, sua própria família: “E ninguém pronunciou uma única palavra. E Maria Inês fugiu derramando suas preciosas sementes de cipreste pelo corredor, no dia em que viu os dois no quarto. O homem. A menina. Seu pai. Sua irmã” (LISBOA, 2013, p. 274). Embora no romance essa negligência seja forçada, pois a mãe, diante de todas as rupturas sociais necessárias para romper com questões de censura enraizadas, tenha impedimentos que

também a fazem vítima, há autores que trabalham com a hipótese de que a aniquilação de si está diretamente relacionada a problemas na

própria constituição do narcisismo em função de o olhar do outro (mãe) não ter preenchido a circunscrição imaginária do corpo. A mãe aparece no discurso melancólico quase sempre como toda-potente, objeto absoluto que, com seu olhar, circunscreve a silhueta corporal da criança, emprestando a ela a possibilidade de formação de um esquema corporal. (PINHEIRO; QUINTELLA; VERZTMAN, 2010, p. 152)

Isso que não acontece no romance. O mecanismo de (re)elaboração do passado é frustrado, a melancolia desencadeou, pela negligência e pelo silêncio de uma figura significativa que poderia intervir e cessar os abusos, uma fixação ao passado, “regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro...” (KRISTEVA, 1989, p. 61). Nesse ritmo, considera-se o dito passado que não passa:

o trauma leva a uma autodestruição, à fragmentação dos conteúdos psíquicos, que visa driblar a angústia. Essa fragmentação é responsável por um estado de coisas que se manifesta com clareza na sintomatologia traumática: no sintoma que reatualiza e repete o trauma – no sonho traumático ou no atualmente chamado *flashback* - deslançando a angústia, mas em que não se compreende nada. Já quando se reconstrói o trauma falando dele, muito se compreende, mas os sentimentos correspondentes ficam ausentes. (FAVERO; RUDGE, 2009, p. 176)

Nesse traçado teórico, pode-se afirmar que a teoria ferencziana do trauma apresenta-se segundo dois enfoques distintos:

num primeiro, os traumas são estruturantes, necessários, inevitáveis ou filogenéticos. Os melhores exemplos de um trauma inevitável, bem como necessário à constituição subjetiva, são o desmame e o aprendizado das normas de higiene e a descoberta da diferença sexual pela criança. Já no segundo enfoque, as situações traumáticas colocam em risco todo o projeto identificador do sujeito, por não serem metabolizadas e, assim, integradas ao psiquismo. (FAVERO; RUDGE, 2009, p. 169)

Portanto, o “trauma é fundamentalmente o resultado da ação de um outro sobre aquele que é traumatizado” (FAVERO; RUDGE, 2009, p. 170). Como um choque violento, “equivalente à aniquilação do sentimento de si, da capacidade de resistir, agir e pensar com vistas à defesa do Si mesmo” (FERENCZI, 1934/1992b, p. 109). E esse choque pode ser

descrito a partir de uma grande decepção, seja consigo mesmo ou com objetos tidos como protetores: “A angústia poderosa sobrevém, e a única defesa contra ela é uma fragmentação da consciência que dá origem a um estado de desorientação psíquica” (FAVERO; RUDGE, 2009, p. 176).

Dessa forma, a direção proposta por Ferenczi para o tratamento psicanalítico do trauma seria “desviar do campo transferencial essa angústia e manifestações sintomáticas, e articulá-las ao evento traumático da infância que, da raiva impotente, levou à autodestruição e à fragmentação do psiquismo” (FAVERO; RUDGE, 2009, p. 176). Isso não é e nunca foi uma tarefa fácil, já que o silêncio de todos juntamente com a negligência da mãe, a impotência da irmã e sua paralisia, culminou na culpa de Clarice, a culpa de sobreviver.

Daí o gatilho para que o estado de melancolia se manifeste e assim promova o desencadeamento desse processo de angústia que afetará de maneira contínua a vivência da personagem. Ser abusada por qualquer pessoa já é deveras agressivo, porém o abusador ser o pai torna a situação ainda mais propícia ao desencadeamento da depressão e sucessivamente a consolidação do estado melancólico.

Sobreviver a si mesma é o que a personagem procura ao decorrer da trama. A sombra que a acompanhará por quase toda sua trajetória desdobra-se do trauma. Depressiva, barrada pelos não ditos, a obediente Clarice não reage a seu destino, se mantém inerte e sem perspectiva de disposição para enlutar sua perda, por um longo período de sua vida. A partir disso, é concebível declarar que essas personagens femininas da obra, reforçando o que fora discutido no tópico anterior, sofrem um processo de silenciamento que se dá desde a infância, no caso das irmãs, e se perpetua pelo decorrer de suas vidas.

Maria Inês também carrega resquícios resultantes da negligência acarretada pelo silêncio sobre o trauma, os seus olhos inflamados ensejam por vingança, ela assume para a irmã no alto da pedreira todos os tormentos que viveu por ter acidentalmente visto a “convulsão do planeta” (LISBOA, 2013, p. 69) e o quanto tudo aquilo a marcou de maneira negativa, embora de uma forma diferente. São mulheres silenciadas pela conveniência familiar, em nome da manutenção da imagem moral da família. De acordo com os pressupostos teóricos acerca do silêncio e do silenciamento,

calar-se nem sempre é uma escolha. Porém, o silêncio não é vazio de significados, pelo contrário, ele abarca sentidos conforme as circunstâncias em que se dá. No caso das mulheres de Sinfonia, são situações que causam traumas e que aniquilam a infância feliz das irmãs, cujo silêncio indica a existência de um segredo terrível demais para ser verbalizado. Contudo, as personagens encontram formas de burlar o silenciamento e revelar os

mistérios e os proibidos que permaneciam na família. (SCHOEPF, 2017, p. 69)

O segredo terrível demais para ser verbalizado reflete a incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se algo sem-forma. O luto é evocado pelo sujeito no sentido de fazer com que a dor não se eternize, o que o define efetivamente como um “trabalho psíquico”. Ratifica-se na obra de Freud que

o trabalho do luto tem a função de elaboração e assimilação psíquica da perda, bem como de possibilitar a separação com relação ao objeto perdido e o reinvestimento num substituto. O enlutado martiriza-se pela perda, recorda-se constantemente do morto. Ele trabalha no sentido de dar um estatuto afirmativo a algo que se perdeu, bem como dotar este fato de um arcabouço simbólico. (PINHEIRO; QUINTELLA; VERZTMAN, 2010, p. 149)

Na melancolia, a perda do objeto toma outro destino, distinto do luto. Ali, o objeto perdido é o próprio motivo da condição trágica do sujeito, “na medida em que a ambivalência passa a assumir seu caráter violento na relação com o objeto. A ambivalência retrata uma forma de reação à perda cujo destino é o empobrecimento subjetivo” (PINHEIRO; QUINTELLA; VERZTMAN, 2010, p. 149).

Com isso, a incapacidade de enlutar esse evento, essa perda, resulta na aqui estudada melancolia. “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2014, p.46). A perda da infância das protagonistas pelo trauma, o inconcluso processo de luto e o desencadeamento de gatilhos pela omissão e instauração do silêncio provoca esse sentimento de culpa que acaba tornando-as melancólicas.

A imobilidade em razão do trauma impediu o processo de luto e é um dos principais aspectos identificáveis desse estado, pois o adiamento de decisões e a inércia quanto à violência sofrida e/ou presenciada, seja ela simbólica ou física, manifestam os fatores necessários para essa paralisia, para o definhamento do luto, pois “no luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 2014, p. 52). Maria Inês apesar de se recolher no silêncio, não por vontade, mas por impossibilidade de reação em virtude de sua pouca idade encontrou formas sutis de se rebelar, demonstrar sua insatisfação:

Seus pensamentos viraram estratégia de guerra. Tão velozes. Insones. Camuflados, armados até os dentes e preparados para tudo. Maria Inês organizou como pôde a realidade dentro do pouco espaço de seus nove anos

de idade. Abriu gavetas. Fechou gavetas. Jogou coisas velhas fora e coisas novas também porque mesmo sendo novas haviam deixado de se ajustar a ela. Da noite para o dia: como mágica. [...] Ela abriu algumas portas e fechou outras e trancou cuidadosamente outras tantas. Lacrou janelas com pregos e pedaços de madeira, tapou vazios com fita isolante. E criou máscaras para si mesma, como se estivesse brincando de atriz. Mesmo as suas brincadeiras, porém, ficaram sérias. Brincadeiras sisudas de cenhos franzidos. Nessa época, Maria Inês tinha apenas nove anos. Não dispunha de atitudes ao seu alcance e sabia disso. Também ela calou as palavras que os outros já haviam concordado em calar. Porém, naquela época ainda gostava de desafiar os *proibidos*. Isso lhe insuflava a vida. Maria Inês acalentou aquele olhar inflamado no núcleo da sua existência, como se fosse um filho gerado com muito cuidado e paciência. Esperando. (LISBOA, 2013, p. 275-276)

De qualquer forma, mesmo com a impotência sentida por Maria Inês no momento em que se deparou com Clarice sofrendo o abuso, ela desejava em silêncio que sua irmã Clarice sobrevivesse, “*por favor, sobreviva*” (LISBOA, 2013, p. 276). Com passagens como essas pode-se perceber o que fora dito por Arthur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva (2000, p. 91) em relação a quem presencia eventos traumáticos pois “a memória da experiência traumática justamente não está submetida ao arbítrio daquele que passou por tal experiência”. Resta aos sobreviventes a polaridade de viver ou lembrar e o silêncio muitas vezes é aliado de quem quer viver. Esquecer ou morrer, polaridade posta de modo a não deixar escolha, a libertação do passado transcende a luta por sobrevivência.

O assassinato do pai abusador, que em uma possível possibilidade de leitura pode ser interpretado como subterfúgio da libertação das irmãs é mais um ponto interessante de se destacar. É narrado que os pais do então marido de Clarice, Ilton Xavier, providenciaram tudo que foi necessário para o sepultamento de Afonso Olímpio. “Na narrativa não há evidências de que alguém além das duas irmãs saiba do que aconteceu. [...] Mais uma vez, tudo fora silenciado, mais um assunto proibido, um segredo cauterizado no interior da família” (COSTA, 2015, p. 29).

O narrador ressalta como o patriarca era considerado “bom” e como tinha cara de vítima e não de algoz. Todavia, ele é incapaz de reconhecer a própria culpa mesmo diante da morte, embora algumas vezes acuse a si mesmo, ele chega a transferir a responsabilidade de uma escolha inteiramente sua em sua esposa, sua filha mais nova e até na maior vítima de sua atrocidade.

Ao reconstituir a história sobre a família primitiva, nota-se que os membros não impunham restrições de poder da horda primeva⁷ ao patriarca. Ele era dotado de privilégios que

⁷ De acordo com a psicanalista Maruza Bastos (2010), no blog *Freudeslizar*, a horda primeva, que Freud descreve em *Totem e Tabu* (1913), é formada por um bando de irmãos que vivem sob a liderança e repressão sexual de um

o restante não detinha. Na fase posterior da vida comunal, “os componentes do bando tiveram que restringir seus poderes, para que o poder do grupo se sobressaísse: surgiu, então, a lei, representada pelo tabu do incesto” (LOPES, 2012, p. 66), que constitui segundo Freud (1996, p. 109), “a mutilação mais drástica que o homem sofreu em sua vida erótica”.

Contudo, a reprovação de certos comportamentos de homens e mulheres baseado nos binarismos presente/passado e homem/mulher expressam, no entanto, ou por isso mesmo, “determinadas expectativas às quais homens e mulheres devem corresponder em nossa sociedade” (SANTOS, 2018, p. 37). E fica notável a diferença tanto desse julgamento quanto da aceitação desses comportamentos de acordo com o gênero que os pratica. Em razão disto, trazer para debate o estereótipo que era difundido sobre a imagem da mulher na época do Brasil Colonial torna-se pertinente, já que era necessário que elas

fossem religiosas, submissas aos seus pais e posteriormente aos seus maridos, discretas e recatadas. Essa mulher, instituída culturalmente pelo patriarcalismo, por isso, submissa ao homem, vigiada dentro e fora de casa, não esteve sempre em nosso país. Tal modelo patriarcal, vigente em Portugal, foi trazido para o Brasil no período da colonização, desconsiderando qualquer outra forma de organização social que o povo que aqui vivia no século XVI pudesse ter. (SANTOS, 2018, p. 37)

Dessa forma, pode-se afirmar que com resquícios europeus o papel da mulher vem sendo subjugado de diversas formas, sua utilização “como elemento constituidor da família brasileira demonstra a sua objetificação, pois, além da exploração de sua mão de obra, ela teria, ainda, que corresponder ao estereótipo de mulher que o europeu impôs como correto” (SANTOS, 2018, p. 44). O que exprime sua subalternidade e contribui para que exista e sejam impostos os limites formais e culturais estudados aqui.

A importância do casamento para a mulher, a marginalização da condição feminina o estereótipo cunhado desde a época primitiva se mantém latente, a violência contra ela persiste e se propaga de inúmeras formas, veladas ou não. Como, estrutural e simbolicamente o lugar do homem ainda é o do poder, e o da mulher é de se silenciar ao sofrer ou até mesmo

pai violento, que possui e vigia todas as fêmeas contra as possíveis investidas sexuais dos filhos machos, e enciumado os expulsa do bando, tão logo eles se tornem grandes o suficiente para pôr em risco o poder absoluto do pai. Animado por sentimentos contraditórios em relação a esse pai tirano, invejado e admirado, o bando se une em torno do desejo de despojar-lhe de seu poder. Matam-no, apaziguando o ódio que sentiam por ele. Mas o remorso pela morte do pai enche-os de culpa, sentimento este que os faz renegar o ato homicida e leva-os à renúncia sexual. O sentimento de culpa gera duas proibições fundamentais: matar o pai e obter satisfação sexual com a mãe. Estes são os dois interditos ativos que atuam na cena edípica. O conhecimento sobre o mito freudiano do pai primitivo e dos sentimentos ambivalentes que animam os filhos - admiração e ódio ajudam-nos a entender a sobrevivência de uma mitologia infantil arcaica que compõe a geografia da vida psíquica. Disponível em: <<http://freudeslizar.blogspot.com/2010/03/horda-primeva.html>>.

testemunhar a violência. Uma vez que, não se espera da vítima, ou no caso de Otacília, a mãe, reação já que se ambas estivessem em igualdade com o homem, no caso o pai ou o marido, dificilmente ele teria coragem de abusar, violentar, agredi-las. Sobre isso,

em *Sinfonia em Branco*, é possível reconhecer os valores estabelecidos pela sociedade patriarcal na qual a mulher de elite e a que não é estão sujeitas ao poderio do homem, de diferentes formas. Assim, a ficcionalização desse elemento externo (violência contra a mulher) nesse romance constitui a narrativa de forma que pode ser reconhecida em seus elementos tanto no plano do conteúdo, por meio de elementos como a violência física e psicológica imposta à mulher, dentro de casa, seja ela filha ou esposa; à insatisfação sexual da mulher e seus deveres como esposa, e fora da casa; e o estupro e homicídio que a sociedade logo procura culpabilizar a vítima que é o polo fraco do binarismo homem/mulher, quanto no plano da forma, através do procedimento de tessitura do texto, como o uso do discurso indireto livre, as digressões, a perspectiva do narrador, dentre outros. (SANTOS, 2018, p. 56)

Claro que, a violência neste romance não se resume ao estupro incestuoso sofrido por Clarice. Consequentemente, sabendo que nossa sociedade está alicerçada no patriarcado, exposta a uma soberania detentora de poder que ameaçam sem esforço algum, todas as hostilidades sofridas pelas personagens femininas, nos mais diversos contextos, sejam eles de idade, raça, condição socioeconômica e até mesmo grau de escolaridade, de forma presumivelmente individual, aliás, até no nível da memória dos abusos, dizem muito mais sobre uma violência coletiva: a violência contra a mulher. Essa violência irá, assim, por intermédio do silêncio e da negligência condicionados aos limites formais e culturais, impedir a verbalização do trauma, no caso da narrativa o incesto que acontece no seio familiar de uma mãe, que é obrigada a se calar.

Adiante, no terceiro capítulo, tentaremos esmiuçar a memória a partir da dor das personagens que direta ou indiretamente são afetadas pelo trauma e que barradas pelo silêncio buscam verbalizar o inenarrável. Assim como o esquecimento servirá de subterfúgio para Clarice e Maria Inês, o que indagará questões como a perda da infância, o refúgio traumático, a luta pela reelaboração do passado entre outros. De igual modo, serão discutidas também questões entrelaçadas com a marginalização da condição feminina e a libertação desse refúgio traumático com o desejo de renascer das personagens interditadas pela violência.

3. MEMÓRIA DA DOR: VERBALIZANDO O INENARRÁVEL

As sementinhas de cipreste estão espalhadas pelo chão.
Adriana Lisboa

Estudar sobre memória requer a compreensão sobre conflitos que residem no campo de tensão entre o passado, o presente, o lembrar, o esquecer, o sentir e o anestesiar. Os processos de sua reelaboração poucas vezes são simples e fáceis de decifrar. Contudo, a literatura serve de instrumento para que alguns desses processos sejam possíveis de decodificação. Ewald Hering (1920) considera a memória como o recolhimento dos incontáveis fenômenos de nossa existência em um todo unitário. Se não fosse a força unificadora da memória, nossa consciência se estilhaçaria em tantos fragmentos quanto os segundos já vividos. Embora saibamos que, contemporaneamente, a memória já não se restringe a um todo unitário, podendo ser entendida seja em sua forma particular, íntima, quanto coletiva.

Nesse sentido, a capacidade que os seres vivos possuem de adquirir, armazenar e evocar informações seria isso que buscamos denominar como memória. Todavia, a definição aparentemente conclusiva do termo, no decorrer do texto, mostrará que não estamos falando de algo descomplicado, simples. Para Ecléa Bosi (2003, p. 20), a memória “parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais”.

Segundo Lousa (2018, p. 34), essa mesma memória opera “processos de edição nos fatos vividos, sendo transpassada pelo tempo, que ora acrescenta, ora subtrai elementos aos acontecimentos”. Isto ocorre, conforme a pesquisadora, porque o produto vivo e vivido por pessoas e nos casos ficcionais, personagens, buscam na materialização da escrita corporificar suas existências no mundo, deflagrar experiências.

Entre as várias possibilidades de pensar a memória, Carlos Henrique Bento (2012, p. 35) traz duas situações problemáticas: “quando a lembrança, o rememorar, é indesejável por ser desconfortável, e quando os indivíduos se encontram em uma tal situação de marginalidade que podem não ter direito à memória [...]”. Dessa forma, pode-se enxergar uma representação das memórias em seres humanos que são ou não marcados por ela, que podem ou não as materializar na escrita ou fala.

Para Michael Pollak (1989, p. 06), “o silêncio tem razões bastante complexas. Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta.” Nessas condições, a memória resultante de um trauma acaba estilhaçada pela dor e paralisa quem sofre por esse silêncio. Consequentemente, não sendo os processos de cura elaborados

para a libertação desse trauma, se torna propício o desenvolvimento de um processo melancólico que irá abastecer o silêncio e a agonia do sujeito que, atirado ao limbo de sua própria existência, não se reconhece nem atribui a si algo de consistente.

Nesses casos, Marie Claude Lambotte (1997, p. 157) afirma que “aquém da autodepreciação tão frequentemente designada como uma das características essenciais da atitude melancólica, é a questão das origens que a acossa permanentemente, como o desconhecido de uma equação para a qual se tentaria achar as variáveis pertinentes”.

Para Beatriz Sarlo (2007, p. 24), a “narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado e a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável”. Portanto, verbalizar até então o que é inenarrável rompe de forma irreversível com o silêncio, preenche vazios de lembranças danificadas pelo passar do tempo. Assim, segundo Pollak,

pode-se imaginar, para aqueles e aquelas cuja vida foi marcada por múltiplas rupturas e traumatismos, a dificuldade colocada por esse trabalho de construção de uma coerência e de uma continuidade de sua própria história. Assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para constituir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e de tensões. (POLLAK, 1989, p. 13)

Considerando o exposto, em *Sinfonia em branco*, a história das personagens Clarice e Maria Inês ganha contorno dramático no dia em que Maria Inês entra na casa à procura de Clarice, com a intenção de brincarem juntas. Chegando à porta do quarto, carregando sementinhas de cipreste na mão, em silêncio, ela se depara com a cena que muda toda a direção de sua vida e a de sua irmã para sempre: “As sementinhas de cipreste estão espalhadas pelo chão” (LISBOA, 2013, p. 80). Clarice está sendo estuprada pelo pai. O olhar das duas se cruzam, o pai não percebe a presença da testemunha indesejável. A narrativa informa ao leitor que o estupro se consuma de forma contínua e Maria Inês desconfia que sua mãe detinha ciência dos acontecimentos, mas se mantinha calada, sem qualquer atitude em defesa das filhas.

Antes de prosseguir, um aspecto notável quando se relaciona elementos da obra com a simbologia, é como o cipreste se faz presente em passagens dolorosas, que representam algum tipo de trauma. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1989, p. 250), para os gregos e romanos, o cipreste “estava em comunicação com as divindades do inferno”, além de ser ornamento em alguns cemitérios, o que transmite a ideia de morte e eventos obscuros. Entretanto, para Alves (2018, p. 16), também evoca a “imortalidade e a ressurreição, simbolizando a força diante das

adversidades e a capacidade de superação de alguns males”, permitindo assimilar com a violência sofrida por Clarice, que poderá ter a chance de se reerguer e renascer do trauma.

De qualquer forma, o ocorrido se mantém vivo na memória das irmãs, as duas crescem, mas suas vidas acabam seguindo rumos diferentes. Clarice, quando finalmente se vê livre dos abusos do pai, ao ser mandada para o Rio de Janeiro por sua mãe, toma decisões com o objetivo de esquecer tudo aquilo. Maria Inês, depois que vai estudar no Rio, não volta mais: “A fazenda fora um dia o epicentro da vida e dos sonhos de Maria Inês. Depois, regurgitara pesadelos. Fazia dez anos que ela não punha os pés lá. Fazia dez anos que ela não via Clarice, sua irmã” (LISBOA, 2013, p. 60).

Clarice tenta levar uma vida normal, estuda, faz amigos, depois de um tempo se casa com Ilton Xavier, seu pretendente de adolescência, descrito pelo narrador como o marido dos sonhos, rico, educado e apaixonado por ela. Volta a morar em uma fazenda vizinha à de seus pais, não à toa tão perto do trauma e de seu algoz. Apesar de tudo, ela se sente presa, cheia de culpa, mesmo sendo unicamente a vítima:

Menos de um ano seria também o tempo de que Clarice precisaria para que os acontecimentos fermentassem dentro dela. E virassem vinho, vinagre, ou simplesmente uma mistura apodrecida comum que ninguém perceberia, como ninguém de fato acabou percebendo. Em fevereiro do ano seguinte ela faria vinte e sete anos e quase ninguém de fato perceberia – ainda a mesma moça dócil recatada submissa educada polida discreta adorável. Chegaria a hora em que ela não suportaria mais e racharia como uma represa defeituosa construída com material de segunda. Descascaria como reboco de parede. E iria embora, abandonando Ilton Xavier e aquela parte de si mesma até então ainda disposta a tentar sobreviver. (LISBOA, 2013, p. 235)

Foge da casa, do casamento, do lugarejo onde viveu. Desloca-se por muitos lugares antes de retornar. O recurso de elaboração narrativo de Lisboa fixa um olhar na brancura que simboliza a ausência, os silêncios e as interdições que permeiam o enredo da obra, com o intuito de entender quais segredos, mistérios precisam ser revelados, pois “mesmo no nível individual o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida” (POLLAK, 1989, p. 14).

De acordo com Bosi (2003, p. 43), “a memória resgata o tempo mediante as imagens”, desse modo, a personagem Clarice exhibe cicatrizes nos pulsos, resultantes de uma tentativa de suicídio. Essas marcas servem como testemunha de sua história trágica, do estupro praticado por seu pai na infância. Ela sobrevive, mas chega perto de concretizar o objetivo de morrer:

Esquecer. Profundamente. Através das cortinas fechadas uma claridade sépia, envelhecida, homogeneizava o quarto, uma claridade justa. Clarice percebeu

que estava a salvo mas também percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória. (LISBOA, 2013, p. 111)

O trauma desencadeado pela violência condiciona as várias experiências que a personagem vive, sobretudo a tentativa de suicídio e seus frustrados envolvimentos amorosos. Não sendo o bastante, no desenrolar da trama a personagem passa por momentos em que a memória insiste em fazê-la recordar da dor, do trauma. Para Freud (1979, p. 1684),

a memória é uma possibilidade que se inscreve na vida consciente, porque o que se combate no recalque é o pleno exercício da memória aprisionada pelos ditames da repetição; repetição de algo que não pode ser esquecido e nem lembrado, deslocado que fora para o limbo atemporal do instante.

Portanto, a dor, a repetição da memória, o silêncio e a impossibilidade de esquecimento ditarão por algum tempo o sofrimento de Clarice e Maria Inês. Diz Ricoeur (2007, p. 423): “é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto a memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”.

Nesse sentido, o esquecimento não é a indiferença, a aniquilação e o recalque, mas a “suspensão a um estado de silêncio que, no entanto, é incapaz de colapsar o que poderia – ou deveria – ser lembrado” (ENDO, 2013, p. 48). O reaparecimento da lembrança em vários trechos da narrativa dá a sensação de que falta coragem a quem narra a história em finalmente verbalizar, narrar o (in)verbalizável, o inenarrável, o estupro:

Foi então, porém, que ela falou.
Durante uma hora ininterrupta ela falou e contou uma história que começava num dia longínquo em que sementinhas de cipreste haviam caído de suas mãos. O dia em que ela deixara de ser criança, por conta daquilo que havia visto.
Seu pai. Sua irmã.
E Maria Inês prosseguiu com a história e depois de ouvi-la também Tomás nunca mais foi o mesmo. (LISBOA, 2013, p. 245)

Assim, o acontecimento, a verbalização do trauma, só se concretiza em cenas mais adiantadas na sequência do romance: primeiro quando Maria Inês verbaliza para Tomás, como apresentado no trecho acima, e segundo, no momento do parricídio, em que ela empurra o pai na pedreira: “surpreendeu-se por ouvir-se dizendo aquela palavra, pai, que foi a última que disse a ele e a última que ele próprio ouviu. Depois, muito levemente, empurrou” (LISBOA, 2013, p. 293).

3.1 O esquecimento como subterfúgio em Clarice e Maria Inês

Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião, e esquecer, já que não seria possível modificar.
Adriana Lisboa

O rastro que mais esboça as facetas do trauma é o silêncio e as ausências contempladas por ele. Em outras palavras, a memória repleta de lacunas é manifestada reiteradas vezes na história de Clarice e Maria Inês marcando o ritmo de *Sinfonia em branco*. Revela também, de forma fragmentada, como o passado e o presente se imbricam. O estupro e o resgate de sua memória cada vez que é repetida a expressão: “*o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam*”, entrecorta a narrativa e expõe que a violência é novamente sentida e revivida todas as vezes que rememorada.

É na palavra esquecida, que apoderamos do espaço a partir do qual ela fala e que agora nos remete ao sentido mudo, indisponível e sempre latente como possibilidade de lembrar. Para Maurice Blanchot (2007), o esquecimento “é o deslocamento do lembrável para uma zona inapagável, evocável, lá onde o lembrável é guardado para garantir seu apagamento e, ao mesmo tempo, protegido de seu radical desaparecimento”. Talvez por isso, mediante todos os acontecimentos sofridos, Clarice não consegue se afastar da fazenda, daquele local, de seus pais. Por mais que buscasse o esquecimento, jamais se desvencilhou do lugar que mais a trazia recordações dolorosas.

Clarice faz desse não afastamento uma forma de punir a si mesma, seja lá pelo que acredite ter cometido, ao mesmo tempo como uma maneira de se redimir com os pais. A personagem continua a agir como uma boa filha, cuida da mãe no leito de morte e ainda fica junto ao pai, mesmo depois de tudo. Otacília, além de materializar o silêncio, quando escolhe se calar sobre os abusos que a filha sofria, se torna cúmplice de Afonso Olímpio. Ela é a única que poderia tomar uma atitude efetiva para que a violência cessasse quando optou por se omitir deixou que o contexto de submissão ao marido falasse mais alto.

A mãe permitiu que a vontade do abusador fosse “realizada independentemente do quão absurda fosse, ela se torna tão algoz como ele, opressora e conivente com a violação e a destruição de um pedaço da vida da filha” (ALVES, 2018, p. 19). Ela consolida os rastros, que conforme Gagnebin (2009, p. 113), podem ser “fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; [...] ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade”. Rastros não são criados, mas sim deixados. E só depois, muito depois, que “Otacília conheceu a acidez de seu próprio silêncio” (LISBOA, 2013, p. 54).

As duas irmãs experimentam formas distintas de lidar com o trauma. Clarice, em suas errâncias, na tentativa de esquecer, se refugia no álcool, nas drogas, em outros homens. “Em um momento de intenso desespero, corta os pulsos com uma faca Olfa. Seu sangue escorre pelo chão do quarto de um hotel barato, mas não em quantidade suficiente para que ela morra” (BENTO, 2012, p. 36). Socorrida, ela sobrevive, mas em seus punhos ficam as marcas dos cortes, mantendo viva a memória do contato com a lâmina. Essa ação reflete como o não esquecimento provoca tensões na vida de quem está sob estado melancólico, que fora desencadeado pelo trauma do passado não elaborado. Sobre a questão do melancólico e sua relação com a morte, Pinheiro, Quintella e Verztman consideram:

A morte é uma referência central do discurso melancólico, o qual passa a girar em torno da crueza das coisas e da crueldade da finitude. Esses sujeitos postulam a si mesmos como detentores fiéis da verdade trágica da morte, tornando-se dela seus maiores aliados. Atiram-se vertiginosamente em direção a ela como que numa apropriação radical da verdade, da qual os outros seres humanos tentam desviar-se em suas “inúteis ilusões”. (PINHEIRO; QUINTELLA; VERZTMAN, 2010, p. 152)

Diante disso, entende-se que a violência sexual é o ponto que precisa ser problematizado, uma vez que ela figura como a barreira que as duas irmãs não conseguem romper para buscar e viver experiências em sua completude. O sentimento de despertencimento nunca deixou de acompanhar Clarice, a impossibilidade de lidar consigo mesma fica escancarada em trechos como o seguinte:

Esquecer. Profundamente. Clarice tinha medo porque se sentia confundida com um pedaço de si mesma, uma parte apenas, um pedaço da sua história. Seria possível que todo o resto lhe viesse a ser usurpado? Precisava daquele esquecimento. (LISBOA, 2013, p. 112)

O abuso deixara marcas tão profundas que o próprio corpo de Clarice não podia mais suportar: “o corpo feminino, mesmo quando em silêncio, fala e é nele que são inscritas histórias violentas que denunciam temáticas como o estupro, omissão, incesto, pedofilia, perda da infância” (LOUSA, 2018, p. 30). Cada vez que a personagem toca em seus pulsos, ou que os vê, de alguma forma evoca as memórias mobilizadas. Fica explícito, dessa forma, que recalcar a lembrança, tentar deixá-la adormecida, quando não é possível apagá-la, faz parte da natureza do trauma.

Para Pollak (1989, p. 13), um passado que permanece mudo “é muitas vezes menos o produto do esquecimento do que de um trabalho de gestão da memória segundo as

possibilidades de comunicação”. Para ele, “na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio ambiente” (POLLAK, 1989, p. 13).

O estupro, para Clarice, teria sido uma experiência de tal magnitude que a forma psíquica de ordenação do mundo fora comprometida. Essa hostilidade, de acordo com Sandra Edler (2008, p. 37), se volta “ao próprio eu do sujeito numa espécie de confusão entre ele e o objeto. Como resultado dessa ação sádica, temos o ato suicida, a destruição do eu, pela identificação inconsciente com o objeto.”

Kristeva (1989, p. 19) complementa que o suicídio “não é um ato de guerra camuflado, mas uma reunião com a tristeza e, além dela, com esse impossível amor, jamais tocado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte.” Só esse sadismo resolve para nós o enigma da tendência do suicídio. Assman (2011, p. 281), elucida que “a superação de uma experiência traumática deve conduzir, terapeuticamente, a uma memória pacificada”. E é o que ocorre com Clarice.

Não há esquecimento, mas a convivência com uma memória cicatrizada, que permitiu tanto a superação do medo, quanto a possibilidade de viver uma relativa paz, tão desejada por ela. Após todos os segredos revelados, narrados, verbalizados e devidamente quitados, pode-se concluir que nunca houve, na verdade, segredos. Todos sabiam, mas alguns escolheram e outros foram obrigados a silenciar o que naquela família era aprendido desde cedo:

Não havia remorso em Afonso Olímpio, assim como não havia uma convicção sustentável acerca da forma como agira. Agora, aquele silêncio penetrava-lhe pelos ouvidos e comprimia-lhe o cérebro, e cada vez mais as palavras lhe fugiam. Ele se serviu de um pouco de doce de abóbora, mas deixou-o intocado no prato de sobremesa. Tomou um gole de café. E foi sentar na varanda, com o copo de bebida na mão. O céu já não sangrava, mas o opaco da noite sem estrelas fazia pensar em sangue coagulado. (LISBOA, 2013, p. 213)

A irmã mais nova também não esqueceu do trauma que precocemente ceifou sua infância, mas diferente de Clarice, ela não se conformou e “um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela” (LISBOA, 2013, p. 275). A revolta da filha mais nova também figura em seus pensamentos a necessidade do revide. Na obra existe a manifestação da violência, que

Bento (2012, p. 26) considera como exigível de reparação: “como o ato é irreparável a saída é a vingança”.

O esquecimento, a redenção precisa e afiada de dois cortes gêmeos feito com a faca Olfa, a reelaboração do passado, a vingança pela impotência quando criança diante de abusos, são jeitos encontrados pelas personagens de reelaborar o passado e, assim, servir de subterfúgio para que elas escapem do trauma. Para mais, em concordância com Lousa (2018, p. 38), “o que também marca a memória, fio condutor da narrativa, é a afetividade, partilhada, ainda que silenciosa, entre as duas irmãs. O afeto muda a maneira como o corpo se relaciona com o mundo, como influencia e é influenciado por ele”.

Por esse caminho, o despertencimento experimentado por elas, as faz transitar pelos espaços através da afetividade e da necessidade tanto de se afastarem da figura monstruosa do pai, quanto em reconciliar a casa como espaço de afeto, de recomeço, após a morte do mesmo. Por isso, “ao abandonar a casa do marido Ilton Xavier, Clarice vaga entorpecida por diversos lugares, a fim de fugir da memória brutal do estupro sofrido” (LOUSA, 2018, p. 38).

Maria Inês, de forma semelhante, também opera a sua fuga, porém busca em sua vida vazia, mas bem sucedida de médica, casada e pertencente à classe média, ficar longe do trauma que tomou sua infância. A chance de recomeçar é idealizada para as duas quando não há mais nada para vingar:

Maria Inês vai seguindo a pequena trilha que acabará por desembocar na estrada principal. Não tem um destino específico em mente, está só andando, caminhando, um pé, depois do outro. Mais tarde voltará para casa, sim – para o café da manhã e tudo mais. Naquele momento, porém, não olha para trás, e enquanto anda pode sentir o sol ascendente no céu sobre seus ombros. (LISBOA, 2013, p. 312)

Como um gesto de afeto, a volta que irá delinear um possível futuro sem as angústias do passado é compartilhada pelas irmãs em pequenas e rotineiras situações que promovem a esperança da reestruturação da família, do lar, de suas vidas sem o rastro que ficou, das feridas operadas pela memória delas e também de todos aqueles que cruzaram seus caminhos, pelo trauma, pela dor.

3.2 Desejo de renascer: a marginalização da condição feminina e libertação do refúgio traumático

A pedreira estava adormecida e as borboletas multicoloridas também.
Adriana Lisboa

Perante a escavação da memória intentada neste capítulo, é por meio das personagens Clarice e Maria Inês que se busca revelar a condição feminina, as histórias de violência, trauma, abandono e dor que pautam os percursos transitados por elas e por grande parte da sociedade brasileira quando se trata das ferocidades praticadas em surdina.

As mulheres para Sarlo (2007, p. 17) são “sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado”, à vista disso, demandam novas exigências de método. O amor entre elas e a necessidade de reencontro entre si mesmas ao afeto, diante de situações de violência, como o retratado na narrativa, pode ser partilhado. *Sinfonia em branco* é acima de tudo, uma história de resistência. É a história de mulheres que resistiram, cada uma de sua forma, à sociedade patriarcal que as subalterniza.

Segundo Bourdieu (2012), pautadas pelas relações de parentesco e do casamento, criam-se construções sociais enraizadas que determinam o corpo feminino como objeto de troca, feito para usufruto dos homens e reafirmação da masculinidade. E é essa objetificação por muitos anos naturalizada, de acordo com Alves (2018, p. 15), que “culmina no ceifamento da vida de Lina ainda tão jovem”, por exemplo.

Lisboa denuncia uma série de violências sofridas pelas personagens femininas, cujas temáticas ainda são consideradas como tabus. São significativas algumas libertações e atos de resistência pelas personagens, ou seja, a transcendência é parcial, observa-se corpos liberados em construção. Para as mulheres, resta o lugar de objeto do discurso alheio, como um outro castrado e incompleto que depende da bondade dos homens para existir.

Ainda para Bordieu (2012, p. 51), “a condição de dominação que o dominador impõe ao dominado é tão intensa que transcende ao desejo do dominado, no caso Clarice, fazendo com que ela, ainda que contra sua vontade, submeta-se ao juízo dominante do pai.” Esse discurso, para Lousa (2018, p. 40):

torna possível as mais diversas formas de violência de gênero, que se pautam pelo direito naturalizado de aviltar, agredir, humilhar e até matar mulheres pelo simples fato delas serem mulheres. A importância de trazer a misoginia para o debate dos estudos literários se dá na medida em que problematizar a violência simbólica e física sofrida por mulheres ocupa um espaço interdito de representação que necessita ser descortinado.

Talvez na narrativa, a personagem que mais represente desvios de seus desejos e de si mesma em prol de um propósito maior, seja Maria Inês. Desde sempre, ela se recusou a seguir o mesmo tipo de criação da mãe, tomando decisões ao longo da vida que atestassem ao máximo sua liberdade e poder de escolha sobre o seu corpo e os próprios rumos. Mas no momento em que presencia o abuso da irmã, ela trata de remexer gavetas e manter seus sonhos em segundo plano, construindo, seu objetivo de vingança.

A porta do quarto está entreaberta. A porta do quarto não costuma ficar entreaberta. Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias. Será uma ilusão de ótica? A porta entreaberta revela uma cena que poderia ser belíssima: aquele volume pálido que a menina de nove anos de idade ainda não conhece em seu corpo. Um seio. Todo feito em curvas, sem nenhum ângulo mais agressivo, acompanhado por um ombro tão redondo, por um braço tão macio e por um pedaço de abdome liso como papel. Ela olha fascinada, enquanto uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantêm um instante entre o polegar e o indicador. Como se estivesse dando corda a um relógio de pulso. Ela vê. Depois, as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha. (LISBOA, 2013, p. 79)

Maria Inês, obcecada pela história do assassinato da mãe de Lindaflor, feminicídio que marcou profundamente a vida da pequena garota, de tal forma que a inspira em sua possível premeditação de vingança, inscreve nela criança, adolescente e adulta a ideia de que a justiça por sua irmã deveria ser feita com suas próprias mãos.

Ela quer fechar os olhos para voltar o tempo. Naquele instante o sol começa a recolher sua luz mas a noite que engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta. As sementinhas rolam pelo chão recém-encerado e uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces túrgidas da menina que agora foge, ainda nas pontas dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe. As sementinhas de cipreste estão espalhadas pelo chão. (LISBOA, 2013, p. 79-80)

Ainda muito nova, Maria Inês inicia a anulação de si mesma e desvia vários desejos que vem a ter na vida para realizar o plano de vingar-se do pai, figura que para ela representa a opressão masculina. A morte da mãe só intensifica ainda mais esse desejo. Foi com as sementinhas de cipreste caídas pelo chão que fica marcado o fim da inocência e início da necessidade em se silenciarem.

O silêncio faz com que as irmãs e Otacília vivam presas em um espaço de representação interdito e castrador. Por isso, espaços de liberdade como a pedreira, são proibidos. A impossibilidade de diálogo, também marca o lugar da violência simbólica, do medo, do desejo de renascer. Essa obrigatoriedade de anular algumas vontades influenciou, de certo modo, nos envoltórios amorosos das personagens ao longo de suas vidas. Para Maria Inês, Tomás fora o primeiro romance de adolescência, que conheceu pouco depois de sua mudança para o Rio de Janeiro. Ele acabou se tornando seu melhor amigo, confidante, e a única pessoa para quem contou o que testemunhara com 9 anos de idade, logo, ele é o único fora da família a saber o que se passava no ambiente doméstico da fazenda.

João Miguel representava para Maria a garantia de vida sólida, que dificilmente desmoronaria caso a sua vingança contra o pai fosse descoberta, por isso o escolheu para ser seu marido deixando Tomás, e escolhendo viver de aparências. Mas,

Ainda se escondiam nela, porém, emoções que só podiam ser expressas com seu vocabulário antigo, seu vocabulário tosco de moça *inadequada*. De menina que adorava burlar proibições. E que acabara se decidindo pela fazenda em lugar da *villa de papa Azzopardi*. Pela sua própria vida em lugar da vida do outro. Pelo seu próprio degredo voluntário. Pelos seus pântanos onde talvez monstros machucados ainda vagassem, tanto tempo depois (LISBOA, 2013, p. 30-31).

Dessa maneira, acaba por anular tanto a si mesma e a seus desejos, que, à altura de seus 40 e poucos anos, depara-se presa em uma vida repleta de contingências e situações que não guarda consigo nenhuma afinidade, um exemplo claro se dá em seu próprio casamento. Em decorrência disso, fica evidente a condição da mulher na situação em que ela se depara com lacunas existenciais, ela contesta não só suas relações, sua vida, seu valor, mas suas condições, sua aparência:

Maria Inês começou a se despir diante do espelho. Automaticamente. Não tinha nenhuma intenção de estudar a própria nudez, tão familiar. Seu corpo era aceito por completo. Para tirar a camisola bastou um gesto, e então ela reencontrou aquela íntima e corriqueira verdade, seu corpo, que em nada evocava Barbies ou outras belezas padronizadas, curvas classificáveis em categorias, vendáveis, temporariamente definitivas. Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentavam uma filha continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis. Ela guardava a cicatriz de uma grave apendicite operada havia cinco anos. Tirando a calcinha, ainda era possível divisar o vestígio da cesariana, aquela pequena cicatriz curva e rosada com talvez dez centímetros de extensão. (LISBOA, 2013, p. 32)

Acomodada em um ambiente confortável, em uma vida de aparências ao lado do marido, ironicamente, também em seu casamento escolhe se silenciar sobre coisas que a magoam, como a traição de seu marido, e, assim, segue as esperadas convenções de uma zona repleta de verdades reprimidas e palavras não ditas. Porém, um de seus desejos que restaram como não desviados, a levam depois de anos a visitar sua irmã em Jaboticabais, o local de suas infâncias, do antes e depois de tudo, revelando um segredo ainda mais importante: Eduarda, a única filha de Maria Inês, não é filha de seu marido, João Miguel, mas sim de Tomás. Nessa altura, o leitor fica ciente de que mesmo depois de deixá-lo e se casar com o primo rico, por posição, comodidade e status, ela continua se encontrando com Tomás por alguns anos, ele sendo seu amante apaixonado, permitindo-se ficar em um lugar nada confortável, mas cômodo.

Seja como o verdadeiro pai de Eduarda, primeiro amor de Maria Inês ou atual vizinho e amigo de sua irmã, Tomás considerava que a companhia de Clarice “se encaixava sem exigir, sem movimentar, sem fazer alarde. Sem causar dissonâncias que exigissem resposta, silenciosa como tudo mais” (LISBOA, 2013, p. 22). O silêncio originário do estupro que dita comportamentos que irão caracterizar ainda mais a conduta de Clarice, ancora a narrativa, “[...] apoia-se no direito privado, nos segredos de família e no pátrio poder. O abuso sexual, o incesto, do qual, muito mais do que os meninos, são as meninas as vítimas dos pais ou dos irmãos, enterram-se na obscuridade dos lares” (PERROT, 2003, p. 18).

Ele está legitimado socialmente pela perpetuação de condutas misóginas naturalizadas, pela escolarização dos corpos femininos, pela impossibilidade do acesso à voz das mulheres. Observa-se, dessa forma, que o lugar da mulher permanece na base da hierarquia da sociedade. A educação e disciplinarização do corpo feminino atendem a uma estrutura política que privilegia homens em detrimento de mulheres. Para Lousa (2018, p. 42), isto

se dá por meio de processos culturais que se transformam através dos tempos e revelam o corpo como um campo de batalhas, uma construção social que, na maioria das vezes, está a serviço do patriarcado, instituindo normas de conduta opressoras que visam dominar e subjugar mulheres.

No caso de Clarice, ela se silencia porque foi educada para aguentar “tudo”, para cumprir e seguir a risca com os padrões sociais e morais da representação feminina que a sociedade tradicional impõe. Outrossim, a passividade da personagem foi determinada e imposta pela educação social a qual ela foi submetida, “tal comportamento não provém de sua identidade ou de seu corpo sexuado, e sim do condicionamento cultural que tem como objetivo

submetê-la a um papel de mulher subordinada ao patriarca, pai, marido ou, na ausência destes, quem os represente (SILVA, 2017, p. 78).

O estupro é considerado a agressão mais cruel de um homem contra a mulher, ocorrendo tanto em classes mais favorecidas social e economicamente quanto nas camadas mais pobres. Além de Clarice, Lindaflor e Lina que também é assujeitada por essa violência e pela forma como são tratados os dois casos, chamam atenção quando é elencado a marginalização da condição feminina. “Clarice é violentada no ambiente privado da casa, de dia, pelo seu próprio pai, em uma cena que evidencia seu corpo pálido e a construção narrativa prima pela poeticidade. Lina é violentada no espaço público da rua, de noite e por um desconhecido” (LOUSA, 2018, p. 43).

Como tantas outras meninas e mulheres, Lina foi desumanizada e reduzida a um corpo, a um ser abjeto. “Ninguém imaginava quem era o homem. Alguém de fora. Pegara o corpo de Lina sem seu consentimento e usara dele como se fosse um prato de comida. Depois jogara fora. Sem hálito, sem vida” (LISBOA, 2013, p. 102). Não só por conta da subalternidade que alguns corpos são submetidos, mas também por consequências da naturalização e enraizamento da cultura de violência contra as mulheres.

Lina não é só não lembrada por ninguém, ela não será lembrada e Clarice, por medo, por pressão, por imposição se silencia mais uma vez. Otacília e Afonso Olímpio também tinham medo, um medo atroz quanto imperceptível que por não ser verbalizado também é responsável pelos seus destinos. Existe um limite inexorável da memória e da rememoração. Recordar não é uma técnica para evitar a disposição natural ao esquecimento, recordar e esquecer não configuram oposição, como aduz Assmann (2011), o objeto da recordação está marcado pelo esquecimento, e o esquecimento torna-se um aspecto indelével do recordar; a recordação traz em si vestígios do esquecimento.

Diante disso, complementa Bosi (1994, p. 53; 420), “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagem-lembrança. [...]” O silêncio para Otacília ganha contornos e conotações diferentes. É o silêncio da letargia, da impotência, que “[...] usava suas frases avessas e brancas para explicar o tempo todo aquele círculo: culpar-se, culpá-lo” (LISBOA, 2013, p. 199). Ainda conforme Lousa (2018, p. 44), foi a maneira encontrada para “punir o marido, para mostrar a ele que ela o responsabilizava pela violência contra Clarice”. Assim como a filha, Otacília segundo a estudiosa, também era vítima da sociedade patriarcal, das normatizações que excluem mulheres do protagonismo público e privado de suas vidas, e por isso, não soube lidar com a violência que a filha sofreu.

Ao problematizar essas questões, Lisboa denuncia a condição feminina pautada nos rompimentos de uma sociedade patriarcal e falocêntrica, em que as personagens estão inseridas e ainda resgata para debate a ineficácia dos processos punitivos e no tratamento de situações em que há violência, seja ela sexual, física, psicológica, simbólica e/ou moral contra a mulher.

Tangencia a impunidade dos agressores, a deficiência na aplicabilidade das legislações vigentes sobre o tema e as práticas culturais aparentemente inofensivas que contribuem para a manutenção de homens e mulheres nos papéis de gênero de dominação e submissão. Revela personagens mulheres que buscam se recompor a partir dos fragmentos de suas existências, de suas memórias. Demonstra como a aceitação e banalização de práticas violentas e abusivas promovem a disseminação da violência sexual, digerida em tela, em diversos graus e topografias de forma que não se restringem ao que é estereotipicamente entendido como estupro.

Por último, para que as irmãs possam construir, juntas, um novo caminho que não se encerra com o final da narrativa é necessário que elas passem por um processo de desconstrução de suas experiências, memórias e corpos. Com o mundo ressignificado, o que se abre são inúmeras possibilidades de desfecho, seja no encontro delas com elas mesmas ou no confronto com este lugar. Devido a mecanismos como a família e a dominação violenta do pai, os sonhos das meninas não foram realizados.

Entretanto, no desenrolar da trama elas continuam resistindo, juntas, para uma nova vida diante do contexto em que vivem, tentando mudá-lo. Conforme expressa Seligmann-Silva (2008, p. 66), “narrar o trauma tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”, com isso, considerando as possibilidades de destino para essas irmãs, e para as personagens representadas de forma sublime por Lisboa, o renascer é a esperança de uma sociedade ressignificada, que seja inclusiva e não hostil à existência e à liberdade das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Capaz de expressar com clareza e ao mesmo tempo com elementos poéticos um estupro incestuoso, o romance *Sinfonia em branco*, da escritora contemporânea Adriana Lisboa, é estruturado e repleto de intertextualidade com outras artes. Em cada capítulo, somos surpreendidos com a composição de ritmo e arranjos tênues, literalmente, uma sinfonia impulsionada pelo silêncio ensurdecedor das personagens. A representação do branco, os interditos, as metáforas e as alusões que a autora insere na obra expressam a ausência de controle sobre a própria vida que as protagonistas e todos os outros sujeitos que estão ligados a elas apresentam em decorrência dos efeitos que a violência causou.

A partir da análise empreendida neste trabalho, foi possível identificar a relação entre memória, melancolia, trauma e violência no romance. Com sua linguagem poética disposta em prosa, a produção e escrita de Lisboa perpassa por questões de cunho social, tendo como enfoque personagens na condição atrelada ao sexo feminino, sendo mulheres fortes ao mesmo tempo que completamente vulneráveis. Ela tece uma história profunda que permitiu, por meio dos traumas vividos por duas irmãs, contemplar temáticas ainda controvertidas, mas que assumem indispensável papel no tratamento das várias formas de violência contra a mulher.

Além de trabalhar com a aniquilação da infância advinda do abuso e negligência cometidos por adultos – especialmente homens, algo bastante comum de encontrarmos em nossa realidade, a narrativa demonstra como ainda é necessário trabalhar para que vidas não sejam interditadas em razão de algo tão naturalizado que atinge, em constância, as mulheres.

Com um enredo fragmentado e não linear, em que somos levados constantemente ao passado e ao presente das personagens, a história se configura pelo discurso indireto livre em que a voz da narradora, por vezes, se confunde aos pensamentos das personagens, aproximando, assim, nós leitores dos acontecimentos, embora haja entrecortes por silêncios que permitem a essas personagens lugar de voz.

O estupro incestuoso revela personagens marcadas por experiências traumáticas e o reflexo de uma sociedade que ainda banaliza e/ou invisibiliza diversas práticas violentas que legitimam preconceitos, exclusões e outras formas de perpetuação das assimetrias sociais e, nos casos em tela, de gênero. Os mecanismos ideológicos que negam a presença da violência contra a mulher destacam fatores de omissão e opressão que promovem a inversão do real e em muitos casos a culpabilização da vítima.

Marilena Chauí (2017) discorre sobre o fato de a sociedade brasileira estar cega quanto ao lugar efetivo de produção da violência: a “estrutura da sociedade”. Para a autora, a violência

é gerada na forma de organização e não organização social, por meio da propagação de desigualdades sejam elas sociais ou culturais, das exclusões e omissões tanto econômicas quanto políticas, da corrupção, racismo, machismo até a intolerância religiosa, sexual e não através de um conjunto de fatos esporádicos de superfície.

O abuso sofrido por Clarice desencadeia também na irmã, testemunha ocular, tensões em narrar o inenarrável, resultado dessa sinfonia pautada por silêncios e interditos que direcionam toda a construção da narrativa. O estudo ainda demonstrou que a melancolia, diferente do luto, é um sentimento que não passa, acarretando uma tristeza aguda e, por vezes, interrompendo as mudanças naturais da vida. Essa incapacidade de lidar com a violência velada no ambiente familiar ocasionou o desenvolvimento do processo melancólico que marcou a vida das personagens, até o dia em que houve a possibilidade de libertação, de renascimento com um talvez premeditado ato de vingança contra o abusador.

Essa configuração da memória traumática somada à linguagem poética assume na narrativa aspectos relevantes para pensar sobre a construção das personagens e dos espaços habitados. Assim, foi possível refletir como o romance contemporâneo pode assumir novas formas ao mesmo tempo que coloca diante do leitor um enredo denso e poético. As duas irmãs tentam, de diferentes formas, suportar e lidar com o trauma e com as lembranças do passado, porém, o esquecimento também acaba se tornando refúgio e alternativa para as personagens o que reforça os limites formais e culturais que são impostos à verbalização do trauma.

Clarice, depois de uma tentativa de casamento e vida normal, não conseguiu aguentar; dos 27 aos 38 anos leva uma vida um pouco marginal, sofrendo as consequências do alcoolismo e do uso de drogas. Após a morte da mãe, Otacília, Afonso Olímpio, o pai, vai ao penhasco atrás dela e de Maria Inês. Maria Inês, por seu turno, depois de anos em silêncio remoendo as cicatrizes deixadas por aquela ferida na memória, empurra o pai, executando o ato de libertação de um ambiente considerado opressivo.

A condição da mulher e sua marginalização também é retratada na análise para que seja evidenciada a importância social em denunciar todos os tipos de abusos, imputando a necessidade de tomarmos cada vez mais, como mulheres, o poder da palavra de reivindicação sobre nossos corpos, como Maria Inês sempre fez. A impunidade e isenção de aplicabilidade de leis, que realmente sejam eficazes ao ponto de punir agressores, apenas enrijece a situação, que ainda hoje, mulheres se encontram até mesmo em seus próprios lares: coagidas, intimidadas, silenciadas. Isso demonstra como o silenciamento viola vidas desde a infância.

Em cada capítulo, pôde-se perceber como os conceitos de memória, trauma e melancolia estão imbricados no romance a partir da representação das personagens, linguagem

poética e fragmentação do enredo. Isso possibilitou refletir sobre a violência interpessoal, as transmissões do trauma, a omissão, invisibilidade e marginalização da condição feminina, assim como a negligência, silêncio, perda da infância e as consequências tortuosas de vidas interditas pela violência. O apagamento de personagens como Lina, por exemplo, evidencia como a sociedade agencia assimetricamente o funcionamento da violência, além de ser uma das formas mais sutis de sua representação em intersecção de classe, raça e gênero que observamos na literatura brasileira contemporânea.

Portanto, as discussões trazidas neste trabalho nos permitem afirmar que a representação dessas experiências traumáticas foi atravessada por silêncios e interditos no discurso narrativo e que a memória traumática revelou personagens melancólicos incapazes de compreender as perdas e os sofrimentos. Dito isso, é indispensável o relevo político e social que a literatura assume nos processos de reivindicação de direitos das mulheres, operando não só como reflexo da sociedade, mas como instrumento de educação, para que possamos, de uma vez, extinguir as construções patriarcais que tendem a objetificar os corpos femininos e que ainda perduram.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Livraria Almedina, 1986.
- ALVES, Giselle Karla Ferreira. *Esquecimento e desocultação em Sinfonia em Branco: um olhar político-literário sobre opressão e violência contra a mulher*. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade de Brasília. Brasília, 2018.
- ANDRADE, Vera Regina. A soberania patriarcal: o sistema de justiça criminal no tratamento da violência sexual contra a mulher. *Revista Sequência*, n.50, p.71-102, 2005.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da UNICAMP 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão europeia do livro, v. 2, 1967.
- BENTO, Carlos Henrique. *Inscrições corporais: cicatrizes como memórias em Rubem Fonseca e Adriana Lisboa*. Anais do CID – Vol. 1 – 2º semestre, p. 34-42, 2012.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. Ateliê Editorial, 2003.
- _____. *Memória e Sociedade: lembranças dos velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo, Escuta, 2007.
- CAMPANHA COMPROMISSO E ATITUDE. *Dados nacionais sobre violência contra as mulheres*. Brasília, 2022. Disponível em: <<http://www.compromissoeatitude.org.br/dados-nacionais-sobre-violencia-contra-as-mulheres/#header>>. Acesso: jan. de 2022.
- CASTANHEIRA, Maria. Lúcia. *Aprendizagem contextualizada: discurso e inclusão na sala de aula*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2004.
- CARONE, Modesto; CARONE, Marilene. Luto e melancolia. In: *Luto e melancolia: Sigmund Freud*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- COSTA, Jéssica Fraga da. *Costurando o percurso (des) feito pelo trauma em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa*. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012.

DA SILVA, Mirian Cardoso; ZOLIN, Lúcia Osana. Entre fragmentações identitárias e estruturais: o romance contemporâneo de Adriana Lisboa. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 30, p. 147–160-147–160, 2018.

DE ASSIS, Emanuel Cesar Pires. Entre homogeneidades e heterogeneidades: o romance contemporâneo brasileiro e suas constantes. *Littera Online*, n.º. 06, 2013.

DE CARVALHO FREITAS, Júlia Castro; OLIVEIRA DE MORAIS, Amanda. Cultura do estupro: considerações sobre violência sexual, feminismo e Análise do Comportamento. *Acta Comportamentalia*, v. 27, n. 1, 2019.

DE SOUZA, Carolina Cardoso Colhante; SEI, Maíra Bonafé. Abuso sexual de crianças e adolescentes: trauma e transmissão psíquica. *Analytica: Revista de Psicanálise*, v. 8, n. 15, p. 1-20, 2019.

DIMSDALE, Joel E. *Transtorno de sintomas somáticos*. Manual MSD Versão Saúde para a Família. Assuntos Médicos, MSD. Kenilworth, 2020. Disponível em: <
<https://www.msmanuals.com/pt-br/casa/dist%C3%BArbios-de-sa%C3%BAde-mental/transtornos-de-sintomas-som%C3%A1ticos-e-transtornos-relacionados/transtorno-de-sintomas-som%C3%A1ticos>>. Acesso: jun. de 2021.

EDLER, Sandra. *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Esquirol, 2008.

ENDO, Paulo. Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. *Revista USP*, n. 98, p. 41-50, 2013.

FAVERO, Ana Beatriz; RUDGE, Ana Maria. Trauma e desmentido. *Psychologica*, n. 50, p. 169-180, 2009.

FAINAM, Carla. *Doenças, Transtornos de estresse pós-traumáticos, Distúrbio psicogênico - o que é?*. Doctoralia. São Paulo, 2021. Disponível em: <
<https://www.doctoralia.com.br/perguntas-respostas/disturbio-psicogenico-o-que-e->>. Acesso: jun. de 2021.

FERENCZI, Sándor. Reflexões sobre o trauma. In Sándor Ferenczi (1992b), *Psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 1934.

_____. Confusão de língua entre os adultos e a criança. In S. Ferenczi (1992b), *Psicanálise IV* (pp. 97-106). São Paulo: Martins Fontes, 1933.

_____. Análises de crianças com adultos. In S. Ferenczi (1992b), *Psicanálise IV* (pp.69-83). São Paulo: Martins Fontes, 1931.

FERRARI, Ilka Franco. Melancolia: de Freud a Lacan, a dor de existir. *LatinAmerican Journal of Fundamental Psychopathology*, v. 6, n. 1, p. 105-115, 2006.

FERREIRA, Marcela da Fonseca. *O Homo Sacer nas obras Sinfonia em branco (2001) e Lavoura arcaica (1975): as representações da (in) visibilidade e do silenciamento social do gênero feminino*. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Foz do Iguaçu, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. As tramas do incesto em Christine Angot e Adriana Lisboa. *Ipotesi-Revista de Estudos Literários*, v. 20, n. 2, 2016.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*, trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, São Paulo: Graal, 2005.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *O mal-estar na civilização*. ESB, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Inibição, sintoma e angústia*. In: Edição standart brasileira das obras psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Jfreudaneiro: Rocco, 2014.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Coleção Vega Universidade, Lisboa: Vega, s/d.

GUIZZO, Antonio Rediver; DE MOURA MELO, Milena Karoline; DA FONSECA FERREIRA, Marcela. Quem é Lina? O apagamento da violência contra a mulher negra como denúncia social em sinfonia em branco de Adriana Lisboa. *Revista Memorare*, v. 7, n. 1, 2020.

HERING, Ewald. A memória como função universal da matéria organizada. In: S. Butler, *Memória inconsciente*. Londres: Jonathan Cape, p. 63-86, 1920.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO; INSTITUTO LOCOMOTIVA. *Percepções sobre o estupro e aborto previsto por lei*. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/percepcoes-sobre-estupro-e-aborto-previsto-por-lei-instituto-patricia-galvao-locomotiva-2020/>>. Acesso: jan. de 2022.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. [Tradução de Carlota Gomes]. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LENZI, Telma. *Visão sistêmica da violência*. Telma Lenzi – juntos em diálogo. Santa Catarina, 2013. Disponível em: <<https://telmalenzi.com.br/visao-sistemica-da-violencia/>>. Acesso: jan. de 2022.

LIMA, Luana; DOS SANTOS BOEIRA, Laura. Direitos humanos, gênero e patriarcado: o estupro como ato-violação. *Revista Periódicus*, v. 2, n. 11, 2019.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *Biografia*. Disponível em: <<https://www.adrianalisboa.com/biografia>>. Acesso: jul. de 2021.

LOPES, Tatiana Matias. *O conceito freudiano de melancolia e sua articulação clínica com o sentimento de culpa*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

LOUSA, Pilar Lago e. Memória, afetividades e violências: a condição feminina em Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes; RIBEIRO, Renata Rocha, (Org). *Literatura brasileira contemporânea: leituras diversas*. Curitiba: Appris, p. 173-190, 2017.

_____. et al. Rompendo silêncios: questões de gênero e memória em Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 3, n. 20, p. 30-51, 2018.

LUZ, Camila Borges. Trauma: a ferida que fica. *Contemporânea-Psicanálise e Transdisciplinaridade*, p. 69-83, 2009.

MACHADO, Bruna Farias. *Delitos inconfessáveis e o agenciamento feminino em a chave de casa e sinfonia em branco*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

NARVAZ, Martha, Giudice. A transmissão transgeracional da violência. *Insight*, v. 11, n. 18, p. 17-22, 2002.

NEGRI, Kauan. *Por uma poética ética: (re) construções do sofrimento feminino no discurso narrativo de Sinfonia em Branco e Lavoura Arcaica*. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGAMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

NOVAES, Cláudio Cledson; SOUZA, Licia Soares de; SEIDEL, Roberto Henrique. *Figuras da violência moderna: confluências Brasil/Canadá*. Feira de Santana: NEC; UEFS Editora, 2010.

ORTOLAN, Marcela. Slut Shaming: Análise das contingências envolvidas. *XXV Encontro Brasileiro de Psicologia e Medicina Comportamental*, 2016.

- PAIO, Helena Maria Assude. *Recordar, escrever e ler a infância: Análise comparativa de o meu pé de laranja lima de José Mauro de Vasconcelos, e bom dia camaradas, de Ondjaki*. Dissertação (Mestrado em Ensino de Português como língua Segunda e Estrangeira) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: *Despropósitos: ensaios de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- PINHEIRO, Teresa. Trauma e melancolia. *Revista Percurso*, v. 10, n. 1, p. 50-55, 1993.
- PINHEIRO, Maria Teresa da Silveira; QUINTELLA, Rogerio Robbe; VERZTMAN, Julio Sergio. Distinção teórico-clínica entre depressão, luto e melancolia. *Psicologia clínica*, v. 22, n. 2, p. 147-168, 2010.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista estudos históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- QUINTELLA, Amanda Cordeiro. *O tornar-se mulher em sinfonia em branco, de Adriana Lisboa: a opressão social e familiar na construção das personagens*. Congresso Internacional ABRALIC – Circulação, tramas & sentidos na Literatura. 2018.
- RAVAZZOLA, María Cristina. Histórias infames: maus tratos nos relacionamentos. In: *Histórias infames: maus-tratos nos relacionamentos*, 1997.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a História, o Esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Querla Mota dos. *Nas tramas do trauma: uma proposta de análise de Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, 2018.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das letras; Editora da UFMG, São Paulo; Belo Horizonte, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- _____. Literatura e trauma. In: *Pro-posições*, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.
- SILVA, Carlane Maria de Holanda. *A representação feminina na obra Sinfonia em branco de Adriana Lisboa*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2017.

SCHOEPF, Helena et al. *As vozes silenciadas em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. Identidades deslocadas: representações femininas na ficção brasileira contemporânea escrita por mulheres. In: BARBARENA, Ricardo; DALCASTAGNÊ, Regina. (ORG). *Do trauma à trama: o espaço urbano da literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Luminara Editorial, 2015.

ZUKOSKI, Ana Maria Soares. Violência, incesto e culpa no romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. *Revista Ícone de Letras*. v. 18, n.2, 2018.