

ROMPENDO SILÊNCIOS: QUESTÕES DE GÊNERO E MEMÓRIA EM *SINFONIA EM BRANCO*, DE ADRIANA LISBOA

IRRUPTING SILENCES: GENDER AND MEMORY ISSUES IN *SINFONIA EM BRANCO*, BY ADRIANA LISBOA

Pilar Lago e Lousa⁴

RESUMO: Em *Sinfonia em Branco* (2001), de Adriana Lisboa, a narrativa deflagra mulheres fraturadas pela experiência brutal do trauma. Os desdobramentos da agressão sexual sofrida por Clarice afetam tanto sua mãe, Otacília, quanto sua irmã, Maria Inês. As três mulheres trilham caminhos e pautam escolhas diferentes, mas que revelam que cada uma resistiu à sua maneira. O corpo feminino, mesmo quando em silêncio, fala e é nele que são inscritas histórias violentas que denunciam temáticas como estupro, omissão, incesto, pedofilia, perda da infância. A autora problematiza a disciplinarização desses corpos e a misoginia para converter essa sinfonia, a princípio cheia de lacunas e interdições, em afetos e alteridade. O objetivo deste trabalho é verificar como as ferramentas literárias dão conta das tensões que permeiam a obra a fim de revelar uma representação feminina para além das práticas e discursos patriarcais opressores. Para tal, analisaremos o livro sob a perspectiva de duas chaves teóricas principais: os estudos feministas e de gênero; os estudos da memória, materializadas nos arcabouços teóricos de estudiosos como Beatriz Sarlo (2007), Elisabeth Grosz (2000), Guacira Lopes Louro (2010), Michael Pollak (1992), Michelle Perrot (2003; 2017), e Rebecca Solnit (2017).

PALAVRAS-CHAVE: estudos de gênero; representação feminina; corpo e violência; memória; Adriana Lisboa.

ABSTRACT: In *Sinfonia em Branco* (2001), by Adriana Lisboa, the narrative reveals women fractured by the brutal experience of a trauma. The consequences of the sexual assault suffered by Clarice affect both her mother, Otacília, and her sister, Maria Inês. The three women choose different paths and make different choices, showing each one of them resisting their own way. The female body, even when in silence, speaks and that is precisely where violent stories are inscribed, denouncing rape, omission, incest, pedophilia, and lost childhood. The author problematizes the disciplinarization of these bodies and the misogyny to convert this symphony, at first full of blank spaces and interdictions, into affection and otherness. The objective of this paper is to verify how literary tools handle the tensions permeating the work in order to reveal a female representation beyond oppressive patriarchal practices and

⁴ Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil. E-mail: pilarbu@gmail.com

speeches. For such, we shall analyze the book through the perspective of two main theoretical approaches: gender and feminism studies; memory studies. We shall use theoretical backgrounds from scholars like Beatriz Sarlo (2007), Elisabeth Grosz (2000), Guacira Lopes Louro (2010), Michael Pollak (1992), Michelle Perrot (2003; 2017), and Rebecca Solnit (2017).

KEY-WORDS: gender studies; female representation; body and violence; memory; Adriana Lisboa.

1. O SILÊNCIO DAS VOZES E DAS MEMÓRIAS DAS MULHERES

A história das mulheres foi pautada, durante séculos, pelo silêncio e o mesmo se deu com a questão de sua memória. Isto ocorreu pela reiterada manutenção de relações sociais e políticas que se balizam em estruturas patriarcais opressoras. Segundo Cláudia de Lima Costa, a “[...] posição da ‘mulher’ como sujeito – dado que ela só pode ser representada dentro da economia simbólica dominante – já foi definida pelo patriarcado como o lugar do outro” (COSTA, 2002, p. 66; grifo da autora). Por ser esse outro, tais estruturas rechaçam o feminino e muito do que surge a partir dele acaba por ser considerado inferior e subalterno. Consequentemente, as produções culturais e artísticas das mulheres foram igualmente obliteradas.

Michelle Perrot (2017) afirma que não só o relato da vida das mulheres foi apagado ou esquecido, mas também pouco se deu importância para o que elas produziram, configurando um outro tipo de silêncio que se alia ao primeiro: o das fontes. Na vida pública ou privada, o corpo feminino sempre esteve na penumbra dos acontecimentos, pois, segundo a autora, “amedrontava”, por isso era preferível que estivesse “[...] coberto por véus” (PERROT, 2017, p. 17). Para descobrir os vestígios das vozes e da corporeidade das mulheres é preciso fazer constantemente um verdadeiro processo de escavação.

Como reflexo dessas práticas opressoras, a produção literária canônica nacional se ancorou durante muito tempo num tipo bastante específico de escritores e personagens, tornando-os privilegiados. Conforme diversos estudos hoje já mais conhecidos, como o de Regina Dalcastagnè, *Literatura*

Brasileira Contemporânea: um território contestado, esse processo de representação e visibilização se revelou excludente. Homens brancos, heterossexuais, de classe média e cultura judaico-cristã têm dominado o mercado literário e a produção do país (DALCASTAGNÈ, 2012). Compreender quem pode escrever e falar revela também quem é silenciado por essas relações de poder.

A literatura se configura como um espaço simbólico de disputa do discurso em que vozes e corpos procuram se colocar no mundo. Na medida em que um grupo específico é privilegiado em detrimento de outros o que se verifica é um silenciamento compulsório para aqueles que ficam à margem do campo literário. O corpo é o lugar de enunciação do sujeito e o acesso à voz revela, segundo Rebecca Solnit, aspectos essenciais e primordiais da humanidade, por isso, “ser privado de voz é ser desumanizado ou excluído da sua humanidade. E a história do silêncio é central na história das mulheres” (SOLNIT, 2017, p. 28).

Romper essas barreiras e silêncios não é tarefa fácil, mas é primordial para a compreensão do nosso tempo e para a reinserção das mulheres na literatura e na sociedade. Nesse sentido, os estudos da memória e de gênero são de suma importância para a construção desse novo saber. É por meio da reelaboração do passado das mulheres que suas experiências são revividas e retomadas, que contradições e acertos são deflagrados, denunciando opressões e violências de diversas ordens.

Segundo Beatriz Sarlo, no livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, o interesse do resgate do passado pela contemporaneidade dá-se num contexto que busca narrar histórias de grupos contra-hegemônicos. Pauta, portanto, questões rotineiras, cotidianas, que procuram destrinchar os sujeitos que estão às margens das representações tradicionais, desalojados em um mundo marcado pela fratura e pelo trauma. Assim, a contemporaneidade

“[...] adota um foco próximo dos atores e acredita descobrir uma verdade na reconstituição de suas vidas” (SARLO, 2007, p. 12).

É preciso revelar tudo aquilo que ficou relegado ao silêncio dos arquivos, às lacunas da memória oficial, o que está escondido e empoeirado nas quinas no tempo. As mulheres são “sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método” (SARLO, 2007, p. 17). Por isso é urgente recuperar as histórias que habitam o tempo preterido, para garantir a visibilidade da demanda de mulheres, garantir que suas vozes, outrora obliteradas, silenciadas, sejam ouvidas. E possibilitar também uma escuta mais acurada, que viabilize a criação de espaços de afeto.

A reinserção de autoras na literatura brasileira atende à uma demanda social de mulheres por representatividade, ouvido e escuta sensível de suas histórias. Nesse contexto, destacamos Adriana Lisboa e sua obra. Nascida no Rio de Janeiro e formada em música e literatura, figura como uma das principais escritoras brasileiras da contemporaneidade, tendo escrito quinze⁵ livros desde 1999 – seis romances, dois livros de contos, dois de poesia e cinco infanto-juvenis – dentre eles *Sinfonia em Branco* (2001), *Rakushisha* (2007), *Azul Corvo* (2010) e *Hanói* (2013).

Em *Sinfonia em Branco*, a narrativa deflagra mulheres fraturadas pela experiência brutal do trauma. Clarice é estuprada por seu próprio pai, enquanto sua irmã, Maria Inês, vê a cena; a mãe de ambas, Otacília, toma conhecimento do ato do estupro, mas se silencia. Os desdobramentos da agressão sexual sofrida por Clarice afetam tanto sua mãe, Otacília, quanto sua irmã, Maria Inês, e as três mulheres trilham caminhos e pautam escolhas diferentes, mas que revelam que cada uma resistiu à sua maneira. A obra denuncia temáticas como

⁵ Biografia da autora disponível em seu site pessoal: <http://www.adrianalisboa.com/biografia>. Acesso em 23 out. 2018.

estupro, omissão, incesto, pedofilia, perda da infância. A autora problematiza a disciplinarização desses corpos e a misoginia, a fim de converter essa sinfonia, a princípio cheia de lacunas e interdições, em afetos e alteridade. O objetivo deste trabalho é verificar como as ferramentas literárias dão conta das tensões que permeiam a obra a fim de revelar uma representação feminina para além das práticas e discursos patriarcais opressores. Para tal, analisaremos o livro sob a perspectiva de duas chaves teóricas principais: os estudos feministas e de gênero; os estudos da memória.

2. MEMÓRIA: ENTRE A LEMBRANÇA E O ESQUECIMENTO

Nem sempre os processos de reelaboração da memória são simples e facilmente decodificados. Ela reside no campo do conflito, da tensão entre presente e passado, sentir e anestesiar, dizer e esquecer. A memória opera processos de edição nos fatos vividos, é transpassada pelo tempo, que ora acrescenta, ora subtrai elementos aos acontecimentos. Segundo Michael Pollak, ela “[...] é seletiva. Nem tudo fica gravado, nem tudo fica registrado” (1992, p. 203).

Isto ocorre porque a memória se configura como matéria orgânica, produto vivo e vivido por pessoas e personagens que buscam na materialização da escrita corporificar sua existência no mundo, deflagrar experiências. Para Beatriz Sarlo 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” (2007 p. 24). Narrar aquilo que, até então, se configurava como indizível é romper de forma irreversível com o silêncio, é preencher as lacunas das lembranças emboloradas pelo passar do tempo.

Em *Sinfonia em Branco*, o processo de elaboração narrativa está empenhado em fixar o olhar na brancura que simboliza a ausência, os espaços

silenciosos e interditados que permeiam a obra, a fim de entender quais segredos, quais mistérios precisam ser revelados. Nos ateremos neste estudo ao processo de escavação da memória afetiva que busca revelar a condição feminina, por isso é por meio das memórias das personagens Maria Inês e Clarice que teremos acesso às histórias de violência, trauma, abandono e dor que pautam seus percursos.

Para Regina R. Félix (2011, p. 95), na obra, “[...] o halo cujo rastro mais marcante esboça o trauma é o dos silêncios e ausências [...] Estas são, em outras palavras, as regras passivamente conspiratórias que escondem as ferocidades praticadas em surdina”, nas palavras que ficaram por ser ditas. A memória cheia de lacunas marca o ritmo da narrativa, que se revela também de maneira fragmentária, com passado e presente se imbricado. As sementinhas de cipreste caídas no chão revelam o exato momento em que tudo ruiu, bem como o “antes de tudo” evidencia o peso que o estupro teve sobre a família:

[...] 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 o seio pálido de menina (mais pálido que a tristeza, mais triste que a infância interrompida) (LISBOA, 2013, p. 69).

O uso reiterado da expressão “[...] o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam” (LISBOA, 2013, p. 36), entrecorta a narrativa, revela que a violência é novamente sentida e revivida toda vez que a memória a resgata. Assim, “[...] o estupro sofrido por Clarice cristalizou o tempo e o espaço. Como se fosse um bumerangue, o fio do tempo é lançado, dá voltas, circula por outros espaços, mas cedo ou tarde, retorna para contemplar o mesmo ponto” (BENTO, 2012, p. 26). O ponto que precisa ser problematizado pelas personagens, a violência sexual e suas consequências, que figura como uma imensa barreira que impede as duas irmãs de conseguir buscar e viver experiências em sua completude.

A memória, permeada pelo trauma, revela mulheres fraturadas, marcadas pela experiência brutal e dilacerante do estupro sofrido por Clarice, cujo algoz foi seu próprio pai. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, no estudo *O que significa elaborar o passado?*, existem duas maneiras de lidar com o passado: tentar esquecê-lo e tentar reelaborá-lo. A memória acaba por não apenas resgatar o fato ocorrido, mas traz consigo todas as dores e angústias desencadeadas por ele. Por isso, “[...] cabe-nos interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento” (BOSI, 2003, p. 18).

As duas irmãs experimentam maneiras diferentes, durante a obra, de lidar com o trauma. Inicialmente Clarice silenciou e suportou ~~à sua maneira~~ como pôde: “[...] não chorou, não vomitou. Não adoeceu. Não enlouqueceu. Suportou e continuou suportando. Até que um dia, naturalmente, rachou” (LISBOA, 2013, p. 290). O sentimento de despertencimento nunca deixou de acompanhá-la, como uma sombra à espreita que jamais partira. As tentativas desesperadas de esquecer revelavam o peso da violência física e simbólica e a impossibilidade de lidar consigo mesma:

Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião e *esquecer*, já que não seria possível modificar. Mas não: 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; grifo da autora).

É quase como se a ausência fosse uma presença existencial pesada, em que as marcas deixadas pelo abuso se tornaram tão profundas que o corpo não podia mais suportar. Estavam impregnadas no âmbito mais íntimo da personagem, a tal ponto que a alma também havia sido modificada de maneira irreversível. E Clarice tentou de várias formas deixar o processo doloroso o mais longe possível, não tendo sucesso em nenhuma das tentativas. Uma quase morte em vida que não deixou que ela seguisse em frente. A impossibilidade de lidar

com o trauma a fez abusar do consumo de álcool e drogas, definhar aos poucos até finalmente tentar o suicídio, presente neste trecho pela metáfora “[...] raspar a alma com uma lâmina finíssima”, que simboliza os cortes gêmeos feitos nos pulsos, num ato desesperado de fugir de vez da dor e do sofrimento. Por mais que tentasse, Clarice nunca esqueceu e sua dificuldade em reconciliar passado, presente e futuro fizeram com ela não conseguisse seguir adiante.

Para Elaine de Freitas Dutra, “[...] uma memória sem esquecimento, uma memória que não esquece nada [...] é um fantasma monstruoso, um espectro.” (2013, p. 81). Tal fantasma é materializado no texto como um monstro, que é percebido por cada uma das personagens de maneira diferente: “[...] emitiu um grunhido forte que o pai, a mãe e as duas meninas ouviram, mas para cada um aquele monstro tinha um rosto, uma voz, um timbre distinto e secreto. Mais tarde, também Clarice chorou, e Maria Inês, pelos motivos que lhes cabiam de direito” (LISBOA, 2013, p.87). Pai, mãe e filhas eram perseguidos por uma figura assustadora, que destruía, à sua maneira, cada um deles.

A irmã mais nova também não esqueceu o trauma que levou precocemente sua infância, mas, diferente de Clarice, ela não se resignou e “[...] um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice” (LISBOA, 2013, p. 293). Após o trauma, Maria Inês transforma suas atitudes, torna-se rebelde, descumpridora das normas da casa e é vista por seu pai como a grande inimiga a ser vencida.

Na medida em que a revolta vai sendo percebida pela filha mais nova também figura em seus pensamentos a necessidade do revide. Segundo Carlos Henrique Bento, em *Sinfonia em Branco* existe “[...] uma violência que exige reparação. Como o ato é irreparável a saída é a vingança” (2012, p. 26). Matar o pai, como nos é revelado mais ao final da narrativa, é o jeito encontrado por

Maria Inês para reelaborar o passado, fazer as pazes consigo mesma, impotente quando criança ao ver as violências sofridas pela irmã.

Após sutilmente empurrar o pai da pedreira proibida, a personagem finalmente pode proteger a si e a Clarice do seu verdadeiro algoz, como fica evidenciado na seguinte passagem: “Depois Maria Inês conduziu-a delicadamente entre as pedras, sustentando-a, afastando-a da presença dele. Protegendo-a. E os olhos de Maria Inês finalmente se acalmaram e nunca mais voltaram a se inflamar’ (LISBOA, 2013, 293). A morte do pai encerra em Maria Inês o ciclo de sofrimento e dor, afinal ela havia concluído o processo de luto que a possibilitou “[...] se compreender e esclarecer os acontecimentos vividos” e a sua “existência no presente” (GAGNEBIN, 2006, p.105).

Além do trauma, 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. Segundo Sandra Regina Goulart Almeida, “[...] as teorizações sobre os afetos abrem espaço para pensarmos as mobilidades contemporâneas não apenas em termos geográficos, mas também em relação à circulação de emoções e afetos entre determinados corpos” (2015, p. 25).

A sensação de despertencimento, experimentada por Clarice e Maria Inês, as faz transitar pelos espaços por meio da afetividade, da necessidade ora de se afastar da figura abusiva e castradora do pai, ora de tentar reconciliar a casa como espaço de afeto, de um novo recomeço após a sua morte. 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.

Semelhante fuga opera Maria Inês que busca na vida vazia, mas bem-sucedida de médica, casada e com um padrão de vida tido pela sociedade como admirável, ficar longe do trauma da infância perdida. Em *Sinfonia em Branco*, o processo de retorno de Maria Inês à Jaboticabais, à fazenda da família, traz

consigo ansiedade e expectativa também para a sua irmã, Clarice. E essa volta não se configura como “[...] a volta do derrotado frente ao mundo, do que não tem escolha senão sobreviver na sua própria mediocridade, é uma percepção serena dos seus limites” (LOPES, 2004, p. 111). A possibilidade de recomeço se vislumbra para as duas quando finalmente não há mais nada o que 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).

A volta como um gesto de afeto, que vislumbra o futuro sem moldes, sem planejamentos, sem amarras. Um futuro em que se caminha com os próprios pés, sem pressa, sem ter a sombra do passado rememorando o trauma. Um futuro compartilhado pelas irmãs em gestos simples e cotidianos, na recomposição da família, como o ato rotineiro de tomar o café da manhã.

3. AS MÚLTIPLAS VIOLÊNCIAS E OPRESSÕES CONTRA MULHERES EM SINFONIA EM BRANCO

Sinfonia em branco revela-se como uma história de amor entre mulheres, que buscam se reencontrar a si mesmas e ao afeto perdido que poderia ter sido partilhado entre elas. E, acima de tudo, é uma história de resistência. Mulheres que resistiram, cada uma a sua forma, à sociedade patriarcal que as subalterniza. No livro, Adriana Lisboa denuncia uma série de violências sofridas pelas personagens femininas, cujas temáticas são tomadas pela sociedade por tabus.

Elizabeth Grosz salienta que a filosofia ocidental dominante pautou seu pensamento na dicotomia e polarização entre “[...] mente e corpo, pensamento

e extensão, razão e paixão, psicologia e biologia” e que essa divisão não é neutra revelando um pensamento que “[...] hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa” (GROSZ, 2000, p. 47). O masculino se tornou sinônimo de razão, lógica e o feminino de paixão desmedida, exacerbada, que não deve ser levado a sério.

Às mulheres resta o lugar de objeto do discurso alheio, como um outro castrado e incompleto que depende da bondade dos homens para existir. Esse discurso 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.

Virgínia Maria Vasconcelos Leal salienta, entretanto, o cuidado da autora em abordar tais questões e afirma que “[...] as hierarquizações de gênero, em especial as mais violentas, solicitam uma expressão diferenciada” (LEAL, 2010, p. 81). Incesto, pedofilia, estupro, misoginia, violência física e simbólica são tratadas de maneira muito delicada, às vezes poética, pela autora:

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 os dedos rígidos apalpm 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 tivesse dando corda a um relógio de pulso.

Ela vê. Depois, as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha (LISBOA, 2013, p. 79).

A escolha dos elementos de literários feita por Adriana Lisboa não se ocupa em tornar sensacionalista o relato da violência sofrida por Clarice, e flagrada por Maria Inês, mas por tangenciar a temática, por problematizá-la, colocá-la no cerne do debate da literatura. O estupro é personificado como um monstro asqueroso, que posteriormente na narrativa descobriremos ser o pai das meninas, que devora as infâncias das duas irmãs, que subverte a beleza do corpo feminino e a substitui pela abjeção do corpo dilacerado pelo abuso sexual. As sementinhas de cipreste deflagram o fim da inocência, o presente nunca entregue, a relação rompida de maneira abrupta e cruel, o desespero de Maria Inês ao implorar mentalmente que a irmã sobreviva, a necessidade de silenciar.

O silêncio é um elemento fundamental para compor essa sinfonia branca, monocromática, sem vida, oca e cheia de lacunas. Corporificado na obra como um novo inquilino insone, “[...] que chegou com suas bagagens, sem pedir permissão, e ali se instalou pra ficar” (LISBOA, 2013, p. 210), o silêncio faz com que Clarice, Maria Inês e a mãe delas, Otacília, vivam enclausuradas em um espaço de representação extremamente interdito e castrador. As relações de poder na fazenda deflagram-se cruéis e bem delineadas com Afonso Olímpio exercendo toda sua tirania sobre elas.

Por isso, os espaços de liberdade como a pedreira são proibidos; o toque e o afeto entre mãe e filhas são sempre cerceados e controlados; e existiam “[...] palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis” (LISBOA, 2013, p. 151). A impossibilidade do diálogo marca o lugar da violência simbólica, do medo dilacerante de ousar dizer o indizível, da angústia, do desejo que marca a palavra como carne viva,

no corpo fraturado e incompleto dessas meninas que procuram reconciliar os cacos de sua identidade e de sua existência.

O silêncio originário do estupro, que 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). Está legitimado socialmente pela perpetuação de condutas misóginas naturalizadas, pela escolarização dos corpos femininos, pela impossibilidade do acesso à voz das mulheres.

A disciplinarização e a educação do corpo feminino atendem a uma estrutura política que privilegia homens em detrimentos de mulheres. Para Elizabeth Grosz, o corpo feminino, postulado pelo cartesianismo e pelas estruturas patriarcais, é ~~um corpo~~ visto como máquina, um “[...] instrumento ou ferramenta [e, por isso,] pede disciplina e treinamento cuidadosos e, como objeto passivo, requer conquista e ocupação” (GROSZ, 2000, p. 57). A biologia e a medicalização o transformam em território inóspito a ser explorado, domesticado pelo olhar e falo masculinos.

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. Assim, “[...] através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política” (LOURO, 2010, p. 27). É preciso problematizar quais grupos e instituições são beneficiados por essa disciplinarização obsessiva e castradora.

Um corpo feminino educado é capaz de atender a um modelo impessoal, de se anular, de “ser comedido nos gestos, nos olhares, na expressão das emoções, as quais não deixará transparecer senão com plena consciência. A mulher decente não deve erguer a voz” (PERROT, 2003, p. 15). No caso de Clarice ela silencia porque foi educada para ser resiliente, para suportar tudo, para ser inquebrável e inabalável em qualquer circunstância, para cumprir os padrões sociais e morais da representação feminina que a sociedade tradicional impõe. Clarice foi criada para ser “[...] dócil recatada submissa educada polida discreta. Adorável” (LISBOA, 2013, p. 274). Todos esses elementos trabalham em conjunto para descaracterizar sua individualidade, para torná-la mais facilmente manipulável, para fazer com que ela se sinta constantemente culpada mesmo quando na posição de vítima, para que ela, na qualidade de mulher, seja subalternizada pelas figuras masculinas que margeiam sua vida.

O estupro “[...] é uma visão do corpo masculino como arma e do corpo feminino (no estupro heterossexual) como inimigo” (SOLNIT, 2017, p. 43), um falo que rasga e rompe, que ocupa, que domina. O estupro é mais brutal desumanização contra a mulher, tentativa de esvaziá-la e torná-la um objeto do discurso alheio. Além de Clarice outra mulher é *assujeitada* dessa forma: Lina, sua melhor amiga. As violências sexuais sofridas pelas duas personagens acontecem em circunstâncias completamente diferentes: 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. A narrativa revela uma cena brutal, em que seu corpo negro é violentado, assassinado e descartado em meio à lama.

A “[...] ideia de que o corpo de uma mulher tem fronteiras que não podem ser invadidas é bastante recente” (WOLF, 1992, p. 361), pois o corpo feminino vem sendo, através dos séculos, educado para, acima de tudo, servir ao prazer e ao deleite dos homens. Por isso Lina, como acontece com tantas outras

mulheres e meninas, foi desumanizada, julgada socialmente pelo estupro que sofreu. E mesmo depois de morta, e sendo ela a vítima, foi acusada de ter provocado ato tão bárbaro.

É por causa também da naturalização da violência contra mulheres, e do *feminicídio*, que Lina não será lembrada por ninguém e que por medo Clarice acaba silenciando mais uma vez. Porque em um processo de empatia, ela se reconhece em Lina, compreende sua dor: “Clarice fechou os olhos com força e foi assaltada por uma lembrança violenta (que nada tinha a ver com Lina) de algo muito pior do que a morte, e disse a si mesma sem saber, *por favor, sobreviva*” (LISBOA, 2013, p. 104; grifos da autora).

O que parece estar vinculado à denúncia de Adriana Lisboa, no que concerne ao crime de estupro na obra, é a necessidade de desmitificar que as vítimas desse tipo de abuso possuem um perfil físico e comportamental homogêneo. O que se percebe, ao trazer meninas de diferentes classes sociais e fisicamente distintas, é o intuito de alertar para o fato de que, independente do que se regula como padrão social, basta ser mulher para ser uma possível vítima de violência sexual.

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). Foi a maneira encontrada para punir o marido, para mostrar a ele que ela os responsabilizava pela violência contra Clarice. Assim como a filha, Otacília era vítima da sociedade patriarcal, das normatizações que excluem mulheres do protagonismo público e privado de suas vidas, e não soube lidar com a violência que a filha sofreu.

A mãe havia se casado muito mais para se encaixar nos padrões vigentes do que por amor, vivendo um relacionamento extremamente vazio e muitas vezes abusivo com o marido. Sua ausência na vida das filhas, e a demora em

tomar uma atitude mais enérgica frente às violências constantes que aconteciam dentro de sua própria casa, fez com que ela se sentisse demasiadamente culpada pelos acontecimentos que se desencadearam após o estupro. Como tradicionalmente acontece com a maioria das mulheres, tomou para si a responsabilidade pelo ocorrido, como se a constituição da casa e a manutenção da ordem doméstica fossem um problema só dela. Por isso, ela “[...] também se puniu. A narrativa dá a entender que sua doença, lúpus (autoimune, cuja causa pode ser de origem psicossomática, quando o sistema imunológico volta-se contra o próprio corpo), veio do remorso de ter silenciado” (LEAL, 2010, p. 82).

A violência que recai sobre Maria Inês é de um tipo bastante negligenciado pela sociedade falocêntrica, cujos limites tênues tendem a ser questionados e dilatados em prol do machismo e da misoginia. Acontece que Maria Inês presencia o estupro sofrido por Clarice:

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 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 de ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas (LISBOA, 2013, p. 78).

O espaço simbólico e violento da perda da infância faz com que a personagem tenha que amadurecer muito rápido, a fim de aprender desde muito nova a se defender para não ser vítima do mesmo abuso sexual sofrido por Clarice. Por isso, em contraponto à postura resiliente da irmã e da impotência de Otacília, o silêncio que se deflagra em Maria Inês é ensurdecador.

A menina, cuja infância foi roubada, torna-se uma mulher de existência vazia, casando-se e tornando-se médica por pura convenção social. É das três personagens femininas principais a que mais emancipa seus desejos, mas o faz

de forma comedida e discreta, nunca realizada no âmbito público, desempenhando diversos papéis de acordo com suas ambições, vivendo uma vida dupla. Esse foi o jeito de Maria Inês contestar as normas e os padrões sociais estabelecidos, pelo enfrentamento.

Além do *silenciamento*, outra questão que tangencia a representação feminina na obra de Adriana Lisboa é a desconstrução do sagrado feminino, da mulher que anseia desesperadamente ser mãe, da mãe como um ser idealizado e altruísta que está incondicionalmente disponível para a família e para o amor materno.

Em *Sinfonia em Branco*, as mulheres vivem, cada uma a sua maneira, o peso da maternidade compulsória. Maria Inês, apesar de ser apresentada como uma mulher bem-sucedida e ter um casamento dentro dos padrões sociais, não demonstra muito interesse na vida da filha Eduarda, na verdade fruto do relacionamento com o amante Tomás. As duas tem pouca coisa em comum e buscam na viagem de volta à Jabuticabais conhecerem-se melhor.

Clarice revelou-se uma contradição em termos de maternidade, pautada ao mesmo tempo pela frustração de não ter filhos, pela vontade de não deixar de herança toda violência e trauma sofridos e pela constatação da inabilidade para ser mãe. Ao ser questionada por Tomás se não sentia falta de filhos ela responde: “Sinto. Mas acho que os filhos que eu não tive são pessoas de sorte, me desculpe se isso soa como um paradoxo. Eu não teria sido grande coisa como mãe” (LISBOA, 2013, p. 188).

Otacília, por sua vez, não chega a estabelecer uma relação de afeto com as filhas, visto que “[...] entre elas não haviam confissões, não havia trocas de carinhos, mas muitos e longos silêncios” (LISBOA, 2013, p. 92), lacunas que se tornavam barreiras quase intransponíveis. Jogada num ambiente hostil, em que seus desejos haviam sido negligenciados em função do casamento, sem o menor entendimento sobre o seu corpo e os limites de seu prazer, a mãe não tinha a

menor ideia de como lidar com os acontecimentos, de como demonstrar seu descontentamento e se tornou cúmplice do algoz de suas próprias filhas.

Ao problematizar essas questões, Adriana Lisboa faz uma crítica às instituições sociais, à literatura canônica no que tange a representação tradicional da figura feminina e mostra que suas personagens são construídas para muito além da teoria *biologizante*. Elas não são meros receptáculos que atendem apenas à questão reprodutiva; elas são seres humanos que pensam e têm desejos que são negligenciados e marginalizados.

Quando a narrativa evidencia as aventuras amorosas extraconjugais de Maria Inês, a problematização que Otacília faz sobre o orgasmo e sobre saber que nunca o sentirá, a barganha contínua de Clarice para deter o controle de seu corpo, o leitor é levado a deslocar o seu olhar para a vida sexual feminina que se distingue da necessidade de procriação, que se encontra num entre-lugar.

E ao fazer isso, o corpo feminino, marcado pelas diversas violências sofridas, ganha outras conotações discursivas. Ainda que na obra percebamos que as personagens encontram-se frustradas por não compreendê-lo completamente, ele, o corpo físico e simbólico, inscrito no texto, (r)existe e alerta outras mulheres por meio das denúncias que são feitas na narrativa.

A ausência da mãe faz com que Clarice e Maria Inês tenham posturas diferentes frente à vida, mas as duas silenciam. Até o dia em que o poder simbólico de Afonso Olímpio se torna tão irrisório, devido ao corpo envelhecido pelo tempo e a morte da esposa-cúmplice, que as irmãs finalmente conseguem reverter os papéis e não mais se deixarem subalternizar:

E então, após minutos que duraram horas, ele chegou ao topo e olhou para suas duas filhas e estendeu a mão. Aquilo não. Maria Inês pegou Clarice pela cintura e afastou-a com delicadeza. E Afonso Olímpio deixou o braço estendido no ar. E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu deveria ter levado ela pra longe desde o começo, mas eu ainda era muito pequena. Agora você vai ver que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai (LISBOA, 2013, p. 293).

Para Maria Inês o ciclo de abusos finalmente se fecha. Clarice ainda precisava recuperar as forças e juntar os pedaços de sua existência fraturada, visto que suas marcas, muito mais do que as “cicatrizes gêmeas” nos pulsos, eram mais profundas. Ela estava presa dentro do labirinto sem o fio de Ariadne que a conduzisse para fora do caos.

Maria Inês e Clarice imploraram uma a outra, na infância, que sobrevivessem e isso aconteceu. O retorno para a casa afetiva é a prova disso. Voltar para a fazenda em Jaboticabais pauta não apenas o retorno para o lugar de origem, mas para a possibilidade de afeto e reconciliação entre as irmãs. Marca um salto no tempo, que permite no presente que as duas voltem ao momento “antes de tudo”, antes do silêncio, da figura materna negligente, da porta entreaberta, do “monstro que devora infâncias”. Marca o retorno de uma amizade pura e verdadeira entre duas crianças, entre duas irmãs, entre duas mulheres que agora podem retomar o controle de seus corpos e de suas vidas num ambiente de empatia e alteridade, sem violências e abusos.

4. UM PERCURSO QUE NÃO SE PRETENDE TER FIM

O percurso de análise da narrativa, feito até aqui, procurou deflagrar um olhar que vê para além da brancura, da higienização e do vazio. Um olhar que rompe o silêncio para revelar a condição feminina das mulheres presentes no texto. Não pretendemos, com esse trabalho, esgotar as leituras possíveis de *Sinfonia em Branco*, mas abrir a possibilidade de diálogo com perspectivas feministas que atendem, de certa forma, os anseios femininos por representatividade.

Segundo Elizabeth Grosz, “[...] corpos, individualidades, são tecidos históricos, sociais, culturais, da biologia, o organismo ou entidade luta por afirmar, por maximizar, suas potencialidades, seus poderes, suas

possibilidades” (GROSZ, 2000, p. 65). Ao problematizar, sob a perspectiva da mulher, temas como incesto, pedofilia, estupro, misoginia e as mais diversas formas de violência, Adriana Lisboa traz para o centro do debate literário questões muitas vezes silenciadas pela literatura e pela memória.

Assim, a memória é retratada na perspectiva de processo de convívio com o trauma, que possui como função não apenas recuperar o corpo passado das personagens, mas possibilitar o entendimento da existência delas tanto no presente narrativo quanto no futuro. A problematização da violência simbólica, física e de gênero, sofridas reiteradamente pelas personagens femininas, atende a uma demanda social de mulheres, evidenciando o corpo e o discurso dessas mulheres como espaços interditados marcados por silêncios e lacunas.

Ao tangenciar tais questões, Adriana Lisboa denuncia a condição feminina pautada na fratura, marcada pela sociedade patriarcal e falocêntrica em que está inserida. Revela mulheres que buscam recompor os fragmentos de sua existência. Se a princípio as interpretamos como submissas e resignadas em atender aos padrões sociais, percebemos ao longo da narrativa que mesmo em suas atitudes resilientes e contraditórias elas resistem, se salvam e sobrevivem, cada uma a sua maneira.

As irmãs precisaram passar por um processo de desconstrução de suas experiências, memórias e corpos para construírem, juntas, um novo caminho que não se encerra com o final da narrativa. O que se abre é um mundo de possibilidades no encontro delas com elas mesmas e no confronto com o mundo, agora ressignificado. Por meio do afeto, a sinfonia do silêncio se transmuta, se transforma, se renova, em sinfonia de possibilidades, em reencontro, com notas e melodias que estão longe da agressão. Uma sinfonia que permite à Clarice e Maria Inês escreverem suas histórias sem olharem para trás.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 15-39.

BENTO, Carlos Henrique. Tempo, trauma e a condição feminina em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. *Letras em Revista*, v. 3, n.2, p. 22-28. Teresina, UESPI, 2012. Disponível em: <https://ojs.uespi.br/index.php/ler/issue/view/4>. Acesso em 2 Dez. 2017.

BOSI, Ecléa. A substância social da memória. In: _____. *O tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 13-48.

COSTA, Claudia de lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*. Campinas, n. 19, pp. 59-90. Campinas, Núcleo de estudos de Gênero – Pagu, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332002000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 05 jun. 2017.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

FELIX, Regina. R. Tom, volume e arranjo no *chiaroscuro* da memória: *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.37, p. 93-103. Brasília, POSLIT UNB, 2011. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/4004/3379>. Acesso em 28 Nov. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 97-105.

GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. *Cadernos Pagu*, n. 14, p. 45-86. Campinas, Campinas, Núcleo de estudos de Gênero – Pagu, 200. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 31 ago. 2017.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 65-96.

LOPES, Denilson. *Imagem & Diversidade sexual: estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: _____. (Org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 7-34.

- LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2017.
- _____. Os silêncios do corpo da mulher. Tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003. p. 13-28.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, pp. 200-212. Rio de Janeiro: PPHPBC/FGV, 1992.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das letras; Editora da UFMG, São Paulo; Belo Horizonte, 2007.
- SOLNIT, Rebecca. *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- WOLF, Naomi. *O mito da Beleza: como as imagens são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Recebido em 01/11/2018.

Aceito em 15/01/2019.