



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

*Angélica Catiane Da Silva De
Freitas*

*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
orcid.org/0000-0002-7787-609X
angelicacatiane@gmail.com*

Nas tramas da delicadeza: o compasso da dor em Sinfonia Em Branco, de Adriana Lisboa

RESUMO: No processo de construção da personagem do romance, importa verificar qual seu estatuto na definição da estrutura da narrativa. Dados os seus traços principais, personagens são articuladas como enigmas cujas revelações, antes de apaziguar o leitor, são geradoras de tensões, sem as quais a arte não sobreviveria. Neste artigo, o silêncio e o interdito são categorias a partir das quais o narrador dá a entrever o que resta de duas personagens femininas, dobradas por e sobre uma história familiar. A variação do ponto de vista, filtrado por um modelo de dominação patriarcal, faz do romance Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa, uma narrativa onde o feminino é sinônimo de transgressão, ainda que dado sem maniqueísmos, e a tessitura poética da autora transfigura em delicadeza estética uma dor profunda e indizível.

Palavras-chave: Personagens femininas; Violência de gênero; Transgressão; Romance contemporâneo.



*Sobre a pele irregular, propositalmente rude
estavam ainda as marcas do cinzel. Como se aquela
pequena obra devesse ser incompleta. Ou ambivalente.
Metade escultura, metade pedra disforme.
Metade mulher, metade sugestão.
Metade real, metade impossível¹.*

A análise das personagens femininas centrais de *Sinfonia em branco* requer a consideração de um contexto mais amplo, que se refere às diversas analogias existentes em nossa sociedade entre mulher e corpo, mulher e natureza, mulher e o irracional, bem como às generalizações que a aproximam do desconhecido, do indefinido, daquilo que precisa ser controlado, domesticado, “colonizado” ou mesmo “civilizado”.

Ao falar sobre a categoria personagem, Antonio Candido (1981, p.53) afirma ser necessário pensar na vida que elas vivem, “[...] nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente”. É nesse sentido que retomamos de Alfredo Bosi algumas de suas considerações iniciais em *Dialética da colonização*, quando explica que: “As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. As palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo* [...]”, que, segundo o teórico: “denota sempre alguma coisa de incompleto e transitivo [...] *Colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar” (2014 [1992], p. 11).

Sandra Regina Goulart Almeida, em “Corpo e escrita: imaginários literários”, também problematiza as relações existentes entre corpo feminino e dominação, muito evidentes, por exemplo, nos discursos do período colonial, em que se estabelece um movimento metonímico que desliza “do domínio territorial para a posse das mulheres nativas” (ALMEIDA, 2012, p. 97). Nesse período, enquanto as mulheres negras eram taxadas de selvagens, e as naturais, de devassas, as brancas europeias, enviadas às colônias, têm o corpo como moeda de troca “em sua função biológica legitimada pela instituição do casamento” (ALMEIDA, 2012, p. 105).

Mas, se as questões de gênero e dominação masculina reverberam ainda hoje, perpetuando um patriarcalismo



mofado e injustificável – além de nocivo à sociedade como um todo, o texto de Almeida (2012), por outro lado, também traz exemplos de romancistas contemporâneas que tratam o corpo feminino como espaço de transgressão, aspecto verificado na análise aqui apresentada de *Sinfonia em bramco* (2013), narrativa em que as personagens principais, violentadas física e psicologicamente, traumatizadas e silenciadas, mantêm a capacidade de transgredir algumas das regras que a sociedade lhes impõe, na medida em que buscam retomar o domínio dos seus próprios corpos; o que não ocorre de forma imediata, mas por via do amadurecimento e da própria necessidade de sobreviver aos traumas e à dor da existência.

O romance de Adriana Lisboa apresenta duas personagens femininas centrais que têm as suas vidas transformadas pela violência: Clarice, abusada pelo pai; e Maria Inês, testemunha da violência incestuosa - além de Otacília, mãe das meninas, que adoece de Lúpus e de remorso pelo seu próprio silêncio. Todavia, como mencionado, o romance também trata da resistência feminina e, nesse sentido, retomam-se, aqui, algumas contribuições teóricas que apostam na possibilidade de transgressão dos valores impostos – tais como: Almeida (2012) - e na não passividade das vítimas - Heleieth Saffioti (2001) -, a fim de mostrar como as personagens Clarice e Maria Inês lutam para re(ex)sistir, esquecer, e refazer as suas trajetórias, transgredindo as regras sociais opressoras na medida em que retomam, ao seu modo, o controle de seus corpos e de suas vidas; ainda que Clarice, a mais velha, não tenha esculpido por completo a estátua do esquecimento.

48

UMA SINFONIA DA DOR

Um aspecto a se ressaltar na escrita de Lisboa é o tratamento estético que a autora imprime a temáticas dolorosas e traumáticas - como: a violência física e psicológica contra mulheres e meninas, a mutilação da infância, a perda da inocência, o ceifamento de vidas e de sonhos –, construídas, no romance, por via de uma tessitura poética delicada que, provavelmente, possui relação com a formação



musical da escritora. Ao personificar elementos espaciais e da natureza, como: céu, nuvens, dias, e etc, antecipa, algumas vezes, situações futuras, conferindo uma impressão visual e quase tátil às descrições: “Fazia calor demais e a cor da manhã era um azul não confiável” (LISBOA, 2013, p. 28). As adjetivações, nesse sentido, não acontecem de modo aleatório, mas corroboram, sinestesicamente, o efeito final do romance, quando denomina-se, por exemplo, como: não confiável a cor azul - tradicionalmente associada ao masculino - antecipa-se o drama central da obra: a violência de um homem, um pai, em quem não se pode confiar.

“E era azul, sua *gelée exfoliante*, de um azul tão traiçoeiro, como o do céu de dezembro que pesava sobre o Rio de Janeiro quase como uma maldição” (LISBOA, 2013, p. 32-33). Na vida das duas irmãs, é Afonso Olímpio, o pai, quem pesa como uma maldição sobre o passado/presente e futuro das filhas. Assim, segundos antes de Maria Inês, a mais nova, testemunhar o abuso do pai contra Clarice, “o céu estava tão leve que seria possível se ter uma noção do infinito (LISBOA, 2013, p. 78)”. Aos nove anos, a menina corria sozinha e feliz por entre os ciprestes, mas ao chegar em casa e deparar-se com a porta do quarto da irmã entreaberta, a narração onisciente cria, metaforicamente, a dimensão do trauma sofrido:

O infinito pode morrer em um segundo 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 braço e esmaga seus pulmões delicados até que ela sufoque [...] que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas. (LISBOA, 2013, p. 78)

Ao descrever a felicidade e inocência da irmã mais nova pouco antes do episódio traumático, quando vê o pai “despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso” (LISBOA, 2013, p. 275), a narração põe em evidência os efeitos da violência e do trauma: a perda da inocência, da infância, dos sonhos. Inês, que já possuía uma personalidade diametralmente oposta à da irmã - “Clarice. Dócil recatada submissa educada polida discreta. Adorável” (LISBOA, 2013, p. 274) - aprendera, subitamente, a se defender:

Maria inês levava um tesouro em suas mãos, e o tesouro caiu por terra e se desfez. Nunca mais ela pôde acreditar no valor de um punhado de

sementes de cipreste. Seus pensamentos viraram estratégias 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 (LISBOA, 2013, p. 275).



O instinto de defesa da menina não serviu apenas como uma proteção à possível violência, uma vez que o pai jamais faria o mesmo com ela, mas se estendeu, também, aos relacionamentos futuros e ao amor, ao qual jamais se entregaria realmente.

Era: “Uma tarde baça e gasta, como um pedaço de borracha velha, um pneu careca. Um fóssil, duzentos milhões de anos” (LISBOA, 2013, p. 16). Essa descrição, presente no primeiro capítulo, qualifica a atmosfera psicológica do personagem que será apresentado a seguir: Tomás, resumido e conformado com uma vida sem expectativas em que todos os sonhos parecem ter ficado no passado, antes de ser abandonado por Maria Inês:

Não era um homem feliz. Nem infeliz. Sentia-se equilibrado [...] abdicara de alguns territórios. Desistira da fantasia de um império. Reinava apenas sobre si mesmo e sobre aquele casebre esquecido no meio de lavouras de importância nenhuma e estradas de terra que viraram poeira na seca e viraram lama na estação de chuvas e não tinham o hábito de conduzir ambições. Quando fora viver ali (mas não por causa disso), ele sabia: o fim dos sonhos. (LISBOA, 2013, p. 18)

Tomás é um personagem decisivo no livro, um pintor de vinte anos, repleto de possibilidades quando vê Maria Inês pela primeira vez na sacada do prédio ao lado, no Rio de Janeiro. É ele quem a compara ao quadro do pintor James McNeill Whistler, *Sinfonia em branco* (1862), retomado no título do romance: “Ela vestia branco e tinha os cabelos soltos, como se fosse um milagre. Cabelos compridos, grossos e escuros, ondulados demais. Não podia ser diferente: a *Garota de branco*. A *sinfonia em branco* de Whistler. A poesia da visão” (LISBOA, 2013, p. 42).

Inês fora enviado ao Rio de Janeiro para estudar, segundo a versão oficial da família, no entanto, o verdadeiro motivo era a intenção materna de afastá-la das perversões do pai - atitude que Otacília tomara tardiamente no caso da mais velha. Em decorrência disso, a trama se desenvolve em

dois espaços distintos: a cidade do Rio de Janeiro, onde as irmãs irão estudar e Maria Inês residirá após o casamento



com João Miguel, e a pequena cidade de Jabuticabais, no interior do estado, lugar em que as meninas cresceram e para onde o desfecho da história se encaminha após a chegada de Tomás e o retorno das duas irmãs.

No que concerne às características principais das duas personagens, a adjetivação ganha contornos totalmente distintos para cada uma das irmãs. A respeito de Maria Inês, a moça do quadro de Whistler, o narrador diz:

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, que não se aproximava da grande pedreira e não fazia perguntas sobre a tragédia da Fazenda dos Ipês. Os proibidos. (LISBOA, 2013, p. 26)

A personalidade da irmã mais nova é tão forte que o pai, por temê-la, não se aproximará jamais da filha: “Afonso Olímpio nunca chegou perto de Maria Inês. Fingia ignorá-la. Mas a verdade é que temia aquela segunda filha como o próprio diabo. E talvez naqueles dias Maria Inês fosse mesmo o diabo” (LISBOA, 2013, p. 276). Sua defesa consiste no ataque. Numa determinada circunstância, quando a irmã já havia sido mandada para o Rio, ela acende uma fogueira que acaba atingindo a plantação e são necessários dez homens para apagar o incêndio. “Maria Inês estava sempre mexendo onde não podia, dizendo o que não havia sido educada para dizer [...] aparecendo em horas indevidas e ouvindo demais, lendo às escondidas [...]” (LISBOA, 2013, p. 130).

Clarice, por outro lado, é descrita como uma moça de comportamento irrepreensível, segundo as definições sociais de gênero que impõem certos padrões como adequados às mulheres e meninas. Como lembra Michelle Perrot, em *Os silêncios do corpo da mulher*: “Assim se opera uma construção sociocultural da feminilidade, que Simone Beauvoir analisou (*O segundo sexo*, 1949), feita de contenção, discrição, doçura, passividade, submissão [...], pudor, silêncio. Eis as virtudes cardeais da mulher” (2003, p. 21).

A personagem de Lisboa mostra que, mesmo preenchendo todos os “requisitos” maniqueístas de gênero, a jovem acaba tornando-se vítima da violência: “Clarice dócil recatada submissa educada polida discreta adorável” (LISBOA, 2013, p. 271) são os adjetivos que se repetirão diversas vezes no romance, quando o narrador

onisciente (intruso) se refere à, então, menina. Uma repetição hiperbólica que evidencia, com nitidez, a arbitrariedade de imposições que tornam mulheres, crianças e adolescentes, ainda mais vulneráveis. Na esteira da violência de gênero, Saffiotti (2001, p.15) diz:



Ainda que não haja nenhuma tentativa, por parte das vítimas potenciais, de trilhar caminhos diversos do prescrito pelas normas sociais, a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência.

Desta forma, o estupro de uma mulher ou criança por alguém da família em quem confia, ou deveria confiar, também constitui a violência de gênero, pela qual as próprias vítimas e familiares são engendradas num contexto opressor muito mais amplo, que propicia o silenciamento, o aumento da opressão, bem como a sensação de impotência e a falta de punição adequada para esses crimes. Em *Sinfonia em branco*, a violência é acentuada pelo silenciamento de Otacília, a mãe:

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 sem fazer ruído. Ela mesma 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 (LISBOA, 2013, p. 274).

52

VINTE-E-TRÊS-MIL-BTUS

Outro ponto importante a ser destacado no romance diz respeito às aparências, aquilo que as pessoas mostram socialmente em contraposição às suas verdades privadas. Na casa de Otacília e Afonso Olímpio, determinados assuntos eram proibidos de se falar e até mesmo de se pensar, ao mesmo tempo em que ações inconcebíveis aconteciam no silêncio do “lar”. Tal contraste também pode ser observado entre a assepsia do apartamento de Maria Inês e João Miguel, no Rio, e as recônditas verdades que suas paredes comportavam:

O apartamento no alto Leblon era um aquário e em suas águas refrigeradas boiavam alguns peixinhos secretos, muitos peixinhos óbvios, a maioria deles sem nome. Uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. Muito mármore branco. Algum aço escovado, como o das duas cadeiras. Algum pau-



marfim, como o da estante. Um infinito mundo asséptico de fantasia. (LISBOA, 2013, p. 29)

Inês enterrava sob a brancura dos móveis, a transparência do vidro e a frieza do mármore, a verdadeira história de sua infância, o trauma, além de seus dois amantes: Tomás e Bernardo Águas.

João Miguel, por sua vez, usa o casamento e o status para encobrir seus relacionamentos extraconjugais e uma possível bissexualidade sugerida na narrativa.

Em diversos momentos, o apartamento no Leblon é comparado a um aquário, com um ar-condicionado de “Vinte-e-três-mil-BTUs” que serve como “anestésico” ao calor externo. Além disso, a repetição hiperbólica da potência do aparelho ironiza a vida de aparências do casal, em que a busca pela autorealização e felicidade é substituída pelo conforto material. Naquele apartamento, tal como na casa de infância das meninas, o silêncio é a saída mais cômoda para os moradores:

Ela e seu marido eram bons convivas, por opção. A balança ia equilibrada com sorrisos, sem sexo, com cordialidade e beijos curtos, com aparelhos de ar-condicionado, sem cachorrinhos de estimação, sem desejo, com os pijamas e camisolas que já não se despiam, com a mesma cama dividida (não compartilhada). (LISBOA, 2013, p. 57)

Da mesma forma, o casamento de Clarice com Ilton Xavier - proveniente de uma família tradicional e abastada - baseia-se numa mentira: ele “a amava porque ela não tinha segredos” (LISBOA, 2013, p. 177), argumento retomado algumas vezes no decorrer da narração. No entanto, o casamento dificilmente teria ocorrido se o noivo soubesse do passado traumático da futura esposa, haja vista que o machismo arraigado, associado à hipocrisia social, cria parâmetros que favorecem a violência e punem a vítima ao invés do agressor. Além disso, a descrição da casa onde Clarice irá morar com o marido revela a imponência do status social ao qual ele pertence:

A casa dos pais de Ilton Xavier não se parecia com a casa dos seus pais. Era, em primeiro lugar, muito mais antiga, tinha um século de existência. As paredes haviam sido levantadas por escravos com o dinheiro da lavoura do café. Um barão havia largado seus passos resolutos pelo assoalho de madeira e seu rosto em alguns retratos amarelados de molduras ovaladas. Francisco Miranda, 1875, Clarice leu num dos retratos. Era também muito maior a casa, tinha dez quartos e não apenas quatro. [...] E havia tantos rostos em fotografias envelhecidas que ela imaginava que mesmo morando ali não chegaria nunca a ser capaz de

associar-lhes os nomes corretos. (LISBOA, 2013, p. 142-143)



Ilton Xavier, apesar da pouca experiência, desconfia não ter sido o único homem na vida de Clarice, entretanto, resolve esquecer o assunto e a pergunta que não teve coragem de formular, conformando-se em ser:: “extremamente feliz-com-sua-adorada-esposa até o dia em que ela o abandonou sem nenhum aviso prévio, nenhuma carta, nada” (LISBOA, 2013, p. 142), fato que evidencia, novamente, a opção pela vida de aparências. O casamento durou seis “vagarosos” anos, mas - ao contrário da mãe e da irmã, que ousaram esperar algo melhor de seus matrimônios - Clarice nunca chegara a nutrir expectativas: “adivinhou que as coisas não seriam assim tão mágicas. Tão fáceis, tão voláteis. Sabia que havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível” (LISBOA, 2013, p. 141).

Os efeitos do trauma causado pela violência são indiscutíveis neste romance, uma vez que o marido de Clarice, além de sua elevada condição social, é descrito como um homem delicado e apaixonado (LISBOA, 2013, p. 141), o que não impediu que, um certo dia, ela rachasse de vez: “como uma represa defeituosa construída com material de segunda” (LISBOA, 2013, p. 235). Acontece que, mais do que o esposo, Clarice abandonara ali “aquela parte de si mesma ainda disposta a sobreviver” (LISBOA, 2013, p. 235). Ocorreu aos 27 anos, após a morte do pai e o casamento da irmã: “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” (LISBOA, 2013, p. 235). Esse é o instante em que a queda se torna iminente para a personagem:

Naquele exato momento Clarice inaugurava uma curva descendente, mais ou menos como montanha-russa, que iria levá-la até o inferno. E até a redenção precisa e afiada de dois cortes gêmeos feitos com uma faca Olfa – a faca Olfa encontrada sobre uma certa mesa de madeira muito velha em que alguém escrevera com caneta esferográfica azul: Ronaldo ama Viviane. Onde também havia um pedaço de pão velho e duro sobre um prato de plástico e um cinzeiro de vidro em formato de folha transbordando de pontas de cigarro. E uma revista pornográfica cuja capa exibia uma loura peituda de lábios entreabertos usando botas de couro e montada sobre uma Harley-Davidson (LISBOA, 2013, p. 259).



A descrição do local onde a personagem tenta o suicídio, para pôr fim às lembranças que a atormentavam, é repetida duas vezes no romance: na página 259, como prolepse, e depois na página 264. A presença de uma revista pornográfica na mesa onde se encontra a faca Olfa também não é aleatória, pois a imagem da loira sexy - numa moto não menos desejável - ilustra a objetificação da mulher na sociedade de consumo, uma vez que ambas estão ali como objetos para o uso masculino. Esse é um dos modos de exploração do feminino na sociedade, que pode, direta ou indiretamente, favorecer diversas formas de violência de gênero, e todas essas questões participam do projeto de dominação-exploração masculina, de que fala Safiotti (2001). A fórmula é simples: uma mulher objetificada e um homem que transforma a própria filha em objeto.

Assim, no momento em que busca o controle da sua vida e do seu corpo, a faca Olfa está ao lado de uma revista que expõe fragmentos de uma realidade ideologicamente opressora para as mulheres, legitimando a violência exercida sobre elas das mais variadas formas.

55

AS NINFAS DEVEM MORRER

Em seu texto “Grádiva Spectral” (2012), Márcia Tiburi retoma a figura da Ninfa como uma representação da mulher idealizada pelo olhar masculino, presente desde a antiguidade e recuperada nos séculos XIX e XX. Mulheres jovens, com vestimentas esvoaçantes a mostrar alguma parte dos seus corpos. Imagem que, sendo representação, sobrepõem-se ao corpo representado, negando-o: “A imagem é a sublimação do corpo. E, de qualquer modo, a sublimação da mulher concreta” (TIBURI, 2012, p. 427). Além de suplantar a mulher real, a representação masculina da mulher também pode ser geradora de violência e opressão, uma vez que, tanto na antiguidade como nos séculos XVI e XIX, há uma concepção presente de que: “as ninfas devem romanticamente morrer” (TIBURI, 2012, p. 424).

Em *Sinfonia em Branco*, esse ideal de beleza feminina que liga magnetismo e sensualidade a elementos como juventude, ingenuidade, inocência e passividade, provocam a objetificação e a violência contra duas adolescentes.



Clarice, estuprada pelo pai aos treze anos, é duplamente vítima do silenciamento da mãe. Sua amiga Lina, uma adolescente negra, linda e completamente inocente, é estuprada e morta na estrada por um desconhecido, enquanto voltava para casa à noite: “Aquilo durou meia-hora e significou muito pouco. Meia hora. Quase nada. Praticamente nada. Foi só então que chegou a chuva, imparcial, impiedosa, inclemente” (LISBOA, 2013, p. 102). Tão impiedosos quanto o assassinato da menina são os comentários das pessoas no 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.

Clarice estava muda e pálida. Tinha nas mãos uma escultura com o corpo de Lina e o rosto da morte. Tinha diante dos olhos o corpo de Lina e o rosto da morte (LISBOA, 2013, p. 102).

56

A única lembrança que resta da beleza e juventude da doce amiga de Clarice é a escultura com o rosto da morte, “como um presságio”. Assim, o título do capítulo em questão: “Rosas vermelhas vivas” é polissêmico, referindo-se tanto ao lenço que Lina usava no momento em que foi morta quanto ao desabrochar da juventude e da vida, pela analogia com a flor. Ou ainda, ao vermelho do sangue inocente derramado.

Nessa conjunção entre inocência e aparências, é possível retomar a proibição de certos assuntos na casa de infância das protagonistas, bem como o fato de Afonso Olímpio, que se revela um monstro, possuir uma aparência inofensiva:

Era muito fácil acreditar em Afonso Olímpio e seu aspecto manso e suas tranquilas tardes de Domingo com um livro no colo e um cachimbo nos lábios. Cinco dias ou cinco anos de convívio, a impressão geral era a de que ele não guardava surpresas na manga. E de que era até mesmo um tanto medíocre ou limitado. Afonso Olímpio parecia ser feito apenas de superfície e, sem dúvida, essencialmente bom, de uma forma como só os mansos conseguem ser. Era pequeno, magro. Parecia pouco. Parecia resumir-se àquele fumo de cheiro adocicado que consumia com vagar. Agia como se padecesse da doença da normalidade. (LISBOA, 2013, p. 83)



Após a morte da esposa, Afonso Olímpio - que nunca teve remorso, e que transformara as próprias filhas em inimigas mortais - sente que perdeu a melhor parte de si mesmo, aquilo que nunca chegara a ser. Entrega-se à bebida e sobe até à pedreira proibida onde “uma borboleta multicolorida alçava voos possíveis”. Ao estender a mão para as filhas, sem conseguir pronunciar as palavras que jamais dissera ou diria, recebe um suave empurrão da mais nova, que aos nove anos perdera toda a inocência ao testemunhar a violência contra a irmã. Afinal, naquela família, todos já estavam acostumados ao silêncio, que volta a imperar.

UMA PEDREIRA PROIBIDA

*Agora, porém, ela queria o movimento.
O levíssimo e inaudível farfalhar das asas
de uma borboleta multicolorida
que voava tão pequena sobre
uma pedreira proibidaⁱⁱ.*

57

No caso de Maria Inês, fica evidente que o casamento com o primo de segundo grau fez parte de algumas escolhas calculadas que ela fizera, bem como o curso de medicina, para o qual não tinha talento: “Ainda que quase duas décadas se tivessem passado, tinha alguma dificuldade em reconhecer-se naquele tratamento que nunca chegara a lhe afagar o ego” (LISBOA, 2013, p. 72). A profissão e o marido lhe proporcionariam não apenas a segurança material e emocional de que necessitava, mas, principalmente, a fuga de si mesma e a possibilidade de esquecer o passado traumático. Por isso, ela, agora, não lembrava em nada a menina de olhos ardentes que fora:

Com seu corpo comprido cujas imperfeições iam suavizadas por roupas bem-escolhidas, com seu rosto que aprendera a sorrir de forma adequada, com sua presença perfumada e exata, nunca muito grande, nunca pequena demais, coisas que eram como a sintaxe de um novo idioma aprendido com tal perfeição que quase extinguiu a memória do idioma original. (LISBOA, 2013, p. 30)

Todavia, dentro da mulher bem composta, fabricada, adequada, ainda vivia a menina a quem os proibidos seduziam. É neste ponto, pode-se dizer, que as

personagens de Lisboa se superam, por não se deixarem vencer pelo comodismo e pelas convenções, tampouco pelas imposições comportamentais de gênero:



Ainda se escondiam nela, porém, emoções que só poderiam 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. Pelos seus próprios segredos, também. Pelo seu próprio degredo voluntário. Pelos seus pântanos onde talvez monstros machucados ainda vagassem, tanto tempo depois. (LISBOA, 2013, p. 30-31)

Há que se ressaltar que tanto no casamento com o primo de segundo grau - mais por conveniência do que por amor - quanto na relação com os amantes, não se podem identificar profundos laços afetivos nas relações de Maria Inês. Ao contrário de Clarice - que após anos de convivência com Tomás, acaba se entregando a uma nova possibilidade de reconstruir a sua vida, a partir das ruínas - nem mesmo a sensibilidade artística do amante seria suficiente para fortalecer os laços com a “moça do quadro de Whistler”. Mais tarde ela diria a ele: “[...] por favor, Tomás, não se apaixone por mim, e ele perguntaria, sorrindo, por quê?, ao que ela responderia porque eu não estou apaixonada por você” (LISBOA, 2013, p. 157). Dali a alguns anos, ele se dará conta de que: “Ele a estava abandonando, anos depois de ter sido abandonado por ela” (LISBOA, 2013, p. 268).

Assim, nem mesmo o pintor de vinte anos - sonhador que desiste de tudo pela amada - chega a causar arrebatamento naquela mulher: “Tomás ingressou no mundo de Maria Inês e no corpo de Maria Inês (mar, maresia, sereia) e os minutos viraram horas, viraram dias, viraram anos. Porém, de fato ele não viria a ter Maria Inês”. (LISBOA, 2013, p. 161), pois ao conhecê-la, no Rio de Janeiro, Inês já havia iniciado um namoro com João Miguel.

E 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 todos 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 [...] (LISBOA, 2013, p. 172).

O sentimento de vingança que move a personagem tem a ver com um homem em específico: Afonso Olímpio, aquele que destruía a sua infância, sua inocência e os seus sonhos. Vingança que se concretiza na pedreira proibida, com um empurrão para o



abismo de um pai estuprador, agora bêbado, a enterrar no álcool a própria covardia.

O romance deixa evidente a dificuldade afetiva com que Maria Inês vive seus relacionamentos amorosos, seja com Tomás - o pintor sonhador; com Bernardo Águas, o cantor metido a Don Juan; ou com o primo de segundo grau, com quem se casara:

“Pobre João Miguel, disse Maria Inês, e suas palavras se faziam com um terço de sinceridade e um terço de ironia e um terço de indiferença” (LISBOA, 2013, p. 17). Um buraco, um vazio irreparável, que lembra Emma Bovary; com a diferença de que a personagem de Flaubert se entregava aos sonhos, enquanto a de Lisboa está entre a vingança e o pragmatismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *Sinfonia em branco* pela perspectiva da violência de gênero justifica-se tanto pelo tema central da narrativa quanto pelos casos de feminicídio de duas personagens secundárias dentro da história. Além disso, a trama das personagens centrais ocorre a partir do trauma causado pela violência, ao que se pode acrescentar a opressão do silenciamento perpetrado pela mãe das meninas. Saffioti (2001, p.125) ao falar da participação das mulheres nesse tipo de violência, critica a posição vitimista, que não dá espaço “para se ressignificarem as relações de poder”, mas também a “condenação das mulheres como cúmplices” de seus agressores (2001, p. 127), já que, segundo a autora:

Trata-se de fenômeno situado aquém da consciência, o que exclui a possibilidade de se pensar em cumplicidade feminina com homens no que tange ao recurso à violência para as mulheres. Como o poder masculino atravessa todas as relações sociais, transforma-se em algo objetivo, traduzindo-se em estruturas hierarquizadas, em objetos, em senso comum (SAFIOTTI, 2001, p. 119).

Nesse sentido, a autora considera necessário investir numa mudança tanto das mulheres quanto dos homens., por acreditar que as mulheres, na maioria esmagadora dos casos, reagem, de diferentes maneiras, aos seus agressores (SAFIOTTI, 2001, p. 121), mas deixa claro que: “[...] se a ordem patriarcal de gênero é imposta, não requerendo sequer legitimação, segundo Bourdieu, as mulheres são efetivamente vítimas

desse estado-de-coisas” (2001, p. 121). No entanto, ser vítima, não significa assumir a postura vitimista.

Rosa Montero (2007, p. 30), afirma que sempre houve, na história, mulheres inconformadas com a sua condição, que lutaram por liberdade e por direitos, seja por via de pseudônimos - no caso de escritoras - ou se travestindo de homem para frequentar um curso superior ou servir ao exército. Portanto, segundo a teórica: “[...] há uma história que não está na história e que só se pode resgatar apurando o ouvido e escutando os sussurros das mulheres”.

No que concerne ao destino de Maria Inês, a quem o título do romance se refere, esse fica a critério do leitor. Só é possível saber que, após muitos anos decorridos, ela cria coragem de retornar à fazenda, com a filha Eduarda, para reencontrar o seu passado:

Maria Inês havia aberto mão da faculdade de ser contrária. Naquele ano, porém, era possível que estivesse apenas fazendo uma última delicada concessão, e chegava a questionar-se até que ponto seria indispensável. Talvez no ano seguinte não estivesse ali e ninguém fosse notar [...] Tudo estava tão equilibrado. Tão fragilmente equilibrado. E tudo poderia estender-se novo milênio adentro, e durar mais duas, três, quatro décadas. Deveria de alguma forma sentir-se privilegiada? Porque o equilíbrio vinha a constituir um privilégio, sem dúvida alguma. E custava caro. Era mercadoria de delicatessen. (LISBOA, 2013, p. 118)

“Uma última concessão naquele ano” é o máximo que a narrativa nos dá a saber sobre a personagem. Praticamente impossível prever, pelo desfecho, se ela abandonará o marido, apesar de tudo, e recomeçará a sua vida aos 44 anos. Clarice, por outro lado, acaba unindo a sua dor à de Tomás. Ele, vítima de uma grande desilusão amorosa; ela, padecente da incapacidade de esquecer. “Existia uma cidade na memória de Clarice, uma cidade destruída pela guerra ou por um terremoto [...] porém, haveria como reverter aquela memória? Como atualizá-la?” (LISBOA, 2013, p. 304). Afinal, ela nunca conseguira esculpir a estátua do esquecimento. Contudo, a possibilidade de juntar as suas ruínas às de Tomás fica evidente: “Nada é fácil. De forma alguma. Porém, se é verdade que o tempo é imóvel (e apenas as criaturas passam), tudo o que pode importar está germinando no momento presente” (LISBOA, 2013, p. 305).

A pergunta que fica é: haveria possibilidade das irmãs refazerem as suas vidas, depois de tudo, recomeçando do





zero? A autora não se arrisca a responder, preferindo deixar em aberto a hipótese de que uma felicidade integral, sem máculas, talvez fosse possível antes de tudo, antes do trauma, e fecha o romance por intermédio de uma analepse:

Clarice estava feliz. Era radiante, o futuro que antevia. Sabia que estava certa. Sorriu para Maria Inês e disse vamos embora, Lina combinou que viria brincar depois do almoço. Vamos. E as duas desceram da goiabeira num pulo, e foram correndo para casa (LISBOAa, 2013, p. 315).

Assim é a tessitura sinestésica de Adriana Lisboa, pela qual se entrelaçam imagens e sentidos que informam sobre temas fundamentais da existência humana, ao mesmo tempo em que faz emergir, da mais profunda dor, uma possibilidade de redenção que possui relação direta com a arte, seja a partir do balé da jovem Maria Inês, das pinturas de Tomás, da música de Bernardo Águas ou da escultura de Clarice.

Tal como a moça de branco sobre a pele de um animal selvagem no quadro de Whistler, Maria Inês parece ensaiar um movimento que, no entanto, é contido, tornando-se impossível saber se ela irá prosseguir ou recuar. É como se algo a detivesse, impossibilitando-a de dar o passo seguinte. E, ao mesmo tempo em que toda a brancura do quadro lembra pureza e inocência, há o contraste com os longos cabelos escuros e a pele do animal morto. Seu rosto é tenso.

61

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Corpo e escrita: imaginários literários. In: *Revista UFMG*, Belo Horizonte, vol 19, n 1/2, P. 92-111, jan-dez, 2012.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: Candido & al. *A personagem de ficção*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates., 1981.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MONTERO, Rosa. *Histórias de mulheres* – Introdução. Vida Invisível. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2007.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria. I. S. de & SHOHET, Rachel. *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

NAS TRAMAS DA
DELICADEZA: O COMPASSO
DA DOR...
Afluente, UFMA/CCEL, v.7, n.20,
p. 46-62, jan./jun. 2022
ISSN 2525-3441

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*. Volume 16, p. 115-136, 2001.

TIBURI, Márcia. Gradiva espectral. *Sapere Aude*. Belo Horizonte, v. 3- n.6, p.421- 454. 2º sem 2012.



Recebido em 29 de março de 2021.

Aprovado em 20 de dezembro de 2021.

IN THE PLOTS OF DELICACY: THE COMPASS OF PAIN IN SINFONIA EM BRANCO BY ADRIANA LISBOA

Abstract: In the construction process of the character of a novel it is important to observe the status of this character in the definition of the narrative structure. Given their main traits, the characters are articulated like puzzles and their revelations, instead of calming the reader down, generate tensions, without which art would not survive. In this paper silence and interdict are categories the narrator uses to allow the readers to see what is left of two female characters that have a family history as a starting point. The variation in the point of view, filtered by a patriarchal domination model, makes the novel *Sinfonia em Branco* by Adriana Lisboa a narrative in which the feminine equals transgression, even without Manichaeism. and the author's poetic texture transfigures a profound and unspeakable pain into aesthetic delicacy.

Keywords: Female characters; Gender violence; Transgression; Contemporary novel.

ⁱ Lisboa, 2013, p. 48-49.

ⁱⁱ LISBOA, 2013. p.118.