



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

TATIANE ZAMBRIM

**TRAUMA, MEMÓRIA E SILÊNCIO:
OS INSTRUMENTOS DE SINFONIA EM BRANCO**

Londrina
2020

TATIANE ZAMBRIM

**TRAUMA, MEMÓRIA E SILÊNCIO:
OS INSTRUMENTOS DE SINFONIA EM BRANCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Suely Leite.

Londrina
2020

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

Z24 Zambrim, Tatiane.
Trauma, memória e silêncio : os instrumentos de Sinfonia em branco / Tatiane Zambrim. - Londrina, 2020.
91 f.
Orientador: Suely Leite.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.
Inclui bibliografia.
1. Sinfonia em branco - Tese. 2. Adriana Lisboa - Tese. 3. Literatura feminina - Tese. 4. Trauma, memória e silêncio - Tese. I. Leite, Suely. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

TATIANE ZAMBRIM

**TRAUMA, MEMÓRIA E SILÊNCIO:
OS INSTRUMENTOS DE SINFONIA EM BRANCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Flávio Luis Freire Rodrigues
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 30 de abril de 2020.

Às grandes mulheres da minha vida: Edna, Tânia e Elis.

AGRADECIMENTOS

À Espiritualidade Maior.

À minha orientadora Suely, por toda compreensão e apoio, pelo coração generoso e o olhar atento.

À Edna, minha mãe, pela vida, amor, incentivo e força.

À minha irmã, Tânia, pela escuta carinhosa.

À Elis, pela dose de cura.

Ao meu grande amigo, Diogo Nascimento, pela companhia verdadeira, sorrisos, afeto e auxílio, em todos os momentos.

À minha amiga-irmã, Priscila de Freitas, pela troca, cumplicidade, carinho e cuidado imprescindíveis neste percurso.

À Giselli, por todo acolhimento.

Aos professores Regina Célia e Flávio Freire, pelas contribuições fundamentais na banca de qualificação e incentivos para o término deste trabalho.

Ao CNPq, pelo aporte financeiro.

A todos que passaram por minha vida durante este processo.

Muito obrigada!

*O que precisa nascer
tem sua raiz em chão de casa velha.
À sua necessidade o piso cede,
estalam rachaduras nas paredes,
os caixões de janela se desprendem.
O que precisa nascer
aparece no sonho buscando frinchas no teto,
réstias de luz e ar.
Sei muito bem do que este sonho fala
e a quem pode me dar
peço coragem.*

Adélia Prado, Alvará de demolição

ZAMBRIM, Tatiane. **Trauma, memória e silêncio**: os instrumentos de Sinfonia em branco. 2020. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva a análise do romance *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa, com ênfase na representação feminina sob os aspectos do trauma, da memória e do silêncio. A narrativa apresenta a história de duas irmãs, Clarice e Maria Inês. Clarice sofre abuso sexual praticado pelo pai, o que vai desencadear uma série de traumas e consequências na vida das duas personagens e das pessoas que as cercam. As duas irmãs, a partir de suas memórias, percorrem o enredo que se faz cheio de silêncios, recuos, dor, abandono, solidão, e apresentamos as formas e os caminhos diferentes de como resistiram ao acontecido. O percurso do estudo se inicia com uma trajetória pelas produções literárias femininas, perpassa pelo papel da crítica feminista, versa sobre as marcas da violência contra a mulher, física e simbólica, bem como a cultura do estupro e traz a análise do romance, evidenciando a representação feminina, a partir dos três principais temas: trauma, memória e silêncio.

Palavras-chave: Sinfonia em branco. Adriana Lisboa. Trauma. Memória. Silêncio.

ZAMBRIM, Tatiane. **Trauma, memory and silence**: the instruments of Symphony in white. 2020. 90 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

This research aims to analyse the novel *Sinfonia em branco* (2001), by Adriana Lisboa, emphasizing on female representation considering the aspects of trauma, memory, and silence. The narrative presents the story of two sisters, Clarice and Maria Inês. Clarice suffers sexual abuse by her father, which will trigger a series of traumas and consequences in the lives of the two characters and the people around them. The two sisters, based on their memories, go through the plot that is full of silences, setbacks, pain, abandonment, loneliness, and show us the different ways and paths of how they resisted what happened. The course of the study begins with a trajectory through female literary productions, goes through the role of feminist criticism, deals with the marks of violence against women, physical and symbolic, as well as the culture of rape and brings the analysis of the novel, showing the female representation, based on the three main themes: trauma, memory and silence.

Key Words: *Sinfonia em branco*. Adriana Lisboa. Trauma. Memory. Silence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	13
1.1 A TRAJETÓRIA PELAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS FEMININAS	13
1.2 A TEORIA CRÍTICA FEMINISTA: LEITURA DE RESISTÊNCIA	23
1.3 O “SER MULHER”	34
2 MARCAS DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER	38
2.1 A DOMINAÇÃO MASCULINA	38
2.2 A VIOLÊNCIA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	43
2.3 A CULTURA DO ESTUPRO	49
3 SINFONIA EM BRANCO	55
3.1 OS INSTRUMENTOS DE SINFONIA EM BRANCO	57
3.2 A MEMÓRIA E O TRAUMA	65
3.3 O SILÊNCIO	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Fazer pesquisa na área de gênero é hoje, dentro do cenário brasileiro, um ato político e um ato de fé. Se as mulheres, por muitos anos, foram silenciadas no seu direito à escrita, hoje esse silenciamento retorna à sociedade em novas roupagens.

A luta pela visibilidade da escrita feminina continua sendo necessidade diária. Mesmo diante de muitas conquistas ocorridas no final do século XX e início deste século, o cenário literário ainda requer muitas reflexões. Em 2005, a professora pesquisadora Regina Dalcastagnè publicou um artigo intitulado “A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004)”, no qual se debruça sobre todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras da área (Companhia das Letras, Record e Rocco) dentro desse período de 15 anos. O resultado da pesquisa de Dalcastagnè revela o quão distante ainda estamos da igualdade de gênero na formação e manutenção do cânone brasileiro.

Segundo Dalcastagnè (2005), as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados. Há uma diferença significativa entre a produção das escritoras e dos escritores. Apenas para exemplificar, em obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Já para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os produtores é um reflexo da menor visibilidade do sexo feminino nas obras produzidas. Ler mulheres atualmente é então uma oportunidade para pensar não só na autoria, mas também nas representações literárias presentes nessa configuração da sociedade atual.

A década de 1980 pode ser considerada o grande ponto de partida tanto da produção de literatura de autoria feminina como também da crítica feminista, que aponta para uma reestruturação da própria identidade feminina representada na literatura em seus desejos, ambições e trajetórias, afastando as mulheres do modelo tradicional - e por tanto tempo transmitido - imposto pelo sistema patriarcal.

Na virada do século XX para o XXI, a autoria feminina conta com nomes significativos, entre eles o da autora que se torna objeto desta pesquisa: Adriana Lisboa, uma das vozes que têm recebido destaque e reconhecimento na literatura brasileira atual.

Adriana Lisboa nasceu no Rio de Janeiro, é romancista, poeta, contista, musicista e tradutora. É autora de sete romances, sendo eles: *Os fios da memória* (1999), *Sinfonia em branco* (2001), *Um beijo de colombina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul corvo* (2010), *Hanói* (2013) e *Todos os santos* (2019). Publicou ainda duas coletâneas de contos intituladas: *O sucesso* (2016) e *Caligrafias* (2004); três livros de poesias: *Parte da paisagem* (2014), *Pequena música* (2018) e *Deriva* (2019); e cinco livros infanto-juvenis: *Língua de trapos* (2005), *Contos populares japoneses* (2007), *O coração às vezes para de bater* (2007), *A sereia e o caçador de borboletas* (2010) e *Um rei sem majestade* (2018).

Referente às premiações, a autora recebeu o Prêmio José Saramago por *Sinfonia em branco*, o Moinho Santista pelo conjunto da sua obra. *Azul Corvo* foi considerado um dos livros do ano pelo jornal inglês *The Independent* e também *Hanói*, pelo *O Globo*. A obra *Pequena música* lhe concedeu menção honrosa do Prêmio Casa de las Américas e um dos livros do ano pela revista *Bravo!*. E o prêmio de autor revelação da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) pelo *Língua de trapos*. Alguns de seus livros já foram traduzidos em mais de vinte países. Seus poemas e contos saíram em publicações como *Modern Poetry in Translation*, *Granta*, *Asymptote* e *Casa de las Américas*.

Dentre a vasta produção da autora, seu romance *Sinfonia em branco* (2001) foi a obra escolhida para esta pesquisa. A narrativa conta a história de duas irmãs, Clarice e Maria Inês. Clarice sofre abuso sexual praticado pelo pai, o que vai desencadear uma série de traumas e consequências na vida das duas personagens e de toda família. Sobre o romance, Beatriz Resende (2001) expressa que *Sinfonia em branco* é a história das muitas formas de tortura a que mulheres as mais diferentes – a menina negra assassinada pelo sedutor, a adolescente sufocada pelo assédio, as mulheres dependentes ou independentes, as amadas e as abandonadas – são submetidas. Um romance de mulher, uma escrita de mulher, história de mulheres. O branco não é mais ausência e a sinfonia é toda feita de silêncios.

Para Carlos Henrique Bento, “trata-se, na verdade, de uma narrativa que contrasta leveza com peso, monotonia com eventos dramáticos, ambiente calmo e pacífico com episódios de violência brutal” (BENTO, 2012, p. 23). Tanto a temática quanto a linguagem e estilo usados pela autora chamou a atenção e desencadeou o interesse por desenvolver esta pesquisa, a partir da análise das representações femininas sob os instrumentos que são evidentes no romance: o trauma, a memória

e o silêncio. O aporte teórico escolhido para abordar a obra foi a ginocrítica, um ramo da crítica feminista, teoria pensada por Elaine Showalter.

Showalter, ensaísta norte-americana, apresentou em *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing* (1977), uma leitura com rigor crítico dos escritos de mulheres. Em seus estudos sobre obras inglesas de autoria feminina, Showalter detectou três movimentos estéticos a que ela chamou de fases: “Feminine” (reprodução dos valores transmitidos pelo patriarcado); “Feminist” (surge a consciência da opressão de gênero, mas a personagem não possui forças para quebrar as convenções falocêntricas perpetuadas pela sociedade); “Female” (marcada por um autorreconhecimento, ou seja, existe a adoção de uma identidade própria capaz de romper com os convencionalismos sexistas). Ao tratar o assunto de maneira heterogênea e com seriedade teórica, Elaine Showalter nos mostra que a literatura de autoria feminina se aproxima, de forma mais eficaz, das causas ligadas às mulheres, pois procura dar conta da pluralidade das experiências femininas.

Escolhidos a temática, o objeto da pesquisa e o aporte teórico que transitará pelos capítulos, a presente dissertação, acrescida de mais teóricos conforme o desenvolver dos temas, conta com a estrutura traçada abaixo.

O primeiro capítulo, “A literatura de autoria feminina”, com base nas pesquisas de Elódia Xavier e Lúcia Osana Zolin, desdobra-se em: “1.1 A trajetória pelas produções literárias femininas”, que versa sobre a trajetória e o contexto das produções femininas na literatura, salientando nomes importantes desse caminho até chegarmos à Adriana Lisboa; “1.2 A teoria crítica feminista: leitura de resistência” discute o papel da crítica feminista convergindo com Elaine Showalter; e “1.3 o ‘ser mulher’”, que traz algumas considerações sobre o “ser mulher”, por meio dos estudos de gênero de Joan Scott e Teresa Lauretis, e o tornar-se mulher, com as atribuições e contribuições de Simone de Beauvoir.

Já no segundo capítulo, intitulado “Marcas da violência contra a mulher”, ramifica-se em: “2.1 A dominação masculina”, a partir das contribuições de Pierre Bourdieu, Elódia Xavier e Michelle Perrot; “2.2 A violência na literatura de autoria feminina” salienta as marcas da violência no contexto literário feminino, respaldada, principalmente, pelos estudos de Eurídice Figueiredo, Elaine Showalter e Virginia Woolf; e “2.3 A cultura do estupro” evidencia a cultura do estupro como instrumento para manutenção das sociedades patriarcais, a partir das investigações da

pesquisadora Andrea Almeida Campos e com bases teóricas de Sigmund Freud e Michel Foucault.

O terceiro e último capítulo, que carrega o nome da obra, traz então uma visão geral da produção de Adriana Lisboa e se detém na análise do romance *Sinfonia em branco* (2001), subdividindo-se em: “3.1 Os instrumentos de *Sinfonia em branco*”, abordando aspectos do narrador em romances contemporâneos, linguagem e tempo, embasados em teóricos como Theodor Adorno, Beatriz Resende e Ítalo Calvino; “3.2 A memória e o trauma” que se desenvolve a partir dos estudos de Márcio Seligmann-Silva, Beatriz Sarlo, Maurice Halbwachs e pesquisadores que levantam os estudos de Sigmund Freud acerca do trauma; por fim, o “3.3 O silêncio”, no qual se explana o respectivo tema, com as contribuições teóricas de Eni Puccinelli Orlandi e Elaine Showalter.

1 A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

*Todos os deuses do som
capazes de silêncio e pausa
juntaram-se à nossa sinfonia*

(Eloésio Paulo)

1.1 A TRAJETÓRIA PELAS PRODUÇÕES LITERÁRIAS FEMININAS

Ao pensarmos na literatura de autoria feminina brasileira, sobretudo quanto à produção de narrativas, faz-se fundamental salientar as marcas da sua trajetória na história literária. Itinerário esse que, por alcançar desde os tempos mais remotos até os dias atuais - com consideráveis volumes de produção e qualidade - procuramos evidenciar algumas produções femininas de grande relevância, com recortes temporais, a fim de demonstrar o estilo, tema e questões dominantes à época da produção. Como base para elaboração desse mapeamento, contamos com os estudos de Elódia Xavier (1996) e Lúcia Osana Zolin (2009).

Nísia Floresta pode ser considerada a nossa primeira escritora, e ainda, feminista. Seu primeiro livro, intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, trata do direito das mulheres à instrução e ao trabalho. A autora publicou também *Conselhos à minha filha* (1842), *A mulher* (1859) e *Opúsculo humanitário* (1853). Sua obra, embora não seja ficcional, caracteriza-se como ensaios em que a autora identifica na herança cultural portuguesa a origem do preconceito no Brasil e ridiculariza a ideia dominante da superioridade masculina. Homens e mulheres, afirma, “são diferentes no corpo, mas isto não significa diferenças na alma”, assim, as desigualdades que resultam em inferioridade “vêm da educação e circunstâncias de vida”, argumenta, antecipando a noção de gênero como uma construção sociocultural.

Na década seguinte encontramos a escritora gaúcha Eufrosina de Barandas, com o livro *A filosofa por amor* (1845). Entre versos, contos e uma peça teatral, o teor de sua obra assemelha-se ao de Nísia Floresta, ambas defendem a ideia da

capacidade feminina para exercer cargos de comando, para estudar e o discernimento para opinar sobre momentos importantes do país, no caso de Barandas, a mulher gaúcha capaz de se colocar diante da Revolução Farroupilha.

O romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, é hoje já incorporado aos estudos sobre o movimento do Romantismo. Ligado a padrões estéticos da época, reproduz valores patriarcais, revelando um universo onde a donzela frágil e desprotegida é disputada pelo bom moço e pelo vilão da história. A narrativa escapa dos finais felizes com a morte da protagonista, vítima do seu algoz perseguidor.

A poetisa Francisca Júlia destacou-se ao expressar ideais parnasianos em seus textos. Sua obra apresenta duplo aspecto, pois é possível identificar temas de inspiração simbolista em seus escritos. Autora de *Mármore* (1895), *Livro da Infância* (1899), *Esfinges* (1903), *Alma Infantil* (1912) e, por fim, uma reedição de sua obra completa feita por Péricles Eugênio da Silva Ramos em *Poesias* (1961).

Com estilo realista/naturalista, temos a escritora Júlia Lopes de Almeida. Ao longo de quarenta anos, produziu crônicas, contos, romances, peças teatrais e ensaios como colaboradora nos grandes periódicos do Rio de Janeiro. Os romances de Júlia Lopes de Almeida foram inicialmente publicados como folhetins nos jornais da época. A “Gazeta de Notícias” publicou, em 1891, *A família Medeiros*, cujo livro foi publicado no ano seguinte e, em 1895, *A viúva Simões*, publicado em livro em 1897. A “Tribuna Liberal” publicou entre 1888 e 1889 *Memórias de Marta* que, no mesmo ano, foi impresso em volume único. O “Jornal do Commercio” divulga, ao longo de 1905, *A Intrusa*, lançado em 1908. Escapa desse padrão editorial o romance *A falência*, que fora publicado em 1901, já como livro em volume único.

De modo revolucionário, Júlia “conseguiu viver de sua pena, um feito para uma época em que à mulher não era permitido escrever, nem expressar suas opiniões” (RUFFATO, 2019, p. 9). Em seus textos, a autora denuncia os desmandos do regime escravista, advoga a favor da educação e da igualdade social e anuncia, de modo precoce para o contexto de sua produção, preocupações ambientais e ecológicas, além da luta pelo aprimoramento e pela ampliação do papel e dos direitos das mulheres.

Maria Lacerda de Moura publica, em 1918, a obra *Em torno da educação*, obra em que examina a condição feminina e a bibliografia em português ou traduções existentes a respeito da mulher. Publicou ainda *Renovação* (1919), *A mulher e a maçonaria* (1922), *A mulher hodierna e seu papel na sociedade atual e*

na formação da civilização futura (1923). Em 1924, surge sua obra prima, o livro *A mulher é uma degenerada?*, livro que teve três edições no mesmo ano, tal a repercussão e a polêmica que alcançou nos meios letrados do país. A autora se dedicou a desmontar os mitos da inferioridade biológica da mulher, desafiando o pensamento da época. Ainda publicou *Religião do amor e da beleza* (1926) e *Amai e... não vos multipliqueis* (1932). A obra *A mulher é uma degenerada?* foi reeditada em 2018 pela editora Tenda dos Livros.

Contemporânea de Maria Lacerda de Moura, Gilka Machado publicou em 1918 um livro de poemas eróticos, *Meu glorioso pecado*, logo considerado um escândalo por afrontar a moral sexual patriarcal e cristã. Assim como Moura, Gilka promoveu a ruptura dos paradigmas masculinos dominantes e contribuiu para a emancipação da sexualidade feminina.

Em 1921, Rosalina Coelho Lisboa conquistou o primeiro prêmio no concurso literário da Academia Brasileira de Letras, com o livro *Rito pagão*, e foi saudada pela imprensa, principalmente a mais interessada, como um “triunfo da intelectualidade feminina brasileira”, tal o ineditismo que representava.

Em plena Semana de Arte Moderna, Ercília Nogueira Cobra lançava seu primeiro livro, *Virgindade inútil – novela de uma revoltada* (1922), dando início a uma obra polêmica que pretendia discutir a exploração sexual e trabalhista da mulher, e provocou intenso debate e muita crítica entre os contemporâneos. Ercília publicou ainda *Virgindade anti-higiênica – Preconceitos e convenções hipócritas* (1924) e *Virgindade inútil e anti-higiênica – novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens* (1931).

A partir do Modernismo, várias escritoras terão seu reconhecimento pela crítica literária. É o caso de Rachel de Queiroz, a autora renovava com sua produção a representação feminina na literatura, pois trazia cortes e narrativas enxutas, inovava a respeito da catástrofe da seca e, o mais importante, evidenciava personagens femininas que deixariam a condição de objeto para se tornarem sujeitos ativos da narrativa. A estreia em livro, ocorrida em 1930, com o romance *O Quinze*, trata do drama dos flagelados e de agudas questões sociais, provocando um impacto nos meios literários, a ponto de até haver quem duvidasse de sua identidade, como confessou o escritor Graciliano Ramos:

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois, conheci João Miguel e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e O Quinze não me parecia natural (RAMOS, 1980, p. 137).

Seguiram-se tantas outras obras de Rachel de Queiroz, *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937), *As Três Marias* (1939), *A donzela e a moura torta* (1948), *O galo de ouro* (1950), *Dôra, Doralina* (1975) e vários outros. Mário de Andrade, ao fazer uma crítica ao romance *As três Marias* (1939), apresenta-se surpreso com a nova ótica feminina, deduz um caráter autobiográfico na obra escrita em primeira pessoa, considera o número de mulheres que morrem de parto uma falta de imaginação e avalia como um revide a forma frágil com que as figuras masculinas foram construídas:

Livro triste, denunciando uma vida social bastante imperfeita e seres incapazes de se realizar com firmeza psicológica, embora viva nestas páginas a generosidade sempre pronta da mulher. Se trata mesmo dum obra muito feminina, em que se confessa toda a delicadeza irritável, todo o drama de solidariedade, toda a fraqueza satisfeita de si, de uma alma de mulher (ANDRADE, 1972, p. 116).

Nota-se uma incompreensão do crítico em relação à nova produção feminina instituída. Os homens não são apresentados no romance de maneira forte, como comumente eram referidos, e sim frágeis e incompetentes, traço que está longe de representar uma forma de revide, mas um novo ponto de vista, embasado em uma outra perspectiva. As personagens estavam deixando de corresponder a um ideal masculino dominante para abrir um leque de visões femininas.

Cecília Meireles também teve seu reconhecimento no campo poético e Clarice Lispector marcou a trajetória da literatura de autoria feminina, pois surge no campo literário para questionar as relações de gênero. O próprio nome do seu livro de contos, *Laços de Família* (1960), já se mostra significativo nesse contexto e traz a repressão vivida pelas mulheres no cotidiano de práticas sociais marcadas por relações hierárquicas de gênero, revelando críticas pungentes aos valores patriarcais.

A escritora carioca Patrícia Bins, que começou a escrever por volta de 1968, procura narrar em seus romances os dramas existenciais da mulher, ressaltando personagens femininas que se encontram em um momento decisivo de suas vidas e que, ao se depararem com um vazio de sentido, recorrem ao passado, despedem-se das máscaras sociais e embarcam em um processo de autoconhecimento profundo como indivíduo. Assim, temos como exemplo a protagonista Ana do romance *Antes que o amor acabe* (1984) que, ao se deparar com o automatismo de sua vida e à inadequação a ele, embarca em um processo de descoberta que, no decorrer, a faz se desprender dos condicionamentos sociais impostos, para alcançar uma identidade existencial.

Ainda na década de 1980, destaca-se Lya Luft e sua contestação aos valores patriarcais. Suas obras salientam o drama vivido pelas mulheres educadas em rígidos padrões moralistas e conservadores, como acontece em muitas narrativas femininas. Os seus escritos são caracterizados por um universo feminino pautado pela loucura, morte e doença, marcados por uma sociedade repressora e injusta, na qual a mulher é sempre lesada, vítimas dessa rigidez imposta pelas relações de gênero. As suas protagonistas são sempre apazadas pela enunciação, e é na escrita/arte que projetam a resolução de suas questões. Como em *Exílio* (1987), a personagem de infância sofrida e apartada de sua família – de seu filho e de seu marido infiel – frustrada por não aceitar o filho excepcional de seu amante, agrava-se em um estado de crise que se aprofunda em uma busca por resoluções.

Na obra *Sentinela*, datada de 1994, há de forma ainda mais expressiva a representação da formação de uma nova identidade feminina. A protagonista, Nora, sofre grandes perdas e tragédias, embarça-se aos fios da memória, mas consegue escapar e encontrar um novo destino. Nesse caso, as perdas e o desamor diluem-se em uma postura de confiança que a mulher adquire através da sua tecelagem e inaugura, a partir dela, a construção de uma nova identidade que não se sujeita às relações de gênero. Nora torna-se livre para viver o mistério, a audácia e o imprevisto.

Com a paulista Márcia Denser, a impugnação aos valores preestabelecidos se dá por um caráter mais “agressivo”. Seu livro de curtas narrativas, *Diana Caçadora* (1986), aborda a trajetória de uma jornalista jovem, inteligente e de postura livre, que procura se encontrar em relações breves e casuais. A personagem Diana, nessa procura, percorre caminhos que a levam à solidão e ao abandono, e

são raros os momentos em que toma conhecimento de sua fatalidade. Evita relações duradouras com receio de dependência emocional, submissão e obediência aos desmandos de um cônjuge. Dotada de ironia, usa-a como instrumento para lutar contra a estrutura que a quer aniquilar, mas de caçadora à caça, acaba por ser usada violentamente pelo sistema. Os papéis sociais ainda se notam definidos nessa produção.

Sônia Coutinho aborda a constante temática da mulher madura, sozinha na cidade grande, na tentativa de realizar os seus sonhos e alcançar uma plenitude, mas que resulta em fim de relações, frustrações e solidão. Em sua narrativa pós-moderna *Atire em Sofia* (1989), a autora relata a história de uma mulher que após mais de uma década distante, retorna para ver as filhas e os amigos, porém, o desfecho se dá de forma trágica: ela é assassinada por seu amante. Representa a crise da mulher que, até então, era assentada por moldes patriarcais a sofrer transformações.

Adélia Prado, além do campo poético, traz protagonistas que vivem crises existenciais e buscam uma plenitude, praticamente, utópica. Casadas, com filhos e maridos (considerados como indivíduos inteiros, sem conflitos internos), contrastam com essas divagações das personagens femininas. Em *O homem da mão seca* (1994), temos a protagonista Antonia, cuja trajetória é traçada por vários segmentos na narrativa que são marcados por passagens bíblicas: o itinerário percorre desde a origem da crise, passando pela falta, carência, à opressão que paralisa a personagem, até chegar em um ponto crucial que é a busca por unidade, encontrando-a no último segmento, evidenciado pelo batismo de uma nova Antonia que, além de ter um novo nome, surge com uma nova identidade, destravada e feliz.

A partir da década de 1970 houve o “boom” da literatura de autoria feminina que se expandiu em diversidades temático-estilísticas e incluiu-se no que podemos chamar de literatura pós-moderna e nos estudos de gênero. A literatura de autoria feminina brasileira, que vem emergindo nesse contexto, problematiza o ser e o estar da mulher em uma sociedade com rastros de uma construção embasada em paradigmas patriarcais.

A pesquisadora e professora Lúcia Osana Zolin (2009), em “A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade”, investiga as estratégias da narrativa pós-moderna utilizadas em produções femininas como a metanarrativa, a paródia e a reescrita e em que medida colaboram com a subversão de valores

estéticos e ideológicos. A autora escolhe para representar as últimas décadas as obras: *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A república dos sonhos* (1984), de Nélida Piñon, *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado e da coletânea de curtas narrativas *Inescritos* (2004), de Luci Collin.

O primeiro romance mencionado pela pesquisadora, *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, é extremamente significativo para a produção de literatura de autoria feminina. Sua narrativa rompe com as representações estereotipadas das mulheres, declinando a predominância de um discurso totalizante. As personagens que compõem o enredo são: Lorena, rica, intelectual e de família abastada; Lia, escritora e militante de esquerda; e Ana Clara, que representa a liberdade, sensualidade e beleza femininas. Embora as personagens sejam ligadas por um laço afetivo, possuem posições muito diferentes na trama.

Para Hutcheon (2002), em tempos marcados por posições ideológicas, nesse contexto que se estabelece a escrita feminina na pós-modernidade, existe o embate para se romper com padrões dominantes, mas sem desatrelar completamente deles. Nesse sentido, não há no romance a conivência com a ideologia patriarcal, apesar de haver o diálogo com ela, e é o que possibilita à escritora dispor da multiplicidade dessas três figuras que fogem da identidade feminina criada pelo sistema patriarcal e representam-se adequadas ao tempo anárquico em que estão inseridas.

Outro traço estético pós-moderno que procura subverter os ideais tradicionais se dá quanto à narração. O romance de Fagundes Telles escapa do padrão clássico de um narrador onisciente organizador e limitador das histórias, dos tempos e dos espaços. Todos os relatos passam pelo crivo das personagens, mesmo quando há a presença ocasional do narrador em terceira pessoa, que acaba por se intercalar às vozes das meninas. Em termos estéticos, esses traços expressam um descompromisso com a organização prévia dos acontecimentos, uma liberdade sem as interpelações de padrões preestabelecidos.

Em *A república dos sonhos* (1984), Nélida Piñon partilha das mesmas ideias em caráter estético e ideológico. A forma como a autora representa o universo feminino nos desdobramentos sociais e políticos merece destaque. É narrada a história do imigrante Madruga e de sua família, desde sua chegada ao Brasil no início do século XX. No romance, são evidenciados os caminhos das gerações de mulheres que compõem a vida do protagonista, marcados pela avó, mãe, esposa, filhas, noras e a neta. Dessa gama de variados perfis femininos, destacam-se

Eulália, Esperança e Breta – a mulher, a filha e a neta de Madruga. Os itinerários percorridos por essas mulheres estão imbricados ao percurso histórico da mulher rumo à emancipação.

Nélida Piñon utiliza do modelo feminino estruturado por moldes patriarcais para, a partir dele, estabelecer desdobramentos de significado, dando lugar para a resistência de que se ocupam as produções dessa fase pós-moderna e, assim, estampa no romance uma postura subversiva em relação aos papéis tradicionais de gênero.

Nesses dois romances, de 1970 e 1980, ambos muito significativos para a produção da literatura de autoria feminina brasileira, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon retratam figuras femininas plurais e, muitas vezes, descentradas e/ou fragmentadas. As autoras trazem ainda um outro recurso do contexto da pós-modernidade: a representação de personagens escritoras que levantam questões em relação às ideologias, bem como reflexões acerca dos padrões dominantes.

Em *As meninas*, Lia (personagem/escritora) acaba destruindo seus escritos por considerá-los carregados de subjetividade, enquanto deveriam, para ela, ter mais engajamento social. Breta, em *A república dos sonhos*, fica incumbida, por Madruga, de escrever sobre a saga da família e, nesse processo, é ela quem afirma a existência do próprio avô. Essa movimentação de escrita evolui conforme seu direito de fala, o que resulta em uma estratégia metanarrativa de Piñon. E é nessa obra, dentro de outra obra, que operam as subversões em relação às ideologias tradicionais.

Outra estratégia é a reescrita, aspecto esse que pode ser observado em *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado (1999). O romance é uma homenagem a Machado de Assis pelo centenário de *Dom Casmurro*. E acaba também por representar uma resistência às marcas vividas por Capitu, na versão original. Em sua versão, ao contrário da oficial, Ana Maria Machado traz Capitu como a personagem que acreditava ser traída, fato esse que a protagonista, Beatriz – uma jornalista do século XX –, lê em uma espécie de diário íntimo, ao realizar uma pesquisa sobre costumes oitocentistas.

No novo enredo, o silêncio dado à Capitu na obra de Machado de Assis é rompido por meio da reescrita e a torna capaz de contar uma versão diferente da primeira história. Assim como na paródia, a reescrita é efetivada por um lugar diferente do que se ocupava anteriormente. O resultado é um texto subversivo, pois

inverte os valores do dominador e do dominado e, galgado em um contradiscurso, desmistifica a trama.

Em *Inescritos* (2004), de Luci Collin, obra composta por vinte curtas narrativas, a autora parece expor as reflexões que permeiam a pós-modernidade, com narrativas múltiplas que não buscam universalidade, apresentam-se embasadas nas incertezas sobre noções clássicas, caracterizadas pelo inconcluso e pelo fragmentado, em uma linguagem desestabilizadora que leva a uma reflexão.

Nesse ritmo de rápidas mudanças, as obras ficcionais tendem a retratar também essa mobilidade através de recursos estéticos que fogem ao tempo e ao espaço. Os leitores são convidados a adentrar o universo de narrativas atravessadas por múltiplas vozes, histórias e identidades de modo que, combinadas a outras estratégias como a intertextualidade e a paródia, deparam-se com uma linguagem “cinematográfica” de temas diversificados. E é nesse contexto em que se enquadra esse conjunto de narrativas de Luci Collin.

Collin confere ao texto um aspecto provisório, inacabado e incerto, revelando uma incapacidade da Arte em dar conta da totalidade das coisas, características que também podem ser enquadradas na pós-modernidade. Evidencia, por meio dessas estratégias, o caráter fragmentado do sujeito pós-moderno que se perde por viver em uma gama excessiva de informações, que o estrutura e desestrutura. A autora transfere para a narrativa uma discussão sobre as relações de gênero e a diversidade da identidade feminina desse mesmo contexto.

Os últimos romances trazidos aqui, *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A república dos sonhos* (1984), de Nélide Piñon, *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, e a coletânea de curtas narrativas *Inescritos* (2004), de Luci Collin, nesse recorte temporal de quatro décadas, apontam para uma multiplicidade de personagens femininas em obras de autoria feminina.

A multiplicidade, a metanarrativa, a paródia e a reescrita colaboram nas referidas obras para a revisão de valores que marcavam a época e vem para representar as identidades femininas em sua pluralidade, mostrando indivíduos e enredos fragmentados que corroboram para a descentralização do discurso patriarcal que historicamente marca as relações de gênero. A literatura de autoria feminina pós-moderna vem para contestar a imagem feminina moldada por padrões patriarcais, que apresentavam a mulher como um misto de fragilidade e delicadeza,

e também a supermulher dos anos 1960, capaz de se multiplicar para dar conta de tudo.

No século XXI, a escrita de mulheres revela um repertório amplo, de aspectos que propõem deslocamentos diversos e em diferentes níveis de subversão de modelos simbólicos hegemônicos. Dentre alguns temas que figuram nessas narrativas, temos: formas não inteligíveis de gênero; sexualidade na terceira idade; rompimento com o destino “condicionado” à mulher; ressignificação da experiência da mulher negra e periférica; fissuras no modelo patriarcal e burguês familiar; retificação de identidades subalternas; identidades fragmentadas, híbridas e em constante devir; opressão de governos totalitaristas; e a problematização das histórias oficiais e da própria literatura. Todas essas temáticas tendem a evidenciar uma profusão de discursos sobre gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, religião, nacionalidade, ecologia, entre outros.

É nesse cenário que encontramos Adriana Lisboa, autora da obra que vem a ser o objeto desta pesquisa. Sua produção literária é inaugurada a partir de 1999, com o livro *Os fios da memória*, que nos apresenta traços do romance histórico, composto por narrativas fragmentadas e não-lineares. Mais voltada para a extensão psicológica das personagens, aborda nos enredos eventos traumáticos do passado com reflexões de grandes relevos e detalhes.

Expõe o sofrimento familiar que rege as personagens de *Rakushisha*, no qual, as personagens Celina e Haruki, recém-conhecidos, embarcam para uma viagem ao Japão e vivenciam nessa distância cultural situações de dor, solidão e engendram seus caminhos de forma a conviver com elas. Em *Azul corvo*, narrado pela personagem Vanja, há o relato de sua viagem para os Estados Unidos à procura do seu pai, cujo enredo é estruturado a partir da reconstituição de fatos históricos brasileiros, à medida em que a personagem se aprofunda ao próprio passado.

Há grandes evidências do diálogo da autora com a tradição literária, conforme revela o referido romance *Rakushisha*, que é interpelado por trechos do diário de Matsuo Bashô (poeta japonês do século XVII, considerado um mestre do haikai). E em *Um beijo de colombina*, embasado a partir de poemas de Manuel Bandeira, no qual a autora se inspira para extrair reflexões do cotidiano. Trabalho esse que é possível encontrar também em *Caligrafias*.

Em *Sinfonia em branco*, livro aclamado pela crítica, e escolhido a ser peça fundamental para a presente análise, traz a história de duas irmãs, filhas de um

fazendeiro fluminense, que são separadas e unidas por um trauma. Essas personagens, figuras centrais na narrativa, a partir de suas memórias, percorrem o enredo que se faz cheio de silêncios, recuos, interdições, alteridade, dor, solidão. A violência sexual sofrida por Clarice, pelo próprio pai, lesiona também as vidas de sua irmã, Maria Inês, e de sua mãe, Otacília. São apresentados na obra as formas e os caminhos diferentes como cada uma dessas mulheres resistiram ao acontecido. Demais detalhes estéticos e temáticos, principalmente acerca dos aspectos do trauma, da memória e do silêncio, bem como a abordagem de temas considerados tabus, serão explorados mais profundamente nos próximos capítulos.

Com uma produção assídua e de extrema qualidade, Adriana Lisboa é considerada uma escritora de destaque no cenário atual e com grande potencial para seguir rompendo os limites do tempo, como José Saramago mesmo a descreveu: “uma autora para o presente e para o futuro”.

1.2 A TEORIA CRÍTICA FEMINISTA: LEITURA DE RESISTÊNCIA

Olhar para a literatura de autoria feminina pressupõe um olhar diferenciado da crítica, que precisa também entender o pensamento feminista que foi imbricado nas áreas sociais, teóricas, críticas, artísticas e psicanalíticas. A constatação de que a experiência da mulher, enquanto escritora e leitora, distingue-se da experiência masculina emplacou relevantes mudanças no cenário intelectual, sobretudo quanto à quebra de paradigmas e abertura de novos horizontes de expectativas.

Muitas facções críticas, ao longo das décadas, veem a necessidade de considerar o objeto de estudo em relação ao contexto em que está inserido, pois de alguma forma tudo parece estar interligado. O feminismo exerce papel fundamental no que diz respeito à posição social da mulher e sua presença e produção no cenário literário, uma vez que veio para contestar as circunstâncias sócio-históricas tidas como determinantes, que trouxeram à tona o estereótipo feminino negativo, largamente difundido e constituído como obstáculo na luta pelos direitos das mulheres (ZOLIN, 2009).

Um dos efeitos provocados pelo feminismo se dá por sua presença no processo histórico-literário, e está diretamente ligado ao mais importante instrumento

que dispomos hoje para a leitura e interpretação do texto literário: a crítica feminista. Investigar um texto sob a ótica da crítica feminista é adentrar na investigação do modo pelo qual o texto é marcado pela diferença de gênero. Diferença essa que fornecerá pistas de um processo de construção social e cultural.

Levando em consideração as circunstâncias sócio-históricas como fatores determinantes na produção da literatura (ZOLIN, 2009), uma série de críticos feministas têm promovido debates extremamente relevantes acerca do espaço da mulher na sociedade, assim como os seus reflexos para o âmbito literário. De forma ampla, essas discussões procuram transformar a condição feminina de subjugada, na tentativa de romper com o papel secundário em relação ao que o homem ocupa.

A fim de contemplarmos esses debates, traremos alguns nomes importantes de críticos, estudiosos e pesquisadores que contribuíram, desde o século XV, nesse processo de se estabelecer uma crítica feminista. Alguns desses nomes mais significativos são: Christine de Pisan, Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, Flora Tristan, Elizabeth Cady Stanton e Susan B. Anthony. Ressaltamos também, no século XX: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Kate Millet, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva. Até chegarmos à crítica Elaine Showalter, autora que apresenta bases teóricas de maiores contribuições à presente pesquisa.

Começamos pelo século XV, com Christine de Pisan. Nesse período, o pensamento emergente era da mulher enquanto auxiliar do homem. Pisan mostrou publicamente o seu posicionamento sobre a questão feminina quando se envolveu em uma batalha literária contra um dos autores do “Roman de la Rose”, Jean de Meung. Esse autor propunha glorificar a sedução, tomando a mulher o objeto dessa sedução. A ousadia de contestar um ponto de vista masculino foi descrita dessa forma por Christine de Pisan: “que não me acusem de desatinos, de arrogância ou de presunção, de ousar, eu mulher, opor-me e replicar a um autor tão sutil, nem de reduzir o elogio devido a sua obra, quando ele, único homem, ousou difamar e censurar sem exceção todo o sexo feminino” (PISAN apud REGNIER-BOLER, 1998, p. 530).

Em sua obra *Cidade das Damas*, publicado em 1405, a autora defende o direito das mulheres à educação: “se fosse costume enviar as mocinhas à escola e ensiná-las metodicamente as ciências, como é feito para os rapazes, elas aprenderiam e compreenderiam as dificuldades de todas as artes e de todas as ciências tão bem quanto eles” (PIZAN, 2012, p. 115).

No século XVIII, podemos citar a francesa Olympe de Gouges, pseudônimo de Marie Gouze, mulher independente, preocupada com as mais diversas causas, como a emancipação das mulheres, a instituição do divórcio, a abolição dos escravos e a criação de um teatro para a dramaturgia feminina. Escreveu 30 peças teatrais. Em 1791, publica o texto *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, um modelo explicitamente feminizado e provocador da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, de 1789. Nele, faz uma crítica visceral à desigualdade entre os sexos, visto que a exclusão imposta a elas pouco condiz com a declaração de 1789. A inserção da mulher em condições de igualdade, tanto de direitos como de deveres, na vida política e civil do país, torna-se essencial para ela.

Ainda no mesmo século, tem-se a figura de Mary Wollstonecraft, filósofa que produziu registros históricos da Revolução Francesa, publicou comentários políticos, escreveu romances e livros infantis que questionavam a ordem sexual e de gênero, além de defender os direitos das mulheres à educação e à igualdade no casamento.

Wollstonecraft já elaborava os primeiros pensamentos sobre a opressão estrutural das mulheres e suas raízes. “Desafortunada é a situação das fêmeas, educadas de acordo com a moda, mas deixadas sem fortuna alguma”, escreveu ela, em 1787, no livro *Pensamentos sobre a educação das filhas*. Wollstonecraft afirmava que as mulheres deveriam ter o mesmo direito à educação que os homens, que não estudassem apenas para se tornarem esposas ideais. Em *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), denuncia a exclusão das mulheres do acesso a direitos básicos no século XVIII, colocando a educação feminina como base para o fim das desigualdades. Também escreveu sobre a importância do voto feminino e a paridade no casamento, defendendo a ideia de igualdade da mulher em relação aos bens da esposa, à tutoria dos filhos, até ao divórcio e, ainda, que crianças estudassem em escolas mais livres, menos rígidas, que ensinassem aos dois sexos o mesmo amor ao lar e às tarefas domésticas.

No século seguinte, apresentam-se Flora Tristan, Elizabeth Cady Stanton e Susan B. Anthony. Flora Tristan é reconhecida por tentar inserir o feminismo como tema prioritário no socialismo emergente. Defendia a ideia de que as mulheres deveriam ser reconhecidas como cidadãs capazes de contribuir igualmente na sociedade, preconizava a união feminina em *Da necessidade de acolher bem às mulheres estrangeiras* (1833). Seus escritos perpassavam o questionamento das relações sociais construídas pelas e para as mulheres da época. Fez várias viagens

em um tempo em que a circulação feminina, tanto espacial quanto intelectual, era constrangida pelos padrões de gênero.

Elisabeth Cady Stanton foi feminista, ativista social e abolicionista estadunidense, líder do movimento pelos direitos das mulheres. Sua *Declaração de Sentimentos*, apresentada na Convenção de Seneca Falls, realizada em 1848, em Seneca Falls, Nova York, é muitas vezes creditada com o início da organização e movimento pelos direitos das mulheres e sufrágio feminino nos Estados Unidos.

Contemporânea e amiga de Stanton, Susan B. Anthony foi escritora, professora e abolicionista americana que exerceu papel essencial na luta das mulheres pelo direito ao voto e no movimento progressista. Susan viajou sem cansar para dar suporte para o sufrágio universal, dando de 75 a 100 palestras por ano e trabalhando em campanhas estaduais. Além disso, também trabalhou internacionalmente pela luta das mulheres e teve o papel principal na criação do Conselho internacional das mulheres, que existe até hoje.

Já no século XX, Virgínia Woolf será a voz que irá discutir a sujeição intelectual feminina. A obra *Um teto todo seu* (1929) advém de duas palestras proferidas em escolas para mulheres na Cambridge University, unificadas em um ensaio coeso, dividido em seis partes. Convidada para falar a um público feminino sobre a mulher e a ficção, Woolf parte dessa análise para um raciocínio longo e bem desenvolvido sobre as mulheres e a literatura. No estilo ensaio, a autora pondera que a educação feminina é tradicionalmente precária em relação àquela dada ao homem e que grandes autores da literatura, como William Shakespeare, talvez não tivessem o mesmo alcance se houvessem nascido com outro sexo.

Woolf argumenta que a mulher, para adquirir bem-estar em um trabalho sustentável, deve residir em um teto todo seu, fator que se traduz como um espaço adequado para desenvolver sua arte sem nenhuma interferência, bem como garantir a si uma remuneração econômica. A luta defendida pela autora é a procura de meios igualitários entre os sexos para que a literatura ou qualquer outro trabalho possa fluir em espaço neutro, sem estímulos agressivos externos que sirvam para inferiorizar o trabalho feminino.

Simone de Beauvoir será o destaque do século XX ao questionar os motivos pelos quais a mulher é um ser oprimido e porque se submete a essa opressão. Em *O segundo sexo* (1949), Beauvoir abriu um debate político ao contestar o determinismo biológico ou desígnio divino, o que resultou em sua célebre ideia de

que não se nasce mulher, mas se torna mulher. Pode-se dizer que essa constatação lançou a primeira semente para os estudos de gênero, já que ela distingue o componente social do sexo feminino de seu aspecto biológico, ainda sem conceituar o termo gênero. Ao criticar a função da maternidade no período do pós-guerra, em que as forças conservadoras defendiam a família, a moral e os bons costumes, as teses desse livro sobre liberdade sexual e liberação da prática da contracepção e do aborto podem ser consideradas um marco para o feminismo.

Na década de 1970, muitas foram as mulheres que se dedicaram a estudar o feminismo e a sua relação com a Literatura, o que podemos chamar de crítica feminista. Kate Millet, em *Sexual Politics* (1970), destaca o domínio do poder patriarcal e analisa as representações estereotipadas da figura feminina em obras ficcionais de Lawrence, Norman Mailer e Henry Miller.

Na referida década, começam a surgir debates nos meios políticos e acadêmicos em torno da questão de “alteridade”. No plano acadêmico, filósofos franceses pós-estruturalistas como Foucault, Deleuze, Barthes e Kristeva, impulsionaram a discussão acerca da crise e a descentralização do sujeito, direcionando como temas centrais dos estudos as ideias de marginalidade, alteridade e diferença.

O objetivo desses debates, se o contemplarmos de modo amplo, é a transformação da condição de subjugada da mulher. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura (ZOLIN, 2009, p. 163).

Jacques Derrida foi um dos autores da tradição francesa que mais dispôs em trabalhar a preocupação da questão da mulher enquanto o “outro”. Estabeleceu, principalmente em sua gramatologia, eixos como: o fonocentrismo, o reinado do sujeito ou o primado da voz-consciência; o logocentrismo, a palavra como lei; e o falocentrismo, o falo como árbitro da identidade. Foucault expressa preocupações semelhantes acerca do tema, seu pensamento exerceu influência em grande parte da produção teórica feminista no que se refere à crítica das teorias clássicas, sobretudo aos conceitos de representação e poder, sendo o último tema central em sua obra.

Ainda de acordo com o mapeamento de Zolin (2009) sobre as contribuições dos referidos pensadores, Michel Foucault aborda a relação de poder como uma teia a se espalhar na vida cotidiana e que ninguém está destituído dele, o que o filósofo vai chamar de microfísica do poder. Para o autor, o poder não é algo que se possa possuir. Portanto, não existe em nenhuma sociedade divisão entre os que têm e os que não têm poder. Pode-se dizer que poder se exerce ou se pratica. Segundo Foucault, o poder não existe, o que existe são relações, são práticas de poder.

Para Foucault, o poder configura-se como macro e como micro. O macro está relacionado ao Estado e o micro, ao corpo. A título de exemplo, quando o Estado regulamenta leis sobre o aborto, ou ao atendimento às mulheres vítimas de estupro, ou ainda referente à cota de representatividade feminina na política, está exercendo um poder sobre uma população, no caso, a população feminina. Desse modo, Foucault denomina esse tipo de poder como “biopoder”, que irá condicionar o que é ser homem e mulher na sociedade.

Ainda para Foucault, o poder é exercido e pode ser contestado, aceito, resistido ou absorvido. Pensar nas relações de gênero é uma forma de questionar esse poder, é dar conta da discussão acerca da subordinação da mulher, sua reprodução e as várias formas que sustentam a supremacia masculina na sociedade por meio da desigualdade de gênero.

Pensadoras da crítica feminista francesa, representadas por pesquisadoras como Helène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva, investigam de que modo a diferença sexual se faz presente nas representações literárias. Tais autoras concentram sua atenção no campo da Linguística, da Semiótica e da Psicanálise para analisar as formas em que o significado é produzido, a fim de identificar uma possível linguagem feminina. Tomando como suporte a Psicanálise, a tese que as estudiosas defendem é de que as diferenças sexuais são construídas psicologicamente, dentro de um determinado contexto social e colocam em xeque o conceito tradicional de que os gêneros, masculino e feminino, constituem-se como categorias absolutas.

A proposta dessa divisão de feminismo possui bases que foram estabelecidas a partir do pensamento pós-estruturalista de Jacques Lacan e Derrida, direcionando-nos, principalmente, ao que abrange os conceitos de *différance* e de *imaginário*. Sendo o primeiro - conceito derridiano - relacionado à crítica da desconstrução da lógica binária e o segundo - conceito lacaniano - voltado para a teoria da fase pré-

edipiana que busca a definição de uma *écriture féminine*, a produção literária essencialmente feminina, ressaltando a investigação referente às articulações entre sexualidade e textualidade, bem como o campo do desejo na linguagem.

Para Hélène Cixous, a oposição binária homem/mulher é um elemento da cultura ocidental que se articula não só ao senso comum, mas a vários outros discursos e são apresentados com distribuição desigual de poder, ou seja, o termo apresentado como inferior será sempre associado ao feminino, enquanto o de posição privilegiada, ao masculino. Fato, caracterizado por ela como a solidariedade do logocentrismo ao falocentrismo. A autora, ao seguir com a ideia de desconstrução de Derrida, rompe as hierarquias binárias, abolindo as dicotomias escrita/sujeito e escrita/fala, anulando a distância entre escrita e sujeito que escreve, portanto, o discurso de produção da mulher passa a ser uma espécie de metonímia dela. Nesse mesmo seguimento, reforça que essa escrita deixa de ser governada por limitadores externos e se aproxima da fala, como um recurso direto de expressão da interioridade.

Segundo a teórica, há na mulher um inesgotável imaginário impulsor de um texto subversivo, que é considerado o texto que ultrapassa o discurso falocêntrico e patriarcal. No entanto, essa “escrita feminina” não se restringe somente ao ser biológico feminino, homens também podem, eventualmente, produzi-la.

O pensamento de Cixous aproxima-se com o de Luce Irigaray. Ambas apresentam a escrita feminina por uma lógica subversiva no que se refere ao discurso patriarcal masculino e falocêntrico. Entretanto, para Cixous, há posições distintas, sendo que a feminina é suprimida pela masculina; para Irigaray, a masculina se apresenta pela exclusão da feminina, por esse motivo, ela evidencia a importância da criação de uma nova linguagem feminina para se opor a tal. A autora, ao justificar a movimentação para ruptura dessa lógica dominante, explora a conexão entre sexualidade e linguagem das mulheres e, a título de exemplo, menciona a pluralidade do prazer feminino em relação ao prazer masculino, o que o impossibilitaria ser descrito pela linguagem masculina.

A crítica literária e psicanalista Julia Kristeva, que segue a psicanálise lacaniana, problematiza questões referentes à sexualidade, identidade, escrita e linguagem femininas, mas nega uma fala ou uma escrita específica da mulher. Ela considera que é por meio da linguagem que o indivíduo demonstra a instabilidade que lhe é inerente como ser humano. Para a autora, a linguagem deve ser analisada

como um processo heterogêneo e complexo, tendo o sujeito falante como objeto central na investigação. Kristeva criou o termo “sujeito em processo” ou “sujeito em curso” para uma melhor definição das características que compõem o ser humano, no sentido de que o comportamento do indivíduo está em constante julgamento.

Jacques Lacan distingue três registros fundamentais no campo da Psicanálise: a) o Simbólico, que aproxima a estrutura do inconsciente com a da linguagem, apontando como o sujeito humano se insere em uma ordem preestabelecida; b) o Imaginário, caracterizado pela prevalência da relação com a imagem do semelhante; c) o Real. Kristeva, por entender que o Simbólico está atravessado pelo polo cultural masculino, redefine os conceitos de Imaginário e Simbólico, deslocando a força que Lacan imprime ao último, para o Imaginário. Para explicar as raízes desse processo, a autora utiliza dois conceitos: o Semiótico e o Simbólico.

O Semiótico se refere às etapas pré-linguísticas da infância, período em que a criança balbucia os ruídos que ouve, na tentativa de imitar o que expressa o ambiente e o mundo ao redor. Nessa fase, a criança não possui os sinais linguísticos necessários e não apresenta, na linguagem, um sentido lógico ou convencional. Nesse momento, não porta uma identidade estável, apenas padrões e quadros flutuantes.

Com a aquisição da linguagem, a criança integra o universo social definido pelo polo masculino da cultura e passa a ser definida por ele, ficando privada de se tornar um ser pleno, realizado e único. Nesse momento da trajetória humana, estabelecida por essa falta, são criados o desejo e o inconsciente. Esse último, consiste em uma espécie de “depósito” que abarcará o que será reprimido por se chocar com a posição assumida pelo sujeito na sociedade.

Kristeva emprega o termo *khóra*, vocábulo grego, retirado do *Timeu* de Platão, que significa receptáculo, espaço fechado, útero, para descrever o conteúdo essencial do inconsciente. Trata-se de uma instância dessa fase pré-verbal que se define como o *locus*, cujo mundo é percebido pela criança como melódico, o qual jamais pode ser eliminado ou reprimido plenamente. O sujeito, na concepção de Kristeva, é formado pela linguagem de interação entre o Semiótico e o Simbólico como um “sujeito em processo” e, a partir desse pressuposto, ela defende a impossibilidade de se definir a mulher, pois a estudiosa nega uma essencialidade biológica e uma especificidade da fala e da escrita feminina. Para ela, a mulher, ao

se libertar dessa ordem simbólica, ganha capacidade para a produção de textos peculiares. Porém, essas peculiaridades que os caracterizam não podem ser atribuídas à especificidade feminina nem à marginalidade social, e sim às ligações do *locus* com a *khóra* (ZOLIN, 2009).

O feminino, para Kristeva, assim como para Cixous, não se restringe à mulher real, pois no que corresponde à escrita, sujeitos biologicamente masculinos podem apoderar-se de uma posição feminina. A autora indica no feminino uma negação do fálico e, na escrita feminina, uma força para romper a ordem simbólica restritiva. Essa postura de desconstrução acerca da oposição homem/mulher que a crítica feminina francesa aborda, faz-se mais presente em produções contemporâneas do que ao longo da história literária.

A problemática estrutural que envolve a tendência francesa se estabelece pelo fato de seus seguidores se preocuparem com a linguagem ao irmanar textualidade e sexualidade, ditando uma escrita do corpo sem a explanação concreta dessa relação e as práticas sociais que as determinam. Essa escrita do corpo, proposta por Hélène Cixous, entra em conflito com os conceitos de *différance*, os quais, buscam a desconstrução das oposições binárias que estabelecem o logocentrismo. Portanto, ao falarem de uma linguagem feminina, essa vertente tende a evidenciar a falta e a obscuridade dessa linguagem, em oposição à implacabilidade da linguagem masculina nesses quesitos. Os fundamentos que compõem as noções de linguagem e identidade femininas como construção social demandam uma averiguação estrutural dos contextos sociais e históricos.

Gayatri Spivak (1994), pensadora indiana radicada nos EUA, desenvolve seu pensamento a partir de estruturas não-eurocêntricas e volta seus estudos para as mulheres nas sociedades periféricas, ressaltando uma inclinação da crítica pós-colonial, representando um outro viés da crítica feminista. A autora afirma que “nós só descobrimos, ou encobrimos, o *socius*, e asseguramos a base do poder cultural ou étnico por meio da reivindicação do conhecimento [...] o poder é uma legitimação coletiva, institucional e política” (1994, p. 188).

Spivak reivindica a introdução da dimensão histórica para o universo dos estudos da crítica feminista, que são quase preteridos das pesquisas de linguagem desenvolvidos por Kristeva e Cixous. Para a referida pensadora, essas investigações mostram formas de discursos capazes de romper com a tradição, mas não se estende para a construção de novos sentidos no que tange ao feminismo e

ainda não fogem da determinação histórica do sexismo. Spivak mostra-se contra a definição de mulher a partir de uma essência específica e defende a pluralidade histórica. Reivindicação essa que, segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1992), consiste em um dos caminhos possíveis e mais atraentes para a crítica feminista nas próximas gerações:

Um dos caminhos possíveis – e mais atraentes também que se abre para a ampliação do debate teórico sobre as questões feministas, neste momento, seria talvez, o investimento mais vigoroso na multiplicidade e heterogeneidade nas demandas femininas, bem como nas próprias diferenças manifestas entre mulheres de contextos e circunstâncias diversas. Nessa perspectiva, considero como importantíssimo o recente impulso dos estudos sobre a mulher nas sociedades periféricas. São estes estudos os grandes responsáveis pelo movimento de inclusão dos temas do racismo, do anti-semitismo, do imperialismo, do colonialismo e da ênfase das diferentes de classe no debate feminista mais recente (HOLLANDA, 1992, p. 60-61).

A tendência anglo-americana dedica-se a determinar uma identidade feminina e o lugar de diferença, por considerar esses aspectos de grande importância para o embate contra as instituições patriarcais dominantes. Empenha-se com a intenção de denunciar a ideologia patriarcal que resulta em uma crítica tradicional e a constituição do cânone literário, um movimento de resgate de obras literárias de autoria feminina que foram excluídas da história e estudar a produção feminina de forma particularizada, privilegiando a experiência social feminina. Por tais motivos, nesta pesquisa, estaremos embasados aos estudos expostos pela tendência anglo-americana, sobretudo aos conceitos apresentados por uma das principais críticas desse movimento, Elaine Showalter.

Showalter desenvolveu uma pesquisa na década de 1980, a qual dispõe como objeto várias escritoras britânicas, a fim de averiguar uma possível tradição literária feminina, isto é, a pesquisadora detecta o que há em comum no coletivo de mulheres. Em *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1986), Showalter aponta para uma tradição literária feminina, afirmando que muitos outros críticos também começam a concordar que há no coletivo de mulheres escritoras pontos em comum, como a recorrência de certos padrões, temas, problemas e imagens que passam de geração a geração. Mostra-se interessada em investigar as maneiras pelas quais a autoconsciência das escritoras se traduziu em uma literatura que apresenta três fases que compreendem tais

produções em um espaço de tempo que vai de 1840 até meados de 1960, tomando como referência a cultura dominante.

As três etapas assinaladas por Showalter (1986) consistem em “feminine”, “feminist” e “female”. A primeira caracteriza-se pela imitação e é uma fase prolongada de reprodução e internalização dos modos predominantes da tradição dominadora, repetem-se padrões artísticos e pontos de vista sobre papéis sociais. A segunda estabelece uma ruptura e compreende uma fase de protesto contra os padrões preestabelecidos, defesa de valores e direitos das minorias e busca por autonomia. E a última fase, a de autodescoberta, envolve uma procura por identidade. As respectivas categorias não se mostram limitadas e rígidas, podendo ser encontradas as três em uma mesma obra.

A partir dos seus estudos, Showalter (1994, p. 27) afirma que “toda crítica feminista é de alguma forma revisionista”. Nesse sentido, dada a divisão da crítica feminista em duas partes, sendo a primeira voltada para a investigação da mulher como leitora, nesse resgate, busca-se analisar os estereótipos femininos na literatura canônica, a pouca representatividade da mulher na história literária e o sexismo implícito à crítica literária tradicional. E a segunda, que se refere à mulher como escritora, enquadra-se ao estudo que a teórica nomeia como “ginocrítica”.

Showalter (1994), em seu conceito de “ginocrítica”, dedica-se a desatrelar a produção literária feminina da masculina, na busca de “encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, sua própria voz” (p. 29). Essa linha de pesquisa, surge como instrumento capaz de viabilizar o conhecimento de “algo sólido, duradouro e real sobre a relação da mulher com a cultura literária” (p. 44). A questão essencial dessa prática consiste na diferença, e a partir dela, encontrar o que há de específico nos escritos femininos, por meio de análise das estruturas, temas, histórias e estilos, a fim de identificá-los como um grupo distinto. Para além do gênero, e tão importantes quanto, são consideradas as diferenças entre as próprias mulheres escritoras, como classe social, nacionalidade, raça e história.

Em “A Crítica Feminista no Território Selvagem” (1994), Showalter afirma que as teorias relativas à escrita se estabelecem por meio de quatro eixos: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Com relação ao biológico, assegura-se que existe um reducionismo quando se centra somente nesse aspecto, uma vez que o corpo não pode ser visto como fator dissociado de outros elementos, como dos esquemas linguísticos, sociais e literários. Sobre a linguagem, existem estudos indicando que

as seleções lexicais, estruturas linguísticas e o uso de turnos de fala são diferentes em se tratando de homens e mulheres, afinal, estas procuram, nos mais variados casos, desconstruir a opressão masculina por intermédio da própria materialidade linguística.

Por outro lado, o viés psicanalítico, aportado pelos estudos de Freud e de Lacan, busca discutir língua, cultura e fantasias femininas, considerando a simbologia do falo e problematizando as construções sociais que colocam o homem como superior em quase todas as sociedades. Showalter, de todos os esquemas expostos, ressalta o cultural como o mais efetivo, porque afirma que raça, classe, história de vida e nacionalidade servem para particularizar a experiência das mulheres, sobretudo quanto ao objetivo de averiguar as vivências individuais.

Podemos perceber também a relação da crítica feminista com outras críticas literárias. Enquanto Roland Barthes preconiza a morte do autor, a crítica feminista o faz renascer, levando em consideração o gênero, a classe e a raça. Com relação à Estética da Recepção, outra teoria contemporânea que tem como artefato o texto literário, mostra-se de extrema importância para os estudos de gênero, pois procura desvendar de que forma o gênero do leitor influencia a leitura de um texto.

Enfim, associando essas teorias, é possível ler um texto literário levando em consideração o gênero da escritora e as configurações sociais que permeiam a vida de homens e mulheres que estão representados no texto literário. As representações literárias de gênero são também construções marcadas por fatores culturais e, ao mesmo tempo, estéticos. E isso implica uma releitura de obras que fazem parte da tradição literária ocidental. Instiga também uma análise do modo de representação das personagens femininas na identificação do caráter de denúncia de mecanismos opressores presentes na ficção. É, portanto, uma leitura de resistência, a qual privilegia mulheres que existem e resistem pela literatura.

1.3 O “SER MULHER”

A forma como a crítica feminista se relaciona com a literatura, embasada nos pressupostos teóricos do feminismo, dá-se a partir de embates socioculturais que abrangem a relação entre sexo e gênero. Por isso, é natural que essa tendência não

finalize um modelo absolutamente esclarecedor e homogêneo. Trata-se de uma prática comum, nesse cenário, a revisão de conceitos que são os instrumentos de análise do texto literário de autoria feminina como, por exemplo: no início voltava-se para a análise da categoria mulher, posteriormente, o estudo se voltou para a categoria de gênero.

A categoria de gênero marca uma conquista do feminismo contemporâneo no sentido de estabelecer novas compreensões teóricas acerca dos questionamentos que caracterizam o “ser mulher”. As teorias imbricadas nas noções de gênero rejeitam a ideia de diferença sexual presente nas teorias feministas francesas, pois acreditam que as características ditas, intrinsecamente femininas ou masculinas, não são inerentes aos sexos e sim construídas na esfera social. Ler um texto ficcional sob essa perspectiva é perceber que o gênero da autora influencia nas representações de mundo contidas nesse texto.

A partir dos anos 1990, os estudos feministas terão como objeto de estudo o conceito de gênero, que abordará a construção social das identidades sexuais. Gênero é considerado um dos elementos constitutivos das relações sociais e se articula com outras categorias como raça, etnia, idade. Na perspectiva de gênero, este se configura como a primeira instância dentro do qual o poder se articula. O conceito de gênero foi usado pela primeira vez por Stoller, em 1968, mas só foi difundido a partir de 1975 com o texto de Gayle Rubin, que passa a considerar a cultura e o simbólico para entender as relações entre homens e mulheres.

Joan Scott, em 1993, publica o texto “Gênero: uma categoria útil de análise”, no qual trata a categoria de gênero em seu aspecto relacional, analisando o caráter social das diferenças entre homens e mulheres. Para Scott, o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e é o primeiro modo de dar significado às relações de poder.

Scott elenca quatro elementos necessários para se entender a categoria de gênero: os símbolos culturais; os conceitos normativos encontrados na religião, na política, na ciência e na educação; a educação e o sistema político; e a identidade subjetiva. Para a pesquisadora, declarar o que é ser homem, o que é ser mulher, atribuir significados, papéis e funções diferenciadas a partir dessa identidade, estabelecerá relações de poder que, por vezes, colocarão os sujeitos em polos opostos e desiguais.

Teresa Lauretis, em seu ensaio intitulado “A tecnologia do gênero” (1994), aponta para a relevância do conceito de gênero como oposição sexual (homem/mulher) que serviu como base para os estudos relacionados ao pensamento feminista, porém, no momento representa uma limitação e se torna necessária sua desconstrução. Segundo a autora, “gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (p. 211).

Nesse seguimento, propõe o conceito de “sujeito do feminismo” para expressar uma concepção do sujeito feminino, excetuando seu significado em um sentido singular de mulher, inerente a todas as mulheres. Mulher como ser real, histórico, imbricado às relações sociais, ao que caracteriza a construção teórica para além da concepção de gênero, como representação ideológica.

Um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro do seu referencial androcêntrico) e o que e o que esta representação exclui, ou mais exatamente, torna irrepresentável. É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou “nas entrelinhas”, ou “ao revés”) dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contra-práticas e novas formas de comunidade (LAURETIS, 1994, p. 238).

Simone de Beauvoir (1949, p. 21), na introdução de *O segundo sexo*, postula que a mulher é considerada o Outro na sociedade, levantando questões acerca do que é “ser mulher” e das atribuições a essa condição. A sua reflexão sobre o verbo “ser” aponta que, “*ser* é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta”, já que “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Evidencia a possível impermanência de um estado de subalternidade: “as mulheres, em seu conjunto, são hoje inferiores aos homens, isto é, sua situação oferece-lhes possibilidades menores: o problema consiste em saber se esse estado de coisas deve perpetuar”. Ao expor a suposta condição das mulheres, Beauvoir assinala a transcendência como a saída desse estado subalterno.

O romance *Sinfonia em branco* (2001) marca um percurso de reencontro, que somente no fim da narrativa é possível constatarmos o recorte temporal que se dá em cerca de quatro décadas. Dado esse que surge em uma conversa entre as irmãs Clarice e Maria Inês, no *antes de tudo*. A concretização desse reencontro agrega um

ponto alto na trama, cujo começo se deu embaixo do pé de goiabeira, com as indagações do que poderia *ter sido*.

O aspecto labiríntico da narrativa atravessa a estética e se estabelece no desenvolvimento da vida das personagens. Nessa trajetória labiríntica, faz-se notável uma caminhada de caráter existencial para as figuras do romance, por meio do amadurecimento, ressignificação da dor e pela forma como cada uma sobreviveu.

Podemos afirmar que, para além dos aspectos propostos para análise – trauma, memória e silêncio –, o romance se desenvolve em um contar que, recompondo os fragmentos de sua existência, as personagens se contam também. Atestam-se como *parte de um todo*, em um caminho para *tornarem-se*.

2 MARCAS DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

*O que a literatura faz é o mesmo que
acender um fósforo no campo no meio da
noite. Um fósforo não ilumina quase nada,
mas nos permite ver quanta escuridão
existe ao redor.*

(William Faulkner)

2.1 A DOMINAÇÃO MASCULINA

Na literatura brasileira, há vários registros da violência contra a mulher associada a comportamentos de uma sociedade patriarcal. De formas variadas, a postura do agressor é representada sendo parte de uma cultura dominante, por isso seu comportamento é incorporado a padrões sociais disciplinadores. Desde o século XIX, a literatura registra das sutilezas ao horror da violência física e simbólica da dominação masculina sobre as mulheres (MAGNO, 2013, p. 2).

Showalter (1994), ao estabelecer uma análise da crítica feminista, defende a abordagem de que deve ser levado em consideração o espaço cultural ao qual a mulher está inserida. Se a cultura é de dominação masculina e esses escritos advêm de tal contexto de dominação, muitos aspectos de suas produções serão silenciados e marginalizados em relação ao que é considerado da cultura geral de uma sociedade. Esses aspectos formam o território selvagem que a autora evidencia e é colocado como foco para a crítica feminista em obras escritas por mulheres.

Os maiores fatores que atingem as mulheres são relacionados à dominação e as formas de violência que as regem, entre elas se destacam a violência física, sexual, o silenciamento e a coerção no âmbito familiar e social.

Xavier (2007), em seus estudos sobre a representação da mulher na ficção brasileira de autoria feminina, evidencia a violência simbólica e a falência da família patriarcal como temas de destaque nas narrativas. A autora, ao questionar a opressão masculina e pregar o direito de liberdade da mulher, classifica as formas

como o corpo feminino é representado. Nessa classificação, em seu apanhado de estudos sobre os corpos de algumas personagens, eles são categorizados pela autora, como: o “disciplinado”, que destaca a norma; o “degenerado”, que realça as regras de violência contra a mulher e o “liberado”, que evidencia a liberdade da mulher como condutora de sua vida social e psíquica. Em linhas gerais, a pesquisadora revela uma produção feminina preocupada com questões femininas, como a crítica ao patriarcado e a busca pela liberdade (GOMES, 2013).

Sinfonia em Branco apresenta-nos várias formas de opressão contra as mulheres, desde as simbólicas até as mais explícitas. Quintella (2018) respaldada pelos estudos de Elódia Xavier, ao discorrer sobre a representação dos corpos femininos na obra, atenta que no início da narrativa tem-se um corpo considerado disciplinado, o de Clarice, e, após a violência sexual cometida contra ela pelo próprio pai, três corpos imobilizados: o de Clarice, da irmã Maria Inês e da mãe Otacília.

Os corpos imobilizados, degradados e disciplinados são resultados de construções sociais abordadas por Bourdieu (2003). Para Quintella, eles são imobilizados por se manterem em silêncio devido a submissão frente à instituição familiar, individualizada do meio público e comandada pelo pai, em forma de dominação física e simbólica. Clarice é a personagem de corpo imobilizado fisicamente, além de simbolicamente, como a irmã e mãe (QUINTELLA, 2018).

De acordo com Bourdieu (2003), a dominação masculina é uma construção social estruturada em bases binárias e arbitrarias, resultantes de aspectos objetivos dos sexos, que também são modelos naturalizados. Para o autor, o exercício da dominação pode ser aplicado tanto pela violência física quanto pela simbólica, cujas mulheres são como moedas de troca para a determinação de vínculos entre homens e para manutenção do patrimônio, por meio do casamento. Essa dominação, segundo Bourdieu, é reforçada por instituições como a Igreja, o Estado, a Escola e a Família, colaborando com a naturalização da “inferioridade/submissão” das mulheres.

A partir desse panorama, o sociólogo evidencia que o próprio meio de socialização tende a impor limites ao corpo feminino, tendo esse que se submeter ao androcentrismo. Ressalta que a constituição da moral feminina é determinada pelos padrões de vestimenta utilizados por elas e se estabelece, desse modo, uma ética que envolve a relação do feminino com a sociedade.

No curso do romance, ao nos inclinarmos à personagem Otacília, vemos traços de opressão em sua personalidade. Sua presença na narrativa imprime o máximo da repressão dos constructos sociais dominantes que as mulheres sofrem ao longo da história, o que é refletido na condução do seu casamento e na criação de suas filhas. Michelle Perrot dialoga com Bordieu, a partir da apropriação da mulher nas produções ocidentais, ao relacionar a falta de entendimento do corpo da mulher, bem como o receio dos homens frente aos atributos femininos, sob uma perspectiva religiosa, a fim de que recaia sobre as mulheres a culpa e o silenciamento do corpo:

Segundo 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” (PERROT, 2003, p. 21).

Perrot (2003, p. 21), ao mencionar como se opera uma construção sociocultural da feminilidade, evidencia aspectos que nos aproxima das características reproduzidas por Otacília: “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”.

Otacília é a mulher que segue esses referidos moldes à risca e, desde os planos iniciais de sua vida, cala suas expectativas e desejos. Como quando jovem ansiava em se casar com receio de morrer virgem e poder descobrir a sensação de um orgasmo e, mesmo depois de casada, não verbaliza sua infelicidade sexual, por se tratar de um dos muitos assuntos considerados proibidos. Em seu papel de “boa esposa”, é sempre submissa e nunca questionadora de seu marido e seus desejos. Atravessada por essa criação de silêncios, segue reprimida, insatisfeita e projeta em forma de inveja para as filhas a plenitude sexual que poderiam vir a experimentar, por estarem à frente de seu tempo.

Desse modo, a mãe e o pai, Afonso Olímpio, transferem para as filhas, Clarice e Maria Inês, essa carga de silêncio que imobiliza e naturaliza os assuntos como proibidos. Nesse ambiente familiar e rural que se estabelece, mostram-se como os ditadores do âmbito informacional, cujo direito à informação sexual ou polêmica é sempre negado às meninas, criando uma atmosfera hostil em que

imperava o perigo e onde o algoz se beneficia dessa falta de acesso e esclarecimentos, sujeitando-as à sua dominação.

Clarice é a personagem que segue com retidão a criação passada pela mãe, de postura submissa, tenta sempre agradá-la de todas as formas e se mantém distante dos proibidos. Maria Inês é inquieta, insubmissa e arredia, ela demonstra resistência e faz questão de transitar pelos proibidos, além de ouvir assuntos por detrás das portas, o que a permitiu assistir o ato violento do pai contra a irmã. Mesmo assumindo uma identidade mais rebelde e libertária, Maria Inês, ao se casar com seu primo João Miguel, não escapa de uma opressão em seu casamento. O narrador revela que seu marido não era inteiramente favorável à sua decisão de trabalhar e estudar, mostrando uma resistência na manutenção de um constructo social de base patriarcal, ao estabelecer uma dependência econômica da esposa a ele, em troca de uma dedicação familiar total. Além das infidelidades que são expostas no decorrer da história.

Segundo Bourdieu, faz-se relevante salientar que os homens também não escapam dos padrões impostos, porém, a parte que lhes cabe são distintas, nesse caso, esse constructo social e histórico, gira em torno da superioridade na maneira como lida com o universo. Como demonstração desse fato, temos na narrativa relatos de que Afonso Olímpio sofre uma opressão em forma de preconceito racial na juventude, ao mencionar comentários de terceiros: “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*” (LISBOA, 2013, p.53-4). Todavia, notamos que até os ataques em relação à personagem masculina são velados, salientando uma discrepância entre os sexos, uma vez que o narrador confirma que essas críticas suscitavam em “quase-surdina”.

Para Bourdieu (2003, p. 38), enquanto o homem é motivado a ter uma postura “grave” e de enfrentamento quanto aos padrões que não os escapam, desproporcionalmente, a mulher é instigada a viver de acordo com um ideal de recato e induzida a “se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter (o contrário de “pôr-se acima de”), nas posturas curvas, flexíveis, e na docilidade correlativa que se julga convir à mulher”. Temos como exemplo no romance, a passagem que discorre sobre o casamento de Clarice com seu vizinho, Ilton Xavier. Acreditava que o casamento a salvaria, faria esquecer do trauma, limparia a culpa por não ser mais virgem, em uma sociedade que ainda priorizava esse aspecto: “E ela continuou feliz

quando o padre deu a Ilton Xavier permissão para beijar a noiva (embora ele já pudesse prescindir de permissão), imaginou que agora, sim, as coisas talvez pudessem vir a ser diferentes” (LISBOA, 2013, p. 136). Reafirmando a relação de poder da dominação masculina, há o relato da quebra de expectativas de sua noite de núpcias, bem como sua submissão frente ao comportamento masculino:

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. Sabia que havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível. Mas foi submissa e obediente como sempre (LISBOA, 2013, p. 141).

Bourdieu (2003) postula sobre a relação entre a dominação masculina e o sexo, em que a mulher é tratada como passiva e aponta para termos usados, como “possuir”, que designa a confirmação de poder e virilidade do homem sobre a mulher, como o trecho ressalta acima. E é essa objetificação do corpo que nos faz também associar ao segundo caso contra a mulher na narrativa, mais especificamente estupro seguido de morte, sofridos pela personagem Lina. Triste pela despedida de sua amiga Clarice, que se mudaria para o Rio de Janeiro, Lina faz seu caminho comumente de volta para casa, até ser surpreendida por um homem desconhecido que sai detrás de uma moita de ciprestes e a violenta. Esse homem se sente no direito de subjugar-la e usá-la como objeto para sua satisfação sexual e afirmação de sua virilidade e descartá-la, ceifando sua vida.

Ainda referente ao tratamento diferente para homens e mulheres, Bourdieu menciona que até mesmo as posturas ensinadas às mulheres são munidas de moralidade que não são atribuídas aos homens, como exemplo: deixar as pernas abertas (visto como vulgaridade); a mulher ter a barriga protuberante (indica desleixo); o uso de saias; etc. Enquanto para os homens, por outro lado, são reservadas posturas mais livres, como: balançar-se nas cadeiras, colocarem os pés na mesa e afins. Assim, como fundamentado pelo estudioso, as mulheres se tornam vítimas de um cerco invisível, caracterizado pelo aprisionamento do corpo. Para o autor, essa imposição atravessa a malha social e impacta como um confinamento simbólico, ou seja, as mulheres são levadas a aceitarem padrões e a acreditar na veracidade dos modelos impostos, sem que haja uma verdadeira ação impositiva sobre elas.

Na narrativa, temos o adultério como tema de grande oposição de como é visto pela sociedade quando cometido por homens ou mulheres. Um dos casos resultou em um feminicídio na trama, marca de um assunto proibido sobre a Fazenda dos Ipês, em que o marido flagrou a traição de sua esposa e a matou com dezessete facadas, o casal tinha Lindaflor como filha que, quando criança, foi vizinha de Clarice e Maria Inês. Ainda durante a infância, Maria Inês conta essa história pela primeira vez ao seu primo João Miguel. Posteriormente, o narrador nos revela o motivo pelo qual seu primo passava todos os verões na fazenda: seu pai, um rico advogado, desfrutava dos verões na Europa com sua amante, enquanto sua mãe ficava internada em uma clínica para doentes mentais. Podemos então notar a divergência de tratamento, pois enquanto o senhor Azzopardi gozava de seu relacionamento extraconjugal no exterior, a mãe de Lindaflor pagava com a própria vida em um desfecho trágico de assassinato brutal.

Podemos constatar que, ao experimentarem a honra ou a vergonha, a sua virilidade deve ser reafirmada perante os outros. Portanto, o homem, embasado por constructos sociais machistas, torna-se, então, um executor que penaliza a infidelidade feminina da forma mais cruel possível, a fim de recuperar sua honra, enquanto a masculina é pouco acusada, ou até mesmo louvada como expressão de sua virilidade.

A última e principal representação narrada sobre a violência explícita contra a mulher é a que Clarice é acometida, um estupro praticado pelo próprio pai, Afonso Olímpio, e assistido por sua irmã, Maria Inês. Atrocidade essa que será força motriz da trama na modulação da vida das meninas e as dividirá entre o *antes de tudo* e o *depois de tudo*. O termo *tudo* para se referir ao abuso, expressa o nível alto e irreversível do impacto que essa dominação masculina, no âmbito físico e/ou simbólico, acarretou nas personagens, o que nos faz pensar na importância da literatura contemporânea em focar e levantar questões acerca dessa temática.

2.2 A VIOLÊNCIA NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Figueiredo (2019), ao explanar sobre o tema da violência na literatura de autoria feminina, traça como as escritoras, sobretudo as mais jovens, lidam com a

temática do incesto, do estupro, da automutilação, entre outros assuntos que envolvem o corpo feminino e que ainda são considerados tabus. A autora ressalta um avanço nessas novas abordagens, em comparação com Virginia Woolf, por exemplo, que confessava dificuldade em tratar do corpo. Levanta dados pertinentes a essa pesquisa, como alguns nomes significativos de escritoras que expõem esse conteúdo, frisando que a literatura feminina, embora inserida na tradição literária masculina, transgride a ordem vigente, pois escrever já é considerado um ato transgressor.

Para Showalter (1994, p. 35), quando estudamos as obras ficcionais de autoria feminina, a questão do corpo é crucial para compreendermos a situação da mulher no panorama da sociedade, porém “não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias”. Segundo Miller (1980 apud SHOWALTER, 1994, p. 35), como ideia complementar, a diferença da prática literária feminina deve ser constituída “no corpo de sua escrita e não na escrita de seu corpo”. Showalter, ao reconhecer a necessidade de reinvenção da linguagem feminina, de modo com que sua fala esteja fora da estrutura falocêntrica que, em censura, limita e silencia, ressalta:

Devemos lutar para abrir e ampliar o campo linguístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo. Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de um “cárcere da língua”. A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é a linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Tal pensamento se assemelha com a ideia de Woolf (2016, p. 17 apud FIGUEIREDO, 2019, p. 138) ao dizer que “as escritoras têm muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer”. Woolf (1985 apud FIGUEIREDO, 2019) considera as personagens femininas criadas pelos homens descritas apenas a partir de suas experiências amorosas. Por esse ponto de vista é que se explica, para ela, a produção ficcional de mulheres impactar em grandes alternâncias de beleza e horror, bondade e depravação, prosperidade e infelicidade, pois seria esse o movimento inconstante do olhar do amante conforme seu amor aumentasse ou diminuísse. Na realidade, porém, cabia muitas vezes às mulheres os cuidados com a casa e a educação dos filhos e sofriam muitas formas de violência.

Para Figueiredo, “Virginia Woolf faz um exercício mental para imaginar como as mulheres deveriam escrever sobre suas vidas, narrando experiências que nunca foram enfocadas pelos escritores no passado e não tentando imitar a escrita dos homens” (FIGUEIREDO, 2019, p. 138). E como Woolf mesmo indagou:

Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como os homens, ou se parecessem com os homens, pois se dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjariamos com apenas um? (WOOLF apud FIGUEIREDO, 2019, p. 138).

Dada a importância de salientarmos a linhagem de mulheres escritoras no decorrer da história, assim como nos ocupamos no primeiro capítulo deste trabalho, destacaremos alguns nomes de relevo na literatura de autoria feminina ao abordarem temas considerados tabus que envolvem violência e corpo feminino. Em um recorte temático, retratando principalmente estupro e estupro incestuoso, estaremos amparados pelos estudos de Figueiredo (2019) para o levantamento dos dados das autoras que virão a seguir.

Cury (2007) expõe certa preferência das produções literárias ficcionais contemporâneas em perscrutar mais o cenário urbano, alçando reflexões no exame de seu próprio tempo e espaço, uma vez que a maior parte da população se encontra em grandes metrópoles, o que contribui para a fragmentação das identidades e do sujeito pós-moderno. Em suas palavras:

A ficção brasileira da contemporaneidade tem suas raízes no solo urbano, no contexto atual do país cuja feição predominantemente rural foi substituída pela vida agitada e violenta que caracteriza suas grandes metrópoles. As produções culturais contemporâneas insistem, pois, na encenação do espaço urbano: uma cidade muitas vezes desgastada, cujo tecido social encontra-se rompido, metáfora da impossibilidade de reconstituição identitária positiva do país (CURY, 2007, p. 9).

O estupro incestuoso de crianças ou adolescentes, praticado por membros da família ou figuras que exerçam posição paterna ou materna, infelizmente ainda assombra muitas vítimas no âmbito doméstico/familiar. Seja qual for o seu vínculo, o abusador sexual é um perverso que utiliza uma relação de poder em relação ao corpo do outro e, quando incestuoso, utiliza o parentesco como um facilitador para o exercício dessa perversidade. O abuso sexual cometido contra crianças e adolescentes acarreta traumas que podem durar a vida toda, podendo se manifestar

como insegurança emocional e dificuldade para estabelecer confiança e afeto nas relações interpessoais.

A memória é o cordão que liga a vítima ao momento trágico do abuso e, na maioria das vezes, trata-se de um acontecimento indizível, o que faz a memória do trauma ser recalçada, com o desejo permanente de que seja lançada aos porões do esquecimento. Todavia, não se pode esquecer, de fato, o acontecido e o trauma reverbera na inconsciência, causando sintomas e sendo refletido em doenças psíquicas, segundo estudos da psicanálise (FIGUEIREDO, 2019).

Há casos de estupro incestuoso nas obras ficcionais de autoras como Adriana Lisboa, Bia Barros, Cinthia Kriemler, Sheila Smanioto e Maya Falks, de estupro no casamento retratado por Lya Luft, Carola Saavedra e de estupro por pessoas próximas às personagens, abordado por Elvira Vigna, Susana Fuentes, Paloma Vidal e Aline Bei.

Figueiredo evidencia o romance *Mulheres que mordem* (2015) de Beatriz Leal, cujo personagem masculino relata à psicanalista a prática de estupros contra presas políticas na Argentina, enquanto uma outra personagem retrata um abuso sofrido em prisão política. O conto “Os inocentes”, de Marília Arnaud, traz a história de estupro cometido por adolescentes, dentre outras narrativas que levantam o tema de abuso sexual contra menores. Há escritos também de autoras como Lya Luft, Monique Revillion e Beatriz Bracher retratando a violência em diferentes classes sociais (relação entre homens ricos e menores menos favorecidos).

Dentre outros tipos de abusos sexuais que ocupam a temática das escritoras, Figueiredo (2019, p. 143) destaca o “abuso corretivo” sofrido por personagens negras e lésbicas, sobretudo nos contos “Os olhos verdes de Esmeralda”, de Míriam Alves, do livro *Olhos de azeviche* (2007), e “Isaltina Campo Belo”, de Conceição Evaristo, do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011).

Nos dois contos as personagens, negras, jovens, bonitas e de classe média urbana, são agredidas por homens violentos e narcisistas, que não suportam perceber que eles são dispensáveis, não são necessários para a realização sexual de jovens atraentes. Seu objetivo é de humilhá-las, espezinhá-las, se possível, destruí-las. Todavia, apesar do sofrimento e da raiva, as personagens não se deixam abater: se o conto de Míriam Alves acaba logo depois do estupro, o de Conceição rememora e verbaliza, pela primeira vez, algo que aconteceu há mais de 30 anos. Ou seja, trata-se de um trauma difícil de ser falado (como todo trauma), mas que não a impediu de refazer sua vida (FIGUEIREDO, 2019, p. 144).

Em “Os olhos verdes de Esmeralda”, de Míriam Alves, é narrada a história de duas mulheres que vivem juntas, Esmeralda (apelido recebido por seus olhos verdes, nome de Julita) e Marina. Conheceram-se em uma festa de calouros da faculdade e dividiam um apartamento durante a graduação, amizade essa que evoluiu, em pouco tempo, para um amor intenso e secreto. Após a formação universitária, cada uma opta por morar em sua própria residência, mantendo assim, a relação ainda mais discreta e velada.

Saindo da festa que é representada na enunciação, no carro e distraídas pelo desejo, acabam por descontrolar o carro provocando uma derrapagem, o que chama a atenção de policiais. Eles percebem o gesto de carícia entre elas e o sargento, retratado como racista e homofóbico, com ódio e ressentimento - frutos de motivos torpes - violenta Esmeralda, enquanto os outros policiais seguram Marina para que ela assista a cena. Em uma atitude completamente desumana, a fim de fazê-las gostarem de homens, segundo eles, os três policiais estupram as duas mulheres. Por fim, desfalecidas, elas se abraçam, empaticamente, compartilhando a dor, a angústia e a revolta de tamanha tragédia.

No conto “Isaltina Campo Grande”, de Conceição Evaristo, a protagonista que carrega o nome do título tem disforia de gênero. Na infância e na adolescência ela se sentia como menino e se espantava com a aparência feminina, depois de um tempo ela compreende e aceita, mas se sente deslocada. Adulta e com diploma em mãos, parte para a cidade grande onde conhece um rapaz que se encanta por ela, ignorando o desinteresse de Isaltina. Ao convidá-la para um aniversário em sua casa, a personagem é surpreendida por cinco desconhecidos que a abusam sexualmente, dizendo entre eles que estavam ensinando Isaltina ser mulher. A personagem vive o impacto do trauma e o reflete em silêncio, permanece alheia a tudo, inclusive de que estaria grávida.

Ela vai conhecer a felicidade através de sua filha que, apesar de ser fruto de um abuso coletivo, ama sem reservas. E é em uma reunião escolar que conhece o amor, a professora de sua filha. Descobre que é possível ser uma mulher que ama outra mulher e que essa, inclusive, será sua única companheira por toda vida. Isaltina só consegue relatar o fato traumático muitos anos depois, quando idosa.

Ambas as narrativas apresentadas, ainda que em situações distintas, abordam abusos sexuais com motivações, erroneamente, “corretivas”, de figuras que pretendem humilhar essas mulheres e impõem padrões heteronormativos e

racistas. Ainda que no conto “Isaltina Campo Belo”, mesmo com toda a atrocidade, pode ser considerada uma história de superação, em “Os olhos verdes de Esmeralda” o futuro é incerto, pois não sabemos como o impacto do trauma afetará a relação das personagens.

Dentre os temas expostos como tabus, o incesto é representado como tal até os dias atuais. Considerado uma prática antiga, marca presença nas histórias mais remotas, como as bíblicas, mitologias greco-romanas e tragédias gregas. Além de se tratar de tabu, agrega-se ao tema um sentimento profundo de culpa, como podemos observar em muitos romances contemporâneos, a exemplo de *Dois Rios* (2003), de Tatiana Salem Levy.

Para Freud (2013), o tabu é de origem desconhecida e não depende de fundamentação, trata-se de algo alimentado por grupo, clã, tribo ou sociedade que impõe certas proibições que devem ser acatadas pelo todo e torna-se natural para os que estejam sob esse domínio. O tabu, portanto, é instituído mediante obediência às imposições que são difundidas por um grupo específico, sem a necessidade de maiores explicações.

Freud (2013, p.75-78) explana que “o fundamento do tabu é um ato proibido para o qual existe uma forte inclinação no inconsciente. Portanto, “o tabu é uma proibição antiquíssima imposta de fora (por uma autoridade) e dirigida aos desejos mais fortes do ser humano”. Desse modo, a força com que essa proibição impacta no inconsciente implica em controlar os impulsos de transgressão.

A ligação do incesto com a culpa partiria da transgressão do tabu, pois nele há o despertar da consciência de culpa ou consciência moral, o que seria o reconhecimento interior do desprezo a alguns deslocamentos dos desejos que habitam o inconsciente humano. Segundo Freud (2013, p. 120), o que é proibido de forma mais enfática, tem de ser objeto de um desejo, “se aplicarmos essa tese plausível aos nossos primitivos, teríamos de concluir que entre suas tentações mais fortes se encontram as de matar seus reis e sacerdotes, cometer incesto, maltratar seus mortos etc.”.

A proibição que gira em torno do incesto pode estar ligada a exogamia, que se trata da proibição de relações sexuais entre indivíduos do mesmo clã ou tribo e demonstra ser a medida protetiva mais conveniente para uma coibição inicial do incesto. Nas palavras de Freud:

a correspondente restrição do tabu consiste na proibição de que os membros do mesmo clã totêmico se casem entre si e mantenham relações sexuais. Esta é a célebre e enigmática *exogamia* ligada ao totemismo. [...] ela se origina do aguçado horror ao incesto dos primitivos, tornar-se-ia perfeitamente compreensível como garantia contra o incesto em casamentos grupais e de início proporciona a evitação do incesto para as gerações mais jovens, apenas num desenvolvimento posterior se tornando um obstáculo também para a geração mais antiga (FREUD, 2013, p. 163).

Bataille (1987, p. 141), por sua vez, liga o incesto à animalidade carnal, “o incesto é o testemunho primeiro da conexão fundamental entre o homem e a negação da sexualidade, ou da animalidade carnal”. Postula sobre o a proibição do incesto ser de caráter universal, o “incesto é uma dessas situações que não têm existência, arbitrária, senão no espírito dos seres humanos”.

A proibição do incesto vem para garantir o funcionamento da família, componente indispensável para manter a ordem e a hierarquia familiar (ENRIQUEZ, 1999). Ainda de acordo com Enriquez (1999, p.45), “foi preciso que o incesto se produzisse para ser proibido de maneira tão radical. E testemunhas atestam que, se o incesto não é um fenômeno frequente é, ao menos, suficientemente comum”.

Para que o incesto se configure como tabu, para além de sua manifestação do desejo no inconsciente, seria necessária a consumação do ato, transgredindo o tabu, prática que é enfaticamente proibida. Entretanto, assumimos que tal proibição não foi satisfatória, já que vemos tantos casos da prática, inclusive, na forma brutal de estupro, o que nos inclina a pensarmos também como a cultura do estupro ainda se estabelece em uma sociedade, manifestando domínio masculino em uma relação de poder.

2.3 A CULTURA DO ESTUPRO

Campos (2016), ao conceber o crime de estupro como expressão de uma perversão daqueles que o cometem, levanta importantes considerações a fim de responder aos porquês de sua tolerância e naturalização, principalmente em uma sociedade patriarcal. A autora busca apontar as práticas que constituíram métodos de controle de uma cultura denominada “cultura do estupro”, condutas essas que vigiam, manipulam, censuram e dilaceram o corpo da vítima. O estupro, então, seria

um instrumento de domínio e manutenção de poder, próprio das sociedades patriarcais.

O termo estupro, do latim *stuprum*, tem como significado “manter relações culpáveis”. Não se trata de uma invenção de limites modernos nem clássicos e não nasceu de um marco civilizatório. A sua origem não transgride uma lei, e sim a imposição da vontade de um sujeito perverso sobre a vontade de outro, prevalecendo a vontade do mais “forte” (CAMPOS, 2016, p. 2-3).

Para Freud (2008), o elemento civilizacional surgiria como a primeira tentativa de regular essas relações sociais, já que na ausência desta, as relações ficariam submetidas à “lei” do mais “forte”.

E nada mudaria se este indivíduo mais forte se deparasse com outro mais forte ainda. A vida humana em comum é possível apenas se a maioria for mais forte do que cada indivíduo e se se mantiver coesa contra cada indivíduo. O poder desta comunidade sob a forma de “Direito”, contrapõe-se neste caso ao poder do indivíduo, agora visto como “violência cega”. Esta substituição do poder do indivíduo pelo poder da comunidade é o passo civilizacional decisivo (FREUD, 2008, p. 48).

Freud, em seu estudo “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade e Outros Trabalhos”, de 1905, menciona que a gênese do estupro se dá a partir da perversão daquele que o pratica e não de uma cultura. Tal perversão se enquadraria ao sadismo, ato que residiria uma inclinação do sujeito a provocar dor ao seu objeto de desejo sexual.

O conceito de sadismo oscila, na linguagem corriqueira, desde uma atitude meramente ativa ou mesmo violenta para com o objeto sexual até uma satisfação exclusivamente condicionada pela sujeição e maus-tratos a ele infligidos. Num sentido estrito, somente este último caso extremo merece o nome de perversão (FREUD, 2006, p.150).

Referente ao aspecto da agressividade que intenciona a subalternação do outro nas pulsões sexuais, Freud postula que a crueldade e a pulsão sexual estão intimamente atreladas, fato visto ao longo da história da civilização humana, mas no que se refere ao esclarecimento dessa correlação não temos muito mais do que o acentuado fator agressivo da libido (FREUD, 2006, p. 150). Ao ir além da caracterização dessa perversão, afirma que “a particularidade mais notável dessa perversão, reside, porém, em que suas formas ativa e passiva costumam encontrar-se juntas numa mesma pessoa” (FREUD, 2006, p. 151).

Podemos considerar que a cultura do estupro, respaldada pela cultura patriarcal, é usada como instrumento de manutenção, perpetuação e hegemonia para assegurar o poder do falo. Campos (2016, p. 7) salienta que o falo, nesse caso, corresponde ao órgão sexual masculino em riste. Vemos nessas práticas, muitas vezes, a utilização de armas e outros apetrechos para se concretizar a sanha violenta de subalternização daqueles que “devem” estar submetidos aos detentores do poder.

O estupro pode ser considerado o auge da perversidade do domínio fálico. E ainda, o que muitas vezes, inadequadamente, o legitima é uma culpa atribuída ao comportamento feminino. Recai às mulheres o estigma de que houve uma “provocação”, como se as vítimas tivessem instigado seu algoz por se vestirem de determinado modo ou por comportarem-se de maneira livre, ou ainda por frequentarem determinados lugares, como se “fizessem por merecer” tal barbárie. Desse modo, a culpa se funda às vítimas e o malfeitor passa a ser visto como um inocente que caiu em sedução, sendo que a punição a isso resultou no estupro.

Mas, a culpa mediata, senão a originária, a de fundo, é a culpa por estar apropriada de seu próprio corpo, de seus desejos e de suas vontades. A culpa por refugir aos padrões de controle socialmente impostos. Aos padrões de comportamento aos quais devem estar enquadradas as mulheres nas sociedades patriarcais: os padrões do recato, da submissão, do despoder. O estupro, então, é praticado pelo sujeito perverso, também como modo de desempoderar uma mulher que aos seus olhos lhe pareceu empoderada e desafiadora das hierarquias de poder. O intuito não é, simplesmente, satisfazer o seu desejo em relação a ela, mas, principalmente, desempoderá-la, destruí-la, minar a sua potência e a sua capacidade de subverter as estruturas arcaicas do poder patriarcal (CAMPOS, 2016, p. 9).

Vemos, em *Sinfonia em branco* (2013), alguns traços dessa culpa direcionada às vítimas de estupro, como é o caso dos comentários condenadores que atravessaram a manhã do dia seguinte à tragédia a qual Lina foi submetida: “Talvez ela tenha provocado isso, não repararam como ela andava vestida?”, ou “Meio assanhadinha”, “Meio sem-vergonha” (LISBOA, 2013, p. 102), julgamentos que naturalizavam a violência sofrida e, além de ter sido desumanizada pelo feminicídio, é acusada de ter provocado tal ato.

No romance, Clarice também expressa culpa pelo abuso sofrido. Mesmo sendo unicamente vítima, acredita ter feito algo terrível e passível de punição, como se de alguma forma merecera o que o pai fizera. Podemos analisar sua

permanência ao seu lugar de maior sofrimento, inclusive com seu algoz, como uma autopunição, ou insistência em manter a relação de boa filha, cuidando da mãe no leito de morte e do pai, até o fim. O trecho abaixo evidencia um misto de culpa com a falta de compreensão de Clarice em relação ao que houve e a si mesma:

E olhar para as próprias mãos com repugnância, depois com pena, depois com amor. Ela não conseguia sair de si mesma para compreender de outra forma a história. Era a um tempo testemunha, vítima e algoz. Era Clarice que nunca deveria ter nascido. Que estragara uma família e agora estava estragando outra (LISBOA, 2013, p. 256).

É inegável o impacto que esse ato perverso, comumente, causa às vítimas, que se sentem reduzidas, desvalorizadas, entre outras consequências descritas por Campos:

O corpo da mulher abusado e subalternizado mina a potência da alma feminina que se recolhe aos grotões de sua própria vida. A quebra da autoconfiança e da autoestima empurra as vítimas para a margem de seus caminhos existenciais. Não poucas, suicidam-se. Todas declaram-se, para sempre, sobreviventes. O peso do trauma as acompanha por toda a vida, dificultando as suas (CAMPOS, 2016, p. 10).

Algumas passagens no romance denunciam as marcas irreversíveis do trauma no mais íntimo de Clarice. A tentativa de suicídio direto e indireto da personagem, tanto o consumo de drogas como os cortes gêmeos nos pulsos, que simbolizam uma tentativa de suicídio feito com uma faca Olfa, marcas que revelam a dificuldade de lidar com o impacto do trauma e surgem com o intuito de aniquilar o sofrimento.

Naquele exato momento Clarice inaugurava uma curva descendente, mais ou menos como numa montanha-russa, que iria levá-la até o inferno. E até a redenção precisa e afiada de dois cortes gêmeos feitos com faca Olfa. [...] Ficaram hospedadas durante algum tempo na casa de um deles em Lumiar, onde fumavam maconha o dia inteiro e de vez em quando procuravam uns cogumelos para fazer chá. [...] Mais tarde ela descobriu também que a cocaína servia para deixá-la intensa e para que o mundo brilhasse. E que o álcool era anestésico (LISBOA, 2013, p. 259-261).

Michel Foucault (1977), ao postular sobre a temática “disciplinas”, destaca o que denomina como “corpos dóceis”. Os estudos tratam dos sistemas prisionais, mas o conteúdo cabe às questões da cultura do estupro sobre os corpos de suas vítimas também. Ao versar sobre o corpo como destinatário do exercício de poder,

expõe que houve uma investigação durante a época clássica a respeito dos traços desse corpo que é alvo de poder: “É dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1977, p. 125-6).

Na trama de Lisboa, temos evidências dessa característica nas vítimas de estupro, como ao retratar Clarice que, reiteradas vezes, é exposta como dócil, recatada, submissa. Esse traço de fragilidade também se manifesta em Lina, ao reconhecer no momento trágico de sua violação, que nem era preciso tanta força para calar a sua voz e dominar seu corpo.

Podemos considerar que há no estupro um processo de destruição do sujeito pela submissão de seu corpo ao domínio do outro de maior poder, como o de uma mulher sob o de um homem. Como um método de controle, a nível de fragilidade, exercido por um modelo social patriarcal. No entanto, no método disciplinar tratado por Foucault, não se dá a apropriação dos corpos dos presos como acontece com os corpos femininos nos moldes patriarcais. Esse corpo feminino é domesticado, ou seja, sofre “uma relação de dominação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada e estabelecida sob a forma da vontade singular do patrão, seu ‘capricho’” (FOUCAULT, 1977, p. 127). Processo esse, identificável em Clarice, quanto ao domínio e “destruição”:

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 de fato ninguém 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 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 [...] aquela parte de si mesma até então ainda disposta a tentar sobreviver (LISBOA, 2013, p. 235).

O corpo feminino, sob o viés patriarcal, é um corpo vigiado, adestrado e censurado. Submetido a um poder político e, por ele, controlado. Faz-se plausível a constatação de que a cultura do estupro fomenta valores machistas nas sociedades patriarcais. E, apesar de ser um crime, ainda é muito “tolerado” em razão dessa cultura. Podemos, então, ressaltar que se trata de um método perverso de controle e dominação.

A partir dos estudos expostos no desenvolvimento desse capítulo que destaca a temática das marcas da violência contra a mulher, constatamos que o romance resgata elementos trágicos considerados tabus como o incesto, o estupro e o feminicídio. A violência sofrida por Clarice, pelo próprio pai, interpela a trajetória de sua vida desde o momento do ato perverso até a vida adulta, assombra enquanto trauma e a transborda de uma culpa avassaladora, reforçada por essa cultura do estupro, que respinga também em outras personagens e as colocam à sombra do domínio patriarcal. Como o trecho que revela a imagem que o sofrimento de Maria Inês compôs, sob o impacto de ter assistido a violência contra sua irmã:

[...] 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. Um momento que arranca o feto de dentro do útero e lhe irrompe a vida, que seca as raízes dos ciprestes e pisoteia os bolos de terra com confeitos de margaridinhas picadas (LISBOA, 2013, p. 78).

Afonso Olímpio é a principal figura a instaurar no próprio âmbito familiar o exercício de domínio patriarcal e todas as mazelas que possam ser atribuídas a tal, como as violências físicas e simbólicas cometidas, sendo que por sua posição, em contrapartida, deveria oferecer proteção e abrigo. Suas ações afetam direta e indiretamente as vidas de suas filhas, bem como as rotas que decidem por seguir, ao viverem os ciclos que vão de destruição à sobrevivência, decorrentes do trauma.

No próximo capítulo, adentraremos à observação do romance quanto à linguagem, com o intuito de verificarmos a forma como Adriana Lisboa expõe estética e semanticamente a estrutura do trauma, a fim de nos colocarmos frente ao sofrimento dessas mulheres. E, como a obra denuncia uma lei do patriarcado quanto ao emudecimento que as mulheres são condenadas, nossa análise da trama se debruçará sobre os principais temas: trauma, memória e silêncio.

3 SINFONIA EM BRANCO

*E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.*

(Carlos Drummond de Andrade)

*É sempre nos meus pulos o limite
É sempre nos meus lábios a estampilha
É sempre no meu não aquele trauma*

(Carlos Drummond de Andrade)

*A história relata o que aconteceu
o silêncio narra
o que acontece.*

(José Tolentino Mendonça)



Figura 1 – Symphony in White, n° 1: The White Girl (1862), de James Whistler.

3.1 OS INSTRUMENTOS DE *SINFONIA EM BRANCO*

Como visto anteriormente, as narrativas de autoria feminina (não somente, mas aqui direcionado ao foco da pesquisa) passaram por mudanças no decorrer do tempo. Na contemporaneidade, os escritores parecem cada vez mais mostrar a consciência de uma aliança e complemento entre o ato de narrar, a constituição de sua subjetividade e a percepção do leitor, correspondendo a um mecanismo de movimento e possibilidades. Desse modo, há a desconstrução do narrador tradicional como peça fundamental para a produção pós-moderna, salientando a descentralização e fragmentação de sua subjetividade.

Assim como as identidades no contexto pós-moderno trazem esse caráter inconstante, fragmentado, caótico, o narrador que representa esses acontecimentos, mostra-se com a mesma postura e perde sua autoridade, tendo seus limites borrados. Perde-se aquela completude e recai sobre ele as incertezas que permeiam o momento presente. Theodor Adorno (2003, p. 55), no capítulo “A posição do narrador no romance contemporâneo”, menciona a situação paradoxal que o envolve, uma vez que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”.

A narrativa pós-moderna relê as fórmulas do romance tradicional adaptando-as para um modo de experimentação no qual o leitor tem papel importante para a construção dos sentidos. Adriana Lisboa estrutura seu texto de forma com que o enredo se constrói à medida em que os acontecimentos são revelados. Dessa forma, o narrador vai ganhando a confiança do leitor, como se o processo de narrar exercesse igual ou maior importância do que o conteúdo.

Para Adorno (2003, p. 55), “O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato [...], a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato”. Diante dessa preocupação em dar conta do que não pode ou não consegue ser dito, o autor complementa: “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (p. 56). Frente a esse contexto, um narrador que conseguisse dominar de forma completa uma narração acerca desse tema, soaria para os leitores como, no mínimo, ilegítimo.

Pensando no ato de narrar como parte importante após um evento traumático, traço esse que se apresenta como tema principal de *Sinfonia em branco*, a narrativa pós-moderna vem munida de uma multiplicidade de recursos para dar significado ao não-dito, inclusive a expressão do próprio silêncio. As memórias dos seus personagens encaminham e descaminham os acontecimentos, variando o fluxo temporal entre passado e presente, além de retornar ao fato narrado por muitas vezes. O narrador exerce uma manifestação flexível, alternando o enfoque entre as personagens, para que ambos se completem e constituam a história.

Essa consciência de incompletude favorece a fluidez da trama, é como se o narrador descansasse, entre possibilidade e impossibilidade, do compromisso de ser direto, uno. Apesar de sua onisciência, não possui a totalidade do saber e não exerce domínio, porque se faz compatível com as características contemporâneas dos sujeitos e das relações que nos apresenta. Por isso, se desloca em tempo, espaço e identidade, mergulhado no mundo das personagens envolvidas por incertezas.

Sinfonia em branco traz a história de duas irmãs, filhas de um fazendeiro fluminense, separadas e unidas por um trauma. Essas personagens, figuras centrais na narrativa, a partir de suas memórias, percorrem o enredo que se faz cheio de silêncios, recuos, interdições, alteridade, dor, solidão. São apresentados na obra, as formas e os caminhos diferentes como cada uma dessas mulheres resistiram ao acontecido. Adriana Lisboa perpassa a trajetória dessas mulheres, retratando as muitas formas de violência as quais são submetidas.

Para a pesquisadora Luciene Azevedo, no capítulo “A delicada mordida da anacronia” de sua tese, a autora “investe na elegância, traduzida pela convivência do simples com o refinado, na memória como uma interface capaz de lembrar outras temporalidades, outras cadências de leitura e escrita, e na descrição do detalhe” (AZEVEDO, 2004, p. 123). Ainda em suas palavras, sobre a construção da narrativa, discorre:

O enredo bem tramado concentra-se na memória de um acontecimento traumático que marca a vida de duas irmãs. Maria Inês e Clarice dividem um segredo. É em torno do jogo entre contar e silenciar que a narrativa avança através de “discretos movimentos” (p.12), embalada por antecipações e retrospectões que, ao contrário do primeiro livro, já não estão mais didaticamente explicitadas para o leitor. Essa dinâmica temporal está alicerçada em uma memória fragmentária que, contada através da perspectiva multifacetada de cada um dos personagens, conjuga as

expectativas do “antes de tudo” e as desesperanças no futuro. O ritmo narrativo pretende respeitar os “muitos e longos silêncios” (p.63) que marcam a con(v)ivência entre os personagens e empenha-se para tornar leve “a lembrança do desespero” apesar do peso do tema: o abuso sexual praticado pelo pai das meninas marcado para sempre no corpo de Clarice e na memória de Maria Inês, testemunha da cena indelével. Ainda que nunca nomeado diretamente “as coisas podiam existir, mas não podiam ser nomeadas” (p.57), o segredo é revelado através de uma “infinidade de intervalos, de falhas, de lapsos” (p.18) que esvaziam o momento grandioso de revelação epifânica e espalham pequenas pistas por toda a narrativa (AZEVEDO, 2004, p. 123-124).

A autora traz para o texto uma narrativa não-linear, labiríntica por natureza, costurada pelo recurso da memória como fio condutor entre o passado e o presente e as representações femininas que são muitas vezes silenciadas, mas a passos lentos, algumas destoam e vão da submissão à transgressão. Sem dúvida, o atributo de grande relevo é como se estabelece a construção da narrativa, a forma como as tragédias são contadas através do véu da delicadeza:

Todo o engenho do romance está voltado para burlar a pieguice espetacularizada que a violência do tema poderia despertar. A memória funciona realmente como uma âncora capaz de manter os afetos desdramatizados, amainados, e exerce papel fundamental na relativização do peso que se esconde por trás da delicadeza com que a história é contada (AZEVEDO, 2004, p. 124).

A linguagem é um aspecto muito importante a ser observado, já que a autora elege um narrador que realiza um contraponto ao abordar temas de grande peso com delicadeza, recorrendo muitas vezes a uma forma poética de expressão. Segundo Rosa, essa voz “opta por uma leveza do narrar, por uma brandura, por uma brancura” (ROSA, 2005, p. 773). Entre profundidade e simplicidade, em um contraste de ambiente calmo/violento, monótono/eventos traumáticos, o narrador parece usar de uma linguagem delicada a fim de amortecer o peso dos acontecimentos.

[...] o desejo da voz que narra é sempre o de retirar peso da linguagem, de desejar o insustentável e o delicado. Sua estratégia, portanto, não é a de falar da dor das personagens, mas a de caminhar em volta dessa dor, em volta dessa falta, desse vazio. A voz que fala em Sinfonia em branco é uma voz discreta, quase secreta (ROSA, 2005, p. 773).

Denilson Lopes descreve o sublime como um posicionamento ético e estético. Para o autor, tal aspecto,

faz da arte uma ambiência, uma paisagem onde se pode habitar e caminhar lentamente como se houvesse o tempo todo do mundo, é a volta em torno de um lago que bem pode ser uma vida, é o retorno ao mar, ao indefinido, ao inumano (LOPES, 2006, p. 177).

Propondo, inclusive, a fácil substituição da palavra sublime pelo termo leveza. Ao discorrer sobre esse recurso, Lopes conclui que “em contraponto a uma estética da violência, ao fascínio pelo grotesco e pelo abjeto, o sublime se traduz em leveza e delicadeza” (LOPES, 2006, p. 177). Traço que é notável na produção de Adriana Lisboa, ao narrar a violência a partir desse recurso estético/linguístico.

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 apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantém um instante entre o polegar e o indicador. Como se tivesse dando corda a um relógio de pulso (LISBOA, 2013, p. 79).

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), agrupa cinco conferências das quais ressalta duradores valores literários para o próximo milênio, sendo listados pelo autor, na ordem: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Entretanto, o autor faleceu antes de escrever essa última conferência. Calvino (1990) associa a leveza a uma relação de elementos literários que possibilita ao leitor experimentar tal sensação. Ao levantar considerações acerca da construção textual, ressalta os elementos: a corrente filosófica, o ponto de vista, a definição da ideia, as ferramentas e precisão linguísticas. Tais aspectos visam estimular, sobretudo, a percepção.

O modo de escrita de Adriana Lisboa vem ao encontro da concepção de leveza para Calvino, que se manifesta por meio de metáforas e transmite uma sugestão verbal em contraponto com o peso do viver. Para Rosa (2005, p. 773), essa sugestão preza por um princípio de delicadeza, “é o dito do não-dito. Não é necessário, não é conveniente descrever o estado de espírito de Clarice – não é preciso explicação e reiteração. Basta um silencioso contemplar, basta uma pintura quieta e conformada da cena”.

Para Calvino, a leveza associa-se à precisão e à exatidão, ao postular que para combater o excesso ou peso, faz-se necessário limitar o que se pretende dizer,

divide-se esse em outros campos mais limitados e narra-se o mínimo, o exato, com imagens nítidas e incisivas. Portanto, para buscar o vago, o abstrato e o leve, é fundamental a ideia de medida e limite, uma vez que o leve só pode ser preciso (ROSA, 2005, p. 774).

E é também esse caminho que a voz de Sinfonia em branco percorre. Ao invés de narrar a melancolia de Clarice, a dor de Clarice, a voz narrativa opta pelo toque dos dedos nos pulsos, na cicatriz dos pulsos; pelo detalhe de um pequeno sorriso; pelo miúdo, pelo mínimo, pelo pequeno. A voz narrativa, portanto, busca na opacidade da imagem, num olhar silencioso, musical, em elementos extremamente sutis e quase imperceptíveis, um impulso para a leveza da cena, da vida. Diante do peso do viver, a leveza do narrar, como nos versos de José Miguel Wisnik: “Se meu mundo cair/ eu que aprenda a levitar” (ROSA, 2005, p. 774).

Seguindo esses princípios, o peso que é acessado pelas recordações dos fatos, muitas vezes, arreda-se por um desfoque narrativo, uma substituição de atenção que proporciona um intervalo na dor. Como a fuga do olhar de Maria Inês quando soube da morte da mãe, que se desviou para o lado de fora da janela a fim de observar a paisagem, “sementes vingavam e brotos cresciam ferozmente e borboletas multicoloridas morriam e eram carregadas por formigas” (LISBOA, 2013, p.140). Esse descaminho se repete quando o olhar de Clarice avista uma borboleta na pedreira no momento exato em que Maria Inês empurra seu pai para o abismo. E quando no momento decisivo para a vida de Maria Inês, o de ver o pai abusar de sua irmã, o foco se volta para a queda das sementes de ciprestes de suas mãos: “Ela vê. Depois, as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha” (LISBOA, 2013, p. 79).

As referências artísticas que permeiam o romance também conferem uma atenuação às violências. Além de caracterizar a personagem Clarice como escultora e Tomás como pintor, a autora faz menção aos músicos Beethoven, Schubert, Villa-Lobos, Tchaikovsky, o fotógrafo Robert Doisneau, bem como ao pintor americano James Whistler (1834-1903), autor do quadro que dá título ao livro: *Symphony in White, nº 1: The White Girl* (1862). Tal imagem (Figura 1, p. 56) ilustra a impressão que causou em Tomás avistar Maria Inês, pela primeira vez, na sacada de um prédio próximo: “Ela vestia branco e tinha cabelos soltos, 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).

Ele sabia o quadro de cor. O fundo que era uma espécie de cortina pesada, branca. O tapete de pele (parecia ser um lobo ou um urso, a boca aberta e os dentes brancos e o focinho empinado) sob os pés invisíveis da garota. Um raminho de flores brancas caído ali, sobre o tapete. E a garota com a expressão reflexiva, o rosto emergindo sólido da moldura dos cabelos escuros. Pálida. As mãos quase tão brancas quanto o vestido longo. Os lábios apenas levemente coloridos. Uma flor delicada e branca na mão esquerda (LISBOA, 2013, p. 119-120).

Regina R. Félix, em “Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa” (2011, p. 94), atenta para a exaltação que Whistler causou em muitos por seu quadro representar o defloramento de uma virgem recém-casada. Ressalta que Adriana Lisboa, ao utilizá-lo como referência, emprega esses aspectos à sua obra: “explora os tons (musical, figurativo, retórico) no arranjo de brancos e sombras, por outro, a dimensão polivalente do que a moça do quadro transmite”. Referente ao vocábulo *sinfonia*, Félix afirma que

suscita a ideia de resolução para as contraposições que compõem o livro. É também musicalmente sugestiva a maneira como se apresentam as existências não menos malogradas dos coadjuvantes do trauma, ecoando como um coro trágico na cena de fundo: a mãe frustrada de Clarice e Maria Inês, Lina, a amiguinha estuprada e morta, os pais exilados de Tomás, a solitária e subserviente tia-avó Berenice das meninas, o eco, provindo da fazenda dos Ipês, do marido linchado por ter esfaqueado a mulher adúltera, a institucionalizada e abandonada sogra de Maria Inês e sua própria dor ao se dar conta dos casos amorosos do marido. A sinfonia encadeia, quase cenograficamente, falas e imagens, elementos da música e da pintura como confluência das artes, única via possível para transmissão da sincronia dos personagens no trauma (FÉLIX, 2011, p. 100-101).

Já o *branco*, representado no quadro como o vestido da garota, bem como o ramo de flores que ela segura/deixa cair, também aparece no romance. Na decoração do apartamento luxuoso de Maria Inês: “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). A cor da roupa que Lina, amiga de Clarice, vestia no dia que foi violentada e assassinada: “Depois ela foi embora e Clarice observou-a se afastando, a roupa branca [...]” (p. 100), e a que ela mesma escolheu para vestir no dia em que seria assediada pela primeira vez por seu próprio pai, “[...] uma blusa de *laisé* branca com forro de algodão da mesma cor” (p. 271).

Em sua dissertação intitulada *As vozes silenciadas em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa*, Helena Schoepf, desenvolve uma análise interessante acerca do

quadro, ao mencionar a representação do lobo das histórias infantis com o da pintura. O significado que o engloba nas literaturas é sempre voltado para a ameaça, porém, é sempre vencido por uma força oposta, benevolente. Nesse sentido, voltado para o quadro, a moça que pisa no animal, embora tenha se ferido, mostra-se sobrevivente, simbolizando uma possível vitória do bem contra o mal. E faz alusão dessa significação com o romance:

Em Sinfonia, o pai Afonso Olímpio pode ser o “lobo” da história, por meio da crueldade de seus atos perante a filha. Em diversos momentos da narrativa há referências a um monstro que espreita e ronda a casa da família, um fantasma que em determinado momento parece ferido e solitário, o que remete à figura do pai abusador. A delicadeza da moça de branco se opõe à agressividade do lobo, fazendo com que a imagem seja ainda mais expressiva (SCHOEPF, 2017, p. 34).

É difícil, no entanto, em nossa leitura, agregar aspectos positivos como a suposta “vitória” mencionada, ou que um esteja em uma posição “vantajosa” em relação ao outro, principalmente pela feição das figuras na pintura. A moça tem uma presença apática, sensação comprovada pelo ramo de flores brancas que se desprende de sua mão, acontecimento esse que pode remeter a um defloramento, como citado por Félix, correspondendo ao abuso, em relação ao romance. A feição do urso, embora aos pés da moça, tem uma feição de ataque, como se estivesse constantemente à espreita, ainda exercendo sua dominação em forma de opressão e causando medo.

Os tons e cores que surgem durante a trama trazem um caráter sinestésico para a narrativa. Como visto, Tomás pinta Maria Inês de branco em sua impressão, além de viver em um mundo “marrom e ressecado e empoeirado”, que se contrairia para dar passagem a “um branco virginal”. Há também a menção em que a cor da manhã era de um “azul não confiável” (LISBOA, 2013, p. 28) - ou como sua *gelée exfoliante* que era “de um azul tão traiçoeiro” (p.33) - e a comparação do amor com “a marca pálida deixada por um quadro removido após anos de vida sobre uma mesma parede” (p. 15). Entre as nuances, Félix aponta para a relação claro-escuro que perpassa o romance, ambivalência essa que existe até na distinção das personagens Clarice e Maria Inês: a primeira sendo apresentada como morena, apesar do nome, e a segunda, mais pálida, embora tivesse “olhos escuros e amendoados” (p. 33).

O claro-escuro, expõe, em luz e sombra, o modo como a memória arrisca consigo mesma no processo de tornar inteligível aquilo que se guarda como inacessível, tabu, e se deixa abordar apenas através das configurações estéticas, engenhosamente definida como uma sinfonia em branco. Por um lado o escuro, o caos dionisiaco, representado na infância interrompida de Clarice e Tomás. Por outro, o testemunho de Maria Inês como a menina de branco de Whistler. Para Tomás, uma jovem não convencional, cabelos em desalinho, que leva na mão um lírio, algo imaculado, enquanto pisa sobre um tapete feito de pele de urso. Para Clarice, este gesto, um emblema do domínio da menina sobre forças ferozes e dificilmente domesticáveis – da menina que matou o pai, o monstro que devorava infâncias. Assim, Sinfonia em branco encadeia dissonâncias e as reintegra como aquilo tudo de inefável que finalmente consegue processar-se; como tenebrosos sons do esquecimento que brancos tentam iluminar (FÉLIX, 2011, p. 102).

O tempo é uma entidade constante na obra e possui um traço pacificador, arrastando a narrativa em passos lentos, como para Maria Inês: “Os anos compunham sedimentos e aplainavam ousadias” (LISBOA, 2013, p. 33). Para a irmã, “[...] conhecia o inferno, mas acabara por domar o tempo e perder o medo” (LISBOA, 2013, p. 34). Essa Clarice “sem dissimulações” mostra-se sobrevivente “às investidas do tempo”, assim como os móveis que ela contempla na sala da fazenda.

A narrativa conduz o leitor como uma câmera pelos arredores de onde as duas irmãs viviam, e entre avanços e recuos temporais, ditados pela memória, podemos considerar que o tempo se associa ao trauma. A expressão sobre o tempo que é recorrente no romance é sobre o seu estado imóvel, “o tempo é imóvel, mas as criaturas passam” (LISBOA, 2013, p. 34). É como se o fio do tempo estivesse ligado a um espaço – a fazenda em Jabuticabais, onde Clarice sofreu o abuso por seu próprio pai, assistido por Maria Inês – e, sem importar por onde passe, as voltas que dê, sempre acaba por terminar na memória turva sobre a velha casa e o trauma sofrido por ambas. “A imobilidade do tempo está associada à imobilidade do ponto temporal do registro do trauma, como afirmado por Freud. O momento do trauma se cristaliza, tornando-se imóvel. Portanto, o tempo imóvel é um tempo que pesa, que oprime” (BENTO, 2012, p. 26).

É uma escrita memorialista que narra o trauma e nos acessos às memórias e nos recortes temporais que se desvenda o trágico, como se os dois elementos estivessem imbricados. No próximo subcapítulo nos ocuparemos sobre a explanação desses temas.

3.2 A MEMÓRIA E O TRAUMA

O processo de construção da narrativa de *Sinfonia em branco* estabelece-se através da memória das personagens e, conseqüentemente, liga-nos ao trauma. O enredo possui um fio condutor que, por mais que se espace, recue, transite, acaba por retornar ao tempo-espaço do momento do absurdo. Entre os relatos e os muitos não-ditos, os conflitos e as relações, há a reelaboração dos fatos que avançam e regridem lentamente, como se o leitor precisasse ganhar a confiança das personagens – e do narrador – para que possam contar inteiramente o que aconteceu naquela fazenda de Jaboticabais.

A trama do romance é apresentada de forma que nos parece que o relato, o testemunho e o desenvolver dos fatos partem principalmente a partir das memórias das irmãs Clarice e Maria Inês, como se a recordações de ambas fossem complementares no desenrolar da história. Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2004, p.58), estabelece que um indivíduo, para acessar suas memórias, “[...] tem frequentemente a necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros”. Apontando para o fato de que uma recordação individual pode ir além das marcas subjetivas e se embasar em questões coletivas, “para cada um aquele monstro tinha um rosto, uma voz, um timbre distinto e secreto” (LISBOA, 2013, p. 87). A autora explicita: “Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivermos envolvidos e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade, nunca estamos sós” (HALBWACHS, 2004, p. 30).

A memória se relaciona diretamente com o passado, as recordações de momentos anteriores acompanham os indivíduos até o momento presente. Essa retomada do passado nem sempre é vista com um caráter libertário e o passado pode exercer a função de perseguidor, ou seja, atuar no momento presente, rondando os pensamentos, como uma perseguição. Beatriz Sarlo, no livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), afirma que “o tempo passado não pode ser eliminado e é um perseguidor que escraviza ou liberta” (SARLO, 2007, p.12). De forma positiva ou negativa, essas memórias existem e

ecoam no momento atual. Para Clarice, o passado exerce tanta ação no presente que a saída para ela seria

“raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião e esquecer, já que não seria possível modificar”, mas ela também se mostra consciente da impossibilidade de eliminá-lo: “Mas não: o mistério da dor estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto, ou o sétimo, um sentido além do tato” (LISBOA, 2013, p. 111).

Para o teórico Márcio Seligmann-Silva, “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53), e é esse sentimento que Clarice ambiciona alcançar, “um dia, o esquecimento” (LISBOA, 2013, p. 34), “Esquecer. Profundamente” (p. 111), até em meio a argila que utiliza para suas esculturas, o que pretende encontrar é uma forma de esculpir essa sensação: “Ainda faltava esculpir O Esquecimento. Mas O Esquecimento não brotava das mãos de Clarice, era como uma nota aguda demais que um contralto não alcança” (p. 124). Seligmann-Silva ressalta a articulação entre memória e esquecimento, desmistificando um significado de oposição entre esses conceitos. Para o pesquisador, “não são simplesmente antípodas, existe uma modalidade do esquecimento tão necessária quanto a memória que é parte desta” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53).

Em alguns momentos da narrativa, é possível verificar uma impressão fantasiosa de acontecimentos e sensações passadas que, ao revivê-las, gera a quebra de expectativas. É como se “esse passado constitui-se como uma utopia no sentido de que há uma idealização que, muitas vezes, de forma velada, é comparada com a atualidade. A partir dessa comparação, o *eu-lírico* se ressentido da perda afetiva que nem sempre se materializa” (FROTA, 2011, p. 11). A cena que pode ilustrar esse exemplo é a de Maria Inês e João Miguel que vão visitar, após o funeral de sua mãe, uma ponte onde “[...] o rio se abre num pequeno lago muito bonito”, mas ao chegar no local, há a constatação: “Não era tão bonito assim. Fazia anos que ela não visitava aquele lugar, sua infância registrava-o como paradisíaco, mas ela agora podia constatar que não era nada especial” (LISBOA, 2013, p. 215).

A imagem que Maria Inês tem do pai no momento em que presencia o abuso, foi reelaborada pela memória como “um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infância”

(LISBOA, 2013, p. 79). Afonso Olímpio é o grande protagonista do trauma que acompanhará a vida de suas filhas até a fase adulta. Essa concepção de Maria Inês revela as marcas desse momento traumático, assim como o desejo de Clarice em esquecer.

O trauma ocupou lugar de grande destaque acerca dos estudos desenvolvidos por Freud. Foram incorporadas à sua base teórica as consequências de sujeitos que passaram por uma situação traumática na infância. Esse processo aconteceu a partir de experiências de pacientes adultos que, em análise, acessando as lembranças da infância, reconhecem e atribuem significado a uma situação potencialmente traumática que, até então, sofria os efeitos, mas não a compreendia. A psicanálise aborda o trauma como “[...] um processo inerente à constituição psíquica, [...], também o entende como algo que impede o fluxo pulsional e que paralisa o acontecer psíquico em alguma de suas dimensões” (ZAVARONI-VIANA, 2015, p. 331). São consideradas situações traumáticas:

[...] uma situação composta de circunstâncias impactantes, geradoras de pesar, que coloca a criança frente a perdas importantes e que exige ou desencadeia (re)arranjos vivenciais significativos. Tais como acontece nas situações que envolvem a perda inesperada de alguém significativo, a agressão física ou psíquica, os acidentes familiares e pessoais com consequências graves, dentre tantos outros [...]. Mas nosso interesse volta-se principalmente para aquelas situações que, à revelia do sujeito, possuem um forte atributo traumático que lhe é conferido pelo próprio sujeito, pela família ou pelo seu contexto cultural. A ideia de situação *potencialmente traumática* contempla a compreensão freudiana sobre o trauma e problematiza a eficácia traumática do acontecimento vivido (ZAVARONI, VIANA, 2015, p. 331).

Clarice é a personagem que sofre no corpo o abuso, o trauma fica latente em sua memória como algo doloroso e que não pode ser desfeito, como uma marca, “sabia que já havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível” (LISBOA, 2013, p. 141). A primeira vez que Clarice sofreu o assédio foi quando “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”. A primeira (re)ação de Clarice foi ficar “imóvel como o coelho que pressente o predador”, depois tenta se desvencilhar, sem sucesso, “[...] o braço dele tinha força. E os lábios na base do seu pescoço aceleravam seu coração”.

Esse momento parado cristaliza-se dentro dela que, amedrontada, não consegue vomitar, pois a “náusea ficou retida na boca do estômago até o dia ainda distante em que ela tomaria a decisão de abandonar seu marido e sacolejaria dentro de um ônibus entre Jaboticabais até Friburgo” (p. 272), o que evidencia a extensão desse trauma até sua vida adulta, pois nesse momento primeiro é que se estabeleceu “o divórcio entre o homem e sua vida”. Clarice vê esse acontecimento como um estado de morte, esse homem que, nesse dia e nos que sucederam, devoraria sua infância. “Os olhos dela arregalados fixos como olhos de um cadáver, de fato” (p. 273).

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 da sua boca de forma a não deixar nenhum segredo de pé. Nenhum sonho de pé. (LISBOA, 2013, p. 273).

Maria Inês foi invadida por um “olhar inflamado” ao visualizar a cena do “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 esse instante decisivo, instaura-se o trauma, “uma história que começava durante um 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 tinha visto” (p. 245), fato esse que ela sabe bem o peso, tem consciência de seus efeitos em sua vida, algo muito pior do que a morte da mãe, pois “a morte de Otacília não causara confusão emocional em Maria Inês. Outras coisas, sim. Outras coisas piores do que a morte” (p. 217).

Laplanche e Pontalis (1988, p. 678), ao organizarem uma síntese dos estudos de Freud acerca do trauma, o definem como um “acontecimento da vida do indivíduo que se define pela sua intensidade e pela incapacidade em que se acha o indivíduo de lhe responder de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica”. Frente à essa definição, as formas como as duas irmãs lidam com esse evento traumático são distintas, Clarice, “não chorou, não vomitou. Não adoeceu. Não enlouqueceu. Suportou e continuou suportando. Até que um dia, naturalmente, rachou” (LISBOA, 2013, p. 290),

enquanto Maria Inês, “organizou como pôde a realidade dentro do pouco espaço de seus nove anos de idade” e, em contrapartida, “seus pensamentos viraram estratégias de guerra. Tão velozes. Insones. Camuflados, armados até os dentes e preparados para tudo (p. 275).

Um resgate de memória que se repete durante o texto é o que as transporta para o *antes de tudo*, demarcando veementemente o momento anterior ao fato horrendo. Halbwachs (2004, p. 32) explicita que “nossa memória não é uma tábua rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado”. Sob essa força que recupera na narrativa a fase anterior à violência sofrida, projeta até o que poderia ter sido, caso não tivessem sido marcadas por tal ato: “Quando em sua vida ainda pulsavam as expectativas sinceras do *antes de tudo*” (LISBOA, 2013, p. 36).

E uma menina que queria ser menina, apenas. Que não tinha a menor intenção de, anos depois, usar uma faca Olfa afiada sobre os próprios punhos. Que não se imaginava alcólatra ou cocainômana, mas sim, talvez, uma professora de ciências. Ou uma artista – escultora, claro. Uma mulher bonita longilínea elegante mãe de três meninos e três meninas casada com um escritor bonito e famoso que fumasse cachimbo. Dona de três dálmatas, dois poodles e um basset. Saindo para fazer compras na cidade com sua irmã mais nova que seria uma bailarina famosa. Rindo. Bebendo chá. Viajando de avião. (LISBOA, 2013, p. 271-273).

O historiador francês Jacques Le Goff, em *História e Memória* (1996), descreve a memória como “elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (p. 476). As memórias imbricadas ao trauma, conferem para as personagens caminhos diferentes, assim como cada uma lidou, inicialmente, de formas distintas acerca do acontecido, as trilhas de seus destinos também são dessemelhantes, embora tenham um ponto em comum: a fuga. Clarice se casa e se separa de Ilton Xavier, entrega-se a recursos que fariam suas dores serem menos pungentes, como uso de entorpecentes e tentativa de suicídio. Maria Inês se casa com o primo rico, João Miguel, forma-se médica e tem uma vida luxuosa e vazia.

O aspecto temporal na narrativa está diretamente ligado ao trauma. Seligmann-Silva, em seu artigo “Narrar o trauma”, ressalta que o mesmo “é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma

mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). O marco dessa cristalização temporal é a passagem reiterada por todo o romance: “o tempo é imóvel, mas as criaturas (e os objetos, e as palavras) passam” (LISBOA, 2013, p. 36). A lembrança taciturna do momento traumático vaga por Clarice como algo intermitente, que não tinha fim: “Aquilo que ele fez é uma outra companhia junto de mim o tempo todo. Uma sombra. Uma doença” (p. 286). Para Levi, em estudo acerca do testemunho em situações de catástrofes, ressalta: “Parecia impossível que existisse realmente um mundo e um tempo, a não ser nosso mundo de lama e nosso tempo estéril e estagnado, para o qual já não conseguíamos imaginar um fim” (Levi, 1988: 119 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68).

Outra marca importante a ser evidenciada em relação à narração do trauma é a necessidade de Maria Inês em contar seu testemunho, por “uma hora interrompida”, para Tomás, “podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta, [...] que implica esta necessidade, [...] que desencadeia esta carência absoluta de narrar”. Isso acontece porque o ato de narrar o trauma, “tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Mesmo com o passar do tempo, há um descaminho em torno do ocorrido, um uma desorientação, “o tempo havia passado, era verdade, mas agora Clarice tinha a impressão de ter perdido as referências: *o labirinto sem o fio de Ariadne*” (LISBOA, 2013, p. 262, grifo meu). Essa característica labiríntica, envolve a trama como referência e enredo. *O Fio de Ariadne* é intitulado o capítulo em que Clarice irá buscar saída cortando os pulsos com a faca Olfa. Faz alusão à mitologia grega, onde o fio de Ariadne auxiliou Teseu a encontrar a saída do labirinto após matar Minotauro, um monstro metade homem, metade touro, que se alimentava de sete rapazes e sete moças virgens que eram obrigados, a mando do rei de Creta, a se sacrificarem.

Esse labirinto metafórico, a não linearidade da narrativa, o eterno retorno ao passado – à situação traumática –, esse entroncamento temporal entre passado e presente, configura uma circularidade na história. “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). Sobre essa circularidade, Virgínia Leal explicita em “A circularidade dos sonhos”:

As personagens de *Sinfonia em Branco* passam por momentos paradigmáticos em sua evolução, que é circular. Se, em alguns momentos, a narrativa fala de duas mulheres “adultas” (Clarice com 48 anos e Maria Inês com 44), não é possível afirmar o término de um processo de formação. Está sempre havendo um ponto de retorno ao passado, a uma passagem da infância e da adolescência (LEAL, 2004, s/p).

A memória e o trauma também se ligam a outro elemento de grande importância na narrativa: o *silêncio*, aspecto fundamental para a composição de *Sinfonia em branco*. As representações femininas no romance são interpeladas pelo silêncio, enquanto opressão, segredo ou impotência. No próximo capítulo abordaremos essas relações à luz/sombra do silêncio, as demarcações de poder, o que se pode ouvir dele e se há e quando há, a quebra dele.

3.3 O SILÊNCIO

Ao longo da narrativa, as personagens vivem em um processo de segregação, do não-dito, do silêncio e de lacunas. Nesta parte terceiro capítulo, o que pretendemos abordar são as representações do silêncio sobre as personagens femininas nos desdobramentos em *Sinfonia em branco*. E, seguindo a linha da trama que nos convida a ver além do branco, experimentar a leveza além do intolerável, aqui procuraremos ouvir além do silêncio.

Soares (2013), em sua dissertação “Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa”, evidencia a alusão à música/sinfonia que a autora (formada em Música e flautista, como vimos anteriormente) aplica ao romance, trazendo atributos de sua experiência à trama, principalmente no que se refere ao silêncio, ocasionando a sensação de que sempre há algo a acontecer. *Sinfonia em branco* é uma obra que evoca som no silêncio, lançando-nos a uma variedade de sentidos a cada não-dito. “E, quando o silêncio é o som mais audível em uma obra, o leitor não tem onde se fixar. Flutuamos, não

sabendo se voamos ou afundamos pelos seus sentidos, se percebemos sua beleza ou seu lado mais assustador” (SOARES, 2013, p. 50).

A pesquisadora Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 28), em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, aponta que da mesma forma que há multiplicidade de significados nas palavras também há nos silêncios. Para a pesquisadora, “o silêncio não é interpretável, mas compreensível. Compreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa”. A autora complementa: “Compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer (“traduzir” o silêncio em palavras), mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar” (ORLANDI, 2007, p. 50).

Showalter (1994, p. 39) afirma que a tarefa apropriada para a crítica feminista se concentra no acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais. A crítica evidencia que o problema não consiste em uma insuficiência da língua para expressar a consciência feminina, mas que foi negada às mulheres a totalidade dos recursos e foram forçadas ao silêncio, ao circunlóquio, ao eufemismo. Tal expressão da autora, remete-nos a interpretar o silêncio feminino a partir de um caráter estrutural e que devemos lutar para que esse espaço seja ocupado pelo grupo feminil.

Devemos lutar para abrir e ampliar o campo linguístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo. Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de um “cárcere da língua” (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Ainda de acordo com Showalter (1994, p. 47), uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher é que representaria uma maneira mais completa de falar sobre as particularidades dos escritos femininos. Uma análise da cultura feminina foi levantada por dois antropólogos de Oxford: Shirley e Edwin Ardener. Ambos tentaram esboçar um modelo que não fosse limitado e fornecesse uma terminologia para as características. Os ensaios “Belief and the problem of women” (1972) e “The ‘problem’ revisited” (1975), de Edwin Ardener, sugerem que as mulheres constituem um grupo silenciado em relação ao grupo masculino, dado como dominante. O modelo de Ardener traz contribuições para a teoria literária

feminina, já que abarca os conceitos de percepção, silêncio e silenciar, temas centrais nas discussões sobre a posição das mulheres no cenário literário.

Ardener, com o termo “silenciado”, sugere problemas nas esferas da linguagem e do poder. Segundo o antropólogo, os grupos silenciados, como os dominantes, estabelecem crenças ou ideias ordenadoras da realidade social no nível do inconsciente, porém, os grupos dominadores é que ditam as estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. Desse modo, os grupos silenciados fazem a mediação de suas crenças a partir das formas permitidas pelas bases dominantes. “Dir-se-ia de outra forma que toda linguagem é a linguagem da ordem dominante, e as mulheres, se falarem, devem falar através dela” (SHOWALTER, 1994, p. 47).

Em *Sonfinia em branco*, o silêncio se instaura através do trauma como um vínculo entre as irmãs e a mãe, Otacília, enquanto Afonso Olímpio vaga feito uma sombra opressora. Esse não-dito parece acordado por uma conveniência familiar e permanece com Otacília e Afonso até suas mortes e nas meninas até a vida adulta. O silêncio, acrescido de segregação, fugas, mágoas, mortes, remorsos, instauram fendas nas relações familiares. Cabe ao narrador, entretanto, procurar outras formas de dizer o que ainda não pode ser dito (ou o que ainda está sendo preparado para ser dito) para além das palavras tradicionais.

O silêncio não é mero complemento de linguagem. Ele tem significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando esse seu caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. [...] o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio (ORLANDI, 2007, p. 23).

O silêncio não se resume a um vazio, uma ausência de palavras e significados, pelo contrário, ele dá sentido e multiplicidade de significados aos acontecimentos, o “silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é fundante” (ORLANDI, 2007, p. 14).

A fim de explicitar suas considerações sobre o silêncio, Orlandi propõe uma divisão acerca do tema. O primeiro é o silêncio fundador, que coexiste nas palavras através do que não é dito, mas possibilita significar. Outra divisão é referente à política do silêncio, a autora subdivide em *silêncio constitutivo* e em *silêncio local*. O silêncio constitutivo aponta que, ao falar algo, há a ocultação de outra coisa que

poderia ser dita, como se uma palavra, propositalmente, apagasse a outra. Já o silêncio local trata-se do que é proibido dizer, remete à censura. Para a linguista, a expressão *silenciamento* recorre da interdição da fala, resultante de uma situação de opressão, na qual se estabelece entre o *silenciado* e o *silenciador* (p. 102).

Os recursos escolhidos envolvem o corpo e os sentidos: “a pele adoecida, a visão de um quadro e de uma violência pela porta entreaberta, a mão que empurra um pai num precipício, um banho na mãe, uma cicatriz”, ações essas que, ao serem descritas, podem trazer alívio para as personagens.

Não necessariamente “narrar” suas histórias, mas também não “serem” narradas, mas fazê-las atuarem de uma forma alternativa, por vezes deixando-as seguir em seus pequenos e grandes gestos que possibilitam uma reconstrução (mesmo que provisória) de suas vidas (LEAL, 2008, p. 203).

No tempo que se enquadra como *antes de tudo*, a primeira personagem a ser acometida pela violência sexual é Lina, representada como negra, de formas fartas, posição não muito definida, entre empregada e amiga. Lina, ao ir da fazenda para sua casa, é surpreendida por um homem que a violenta e mata-a. “Aquilo durou meia hora e significou muito pouco. Meia hora. Quase nada. Praticamente nada” (LISBOA, 2013, p. 101-102). A narrativa aponta como a vida de Lina foi tratada de forma insignificante: “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” (p. 102). Antes de tal tragédia, é evidenciada a força do homem contra Lina, o ato de silenciar forçosamente: “Lina não gritou porque o primeiro gesto dele, rápido e calculado, foi tapar-lhe a boca com uma mão forte demais, exageradamente forte”, e o próximo trecho revela a vulnerabilidade e submissão que ela representava: “Ninguém precisava de tanta força assim para tapar a boca de Lina, para impedi-la de gritar e subjugar-la” (p. 101).

Clarice é acometida imediatamente pelo sentimento de empatia, “fechou os olhos com força e foi assaltada por uma lembrança violenta (que nada tinha a ver com Lina) de algo muito pior que a morte, e disse a si mesma, sem saber, *por favor, sobreviva*” (p. 104). Empático também era o sentimento de Maria Inês em relação à Clarice, que reitera tal expressão: “Viu Clarice partir para o Rio de Janeiro a bordo de um táxi na manhã em que descobriram Lina num canto da estrada. E

internamente pediu *por favor, sobreviva*” (p. 276). Para Lago-Lousa, o que parece estar vinculado à denúncia de Adriana Lisboa, ao retratar o 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 (LAGO-LOUSA, 2018, p.15).

O assunto que envolve Lina, logo é decretado como *proibido* por Otacília e Afonso Olímpio, imperando mais uma vez o silêncio: “olharam-se demoradamente e pela primeira vez disseram a verdade com o olhar. Clarice e seus pais. [...] E assim ficaram por uma eternidade, triangulares, inexpressivos” (p. 103). Em companhia a esse fato *proibido* aparece a pedreira e a Fazenda dos Ipês, que carregavam a história de um homem que, ao encontrar sua mulher com outro, matou-a a facadas e foi linchado pela população. “Na fazenda, havia uma pedreira *proibida*. Havia uma casa antiga que abrigava sentimentos *proibidos*” (p. 60, grifo meu). Felix, sobre os “proibidos”, silêncios e ausências, versa:

A magnitude dos traumas de que *Sinfonia em branco* trata – a antecipação da infância e da juventude interrompida pela agressão e abandono dos adultos – mostra-se através do volume de vozes e aparições. O halo cujo rastro mais marcante esboça o trauma é o dos silêncios e ausências, os “proibidos” (id., p. 17), mencionados amiúde. Estas são, em outras palavras, as regras passivamente conspiratórias que escondem as ferocidades praticadas em surdina. No texto, ausências e silêncios se expressam em oxímoros: a eloquente isenção rancorosa de Otacília (id., p. 36), a ruidosa quietude que invade a casa de Afonso Olímpio, cujo volume provoca também os ouvidos de Clarice (id., p. 206), e o excessivo vazio do qual Maria Inês insiste em evadir-se (FELIX, 2011, p. 98).

Otacília apresenta outras conotações para o silêncio, entre cumplicidade e impotência: “um silêncio que usava suas frases avessas e brancas para explicitar o tempo todo aquele círculo: culpar-se, culpá-lo. A ele, Afonso Olímpio, seu marido e pai de suas duas filhas. A si própria” (LISBOA, 2013, p. 199). “Era a mulher de uma família castradora em nome de uma reputação e uma ordem familiar ao avesso de qualquer regularidade. Com Olímpio aprendeu o regime do silêncio e a necessidade de fazer parte também desse aprendizado” (SOARES, 2013, p. 45).

A mãe “conheceu a acidez de seu próprio silêncio” (LISBOA, 2013, p. 54), fato que pode ser lido até como uma extensão patológica, pois Otacília é acometida por lúpus eritematoso, doença silenciosa que a levaria à morte. Potencializados, entre segredo e enfermidade, seus silêncios se difundiram: “Havia agora lesões em sua pele, pequenos machucados rosa-bebê. [...] A falta de ar às vezes era atroz e mordida as palavras na garganta dela, tornando o seu silêncio habitual agora mais profundo e, de certa forma, mais cruel” (p. 199), já que a mãe preferira guardar os acontecidos “como um trunfo apodrecido no coração” (p. 212).

Tudo começava em Otacília e tudo desembocava nela. Ela era a crítica muda e a odiosa convivência. A mão que não agride nem acaricia, mas apenas repousa inerte sobre o tempo e existe de forma tão indispensável quanto incômoda. Otacília era a vida e a morte. A permissão e a negação (LISBOA, 2013, p. 212).

É importante frisar que o silêncio de Otacília começa muito antes, o que vem de encontro com as considerações de Showalter sobre o silêncio ter raízes estruturais, como mencionado anteriormente. Há na trama as marcas de um casamento “tardio” e uma dificuldade em se adequar a padrões impostos. Em uma união vazia e abusiva, experimenta a ausência de prazer e muitos obstáculos quanto à sexualidade e ao casamento, mas essas questões também fazem parte do conjunto de assuntos *proibidos*. Para Otacília, “fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias. Nunca, em sete anos, Afonso Olímpio lhe havia proporcionado [...] Romance, olhos risonhos. O prazer das mãos unidas e dos corpos unidos” nem o que pairava sobre ela como o maior anseio, por nunca ter experimentado, de nome “proibido e mágico, *orgasmo*” (LISBOA, 2013, p. 55, grifo da autora).

O casamento não era aquilo que imaginara e a vida, de um modo geral, não era aquilo que imaginara. Otacília tinha um jeito particular de exasperar-se e talvez se vingar. Estava trancada a sete chaves. Falava pouco, comia pouco, agia pouco, mas percebia muito (LISBOA, 2013, p. 81-82).

A maternidade é um tema abordado de forma interessante por Adriana Lisboa. Não há nas personagens o peso da maternidade compulsória. Ao contrário da representação das figuras femininas tradicionais, elas não se reduzem a meros seres reprodutores, nem se estabelecem sobre esse estigma. Clarice, ao ser questionada sobre o tema por Tomás, responde: “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” (p. 188). Já Maria Inês, mesmo estando em um casamento dentro dos padrões sociais, tem uma filha, Eduarda – fruto de uma relação extraconjugal – com a qual revela não ter um vínculo profundo e buscam se conhecer melhor na viagem de volta à Jabuticabais.

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 (LAGO-LOUSA, 2018, p. 47).

A afetividade que circunda as personagens Otacília, Maria Inês e Clarice compreende-se também de forma “silenciosa”. Na relação de afeto, ou da falta dele, entre mãe e filhas, nota-se que “entre elas não haviam confissões, não havia trocas de carinhos, mas muitos e longos silêncios” (LISBOA, 2013, p. 92). Há o momento na narrativa em que ressalta uma preocupação de Clarice em reinventar um modo de ser para que a mãe a notasse afetuosamente, mas a constatação do desamor vem logo em seguida:

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. [...] Tinha certeza que a mãe não a amava (LISBOA, 2013, p. 39).

O vínculo entre as irmãs, embora mais estreito e digno de momentos felizes na infância, na adolescência se encaminha, igualmente, para o silêncio. Como marcado na passagem que menciona a tentativa de trocas de correspondências entre elas: “As cartas que as duas irmãs trocavam não eram muitas. Insuficientes em forma, conteúdo e frequência” (LISBOA, 2013, p. 150). Reforçando uma conduta da relação familiar castradora a qual foram submetidas: “E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo” (LISBOA, 2013, p. 151).

Clarice é descrita como “dócil recatada submissa educada polida discreta. Adorável” (LISBOA, 2013, p. 274), comportamento que permaneceu, pois após o trauma, a saída para ela foi ainda assim, calar. “Rio de Janeiro. Estudar. Estudar o

quê? Morar onde? Com quem? Por quê? Porque. Ela sabia por quê. Mas devia calar. E sabia calar. A vida inteira foi treinada para isso” (p. 88). Atenta também para os ensinamentos e proibições que foram lhe passados desde a infância: “seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis” (p. 151). As esculturas de Clarice revelam em matéria o que acontece entre o revezamento de narrar e não-narrar, entre o dito e a sugestão: “é a escultura de Clarice [...] que pode simbolizar essas possibilidades todas: algo que é “metade mulher, metade sugestão”, uma abertura para além dos papéis de gênero, uma representação ainda em aberto” (LEAL, 2008, p. 203).

O comportamento taciturno do pai resguarda somente uma conveniência familiar, “não havia remorso em Afonso Olímpio, assim como não havia uma convicção sustentável acerca da forma como agira” (p. 213), ao contrário dos silêncios relacionados às figuras femininas da trama, a nível psicológico e físico (no caso de Lina). E após a morte de Otacília, seu silêncio foi mais fundo, “Agora, aquele silêncio penetrava-lhe pelos ouvidos e comprimia-lhe o cérebro, e cada vez mais as palavras lhe fugiam” (p. 213). Afonso Olímpio torna-se um bêbado “miserável” e vive enclausurado na antiga casa, na “prisão de si mesmo”, “ouvindo vozes no silêncio e silêncio nas vozes. Consciente, cem por cento consciente. Tão mais consciente quanto mais bêbado estivesse” (p. 277).

A conduta de Maria Inês, frente ao impacto do trauma, foi de um silêncio que lhe inflamava os olhos e refletia em rebeldia. O fogo transforma. E foi nesse sentido que ela entrou em um processo de reorganização interna - mesmo tendo apenas nove anos de idade – para que não fosse outra vítima do seu próprio pai. “Também ela calou as palavras que os outros já haviam concordado em calar. [...] Maria Inês acalentou aquele olhar inflamado no núcleo da sua existência, como se fosse um filho gerado com muito cuidado e paciência. Esperando” (p. 276).

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 sendo novas haviam deixado de se ajustar a ela. Da noite para o dia: como mágica. Como se acordasse pela manhã e seus pés tivessem virado número trinta e seis e ela tivesse de se desfazer de todos os seus sapatos, mesmo os mais bonitos, mesmo as sapatilhas de balé importadas e novinhas em folha. 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 (LISBOA, 2013, p. 275-276).

Apesar de Clarice ser a vítima do estupro, o enredo parece se desenvolver mais acerca dos depoimentos de Maria Inês. Podemos levar em consideração que, nesse caso, além da diferença nas personalidades, ela é quem consegue ver com maior distanciamento. Ao contrário de Clarice, Maria Inês nunca mais foi ver o seu pai, embora soubesse em seu âmago que teria que encontrá-lo pela *última vez*. O trauma desencadeia nela um desejo de vingança, de revide, um acerto de contas.

Ao estabelecer a relação entre os grupos *dominante* e *silenciado* em um diagrama, Ardener (apud SHOWALTER, 1994) aponta para uma parte do grupo silenciado que cresce fora do limite do dominante, é o que ele denomina como “selvagem”. A “zona selvagem” da cultura feminina, pensada em um conceito espacial, refere-se a uma área estritamente feminina, que os homens não têm acesso. Para algumas críticas feministas, a zona selvagem deve ser o lugar de uma crítica, teoria ou arte “genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (SHOWALTER, 1994, p. 48-49).

O rompimento desse silêncio é o que dá o caráter transgressor à obra, com o encontro entre as irmãs na fazenda de Jabuticabais. Chegava a hora em que elas não se comunicariam mais apenas com os olhos, seria um momento decisivo. O não-dito que atravessaram por longos anos foi como uma preparação, mesmo que inconsciente, do que precisava acontecer: “O silêncio é assim, a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13).

Depois as duas se olharam e 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).

As irmãs desenvolvem o diálogo derradeiro, dispostas a levarem luz àquela sombra do trauma que as perseguiram por anos. Chegam a um mesmo ponto na

questão, no momento presente são adultas, possuem consciência de que reconfiguraram aquela situação traumática como foi possível e cada uma à sua maneira, sobreviveu, porém, coincidiam ainda na mesma cristalização: aquela morte ainda era muito viva dentro delas. Fazia-se necessário o seu encerramento.

E agora?, perguntou (Maria Inês)

E agora é isso que você está vendo. Ele vive bêbado, mas há muito resolveu me deixar em paz. Até porque hoje eu sou adulta.

Mas aquilo que ele fez.

Aquilo que ele fez é uma outra companhia junto de mim o tempo todo. Uma sombra. Uma doença. [...]. Às vezes eu não sei, me parece que não vou conseguir aguentar. Mas a verdade é que aguentei todos esses anos.

[...]

O nosso pai. A lembrança dele feito soda cáustica, corroendo (LISBOA, 2013, p.286).

Orlandi argumenta que “estar no sentido com palavras e estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si. E isso faz parte da nossa forma de significar, de nos relacionarmos com o mundo, com as coisas e com as pessoas” (ORLANDI, 2007, p. 24). É quando Afonso Olímpio caminha até a pedreira, como quem fareja e vai ao encontro da própria morte, conivente de seu destino, munido do que sempre atuou naquelas vidas como o peso de uma entidade: o silêncio. E foi o silêncio também o instrumento de sua confissão.

Diante de Maria Inês e de Clarice, plantado no meio daquelas pedras como um fantasma, os cabelos ralos esvoaçando, Afonso Olímpio viu o rosto das coisas que ele poderia ter feito, mas não fizera. E também aquele sombrio das coisas que ele não deveria ter feito, mas fizera, ainda assim. Um homem carente da melhor parte de si mesmo, daquilo que agora pudesse sustentá-lo de pé.

[...]

A voz resoluta de Maria Inês soou como um estilhaço no alto da pedreira. Afonso Olímpio estava mudo. Ela repetiu a pergunta: Você acredita em inferno? Pode responder. Aqui em cima só estamos nós duas para ouvir as suas confissões. Foi isso que você veio fazer aqui? Confissões? (LISBOA, 2013, 289-290).

Isentas de compaixão, porque aquele momento não marca uma catástrofe, mas uma oportunidade de conferir novas oportunidades para ambas, alçar uma cura para uma série de violências que latejou por muitos anos. Reconhecem-se em uma cumplicidade, naquele ato de quebra de silêncios, de ressignificações, irmanam-se mais do que nunca. É o momento marcado pela inversão de poder, ocasião em que as personagens não se deixam subalternizar. Decidida, Maria Inês encerra aquele

ciclo de dor com o que Adriana Lisboa mais preza na construção da narrativa, muita delicadeza, leveza.

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 devia ter levado ela para 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. Ela 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).

O ruído que põe fim à vida de Afonso Olímpio quase nem se pode ouvir, de tão sutil, “quase inaudível” (LISBOA, 2013, p. 293). Nesse sentido, podemos pensar a expressão do silêncio como Orlandi nos convida a visualizar: “O silêncio como horizonte, como iminência do sentido, tal qual como expressamos no corpo de nosso trabalho, aponta-nos que o fora da linguagem não é o nada, mas ainda sentido” (ORLANDI, 2007, p. 13).

Um ruído mínimo, quase inaudível, soou dentro da alma de Clarice, e ela voltou o rosto na direção do céu e viu a imagem da borboleta multicolorida. Que alçava voos possíveis. Aquela visão ficou grudada em seus olhos secos como anteriormente os fluidos corporais de seu pai haviam ficado grudados em suas coxas a ponto de ela precisar removê-los com uma bucha. A borboleta sobre a pedreira, sobre o abismo. E um grito abortado na garganta. E a mão direita de Maria Inês que segurava com força sua mão esquerda e a obrigava a ficar de pé. A sobreviver. Depois Maria Inês conduziu-a delicadamente entre as pedras, sustentando-a, afastando-a da lembrança dele. Protegendo-a. E os olhos de Maria Inês se acalmaram e nunca mais voltaram a se inflamar (LISBOA, 2013, p.293).

A imagem da borboleta multicolorida, alçando voos possíveis na pedreira proibida, é o revés das sementes de ciprestes sendo entornadas ao chão, sementes que não germinariam nada além de dor, trauma e silêncio, sentimentos esses que só seriam libertos não com o nascimento, mas com a morte. A metáfora da borboleta alude ao que acabava de criar asas em Maria Inês e Clarice, a vida das duas irmãs se abriam para novas possibilidades de ressignificação, para além da sombra do pai abusador, do silêncio castrador, da negligência da mãe, desse sofrimento específico que o trauma bordou em suas histórias. “Como se fosse, naquele momento ao menos, uma pequena borboleta capaz de alçar voos sobre o mundo, sobre a vida, sobre a morte” (LIBOSA, 2013, p. 294).

Ambas imploraram uma a outra para que sobrevivessem, assim foi feito. A volta para a fazenda de Jabuticabais, marca não só um retorno ao passado, mas uma oportunidade de as irmãs retomarem o afeto, a verdade, a reconciliação, a fala. A morte marca uma desconstrução e um recomeço para que Clarice e Maria Inês, levantem voo a partir de novas perspectivas, longe da violência e da resignação. Para que juntas possam reconstituir as memórias, o trauma, o silêncio, e abrirem um novo caminho pautado no afeto. “Na verdade, não há anos passados ou anos futuros a contabilizar. E nada de novo... Não obstante, tudo é novo. *Fiat lux*” (LISBOA, 2013, p. 218-9).

Parte significativa do romance pode ser pautada a partir da interligação de Clarice e Maria Inês com Tomás, personagem que vem representar um padrão positivo de masculinidade. Embora não sejam apresentados na narrativa fins concretos acerca dessas relações, Maria Inês, decidida a romper com o atual marido, volta para contar que ele é verdadeiro pai de sua filha, Eduarda, fruto do relacionamento que tiveram anos atrás. E é com Tomás que Clarice, após esse processo pós-morte do pai abusador, descobre uma forma de sexualidade não experimentada até então, que desencadeia uma descoberta de si mesma. O fragmento abaixo exhibe esse importante momento, descrito ato a ato, ressaltado de muita leveza, evidenciando uma prática sexual não antes vivida por Clarice.

Os seus lábios e os de Tomás não sabiam exatamente por onde começar e começaram então em si mesmos, lábios, boca, o hálito e as palavras e o sopro que era o princípio de tudo. [...] Agora Clarice sente a respiração dele na nuca. Uma respiração engrossada e urgente mas, ao mesmo tempo, sem pressa. Agora ela segura a cabeça dele com as duas mãos, como se fosse uma escultura, e seus dedos puxam levemente os cabelos meio grisalhos. Muito levemente. E ajudam os lábios dele a encontrar o caminho de seu queixo. Da base de seu pescoço. Da costura do vestido. Agora Tomás segura levemente (muito levemente) os seios dela com as duas mãos, como se fossem uma escultura. [...] Agora ela vai beijá-lo ali, exatamente ali onde é possível sentir com os lábios o coração dele batendo. Rápido. Mais rápido. [...] Agora ele ergue-a e faz com que ela se sente sobre o banco da varanda. Na ponta. Não se trata, porém, de um altar, mas de uma mulher, apenas. Ele afunda o rosto no pescoço dela, entre seus cabelos, e vê o lóbulo da orelha esquerda onde não brilha a delicadeza de um brinco (LISBOA, 2013, p. 304-5).

Nesse sentido, com uma possível leitura de proposta de resignificação no referido momento íntimo entre Clarice e Tomás, há uma constatação temporal, além da reiterada expressão de que o tempo é imóvel e apenas as criaturas passam, de

que o que realmente importa estaria *germinando* no tempo presente, mesmo que não dure até o florescer ou o frutificar.

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. Não com intuito de florescer ou frutificar, mas tão somente para germinar. Para ser semente. Para dizer agora – o que, desse modo, vem para ser apenas outra maneira de dizer: sempre (LISBOA, 2013, p. 305).

No fim, a narrativa desloca-nos novamente para o começo, para o “antes de tudo”, com a cena da infância das meninas. Clarice, Maria Inês e Lina, brincam felizes, marcando o fim da narrativa, mas não o fim para a história.

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 (LISBOA, 2013, p. 315).

A escritora francesa Virginie Despentes, autora de *Teoria King Kong*, ao escrever sobre um estupro que sofreu aos dezessete anos, aborda sobre o silêncio cruzado que reside sob o tema e da necessidade de falarmos sobre. Ao romper o tabu, retira do estupro o horror total e mostra que é possível sobreviver, ao frisar a necessidade de nos abirmos para o assunto em relação aos outros. Despentes (apud FIGUEIREDO, 2019) postula que a pessoa traumatizada que fica autocentrada no momento trágico e silenciada, não supera o sofrimento e a memória do ocorrido se repete *ad infinitum*. Desse modo, podemos considerar que a narrativa se encerra de forma ambígua, apontando mais uma vez para uma circularidade da memória - o caráter cíclico da memória acerca do trauma -, ou realmente apostando para um recomeço de ressignificação e possibilidades. Esse aspecto duplo do fim do romance é mais um recurso substancial de Adriana Lisboa, a qual faculta ao leitor o emprego do sentido.

De toda forma, a leitura feita aqui, neste trabalho, agrega a compreensão de que apenas com o assassinato do pai pela irmã pôde ocorrer uma espécie de “reparação” ao trauma sofrido e a possibilidade da personagem em entender que, se o esquecimento é impossível e a autodestruição não restitui os males vividos, resta-lhe aprender a conviver com o passado e suas dores, uma vez que o acontecido não poderia ser aniquilado e as marcas psicológicas permaneceriam. Dada a

ambiguidade da cena final, ao escolher o caminho de sentido que for, o ponto em comum é o caráter de ressignificação do futuro e, em se tratando da vivência feminina, o elemento transformador de nossas vidas será sempre dotado de resiliência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A vastidão do impacto dos traumas expostos em *Sinfonia em branco*, da interrupção da infância e sequestro da juventude ao abandono dos pais, sempre revisitados pelo fio condutor da memória, revela o silêncio como instrumento que mais ecoa no romance, nas mais diversas manifestações. O silêncio, seja na roupagem da ausência, da falta de apoio, de voz, do branco ou do *proibido*, manifesta-se para camuflar as atrocidades cometidas às escondidas pelo pai. São as vozes interiores das personagens que nos conduzem às lembranças que vão nos mostrando a história e seus segredos.

Quando não é possível dizer por formas tradicionais, dá-se lugar aos símbolos que vem dar significado no lugar da voz: as sementes de ciprestes, a borboleta multicolorida, o olhar inflamado, as cicatrizes nos pulsos, as esculturas, a pedra proibida. Elementos importantes para significar a trama em que o silêncio também anuncia os acontecimentos.

O silêncio persiste, principalmente sobre as personagens femininas, o que nos faz possível constatar que a interdição da fala ocorre a partir de uma relação de poder, em que há opressão das vozes femininas por meio da dominação que se manifesta de forma física e simbólica.

Afonso Olímpio se mostra como ausente, indiferente, calado, mas seu silêncio expressa uma conveniência. A inibição de sua voz é parte de um comodismo, uma situação confortável e não demonstrava qualquer arrependimento acerca do drama familiar causado por ele e o qual inclinou a família a essa prisão silenciosa. Diferentemente do silêncio que acometeu suas filhas e Otacília, pois o calar era motivado por trauma, medo e culpa.

Dadas as circunstâncias, o desejo de voz permaneceu vivo nas personagens, sobretudo nas reflexões de Maria Inês. Desejo esse que interpelava o silêncio e se manifestava mediante expressões não-verbais.

Como foi possível perceber no decorrer dessa pesquisa, ao longo da história muitas foram as mulheres silenciadas, mas, felizmente, muitas também foram as que resistiram e lutaram contra sistemas patriarcais de dominação, a fim de garantir o direito das mulheres em uma busca de igualdade de gênero, como as primeiras feministas e todas as outras que as sucederam. Apesar de todas as conquistas, sabemos que ainda existem dificuldades e retrocessos pelo caminho, cujos direitos das mulheres são constantemente ameaçados e desvalorizados por pensamentos machistas.

Além da ficção, as mulheres silenciadas e vítimas de violência, evidenciam uma realidade muito desigual e revoltante. Para as mulheres, ter direito à fala, à linguagem, à expressão na literatura, na política ou nos espaços públicos, é uma luta diária e de extrema importância para o processo de empoderamento feminino.

Segundo Showalter (1994), nenhuma teoria, por mais sugestiva que seja, pode substituir o conhecimento direto e extensivo dos textos de autoria feminina. A antropologia cultural e os estudos histórico-sociais podem contribuir com uma terminologia e um diagrama da situação cultural e estrutural das mulheres, porém, esses conceitos devem ser utilizados a partir do que as mulheres realmente escrevem e não a um ideal teórico, político ou metafórico do que elas deveriam escrever. Com as palavras de Showalter sobre o percurso da crítica feminista:

Iniciei recordando que há poucos anos as críticas feministas pensavam que estávamos em uma peregrinação para a terra prometida na qual o gênero perderia o seu poder, na qual todos os textos seriam assexuados e iguais, como anjos. Mas quanto mais precisamente compreendemos a especificidade da escrita das mulheres, não como um subproduto transitório do sexismo mas como fundamental e continuamente determinante realidade, mais claramente percebemos que entendemos mal nosso destino. Pode ser que nunca alcancemos a terra prometida; pois quando as críticas feministas vêem nossa tarefa como o estudo da escrita das mulheres, percebemos que a terra prometida a nós não é a serenamente indiferenciada universalidade dos textos, mas o tumultuoso e intrigante campo selvagem da própria diferença. (SHOWALTER, 1994, p. 54)

São inegáveis as conquistas dos movimentos sociais de subversão do patriarcado, desde os tempos mais remotos, mas devemos pontuar que a grande mudança só acontecerá quando os próprios homens reconhecerem o tamanho de

suas perdas com as perdas das mulheres e o tamanho dos ganhos coletivos que se estabelecem quando as mulheres são respeitadas como sujeitos de desejo e direito, livres da subjugação e opressão.

Difícil concluir algo que está em constante estudo e luta, mas finalizamos este trabalho com a esperança de que muito se pesquise ainda nessa área, que nossa resiliência se manifeste em corpo e voz, e façamo-nos sempre presentes.

Também me custa sobreviver a estes dias
mas o que ainda não chegou
é infinito
(SAMPAIO, 2018, p. 34).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: Notas de Literatura I. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL., 1972.

AZEVEDO, Luciana. A delicada mordida da anacronia. In: *Estratégias para pensar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Rio de Janeiro: Uerj, 2004. Tese de doutorado.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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 15 Out. 2019.

BINS, Patrícia. *Antes que o amor acabe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz – Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CAMPOS, Andrea Almeida. *A cultura do estupro como método perverso de controle nas sociedades patriarcais*. Revista Espaço Acadêmico. Dossiê: Feminismo, Machismo e a Cultura do Estupro – Ano XVI – ISSN. 15196186. N. 183. Ago, 2016.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

COLLIN, Luci. *Inescritos*. Curitiba: Travessa dos escritores, 2004.

COUTINHO, Sônia. *Atire em Sofia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Novas geografias narrativas*. In: Letras de hoje. Porto Alegre, v.42, n.4, p.7-17, 2007.

- DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.
- DENSER, Márcia. *Diana Caçadora*. São Paulo: Global, 1986.
- DUARTE, C. L. *Feminino Fragmentado*. Revista IPOTESI, Juiz de Fora. v. 13, n. 2, p. 31 - 37, jul./dez. 2009.
- ENRIQUEZ, Eugène. *Da horda ao Estado Psicanálise do vínculo social*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1999.
- FELIX, Regina. R. *Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.37. Brasília, POSLIT UNB, 2011. p. p.93-103.
- FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.) *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. Ed. Maringá: Eduem, 2009.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Violência e sexualidade em romances de autoria feminina*. Revista Interdisciplinar, São Cristóvão, UFS. V. 32, jul-dez, 2019.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir - História da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos*. Trad. Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Paulo Endo. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.
- FUNK, S. B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: FUNK, S. B. (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 17-22.
- GOMES, Carlos Magno. *Marcas da violência contra a mulher na literatura*. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, Julho 2013
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLLANDA, H. B. Os estudos sobre a mulher e a literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, C. (Org.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 54-92.
- HUTCHEON, Linda. *A incredulidade a respeito das metanarrativas*: articulando pós-modernismo e feminismos. Trad. Margareth Rago. Labris – Estudos Feministas, n. 1-2, julho/dezembro de 2002.
- LAGO-LOUSA, Pilar. *Rompendo silêncios*: questões de gênero e memória em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. REVELL – ISSN: 2179-4456 - 2018 – v.3, nº. 20 – dezembro de 2018.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS. *Vocabulário de Psicanálise*. 10ª ed. P. Tramen, Trans. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro*: uma relação de gênero. 2008. 243 p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996.
- LISBOA, Adriana. *Azul Corvo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- LISBOA, Adriana. *Caligrafias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- LISBOA, Adriana. *Os Fios da Memória*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Francisco Alves, 1960. LUFT, Lya. *A Sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LOPES, Denilson. Beleza, beleza e mais nada. In: *Ilha do Desterro*. Florianópolis: nº 51 p.165- 181 jul./dez. 2006.
- MACHADO, Ana Maria. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

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. p. 13-27.

PIÑON, Néida. *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

PIZAN, Christine de. *A Cidade das Damas*. Trad. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

PRADO, Adélia. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano: 1994.

QUINTELLA, Amanda Cordeiro. *O “tornar-se” mulher em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa: a opressão social e familiar na construção das personagens*. ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Congresso Internacional. 30 jul–03 ago, 2018.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1980, p. 137.

SAMPAIO, Cláudia R. *Outro nome para a solidão*. Lisboa: Douda Correria, 2018.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Vozes literárias, vozes místicas. IN: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *História das Mulheres*. Vol. 2. Porto: Afrontamento, 1998.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das letras; Editora da UFMG, São Paulo; Belo Horizonte, 2007.

SCHOEPF, Helena. *As vozes silenciadas em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa*. Dissertação (mestrado), Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Hisória, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. PSIC. CLIN. Rio de Janeiro, vol.20, N.1, p.65 – 82, 2008.

SHOWALTER, E. *A crítica feminista no território selvagem*. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Tendências e Impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p 23-57.

SHOWALTER, E. *A literature of their own*. New Jersey: Princeton UP, 1985.

SHOWALTER, E. In: EAGLETON, Mary. Ed. *Feminist Literary Theory*. New York: Brasil Blackwell Ltda, 1986.

SOARES, Marta de Cassia Alves da Silva. *De pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa*. 2013. 79 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade?. In: HOLLANDA, H. B. (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

VIANA, T. C. & ZARAVONI, D. M. L. *Trauma e Infância: Considerações sobre a Vivência de Situações Potencialmente Traumáticas*. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* Jul-Set 2015, Vol. 31 n. 3, p. 331-338.

XAVIER, Elódia. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*. *Revista Leitura – do Programa de Pós-Graduação em Letras*. Universidade Federal de Alagoas, Maceió. nº 18. Segundo semestre de 1996.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Brasil, 2007.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 161-183.

ZOLIN, L. *A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade*. *Revista IPOTESI, Juiz de Fora*. v. 13, n. 2, p. 31 - 37, jul./dez. 2009.