

3 A SINFONIA DE VOZES SILENCIADAS

Depois as duas meninas fizeram silêncio e ficaram observando o mundo do alto da goiabeira. Sem pressa, sem medo. Ainda não havia medo, ainda não havia monstros respirando pelos cantos da casa: somente o futuro – que brilhava de expectativas como brilhavam os olhos delas.

Adriana Lisboa (2013)

Neste capítulo, apresentaremos a construção das personagens Clarice e Maria Inês, para que se possa entender que fatores as levaram ao silenciamento diante dos traumas vividos na infância. Para isso, a análise será norteadada pela relação que as irmãs estabelecem com a mãe, bem como a relação entre ambas. Primeiramente, as irmãs serão apresentadas de forma individual, para delinear as características de cada uma e, depois, na relação entre mãe e filhas, visto que o silêncio e o silenciamento prevalecem, como uma sinfonia de vozes silenciadas.

Luciene Azevedo avalia a maneira como Adriana Lisboa constrói as personagens e diz que “à relativa estabilidade de caracterização de seus personagens, à onisciência de seus narradores, à linearidade das histórias, apesar da desorganização temporal na apresentação dos acontecimentos, junta-se algo em diferença: uma sensibilidade é recuperada” (AZEVEDO, 2005, p. 111). Segundo Victor da Rosa, é tal sensibilidade que perpassa o cenário do qual fazem parte as irmãs Clarice e Maria Inês, cenário de

muitas faltas, algumas perdas, poucos afetos: [...] personagens marcadas com alguma estupidez, com o fardo pesado de uma vida cheia de limitações, e que se vêem diante do peso do mundo, com o peso do mundo, sem qualquer referência, sem terem onde segurar” (ROSA, 2005, p. 773).

3.1 CLARICE

Clarice é a filha mais velha do casal Otacília e Afonso Olímpio. É também a filha abusada pelo pai no começo da adolescência. Na narrativa, Clarice é apresentada sempre como pacífica e submissa, aquela que procura sempre se adequar e agradar, ou simplesmente não

desagradar. Os adjetivos que descrevem Clarice deixam claro o comportamento da personagem: “dócil recatada submissa educada polida discreta. Adorável” (LISBOA, 2013, p. 274). Tal comportamento é bastante conveniente para o pai abusador, bem como para a mãe que se cala diante do abuso. No entanto, em função do trauma que sofre, calar-se é a única saída que Clarice parece encontrar. Victor da Rosa diz que “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” (ROSA, 2005, p.773).

O silêncio de Clarice aparece em toda a narrativa, revelando as consequências dos episódios violentos vividos pela personagem. “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” (LISBOA, 2013, p. 88). Isso revela que o processo de silenciamento de Clarice se dá desde a infância e culmina no abuso sexual. Todos os sentimentos que seguem no “depois de tudo”, são decorrência da opressão que a personagem sofreu. Contudo, diferente de Maria Inês, a irmã mais nova e testemunha do abuso, Clarice parece se resignar a essa condição. Os resultados disso aparecem mais para frente, quando os sentimentos fermentam e trazem à tona outro lado da personagem. “Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não era dizíveis. Nem mesmo pensáveis” (LISBOA, 2013, p. 151). De acordo com Regina Félix “o trauma do incesto, sofrido por Clarice e testemunhado por Maria Inês, e os abandonos sofridos [...] precipitam o desnudamento de seu mundo habitual, repleto das expectativas típicas da vida comum, desvelando o mundo como um lugar irreconhecível ou inóspito” (FÉLIX, 2011, p. 98) e Clarice teria que sobreviver nesse mundo.

Apesar da pouca idade, Clarice é bastante madura, até mesmo envelhecida. “Quando chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1965 e bateu à porta da tia-avó Berenice munida de suas malas e do embrulhinho feito com papel pardo, Clarice tinha o coração dividido em dois hemisférios e o coração envelhecido como uma esponja usada” (LISBOA, 2013, p. 109). Se, por fora, ainda era uma adolescente como todas as outras, por dentro reverberavam as consequências do abuso e do abandono afetivo. O coração comparado a uma esponja usada revela as emoções vividas precocemente, os sofrimentos aos quais não deveria estar exposta naquela fase da vida.

Longe do cenário do trauma e dos pais negligentes, por uma decisão tardia da mãe, Clarice tenta encontrar uma nova realidade para

si mesma e se dá conta do silêncio em que vivera até então, embora mudar tal situação não parecesse ser possível. “Seu estômago doía, sua cabeça doía. Reclamou com a tia-avó Berenice e sua própria voz assustou-a, como se tivesse ficado em silêncio por muitos anos” (LISBOA, 2013, p. 110). A voz sufocada pela educação opressora, pelos proibidos e segredos, tem medo de se revelar, até mesmo de se escutar. Os anos seguintes seriam a tentativa do esquecimento, de moldar uma nova personalidade que pudesse salvá-la de si mesma. No entanto, a dor impregnada na alma impedia que a memória se desfizesse:

E ali, naquele exato momento, sem saber, começou a empresa que iria ocupá-la febrilmente durante os longos anos seguintes: esquecer quem era Clarice. Modelar uma Clarice nova do mesmo modo como se modelavam esculturas a partir de um bocado disforme de argila. Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião, e esquecer, já que não seria possível modificar. Mas não: o mistério da dor estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto, ou o sétimo, um sentido além do tato. Quando Clarice passou as mãos de leve sobre os pelos do braço, o contato consigo mesma doeu um pouco [...] Clarice percebeu que estava a salvo mas também percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória. (LISBOA, 2013, p. 111)

O universo de Clarice, naquele momento, se resumia à casa da tia-avó Berenice, à escola, à igreja e às suas esculturas. Como não chega a encontrar uma possibilidade de carreira e desenvolvimento profissional, seu destino parece mesmo ser voltar ao interior do Rio de Janeiro, onde um casamento pudesse lhe trazer outros rumos. As relações interpessoais que Clarice estabelece já na fase adulta parecem desimportantes, superficiais, como se “o coração envelhecido como uma esponja usada” não fosse mais capaz de sentir ou aprofundar as relações afetivas. As emoções parecem estar esgotadas para Clarice e mais uma vez a personagem aceita o que o destino lhe traz. “Sabia que já havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível” (LISBOA, 2013, p. 141).

A incapacidade de mudar a própria situação persegue a filha mais velha de Otacília e Afonso Olímpio, que não consegue “esculpir” a

nova Clarice que imaginara outrora. “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” (LISBOA, 2013, p. 124). Chegar ao estágio do esquecimento estava fora do seu alcance, como um objetivo ambicioso demais.

O casamento com Ilton Xavier não trouxe a realização que Clarice esperava, como a possível fuga da antiga vida e dos acontecimentos do passado. “Participou da cerimônia como se fosse o casamento de outra pessoa. Recebeu com calma a aliança das mãos ansiosas de Ilton Xavier e tentou rememorar, passo a passo, como havia ido parar ali. Não conseguiu” (LISBOA, 2013, p. 136). Levada pelas mãos do destino, Clarice nem ao menos consegue escolher seus próprios rumos. Na noite de núpcias ainda tinha perspectivas em que acreditava, de uma possível felicidade e realização através do matrimônio. Contudo, logo se dá conta de “que as coisas não seriam assim tão mágicas” (LISBOA, 2013, p. 141). O casamento de “seis vagarosos anos” termina após a morte do pai, no momento em que os acontecimentos se agitam dentro dela:

Menos de um ano seria também o tempo de que Clarice precisaria para que os acontecimentos fermentassem dentro dela. E virassem vinho, vinagre, ou simplesmente uma mistura apodrecida comum que ninguém perceberia, como ninguém de fato acabou percebendo (LISBOA, 2013, p. 235).

Sem dar sinais sobre sua decisão, Clarice sai de casa em um dia qualquer, sem deixar bilhete ou uma carta de despedida ao marido e somente uma semana depois manda notícias para Ilton Xavier e Maria Inês. No entanto, leva consigo a culpa, pelo que acontece com sua própria família e também pelo marido abandonado. “Era Clarice que nunca deveria ter nascido. Que estragara uma família e agora estava estragando outra” (LISBOA, 2013, p. 256). Mesmo que não representasse uma ameaça, devido à sua submissão e passividade, “a inexistência de Clarice teria feito uma diferença significativa na vida deles, Maria Inês, Otacília, Afonso Olímpio. E, no entanto, ela existia como existira sempre, inofensiva, pequena, obediente, falando baixo. Penteada e calçada” (LISBOA, 2013, p. 222). O pensamento cruel que surge em Maria Inês, a irmã testemunha, revela a percepção da própria

Clarice sobre si mesma, como se a desgraça de toda a família fosse responsabilidade dela.

Daí em diante, Clarice caminha para um abismo pessoal, refugiando-se em álcool e outras drogas. Porém, a falsa ilusão do esquecimento não perdura por muito tempo. “Era verdade que ela já não *pensava* tanto, no sentido em que as drogas e o álcool deixavam seu cérebro aveludado, isso era bom, mas também era verdade que a mesma dor ainda doía, abissal e amplificada” (LISBOA, 2013, p. 262). O refúgio que encontrara começa a desmoronar e a saída que encontra é o suicídio:

Quando a lâmina afiada lacera a carne de seu punho e encontra uns vasos escuros e os rompe com facilidade, Clarice finalmente pode sorrir um sorriso seu. Porque agora não sente mais dor alguma. Está livre como o imortal que readquire a bênção da mortalidade e o sangue que vai maculando a água da banheira é o elemento de uma comunhão muito pessoal. Ela cerra os olhos com calma. Está quase feliz. (LISBOA, 2013, p. 265)

Quase feliz. A impossibilidade de encontrar a felicidade percorre a trajetória da personagem, como se existisse uma sentença sobre a mesma. O suicídio não se concretiza e o que restam são as cicatrizes nos pulsos feitas pela faca Olfa, como se as marcas na alma não fossem suficientes. A marca física viria para sacramentar a condição de Clarice; condição de quem é marcada pelo lado cruel da vida e pela infelicidade. “As coisas não deram certo, que pena. E no epicentro de tudo. Clarice sabe o que está no epicentro de tudo. Estudou, cresceu, fez muitas esculturas e alguns amigos, casou-se, até aprendeu a bordar em ponto de cruz, para quê” (LISBOA, 2013, p. 264). Tudo que fizera na vida parecia inútil e sem importância. Clarice e seus planos de esculpir uma nova Clarice não deram certo, já que “nem como suicida prestava” (LISBOA, 2013, p. 62). Assim, “o contato com uma irracionalidade radical e inexorável é o que configura o absurdo, num rompimento que permite acesso ao mundo nu e a uma visão que atravessa convenções e provoca a descrença em valores éticos” (FÉLIX, 2011, p. 99).

O esquecimento perseguido por Clarice não chega, nem como escultura, nem como solução definitiva do trauma. “O Esquecimento Profundo não existia. Clarice sabia. Nunca fora capaz de esculpi-lo – de reivindicá-lo para si. Também não existia algo como uma lembrança

inócua, uma ferida cauterizada” (LISBOA, 2013, p. 304-305). Clarice até mesmo se sente culpada pelo abuso que sofre e vive para sempre marcada pelas memórias de um crime feroz. A infância parece ser a única época feliz para as irmãs, quando ainda podiam sonhar com um futuro radiante:

Clarice pôs o braço em torno do ombro de Maria Inês, e imaginou como seria quando elas se encontrassem, já adultas. [...] Uma bailarina famosa e uma escultora famosa. Com retratos dos filhos na bolsa, bem-vestidas e perfumadas. [...] Clarice estava feliz. Era radiante, o futuro que antevia. Sabia que estava certa. (LISBOA, 2013, p. 315)

O destino de Clarice é viver na casa de Jabuticabais, agora sem a presença dos pais, que permaneciam apenas como fantasmas nos retratos da sala. Vizinha de Tomás, que também espera a chegada de Maria Inês, acaba se envolvendo com ele, como se o que restasse para os dois fosse o consolo de suas companhias. A visita de Maria Inês, depois de tantos anos, faria com que sentimentos fossem revisitados e também a revelação de que o pai de sua filha era na verdade Tomás. Eis que a moça de branco, agora não tão mais jovem, volta para a casa da infância, para reencontrar Clarice e Tomás, e principalmente para o reencontro com o passado. Regina Félix diz que “*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). É em uma vida supostamente “branca” que Maria Inês tenta se refugiar, como veremos a seguir.

3.2 MARIA INÊS

“Uma mulher que a memória sempre vestia de branco e de juventude.” (LISBOA, 2013, p. 22). Era assim que Maria Inês aparecia na memória de Tomás, como a personificação da *Sinfonia em branco*, de Whistler. A moça de branco era muito diferente de sua irmã Clarice, “inventiva Maria Inês, e ousada, e curiosa” (LISBOA, 2013, p. 26). “Os proibidos a seduziam na mesma medida com que cerceavam Clarice” (LISBOA, 2013, p. 26). As personalidades distintas fizeram com que as

irmãs tomassem rumos diferentes, contudo, a sombra do trauma permaneceu também com Maria Inês, a irmã testemunha. “Maria Inês encontrava um prazer mórbido em tudo o que pudesse desgostar, chocar, atemorizar, causar repulsa” (LISBOA, 2013, p. 48).

Enquanto percorre o caminho até a fazenda para reencontrar a irmã Clarice e Tomás, seu amante na juventude, Maria Inês relembra os fatos do passado e analisa o momento presente e seu casamento com o primo João Miguel, que se encaminha para o fim. “A fazenda fora um dia o epicentro da vida e dos sonhos de Maria Inês. Depois, regurgitara pesadelos. Fazia dez anos que ela não punha os pés lá. Fazia dez anos que ela não via Clarice, sua irmã” (LISBOA, 2013, p. 60). De um lado a fazenda na qual fora criada e que representava os sonhos da infância, mas que por outro abrigava os piores episódios possíveis. “Na fazenda, havia uma pedreira proibida. Havia uma casa antiga que abrigava sentimentos proibidos. [...] Havia mais: uma criança de nove anos de idade. Uma porta entreaberta. A náusea, o medo. Um homem maduro” (LISBOA, 2013, p. 60).

As lembranças da infância se entrecruzam com o presente, no qual Maria Inês e Clarice estão distantes. Porém, a ligação entre as duas em função dos traumas e dos segredos que se instituíram naquela família, permanece como um vínculo indissolúvel. O reencontro poderia ser um acerto de contas com o passado e com o silêncio que pairava na trajetória das duas irmãs. Referências à infância aparecem por meio das parlandas como “hoje é domingo, do pé de cachimbo, o cachimbo é de barro...” (LISBOA, 2013, p. 44) e travalínguas “O rato e a roupa do rei de Roma” (LISBOA, 2013, p. 44). Sobre isso, Regina Félix diz que

através delas, representa-se, em geral, o trauma como cantilena repetitiva, típica das cantigas da infância, em que os personagens ainda habitam. Mas tais referências também indicam sentidos específicos “[...] Também o travalínguas ‘Três tristes tigres’ sugere os vários triângulos amorosos: entre o pai, a mãe e Clarice; entre esta, Maria Inês e Tomás, entre os pais de Tomás e ele mesmo, entre o marido de Maria Inês, esta e os amantes de cada um, e assim por diante. (FÉLIX, 2011, p. 97-98).

A referência às idades de Clarice e Maria Inês aparece em diversas passagens, marcando os acontecimentos das vidas de ambas. “Nove anos de idade é apenas uma outra forma de dizer: promessas”

(LISBOA, 2013, p. 77). Foi aos nove anos que Maria Inês testemunhou o abuso sofrido pela irmã, uma idade em que a vida está cheia de possibilidades e sonhos. Naquele momento a infância é interrompida e surgem os fantasmas que tomam o lugar da inocência agora perdida. A bailarina e a escultora famosas precisam sobreviver de outra forma. Maria Inês encontra na rebeldia e na inadequação sua maneira de sobreviver ao trauma, mas também de se manter em silêncio. “Ainda se escondiam nela, porém, emoções que só poderiam ser expressas com seu vocabulário antigo, seu vocabulário tosco de moça inadequada. De menina que adorava burlar proibições” (LISBOA, 2013, p. 30). Desde a infância, a filha caçula de Otacília e Afonso Olímpio demonstra ter uma personalidade diversa à da irmã Clarice, o que se acentua com o episódio do abuso do qual é testemunha.

De fato, Maria Inês exasperava a ambos, sua falsa subordinação exasperava, seus olhos dissimulados e tantas vezes hostis exasperavam, e sua solicitude de mentira. Uma atitude de cartas na manga. Maria Inês estava sempre mexendo onde não podia, dizendo o que não havia sido educada para dizer, [...] aparecendo em horas indevidas e ouvindo demais, lendo às escondidas. [...] Mas, sobretudo, havia a memória de certas sementes de cipreste. Encontradas pelo chão do corredor, miseravelmente espalhadas. E diante disso os passos ficavam cautelosos, titubeavam no escuro. (LISBOA, 2013, p. 130)

“Falsa subordinação”, “olhos dissimulados”, “solicitude de mentira” são expressões que demonstram como Maria Inês lidava com os pais, através de atitudes que incomodavam e que, sobretudo, ameaçavam. Os olhos da filha mais nova se inflamam em diversos momentos, principalmente quando estão sob o pai abusador. “João Miguel nunca saberia. Mas ele notava que Maria Inês não era exatamente bem-vinda dentro de sua própria casa, uma situação que os anos pareciam polir e afiar, explicitar sem nenhum pudor” (LISBOA, 2013, p. 129). Não ser bem-vinda na própria casa, pois que representava uma ameaça, apesar de ter se mantido calada durante muitos anos.

Depois do casamento de Clarice com Ilton Xavier, Maria Inês vai estudar no Rio de Janeiro, assim como a irmã mais velha. É lá que conhece Tomás, com quem vive um romance e tem seu primeiro envolvimento sexual. Agora já tinha vinte anos e “Vinte anos é também

a idade em que se subverte a dimensão real das coisas. Em que o mundo é observado com lentes que distorcem, e tudo fica semelhante àquelas imagens de espelhos de parques de diversão” (LISBOA, 2013, p. 169). O relacionamento com Tomás, no entanto, não traz novas perspectivas para Maria Inês, que foge do envolvimento amoroso com o rapaz. Nesta altura, porém, Tomás já estava completamente apaixonado pela moça de branco que avistara da janela de seu apartamento. “O tempo feliz que Maria Inês e Tomás passaram juntos foi consideravelmente longo, mas as infelicidades estavam todas ali, rondando, como os espaços em branco entre as palavras de um texto” (LISBOA, 2013, p. 171).

Maria Inês ingressa na faculdade de Medicina, embora tivesse consciência da sua falta de vocação. Contudo, a posição que o título poderia lhe conferir, talvez também fosse capaz de a fortalecer. “Era preciso organizar, construir. Acreditar. Porque coisas demais já haviam sido vistas e vividas” (LISBOA, 2013, p. 173).

Os fantasmas continuavam rondando o universo de Maria Inês, como inimigos impondo sua presença. “Maria Inês acreditava em fantasmas. Alguma ideia parecia estar sendo gerada ali, naquele útero silencioso, em companhia da memória de um crime seguido de outro crime, em companhia da dor. Maria Inês acreditava na dor” (LISBOA, 2013, p. 170). A ideia que crescia em Maria Inês, mas da qual talvez nem ela mesma estivesse consciente, culmina mais tarde no desejo de vingança e na morte do pai, Afonso Olímpio, o responsável pela infância perdida. “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” (LISBOA, 2013, p. 78). O relacionamento com o pai praticamente não existe para Maria Inês. A filha é vista como inimiga, apesar de seu silenciamento diante dos fatos, mesmo quando já é adulta. Todavia, o olhar da filha em relação ao pai revela sentimentos escondidos:

Nessa época, Maria Inês tinha apenas nove anos. Não dispunha de muitas atitudes ao seu alcance e sabia disso. Também ela calou as palavras que os outros já haviam concordado em calar. Porém, naquela época ainda gostava de desafiar os *proibidos*. Isso lhe insuflava vida. Maria Inês acalentou aquele olhar inflamado no núcleo da sua existência, como se fosse um filho gerado com muito cuidado e paciência. Esperando.” [...] Afonso Olímpio nunca chegou perto de Maria

Inês. Fingia ignorá-la. Mas a verdade é que temia aquela segunda filha como ao próprio diabo. E talvez naqueles dias Maria Inês fosse mesmo o diabo. Deliberadamente – a melhor defesa consistindo, desde sempre, no ataque. [...] Foi exatamente ao longo do ano que se seguiu que o olhar inflamado (diabólico) de Maria Inês amadureceu. Atingiu o ponto exato de ser servido, degustado, e vinha de uma safra selecionada. Especial. Uvas que haviam tido seu quinhão preciso de sol e chuva sobre um solo tão cuidadosamente adubado. (LISBOA, 2013, p. 276-277)

Daquele solo adubado brotaria o crime, a vingança, o olho por olho. Ao empurrar o pai no abismo da pedreira proibida, tendo a irmã Clarice como testemunha, Maria Inês se vinga daquele que lhe roubara a infância e condenara a irmã a uma vida infeliz. Afonso Olímpio paga tardiamente pelo crime que cometeu, porém pelas mãos de sua maior inimiga, a filha testemunha, que aos nove anos não pôde fazer nada para salvar a irmã do pai abusador. No velório do pai, a ausência de lágrimas prevalece nas irmãs, e se antes o olhar inflamado de Maria Inês fez revelações, agora seus olhos secos revelavam muito mais: “Estavam secos. Como estavam também os olhos de Maria Inês: secos. Estranhamente secos, mais secos que os olhos das pessoas quando estão secos. E a ausência de lágrimas pesava naqueles olhos marejados de falta, marejados de silêncio” (LISBOA, 2013, p. 238).

O pai que pouco falava e que foi capaz de acabar com os sonhos que as filhas construíram na infância, acaba sozinho em sua casa após a morte de Otacília. “Afonso Olímpio estava no quarto, acordado e bêbado, e de lá ouviu os passos dela (a maior inimiga) ressoando pela casa como uma ameaça. Os passos de Maria Inês faziam barulho, agora. Era proposital” (LISBOA, 2013, p. 219). A impossibilidade de fala produz em Maria Inês uma voz interna que se refletia em seus olhos inflamados, no desejo de vingança e em seu comportamento por vezes desajustado. “Era possível divisar duas pequenas fogueiras gêmeas bailando nos olhos de Clarice, enquanto nos olhos de Maria Inês as fogueiras queimavam por dentro. Não eram visíveis. Eram o seu segredo” (LISBOA, 2013, p. 281). Quando as sementes de ciprestes caem de suas mãos diante da cena brutal que presencia, ficam para trás também a inocência, os sonhos da infância e a ilusão da proteção familiar.

Um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela. [...] 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. (LISBOA, 2013, p. 276)

Os atos invisíveis que aconteciam naquela família também seriam capazes de definir o modo como Maria Inês conduziria sua vida, buscando uma realidade ideal em um casamento de mentira e em uma carreira medíocre. O apartamento branco, limpo e gelado em que vive com o marido e a filha Eduarda (que na verdade é filha de Tomás), representa o desejo de controle das emoções, dos sentimentos escondidos que precisavam ser negados, mascarados, mas que jamais seriam esquecidos. Era como se usassem máscaras que, mais cedo ou mais tarde, cairiam por meio das traições e da relação fria e indiferente que Maria Inês e João Miguel estabeleceriam ao longo dos anos de casamento. “Maria Inês estava embrulhada em si mesma. Gerando outra Maria Inês. Que lhe serviria de máscara durante as décadas futuras e encobriria as imperfeições da Maria Inês anterior” (LISBOA, 2013, p. 229). No entanto, “Maria Inês continuava guardando aquelas palavras sangrentas e cuidando para que doessem o mínimo possível” (LISBOA, 2013, p. 151). No entanto, a cena das sementinhas de cipreste que caem no chão, volta diversas vezes para mostrar que o esquecimento não viria tão facilmente. Conforme Regina Félix o

esquecimento do defeito familiar cuja visão, para Maria Inês, relampeja, nas incontáveis vezes em que, no texto, o delicado tesouro de cinco sementinhas de cipreste cai por terra, sinalizando o desmoronar do valor estético-simbólico de suas

brincadeiras de irmãs e, portanto, o desmornar da bela infância que nunca chegou a ser. Essas perdas se reiteram em cada pequena tentativa de aperfeiçoamentos brancos que o afortunado casamento de Maria Inês lhe oferece. (FÉLIX, 2011, p. 95)

As coisas já ocupavam seus devidos lugares “e em torno de tudo o silêncio pousava como uma sentença” (LISBOA, 2013, p. 185). Era ele, o silêncio, que imperava em todos os cantos, desde o “antes de tudo”, quando havia os proibidos, os segredos que envolviam os arredores e que se instalariam naquela família de forma definitiva. Os silêncios de Clarice, Maria Inês e Otacília teriam a mesma causa, porém seriam vivenciados de formas diferentes, de acordo com a posição que cada uma teria naquela história. “Havia, no entanto, um largo espectro de sentimentos compartilháveis. E algumas dores que latejavam apenas nela, Maria Inês. Como aquele olhar inflamado que contrastava tão ferozmente com a serenidade aparente de Clarice” (LISBOA, 2013, p. 287).

Na infância, a relação entre as irmãs parece pautada pela proteção e o cuidado de Clarice, já que as duas tinham comportamentos diferentes. No entanto, essa relação pode ser dividida entre o “antes de tudo” e o “depois de tudo”, ou seja, antes do abuso sexual que Clarice sofre e Maria Inês presencia, e depois do abuso. Se antes a inocência da infância vislumbrava o futuro radiante e feliz, o depois traz a realidade irremediável. O silêncio diante dos fatos paira sobre a relação que as irmãs estabelecem já na idade adulta, configurando um afastamento afetivo e físico, embora a certeza do amor permaneça: “Maria Inês sabia que amava Clarice. Não tinha dúvidas. Mas às vezes esse amor ficava agressivo e se desdobrava na possibilidade de olhos inflamados, por tantos motivos. Porque Maria Inês perdera sua infância cedo demais. Porque Clarice sofria” (LISBOA, 2013, p. 222). Quando chega em sua antiga casa em Jabuticabais, Maria Inês reencontra o cenário da dor já vazio de personagens. Restava Clarice, que permanecia como sobrevivente:

Maria Inês olhou para Clarice e adivinhou que Clarice adivinhava seu olhar. Nos punhos dela as cicatrizes eram visíveis e ela já não usava o disfarce das pulseiras. Maria Inês sentiu alguma coisa mais ou menos como um soluço no coração, mas depois pensou que talvez tudo tivesse valido

a pena. Porque, afinal, Clarice sobrevivera. (LISBOA, 2013, p. 252).

Esquecer, agora, já parecia possível, embora o esquecimento profundo e absoluto jamais pudesse chegar de fato para ambas. “Esquecer. Profundamente. [...] Aquele grito não pronunciado que fazia o estômago se contorcer de dor, de piedade e de ódio” (LISBOA, 2013, p. 253). O grito que nem Clarice, nem Maria Inês, nem Otacília poderiam pronunciar e que reverberaria na relação entre as mesmas. Assim, outro ponto fundamental para entender o processo de silenciamento de Clarice e Maria Inês é a relação que estabelecem com a mãe, Otacília. É esta questão que será analisada em seguida.

3.3 MÃE E FILHAS: UM VÍNCULO SILENCIOSO

Em *Sinfonia*, as personagens que protagonizam a história são mulheres e irmãs. Maria Inês era “uma mulher que a memória sempre vestia de branco e juventude” (LISBOA, 2013, p. 147) e Clarice tinha “quarenta e oito. E queloide nos punhos nus” (LISBOA, 2013, p. 34). Os traumas consequentes da violência sofrida por Clarice permeia a relação entre as irmãs e Otacília, a mãe, que sabe do abuso, mas se cala. Em diversos momentos da narrativa percebe-se o distanciamento afetivo entre mãe e filhas. Partindo dessa constatação podemos perguntar o que causa esse distanciamento, quais as consequências dessa relação na vida das personagens e se há algum momento de aproximação entre elas.

Otacília é descrita como uma mulher amargurada pelo tempo e pelo casamento infeliz. “É claro que o casamento nunca chegou a ser aquilo que Otacília imaginara” (LISBOA, 2013, p. 54). Otacília se casa com José Olímpio já com uma certa idade, porém com muitas expectativas sobre o casamento. No entanto, o que encontra na relação com o marido não corresponde ao que esperava:

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).

Embora sempre tivesse sido submissa e obediente, em certo momento algo muda para Clarice, momento em que deixa o marido e se

envolve com drogas e bebidas. É o momento em que os traumas afloram e que a parte de Clarice que até então sobrevivia, desiste da vida: “Chegaria a hora em que não suportaria mais e racharia como uma represa defeituosa construída com material de segunda. Descascaria como reboco de parede. E iria embora, abandonando Ilton Xavier e aquela parte de si mesma até então ainda disposta a tentar sobreviver” (LISBOA, 2013, p. 235).

Maria Inês é a filha desobediente. Logo no começo da narrativa sabemos que seu parto foi difícil, o que pode ser relacionado a sua natureza “rebelde”. “Ela mergulhou os pés pequenos na banheira, primeiro o direito, depois o esquerdo, um nascimento invertido – faltava o fórceps com que fora arrancada do útero de sua mãe” (LISBOA, 2013, p. 33). Transgressora e desafiadora, Maria Inês era diferente da irmã e os pais pareciam temê-la. Porém, a mulher que o tempo “vestia de branco e juventude” também carrega consigo as marcas da cena do abuso. Seus olhos inflamados de ódio denunciavam o que a menina sabia, apesar de ter se calado.

O amor e o prazer sexual não são encontrados pelas três mulheres no casamento. A mãe chega até mesmo a invejar as filhas que certamente encontrariam o prazer que ela não conhecia. “Tinha duas filhas, duas meninas que um dia seriam mulheres e fariam amor. Otacília não duvidava que suas filhas saberiam: o orgasmo. Isso agigantava-as a um nível quase insuportável” (LISBOA, 2013, p. 55). Isso coloca as filhas em um patamar de superioridade, levando a mãe a invejá-las. Porém, as filhas conheceriam o prazer e o amor nos braços de homens que não seriam seus cônjuges. Este seria apenas um dos fatos que distanciaria mãe e filhas.

Mesmo sabendo do que acontece em sua casa, a mãe não toma atitude imediata, sem tentar proteger a filha. Os motivos pelos quais isso acontece não ficam claros, mas pode-se pensar em várias hipóteses: o medo de um escândalo, a vergonha, a mágoa do marido, a recusa do fato, incapacidade de ação, rejeição pelo pai desejar a filha e não ela. O fato é que a mãe é cúmplice da violência que a filha sofre, o que a torna culpada junto com o pai. “Otacília soube o que estava acontecendo em sua própria casa, em sua própria família, muito antes de tomar a atitude que tomou. E ninguém pronunciou uma única palavra” (LISBOA, 2013, p. 274).

Tudo permanece como antes até que Otacília decide mandar Clarice estudar no Rio de Janeiro, afastando-a do abusador e de si mesma. “Naquela manhã de verão, quente e úmida, tinha um par de lágrimas sobre o rosto. Uma decisão começava a tomar corpo, e era uma

decisão de paz, embora fosse tardia. Embora já não se pudesse ter certeza de que fosse útil, em algum nível” (LISBOA, 2013, p. 81-82). Apesar de já ser tarde demais para remediar o que acontecera, a mãe, naquele momento, se sente em paz por tirar a filha do cenário do abuso e, talvez, proporcionar a oportunidade de uma nova vida a Clarice.

Com a decisão tomada e anunciada revelam-se os frágeis laços de afeto que ligam mãe e filha. “Mãe e filha não se deram as mãos. [...] Entre elas não havia confissões, não havia trocas de carinho, mas muitos e longos silêncios” (LISBOA, 2013, p. 92). Diante de sua partida, Clarice até tenta se aproximar da mãe, tocá-la, abraçá-la, mas havia uma linha tênue que mantinha as duas afastadas. “Clarice queria abraçá-la. Queria embalá-la e acariciar seus cabelos, e depois soluçar a madrugada inteira em seu colo” (LISBOA, 2013, p. 94). Nota-se aqui uma necessidade de afeto revelada por Clarice. Parece que a mesma nunca recebera o afago da mãe, o carinho e o consolo. Otacília era “a mãe que distribuiu abraços de menos, palavras de menos e sobretudo atitudes de menos” (LISBOA, 2013, p. 222). A fragilidade da relação entre mãe e filhas e o distanciamento afetivo existente entre as mesmas ficam claros, o que não é superado no decorrer da narrativa. No momento da partida, “olharam-se demoradamente e pela primeira vez disseram a verdade com o olhar. Clarice e seus pais.” (LISBOA, 2013, p. 103).

O distanciamento afetivo também existe entre Maria Inês e Otacília. Porém, diferentemente da irmã, Maria Inês parece não sentir falta dos carinhos da mãe e a relação entre ambas é mais tensa, uma queda de braço que começara já no parto: “por um instante os olhares de mãe e filha se encontraram, entre a geladeira e a pia da cozinha, e formaram um arco elástico de tensão que ambas suportaram como um desafio. Uma queda de braço” (LISBOA, 2013, p. 139). Mais tarde, na ocasião da morte de Otacília, Maria Inês não chora, ao contrário de Clarice. “A morte de Otacília não causara confusão emocional em Maria Inês. Outras coisas, sim. Outras coisas piores do que a morte” (LISBOA, 2013, p. 217). Dessa forma, fica evidente que Maria Inês guarda rancor pela falta de atitude e o silêncio da mãe em relação ao abuso sofrido por Clarice. Os silêncios e os proibidos que imperavam naquela casa levaram todas a enclausurar seus próprios sentimentos e possibilidades de reação frente ao fato.

Diante da doença da mãe, uma enfermidade que há anos vinha consumindo Otacília, as filhas já adultas se reencontram na casa da família para cuidar dela: “As duas deram-se um longo abraço que falava mais do que aquelas palavras curtas” (LISBOA, 2013, p. 202). As irmãs demonstram emoção ao se reencontrar naquela situação, mais por si

mesmas do que pela condição da mãe. Nos cuidados com Otacília, que já se distanciara do mundo, as duas não revelam afetividade pela mãe, talvez porque até mesmo naquele momento era proibido revelar o que se passava no interior de cada uma, naquela casa onde o silêncio imperava, soberano. “Maria Inês e Clarice não se olharam enquanto ensaboavam Otacília e lavavam seus cabelos com xampu. Mas ficaram trocando umas frases falsas.” (LISBOA, 2013, p. 204).

A relação entre as duas irmãs também apresenta lacunas afetivas. Na infância, Clarice e Maria Inês parecem mais próximas e é nesse período que vivem maiores momentos de felicidade, antes de tudo o que acontecera. Distanciadas na adolescência, as duas trocam correspondências, porém “As cartas que as duas irmãs trocavam não eram muitas. Insuficientes em forma, conteúdo e frequência” (LISBOA, 2013, p. 150). “E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis” (LISBOA, 2013, p. 151). Embora as palavras estivessem dentro de cada uma como feridas não cicatrizadas, as irmãs preferiam se recolher ao silêncio, talvez porque nunca lhes fora permitido falar sobre determinadas coisas. No entanto, o silêncio da mãe é que parece conduzir as personagens ao relacionamento distante e conflituoso:

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)

Na passagem acima, nota-se como a mãe está representada e o papel que ela assume no desenrolar da história. A questão da culpa pelo abuso, que é praticado pelo pai, atinge Otacília por ter sido omissa, conivente, inerte. Ao mesmo tempo, os sentimentos parecem contraditórios em relação à figura materna, que deu a vida mas não soube ou não foi capaz de proteger as filhas do trauma. Em silêncio, a mãe culpa a si e o marido pelo fato, “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).

No retrato já amarelado da mãe, Clarice vê diante de si uma estranha, “um retrato que lavava as mãos diante da história. Continuava pendurado no mesmo prego e não cabia a Clarice tirá-lo dali, não lhe cabia nenhuma atitude direcionada à memória da mãe, não tinha direitos, porque Otacília fora-lhe quase uma estranha” (LISBOA, 2013, p. 36-37). Mais adiante na narrativa percebemos que Clarice buscava a atenção da mãe, sendo obediente e comportada, tentando sempre agradá-la, porém Otacília continuava indiferente. No fim de tudo, a certeza do desamor:

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)

3.3.1 Relação mãe e filhas: a impossibilidade do amor

Tema constante na literatura de autoria feminina, a relação entre mães e filhas dificilmente aparece como uma relação pacífica ou sem problemas. As mães e as filhas que aparecem como protagonistas dessas obras atualizam conflitos presentes na vida das mulheres, retratando também a construção histórica e as mudanças que ocorreram em torno do papel da mulher na sociedade. E um dos papéis mais problematizados é o de mãe e o que se espera de uma mulher que o assume. O vínculo entre mães e filhas (e aqui fica de fora o vínculo mãe e filho) perpassa por uma problemática que as une em torno de uma mesma condição: a condição de mulher. No entanto, essa mesma condição que as aproxima também traz ambiguidades e contradições, já que essas condições são plurais, como explica Regina Dalcastagnè:

Quando falamos em mulher é preciso lembrar que a condição feminina é sempre plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências,

expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é uma. Variáveis como raça, classe ou orientação sexual, entre outras, contribuem para gerar diferenciações importantes nas posições sociais das mulheres – e elas, ao fazer suas próprias escolhas, ao aderir a conjuntos de crenças e valores diversos, vão também perceber-se no mundo de maneiras diferenciadas. (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 41)

Retratar a condição feminina não é uma tarefa simples porque é plural. Nesse campo cheio de possibilidades, ao escolher seu lugar no mundo, não raro as mães e as filhas se colocam em lugares distantes e muito diferentes, sendo que “a riqueza dessa condição feminina plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença, e a questão que se coloca aqui diz respeito ao quanto dessa riqueza está presente na narrativa brasileira contemporânea” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 41).

Este dado é importante para refletirmos sobre a forma como as mulheres continuam sendo representadas na literatura, seja ela produzida por homens ou por mulheres. Os autores homens continuam isolando as personagens femininas nos espaços domésticos, enquanto que as autoras da atualidade já retratam as mulheres em sua condição plural, fato que reforça a importância da presença e do espaço para as mulheres na produção literária contemporânea.

Em relação ao modo como as relações entre mães e filhos aparece na literatura atual, Dalcastagnè relata que é variável de acordo com a cor da personagem e sexo do autor. Os autores homens costumam retratar a relação como de responsabilidade e indiferença, enquanto as mulheres alcançam uma gama maior de sentimentos, entre os quais destacam-se a culpa, o cansaço e o fracasso (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 61). Ainda, segundo Cristina Stevens, no romance contemporâneo “a mãe não aparece como um indivíduo em si: pensar a mãe nesses romances é pensar sua intrínseca qualidade relacional – ou seja, a mãe existe a partir de sua “produção” de uma criança, e sua identidade é portanto inexistente fora dessa díade” (STEVENS, 2005, p. 9). Portanto, de acordo com a afirmação de Stevens, a mulher continua sendo retratada em função da maternidade e não de sua identidade individual e independente da relação que estabelece com os filhos.

Conforme Dalcastagnè em *Literatura brasileira contemporânea – um território contestado*, “reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de

legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 147). Dessa forma, a literatura produzida por mulheres e que traz protagonistas femininas é de suma importância para a legitimação das identidades das mulheres. Judith Butler (2008) destaca ainda o caráter político que permeia a representação da mulher e a necessidade de se desenvolver uma linguagem capaz de representá-las com legitimidade. Segundo Judith Butler,

a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Isso parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada. (BUTLER, 2008, p. 18)

Como vimos anteriormente, o romance analisado traz mulheres como protagonistas, sendo que a relação estabelecida por e entre elas delinea os rumos pelos quais todas vão seguir. A relação entre Clarice, Maria Inês e Otacília reflete as fissuras afetivas que muitas vezes existem na relação mãe e filha, fissuras que perpassam pela ideia da existência de uma mãe perfeita, de uma figura idealizada que não pode apresentar falhas.

A crença de que existe um instinto materno naturaliza a mulher no papel de mãe, modelo e exemplo para todas as outras, conceito que é desconstruído por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, no qual diz que a atitude da mãe é definida pelo conjunto da sua situação e pela maneira por que a assume, e não por um instinto natural (BEAUVOIR, 1980, p. 277). Outro aspecto destacado por Beauvoir é a diferença na relação entre os filhos do sexo masculino e feminino com suas mães. Ela diz que

a menina é mais totalmente dependente da mãe: com isso, as pretensões desta aumentam. Suas relações assumem um caráter muito mais dramático. Na filha, a mulher não saúda um membro da casta eleita; nela procura seu duplo.

Profeta nela toda a ambiguidade de sua relação própria; e quando se afirma a alteridade desse *alter ego*, sente-se traída. É entre mãe e filha que os conflitos de que falamos assumem formas exasperadas. (BEAUVOIR, 1980, p. 285, v. 2)

Assim, podemos dizer que as relações tecidas por essas mulheres que são mães e filhas apresentam um caráter mais conflituoso, visto que estamos diante de figuras que se assemelham, mas que buscam a sua própria identidade no mundo. Nesse caso também podemos dizer que as filhas buscam não repetir as histórias das mães. Em *Sinfonia em branco*, os casamentos fracassados se repetem na história de mãe e filhas, porém, cada uma assume uma postura própria diante da construção de suas histórias individuais.

O amor não é um fator natural, mas a ser construído nas relações humanas, sejam elas quais forem. Sendo assim, a ideia de que o amor materno é instintivo, serviria somente para supervalorizar e estabelecer esse papel como sendo exclusivamente feminino. No entanto, ao mesmo tempo em que a mulher, em seu “papel de mãe”, é idolatrada, é inferiorizada se nele não for bem-sucedida. Aos homens sempre foram atribuídos outros papéis, fora do lar. Conforme afirma Beauvoir, “[...] pela invenção da ferramenta, a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo, como o animal” (BEAUVOIR, 1980, p. 86). Isso comprova que a maternidade nada mais seria que um “destino de mulher”, sempre objetificada e colocada como o Outro, assim como as espécies não humanas. Cristina Stevens aponta alguns questionamentos sobre isso:

O que é ser mãe? O que significa “maternal”? Não podemos imaginar que há respostas definitivas para essa complexa indagação, formulada a partir de variadas perspectivas. Acredito que o feminismo começa a escutar as histórias que as mães têm para contar; acredito também na importância da ressignificação da mãe/do maternal, para que possamos nos livrar de sacralizações e fantasias que nós mulheres naturalizamos por tanto tempo. (STEVENS, 2005, p. 5).

Em *O mito do amor materno*, Elisabeth Badinter (1985) analisa

a questão da maternidade e comprova que, historicamente, o possível “instinto materno” nem sempre existiu. Em muitos momentos e sociedades, as mães não amamentavam seus filhos, muitas vezes entregando-os aos cuidados de outras mulheres, para depois de um ou dois anos os trazerem de volta ao lar. Assim, o chamado instinto materno não passaria de uma construção histórica e cultural, que delegou o “fardo” da educação filial às mulheres. Segundo Badinter,

o amor materno é apenas um sentimento humano como outro qualquer e como tal incerto, frágil e imperfeito. Pode existir ou não, pode aparecer e desaparecer, mostrar-se forte ou frágil, preferir um filho ou ser de todos. Contrariando a crença generalizada em nossos dias, ele não está profundamente inscrito na natureza feminina. Observando-se a evolução das atitudes maternas, verifica-se que o interesse e a dedicação à criança não existiram em todas as épocas e em todos os meios sociais. As diferentes maneiras de expressar o amor vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou quase nada. (BADINTER, 1985, sinopse)

Em *Sinfonia em branco*, a maternidade aparece sem o emblema do amor incondicional, desse instinto materno que seria inerente e natural. A culpa que recai sobre a mãe omissa nada mais é do que o julgamento de que essa mulher deveria proteger suas “crias” de todos os males. A impossibilidade do amor das filhas pela mãe surge do distanciamento afetivo que se estabelece naquela família, cercada pelos proibidos e pelas palavras não ditas.

Badinter ainda fala sobre o surgimento da família nuclear, na qual existiria uma unidade sentimental englobando marido, esposa e filhos. Construindo os muros de sua vida privada, a família estaria protegida “contra toda intrusão possível da grande sociedade” (BADINTER, 1985, p. 178). Dentro desse núcleo familiar, os filhos estão protegidos dos perigos de fora. No entanto, o que não se imagina é que os perigos podem estar dentro do próprio lar, partindo daqueles que deveriam zelar pelos filhos. No lar construído por Otacília e José Olímpio, imperava uma lei que não deixava falar. A lei que manteve a vida privada aparentemente inabalada. Porém, as vidas individuais, fora do espaço de “proteção” do lar, transitam pelo território do trauma, que acompanha as irmãs por sua trajetória.

O que encontramos na relação entre Maria Inês, Clarice e Otacília é um amor sempre frustrado pela culpa e pelo abandono. O ressentimento parece não deixar de existir nem mesmo após a morte da mãe, cuja memória permanece como sendo a da mulher calada e da mãe fria. Em *“Espaço de cumplicidade: a representação da figura materna na literatura brasileira contemporânea”*, Regina Dalcastagnè destaca que

a relação, nunca desprovida de conflitos, entre mãe e filho costuma ser mediada por sentimentos pouco definidos. Sentimentos que, uma vez consolidados, podem se transformar em obrigações, tão mais prementes quanto mais vagas elas se apresentarem. E é nesse caldeirão que se requeam os ressentimentos, as culpas, as frustrações de lado a lado. (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 147).

É importante lembrar que há dois lados nessa relação. Se tendemos a pensar no sentimento que a mãe obrigatoriamente deveria nutrir pelas filhas, caímos na armadilha de pensar no amor materno como natural e inerente à mulher, o que é uma construção cultural. Se somos levados a analisar a relação entre Otacília e suas filhas sob essa perspectiva é porque a mulher continua sendo vista essencialmente em seu papel de mãe, e espera-se que não existam falhas nisso. Ao culpar a mãe pelo abuso que o pai comete, reforçamos a ideia patriarcal de que às mulheres não é permitido cometer erros e colocamos em segundo plano o verdadeiro culpado pela violência. Portanto, muito o que permeia a questão da relação entre mãe e filhas ainda passa por um pensamento que liga a mulher exclusivamente aos fatores emocionais, como se a sentimentalidade fosse um dom natural feminino. Assim, o amor materno nada mais é de que um sentimento como qualquer outro, que pode existir ou não, conforme Badinter esclarece:

Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor

materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É ‘adicional’. (BADINTER, 1985, p. 366).

Verificamos, nas considerações anteriores, a complexidade da relação entre a mãe e as filhas em *Sinfonia em branco*. As três personagens vivem uma relação de pouco afeto, de ausências significativas que delineiam a história de cada uma delas. Clarice, vítima do abuso, se culpa pela falta de amor da mãe e Maria Inês culpa a mãe por seu silêncio e negligência. Otacília se enclausura em seu mundo de rancores, desenvolvendo uma doença silenciosa e extremamente dolorosa, que a consome aos poucos.

Se nessa relação maternal as personagens não encontram o afeto esperado, tão pouco encontram nas relações com seus maridos. As três personagens, marcadas de formas diferentes pelo trauma, parecem não conseguir externar seus sentimentos, o que as coloca em um claustro interior. Vinculadas familiarmente, mãe e filhas não estabelecem uma relação de cumplicidade e se mantêm distantes afetivamente. Porém, esse afastamento não quer dizer que não exista afeto. Se ele existe, no entanto, é regado pelo rancor, pela culpa, pelo ressentimento e pela ausência. No artigo “Justiça e família”, Flávia Biroli diz que

é por considerar o enorme impacto das relações familiares na socialização dos indivíduos, no horizonte de suas expectativas, assim como para sua integridade e dignidade, que o feminismo expõe as hierarquias e as formas de violência que podem, tanto quanto o afeto, ser definidoras das relações nas esferas doméstica e familiar. (BIROLI, 2014, p. 48).

Portanto, as relações familiares não garantem a preservação da integridade e da dignidade dos indivíduos, provocando impactos por vezes irreversíveis. Assim como o afeto partilhado no lar, um ambiente doméstico violento e opressor define as relações estabelecidas no núcleo

familiar. Para as irmãs Clarice e Maria Inês restava tentar romper as barreiras impostas pelo destroçamento da família e pelo silenciamento sofrido.

4 ROMPENDO O SILÊNCIO

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

Adriana Lisboa (2013)

Pensei o quanto desconfortável é ser trancado do lado de fora; e pensei o quanto é pior, talvez, ser trancado no lado de dentro.

Virgínia Woolf

O vínculo silencioso entre a mãe Otacília e as filhas Clarice e Maria Inês reflete o distanciamento familiar provocado pelo trauma da violência sexual. Enquanto as mulheres da família são afetadas pelas consequências que o abuso produz, o pai Afonso Olímpio permanece quase que obscuro, como uma sombra que se esconde pelos cantos e que faz questão de assim permanecer. De acordo com Flávia Biroli, em “O público e o privado”, “o mundo dos afetos é também aquele em que muitos abusos puderam ser perpetuados em nome da privacidade e da autonomia da entidade familiar em relação às normas aplicáveis ao espaço público” (BIROLI, 2014, p. 34). São abusos que estão presentes na realidade e na ficção, sendo que a literatura também é uma forma de representação da vida real.

Como vimos no capítulo anterior, as personagens femininas de *Sinfonia em branco* sofrem um processo de silenciamento que se dá desde a infância, no caso das irmãs Clarice e Maria Inês, e se perpetua pelo decorrer de suas vidas. São mulheres silenciadas pela conveniência familiar, em nome da privacidade da família. De acordo com os pressupostos teóricos acerca do silêncio e do silenciamento aqui estudados, calar-se nem sempre é uma escolha. Porém, o silêncio não é vazio de significados, pelo contrário, ele abarca sentidos conforme as circunstâncias em que se dá. No caso das mulheres de *Sinfonia*, são situações que causam traumas e que aniquilam a infância feliz das irmãs, cujo silêncio indica a existência de um segredo terrível demais para ser verbalizado. Contudo, as personagens encontram formas de burlar o silenciamento e revelar os mistérios e os proibidos que permaneciam na família.

Desde a infância, Maria Inês apresenta um comportamento rebelde e diferente da irmã Clarice. Os proibidos atraíam a menina de nove anos que um dia deixara cair as sementinhas de cipreste pelo

corredor da casa, de forma a deixar a marca de sua presença no cenário da dor. Aniquilada pela cena do estupro, Maria Inês se recolhe ao próprio silêncio, à impossibilidade de reagir imposta por sua pouca idade e pelo fato de ser o próprio pai o abusador. Porém, apesar da pouca idade, tinha consciência do crime do pai e do terrível significado da cena que presenciara. Dali em diante, encontraria formas sutis de se rebelar e mostrar que sabia que havia algo de errado acontecendo dentro de sua própria casa. Como o olhar inflamado que a acompanharia até o dia em que uma borboleta multicolorida alçaria voo do alto de uma pedreira proibida:

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

O olhar inflamado de Maria Inês, principalmente quando estava sob o pai, é revelador. Afonso Olímpio via a filha mais nova como uma inimiga, a testemunha que vivia so o mesmo teto, numa acusação silenciosa. O mesmo olhar que seria o último visto pelo pai antes da morte. “Afonso Olímpio nunca chegou perto de Maria Inês. Fingia ignorá-la. Mas a verdade é que temia aquela segunda filha como ao

próprio diabo” (LISBOA, 2013, p. 276). Depois da morte de Otacília “o olhar inflamado (diabólico) de Maria Inês amadureceu. Atingiu o ponto exato de ser servido, degustado, e vinha de uma safra selecionada. Especial” (LISBOA, 2013, p. 277). O momento da vingança se aproximava. “Era possível divisar duas pequenas fogueiras gêmeas bailando nos olhos de Clarice, enquanto nos olhos de Maria Inês as fogueiras queimavam por dentro. Não eram visíveis. Eram o seu segredo” (LISBOA, 2013, p. 281).

Se o silêncio permanecia pela ausência de palavras, o mesmo não acontecia com o olhar de Maria Inês. No dia seguinte a festa junina aconteceria a “missa negra”, momento do ápice da ruptura com a situação de silenciamento a que as irmãs foram submetidas. “Maria Inês afrouxou as cordas que estavam tensas dentro dela desde quando tinha nove anos. Desde quando sua infância lhe fora arrancada com violência por uma visão que poderia, em outras circunstâncias, ter sido bela” (LISBOA, 2013, p. 290). “Aquele encontro não era, porém, um caso clássico de culpa-arrependimento-expiação” (LISBOA, 2013, p. 291). Afonso Olímpio paga pelo crime e a penitência vem por meio das mãos de Maria Inês. No alto da pedreira o pai encontra as duas filhas. “O rosto do pai estava oco. Vazio do sentido daquele nome: pai” (LISBOA, 2013, p. 291), pai que deveria ter zelado pelas filhas e oferecido sua proteção e cuidado, mas que fizera o contrário disso. “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?” (LISBOA, 2013, p. 290).

E então, após minutos que duraram horas, ele chegou ao topo e olhou para suas duas filhas e estendeu a mão. Aquilo não. Maria Inês pegou Clarice pela cintura e afastou-a com delicadeza. E Afonso Olímpio deixou o braço estendido no ar. E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu 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. 292-293).

O silêncio é rompido pelas palavras de Maria Inês e pelo gesto que lança o pai para a morte. Nesse momento Clarice vê uma borboleta multicolorida “que alçava voos possíveis” (LISBOA, 2013, p. 293). Em termos simbólicos a borboleta é alma humana purificada pelos sofrimentos terrenos e sua presença anuncia uma visita ou a morte de uma pessoa próxima (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999). É o símbolo da transformação e do renascimento, pela metamorfose pela qual passa. Portanto, a figura simbólica da borboleta se relaciona perfeitamente ao momento de libertação que se dá no alto da pedreira, como se as irmãs pudessem renascer e transformar suas vidas dali para frente. A punição pela morte também pode ser a redenção da alma, que só assim pode ser purificada.

Portanto, embora as irmãs tivessem permanecido caladas por muito tempo, há momentos em que a situação de silenciamento se quebra, fazendo com que as verdades que estavam escondidas venham à tona, como a imagem da borboleta que voa livre depois de um processo de metamorfose, do casulo à forma de lagarta e que, por fim, recebe as asas que lhe dão a capacidade para o esperado voo. Em sua dissertação de mestrado, Marta de Cássia Alves da Silva Soares analisa como as irmãs Clarice e Maria Inês se relacionam com a imagem da borboleta:

Ao burlar essa realidade de proibições e silêncios, as irmãs se confundem com a borboleta que alça voos sobre a pedreira. Da lagarta presa no casulo à borboleta que metamorfoseia e ganha asas. Era o grito adequado que diz tudo ao chegar o mais próximo da verdade do eu reprimido. A imagem do voo da borboleta dentro da imagem de Olímpio e seus braços soltos no ar provoca no leitor um misto de vertigem e revelação, como se Adriana tentasse dizer alguma coisa com sua metáfora, com sua poesia, porque sugere e antecipa ao leitor, desde o início, outras possibilidades de compreensão de sua sinfonia em branco, das sementes de ciprestes espalhadas no chão e da borboleta em uma pedreira proibida. (SOARES, 2013, p. 46)

Outro fato importante que rompe com o silêncio se dá quando Clarice decide sair de casa e abandonar o marido. A moça que fora silenciada desde a infância e que sempre se mostrou obediente e submissa, agora era uma mulher que rompia com as conveniências,

talvez porque os pais já não estivessem mais vivos e, portanto, não tinham mais poder sobre os proibidos. “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” (LISBOA, 2013, p. 259). A vida desregrada, o envolvimento com álcool e drogas, demonstram que havia algo de muito errado com Clarice. “Então, certo dia, Clarice encontrou a faca Olfa. E ficou feliz como não havia sido ao longo dos últimos quinze, vinte anos. Agora, sim, seria possível. Esquecer. Profundamente” (LISBOA, 2013, p. 262).

A tentativa de suicídio é a forma limite e extrema de libertação que Clarice encontra, para conseguir o esquecimento profundo, que tentara esculpir sem sucesso. “Porque agora não sente mais dor alguma. Está livre como o imortal que readquire a bênção da mortalidade e o sangue que vai maculando a água da banheira é o elemento de uma comunhão muito pessoal” (LISBOA, 2013, p. 265). A tentativa fracassada deixa duas cicatrizes gêmeas nos punhos de Clarice, como se o esquecimento não fosse possível para ela. Mas as marcas visíveis eram apenas uma parte das cicatrizes; outras bem mais profundas permaneceriam na filha estuprada pelo pai e negligenciada pela mãe.

As esculturas de argila de Clarice também são formas de expressão que podemos considerar como quebra de silêncio. Se a palavra não era permitida, havia meios de burlar o silenciamento, mesmo que inconscientemente. A escultura que seria presente para Lina, estuprada e assassinada antes que pudesse recebê-la, “ganhou uns olhos fundos, mais tarde, quando Clarice tentava finalizá-la sob a luz de uma vela, em seu quarto, e foi assim que acabou intitulado-a, Morte. Sem saber que era um presságio” (LISBOA, 2013, p. 91) e uma que sugeria um autorretrato, figura inacabada e disforme, representando a busca da identidade corroída pelo trauma:

Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curvava-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos. Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? Sobre a pele irregular, propositalmente rude, estavam ainda as marcas do cinzel. Como se aquela pequena obra pudesse ser incompleta. Ou ambivalente. Metade escultura, metade pedra disforme. Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível. Se tivesse olhos,

talvez lágrimas escapassem deles. Como não os tinha, as lágrimas ficavam sugeridas em torno dela como um cheiro ou um espírito. A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um autorretrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo. (Lisboa, 2013, p. 48-49)

A doença silenciosa e devastadora de Otacília também fala em meio ao silêncio das personagens. Muitos anos se passam até que Maria Inês descobrisse o lúpus eritematoso que acometia a mãe, doença crônica que levaria Otacília à morte. “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” (LISBOA, 2013, p. 199). A dor da enfermidade é uma maneira de colocar para fora os sentimentos oprimidos e uma maneira de redenção dos pecados da mãe que distribuiu palavras de menos e afeto de menos.

A volta ao passado, sinalizada pelo retorno de Maria Inês à casa de Jabuticabais e pelo reencontro com a irmã Clarice e com Tomás, configura outra maneira de enfrentar o trauma e resolver as perturbações que ainda permaneciam. Conforme Denílson Lopes, “a volta à casa não é a volta do derrotado frente ao mundo, do que não tem escolha senão sobreviver na sua mediocridade, é uma percepção serena dos seus limites. Nem angústia, nem êxtase, mas a contemplação tanto do passado como do futuro sem maiores temores” (LOPES, 2006, p. 112). Sem ter o que temer, Maria Inês se lança ao reencontro com o passado, com a fazenda que permanecia como epicentro de sua vida e de seus sonhos, numa espécie de acerto de contas consigo mesma.

Eis que a lembrança dos fatos do passado, que outrora causava grandes perturbações, parece agora revelar a identidade perdida de Maria Inês. Talvez o principal e mais importante reencontro seria consigo mesma, para finalmente ficar em paz e seguir com os pés descalços e livres, despojados do peso que o trauma incutira em sua vida:

Durante a noite Maria Inês pôde fazer uma espécie de inventário de si mesma, enquanto ouvia o relógio de pêndulo da sala soar cada hora cheia. [...] Agora Maria Inês caminha com os pés descalços sobre a grama. Devagar. Há alguma presença delicada ali: a alma do mundo. [...] Ser é ter sido? Uma parte de Maria Inês é memória, a

memória está viva em seu corpo e vibrando em todos os seus seis sentidos. A memória está nas fibras musculares de seu corpo. No entanto, aquela viagem afinal não lhe reservava surpresas, apenas porque as surpresas se desenrolam dentro dela, como folhas de samambaia. (LISBOA, 2013, p. 310-311)

As questões aqui levantadas a respeito da ruptura do silenciamento, não anulam o significado simbólico que o silêncio tem na obra, e sim reforçam a importância que a situação de silenciamento das personagens tem para que se entenda a história das irmãs Clarice e Maria Inês. O silêncio “fala” por si só, uma vez que os significados e os motivos de permanecerem silenciadas são múltiplos e romper o silêncio seria apenas mais uma maneira de dar significado ao indizível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa verificou a presença da situação de silenciamento das personagens femininas em *Sinfonia em branco*, situação sinalizada na obra através das relações estabelecidas no meio familiar, bem como por meio do comportamento apresentado pelas personagens Clarice, Maria Inês e Otacília.

O *silenciamento* é fruto da interdição da fala que se dá em uma situação de opressão, na qual existe o *silenciado* e o *silenciador* (ORLANDI, 2007, p. 102). Se permanecer em silêncio é uma escolha, ser silenciado não é. As irmãs Clarice e Maria Inês são silenciadas desde a infância, em um contexto familiar em que imperavam os proibidos. Diante do trauma do incesto, Clarice se recolhe ao silêncio e ao sentimento de culpa que mais tarde reverberaria na tentativa de suicídio. Maria Inês, desde os nove anos, carrega em silêncio a cena do estupro, que desencadeia um olhar inflamado de ódio pelo pai. Otacília se cala em face do crime cometido pelo marido e interrompe o processo tarde demais.

Na viagem de volta para a fazenda e para o reencontro com o passado, Maria Inês procura elaborar uma nova realidade para si. “Durante a noite Maria Inês pôde fazer uma espécie de inventário de si mesma, enquanto ouvia o relógio de pêndulo da sala soar cada hora cheia” (LISBOA, 2013, p. 310). A busca por uma identidade perdida e desfigurada pela experiência do trauma perpassa a vida das irmãs até o reencontro final. No entanto, o tempo não traz grandes mudanças para Clarice, que continua esperando. “Esperando. Que a noite chegasse inteira e depois se fosse e depois chegasse outra vez. Não havia mais nada a ser descoberto, nenhuma revelação? Clarice não se importava” (LISBOA, 2013, p. 297).

Na tentativa de encontrar significados possíveis no silêncio das vozes femininas em *Sinfonia em branco*, verificamos que “o silêncio não é interpretável, mas compreensível. Compreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa” (ORLANDI, 2007, p. 50). Se não é possível interpretar o silêncio, cabe, então, compreender o que nele existe de significado, considerando as formas como o processo se dá, bem como os envolvidos em tal processo.

No contexto do romance analisado, a personagem Clarice é estuprada pelo próprio pai, fato que agrava ainda mais o crime. Se antes já existiam os assuntos proibidos e indizíveis, após o abuso, o silêncio se instaura na família, perpetuando a situação de silenciamento e opressão das personagens femininas. A impossibilidade de fala de uma criança de

nove anos se junta ao fato de ser a mesma filha do esturador e irmã da vítima. É no núcleo familiar, no qual as irmãs deveriam encontrar a proteção dos pais, que se dá o fato mais terrível, a perda da inocência, a negligência e o abandono afetivo.

O destroçamento da família nuclear e de seus componentes é causado pelos silêncios, segredos, mortes, mágoas e fugas. A força vem da possibilidade de “dizer o indizível”. Não com as palavras tradicionais trazidas pelo cânone literário, mas através de outras artimanhas narrativas: o corpo e os sentidos. Tudo isso marcado até mesmo pela atuação das personagens traumatizadas: 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...” São as ações descritas que podem trazer alívio para essas mesmas pessoas. 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. 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).

A grandiosidade dos traumas que *Sinfonia* trata, o adiantamento da juventude e a infância interrompida pela agressão e o abandono dos adultos, mostra-se através da dimensão de vozes e manifestações. O rastro mais marcante do trauma é o dos silêncios e ausências, do “proibido”. Estes são os códigos conspiratórios que escondem as perversidades praticadas às escondidas. No texto, as ausências e silêncios se expressam através da isenção rancorosa de Otacília, a mãe de Clarice e Maria Inês, e a ruidosa quietude que invade a casa de José Olímpio, cujo volume procura também os ouvidos de Clarice. As vozes interiores das personagens, cujas lembranças saltam no tempo e no espaço, vão tecendo uma colcha de retalhos que pouco a pouco mostra a história de cada personagem e seus segredos.

Os gestos falam mais que as palavras não ditas e silenciadas. São as sutilezas que compõem um jogo de símbolos capazes de significar por si só. Os simbolismos encontrados na obra acerca do silêncio e das maneiras pelas quais as personagens conseguiram libertar as vozes silenciadas, trazem significados relevantes para o entendimento da trama. São elementos como a borboleta multicolorida que voa sobre a pedreira proibida, as esculturas disformes de Clarice, o olhar inflamado de Maria Inês, as cicatrizes nos pulsos depois da tentativa fracassada de suicídio, peças que compõem um enredo no qual o silêncio é o protagonista, aquele que impera e diz.

Ao considerar que o silêncio vigora, principalmente, sobre as personagens femininas de *Sinfonia*, constatamos que a interdição da fala acontece em uma relação em que alguns detêm o poder de voz, oprimindo as vozes das mulheres e as silenciando, seja por meio de violência psicológica ou física. Contudo, como foi também verificado, o desejo de ter voz permanece vivo e aparece com força em determinados momentos da trama, especialmente nas reflexões de Maria Inês. Os fatos decorrentes da ânsia de poder dizer são reverberações dos sentimentos e conflitos internos das personagens, que encontram formas de expressão menos óbvias que as palavras.

O pai Afonso Olímpio assume o isolamento que o drama familiar lhe impõe, mostrando-se uma figura ausente, calada e indiferente. Pouco se sabe sobre os sentimentos do homem que viola a própria filha e coloca toda a família em um limbo existencial, numa relação em que os afetos são poucos e os silêncios são muitos. Afonso Olímpio “nunca olhava para sua mulher, quase nunca olhava nos olhos dela” (LISBOA, 2013, p. 84), uma sombra que vagava insone e perdida pela casa depois da morte de Otacília. “Estava se sentindo como um deserto cujo solo arenoso e branco é aplainado pelo vento. Estéril, uniformemente vazio” (LISBOA, 2013, p. 211). A ausência de arrependimento vem para comprovar o abandono afetivo do pai, o vilão causador do silenciamento das filhas e da mulher:

Não havia remorso em Afonso Olímpio, assim como não havia uma convicção sustentável acerca da forma como agira. Agora, aquele silêncio penetrava-lhe pelos ouvidos e comprimia-lhe o cérebro, e cada vez mais as palavras lhe fugiam. [...] Subitamente, ele compreendeu. Um arrepio de medo percorreu-lhe o corpo. Havia, sim, um plano de existência onde ficavam depositadas (como

dinheiro numa conta bancária) as coisas que ele não fizera. Que poderia ter feito. Que deveria ter feito. E em sua memória conclamou-se a visão de uma menina de doze anos cujos seios começavam a despontar como duas peras sob a delicada blusa de *laise*. (LISBOA, 2013, p. 213-214)

Portanto, a imagem silenciosa e ausente que temos de Afonso Olímpio reforça a importância que o silêncio assume no enredo de *Sinfonia*, visto que, o mesmo se reflete na conduta e nas relações estabelecidas pelos membros da família, sendo personagens femininas ou não. O silêncio do pai é o da conveniência, da situação cômoda e confortável, ao contrário das vozes silenciadas das filhas e de Otacília, que silenciaram em função dos traumas, do medo e da culpa.

No que tange ao silenciamento feminino, sabemos que por muito tempo na História as mulheres foram silenciadas, embora saibamos que, felizmente, sempre existiram aquelas que estiveram à frente de seu tempo e que se rebelaram contra a dominação e opressão masculina. Graças às primeiras feministas e às que vieram depois delas, podemos hoje viver em uma sociedade que avançou em termos de direitos das mulheres, bem como na busca da igualdade de gênero. No entanto, percebemos dificuldades e retrocessos em meio às conquistas. Embora sejamos plenamente capazes e atuantes em áreas antes dominadas pelos homens, temos observado que os direitos das mulheres são constantemente questionados e discutidos de acordo com pensamentos machistas. A pouca representação política coloca as mulheres e as minorias à margem, dificultando que sejam criadas políticas públicas capazes de dar conta das demandas dos marginalizados. As histórias de mulheres silenciadas e vítimas de violência extrapolam as barreiras da ficção, mostrando uma realidade por vezes dura e revoltante. Ter voz e direito à palavra, seja no meio literário ou nos espaços públicos, é fundamental para que o empoderamento feminino se efetive.

A cada leitura do romance, tivemos diferentes percepções acerca da história das irmãs Clarice e Maria Inês. Foram diversos detalhes que nos levaram a perceber a situação de silenciamento das personagens, bem como o processo de libertação de suas vozes silenciadas. Evidenciou-se, também, a necessidade de mais estudos que tratem a questão do silenciamento feminino na ficção contemporânea.

Ao final, queremos ficar com a imagem inocente das irmãs que existia “antes de tudo”. A imagem que deveria existir e permanecer

como memória feliz da melhor época de nossas vidas: a infância. “Depois as duas meninas fizeram silêncio e ficaram observando o mundo do alto da goiabeira. Sem pressa, sem medo. Ainda não havia medo: somente o futuro. [...] Clarice estava feliz. Era radiante, o futuro que antevia. Sabia que estava certa” (LISBOA, 2013, p. 314-315).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória**. Tese de Doutorado. 2004. 207 p. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2004.

_____. Valores? Para quem?. Brasília:

2005. Disponível em:

<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2127/0>>.

Acesso em: 18 set. 2016.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.

BENTO, Carlos Henrique. Tempo, trauma e a condição feminina em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. **Letras em Revista**, Teresina, v. 03, n. 02, p. jul./dez. 2012. (Organizado por Luiza Lobo e Algemira de Macêdo Mendes.)

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 2. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro

contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 26. Brasília, p.13-71, jul-dez de 2005.

_____. Imagens da mulher na narrativa brasileira. In: **O eixo e a roda**, n.º 8. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG, 2002.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.

_____. Radiografia da literatura brasileira. [14 de maio, 2014]

Curitiba: **Cândido**: Jornal da biblioteca pública do Paraná.

Entrevista concedida a Luis Rebinski Junior.

Disponível em:

<<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=617>>. Acesso em:

_____. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: _____. (org.) **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**. Set./Dez, v. 17, n 49, p. 151-72, 2003.

FÉLIX, Regina. R. Tom, volume e arranjo no *chiaroscuro* da memória: *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 93-103.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher. **Cerrados**, v. 20. Nº 31. Revista do programa de Pós-graduação em literatura. Brasília, 2011.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**: Vidas Secas e O Estrangeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

KAMITA, Rosana Cássia. **Resgates e ressonâncias**: Mariana Coelho. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Tradução de Eric Neopomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

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.

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

LOPES, Denilson. Beleza, beleza e mais nada. In: **Ilha do Desterro**. Florianópolis: nº 51 p.165- 181 jul./dez. 2006.

MAGALHÃES, Isabel. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Caminho, 1995. p. 20-44.

MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PETERS, Lisa. **James McNeill Whistler**. New York: Todtri Publisher, 1996. p.16.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

_____. **Memórias da dor**: 2001. Disponível em: <http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/memoriasdador.html>. Acesso em: 15 ago. 2014.

_____. **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

ROSA, Victor da. Elogio da leveza. In: PEDRO, Joana Maria; FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(3): set-dez/2005.

SCHMIDT, Rita T. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (Org.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCIACCA, Michele Frederico. **Silêncio e palavra**. Porto Alegre: Nação, 1967.

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.

STEINER, George. **Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

STEVENS, Cristina. Mulher e violência na literatura: virando o jogo. In: STEVENS, Cristina; OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; ZANELLO, Valeska (Orgs.). **Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2014.

_____. Resignificando a Maternidade: Psicanálise e Literatura. **Gênero: Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero, NUTEG.UFF**, v. 5, n. 2. Rio de Janeiro, p.... 2005.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANEXOS

ANEXO I

E-mails trocados com a escritora Adriana Lisboa

(lena.schoepf@yahoo.com.br) on Tuesday, June 24, 2014 at 16:50:47

Nome: Helena Schoepf.

Mensagem: Olá, Adriana! Gostaria de dizer, primeiramente, que estou apaixonada por seus livros. Sou aluna do Programa de Pós Graduação em Literatura da UFSC e estou cursando uma disciplina na qual analisamos os autores do século XXI. Para um seminário, o romance escolhido por meu grupo foi "Sinfonia em branco", escolha absolutamente feliz e acertada, frente à expressividade de tal. Enfim, gostaria de poder contar com sua colaboração em algumas palavras que pudéssemos repassar aos nossos colegas na apresentação desse seminário, a respeito da obra "Sinfonia em branco" ou sobre a Literatura em geral. Desde já agradeço a acolhida e o retorno, bem como ao belo presente que são suas palavras, expressas nesses extraordinários romances.

Um abraço, Helena.

From: Helena Schoepf [mailto:lena.schoepf@yahoo.com.br]

Sent: Saturday, June 28, 2014 7:54 AM

To: adriana lisboa

Subject: Re: formulário * adriana

lisboa Bom dia, Adriana!

Gostaria de agradecer o seu retorno à minha mensagem.

A disciplina que cursamos trata da literatura do séc. XXI. Dessa forma, gostaríamos de saber o que você pensa e percebe sobre essa nova literatura, se há alguma característica que predomina nos escritores contemporâneos e os define de alguma forma. O que você percebe em relação à literatura de autoria feminina? Em Sinfonia em branco há o tema do abuso, da violência sexual. Esse tema foi pensado de que forma? Seus livros foram traduzidos para várias línguas. Como você percebe a aceitação dos seus livros fora do Brasil e dentro dele? Como foi receber o prêmio José Saramago, por Sinfonia em branco?

Fico muito feliz em poder entrar em contato com você e espero ansiosa por sua resposta, que acrescentará muito ao nosso trabalho.

Olá, Helena,

Quando você fala dos autores contemporâneos, está se referindo aos autores brasileiros, especificamente, ou sendo mais genérica?

Com relação à literatura de autoria feminina. A humanidade se divide entre homens e mulheres, com importantes zonas indefinidas, aliás, entre a identificação com um ou outro gênero. O que me interessa, ao escrever, é o que diz respeito a todos nós, como seres humanos, e nossa relação uns com os outros, através de personagens de diferentes sexos, idades, culturas, nacionalidades etc. E também a nossa relação com o “outro outro”, ou seja, o não-humano, os animais, o mundo natural, os objetos. Não penso em explorar particularmente a experiência feminina, nem endosso a existência de uma dicção particularmente feminina na literatura. O modo como escrevo e as características do que escrevo são moldados por muito do que sou, por minha educação, pelos lugares onde vivi, por minha família, pelo que observo ao meu redor, e o fato de ser mulher (e mãe, e brasileira, e imigrante...) é parte disso, mas não define a minha literatura.

O tema do abuso em Sinfonia em branco. Minha ideia, ao escrever o livro, foi abordar a responsabilidade que os adultos têm para com as crianças, e como o mais forte se usa de sua vantagem sobre o mais fraco, de várias formas. Como o poder se auto-legitima, através de uma porção de expedientes, em situações inaceitáveis, que muitas vezes, como é o caso de Sinfonia, acarretam outras situações igualmente inaceitáveis – a vingança, o olho-por-olho, neste caso.

Acho que a aceitação dos meus livros, o interesse por eles e o que os leitores procuram neles são coisas que variam consideravelmente de país a país. Certos temas, por exemplo, podem ser obviedade no Brasil (digamos: os anos de chumbo) e pouquíssimo conhecidos, em suas nuances, em outros países. Muitas vezes sinto que em outros países se espera que eu seja – ou que qualquer autor brasileiro em tradução seja – uma espécie de porta-voz do país, posição de que sempre procuro escapar, já que sou apenas uma autora de ficção, e meu compromisso nesse sentido é com a ficção, simplesmente... Quando escrevo, penso fundamentalmente no leitor brasileiro, que é onde penso que o “grosso” desse diálogo acontece. Alguns livros meus despertam interesse em editoras em outros países, e isso tem a ver com uma porção de

circunstâncias às vezes bastante subjetivas e, para mim, às vezes até mesmo curiosas. Por que uma editora sueca decidiu publicar, por exemplo, o menos “exportado” dos meus romances, “Um beijo de colombina,” em vez dos outros; por que uma editora egípcia publicou “Sinfonia em branco” e o que isso significa lá...

O prêmio Saramago teve muita importância, por alguns motivos: eu precisava do dinheiro, foi bastante bem vindo! Eu pude conhecer pessoalmente um autor que sempre esteve entre os meus favoritos (principalmente a sua produção dos anos 80). E também me abriu muitas portas, com a publicação em Portugal e em seguida em outros países da Europa e Américas; logo depois do prêmio passei a ser representada pela mesma agente do Saramago (Ray-Güde Mertin, à época; depois de seu falecimento, Nicole Witt). Sabemos que prêmios também são, muitas vezes, arbitrários, e quem outorga os prêmios são seres humanos, com suas preferências pessoais. Mas não há dúvidas de que os prêmios acabam sendo uma chancela. Já decidi muitas vezes ler um determinado romance porque ganhou o Prêmio Pulitzer, por exemplo. Em alguns casos tive gratas surpresas, noutros grandes decepções.

Um abraço, e me diga se puder ajudar em mais alguma coisa. Adriana 29/06/14

From: Helena Schoepf [mailto:lena.schoepf@yahoo.com.br]
Sent: Sunday, June 29, 2014 5:40 PM
To: adriana lisboa
Subject: Re: formulário * adriana

lisboa Boa noite, Adriana!

Gostaria muito de agradecer por suas respostas.

Em relação aos escritores contemporâneos, me refiro mais especificamente aos autores brasileiros.

Estamos felizes em poder contar com sua colaboração!

Um abraço! Helena

Oi, Helena,

O que percebo na atual literatura brasileira, e que muitos outros também já disseram, é a enorme diversidade. O que nos une, talvez, é o que nos separa. Estilos, temas, linguagem, ritmo, tudo parece ter realmente deixado de fazer parte de um conjunto com uma proposta (como acontecia até os anos 70-80) e uma bandeira, e aberto o leque para as opções pessoais e os caminhos individuais – que não precisam, com isso, ser individualistas.

Vejo a literatura brasileira se abrindo para o mundo e (pre)ocupada, em muitos casos, em transcender a “cor local” e o velho exotismo que ainda nos persegue e é um peso e tanto. E que, fora do Brasil, mudou de cara, deixou de ser o exotismo de Jorge Amado e passou a ser uma espécie de exotismo perverso que se debruça com curiosidade (e distância segura) da violência nos grandes centros urbanos, na minha opinião. Como se o Brasil fosse somente isso – e como se todo e qualquer ficcionista brasileiro tivesse uma obrigação quase moral de falar sobre o Brasil e os problemas brasileiros, necessariamente. É uma posição que a maioria tem recusado, e acho bom que seja assim, mesmo contrariando em muitos casos as expectativas dos editores fora do Brasil.

Um abraço,
Adriana