

## UMA SINFONIA SILENCIOSA: MELANCOLIA E TRAUMA EM ADRIANA LISBOA

Alex Bruno da Silva\*  
Tálita Vicente Parreira\*\*

*Recebido em 11/08/2020. Aprovado em 30/09/2020.*

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo principal analisar a relação entre memória, melancolia e trauma, no romance *Sinfonia em branco*, da escritora contemporânea Adriana Lisboa. Nesse sentido, as memórias traumáticas, das protagonistas do romance, colocam em evidência imagens de violência física e psicológica, a saber: a perda da infância, a condição da mulher e as consequências tortuosas de vidas interdidas e negligenciadas aparecem de forma intensa na composição da narrativa. Para tanto, a metodologia contempla os estudos teórico-críticos formulados por Freud (2014), Gagnebin (2009), Seligmann-Silva (2002), Moacyr Scliar (2003), dentre outros.

**Palavras-chave:** Narrativa contemporânea; Memória; Violência; Mulheres.

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

*Sinfonia em Branco* (Adriana Lisboa)

### Considerações iniciais

Vencedor da terceira edição do Prêmio José Saramago, em 2003, o romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, problematiza, em sua configuração estética, temas recorrentes na narrativa brasileira contemporânea. Tratando-se de um enredo repleto de fatos dolorosos, a narrativa é marcada por memórias traumáticas de duas irmãs, Maria Inês e Clarice, que tentam dar sentido ao trauma vivido na infância. Desse modo, este artigo analisa, a seguir, a relação entre memória, melancolia e trauma, no referido romance, a partir da subjetividade das personagens femininas.

O romance narra a história de duas irmãs cuja infância se passa em uma fazenda em Jaboticabais. O narrador também apresenta, entre outros personagens, João Miguel, primo de Maria Inês e Clarice, e a amiga Lina, estuprada e morta ainda no início da adolescência. Clarice é

---

\* Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística na Universidade Federal de Goiás (2018), com doutorado em andamento na mesma instituição.

\*\* Graduada em Letras - Português/Inglês - pela Universidade Estadual de Goiás – UEG e em Direito pelo Centro Universitário Brasília de Goiás - UniBRAS. É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás – UFG.

estuprada pelo pai e, depois de algum tempo, é mandada pela mãe ao Rio de Janeiro para morar com uma tia-avó. Tempos depois, ela retorna e casa com Ilton Xavier, vizinho da fazenda ao lado, de quem acaba se separando. Tenta o suicídio, tem uma vida conturbada e finaliza com Tomás, que anteriormente era amante de sua irmã. Já Maria Inês presencia o abuso de Clarice, vai para o Rio de Janeiro ainda muito jovem e conhece Tomás, com quem perde a virgindade, mas casa com seu primo João Miguel, tendo outros amantes e uma filha, Eduarda, que, ao final, é revelada como filha de Tomás.

Em prosa densa e fragmentada, com linguagem repleta de metáforas, o romance dialoga com outras artes, a começar pelo título da obra que faz referência à música, visto que sinfonia é um conjunto de sons que, no romance, representa vozes de mulheres silenciadas.

Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI* (2008), aduz que Adriana Lisboa apresenta uma escrita sofisticada, estabelecendo interessante diálogo entre a literatura e as outras artes, como a música e as artes plásticas. Resende ainda torna possível declarar, quanto ao projeto estético de Lisboa, com consonância nas acepções de Florencia Garramuño (2014), no livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, que o romance de Adriana Lisboa sugere uma inespecificidade em relação ao gênero, uma vez que:

[...] a desestruturação da forma do romance, na ficção; os modos de estabelecer certa continuidade entre poesia e prosa como discursos indiferenciados – fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade que, mesmo em processo de construção, tivesse pelo menos um sentido provisório ou ao menos limitado ao texto em questão. (GARRAMUÑO, 2014, p. 87-88).

Nesse sentido, o romance de Lisboa se constrói a partir de uma textualidade metafórica com imagens poéticas, que se apropria de vozes e de discursos outros, sugerindo tensões que são atravessadas por silêncios e interditos no discurso narrativo, cujas principais características estão ligadas à memória traumática, à melancolia e, principalmente, ao silêncio imposto, a fim de promover o esquecimento. Dessa forma, a narrativa amplia os sentidos da prosa, possibilitando reflexões sobre a perda da infância, a condição da mulher e as consequências tortuosas de vidas interdidas pela violência.

Adriana Lisboa representa uma artífice para a escrita feminina, pois, como reflete Tânia Pellegrini (2008, p. 24), “ela mergulha profundamente no universo contemporâneo e liberta do jugo antigo uma escrita intimista de fundamental importância para a escrita feminina”, sendo que “foi somente a partir de Clarice Lispector que tal escrita ganhou prestígio e reconhecimento no Brasil”.

Essa ficção feita por mulheres ou ficção feminina, como aponta Pellegrini, concretiza-se, finalmente, como um espaço simbólico no qual se visibiliza uma nova condição social para a mulher brasileira contemporânea, de forma que, “quando uma mulher articula um discurso, este traz a marca de sua condição, de suas vivências e experiências, pois práticas sociais diferentes geram discursos diferentes” (PELLEGRINI, 2008, p. 26). Dessa forma, Adriana Lisboa é uma escritora que tem recebido reconhecimento de parte da crítica literária, mantendo-se no mercado editorial desde o seu primeiro livro publicado em 1999, o que consolida tais proposições.

O romance *Sinfonia em branco* (2013) foi traduzido para diversas línguas e carrega consigo, como aparece no prefácio da edição em estudo neste trabalho, “o amor, o ódio, o desprezo, o crime, a expiação, a impossibilidade do esquecimento” (LISBOA, 2013, p. 09). No romance, é possível observar, por intermédio de todos esses elementos citados no prefácio, a construção de uma narrativa com metáforas leves por meio de uma linguagem cuidadosa e delicada.

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

### **As tensões de narrar o trauma: memória e esquecimento**

No século XX, é possível afirmar que a memória humana se constrói entre dois nortes, como atesta Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 11), são eles: “o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdue por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência”. A escritura ficcional do estupro incestuoso abordado na obra *Sinfonia em branco* (2013) revela mulheres marcadas por experiências traumáticas, que provocam as tensões de narrar o inenarrável, resultantes de uma sinfonia pautada por silêncios e interditos que norteiam toda a construção da narrativa. Assim, o próprio título do romance tem caráter irônico, já que a palavra “sinfonia”, em sentido literal, é um conjunto harmônico. O que ocorre no romance, entretanto, não tem nada de conteúdo harmônico, pelo contrário, a narrativa é pautada pela tragicidade e pela desarmonia, como se algo passasse em branco.

Em meio ao presente e ao passado, o romance conduz para a infância e a adolescência das personagens, o que faz com que sejamos capazes de compreender muito do que elas são e/ou se tornam na idade adulta. Desde o início da narrativa, os silêncios e os interditos são tão importantes quanto os diálogos arrebatadores. É como se fosse sussurrado levemente a tragédia envolvendo as

duas protagonistas. A mais velha, Clarice, desde o início, teve seu destino traçado: casar-se com o filho dos donos da fazenda vizinha. Submissa, sua voz não tinha som. Quando tinha, fazia questão de não se fazer ouvir. Aceitara o destino com benevolência. Apenas sobrevivia, ferida.

Os sons silenciados e os sonhos rompidos são marcas semelhantes às fixadas por uma cicatriz. Um vácuo que não permite que nada seja esquecido. Maria Inês, a caçula, era o oposto da irmã, tinha sede de viver. Sempre quis deixar aquela vida bucólica do interior para trás e construir a idealizada por ela. Procurava e almejava segurança tanto afetiva quanto financeira. No entanto, apesar da personalidade insubordinada, anos após presenciar o ocorrido com a irmã Clarice, o estupro na infância, o passado também a amedrontava.

Abandonando o afinco adolescente, Maria Inês optou pelo banal e casou-se com um primo. Após muitos anos, com a família constituída, vivendo em um luxuoso apartamento no Rio de Janeiro, continuava atordoada pelo trauma que presenciou na infância. Ninguém conseguiu esquecer. A lesão nas irmãs era tão profunda que não permitia restabelecimento.

O estupro que Clarice sofreu pelo próprio pai, antes de completar treze anos, dentro de sua casa, o qual Maria Inês com nove anos assistiu, é o marco para que toda a história se desenrole e traga, de forma fragmentada, o impacto e os reflexos desse trauma. O narrador heterodiegético assume uma focalização onisciente capaz de alternar-se no mergulho na subjetividade das personagens e na construção cênica que é evocada por uma memória narrativa que não respeita a temporalidade cronológica.

Nessa oscilação entre presente e passado, essa construção não-linear mostra como Otacília, a mãe, mesmo com ciência dos abusos sofridos pela filha, procurou tomar providências apenas meses antes de Clarice completar quinze anos, enviando-a para morar no Rio de Janeiro na casa de uma tia-avó, Berenice. Mesmo de forma omissa, a mãe procurou formas de socorrer a filha da violência permanente, afastando-a da família, dos amigos e da cidade, enquanto Afonso, o pai abusador, seguia sua rotina como se nada tivesse acontecido.

Os fatos narrados estão ambientados no início da década de 60, em Jabuticabais, uma cidade fictícia do interior do Rio de Janeiro, embora haja também o deslocamento desse espaço entre a capital Rio de Janeiro e a Itália, mas findando em Jabuticabais, com a volta para casa, para o início de tudo. Esse ponto do enredo é carregado, simbolicamente, pela imagem de reencontro, que induz a refletirmos sobre a resolução e a (re)elaboração do passado que poderia curar essa ferida deixada pelo trauma.

As irmãs, muitos anos após o estupro e outros acontecimentos, se reencontram na fazenda da família, fechando um ciclo em que persistiram sempre o silêncio e a dor, guardados em circunstâncias dos acontecimentos que envolvem Clarice e o pai e que acabam sendo trazidos à tona nessa possível tentativa de cicatrizar as feridas que não saram há tantos anos.

Entretanto, a história não se organiza assim, linearmente, como já enfatizamos. O tempo é fragmentado, com idas e voltas, e o narrador faz o leitor conhecer de maneira recortada os fatos e as subjetividades das personagens, o que permite, entre esses intervalos da narração, a possibilidade do leitor preencher vazios deixados por ele e juntar informações que a leitura acaba oferecendo, por mais que, algumas vezes, sejam impossíveis esses remendos.

Dessa maneira, narrar o trauma potencializa o desejo de renascer, de se livrar da angústia, da sensação de mal-estar em relação à realidade. O trauma é precisamente uma ferida na memória, submetida ao arbítrio somente daquele que passou por tal experiência. Assim:

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. [...] O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. (GAGNEBIN, 2009. p. 99-100).

A memória traumática já é anunciada, de forma velada, logo no início da narrativa, como aponta o narrador:

Do topo, debruçados sobre a pedra mais alta, podiam enxergar o mundo inteiro, ou ao menos aquilo que parecia a Maria Inês ser o mundo inteiro, dimensionado por seus nove anos de idade. [...] A pintura das janelas descascava aos poucos, tudo envelhecia e se tornava dia a dia mais secreto. Mais doloroso. Como outras realidades que Maria Inês estava prestes a conhecer tão bem. (LISBOA, 2013, p. 24).

Esse trecho prenuncia os fatos que irão fazer com que as vidas das protagonistas tomem rumos alheios a suas vontades, de modo que as prendem em um passado que direciona os caminhos percorridos por elas, até a possível resolução dos conflitos que a violência sexual sofrida e assistida provocou. Reiterando as acepções de Gagnebin (2009), existem duas formas de lidar com o passado: tentar esquecê-lo ou tentar reelaborá-lo. A memória transposta pelo trauma acaba por não libertar apenas o ato cometido, mas traz consigo todas as dores e as agonias provocadas por ele.

Em concordância, Paulo Endo (2013, p. 48) diz que o trauma “é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto a memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”. Consequentemente, cabe ao sujeito esclarecer tanto a lembrança quanto esse esquecimento.

Para Freud (2014), a memória é uma esperança que se engaja na vida consciente, porque o que se combate no recalque é o íntegro exercício dela, presa pelas regras da repetição; reincidência de algo que não pode ser esquecido e nem lembrado. Nesse sentido:

O esquecimento não é, também em Freud, a indiferença, a aniquilação e o recalque, mas a suspensão a um estado de silêncio que, no entanto, é incapaz de colapsar o que poderia – ou deveria – ser lembrado. Há no esquecimento um dever de memória, um princípio ético que contribui para fundar a noção de história arquivada e reconstruída. (ENDO, 2013, p. 48).

O silêncio fez com que a repetição da memória de Clarice se tornasse o resgate das imagens que dificultavam o processo de luto e que, uma a uma, tais lembranças firmavam o trauma, a angústia e a culpa. A princípio Clarice se silenciou e carregou à sua maneira como era possível: “não chorou, não vomitou. Não adoeceu. Não enlouqueceu. Suportou e continuou suportando. Até que um dia, naturalmente, rachou” (LISBOA, 2013, p. 290). O esforço que fazia para esquecer mostra a carga da violência física e simbólica que o estupro incestuoso a causou. Isso fica evidente no excerto do romance transcrito a seguir:

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 sétimo, um sentido além do tato. Quando Clarice passou as mãos de leve sobre os pelos do braço, o contato consigo mesma doeu um pouco (LISBOA, 2013, p. 111).

O processo de reelaboração do passado não é simples, uma vez que o trauma é revivido todas as vezes que Clarice recorda as lembranças atreladas a esse passado e, dessa forma, não são facilmente decodificados esses processos que permitirão a reelaboração. Ela se sente culpada, como se toda a desgraça da família fosse sua responsabilidade. E, por conta disso, Clarice se move para um abismo pessoal sobre o qual ela cria a falsa ilusão do esquecimento, embora não se perdesse 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).

Esse refúgio, em determinado momento, começa a desmoronar e a solução encontrada por ela é o suicídio, como revela o narrador:

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).

A carga da expressão “quase feliz” ilustra que a impossibilidade de encontrar a felicidade acompanha a trajetória da personagem, como se existisse uma sentença sobre ela. O suicídio não se consuma e o que fica são as cicatrizes nos pulsos, como se as marcas na alma não fossem suficientes. Em seguida, o narrador diz: “Um dia, a morte. Clarice sentiu mais uma vez com as pontas dos polegares as duas cicatrizes gêmeas, uma em cada punho. E sorriu um sorriso involuntário e triste, um sorriso sem mistérios, ao pensar que afinal acabara sobrevivendo a si mesma” (LISBOA, 2013, p. 35-36).

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).

A memória da experiência traumática, conforme afirma Márcio Seligmann-Silva (2002, p. 91), “não está submetida ao arbítrio daquele que passou por tal experiência”. Narrar o trauma, portanto, tem, primeiramente, este sentido primário de vontade de reviver. A memória é um refúgio de impressões imortais e incorruptíveis. Para Aleida Assmann (2011, p. 167), “fundamentalmente, elas [as memórias] são inacessíveis ao ser humano; ele não pode controlá-las nem governá-las, mas elas estão inscritas em seu corpo”. Só o que dói, o que não termina, fica na memória.

Márcio Seligmann-Silva (2002, p. 53) assegura que memória e esquecimento estão concatenados, pois aquele que sobrevive a uma experiência traumática se vê entre o indizível e a resistência: “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”. Essa ligação estreita pode levar à ilusão de que podemos controlar nossa memória, existindo, cronologicamente, um tempo exato para lembrar e para esquecer.

No entanto, não conseguimos perceber, na obra, esse controle, pois o esquecimento procurado por Clarice não chega, nem como escultura, nem como solução definitiva do trauma, como afirma o narrador: “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. 303-304).

Clarice se sente culpada até mesmo pelo abuso que sofreu e, com isso, 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. 314 - 315).

O narrador aguça os sentidos do leitor, já que a delicadeza da escrita e dos arranjos usados pela autora constroem além do ritmo poético, uma avalanche de imagens que são associadas às situações absurdas, tais como:

o lenço de Lina a sua morte; as sementinhas de cipreste, ao abuso de Clarice; o fogo, à infância perdida de Maria Inês; a náusea, ao sofrimento de Clarice; a faca Olfa, à tentativa de suicídio; o quadro de Wistler, à inocência roubada; a escultura, ao esquecimento; o monstro, ao pai abusador. (VANIN, 2013, p. 34).

Essas imagens estão longe de serem meras metáforas, dado que, enquanto a metáfora reduz o sentido, a imagem o amplia. Isso porque, com delicadeza, Clarice e Maria Inês puderam sair do labirinto. Unicamente com delicadeza poderiam construir a casa afetiva que tanto lhes faltou na infância e que, já adultas conseguem retornarem na tentativa de enfrentar os traumas.

Outra noção extremamente importante, que assevera as marcas deixadas pelo trauma e que são escritas na memória por ele, é o rastro. Rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência,

como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e linguísticos —, mas sim deixados ou esquecidos (GAGNEBIN, 2009, p. 112).

O rastro deixado na memória pelo trauma, na vida das duas personagens, seguiu soterrado por muitos anos desde o momento da convulsão dos mundos. O percurso das lembranças textualizadas pelo narrador, que se conectam no último capítulo, em aproximadamente quatro décadas, corrobora para que consigamos vislumbrar a circularidade do romance. O diálogo entre Maria Inês e Clarice, apresentado pelo narrador, acentua o início gravado no fim.

O reencontro entre as irmãs e Tomás, amante de Maria Inês, depois de muitos anos, é também um símbolo de todo o caminho percorrido, cujo início se deu com as especulações “do que poderia ter sido” embaixo do pé de goiabeira. O caráter labiríntico do romance – estrutura que, na mitologia grega, propicia uma estetização do caráter tortuoso dos caminhos do inconsciente – é sugerido no texto como forma representativa do estar-no-mundo dos três personagens. Assim, em sintonia com o que Regina Felix (2011) diz, marcando as chaves que os definem, a narrativa coordena seus caminhos e as formas como lidam com suas condições.

Clarice entra nesse labirinto aos treze anos quando seu pai a violenta, e Maria Inês quando derruba as sementes de cipreste. A entrada no labirinto ressignificou a casa natal das irmãs, e elas iniciaram esse percurso existencial de amadurecimento, mesmo que forçado. Jornada essa, tortuosa, aparentemente sem saída, com caminhos bifurcados e que, para dificultar, contou com a presença de um pai-monstro e com a ausência de uma mãe-presente. Entretanto, mesmo diante do trauma e das dores, as duas sobrevivem.

Ao sair do labirinto, o que não extinguiu a possibilidade de entrar em outros, as irmãs tentam enfrentar o passado, viver o presente e conjecturar sobre o futuro. Enfim, em outras palavras, na saída do labirinto, do silêncio e na materialização da vingança com o empurro do pai no fim da narrativa, que abateu com um golpe a personificação do trauma, ambas reencontraram, melhor, reelaboraram a casa afetiva que lhes fora negada pelo silêncio.

### **A melancolia como condição do ser: a perda da infância e a condição da mulher**

O estudo sobre melancolia não é nada novo, uma vez que, com múltiplas interpretações, associações e conceitos, ao longo da história, a melancolia foi sendo vista e construída como doença e/ou estado de espírito e, assim, preencheu todos os espaços de representação, entre eles a literatura. Podemos delinear, resumidamente, sua história a partir das palavras de Moacyr Scliar:

[...] melancolia como conceito, como ideia, tem uma história. Dessa história, pinçamos três momentos. O primeiro ocorre à época da Grécia clássica, um período de extraordinário avanço no pensamento e na arte – avanço para o qual a melancolia serve como uma espécie de freio. A medicina hipocrática explicará então que a melancolia resulta de um desequilíbrio dos humores que regulam o temperamento humano: um problema que pode ser entendido, diagnosticado e, possivelmente, tratado. Um segundo momento ocorre no início da era moderna, no período que coincide aproximadamente com o Renascimento. Uma época caracterizada pelo paradoxo: progresso científico, intelectual e artístico de um lado, credence, guerras e doenças de outro. [...] O terceiro momento da melancolia ocorre no Brasil, na virada do século XIX e começo do século XX. Um período de

grandes avanços no mundo: extraordinário progresso da ciência, industrialização. Como no início da modernidade [...] novos horizontes se abrem – também à custa de um preço. A pobreza é grande, nas cidades que crescem as doenças se disseminam. [...] e a tristeza resulta dos mesmos excessos que caracterizaram o Renascimento europeu, a cobiça e a luxúria. (SCLIAR, 2003, p. 242-244).

Percebe-se, no excerto, que a abordagem sobre a melancolia contempla inúmeras áreas do conhecimento, entre elas a psicanálise, da qual se encarrega o desvelar da *psique*, suas ações e produções imaginárias em um indivíduo. Esse estudo, como aponta Scliar (2003), pode ser atravessado de acontecimentos históricos em épocas distintas, porém há um aspecto sempre latente que permeia todo indivíduo que manifesta “sintomas” de tal moléstia, aspecto esse responsável por grande parte da condição humana que conhecemos na contemporaneidade – a tristeza.

Como afirma Scliar (2003), de acordo com os pareceres de Freud, é recorrente conceituar a melancolia como luto prolongado, patológico; não se tratando de uma perda simples, mas sim de uma verdadeira ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego, esta, por sua vez, consequência da afirmação da individualidade. Na obra em estudo, tanto Maria Inês quanto Clarice foram violadas, e essa violação fere irrestritamente não somente suas individualidades, mas outrossim suas vidas, memórias e dignidades.

Dessa maneira, a incapacidade de enlutar leva à melancolia, pois, para Freud (2014, p. 46), “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.”. A perda da infância, ocasionada pelo ato do estupro no romance em estudo, provoca nas protagonistas um sentimento de culpa que acaba tornando-as melancólicas.

A inércia relativa ao trauma, que impediu o processo de luto e causou, assim, a melancolia que preenche as personagens, é um dos principais aspectos identificáveis desse estado, pois o adiamento de decisões e a não ação quanto à violência sofrida e/ou presenciada, seja ela simbólica ou física, manifestam o necessário para sua instauração. Portanto, o silêncio imposto às personagens barrou o processo de enlutamento, pois “no luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 2014, p. 52).

Nesse sentido, não houve luto, e a melancolia revela um rebaixamento extraordinário do sentimento de autoestima, um empobrecimento do ego, que será o que irá compor um desânimo profundamente doloroso, o próprio eu de Clarice que se esvazia e não tem mais a força para se recompor e viver novamente. Isso justifica manifestações melancólicas distintas, como nos traz Scliar:

Hipócrates diferenciava a melancolia endógena, em que, sem razão aparente, a pessoa torna-se taciturna e busca a solidão, da melancolia exógena, resultante de um trauma externo. A melancolia, sintetizou o “Pai da Medicina”, é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma benção. (SCLIAR, 2003, p. 70).

Incapaz de compreender a perda e o sofrimento, configurando o sentimento de dor e tristeza aguda, Clarice se transporta para fora de si, os proibidos que a seduziam na mesma medida com que a cerceavam se tornam sua condenação. Depressiva e barrada, a obediente personagem não reage a seu destino, se mantém inerte e sem perspectiva de disposição para enlutar sua perda, por um longo período de sua vida.

É concebível declarar que as personagens femininas de *Sinfonia em branco* sofrem um processo de silenciamento que se dá desde a infância, no caso das irmãs, e se perpetua pelo decorrer de suas vidas. São mulheres silenciadas pela conveniência familiar, em nome da privacidade moral da família. De acordo com os pressupostos teóricos acerca do silêncio e do silenciamento,

calar-se nem sempre é uma escolha. Porém, o silêncio não é vazio de significados, pelo contrário, ele abarca sentidos conforme as circunstâncias em que se dá. No caso das mulheres de *Sinfonia*, são situações que causam traumas e que aniquilam a infância feliz das irmãs, cujo silêncio indica a existência de um segredo terrível demais para ser verbalizado. Contudo, as personagens encontram formas de burlar o silenciamento e revelar os mistérios e os proibidos que permaneciam na família. (SCHOEPF, 2017, p. 69).

Já Maria Inês apresenta, desde a infância, um comportamento rebelde e diferente da irmã Clarice. Aniquilada pela cena do estupro que presenciou, ela 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 dos nove anos, tinha consciência do crime do pai e do atroz significado da cena que presenciara. A partir desse momento, 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. Assim o narrador diz:

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 cenos

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 do pai, é revelador. Afonso Olímpio via a filha mais nova como uma inimiga, a testemunha que vivia sob o mesmo teto, numa acusação silenciosa. Era 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).

Se o silêncio permanecia pela ausência de palavras, o mesmo não acontecia com o olhar de Maria Inês. No dia seguinte à festa junina, aconteceria a “missa negra”, momento do ápice da ruptura com as situações 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).

A proximidade física que tinha com o pai despertava nela o desejo de vingança que fora remoído desde o acontecimento de sua infância. E a volta para casa, depois de tantos anos, materializa esse sentimento: “Aquele encontro não era, porém, um caso clássico de culpa-arrependimento-expição.” (LISBOA, 2013, p. 291).

A ameaça que Maria Inês sempre representou para o pai, agora com o confronto legitimado, despertava na personagem sua vontade de modificar ou ao menos tentar resolver o que não conseguira na época do crime, uma vez que a impotência manifestada por sua pouca idade não tivesse mais espaço em seu corpo, agora adulto, grande e forte. Ao fim da narrativa o narrador diz:

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 pode ser lida como a alma humana purificada

pelos sofrimentos terrenos. É o símbolo da transformação e do renascimento, pela metamorfose pela qual passa a personagem.

Assim, o romance de Lisboa coloca em cena subjetividades fraturadas, vozes femininas melancólicas marcadas pelo trauma. Quatro mulheres: uma adulta, duas jovens, uma criança. Todas no mesmo quadro de violência simbólica ou direta, com o branco como o plano de fundo. Os temas são proibidos e a violência é branca, emudecendo quem a sofre e quem a vê. Aliás, quando por algum motivo mencionam o inenarrável, culpam a vítima. No caso do estupro e da morte de Lina, simplesmente diziam: “talvez ela tenha provocado isso, não repararam como ela andava vestida?” (LISBOA, 2013, p. 102). E, em voga, percebemos a vulnerabilidade do corpo feminino, seu caráter abjeto, e não só isso, todos esses fatores corroboram para a construção de sentimentos que consolidam essas personagens em melancólicas, visto que, como aduz Scliar (2003, p. 76), “o temperamento melancólico manifesta-se por tristeza, desconfiança, dúvida”.

Lina, melhor amiga de Clarice, era uma jovem negra muito bonita e sem consciência de sua própria beleza e dos olhares de desejo que despertava. No entanto, os moradores do lugar a culpavam por despertar desejos nos homens, tanto que, após a tragédia, ela fora taxada de retardada por seu comportamento inocente: “Clarice entreouvira certa vez uma conversa em que se explicitava a suposição, Lina, meio *retardada*. Mas era sem dúvida proibido falar sobre aquilo.” (LISBOA, 2013, p. 102).

Totalmente abalada pelo assassinato da amiga e pela indiferença de seus pais, Clarice, antes de entrar no táxi que a levaria para o Rio de Janeiro, colocou na frente deles a escultura de Lina, como se expusesse o abuso que sofreram, elas e a amiga, ali, materializadas naquela escultura que, mais tarde, ela nomearia de “Morte”.

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 mostrara obediente e submissa, agora era uma mulher que rompia com as conveniências, talvez porque os pais já não estivessem mais vivos, portanto, não tinham mais poder sobre os proibidos.

No texto de Adriana Lisboa tudo se cruza, todos se entrelaçam e estão em busca de uma existência autêntica, assumindo, aos poucos, o nada existencial, a angústia, de modo que:

as paisagens entram em ambientes cosmopolitas (Rio de Janeiro, bairro do Leblon, onde fica a casa de Maria Inês e João Miguel, seguido do Flamengo, endereço do apartamento da tia-avó Berenice e de Tomás, para o único espaço fora do Brasil, Veneza, na Itália, onde está a casa do vechhio Azzopardi, pai de João Miguel), depois retornando a um mundo de costumes rurais e silêncios (a pacata cidade de Jabuticabais, interior do Rio e espaço principal de onde parte toda a narrativa),

apresentando ao leitor imagens que permitem entender a inautenticidade existencial, o sofrimento e os medos de vítimas de situações de incesto ainda hoje apresentadas nos veículos de comunicação. (BERNARDI, 2017, p. 124).

Em outras palavras, a trama permite ver o indefinível, explicar o inexplicável, apontando um expediente para a seguinte questão: o uso da razão para se evitar o aplauso da atrocidade, de toda a melancolia construída ao longo da obra. Conforme afirma Denílson Lopes (2006, p. 112), “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”.

Portanto, *Sinfonia em branco* é uma história de resistência. História de mulheres que resistiram, cada uma a sua maneira, à sociedade patriarcal que as subalterniza. A denúncia de uma série de violências sofridas pelas personagens femininas, feita por Adriana Lisboa, são temáticas cuja sociedade toma por tabus. O crime de estupro na obra, a perda da infância, a vulnerabilidade da mulher negra e os relacionamentos abusivos vibram como temas necessários para desmitificar que as vítimas desses tipos de violências possuem uma condição em comum: de serem mulheres.

Essas questões elencadas na obra, somadas à estrutura composicional em ruínas, estão enquadradas dentro do que Bakhtin (1998, p. 134) apresenta como plurilinguismo, com a possibilidade de várias vozes na narrativa que penetram no romance, por assim dizer em pessoa, e “se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto no romance”.

Assim, a história não se resume a um incesto, pois a linguagem, a sinfonia e a estrutura memorialística são caminhos possíveis para o estabelecimento de uma poética com o mundo. O espaço simbólico e violento da perda da infância faz com que as personagens tenham que amadurecer muito rápido, lidar com questões que, na maioria das vezes, até um adulto apresenta dificuldades de compreender, e isso as torna seres melancólicos, incapazes de concluir os processos que as experiências traumáticas defloraram em seus interiores, inscrevendo cicatrizes que inibem o enlutamento. Por isso,

a melancolia pode, quanto aos motivos que a ocasionam, ir muito mais longe que o luto, que, via de regra, só é desencadeado pela perda real, a morte do objeto. Na melancolia se tramam, portanto em torno do objeto, inúmeras batalhas isoladas, nas quais ódio e amor combatem entre si: um para desligar a libido do objeto, outro para defender contra o ataque essa posição da libido. (FREUD, 2014, p. 81).

Por fim, a melancolia, no romance em tela, já não é uma entidade médica; não é doença: é metáfora de subjetividades atravessadas pelo trauma do corpo violado. A melancolia está associada

à memória, resultando, dessa forma, nas lembranças traumáticas que não são recalçadas, mas, ao invés disso, evocadas. Isso faz com que o processo melancólico se instaure e impeça o trabalho de recalçamento ou pelo menos sua parte representativa.

### **Considerações finais**

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

Dessa forma, narrar o trauma possui, sobretudo, o desejo de renascer, de se livrar da angústia, da sensação de mal-estar, com relação à realidade. O trauma é precisamente uma ferida na memória, submetida ao arbítrio somente daquele que passou por tal experiência. Matar o pai, por exemplo, foi a forma encontrada por Maria Inês para enfrentar o passado e se (des)culpar pelo silêncio e pela impotência de quando era criança em frente a tudo que acontecia.

Além de trabalhar com a antecipação da infância e da juventude interrompida, pela agressão e abandono dos adultos, a narrativa demonstra, a partir da evocação da memória fragmentada, como ainda é necessário trabalhar para que vidas não sejam ceifadas em razão da marginalização da condição feminina. O narrador heterodiegético vale-se, então, do discurso indireto livre, no qual sua voz, por vezes, se confunde com os pensamentos das personagens, o que aproxima os leitores da interioridade dessas vozes entrecortadas por silêncios.

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

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.
- BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1998.
- BERNARDI, Ludovico Omar. O problema e o cultivo do ser em Sinfonia em branco. **Claraboia**, v.7, p. 120-136, 2017.
- ENDO, Paulo. Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento. **Revista USP**, n. 98, p. 41-50, 2013.
- FELIX, Regina R. Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 37, p. 93-103, jun., 2011.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LOPES, Denilson. Beleza, beleza e mais nada. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p.165- 181, jul./dez., 2006.
- PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira do século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra: Biblioteca Nacional, 2008.
- SCHOEPF, Helena et al. **As vozes silenciadas em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa**. 134f. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-posições**, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002.

VANIN, Laís Lara Oliveira Santos. **Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa**: do labirinto à casa afetiva. 96 f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras/Português) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

### **A SILENT SYMPHONY: MELANCHOLY AND TRAUMA IN ADRIANA LISBOA**

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to analyze the relationship between memory, melancholy and trauma, in the novel *Sinfonia em branco*, by the contemporary writer Adriana Lisboa. Under this perspective, the protagonists' traumatic memories highlight images of physical and psychological violence, such as the loss of childhood, the condition of women and the tortuous consequences of interdicted and neglected lives, that appear intensely in the composition of the narrative. For the purpose of this reflection, the methodology of the analysis comprises theoretical-critical studies carried out by Freud (2014), Gagnebin (2009), Seligmann-Silva (2002), Moacyr Scliar (2003), among others.

**Keywords:** Contemporary narrative; Memory; Violence; Women.