

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

BRUNA FARIAS MACHADO

**DELITOS INCONFESSÁVEIS E O AGENCIAMENTO FEMININO EM A *CHAVE DE
CASA E SINFONIA EM BRANCO***

**PORTO ALEGRE
2017**

BRUNA FARIAS MACHADO

DELITOS INCONFESSÁVEIS E O AGENCIAMENTO FEMININO EM A *CHAVE DE CASA E SINFONIA EM BRANCO*

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra Rita Terezinha Schmidt

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Machado, Bruna Farias
Delitos inconfessáveis e o agenciamento feminino
em A chave de casa e Sinfonia em branco / Bruna
Farias Machado. -- 2017.
83 f.
Orientadora: Rita Terezinha Schmidt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Trauma . 2. Violência. 3. Memória. 4.
Agenciamento feminino. I. Schmidt, Rita Terezinha,
orient. II. Título.

Aos meus pais, Eliane e Vilmar, e à minha irmã Renata, pelo amor, pela compreensão e por sempre acreditarem em mim. Ao meu avô de coração, Mário Luiz Soares da Silva, sempre vivo em minha memória e em meus pensamentos.

Ao professor Antônio Carlos Santos, pela inspiração.

AGRADECIMENTOS

Eu tive a sorte de poder contar com uma irmã e pais maravilhosos que me apoiaram em demasia ao longo da trajetória acadêmica. Eles me ofereceram palavras amigas, tão necessárias nos dias de caos, silêncios compreensivos, indispensáveis para os dias de reflexão, chás e lanches junto ao computador, motivadores para seguir adiante e, claro, muito amor e energias boas. Por essas ações e também por muitas outras que não cabem em breves agradecimentos, eu gostaria de deixar registrada minha gratidão.

Por conseguinte, gostaria de agradecer também à CAPES. Graças aos auxílios financeiros pude participar de diversos congressos ao longo dos dois anos de mestrado, bem como me dedicar a publicações em periódicos, ações necessárias para o meu crescimento profissional e intelectual.

Gostaria de agradecer também à minha orientadora desde a Iniciação Científica, prof^a dr^a Rita Terezinha Schmidt. O empréstimo de muitíssimos livros foi fundamental para o desenvolvimento de minha pesquisa e, por sua vez, sua busca por conhecimento serve de inspiração.

Seria injusto não dedicar algumas linhas para agradecer os amigos e as amigas que compreenderam minhas ausências e me apoiaram sempre que possível. Em especial, gostaria de agradecer do fundo do coração à Marlova, à Cyntia, à Ana Carolina, à Caroline, às Anas (sim, são duas), à Virgínea, à Camila A., à Keila, à Gaby Panda, à Camila B., à Jey, ao Valter e também ao André pela paciência, por me darem forças, por acreditarem que era possível e por me mostrarem que, apesar da competição presente no universo acadêmico, há também colegas (e, nesse caso, grandes amigos) que torcem verdadeiramente pela felicidade e pelas conquistas alheias. Pela sinceridade, pelo carinho, pelo companheirismo e por tudo mais que essas poucas linhas não permitem expressar, registro aqui meu agradecimento.

Por último, mas não menos importante, gostaria de expressar minha devoção aos orixás, que me guiam e me dão força e coragem para vencer as dificuldades. Sou muito grata também à minha mãe de santo de coração, que é uma pessoa extremamente iluminada e, por sempre acreditar em mim, não mede esforços para me ajudar em quaisquer circunstâncias.

“Si c’est inutile de pleurer, je crois qu’il faut quand même pleurer. Parce que le désespoir c’est tangible. Ça reste. Se souvenir du désespoir, ça reste. Quelquefois ça tue.”

Marguerite Duras

RESUMO

Os estudos que abordam violência e trauma são, em larga medida, uma constante na literatura brasileira contemporânea. Vindo ao encontro dessa afirmação, a análise comparativa dos romances contemporâneos *A chave de casa* (2013), de Tatiana Salem Levy, e *Sinfonia em branco* (2013), de Adriana Lisboa, oferecem um tratamento original a essa temática na medida em que apresentam personagens femininas que subvertem a lógica da relação agressor *versus* vítima ao se tornarem agentes de violência. A partir dos romances em questão, este estudo visa a analisar de que maneira a memória é afetada pela experiência subjetiva, ou seja, pela percepção do trauma vivido. Para isso, dar-se-á destaque ao modo como as experiências traumáticas se manifestam ao longo das narrativas em termos de linguagem e recursos formais, bem como os efeitos dos acontecimentos no que concerne às reações/ações das personagens. Da mesma forma, buscar-se-á evidenciar em que medida a agência feminina rompe com a lógica binária naturalizada agressor masculino *versus* vítima feminina e se insere na fronteira de um espaço novo para se pensar o protagonismo feminino.

Palavras-chave: Trauma. Violência. Memória. Agenciamento feminino.

ABSTRACT

Studies that address violence and trauma are a constant in contemporary Brazilian literature. Following this trend, the present study analyzes two contemporary novels – *A chave de casa* (2013), by Tatiana Salem Levy, and *Sinfonia em branco* (2013), by Adriana Lisboa –, which offer an original treatment to the themes of trauma and violence, as both show women who subvert the logic of the abuser versus victim relationship by becoming agents of violence themselves. Based on these two novels, the present study aims to analyze how memory is affected by subjective experience, that is, by the perception of the trauma experienced. In order to do so, emphasis will be placed on the way traumatic experiences are expressed throughout the narratives in terms of language and formal resources, as well as the effects of events regarding the reactions/actions of the characters. We will also highlight the extent to which feminine agency breaks with the naturalized binary logic of ‘male aggressor versus female victim’, which gives us a new perspective on feminine protagonism.

Keywords: Trauma. Violence. Memory. Female Empowering.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Susanna and the elders	12
Figura 2: Judith decapitando Holofernes	13
Figura 3: Judith decapitando Holofernes	14
Figura 4: Symphony in White, n°1: The White Girl	74

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: objetos de análise das narrativas presentes no romance <i>A chave de casa</i>	27
Quadro 2: relação cronológica dos acontecimentos relatados no livro <i>Sinfonia em branco</i>	43
Quadro 3: esquema de ocorrências ao longo do livro <i>Sinfonia em branco</i>	58

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
1 DE LEVY A LISBOA: A VIOLÊNCIA EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS DE AUTORIA FEMININA	21
1.1 AMORES QUE MORREM, AMORES QUE MATAM: A PERDA DA MÃE E O RELACIONAMENTO ABUSIVO EM A CHAVE DE CASA	24
1.2 GENITOR E MOLESTADOR: O ABUSO SEXUAL EM SINFONIA EM BRANCO ...	34
2 EVENTO PASSADO, DOR PRESENTE: DE MEMÓRIAS, ESQUECIMENTOS E TRAUMAS	45
2.1 A (IM) POSSIBILIDADE DE NARRAR: DE DELITOS, DANOS E SEGREDOS	59
2.2 AGENCIAMENTOS EM QUESTÃO: INTERVENÇÕES/INTERROGAÇÕES	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	80

Figura 1: Susanna and the elders



Fonte: GENTILESCHI, Artemisia. Germany, 1610. Disponível em:
<https://ifwartistsblog.wordpress.com/2015/01/07/artemisia-gentileschi-her-paintings-were-influenced-by-bad-memories/>

Figura 2: Judith decapitando Holofernes



Fonte: GENTILESCHI, Artemisia. Itália, 1611-12. Disponível em:
<https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2016/10/caravaggios-erben-barock-in-neapel-2>

Figura 3: Judith decapitando Holofernes



Fonte: GENTILESCHI, Artemisia. Itália, 1614-20. Disponível em:
<http://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/04/20/1151667/arte-dia-judite-decapitando-holofernes-artemisia-gentileschi.html>

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A problemática que envolve a violência contra as mulheres não é recente e faz parte das lutas e dos debates feministas nacionais desde meados da década de 70. A militância sempre enfrentou dificuldades, tendo em vista que esta, como lembra Scavone (2014), envolve diversas esferas de poder, como as jurídicas, as policiais e as sociais, nas quais o diálogo nem sempre ocorre de maneira efetiva.

A luta constante dos movimentos feministas ao longo dos anos propiciou avanços importantes no que diz respeito à conquista por mais direitos e menos violência. Contudo, embora esses avanços sejam notórios, como a criação de delegacias voltadas ao atendimento de mulheres vítimas de atos violentos e a revogação do adultério como atenuante da violência cometida contra elas, é inegável admitir que atos violentos ocorrem nos mais diversos âmbitos, posto que “continuam vivas de diferentes maneiras: sejam nos efeitos da divisão sexual do trabalho na família e/ou fora dela; nas guerras e rebeliões; nos riscos da saúde e da reprodução; nas experiências compulsórias de sexualidade” (SCAVONE, 2014, p. 410).

A partir de uma recomendação da CPMI¹ – após esta última investigar casos de violência contra as mulheres no Brasil no período de março de 2012 a julho de 2013 – a Lei de Femicídio² foi incluída no Código Penal. Tal ação foi, e é, importante quando se lê no seu dispositivo que “o feminicídio foi adicionado ao rol dos crimes hediondos (Lei nº 8.072/1990), tal qual o estupro, genocídio e latrocínio, entre outros. A pena prevista para o homicídio qualificado é de reclusão de 12 a 30 anos” (FEMINICÍDIO, 2017). Em outras palavras, tal lei tem uma importância significativa para o combate à violência porque qualifica o crime cometido, tornando-o mais grave, ação que visa inibir tais atos.

A escritora Aline Valek, autora dos blogs *Escritório Feminista* e *Ficções da Aline Valek*, em entrevista ao R7, sintetiza com maestria os benefícios que tal lei oferece às inúmeras mulheres que sofrem violência, em qual grau seja, ao redor do país. Segundo ela:

Se a gente pensar que não faz tanto tempo que a lei previa que era legítimo o homem assassinar a mulher por "defesa da honra", é um grande avanço mostrar que hoje a lei não aceita mais que um homem disponha da vida de uma mulher dessa forma. Dar um nome a esse tipo de crime também é importante. Hoje ainda se fala em "crime passionnal", especialmente na mídia, o que é um absurdo. A existência dessa

¹ CPMI é a sigla de Comissão Parlamentar Mista de Inquérito, um grupo formado por representantes do Senado Federal e Câmara dos Deputados com o objetivo de investigar supostas irregularidades no setor público.

² Femicídio pode ser entendido como o crime de assassinato de uma mulher cuja motivação envolva o fato de a vítima ser mulher. Cabe ressaltar que não necessariamente todo o assassinato de uma mulher seja um feminicídio, mas sim todo assassinato de uma mulher que tenha como justificativa o fato dela ser mulher.

lei chama a atenção para a realidade de que não há nada de "passional" em matar uma mulher por ser mulher e, que sim, é um crime de ódio com recorte de gênero e que tem um nome que a sociedade precisa aprender: feminicídio (ILOVATTE, 2017)³

Muito embora Valek se mostre positiva frente a isso, é salientado pela autora que apenas a existência de leis que assegurem mais severidade em seu cumprimento não faz com que o número de ocorrências diminua. Nesse sentido, fica claro que, diante de uma sociedade cada vez mais violenta, faz-se mister que as leis criadas para inibir atos agressivos não sejam as únicas formas de combate possíveis. Indo ao encontro desse pensamento, a estudiosa Anne-Marie Christin (2006, p. 63) lança luzes ao papel de destaque que a imagem e a palavra dispõem no que diz respeito à transmissão de conhecimentos de maneira abrangente:

Palavra e imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos. A palavra garante a coesão do grupo; administra suas trocas internas. Os poetas e os contadores têm por missão transmitir a narrativa de suas origens e de seus mitos de geração à outra. A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua, isto é, com os deuses, que se manifestam para ele através dos sonhos ou das visões. A imagem revela o invisível.

Sob esse viés, considero pertinente utilizar as reproduções de três quadros da artista italiana Artemisia Gentileschi, cujo talento é hoje reconhecido por ter sido a primeira mulher aceita pela Academia de Belas Artes de Florença⁴, na abertura de minhas Considerações Iniciais por compreender que a força da violência que emana de suas obras dialoga com esta dissertação e, mais do que isso, dá subsídio para que figurações (ou não) de acontecimentos violentos sejam (re) pensadas.

Nascida em Roma no ano de 1593, Gentileschi era primogênita e única filha entre uma família com mais quatro filhos. Aprendeu a pintar com seu pai, cuja autoria dos quadros da artista ou até mesmo sua influência foram atribuídas no percurso de sua carreira ao extremo talento que apresentava desde a adolescência, contrastando com a indiferença e constante rejeição que ela recebia do mundo artístico simplesmente pelo seu gênero, tendo, por conseguinte, seu valor artístico reconhecido apenas nos anos 70, como explicita Velasco (2017). Ícone atual do feminismo, Artemisia sofreu um estupro quando tinha apenas 17 anos de idade, denunciando o ato um ano após o abuso, quando percebeu que o seu algoz não iria se casar com ela e sua honra não seria reestabelecida como supunha. Posteriormente, a artista

³ Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/mulher/por-que-a-lei-do-femicidio-e-uma-conquista-para-as-mulheres-14032015>>

⁴ Dados obtidos de uma reportagem da BBC disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-38594660>>

sofreu com humilhações ao longo do processo jurídico que moveu, pois os questionamentos sobre a consensualidade do ato eram postos em questão constantemente.

O primeiro quadro, reproduzido na Figura 1, foi pintado quando Gentileschi tinha apenas 17 anos, antes da violência sexual ocorrer. Apesar da pouca idade e de ser o seu primeiro trabalho, é possível perceber uma maturidade artística e uma originalidade admiráveis, pois, diferentemente dos demais artistas que reproduziam Susana⁵ como uma mulher frívola e namoradeira, a sua vulnerabilidade e o seu medo frente a seus algozes são destacados na pintura.

Diversos especialistas consideram que é possível perceber nas obras da artista feitas após a ocorrência do abuso sexual sofrido uma mudança sutil na abordagem, tornando-se, nessa medida, mais aguda e penetrante⁶, fato que pode ser observado nos quadros reproduzidos nas figuras 2 e 3, respectivamente. As obras, cujos temas são os mesmos, apresentam características semelhantes, mas é possível perceber que têm tratamentos de forma singulares, o que muitos especialistas interpretam como um desejo de vingança pela violência sofrida transposta na pintura. É importante destacar que não são apenas esses quadros que retratam a violência: as obras de Artemisia apresentam uma vasta extensão de retratos de mulheres cuja força é sempre explícita, sejam elas vítimas, suicidas ou até mesmo guerreiras que sofrem por influência de mitos. No entanto, é preciso salientar que não é o intuito dos estudiosos da artista Artemisia Gentileschi afirmar que as suas obras adquiriram maior prestígio após a ocorrência do abuso sexual, tampouco é meu desejo defender isso ao mencioná-la em minha dissertação. Dessa forma, quando trago essas considerações de pesquisadores acerca da artista, procuro elucidar que a sua obra, já com uma qualidade invejável, apresenta elementos subjetivos que podem ser compreendidos como tentativa de superação do trauma sofrido através da arte que são passíveis de análise.

Assim, a aproximação entre as artes, em especial a pintura e a literatura, propicia uma heterogeneidade de trocas que deixa em evidência o caráter permeável das fronteiras entre elas. Corroborando com essa afirmação, a professora Márcia Arbex (2006, p. 30-31) complementa esse argumento quando afirma que:

⁵ A história de Susana, retratada por diversos pintores, é contada na Bíblia, no Livro de Daniel, Capítulo 13, e considerada apócrifa por protestantes, ainda que os católicos a aceitem. Sendo a Bíblia, Susana é objeto de cobiça de dois velhos. Ao ser observada nua no banho, é chantageada por eles, que lhe exigiam que mantivesse relações sexuais com ambos. Ao recusar tal pedido, foi falsamente acusada de adultério e, por isso, condenada à morte. Ao pedir ajuda a Deus, este último lhe manda Daniel, que questiona os acusadores separadamente, permitindo, assim, que eles caíssem em contradição e fossem condenados no lugar de Susana, que foi inocentada.

⁶ Dados obtidos de uma reportagem da BBC disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-38594660>>

Outra característica desses estudos é a afirmação da *diversidade das práticas* e dos métodos de análise, a necessidade de *abordagens múltiplas e dinâmicas*, bem como de uma *pluralidade de enfoques* empregados no tratamento do objeto de estudo, decorrentes da *heterogeneidade* das obras em que o legível e o visível se reúnem.

Entendendo que as pinturas transmitem uma mensagem que corrobora com a transmissibilidade de acontecimentos, principalmente os que carregam a força da violência, utilizo, aqui, os quadros de Artemisia Gentileschi como ilustrações que dialogam diretamente com os romances *A chave de casa* (2013), de Tatiana Salem Levy, e *Sinfonia em branco* (2013), de Adriana Lisboa. A força da violência que emana em seus quadros é uma verdadeira tentativa de dar voz e força às mulheres que, por sua vez, são constantemente silenciadas, o que vem ao encontro e adquire, portanto, um caráter introdutório para se pensar nessa característica também nas obras ficcionais. Nesse sentido, a aproximação dos romances e das pinturas é possível, ainda que as obras artísticas estejam separadas temporalmente dos romances, porque tais atos violentos representados artisticamente em épocas passadas ainda podem ser considerados contemporâneos. Outrossim, as figuras utilizadas, uma produzida antes do abuso sexual e outra depois, sinalizam uma mudança de estilo que não deve ser ignorada, visto que podem ser compreendidas como resquícios traumáticos. A insistência de reproduzir um quadro cujo assassinato é cometido por mulheres ganha uma vivacidade mórbida devido, principalmente, ao sangue retratado fortemente nas obras e sugere sofrimento intenso e raiva, sentimentos que não conseguem ser sublimados e invadem as tessituras artísticas de modo penetrante e perturbador, tal qual ocorre com as narrativas literárias.

Ao abordarem a temática do abuso sexual, os romances brasileiros contemporâneos de Levy e Lisboa apresentam em sua tessitura narrativa as reminiscências dos eventos traumáticos. Isso significa dizer que é possível perceber rastros na narrativa envolvendo o enredo, as personagens e suas ações e a linguagem utilizada, aspectos esses que evidenciam as tensões, o desconforto e o silenciamento resultantes desses eventos.

Desse modo, as narrativas apresentam personagens cujo acesso à memória do evento traumático só é possível através de seus sintomas, pois, como explica Freud (2012), o evento não consegue ser compreendido e, assim, integrado às demais memórias do indivíduo, fazendo com que ele permaneça como um conteúdo desconhecido que não pode ser acessado. Tendo em vista que as narrativas apresentam, também, personagens femininas que subvertem a oposição agressor *versus* vítima ao se tornarem agentes de violência, faz-se mister uma análise que evidencie o efeito dos acontecimentos traumáticos nos leitores, tirando-os da passividade e produzindo novas formas de sentir e pensar.

A fim de abordar essas questões, procuro evidenciar, no capítulo 1, à luz principalmente das considerações de Jaime Ginzburg (2012; 2013), a importância do ato de narrar, principalmente no que diz respeito às narrativas de cunho violento. Tal intuito é possível na medida em que a literatura, através de seus artifícios estéticos, promove empatia nos leitores graças à reconfiguração que o contexto textual poético propicia, uma vez que oferece, como complementa Jonathan Culler (2009), um ambiente favorável para que as ações sejam refletidas e repensadas.

Ainda nesse capítulo, dedico-me à apresentação das obras a serem trabalhadas, focando principalmente nas sutilezas de cada construção do enredo. Para isso, utilizo, principalmente, como subsídio para pensar a importância da reelaboração da experiência através do ato da escrita a teórica Beatriz Sarlo (2007) e busco elencar, ainda, estudos que explorem as reconfigurações temporais presentes ao longo dos romances de maneira a evidenciar os impactos e as possíveis inferências que os(as) leitores(as) podem fazer diante dessas mudanças conforme os apontamentos de Paul Ricoeur (2010). A partir do teórico, procuro salientar os constantes silenciamentos ao longo dos romances, os retornos de memórias dolorosas ao presente da narrativa e os segredos que são constantemente aludidos, mas se mostram incapazes de serem verbalizados para, enfim, sugerir que tais acontecimentos são sintomas que derivam de acontecimentos traumáticos.

Com o intuito de sustentar que as narrativas apresentam em sua tessitura rastros que podem ser entendidos como resquícios de experiências traumáticas, exploro no capítulo 2, primeiramente, a importância da memória e a maneira como ela funciona segundo Jacques Le Goff (1990), dando ênfase ao fato de que não somos capazes de lembrarmos de todas as nossas ações e, portanto, nossa rememoração sempre apresentará lacunas em alguma instância. A partir das considerações de Nietzsche (2009), ressalto o modo benéfico com que o esquecimento possibilita que a psique se ordene de maneira adequada, permitindo que as memórias mais importantes sejam privilegiadas. Ainda, de modo contrastivo, reflito acerca da incidência de eventos dolorosos cujo desejo de esquecimento é inversamente proporcional à impossibilidade de esquecer, bem como a importância de mantê-los em nossa memória para que acontecimentos semelhantes não ocorram nunca mais.

À luz dos estudos de Sigmund Freud (1997; 2012; 2014), analiso, a seguir, a razão de alguns eventos que causam uma dor extrema ao indivíduo serem esquecidos momentaneamente e, após um período indeterminado, retornarem ao consciente sem controle algum. Da mesma forma, é mister explorar como a memória funciona diante da dor e da perda e de que maneira as narrativas romanescas elaboram questões de memória a partir da

diferenciação entre memória narrativa (externa) e memória do trauma (profunda) à luz de Charlotte Delbo (1990) e complementada, de maneira precisa, por Jill Bennett (2002). A partir dessas concepções, explico a seguir os conceitos de trauma na perspectiva mais recente de Roger Luckhurst (2008), bem como a relação entre trauma e linguagem a fim de compreender os silêncios presentes nas narrativas de Levy e Lisboa. Sob esse viés, também utilizo como aporte teórico Jacques Lacan (1990), pois a retomada teórica à Freud ajuda a compreender a relação entre discurso e memória, mais especificamente como se dá a constituição do sujeito no processo de construção da subjetividade. De modo semelhante, exploro, à luz das teóricas Paloma Vidal (2004) e Cathy Caruth (2006) a maneira como o trauma pode emergir ao ser confrontado, gerando um desafio no que concerne a encontrar as palavras necessárias para (tentar) narrar os acontecimentos traumáticos.

Por fim, por intermédio da potencialidade da literatura no que diz respeito à possibilidade de interrogar nossas pressuposições e abrir espaço para que repensemos nossos valores, problematizo a intervenção na lógica binária que traz uma oposição naturalizada no campo social e cultural do agressor como sendo o masculino e a vítima como sendo feminina. Nesse sentido, enfatizo que a agência feminina está na fronteira de um espaço novo para se pensar nas protagonistas mulheres, uma vez que o agenciamento feminino presente nos romances surge da decisão das protagonistas de assumir a capacidade de julgar e executar uma sentença, cometendo um delito e se igualando, em termos de violência, aos agressores.

1 DE LEVY A LISBOA: A VIOLÊNCIA EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS DE AUTORIA FEMININA

“A palavra escrita me encarnou em um corpo onde eu podia viver. O corpo-letra. Ao fazer marcas no papel, com a ponta dura da caneta, entrei no território das possibilidades. As manchas da minha pele primeiro rarearam, em seguida desapareceram. A literalidade que assinala meu estar no mundo, fazendo de mim uma geografia em que os sentimentos escavam quase mortes, encontrou uma mediação.”

Eliane Brum

Em seu livro intitulado *Literatura para quê?*, Antonie Compagnon (2009) afirma que o ato de narrar oferece subsídios para que experiências vividas sejam (re) estruturadas e, dessa forma, compreendidas, fazendo com que a vida e o mundo possam ser interpretáveis. Nesse sentido, a literatura possibilita que o (a) leitor (a) transite em realidades que podem ser bem diferentes daquelas as quais está acostumado (a), uma vez que dá subsídios para que uma aproximação entre experiências distantes temporalmente, socialmente ou ainda espacialmente sejam possíveis e, em contrapartida, corrobora com a ampliação da sensibilidade dos(as) leitores(as) a outros mundos, outras realidades, outros valores. Da mesma forma, compreender o texto a partir da sua inserção temporal e social, bem como a relação do discurso literário com os demais existentes, gera reflexões importantes que contribuem para a obtenção de uma vida melhor, tendo em vista que a narrativa tem a capacidade de educar e também de deleitar o ser humano, alcançando, também, patamares muito mais complexos, uma vez que, como elucidada Susana Bornéo Funck (2014, p. 21),

Narrativas não são apenas relatos ou representações de acontecimentos reais ou ficcionais. Como amplamente discutido na teoria feminista e nos estudos do discurso, narrativas – sejam elas verbais, visuais ou sonoras – são construções ideológicas que estabelecem parâmetros de subjetivação e que acabam por determinar nossa maneira de ser no mundo.

Ao libertar o indivíduo de sua individualidade no momento em que oferece novas visões de mundo possíveis, a literatura instrui os (as) leitores (as), ainda que isso seja feito de maneira indireta, visto que esta última utiliza recursos que deixam a leitura mais atrativa e, como consequência, educa com mais eficácia do que regras rigidamente estabelecidas. Indo ao encontro desse pensamento, Antonio Candido (2002, p. 85) o complementa, afirmando que “ela [a literatura] não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz

viver”. Isso se torna verdadeiro na medida em que a literatura, vista historicamente como perigosa, possibilita que os(as) leitores(as) questionem não só os arranjos sociais como também as autoridades que regem a sociedade. De forma semelhante, é possível inferir que tais fatos corroboram com reflexões que em alguma medida demonstram nossa formação ética, uma vez que a narrativa de violência

[...] induz os leitores a examinar a conduta, (inclusive a sua própria) como o faria um forasteiro ou um leitor de romances. Promove o caráter desinteressado, ensina a sensibilidade e as discriminações sutis, produz identificações com homens e mulheres de outras condições, promovendo dessa maneira o sentimento de camaradagem (CULLER, 2009, p. 44).

Fica claro, portanto, que essa ruptura de percepções automatizadas da realidade por meio da leitura de textos literários é benéfica quando há a necessidade de abordar assuntos por vezes problemáticos. Nesse sentido, é correto afirmar que “o acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante” (GINZBURG, 2013, p. 24). A ficção é detentora de uma posição privilegiada ao permitir questionamentos no que diz respeito a atos violentos, mostrando-os através da utilização de recursos narrativos que podem promover a empatia por intermédio da dor de seus personagens.

No entanto, indo de encontro a essas percepções positivas referentes ao papel da literatura como arma diante da violência, George Steiner (1999) contesta a sua relevância devido ao fato inquestionável de haver uma lacuna entre a inteligência moral advinda da educação literária e o discernimento social e político capaz de evitar as violências em suas mais diversas faces. O filósofo demonstra um desconforto palpável, e compreensível, frente ao fato histórico inegável de que uma sociedade letrada e culta não foi capaz de romper com políticas desumanas de extermínio. Tendo em vista essa problemática, é mister que se faça uma investigação que tenha como objetivo um olhar comparatista, seja ele temporal, seja ele geográfico, no que diz respeito às barbáries que nos cercam a fim de promover reflexão.

Sob esse viés, embora o pessimismo seja natural, é necessário, como defende Jaime Ginzburg (2012, p. 190), que se lancem luzes aos estudos que têm a violência como eixo central a fim de que seja possível inibir a trivialização no que concerne os atos violentos através de uma estética da violência que impacte ao transmitir o horror e gere perplexidade, choque e indignação por intermédio, por exemplo, de escolhas vocabulares (que explicitam tanto pela ocorrência exacerbada quanto pelo silenciamento de alguns acontecimentos) e

organização do enredo. Nesse sentido, através de artifícios próprios do campo literário, é possível perceber a transposição desses impactos ao longo das narrativas, uma vez que

Na literatura é constante encontrar personagens que têm necessidades, carências, sofrimentos, e não encontram as palavras adequadas para formular o que precisam – como se entre pensamento e linguagem ocorressem descontinuidades, abismos. Em pontos tensos podem surgir silêncios, omissões, indeterminações. O sujeito não pode falar tudo, nem ser entendido sempre, no entanto deve achar condições para expressar suas demandas.

A força da violência sofrida provoca uma dor profunda que não pode ser expressada integralmente. Por meio de artifícios literários, como interditos, silenciamentos e fragmentações, o (a) leitor (a) consegue perceber que as experiências traumáticas causaram danos à capacidade de recontar os fatos vividos de uma maneira linear e coerente, indo ao encontro do que afirma Rita Terezinha Schmidt (2015, p. 147):

Cabe ressaltar que a investigação da presença do trauma nos estudos literários coloca em questão a relação entre a linguagem e os limites da representação no processo de expressar aquilo que escapa ao sentido e que, por isso mesmo, resiste à simbolização, ou seja, feridas psíquicas que persistem como uma dimensão do Real⁷, não acessível à consciência.

O papel da literatura no que concerne os estudos de narrativas traumáticas que buscam um processo de significação da dor é importante, pois permite que o foco da etiologia⁸ seja deslocado para os seus efeitos, dando ênfase aos poderes e também aos limites das palavras. Complementando esse pensamento, Geoffrey Hartman (2003, p. 259, tradução minha) defende que os meios literários dispõem de mecanismos que corroboram com a verbalização do trauma, uma vez que “a literatura reconhece e compensa essa inadequação”⁹, possibilitando através de silêncios audíveis¹⁰ que façamos leituras sem palavras, ou seja, dão subsídios para que interpretações a partir, também, das lacunas textuais sejam feitas. Por intermédio da materialidade da palavra escrita, é possível compreender que a literatura dispõe de recursos que possibilitam que a memória do evento traumático seja acessada não em sua literalidade, mas sim no que pode ser considerado o momento negativo da experiência, isto é, aquilo que não foi ou não é capaz de ser completamente experienciado. Isso é possível devido

⁷ Referência ao Real lacanian, que será explicado posteriormente.

⁸ É chamado de etiologia o ramo do conhecimento cujo objeto é a pesquisa e a determinação das causas e origens de um determinado fenômeno.

⁹ No original: “literature both recognizes and offsets that inadequacy” (HARTMAN, 2003, p. 259).

¹⁰ Quando utilizo essa expressão, quero dizer que os silêncios presentes ao longo das narrativas provocam lacunas ou até mesmo abusam das referências implícitas para sugerir o indizível. De outra forma, refiro-me ao fato de que o (a) leitor (a) percebe através da tessitura narrativa um silenciamento que difere do simples esquecimento inerente ao ser humano.

à representação artística do trauma que, por sua vez, modifica o desejo de conhecimento e de imagens que, no caso das experiências traumáticas, ocasionam dor extrema ao indivíduo, e dão subsídios para que a palavra e a memória, mais especificamente por meio da literatura, possam, enfim, cumprir a tarefa de facilitar a decifração da “ferida” traumática.

Desde a ascendência de seus estudos a partir dos anos 80, as narrativas de trauma se configuram como um verdadeiro dilema tanto para quem escreve quanto para quem lê. Nesse sentido, pode-se inferir que estas são tentativas de reelaborar a experiência traumática através do ato da escrita, e os (as) leitores (as), por sua vez, devem estar dispostos (as) a compartilhar o desconforto e, possivelmente, a dor que a experiência narrada carrega, tarefa nem sempre fácil. As narrativas de trauma exploram os limites da literatura, uma vez que vão além da limitadora caracterização dos personagens frente aos eventos traumáticos. Nesse sentido, pode-se afirmar que as narrativas traumáticas têm como características a internalização de movimentos narrativos não lineares que acentuam as incertezas que as experiências dolorosas causam. Isso é verdadeiro na medida em que estas revelam, por exemplo, obstáculos que maculam a tessitura narrativa, tais como o silêncio, a resistência à narração direta dos acontecimentos e a dissociação temporal dos acontecimentos.

O modo como a análise desses aspectos se organiza é singular, pois cada narrativa tem o seu próprio *modus operandi* para a importante tarefa de “ler a ferida”. Em vista disso, as escritoras brasileiras contemporâneas Tatiana Salem Levy e Adriana Lisboa, em especial, proporcionam estudos sob esse prisma, posto que suas obras apresentam personagens protagonistas que buscam (re) significar a dor e se reinventar enquanto sujeitos de maneiras ímpares.

1.1 AMORES QUE MORREM, AMORES QUE MATAM: A PERDA DA MÃE E O RELACIONAMENTO ABUSIVO EM *A CHAVE DE CASA*

O romance autoficcional de estreia da escritora Tatiana Salem Levy intitulado *A chave de casa* (2013)¹¹ oferece uma zona neutra para que a história seja narrada, visto que permite que “sujeitos instáveis se intitulem como eu narrativo sem que saiba ao certo de qual instância narrativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61). Isso ocorre devido ao fato do termo “autoficção” criado em 1977 por Serge Doubrovsky em resposta aos estudos realizados por

¹¹ O romance foi lançado em 2007, mas a edição utilizada é 1ª da BestBolso lançada em 2013. O livro ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura em 2008 na categoria melhor livro de autor estreante e foi finalista dos Prêmios Jabuti de 2008 e Prêmio Zaffari & Bourbon de Literatura de 2009. Cabe ressaltar, também, que o romance foi elaborado como tese de doutorado da escritora.

Philippe Lejeune¹², unir, de maneira paradoxal, duas palavras que usualmente deveriam se opor. Contrariando a autobiografia clássica, que visa narrar cronologicamente a vida de pessoas famosas buscando sempre contemplá-la de maneira completa, a autoficção, que pode ser compreendida como uma autobiografia pós-moderna com formatos inovadores, é caracterizada por apresentar uma narrativa não-linear fragmentada, ou seja, tem como foco uma parte muito particular da vida do indivíduo. Tal narrativa extrapola os limites autobiográficos, também, porque ela não se limita a contar fatos reais. Por se tratar, antes de tudo, de uma ficção, atestar a veracidade dos fatos narrados se torna impossível, ainda que a autora considere que seu romance é uma autoficção:

Exatamente porque não há um sujeito prévio, a subjetividade deve ser produzida. Ora, e não é isso o que vemos nos romances de autoficção? Quem está lá não sou eu, a personagem não se chama Tatiana nem serve como ventríloquo para eu contar a minha história. Os elementos vividos e os não vividos são tratados da mesma maneira, ficcionalmente, sem qualquer pretensão de identificação entre realidade e literatura muito menos entre as identidades da narradora e da autora (LEVY, 2008, p. 199).

Por intermédio dos artifícios que a literatura dispõe, há uma tentativa de mascarar as fronteiras entre a verdade e a impressão de verdade, confundindo o(a) leitor(a) na medida em que não é possível distinguir o que foi vivido e o que foi inventado narrativamente. Sob esse prisma, a narrativa de Levy é composta por redes narrativas não-cronológicas que carregam partes importantes da história a ser contada. A desarticulação das modalidades temporais as quais os romances “convencionais” respeitam, no entanto, não interfere no tempo da ficção, pois, como defende Paul Ricoeur (2010, p. 43) acreditar que as possibilidades de marcações da passagem do tempo são unicamente as cronológicas é negligenciar os diversos recursos que a ficção dispõe para inventar as próprias medidas temporais, visto que podem “encontrar no leitor expectativas, relativas ao tempo, infinitamente mais sutis que as relacionadas com a sucessão retilínea”.

¹² Em *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune questiona em seus estudos sobre autobiografia se é possível que o personagem de um romance tenha o mesmo nome do autor, e é a partir desse questionamento que o teórico conterrâneo Serge Doubrovsky inicia o seu debate sobre os estudos autoficcionais. A fim de exemplificar seu posicionamento frente a isso, o teórico escreveu o romance *Fils* cujo qual oferece aos leitores uma amostra, na prática, do que o autor considera como sendo um romance autoficcional. Em linhas gerais, ele defende que o termo autobiografia deve ser destinado exclusivamente para os grandes intelectuais e pessoas importantes, cabendo, então, utilizar o termo “autoficção” sempre que o romance se tratar de uma ficção que contenha acontecimentos e fatos estritamente reais. Uma das grandes questões que permeia a utilização do termo é justamente encontrar os limites entre o que é ficcional e o que é realidade em meio a essa “ficção da realidade”.

Sob esse viés, o romance inicia com uma narrativa em primeira pessoa que visa deixar claro para o(a) leitor(a) a razão de sua escrita. Tal assertiva pode ser atestada no trecho que segue:

Escrevo de mãos atadas. Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saí há longo tempo. Escrevo sem poder escrever e, por isso, escrevo. De resto, não saberia o que fazer com este corpo que desde a sua chegada ao mundo não consegue sair do lugar. [...] Falo de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço, que me deixa dias a fio – às vezes um, dois meses – com a cabeça na mesma posição. Um peso que não é de todo meu, pois já nasci com ele, como se toda vez que eu digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Falo sempre de um sopro que me segue desde o primeiro dia. [...] Estou num ponto em que preciso mudar a direção do barco, ou então serei capturada pelo olhar de Medusa e me tornarei pedra, lançada ao mar. No entanto, as palavras ainda me escapam, a história ainda não existe. Enquanto os músculos pesam e permanecem, o sentido se esvai. Quem sabe aos poucos, quando conseguir dar os primeiros passos, quando conseguir me libertar do fardo, não consiga também dar nome às coisas? E por isso, só por isso, escrevo (LEVY, 2013, p. 9-10).

Através do ato da escrita, a personagem-narradora procura dar sentido às suas experiências e, acima de tudo, libertar-se do peso que a herança familiar lhe impõe. A narrativa que a protagonista busca contar é, principalmente, a viagem que ela fará de volta à Turquia – terra de seus antepassados – e também à Portugal – sua terra natal – refazendo inversamente o caminho que seus parentes fizeram ao virem para o Brasil. A decisão de viajar, por sua vez, teve início com um pedido do avô de ir em busca de sua antiga casa na Turquia, a qual ainda guarda uma chave antiga.

Embora o intuito inicial seja recontar narrativamente essa “viagem de volta” às origens, há também outros segmentos narrativos que fazem parte desse romance, os quais corroboram em alguma medida com a tentativa de libertação do passado que a protagonista almeja, uma vez que narram, em terceira pessoa, a vinda do avô ao Brasil e, de maneira sucinta, o período em que a mãe foi torturada durante a ditadura militar e o seu retorno ao país, após o seu exílio em Portugal. Posteriormente, há uma narrativa em primeira pessoa que tem como foco os últimos momentos de vida da mãe, que lutava contra um câncer, bem como o diálogo póstumo entre ela e a protagonista, cuja marcação da fala materna é feita por intermédio de colchetes. Indo ao encontro da tentativa de reforçar a interação entre ambas, há também um direcionamento de alguns fragmentos narrativos que entendemos que têm como remetente a mãe. A marcação é feita através do uso do pronome de tratamento “você”, articulação que será repetida posteriormente quando o foco narrativo passa a ser o relacionamento amoroso abusivo vivido pela personagem-narradora.

Dado o exposto, tendo em vista a diversidade de fragmentos narrativos inseridos na tessitura do romance, fez-se necessário organizar um pequeno quadro esquemático que tem como intuito elucidar quais são as diversas narrativas que compõem o romance, bem como explicitar quais delas serão analisadas ao longo deste estudo. Assim, organizei-as de maneira que o lado esquerdo contém explicações sucintas sobre cada uma das narrativas presentes ao longo do romance e o lado direito, por sua vez, indica se estas são narradas em primeira ou terceira pessoa. Por conseguinte, cabe salientar que as marcações em negrito indicam quais serão objetos de análises. Segue o quadro esquemático:

Quadro 1: objetos de análise das narrativas presentes no romance *A chave de casa*

NARRATIVA	VOZ NARRATIVA (1ª OU 3ª)
Narrativa sobre a decisão de escrever e o ato da escrita.	1ª pessoa
Narrativa sobre a vinda do avô ao Brasil.	3ª pessoa
Narrativa mãe e filha: Diálogo póstumo em que há algumas voltas ao passado para contar sobre a doença e morte da genitora – Uso de colchetes para marcar a fala póstuma da mãe.	1ª pessoa – uso de “você” nos momentos em que o diálogo não ocorre, marcando a intenção de direcionar a narrativa para a mãe.
Narrativa sobre o relacionamento amoroso abusivo da personagem-narradora.	1ª pessoa – narrativa direcionada ao parceiro. Utilização de “você”.
Narrativa sobre a viagem da protagonista à Turquia e à Portugal.	1ª pessoa
Narrativa sobre o período em que a mãe foi torturada na ditadura e posterior regresso do exílio em Portugal.	3ª pessoa

Fonte: elaborado pela autora

Seguindo os dados acima, a decisão de escrever, como evidenciada no início desta seção, é atribuída à necessidade de contar as viagens, tanto aquelas feitas pelos antepassados quanto a da própria protagonista, na medida em que é a partir da viagem de volta às origens e da narração dela que a personagem busca readquirir a sua mobilidade e, em consequência, a sua identidade. Atrelada à necessidade de narrar, é perceptível que há uma tentativa de

reelaboração de um acontecimento extremamente doloroso para a protagonista através do ato da escrita, como pode ser percebido no seguinte trecho destinado à mãe:

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós duas) sabemos ser o outro o motivo da minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas nós duas (só nós duas) conhecemos a verdade. Eu não nasci assim. Não nasci numa cadeira de rodas, não nasci velha. [...] Fui perdendo a mobilidade depois que você se foi. [...] *Foi a morte (a sua) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair* (LEVY, 2013, p. 57, grifo meu).

É possível inferir que a personagem-narradora vivenciou um evento que causou efeitos profundos manifestos através do corpo e da capacidade (e necessidade) de narrar esses acontecimentos: a morte da mãe. Contudo, embora seja possível perceber uma imprescindibilidade de narrar esse acontecimento, há também um silenciamento constante ao longo da narrativa: a incapacidade de nomear a doença da mãe. Nesse sentido, é correto inferir que tal ausência pode ser compreendida como um temor de que a verbalização atestasse a sua veracidade:

Você escondeu o quanto pôde, evitou a palavra até onde foi possível. Você me assegurou que não morreria doente. De que não morreria. Você se assegurou, agarrou-se a essa certeza que criara para si, mas também para mim. Eu acreditei, você não morreria. [...] Evitávamos juntas a palavra e seguíamos adiante. [...] A palavra que não queríamos dizer exigia ser dita, pronunciada pausadamente, com todas as letras. Nosso pacto caía por terra (idem, p. 14).

Ainda que o silenciamento frente à nomeação da doença pareça ser um imperativo, fica evidente a importância de colocar em palavras o acontecimento vivido. Indo ao encontro dessa afirmação, Beatriz Sarlo (2007) defende que a linguagem corrobora com a tentativa de transformar as experiências em algo comunicável, impedindo que elas sejam esquecidas. No plano literário, mais especificamente, a estudiosa tece considerações relevantes no que concerne à literatura, uma vez que evidencia a sua impossibilidade em dissolver ou até mesmo explicar todos os problemas transpostos. No entanto, Sarlo é enfática ao considerar que a literatura possibilita que o narrador analise a experiência de um plano externo a ela, “como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo e não apenas sofrê-lo” (ibidem, p. 199). Muito embora a pensadora tenha como foco de estudo o problema do estatuto de verdade inerentes às narrativas de testemunho, visto que ela confronta essa veracidade e propõe reflexões frente a elas, suas colocações são pertinentes na medida em que considera, de maneira mais ampla, o

campo literário propício para uma reelaboração das experiências graças a sua capacidade de oferecer reflexões que vão além da subjetividade.

Em *A chave de casa* (2013), mais especificamente, há uma exploração de recursos que só podem ser feitos na ficcionalidade, sendo estes diálogos póstumos entre mãe e filha, representados no romance com o uso de colchetes. É interessante notar que a fala da mãe, em alguns momentos, desautoriza a história contada pela personagem-narradora, deixando o(a) leitor(a) confuso(a) no que diz respeito à veracidade dos fatos narrados. Em outros momentos, a mãe dá conselhos à narradora, orientando-a a não contar as histórias apenas sob a perspectiva da dor, oferecendo, assim, alternativas menos dolorosas de narrar os acontecimentos:

[Por que levar tudo para o lado da dor? Por que sempre assim, desde pequena? [...] Por que insistir em palavras tão doídas?] Não, eu não posso escrever de outra maneira. Também sei ser alegre, mas não aqui. [...] [Mas por que não leva-la para a escrita?] Não posso, se não sangra, a minha escrita não existe. Se não rasga o corpo, tampouco. Insisto na dor, pois é ela que me faz escrever. [Mas por que não tenta? Se não pode escrever sem dor, ao menos escreva sem peso, sem culpa. Tire o cimento dos ombros. Seja leve, escreva palavras leves.] Não sei. Vacilo, não tenho certeza se é esse o caminho, mas prometo: tentarei (LEVY, 2013, p.64).

Pode-se afirmar que o diálogo pode ser compreendido como uma tentativa de eternizar a mãe através da escrita, pois há um esforço em presentificá-la mesmo após a sua morte. Como lembra a estudiosa Eurídice Figueiredo (2013), é por intermédio da figura materna, presente postumamente em forma de voz entre colchetes, que a narradora-protagonista consegue sair de seu “casulo pétreo” (LEVY, 2013, p. 12), tendo em vista a sua importância para que a narrativa de fato ocorra, pois é ela que dá subsídios para que a protagonista consiga narrar os acontecimentos. Sob esse viés, a figura protetora materna, que a guia mesmo após a morte, “desempenha papel importante na recuperação da protagonista, é seu o apelo para que ela continue viva, que reconheça o lugar e a presença dos mortos na consciência e na lembrança dos vivos” (FIGUEIREDO, 2013, p. 186).

À semelhança da narrativa que apresenta o diálogo póstumo entre mãe e filha, há também a que tem como foco o relacionamento amoroso abusivo da narradora-protagonista. A similaridade entre ambas pode ser notada em um trecho no qual é atribuído ao amor excessivo que a personagem-narradora sentia pelo parceiro como causa de sua posterior paralisia: “Fui perdendo a mobilidade depois que o conheci. Depois que o amei: depois que conheci a loucura através do amor (excedido) *que me tirou, um a um, os movimentos do*

corpo” (LEVY, 2013, p.133, grifo meu).¹³ Outra similitude que pode ser observada é o uso do pronome de tratamento “você” para referenciar e deixar explícito que as narrativas são direcionadas ao companheiro, bem como as narrativas que continham os diálogos póstumos eram direcionadas à mãe.

As divergências entre elas, por sua vez, têm início na cronologia que se mantém inalterada na narrativa focada no relacionamento amoroso da protagonista, apesar da alternância entre elas, fato que contrasta com as demais contidas no romance. A singularidade dessa narrativa se intensifica no que diz respeito ao conteúdo da história contada, visto que há advertências aos leitores sobre a natureza do relacionamento a ser vivido pela protagonista, como fica claro no seguinte trecho:

No nosso primeiro chope, eu já sabia o que me aguardava. [...] Você me dizia palavras de paixão, e eu acreditava nelas. Mas ao mesmo tempo olhava nos seus olhos e sabia de tudo, descobria tudo. [...] Era nosso primeiro encontro, e eu estava transbordando de alegria por estar sentada ao seu lado. Uma alegria imensa, gigantesca, mal cabia no meu corpo pequeno, embora viesse misturada com uma dor antecipada, como se eu previsse o nosso futuro e percebesse no seu olhar toda a felicidade e toda a tristeza que me aguardavam (ibidem, p. 31).

A intensidade com que ambos se entregam ao desejo de estarem juntos é evidenciada ao longo dos pequenos *flashes* narrativos. Todavia, em concomitância, é possível perceber que o comportamento do companheiro, cujo nome nunca é revelado, vai se tornando cada vez mais agressivo:

Você me apertou os pulsos, segurando-os com uma única mão. Assustada, gritei: me solta! Você não me soltou. Com a ponta fina de um lápis que encontrou largado ao seu lado me rasgou a pele do braço. Um filete de sangue escorreu, manchando o sofá onde eu estava sentada. Berrei feito louca. Que você era um psicopata, doente mental, que batia em mulher, que eu ia à delegacia, que o odiava, tinha nojo, azia. Quando você me soltou, empurrei seu corpo com toda a força que encontrei e, com o indicador quase a esfregar seu rosto, disse sem pestanejar: da próxima vez arranco seus olhos. Os dois (ibidem, p.111).

A partir desse acontecimento, a vulnerabilidade da personagem-narradora frente ao comportamento cada vez mais dominador do companheiro é crescente. Há uma tomada de consciência por parte da personagem no que diz respeito ao relacionamento tóxico em que vivia, mas, ainda assim, a manipulação do parceiro impunha uma dominação psicológica. A fim de causar sofrimento e manipular seus sentimentos, este começa a impor vários períodos

¹³ Os grifos foram convenientemente atribuídos aos trechos referenciados para deixar mais clara a semelhança entre eles.

de ausência, cuja falta de comunicação causa na personagem uma profunda tristeza que invariavelmente se metamorfoseia em paixão avassaladora quando este retorna. A ocorrência de abusos subsequentes, entretanto, é atestada sutilmente ao decorrer da narrativa:

Você me fazia acreditar que era isso o amor. Eu acreditava que o amava. Acreditava que você me amava. Nesses dias, simplesmente esquecia que tinha o corpo aberto por feridas, que você havia me rasgado a pele. Nesses dias, fingia ter o corpo inteiro e o entregava a você. Você sabia tocá-lo sem me machucar, sem pôr a mão nas minhas feridas. Você também esquecia, também fingia (ibidem, p. 150).

Ainda que seja fácil inferir que as escoriações descritas no trecho acima como são causadas efetivamente pelo parceiro, há uma certa dubiedade na descrição do corpo que pode ser entendida como uma descrição de como a experiência lhe causou danos psicológicos severos. Essa interpretação ganha força quando a personagem descreve uma cena em que está dançando no apartamento e o parceiro se incomoda com a felicidade que ela podia sentir sozinha, como se pode atestar no seguinte trecho:

[...] quer dizer que dançar é como fazer sexo? Eu ri, riso de bêbada, riso alegre, riso feliz. Hein, quer dizer que dançar é como fazer sexo? Ri mais. Você me deu um banho de cerveja gelada e se afastou. Então, pude ouvir a música, a nossa música. My baby shot me down. Você tinha o olhar que me aterrorizava. Bang bang. Você mirou em mim e atirou, nem precisava de arma, você atirou e atirava e atirava e tinha as mãos livres. Você me acertou e já não pude dançar, já não pude me mexer. Você se foi, me deixou novamente sozinha e eu nem soube por quê. Estirada no chão até o amanhecer, chorei a minha própria morte (ibidem, p.168).

Dado o exposto, fica claro que os atos violentos, tanto físicos quanto psicológicos, causam um sofrimento intenso que impactam, também, a estrutura psíquica da personagem. Isso se torna ainda mais perceptível devido ao fato da experiência dolorosa ser sentida como pequenas mortes, ou seja, um ato que provoca um sofrimento intenso na protagonista-narradora.

A passividade frente aos abusos chega ao fim quando a personagem decide, finalmente, separar-se de seu abusador. A receptividade dele ao ser informado de sua decisão, no entanto, não é positiva. Num ato de raiva e buscando puni-la pela tentativa de término, há uma investida sexual que perde os contornos de ato sexual e ganha características de abuso:

Arrancou-me a calcinha com movimentos bruscos e penetrou imediatamente seu dedo no meu sexo seco. No meu rosto, apenas terror. No meu corpo, a impossibilidade de movimento. [...] Abaixou o short e ali mesmo, naquele sofá onde outras vezes nos amamos, deitou-se em cima de mim. [...] Você se rejubilava com a minha dor. Você me perguntou: então, não é bom? Não respondi. Não é bom?, você insistiu. Permaneci muda. Não é bom? Não, eu disse, finalmente. Então, como que

para calar minha resposta, você saiu de dentro de mim e me penetrou a boca com uma violência ríspida, eu quase sem conseguir respirar. [...] Depois me segurou o rosto com força e, com o olhar transbordando ironia, afirmou: está vendo como podemos ser felizes juntos? (ibidem, p. 181).

Apesar de ser possível entender que a narradora foi vítima de um estupro, tal palavra não é usada para nomear a ação criminosa. O silenciamento dessa violência sugere que estamos diante de um evento capaz de provocar tanta dor que isso interfere negativamente na tentativa de verbalização desse acontecimento. Segundo Jaime Ginzburg (2012), a violência contida na experiência pode causar um impacto traumático que pode ser percebido na linguagem, como é o caso, e também na constituição de narradores e personagens, cujas ações são maculadas pelo impacto do acontecimento doloroso. Sob esse prisma, o estupro sofrido pela protagonista marca uma mudança importante, pois diferentemente do que vem ocorrendo ao longo do período em que foi abusada passivamente, há uma ruptura nesse ciclo de abusos.

O último fragmento que narra o relacionamento abusivo revela que a personagem manteve um relacionamento por um período indeterminado após o abuso sexual, mas há uma segunda intenção para ela manter-se ao lado do companheiro: vingança. Há uma mudança significativa no posicionamento da protagonista frente à violência, pois ela renega a sua inércia e assume a responsabilidade de julgar o parceiro, proferindo, inclusive, a sua sentença:

De leve, toquei no seu rosto e encostei meus lábios nos seus. Tive a certeza que nunca antes tivera, e meu corpo não tremia mais. Segurei as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxei-o para cima de você, cobrindo-o *fosse um sudário*. Em seguida, peguei a faca que havia buscado na cozinha e, segurando-a com as duas mãos, atravessei seu ventre. [...] No centro do seu corpo, o seu corpo era vermelho, o lençol era vermelho. E era esse vermelho que me reforçava a certeza, que me garantia não haver outro final possível para a nossa história (LEVY, 2013, p. 184-185, grifo meu).

Embora essa narrativa respeite uma cronologia que não ocorre com as demais que fazem parte do romance, não há indícios que permitam afirmar que esses acontecimentos ocorreram antes, durante ou depois dos demais igualmente narrados. Apesar dessa incerteza, o trecho citado anteriormente releva, sutilmente, a importância dessa narrativa para o entendimento ou, pelo menos, como suplementar para uma outra leitura, no que diz respeito à narrativa direcionada à mãe. A expressão “fosse um sudário”, embora possa ser compreendida como um prelúdio da morte do companheiro, uma vez que tal palavra é uma espécie de lençol, também conhecido como mortalha, com o qual se envolve o cadáver após sua morte, ganha outra interpretação possível se comparada ao momento em que a mesma expressão é utilizada ao longo da narrativa direcionada à genitora:

Tenho certeza que me compreenderá. [...] Faremos tudo com calma, muita calma. Olhe para mim, nos meus olhos, agora sou eu quem lhe diz: não tenha medo. [...] Você não diz nada, tem os olhos cheios d'água como costumam ser os olhos de quem se despede. Você olha à sua volta e eu não tiro os olhos de você. [...] Eu a tomo em meus braços e, juntas, deitamos aos poucos na cama. Arrumo seu corpo para que se sinta confortável e escorrego a mão por seus cabelos, seu rosto. Passo a mão sobre seus olhos e você os fecha. Beijo-o fortemente uma última vez. Em seguida, seguro as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxo-o para cima de você, cobrindo-a inteiramente, *fosse um sudário* (ibidem, 177-178, grifo meu).

A expressão ganha evidência em itálico nos dois últimos trechos citados e colocam em xeque as circunstâncias da morte da mãe, pois analisando o trecho acima e comparando-o com o da cena de assassinato, a possibilidade da filha ter assassinado a mãe em coma se torna uma alternativa plausível. Contudo, as contradições narrativas, a exemplo do que ocorre nos diálogos em que a mãe da protagonista desautoriza a sua fala, também permeiam a morte da mãe. Dessa vez, há um trecho, em especial, em que a própria narradora afirma, previamente, que foi por meio de um telefonema do hospital que ficou sabendo da morte da mãe, não estando com ela na hora de seu falecimento:

O rosto azul pálido de um defunto, as narinas tampadas com duas bolinhas de algodão, o sorriso derradeiro da morte são coisas que só posso imaginar. Nunca vi um morto, não cheguei a vê-la morta. [...] Não a vi morrer, não a vi morta. [...] Eu queria abrir o caixão: tirem minha mãe daí, mas não me ouviram, não quiseram me ouvir. E por isso não a vi morta, apenas vi o caixão que a levava para debaixo da terra e que daquele momento em diante seria sua nova morada (ibidem, p.112-113).

Por intermédio de uma narradora não confiável, que desestabiliza suas relações com os personagens através da narração, o romance explicita a impossibilidade de se chegar a uma conclusão sobre a veracidade dos fatos, como uma autobiografia sugeriria. Indo ao encontro dessa afirmação, Eurídice Figueiredo (2013) afirma que o ato violento presente no romance é tão surpreendente que ocasiona uma ruptura no enredo, uma vez que o assassinato desfaz qualquer coincidência entre a protagonista e a autora, reforçando a ficcionalidade e descartando, em consequência, a possibilidade de autobiografia.

Convém salientar, contudo, que há uma exploração de alguns elementos comuns entre a protagonista e a escritora¹⁴ e não é possível saber com exatidão em que momento realidade e ficção se imiscuem, visto que, como lembra a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (1997, p. 268) “a ficção transforma a experiência temporal a partir de sua *irrealidade* preciosa”. Sob esse

¹⁴ Os mais evidentes são o fato da escritora realmente ser de ascendência turca e ter nascido em Portugal durante a ditadura militar.

viés articuladamente incerto, há uma narrativa direcionada postumamente à mãe que merece atenção, pois nela a protagonista admite que tem um segredo muito grande, o qual caracteriza como sendo feio e perturbador, capaz de machucá-la se for verbalizado:

Carrego em meu corpo paralisado cada palavra nunca pronunciada. Mesmo agora, mãe, eu aqui, você aí, não tenho coragem de lhe dizer. E no entanto preciso falar, preciso contar a verdade. [...] Como não encontro outra maneira de revelar o que guardo comigo há tanto tempo, escreverei uma carta, onde contarei o que tem me infligido tanta agonia, esse segredo atroz que vem me carcomendo até hoje e me faz repetir sem parar: não aguento mais não aguento mais não aguento mais (LEVY, 2013, p.132-133).

Sob a perspectiva de Régine Robin (1997), que defende que o sujeito que narra a história é um sujeito fictício precisamente porque a ficção o torna um ser de linguagem, é perceptível que a protagonista busca, através do ato da escrita, dar um significado a suas dores, as quais provocam uma imobilidade em seu corpo e que torna imperativa a escrita, tal qual uma terapia. É por intermédio das palavras que a personagem busca lutar contra a paralisia corpórea causada, como visto anteriormente, pela perda da mãe e pelo amor excessivo e posterior abuso do amante.

Em vista disso, pode-se notar que tais acontecimentos causam uma dor profunda que não pôde ser verbalizada. É perceptível que existe uma rarefação do discurso no que diz respeito ao estupro¹⁵ e, em concomitância, há um segredo cuja verbalização se mantém impossível na mesma medida em que sua ocorrência se faz necessária, como fica claro na última citação referente ao romance. Assim, é possível notar que estamos diante de um evento capaz de macular as estruturas narrativas e as ações da personagem, cabendo, então, questionar como, de fato, isso ocorre. Antes de aprofundar a análise a fim de abordar esses apontamentos, somo à análise das sutilezas do enredo uma narrativa igualmente imiscuída de violência que aborda seus efeitos não só no indivíduo que sofreu, como também naquele que presenciou o ato violento: *Sinfonia em Branco* (2013), da escritora Adriana Lisboa.

1.2 GENITOR E MOLESTADOR: O ABUSO SEXUAL EM *SINFONIA EM BRANCO*

Vencedor do Prêmio José Saramago em 2003, o romance *Sinfonia em Branco* (2013), da escritora brasileira Adriana Lisboa, é uma narrativa não-linear onisciente narrada em terceira pessoa e dividida em quinze capítulos que tem como foco as irmãs Clarice e Maria

¹⁵ O (a) leitor (a) compreende que houve um estupro devido à cena descrita, mas não há, de fato, a mesma transparência por parte da narradora. A palavra “estupro” não é utilizada para descrever o ato, tampouco há menções mais explícitas que evidenciem os abusos físicos e psicológicos sofridos anteriormente.

Inês. Marcada por reminiscências de uma infância roubada e pelas consequências dolorosas de vidas maculadas pela violência sexual, a narrativa inicia com a espera do retorno de Maria Inês, já na fase adulta, à fazenda da família em Jaboticabais onde reside a irmã caçula Clarice, a qual a primogênita não visita há anos. Assim como a narrativa de Levy, o romance em questão apresenta diversas passagens temporais que vão tecendo, aos poucos, a história das irmãs, propiciando, parafraseando Paul Ricoeur (2010), que os (as) leitores (as) percebam novas normas de organização do tempo, visto que a ficção rompe com o tempo real, oferecendo, em troca, um “tempo do romance” que é livre de uma cronologia tradicional e corrobora com reorganizações narrativas benéficas para dar ênfase e manter o suspense de certos acontecimentos.

Sob esse viés, a autora utiliza algumas estratégias narrativas para sugerir, durante todo o romance, segredos inenarráveis, isto é, acontecimentos dolorosos que estão sempre à margem tentando romper o silêncio e, como consequência, maculam o corpo da linguagem. Isso fica claro, por exemplo, quando o foco narrativo volta-se para a infância das irmãs Maria Inês e Clarice. No capítulo que inicia o romance, intitulado “Uma borboleta, uma pedreira proibida”, o passado começa a ser narrado a partir da cena em que Maria Inês e seu primo de segundo grau, João Miguel, plantam uma árvore do dinheiro em um local *proibido*.

O uso da fonte itálico chama a atenção do (a) leitor (a), tendo em vista que sua utilização evidencia uma pluralidade de sentidos no que diz respeito à palavra destacada, uma vez que seu significado pode ser compreendido, por um lado, como um local em que não é permitida a visitação e, por outro lado, como palco de eventos que não podem ser verbalizados. Assim, convém salientar que essa compreensão só é possível graças à observação do contexto em que a palavra está inserida e o objetivo específico que foi utilizada. Sob esse viés, Ludwig Wittgenstein (2000) em seus estudos publicados em sua obra intitulada *Investigações filosóficas* oferece considerações pertinentes sobre a concepção de linguagem que vem ao encontro do que ocorre no romance, visto que ao retomar o seu trabalho anterior¹⁶, defende que o significado das palavras não deve mais ser compreendido como uma propriedade fixa e determinada, pois sempre haverá novas formas de criações de sentido a serem aprendidas. Segundo o filósofo, as palavras têm uma significação de natureza híbrida, que varia de acordo com o propósito de sua utilização. Nesse sentido, Flaubert Mesquita (2010, p. 60) elucida o pensamento de Wittgenstein ao explicar que “contrariando o

¹⁶ O pensamento de Ludwig Wittgenstein é comumente dividido em duas as fases: a primeira é representada pela obra “Tractatus” e a segunda pela obra “Investigações filosóficas”. Em linhas gerais, o filósofo faz uma autocrítica e refuta várias afirmações defendidas anteriormente, o que gerou controvérsias e debates nas ciências sociais.

Tractatus, não há mais um sentido inequívoco para uma proposição; ela depende de um contexto de aplicação e de juízos comuns sobre os termos”.

As referências acerca dos acontecimentos dolorosos que ocorrem de maneira premeditada ao longo de todo o romance utilizam esses jogos de linguagem de maneira explícita, como o caso abordado, bem como passagens narrativas (nem tão) sutis que antecipam o incômodo e a dor que serão narrados. Isso pode ser notado, por exemplo, em uma descrição que Maria Inês faz para seu primo João Miguel da fazenda vizinha enquanto ambos plantam a árvore do dinheiro: “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).

O evento que assombra Maria Inês e Clarice ao longo de todo o romance se torna presente por intermédio dos recursos narrativos citados anteriormente, ainda que sua verbalização explícita encontre dificuldades de ocorrer. Nesse sentido, é compreensível que estamos diante de um evento que maculou as vidas das irmãs de maneira que estas são divididas em “*antes de tudo*” (ibidem, p. 36) e depois de tudo: Clarice foi estuprada pelo pai, evento que foi visto de maneira furtiva por Maria Inês.

A narração do abuso sexual ocorre em dois momentos, ambos em terceira pessoa, mas sob perspectivas diferentes. A primeira é contada sob a perspectiva infantil de Maria Inês e inicia com a caçula entrando em casa após colher sementinhas de cipreste para presentear a irmã:

A porta do quarto está entreaberta. A porta do quarto não costuma ficar entreaberta. Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. O monstro que devora infâncias. Será uma ilusão de ótica? A porta entreaberta revela uma cena que poderia ser belíssima: aquele volume pálido que a menina de nove anos de idade ainda não conhece em seu corpo. Um seio. [...] Ela olha fascinada, enquanto uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantêm um instante entre o polegar e o indicador. Como se estivesse dando corda a um relógio de pulso (ibidem, p. 79).

Os detalhes da cena da violência sexual não são revelados, mas há uma compreensão de que o ato foi cometido. O foco central desse trecho é a descoberta da irmã caçula e sua reação após o ocorrido, deixando claro que o acontecimento causou um sofrimento profundo que rompeu com a inocência da infância de forma poderosa:

Ela vê. Depois, as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha. Ela quer fechar os olhos para voltar o tempo. Naquele instante o sol começa a recolher

sua luz mas a noite que engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta. As sementinhas rolam pelo chão recém-encerado e uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces túrgidas da menina que agora foge, ainda nas pontas dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe. As sementinhas de cipreste estão espalhadas pelo chão (ibidem, p. 79-80).

Há indícios de que o pai, Afonso Olímpio, era o estuprador de Clarice, e isso é evidenciado de maneira sutil ao longo do romance, ainda que seja perceptível a tentativa de silenciar o ocorrido. Nesse sentido, há pequenos detalhes que podem ser percebidos no corpo da linguagem e que corroboram com a percepção de que o pai é o molestador, como o seguinte trecho em que Otacília, a mãe, informa-o de sua decisão de enviar Clarice para morar com a tia-avó Berenice no Rio de Janeiro:

Então você já conversou a respeito com sua filha, Afonso Olímpio repetiu e Otacília fez que sim com a cabeça. *O silêncio pesava, carregado de um milhão de significados proibidos.* Otacília tinha medo. Afonso Olímpio, num certo sentido, também. Um medo tão mais atroz quanto imperceptível dos bem-te-vis e das sabiás que cantavam do lado de fora com suas vozes explícitas e cristalinas (ibidem, p. 85, grifo meu).

Somado a isso, há também uma sinalização que ocorre após o funeral de Otacília, ocorrida há aproximadamente dez anos após o estupro, que merece atenção. A narração destaca as reflexões de Afonso Olímpio após o enterro da esposa e deixa claro que as mulheres, esposa e filhas, eram e são, respectivamente, pessoas cujo amor ele perdeu, restando apenas a repulsa. No que concerne à sua relação com Otacília, especificamente, há uma passagem elucidativa que reforça que o pai é o agente da violência sofrida e presenciada:

Otacília fora sua inimiga e cúmplice. Dez, doze anos antes, Afonso Olímpio era feliz e quase jovem; sabia como sanear aquilo que a idade começava a impor. Sabia como ir buscar a juventude na própria fonte. Ao mesmo tempo, ele acreditava que *podia ter se incomodado.* Se Otacília, cúmplice e inimiga, tivesse feito o que cabia a ela fazer e que ela preferiu guardar como um trunfo apodrecido no coração (ibidem, p. 212).

A retomada da cena do estupro tendo como foco Clarice e seus sentimentos diante do ocorrido é crucial para deixar clara a identidade do molestador, pois é a partir dela que há uma confirmação, antes apenas sugerida. Ainda durante as reflexões após o velório da esposa, Afonso Olímpio repensa suas ações e imagina “o que poderia ter feito, que deveria ter feito. E, em sua memória, emerge a visão de uma menina de doze anos cujos seios começavam a despontar como duas pequenas peras sob a delicada blusa de *laisé*” (ibidem, p. 213-214). As

inferências ficam ainda mais elucidativas quando há a afirmação de que ele não se arrepende dos atos cometidos, sugerindo que alguma ação passível de culpa foi cometida anteriormente:

Não havia remorso em Afonso Olímpio, assim como não havia uma convicção sustentável acerca da forma que 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 (ibidem, p. 213).

A referência feita à Clarice é sugestiva, mas não dá subsídios para que, de fato, possa ser possível atrelar veracidade. No entanto, há uma retomada da narrativa que aborda o estupro, dessa vez tendo como foco as reações de Clarice e uma descrição mais detalhada do que antecedeu o acontecimento que deixa a identidade do estuprador, por fim, evidente:

Apanhou roupas limpas. Uma blusa de *laise* branca com forro de algodão da mesma cor. [...] Naquela tarde ele veio. Um homem adulto, maduro, inteiro. Um homem. E uma menina que queria ser menina, apenas. [...] Um homem. Entrou em seu quarto e sentou-a sobre o colo dele e ela não teve medo, a princípio, *porque aquele homem era seu pai*. Os dois riram. Conversaram um pouco. Ele lhe acariciava as mãos. Ele lhe acariciava os braços. Os ombros. Os seios. Clarice ficou imóvel como o coelho que pressente o predador. A águia voando baixo. Depois ela tentou se desvencilhar mas o abraço dele tinha força. E os lábios dele na base do seu pescoço aceleravam seu coração (ibidem, p.271-272, grifo meu).

De modo complementar, é por intermédio da narrativa onisciente focada em Clarice que é possível compreender que o abuso, presenciado uma única vez pela caçula, foi o primeiro dos inúmeros sofridos por Clarice. Tal afirmação pode ser comprovada no seguinte trecho:

Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras. [...] As mãos dele agarrando suas coxas com tanta força que depois um hematoma surgiria ali. A língua dele molhando (maculando) o interior das suas orelhas e lambendo seus lábios descoloridos e vasculhando dentro da sua boca de forma a não deixar nenhum segredo de pé. Nenhum sonho de pé. De novo e de novo e de novo (ibidem, p. 273).

Após três anos de agressões sexuais, há uma quebra do ciclo de violência quando Otacília decide enviar Clarice para morar com a sua tia-avó em Rio de Janeiro numa tentativa, tardia, de afastá-la do ambiente familiar opressor sem denunciar o marido. Apesar do ato, a matriarca mantém em segredo a razão de sua decisão, embora sua intenção fique clara tanto para o agressor quanto para a vítima, mantendo-se a premissa de que “naquela casa vigia uma

lei suprema segundo a qual as coisas podiam existir, mas não podiam ser nomeadas. Não podiam ser tocadas” (ibidem, p.83). Ainda que não seja possível afirmar em que momento Otacília percebeu os abusos que o marido cometia, é evidente que era de seu conhecimento o que ocorria, como pode ser percebido no trecho a seguir:

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 (ibidem, p. 82).

O segredo compartilhado entre os pais de Clarice e Maria Inês impõe uma culpa mútua, dada a convivência inicial materna. O silêncio frente aos atos violentos faz com que também a mãe seja um agente da violência, pois agiu tardiamente em socorro da filha, como explicitado nesse trecho: “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” (ibidem, p. 274).

O silenciamento do abuso sexual pelos que têm conhecimento dele se torna um segredo de família, uma vez que há uma proibição que impede que a sua verbalização ocorra. O termo “estupro”, por exemplo, nunca é utilizado para caracterizar a violência sofrida por Clarice e presenciada por Maria Inês. No entanto, a ocorrência de inúmeras alusões a esse fato, como explicitado anteriormente, evidencia que embora o assunto fosse um segredo, algo que não se deve ou não se consegue falar, ele está presente assombrando a narrativa:

E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis. As coisas ali eram regidas por um mecanismo muito particular capaz de apanhar a infelicidade em seu percurso entre vísceras e artérias e fabricar-lhe uma máscara de pedra. Então Maria Inês continuava guardando aquelas palavras sangrentas e cuidando para que doessem o mínimo possível (ibidem, 151).

Contrastando com a impossibilidade de abordar a violência sofrida e presenciada, há outro ato de violência presente no romance: o estupro e assassinato de Lina, amiga de infância de Maria Inês, ocorrido na véspera da ida de Clarice para o Rio de Janeiro. É em decorrência dessa atrocidade que Clarice se permite refletir sobre isso, para além da violência que matou a amiga e, pelo menos em parte, possibilitando que a sua própria violência sofrida ganhasse força para ser pensada, compreendida, reelaborada.

Durante o trajeto de carro rumo ao Rio de Janeiro, Clarice se sente enjoada e vomita “na estrada de terra, a mesma estrada onde sua amiga fora estuprada e assassinada, aqueles eram os termos. Proibidos” (ibidem, p. 105), cena que pode ser compreendida como uma figuração do momento em que as palavras proibidas são finalmente proferidas. A primogênita vê na viagem uma possibilidade de recomeçar sua vida, embora duvide que certas memórias possam ser esquecidas:

Lina havia sido uma amiga. Aquela tragédia naquele momento específico, porém, queria dizer mais. Queria dizer além. *Acabou*. Mas o que significa *acabar*? As ideias mutiladas voltariam ao normal? A infância mutilada sofreria uma revolução, na memória, e *voltaria ao normal*? (ibidem, p. 104).

Indo ao encontro de suas desconfianças iniciais, Clarice não consegue se libertar das lembranças dolorosas de seu passado. A fim de conseguir reelaborar essa experiência, tenta fazer uma escultura em argila, a qual ia se chamar “*O Esquecimento O Esquecimento Profundo O Esquecimento Definitivo*” (ibidem, p. 112), mas suas tentativas de transformar o seu sofrimento e as suas memórias em algo palpável não foram bem sucedidas, uma vez que “o mistério da dor estava impregnado na pele como um outro sentido, o sexto, ou o sétimo, um sentido além do tato” (ibidem, p.111).

De maneira similar, Maria Inês também é enviada para morar com a tia-avó no Rio de Janeiro, substituindo a irmã quando esta última casa e passa a viver em uma fazenda vizinha a de seus pais. Diferente da irmã, figura calma e submissa, Maria Inês tinha uma natureza contestadora que perturbava a ordem e a aparente tranquilidade da família, o que fazia com que não fosse “exatamente bem-vinda dentro de sua própria casa, uma situação que os anos pareciam polir e afiar, explicitar sem pudor” (ibidem, p. 129). A exemplo da irmã, Maria Inês busca construir no Rio de Janeiro o que considera uma vida sólida “suficientemente perto e satisfatoriamente longe de si mesma” (ibidem, p. 173). Para isso, decide que se tornará médica devido ao prestígio social e à estabilidade da profissão, ainda que tenha plena consciência que nunca seria mais do que uma profissional medíocre dado o seu desinteresse pela medicina.

Pode-se inferir que a tentativa de se reinventar e, na mesma medida, afastar-se de ações a atitudes que a caracterizem verdadeiramente, resultam da experiência dolorosa presenciada na infância. Isso é verdadeiro na medida em que o abuso sexual presenciado fez com que ela sentisse necessidade de fugir de si mesma e mascarar sua identidade real, pois “era preciso organizar, construir. Acreditar. Porque coisas demais já haviam sido vistas e vividas” (ibidem, p.173).

Há uma necessidade de contar sobre o abuso sexual que é inversamente proporcional à impossibilidade de transpor em palavras a experiência vivida pelas personagens. Contudo, a narrativa constrói um cenário relativamente possível para que isso seja feito: as irmãs se encontram no alto da pedreira proibida e lá conversam, sem utilizar a palavra “estupro” ou qualquer referência mais direta, sobre o que ocorreu na infância. É visível que o local se torna um refúgio para que os segredos sejam verbalizados – da maneira que for possível – dada a sua natureza igualmente proibitiva, e visto que somente um local proibido é capaz de suportar ser palco de acontecimentos que não têm autorização para serem ditos.

O momento em que Clarice conversa com a sua irmã sobre seus sentimentos em relação ao estupro é importante para compreendermos a extensão de sua dor por dois motivos principais. Em primeiro lugar, apesar de ser o único momento em que ela, efetivamente, fala sobre o ocorrido, não há uma nomeação da ação sofrida. Percebe-se que há uma inibição da palavra “estupro”, que pode ser entendida como uma incapacidade de verbalização. Em segundo lugar, apesar dessa impossibilidade, o evento em si foi contado num lugar cujo espaço sempre foi proibido para as irmãs. Assim, há a alusão ao local como sendo o único em que essa revelação é possível graças a sua natureza igualmente proibitiva, como podemos atestar no trecho seguinte:

E agora?, perguntou [Maria Inês] E agora é isso que você está vendo. Ele vive bêbado, mas há muito resolveu me deixar em paz. Até porque hoje eu sou adulta. *Mas aquilo que ele fez.* Aquilo que ele fez é uma outra companhia junto de mim o tempo todo. Uma sombra. Uma doença. [...] Às vezes eu não sei, me parece que não vou conseguir aguentar. Mas a verdade é que aguentei todos esses anos (ibidem, p. 286, grifo meu).

Durante a conversa entre as irmãs sobre os acontecimentos passados, o pai, já debilitado pela idade e pelo álcool, vai ao encontro de ambas. Diferentemente do que se espera, é Maria Inês, a irmã que presenciou furtivamente o abuso, que confronta Afonso Olímpio e se coloca em uma posição de juíza em relação ao abuso que presenciou:

E então, após minutos que duraram horas, ele chegou ao topo e olhou para suas filhas e estendeu a mão. Aqui não. Maria Inês pegou Clarice pela cintura e afastou-a com delicadeza. E Afonso Olímpio deixou o braço estendido no ar. E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu deveria ter levado ela pra longe desde o começo, mas eu ainda era muito pequena. Agora você vai ver que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai. 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. [...] E os olhos de Maria Inês se acalmaram e nunca mais voltaram a se inflamar (ibidem, p. 292-293).

Não há lamentações no funeral do genitor e estuprador, e isso é posto em evidência quando a descrição da cena do enterro dá destaque ao fato dos olhos de ambas permanecerem enxutos. Tal acontecimento fez com que se criasse um elo de cumplicidade entre as irmãs que culminou também, de maneira paradoxal, em uma barreira intransponível entre o relacionamento de ambas dada a gravidade do segredo, mais um, que ambas estavam destinadas a silenciar: o assassinato do pai. A dualidade controversa de sentimentos inerentes à figura de Maria Inês assombrou a vida de Clarice ao longo dos anos, impedindo que laços familiares se estreitassem e, ao mesmo tempo, estreitando relações devido ao sentimento dúbio de gratidão e dor pelo assassinato do pai, cujo silêncio de Clarice a faz dividir o crédito pela morte paterna:

Sempre ela, sempre Maria Inês. De um modo transverso. Imune ao tempo, imune à distância e a quaisquer tentativas conscientes ou inconscientes de afastá-la. Maria Inês que era o espelho torto capaz de revelar o pior. Que Clarice e também Tomás¹⁷ jamais poderiam perdoar. A quem Clarice e também Tomás jamais conseguiriam agradecer o suficiente, por tudo, por suas próprias vidas. Maria Inês oferecera, mas depois mutilara. Mutilara, mas antes oferecera. Sempre ela (ibidem, p. 108).

Como consequência, principalmente, do assassinato do pai, Maria Inês viveu uma vida de ações estudadas, sorrisos insinceros, exercendo uma profissão que não era a que gostava, fugindo de sua real identidade e refugiando-se num casamento monótono, mas estável com um marido que não conhecia seus segredos e, portanto, não seria um lembrete de tudo que ela viu e cometeu. Da mesma forma, Clarice, tempos depois, decide abandonar o seu casamento e se mantém através de empregos temporários. Por influência alheia, começa a usar drogas numa busca desesperada por esquecimento, tornando-se dependente química. No auge de sua dependência, ela tenta cometer suicídio com uma faca Olfa e, após ser resgatada, é internada em uma clínica de reabilitação tempos depois por escolha própria. As marcas dos cortes são mencionadas diversas vezes ao longo da narrativa, uma vez que elas são os rastros da violência autoinfringida, símbolos permanentes que estão marcados na pele que lembram o passado, como podemos atestar no seguinte trecho:

¹⁷ Tomás é um pintor que é ex-companheiro de Maria Inês. Eles se relacionaram de forma furtiva durante a juventude de Maria Inês, mais precisamente ao longo de sua estadia no Rio de Janeiro. Tomás nunca foi considerado um namorado para Maria Inês, mas se manteve na vida dela por algum tempo, mesmo após o seu casamento com o primo de segundo grau. Optei por não mencionar esse personagem ao longo desta dissertação devido ao fato deste último não contribuir significativamente para a análise a qual me proponho a fazer.

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 (ibidem, p. 35-36).

Anos após a tentativa de suicídio e saída da clínica de desintoxicação, Clarice volta a morar na antiga fazenda da família em Jabuticabais, onde espera o retorno da irmã treze anos após a última visita. É perceptível que há uma fragmentação de narrativas, ora os acontecimentos dizem respeito à infância das protagonistas, ora remetem à fase adulta, ora têm como foco o retorno de Maria Inês à fazenda da família. Tendo em vista essa fragmentação, organizei cronologicamente em um quadro esquemático os principais acontecimentos mencionados ao longo deste subcapítulo, separando-os em três grupos, sendo estes a infância, a adolescência e a idade adulta:

Quadro 2: relação cronológica dos acontecimentos relatados no livro *Sinfonia em branco*

INFÂNCIA	<i>Antes de tudo:</i> Maria Inês e o primo João Miguel plantam uma árvore do dinheiro. Idade das protagonistas: Maria Inês 9 anos e Clarice 12 anos
	<i>Depois de tudo:</i> Abuso sexual vivido e presenciado. Idade das protagonistas: Maria Inês 9 anos e Clarice 12 anos
ADOLESCÊNCIA	Estupro e assassinato de Lina (véspera da viagem de Clarice)
	Ida de Clarice (15 anos) para o Rio de Janeiro
	Retorno de Clarice (20 anos) e casamento
	Ida de Maria Inês para o Rio de Janeiro (17 anos, um pouco após o casamento)
	Morte da mãe Idades das protagonistas: Clarice 24 anos e Maria Inês 21 anos
	Assassinato do pai (menos de um ano após a morte da mãe)
IDADE ADULTA	[Início da vida adulta, não muito tempo após a morte de Afonso Olímpio] Casamento e formatura de Maria Inês
	Separação de Clarice (26 anos) / abuso de drogas / tentativa de suicídio
	Retorno de Maria Inês após 13 anos de ausência à fazenda da família. Idades das protagonistas: Maria Inês 45 anos e Clarice 48 anos

Fonte: elaborado pela autora.

Sob a narração de uma terceira pessoa onisciente que revela segredos inconfessáveis, *Sinfonia em branco* (2013) apresenta em sua tessitura narrativa uma impossibilidade de

esquecer e, contraditoriamente, uma necessidade de (re) organizar a experiência dolorosa de forma que ela seja inteligível, dado o impacto no que concerne à capacidade da psique de compreender e reelaborar da experiência. As constantes referências aos segredos que não podem, mas devem ser revelados sinalizam que as protagonistas carregam em suas memórias um evento capaz de macular as estruturas psíquicas e, de forma análoga, o corpo narrativo.

Tendo em vista esses apontamentos, cabe perguntar: por que há eventos dolorosos que não são completamente compreendidos e reorganizados pela nossa psique? Como a memória funciona diante da dor e da perda? Por que é tão necessário reelaborar a experiência traumática e, ainda, quando ela pode ser compreendida dessa forma? Esses são alguns questionamentos que irei tratar no capítulo seguinte.

2 EVENTO PASSADO, DOR PRESENTE: DE MEMÓRIAS, ESQUECIMENTOS E TRAUMAS

“Toda história contada é um corpo que pode existir. É uma apropriação de si pela letra-marca de sua passagem pelo mundo. O ponto-final de quem nunca é fim, apenas princípio.”

Eliane Brum

Filosoficamente, a memória é compreendida como a capacidade mental dos indivíduos de armazenar informações, podendo ser estas entendidas como sendo as vivências ou ainda os conhecimentos adquiridos no decorrer da vida, que podem ser trazidos ao nível consciente quando necessário. Segundo o estudioso Jacques Le Goff (1990, p. 423), o estudo da memória tradicionalmente abarca diversos campos. São eles: a psicologia, a psicofisiologia, a biologia, a neurofisiologia e a psiquiatria, esta última, especificamente, quando perturbações da memória são perceptíveis. Sob essa assertiva, pode-se compreender que

O conceito de memória é crucial. [...] A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.

Cabe ressaltar, no entanto, que pesquisadores sinalizam uma tendência dos sentimentos inerentes ao indivíduo, tais como o desejo, a afetividade, a censura, influenciarem, em certa medida, a memória individual, o que pode ser feito de maneira consciente ou inconsciente. Nos estudos sobre memória publicados em seu livro intitulado *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007, p. 40) argumenta que, diferentemente do que muitos estudiosos fazem, é necessário abordar os fenômenos mnemônicos¹⁸ não apenas doravante suas deficiências, mas também a partir da capacidade de efetuação bem-sucedida da memória. Apesar de também abordar em seus estudos justamente a incapacidade da memória de relembrar certos eventos e, em concomitância, os esquecimentos advindos do impedimento da memória de acessar a lembrança, o filósofo afirma que possíveis lapsos não devem ser tratados de imediato como disfunções, mas sim como o outro lado da memória, “o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória”. Ricoeur argumenta,

¹⁸ Mnemônico pode ser compreendido como um conjunto de técnicas utilizadas para auxiliar o processo de memorização. Em linhas gerais, trata-se de uma elaboração de suportes que promovem uma rápida associação e memorização do conteúdo, tais como esquemas, gráficos, símbolos, palavras ou frases relacionadas com o assunto que se pretende memorizar.

ainda, que a constante atenção teórica no que diz respeito às lacunas memoriais se deve a uma pretensão em ser fiel aos fatos passados, ainda que se saiba que o esquecimento é inerente ao ser humano, visto que não somos dotados de um sistema psíquico capaz de reter todas as experiências vividas.

Da mesma forma, o filósofo Friedrich Nietzsche (2009, p. 43) defende que o ato de esquecer é benéfico e necessário à vida, pois dá subsídios para a psique se ordenar de maneira adequada. Isso significa dizer que o esquecimento de alguns fatos privilegia o acesso a memórias mais importantes e assegura que a psique não se sobrecarregue, como fica evidente no seguinte trecho:

Fechar temporariamente as portas e as janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de tabula rasa da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) - eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento.

Contudo, nem sempre o indivíduo dispõe da plena capacidade de inibir as memórias, podendo ser comparado, parafraseando o filósofo, a um dispéptico¹⁹, uma vez que o seu sistema psíquico não consegue desempenhar a função que se espera dele de forma eficiente. Nesses casos determinados em que a primordialidade de esquecer é proporcional à incapacidade de desempenhar tal tarefa, desenvolve-se uma memória atípica, ou seja, uma memória que deveria, mas é incapaz de ser esquecida. Nesse sentido, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 101) oferece apontamentos que vão ao encontro disso ao afirmar que “existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar”. Há indivíduos que anseiam por esquecer suas experiências, pois consideram o peso do passado tão devastador que não conseguem viver plenamente no presente. Todavia, nesses casos em que há um forte desejo de esquecer e uma impossibilidade inversamente proporcional de objetivamente fazê-lo, é necessário lançar luzes às razões pelas quais “o passado é tornado presente; se se permanece na mera recriminação ou se se resiste ao horror através da força de ainda compreender o incompreensível” (ADORNO, 2008, p.10-11).

¹⁹ É uma pessoa que sofre de dispepsia, um termo médico que, em linhas gerais, pode ser compreendido como problemas digestivos, popularmente conhecido como indigestão.

Assim, a memória oferece uma possibilidade de evitar que eventos passados problemáticos se repitam, uma vez que dá subsídios para que uma reflexão em vista do que está por vir seja feita. Nesse sentido, Theodor Adorno não defende que o indivíduo deve lembrar dos eventos que lhe causam dor de modo constante, mas sim que estes não devem ser esquecidos permanentemente, pois é primordial que sejam lembrados para que barbáries sejam evitadas. O filósofo compreende a elaboração do passado como um reconhecimento dessas ações e, por conseguinte, a superação delas, como evidencia no trecho que segue:

A pergunta “O que significa elaborar o passado” requer esclarecimentos. Ela foi formulada a partir de um chavão que, ultimamente se tornou bastante suspeito. Nesta formulação, a elaboração do passado não significa elaborá-lo a sério, rompendo seu encanto por meio de uma consciência clara. Mas o que pretende, ao contrário, é encerrar a questão do passado, se possível inclusive riscando-o da memória. O gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu injustiça, acaba advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça (ibidem, p. 2).

De fato, é mister que ocorra a superação no que diz respeito às experiências que causam uma dor extrema ao serem rememoradas. Para isso, é necessário, como afirma Paul Ricoeur (2010, p. 323), ignorar a vontade, compreensível, de inibir o evento doloroso, pois “talvez haja crimes que não devam ser esquecidos [...]. Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não ocorram *nunca mais*”.

Diversos teóricos²⁰ voltam seus estudos para a importância de narrar as suas experiências, seja verbalmente, seja narrativamente. De fato, o ato de narrar propicia que indivíduos transmitam as suas vivências, assegurando, assim, um lugar na história tanto para quem narra quanto para todos os envolvidos. É inegável a importância e os benefícios que o ato de narrar propicia aos indivíduos, ainda que a impossibilidade de abordar todos os acontecimentos vividos seja inerente. No entanto, é igualmente verdadeira a existência de algumas narrativas que são menos comunicáveis do que outras ou até mesmo consideradas pelos indivíduos como sendo incomunicáveis, sendo estas consideradas narrativas traumáticas.

O conceito de trauma foi desenvolvido de forma pioneira por Sigmund Freud (1997). Anteriormente, mais precisamente até o século XIX, a conceituação limitava-se a um dano físico, tratado tradicionalmente pela medicina convencional. Como explica Penha (2013), a ideia de sentimentos, memórias e demais conteúdos psíquicos inacessíveis para a consciência precede Freud e a psicanálise. A exemplo dessa afirmação, no movimento

²⁰ Alguns já citados anteriormente, como Jonathan Culler (2009), Antonie Compagnon (2009) e Jaime Ginzburg (2012; 2013).

romântico do século XIX havia diversos artistas e também filósofos que utilizavam o aspecto obscuro da subjetividade em consideração em suas apresentações e seus estudos, respectivamente. Freud foi pioneiro no sentido de apresentar o conceito da metafísica do inconsciente com pressupostos científicos consistentes.

Os estudos de trauma, sob a perspectiva de Freud, tiveram início a partir dos estudos com base nos relatos de ex-combatentes de guerra, ainda que o psicanalista tenha flertado com questões relativas ao trauma sem conceituá-las de fato. Em seus estudos sobre a histeria, o psicanalista observou que os sintomas histéricos são provenientes de recordações que atuam no inconsciente, sendo, como bem explica Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 65) “uma doença desencadeada por uma reação de defesa diante de uma nova situação que recalcaria a representação inaceitável”. Freud observou, ainda, com base em seus estudos com os ex-combatentes, que os indivíduos demoravam um certo tempo para apresentar os sintomas, e isso fazia com que a experiência aparentemente permanecesse esquecida. Após um período indeterminado, notou que a lembrança recalcada retornava ao consciente, manifestando-se por meio de *flashbacks*, alucinações e sonhos que ocorriam com certa regularidade, como se esses pacientes não tivessem se desvinculado da situação traumática.

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (2012) admite que os sonhos que provocam angústia em alguma medida no indivíduo eram um problema na teoria. Sob esse viés, a fim de elucidar essa problemática, a estudiosa Ana Maria Rudge (2009, p. 56) lança um questionamento frente a esse contraponto teórico. Segundo ela, “se o sonho é a realização do desejo e visa propiciar o sono tranquilo, por que há sonhos que geram angústia, a tal ponto que despertam?”. O psicanalista respondeu esse questionamento ao revisitar sua teoria, atribuindo um caráter de falha da sua função inconsciente quando há ocorrências de sonhos sob esse viés angustiante. Posteriormente, ao retomar novamente seus estudos vinte anos após sua formulação inicial, conferiu aos sonhos traumáticos a função de recolocar a impressão traumática em cena, a fim de deixar o trauma mais “palatável sob as vestes da fantasia” (ibidem, p. 56), dividindo espaço entre a teoria acerca do desejo anteriormente formada, visto que

Os sonhos traumáticos exigiram, gritantemente, o abandono da ideia de um psiquismo governado exclusivamente pelo princípio do prazer. É inteiramente conflitante com a teoria do sonho como realização – mesmo deformada – de desejo a observação de que há sonhos que tendem a reconduzir o sonhador exatamente à terrível situação que lhe causou intensa angústia (ibidem, p. 55).

Em vista da força com que tais experiências rompem as barreiras do inconsciente voltando ao consciente, Sigmund Freud (1997) percebeu que as neuroses traumáticas continham como ponto-chave um evento capaz de causar um profundo desequilíbrio psíquico, tendo em vista que rompe com os sistemas de defesas contra estímulos externos de alta intensidade inerentes a todo ser humano, o qual pode ser compreendido como um verdadeiro escudo protetor localizado no interior do Eu.

Esses mecanismos de defesa são processos psíquicos que atuam de forma inconsciente propiciando um alívio no que diz respeito ao estado de tensão psíquica entre as pressões da realidade externa que sobrecarregam o *isso* (id) e o *supereu* (superego)²¹. Para fins explicativos, é importante ressaltar que o *eu* reprime desejos inadequados e corresponde “a instância psíquica que media os impulsos pulsionais e a pressão do mundo externo sobre o indivíduo” (PENHA, 2013, p. 41). *Isso*, por sua vez, é regido pelo princípio do prazer, “é o reservatório da energia libidinal e agressiva [...] motor da vida psíquica” (ibidem, p. 44) que não leva em consideração as possíveis consequências de seus prováveis atos. Por fim, o *supereu* tem como definição clássica ser o censor psíquico, visto que é responsável por julgamentos de valor e restrições morais ao *eu*, ou seja, “é o que vulgarmente chamamos de ‘voz da razão’ ou ‘voz da consciência’, pois está relacionado com a autocrítica” (ibidem, p. 46).

Quando há a ocorrência da ruptura dos sistemas de defesa psíquicos, o *eu* se recusa a dirigir a energia psíquica para o prazer “ou porque é paralisado pelo tamanho da exigência ou porque percebe nela um perigo” (FREUD, 2014, p. 172), e tal negação resulta, por óbvio, em um desprazer que não é comum. Para tentar combater isso, o *eu* utiliza toda a sua estrutura de recalçamento para tentar proteger a estrutura psíquica desse grande estímulo, o que consegue fazer por um período definido como “período de latência” em que um evento perturbador permanece inativo, aparentemente esquecido. Como um vulcão que volta à ativa, o conteúdo recalçado

[...] renova a sua exigência, e, como o caminho para a satisfação normal lhe está bloqueado por aquilo que podemos chamar de cicatriz do recalçamento, ele abre [espaço] em algum outro lugar, num ponto fraco, outro caminho até uma chamada satisfação substitutiva, que então aparece como sintoma, sem o consentimento, mas também sem a compreensão do eu (ibidem, p.172).

²¹ As traduções mais populares são: ego, id e superego. A tradução utilizada aqui é uma tendência da tradução advinda diretamente do alemão, muito utilizada por uma linha francesa de psicanálise que é mais fiel ao intuito de Freud de nomear as instâncias psíquicas com pronomes, como bem lembra Penha (2013).

Devido ao fato do retorno da lembrança dolorosa voltar sem controle ao consciente, é importante deixar claro que isso não significa que esta foi integrada à história do indivíduo e, posteriormente, superada. Na verdade, há um retorno justamente porque o conteúdo permanece sem ser assimilado e, por essa razão, regressa ao consciente a fim de conseguir uma integração. Segundo Gagnebin (2006, p. 99),

É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade.

Fica claro que a superação do trauma impõe um desafio quase contraditório: transformar o indizível em história por intermédio da assimilação do conteúdo desconhecido. Porém, como assevera Ricoeur (2010, p. 452-453), a compulsão da repetição impede a conscientização do acontecimento traumático, corroborando para que “o trauma permaneça mesmo quando inacessível, indisponível. No seu lugar, surgem fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalcado de modos diversos, oferecidos à decifração [...]”. Dessa forma, cabe a pergunta: como é possível narrar uma experiência traumática?

De fato, é uma tarefa contraditória, pois há uma necessidade de contar a sua história que é inversamente proporcional à incomunicabilidade inerente ao trauma, o que faz com que os indivíduos duvidem da veracidade do ocorrido. A fim de lançar luzes ao impasse em questão, a teórica Cathy Caruth (1991, p. 182, tradução minha) defende que a possibilidade de reelaborar a experiência traumática através da linguagem, seja ela falada, seja ela escrita, é uma alternativa viável para alcançar a superação:

Através da noção de trauma, argumentarei que podemos entender que uma reformulação de referência não almeja eliminar a história, mas ressitua-la em nosso entendimento, ou seja, precisamente, permitir que a história surja onde o entendimento imediato não.²²

A tentativa de fazer com que a memória impossível se integre ao discurso não é uma tarefa fácil. Dada a sua complexidade, tal ação pode deixar vestígios, tendo em vista que “para o sobrevivente do trauma, então, a verdade do evento pode não residir apenas em seus

²² No original: “Through the notion of trauma, I will argue, we can understand that a rethinking of reference is not aimed at eliminating history, but at resituating it in our understanding, that is, of precisely permitting history to arise where immediate understanding may not” (CARUTH, 1991, p.182).

fatos brutais, mas também na maneira com que sua ocorrência desafia a simples compreensão” (idem, 1995, p. 153, tradução minha)²³. Indo ao encontro desse pensamento, a escritora sobrevivente dos campos de concentração Charlotte Delbo (1990) em seu livro intitulado *Days and Memory* costura a sua experiência e a de seus companheiros numa narrativa ímpar sobre o período em Auschwitz de maneira que ilustra com clareza as (im) possibilidades das memórias que apresentam o sofrimento imiscuído em suas recordações. Segundo Delbo, apesar de saber que viveu momentos de horror, é difícil compreender em alguns momentos que toda dor vivida foi real, dada a maximização da experiência traumática. Ainda, em seus escritos, Delbo aponta uma diferença no que concerne as memórias, as quais ela distingue principalmente entre memória externa e memória profunda.

A memória externa pode ser compreendida como aquela em que o indivíduo é capaz de contar a sua história objetivamente, ainda que não necessariamente sob os moldes tradicionais. Trata-se, como explica Jill Bennet (2002, p.335, tradução minha), teórica que estuda Delbo, de uma “*memória comum*, na qual os eventos são interpretados e colocados dentro de uma estrutura temporal ou narrativa”.²⁴ A fim de explicar melhor essa memória, Charlotte Delbo (1990) afirma que quando narra os acontecimentos vividos nos campos de concentração, essa narrativa só é possível porque as palavras surgem do que ela considera a sua memória externa, ou seja, a memória racional, capaz de fazer as conexões necessárias para explicar e organizar de modo coerente aquilo que ela quer transmitir. Fica claro, portanto, que há uma importância evidente no que diz respeito a essa memória, pois é por intermédio dela que as experiências vividas se tornam inteligíveis.

A memória profunda, por sua vez, refere-se à memória do trauma. Nela, como explica Bennett (2002, p. 337, tradução minha)²⁵, “o que é essencialmente uma experiência alienante e distanciadora – a memória do trauma da perda – torna-se assim aquela que é mediada através de conexões afetivas entre os corpos”. Essa memória é considerada a “memória dos sentidos”, isto é, ela preserva as sensações vividas no momento do evento, pois efetua novamente o passado em sua literalidade, dificultando, assim, a compreensão e articulação dessa memória com as demais. Pode-se dizer que a memória profunda é aquela que permanece sem conseguir estabelecer relações que permitam a compreensão do que foi vivido

²³ No original: “for the survival of trauma, then, the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple comprehension” (CARUTH, 1995, p. 153).

²⁴ No original: “*ordinary memory*, in which events are interpreted and placed within a temporal or narrative framework” (BENNETT, 2002, p. 335).

²⁵ No original: “What is essentially an alienating and distancing experience—the memory of the trauma of loss—thus becomes one that is mediated through affective connections between bodies” (BENNETT, 2002, p. 337).

de maneira adequada. Em outras palavras, a tentativa de organização dessa memória em palavras é fracassada, pelo menos sob os moldes tradicionais, visto que ela só pode ser reconhecida através de seus sintomas somato-sensoriais, como, por exemplo, *flashbacks* ou pesadelos. Estes, por sua vez, fazem com que o indivíduo reviva o evento passado como se fosse presente sem que se tenha um controle para que tais lembranças parem de ocorrer e, pela incapacidade de controlá-las, o sujeito se mantém incapaz de reestruturar essas experiências no discurso.

Dessa maneira, para ser capaz de elaborar simbolicamente o trauma, o indivíduo traumatizado deve ser capaz de conhecer a sua verdade, ou seja, a verdade do trauma. No entanto, no processo de tentar transformar uma memória traumática em uma memória passível de narração podem aparecer fenômenos perceptíveis como pausas, silêncios, lacunas e até mesmo repetições, as quais sinalizam a tentativa de reorganização da experiência em moldes aceitáveis de narrativa.

Os romances que fazem parte do *corpus* deste trabalho apresentam rastros em suas tessituras narrativas que podem ser compreendidos como sintomas dos acontecimentos traumáticos vivenciados pelas protagonistas. Em *A chave de casa* (2013), vimos que a protagonista perdeu a sua mobilidade corpórea, e afirma que tal fato é resultante dos acontecimentos altamente dolorosos vividos: num primeiro momento, a razão de sua paralisia é atribuída à morte da mãe e, num segundo momento, ao companheiro violento. O recurso utilizado para explicitar essa culpa foi a repetição, isto é, o mesmo trecho narrativo pode ser visto tanto na passagem que atribui a paralisia corpórea à morte da mãe quanto na que afirma que o amor exacerbado causou a inércia de seu corpo, visto que a protagonista viveu um relacionamento abusivo que culminou em um abuso sexual²⁶. A repetição é sugestiva, ainda, porque permite inferir que os acontecimentos foram tão dolorosos que causaram uma sobrecarga psíquica que faz com que as memórias do evento voltem ao presente de maneira inconsciente, pois buscam integração, e isso é percebido na tessitura narrativa.

No que diz respeito aos rastros que tais experiências traumáticas ocasionam nas personagens, é possível afirmar que os eventos causaram profundos ferimentos psíquicos, que, por sua vez, podem resultar em rupturas de alguns processos fisiológicos básicos tal qual ocorre com a protagonista. Sob esse aspecto, em seus estudos publicados no livro *Um convite à saúde*, Fillipo Predinola (2011) lança luzes a essas questões, contribuindo para seu entendimento tendo como base a medicina. Em linhas gerais, Predinola explica que o corpo se

²⁶ A reincidência do trecho “que me tirou, um a um, os movimentos do corpo” pode ser notada na atribuição da culpa pela imobilidade à morte da mãe e ao amor do companheiro, como evidenciado no subcapítulo 1.1.

prepara para fugir ou confrontar a carga negativa que o evento traumático provoca através de reações químicas, ou seja, liberação de hormônios, tais como adrenalina e cortisol que, por sua vez, são benéficos em pequenas quantidades, mas trazem malefícios quando estão em excesso no organismo. Como a liberação desses hormônios se dá em situações extremamente estressantes, as repetições inerentes aos acontecimentos traumáticos que não conseguem ser completamente compreendidos pelo sobrevivente provocam uma liberação hormonal maléfica em longo prazo, gerando, assim, danos físicos e psicológicos nos indivíduos traumatizados.

Em vista disso, pode-se perceber que esses danos maculam a narração da protagonista, uma vez que há uma ruptura da narrativa realista formal, pois a ilusão à referencialidade é quebrada devido a contradições que constantemente colocam em dúvida a veracidade dos fatos. Ao iniciar a narrativa, a protagonista afirma que o ato da escrita está intimamente ligado à tentativa de dar sentido às suas experiências e, dessa forma, conseguir se libertar de sua passividade. Fica claro o caráter terapêutico que o ato de narrar adquire para a personagem-narradora, visto que é por intermédio dele que há a tentativa de reelaborar as suas experiências e, também, a de seus antepassados. No entanto, há uma passagem narrativa que contradiz a necessidade de narrar os acontecimentos, uma vez que afirma que as viagens nunca ocorreram:

Essa viagem é uma mentira: nunca saí da minha cama fétida. Meu corpo apodrece a cada dia, as pústulas corroem minha própria carne e em pouco tempo serei apenas osso. [...] Nunca saí do lugar, nunca viajei, não conheço senão a escuridão do meu quarto. A chave que meu avô me deu descansa ainda ao meu lado, estirada na cama como parte do meu corpo podre. Estamos, as duas, com uma cor de bronze gasto, empoeiradas. Somos feitas de uma, tão enferrujadas que, nas mãos de alguém, seríamos apenas pó, carne e metal despedaçados (LEVY, 2013, p.99).

A contradição propositalmente elaborada deixa o (a) leitor (a) confortável para interpretar a seu modo se houve ou não a viagem. A ocorrência, vivida pela personagem ou existente apenas em seus escritos, contudo, não é crucial para compreender a singularidade do romance, mas sim deve-se dar atenção ao efeito que essa dubiedade causa: a diluição de fronteiras entre o que é autobiográfico e o que ficcional, permitindo, nessa medida, que a protagonista-personagem encontre uma zona segura para reelaborar as suas experiências dolorosas.

A necessidade da personagem de (re) contar a sua história e as constantes intervenções maternas frente ao que é narrado criam uma zona neutra para que a protagonista narre os acontecimentos. Isso é verdadeiro na medida em que a narrativa da personagem-narradora é

posta em dúvida diversas vezes, corroborando, por um lado, para que o(a) leitor(a) fique receoso(a) quanto à veracidade do que é narrado, e, por outro lado, para que os acontecimentos vividos e a ficcionalização se imiscuem de tal forma que seja impossível distingui-los. Isso é benéfico para a protagonista que busca (re) contar os acontecimentos dolorosos e, assim, readquirir o controle de sua vida e de seu corpo, pois o ato de narrar os acontecimentos vividos é crucial para que o trauma seja, enfim, integrado ao consciente. Como essa tarefa nem sempre é fácil, a personagem-narradora utiliza a possibilidade que a escrita dispõe de testar os limites narrativos a fim de se sentir confortável para contar a sua história (im) possível. Sob esse viés, como lembra Caruth (1991), para que ocorra uma superação do trauma vivido, é imprescindível que um ouvinte se disponha a se colocar no lugar do outro e sentir a sua dor, visto que o ato de narrar dá forças para que os sobreviventes adquiram controle sobre os rastros deixados pelo trauma.

Ainda sobre a presentificação de forma póstuma da mãe, é importante salientar que a figura materna ganha uma importância singular na tessitura da narrativa. Como explicitado no capítulo anterior, o diálogo é marcado pelo uso de colchetes, podendo ser considerada uma narrativa-assombrada dada a presença espectral da figura materna. Há uma necessidade durante o ato de narrar de não só incluir a lembrança da mãe, mas também dar voz e capacidade de argumentação perante aquilo que é narrado. A marcação de cada fala materna é feita cuidadosamente pelo uso de colchetes, o que pode ser compreendido como um sintoma que indica a dificuldade em enfrentar a perda. Há uma ruptura na capacidade de assimilação do ocorrido, evidenciada, por exemplo, quando a mãe foi desenganada pelos médicos, visto que durante esse período a protagonista-narradora dedicava os momentos nos quais descansava em casa para pedir à Deus através da oração que o telefonema do hospital informando sobre a morte da mãe jamais ocorresse:

Por favor, se o senhor existe, não a tire de perto de mim. Por favor, faça com que o telefone não toque nunca nunca. Mas tocou: uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze vezes, eu contei, dizendo a mim mesma: não está tocando, eu não estou ouvindo, não está tocando (LEVY, 2013, p. 106).

É evidente que a morte materna causa uma dor incomensurável que resulta em uma rejeição momentânea em aceitá-la, a qual pode ser compreendida como originária da necessidade de se proteger da experiência dolorosa. Assim, à luz das explicações da teórica Cathy Caruth (1995), é possível inferir que o esforço em reafirmar o lugar da mãe no presente, ainda que este seja o da narrativa, é mais um indício que essa experiência provocou

rupturas na capacidade de assimilação da personagem. Nesse sentido, há uma verdadeira “crise da verdade”, que ocorre quando o indivíduo traumatizado sente que carrega dentro de si uma memória imiscuída de tanto horror que ela é tida como impossível, sendo necessário, então, por meio do ato de narrar, que tal impossibilidade seja combatida para que a memória dos acontecimentos dolorosos possa ser integrada sem que cause um sofrimento exacerbado.

O último diálogo entre mãe e filha presente no romance elucida de modo ainda mais explícito a dificuldade de enfrentar a perda materna. Em um passeio pela Praça do Rossio, em Lisboa, a protagonista comenta que foi a uma pastelaria cujo nome ficou gravado em sua memória devido aos diversos comentários que a mãe fazia sobre o lugar durante a convivência das duas. A importância do local é explicada pela genitora e a resposta da protagonista deixa clara a sua incapacidade de lidar com a perda materna:

É aqui, pensei, é este lugar do qual a minha mãe sempre falava. [E como poderia não falar? Lembro como se fosse hoje: a sua avó tinha morrido em outubro de 77. Em junho de 78, numa tarde ensolarada de primavera, luz radiante, a Praça do Rossio repleta de pessoas, nervosamente entrei na Farmácia Estácio para pegar o resultado do teste de gravidez. “Positivo”, indicava. “Está grávida”, afirmava o papelzinho com todas as letras. Pulei, ri sozinha, não cabia em mim. Nunca o Rossio exibiu-se tão lindo. Uma resposta de vida. Fui comemorar na Pastelaria, onde comi até não poder mais.] *E foi exatamente o que fiz, sentei numa mesa ao ar livre, em pleno burburinho da praça, dos turistas, da gente que passeava ou se apressava por qualquer razão. E pedi dois doces de ovos: um para mim, outro para você* (LEVY, 2013, p. 174, grifo meu).

Há vários pontos importantes para lembrar a fim de compreender integralmente o trecho selecionado, a começar pelo país em que a narrativa ocorre. Portugal foi o último destino da “viagem de volta às origens” que a protagonista fez com o objetivo de (re)contar a trajetória familiar e, também, de compreender e narrar a sua própria história. Lisboa, mais especificamente, é o fechamento do ciclo em que se encontra²⁷, Portugal é seu país de origem, ainda que até então a protagonista-narradora não se identifique com ele por ter vindo para o Brasil muito nova. A terra portuguesa é o último destino dessa viagem, e é possível perceber que a personagem-narradora saiu de sua passividade e, ao tentar refazer a trajetória familiar, adquiriu suas próprias vivências, pois, como ela mesma afirma “vim a Portugal desfazer

²⁷ Ciclo no sentido em que os seus descendentes judeus mais antigos foram expulsos de Portugal, tendo como destino à Turquia. De lá, vieram para o Brasil em busca de melhores oportunidades. Após a ditadura militar, os pais da protagonista se exilaram em Portugal, retornando ao Brasil anos depois, quando a personagem narradora era ainda bebê. A “viagem de volta” que ela faz passa primeiro pela Turquia, país de seu avô, e posteriormente por Portugal, seu país de origem, invertendo a ordem cíclica vivida pelo avô.

velhos laços e acabei fazendo novos, e agora teria de dizer adeus novamente” (ibidem, p. 186).

Ainda que seja perceptível o crescimento da personagem, ela escolhe a pastelaria que a mãe celebrou a descoberta da sua gravidez para, mais uma vez, presentificá-la, dessa vez comprando um doce para a mãe como se ela estivesse presente, acompanhando-a durante a sua viagem. Assim, é possível afirmar que a comemoração a qual a protagonista se refere no trecho evidenciado em itálico pode ser compreendida como a perpetuação da figura materna junto a ela ou, ainda, o (re) nascimento da mãe por intermédio do ato da escrita, pois é apenas através da narrativa que a mãe é capaz de sobreviver à morte.

Dessa forma, a protagonista-narradora conseguiu se libertar do peso que as narrativas familiares impunham, visto que foi possível (re) contar a história de seus antepassados ao longo de seus escritos e, a partir disso, criar as próprias raízes e pontes para retornar aos países. No entanto, a mesma reelaboração e integração não é notada no que diz respeito à aceitação da morte materna, pois sua incidência assombra a narrativa, impondo uma presença que só pode ser atestada na ficcionalidade.

De modo semelhante, em *Sinfonia em branco* (2013), as protagonistas sofrem de maneiras distintas com o abuso sexual cometido contra a primogênita e presenciado pela caçula durante a infância. Como visto no capítulo 1, esse evento causou um dano drástico e permanente na vida de ambas, cujos reflexos são percebidos tanto nas ações das personagens quanto no corpo narrativo.

No que diz respeito ao impacto que a violência gerou nas personagens, algumas similaridades entre elas merecem atenção, a começar pelo desejo profundo de esquecer. Quando presencia o estupro da irmã, Maria Inês deseja ser capaz de poder administrar o esquecimento para poder voltar à vida que tinha antes da cena de horror, o que pode ser compreendido, à luz de Paul Ricoeur (2010), como uma tentativa de inibir imediatamente o impacto que a experiência dolorosa causa, pois sua incidência é tão intensa que lidar com a experiência de forma integral sobrecarregaria o sistema psíquico.

Os sintomas do evento traumático podem ser percebidos também na decisão de se tornar uma “outra Maria Inês”, cujas características da personalidade se assemelhassem com a verdadeira Maria Inês o suficiente para não levantar suspeitas e seriam diversas o bastante para preservar a sua real identidade. Há uma clara vulnerabilidade nesse gesto de “atuar permanentemente”, uma vez que ela busca se separar de quem realmente é por medo do que vai descobrir, como fica evidente no trecho a seguir: “tinha a impressão de que acoplando a si

mesma classificações e posições estaria se fortalecendo, e isso vinha a ser mais seguro do que tentar descobrir quem seria, de fato, Maria Inês” (LISBOA, 2013, p. 173).

Contrastando com a natureza submissa e obediente da irmã mais velha, “Maria Inês encontrava um prazer mórbido em tudo o que pudesse desgostar, chocar, atemorizar, causar repulsa” (ibidem, p. 48) desde a infância “antes de tudo”. A característica foi acentuada depois de ser testemunha da violência sexual sofrida pela irmã, pois suas atitudes indisciplinadas eram consideradas uma ameaça pelos pais no que concerne os segredos obscuros familiares, visto que ambos intuía que a caçula não era ignorante sobre os abusos sexuais sofridos pela irmã mais velha:

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 (ibidem, p. 130, grifo meu).

Da mesma forma, os sintomas podem ser percebidos também no desejo de Clarice de esquecer quem era e se transformar numa pessoa diferente, moldada de acordo com a sua vontade e livre das lembranças dolorosas dos abusos. Isso pode ser notado no seguinte trecho:

Ela largou seu corpo sobre a cama de colchão macio e lençóis limpos como se fosse uma sacola de compras cheia demais. 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 (ibidem, p. 111).

Como evidenciado no capítulo 1, Clarice, de fato, gostava de trabalhar com esculturas feitas de argila e tentou esculpir uma obra de arte que representasse o esquecimento que tanto almejava. Porém, logo percebeu que não seria capaz de transcender as barreiras que impediam o segredo do trauma de ser verbalizado através da arte: “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” (ibidem, p. 124). À luz das considerações de Regina Félix (2011, p. 98), a incapacidade de reelaboração da experiência dolorosa é explicitada como sendo proveniente

[d]o trauma do incesto, sofrido por Clarice e testemunhado por Maria Inês, [...] [que] precipitam o desnudamento de seu mundo habitual, repleto das expectativas típicas da vida comum, desvelando o mundo como um lugar irreconhecível ou inóspito.

O abuso sexual impactou Clarice de tal forma que, mesmo quando estava segura na casa da tia-avó no Rio de Janeiro, “tinha o coração dividido entre dois hemisférios e o coração envelhecido como uma esponja usada” (LISBOA, 2013, p. 109). Socialmente, a personagem continuava sendo a moça submissa, bem-educada e adorável que foi criada para ser, características que a qualificavam desde o “antes de tudo”, porém, internamente, as consequências irreparáveis do abuso sexual se incrustaram em seu ser de tal forma que não foi possível reelaborar a experiência traumática, cujos efeitos culminaram, posteriormente, no abuso de drogas e na tentativa de suicídio.

No que diz respeito aos sintomas dos acontecimentos traumáticos presentes na tessitura narrativa, o silenciamento frente à verbalização do estupro é percebido na impossibilidade de mencioná-lo de forma direta. Há diversas inferências ao longo de todo o romance que aludem ao abuso sexual; assim, organizei no quadro esquemático abaixo algumas ocorrências para fins de exemplificação. Segue o quadro:

Quadro 3: esquema de ocorrências ao longo do livro *Sinfonia em branco*

TRECHO	SIGNIFICADO
“Maria Inês fechou os olhos e respirou fundo e por um instante acreditou que talvez fosse possível” (ibidem, p.33)	Maria Inês acreditou que era possível sobreviver mesmo após ser testemunha silenciosa durante a infância do abuso sexual da irmã e, posteriormente, autora do assassinato do pai.
“Agora Clarice já não tinha machucados, mas apenas cicatrizes. Segredos cauterizados” (ibidem, p. 34).	Clarice não sofre mais abuso sexual, mas, assim como as marcas das cicatrizes da tentativa de suicídio, as memórias dolorosas a acompanharão para o resto de sua vida.
“Antes de tudo” (ibidem, p.36). “Antes de tudo” (ibidem, p. 148).	Antes do estupro de Clarice.
“[...] o quarto que ela [Clarice] nunca conseguiu escapar” (ibidem, p.38).	Quarto onde ocorreu o estupro.
“Outras dores muito mais antigas e persistentes” (ibidem, p.58).	Lembrança do estupro.
“Maria Inês e Clarice com sete e onze anos de idade, respectivamente, antes daquela convulsão do planeta, quando as rotas se inverteram e as estações perderam a naturalidade” (ibidem, p. 69).	Antes do estupro.
“Por favor, sobreviva” (ibidem, p. 104).	Sobreviva após o estupro.
“Não, João Miguel não <i>sabia</i> . João Miguel nunca saberia” (ibidem, p. 129).	Não sabia do estupro sofrido por Clarice e testemunhado por Maria Inês.

Fonte: elaborado pela autora.

Tendo em vista os apontamentos feitos até o presente momento, é possível afirmar que os romances de Levy e Lisboa se situam em um entre-lugar, ou seja, entre o dizer e a impossibilidade de fazê-lo, uma vez que ambos apresentam narrativas cujas tessituras reverberam memórias extremamente dolorosas que abalam o corpo narrativo. A convergência entre as três protagonistas dos romances é ainda maior quando percebemos que há uma dualidade contraditória entre essas personagens, visto que há uma possibilidade de narrar os acontecimentos, ação crucial para que uma reelaboração da experiência seja possível e, em concomitância, uma impossibilidade de fazê-lo de forma clara e direta dada a força do trauma vivido, corroborando para que os segredos danosos se mantenham inacessíveis. É sobre essa tentativa de narrar os delitos resultantes das ações traumáticas, os danos causados e as lacunas deixadas pelos segredos inerentes ao trauma que irei tratar a seguir.

2.1 A (IM) POSSIBILIDADE DE NARRAR: DE DELITOS, DANOS E SEGREDOS

“Escolher escrever é rejeitar o silêncio”.

Chimamanda Ngozi Adichie

Em 1980, a Sociedade Americana de Psiquiatria (American Psychiatric Association) incluiu em sua nova edição de manual de diagnósticos oficial a Desordem do Estresse Pós-Traumático (Pos-Traumatic Stress Disorder – PTSD). A partir disso, como aponta o estudioso Roger Luckhurst (2008, p.1, tradução minha)²⁸, foi possível observar que “os indivíduos que experienciam guerras, catástrofes, acidentes ou outros eventos extremos ‘estressantes’ parecem produzir certos distúrbios somáticos e psicossomáticos identificáveis”. Dada as novas concepções de sintomas que foram incluídos a partir dessa década, que fez com que o conceito ganhasse uma abrangência significativa, a sua conceituação pode ser compreendida como sendo

[...] uma perfuração ou uma violação de uma fronteira que coloca o interior e o exterior em uma comunicação estranha. O trauma abre violentamente passagens

²⁸ No original: “Individuals who experience wars, disasters, accidents or other extreme ‘stressor’ events seem to produce certain identifiable somatic and psycho-somatic disturbances” (LUCKHURST, 2008, p. 1).

entre sistemas que antes eram discretos, fazendo conexões imprevistas que confundem ou estressam (ibidem, p. 3, tradução minha).²⁹

Em vista disso, é possível compreender que tais eventos rompem com as formulações tidas como tradicionais, uma vez que há no corpo narrativo uma tentativa de reelaboração do trauma cujos sintomas podem ser identificados, como vimos anteriormente, por intermédio de seus indícios, tais como tensões, repetições, compulsões e silenciamentos das personagens traduzidos nas suas falas ou narrações. Assim, ainda focando na relação entre trauma e linguagem, cabe ressaltar que embora as teorias freudianas sejam a base que utilizo para compreender as experiências traumáticas e como elas afetam os indivíduos, não há uma elaboração de fato sob esse viés em termos linguísticos. Para fazer a ponte necessária entre trauma e linguagem, utilizo principalmente a teórica Cathy Caruth (2006), que lança luzes em seus estudos frente ao desafio de encontrar as palavras necessárias para (tentar) narrar os acontecimentos traumáticos. Segundo Caruth, a necessidade de encontrar uma linguagem para o trauma se configura em uma verdadeira obrigação paradoxal no sentido de que é preciso descobrir maneiras para narrar que respeitem os silêncios próprios da narrativa traumática, ou seja, é imprescindível que se encontre meios que garantam que os sintomas do trauma sejam respeitados e, dessa forma, transcritos.

Tendo em vista que a teórica utiliza aportes teóricos freudianos e também lacanianos para elaborar suas definições de trauma e aproximá-las da linguagem, faz-se necessário elucidar brevemente os estudos sob a ótica lacaniana a fim de garantir um entendimento pleno dos apontamentos de Caruth. Dessa forma, as explicações de Terry Eagleton (2006, p.245-246) sintetizam bem os estudos do psicanalista francês, uma vez que

[...] a obra de Lacan é uma tentativa, marcadamente original, de ‘reescrever’ o freudianismo de modo relevante para todos os que se interessam pela questão do sujeito humano, seu lugar na sociedade e, acima de tudo, sua relação com a linguagem.

Uma das similaridades das teorias de Freud e Lacan é o entendimento de que a constituição do sujeito ocorre no momento em que ele é capaz de compreender a diferença sexual. No entanto, como explica o estudioso Marco Antônio Coutinho Jorge (2008) em *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan*, o psicanalista francês vai mais longe e

²⁹ No original: “[...] a piercing or breach of a border that puts inside and outside into a strange communication. Trauma violently opens passageways between systems that were once discrete, making unforeseen connections that distress or confound” (LUCKHURST, 2008, p. 3).

defende que a entrada do sujeito no mundo coincide com sua entrada no universo da linguagem. Ainda, na perspectiva lacaniana, existem três registros essenciais da realidade humana elaboradas a partir da retomada dos estudos de Freud, a saber: o imaginário, o simbólico e o real. Segundo o psicanalista francês, essa tríade está de tal forma entrelaçada em nossa estrutura psíquica que pode ser compreendida como um nó borromeano, ou seja, esses três elementos são a consistência mínima de cada ser humano, não sendo possível “desatar” um nó sem que isso prejudique os outros dois.

Em linhas gerais, Lacan (1994) compreende que o processo de construção da subjetividade ocorre em decorrência da passagem da ordem do imaginário para a ordem simbólica. O primeiro diz respeito à fase do eu absoluto em que o indivíduo compreende os objetos e também o mundo como sendo extensões de si. O segundo pode ser entendido como uma estrutura externa, é tudo aquilo que cabe dentro da linguagem e, assim sendo, é organizado pelas leis que regem a sociedade. Fica claro, portanto, que o imaginário e o simbólico são construções inseridas na linguagem de natureza simplista e reducionista que têm essa característica justamente porque a psique não é capaz de elaborar uma multiplicidade de informações. Ingressar na linguagem, então, é separar-se do “real”, este último podendo ser entendido como “aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica” (EAGLETON, 2006, p. 252). Cabe ressaltar que o real, diferentemente do que o nome sugere, não diz respeito à realidade, pois afirmar isso é dizer que o real remete à forma como compreendemos (imaginamos e simbolizamos) o mundo a partir do nosso conhecimento sobre ele, e isso é totalmente equivocado. Nesse sentido, pode-se entender o real lacaniano como aquilo que é inexpressável, algo que não podemos imaginar tampouco simbolizar, aproximando-se, por exemplo, da paralisia que alguns indivíduos adquirem momentaneamente ao serem impactados por experiências altamente dolorosas. No que diz respeito a essa última afirmativa, convém ressaltar que essa definição de que o trauma está fora da linguagem também vai ao encontro da teoria freudiana de trauma.

Assim, fica claro que a entrada para a ordem do discurso é crucial para que os indivíduos narrem as suas histórias. No entanto, como vimos anteriormente, essa não é uma tarefa fácil, pois há narrativas que são menos comunicáveis que outras. A partir das concepções freudianas e lacanianas, a escritora Paloma Vidal (2004, p. 75-76) considera que o trauma pode emergir apenas se confrontado com aquilo que ele tenta negar, produzido, nessa medida, na superfície da escrita. Nesse sentido, o sujeito que escreve se coloca em risco no que diz respeito ao sofrimento que o afloramento da experiência traumática pode culminar, uma vez que “escrever o trauma não é apenas escrever a vivência de um acontecimento, mas

falar desse intervalo em que o real emerge como encontro impossível com o outro”. Em vista disso, Vidal (2004) é enfática ao afirmar que a psicanálise compreende que o trauma tem um compromisso, sob uma perspectiva ética, de atravessar a resistência que a linguagem impõe à narração através de recursos que extrapolem as palavras, visto que a experiência traumática vai muito além do sujeito.

Na seção anterior, vimos que a protagonista de *A chave de casa* (2013) busca reelaborar as vivências, familiares e pessoais, por intermédio do ato da escrita. Através de uma narrativa em primeira pessoa que procura diluir as fronteiras entre o vivido e o que dela lembra, a narradora-personagem narra, de forma fragmentada, a doença e posterior morte da mãe, reinserindo-a ao longo da narrativa postumamente, e também o relacionamento abusivo que viveu com um ex-companheiro. Fazendo justiça a uma de suas principais características, a literatura não possui limites, visto que, como lembra Márcio Seligmann-Silva (2005, p.74) “existe constantemente negando seu limite. E que limite é esse? É aquele que a ‘separa’ do ‘real’. A literatura, portanto, encena a criação do ‘real’”. Isso significa dizer que é por intermédio dela que aprendemos a jogar com o simbólico através de recursos que vão além da linguagem.

Vimos também que as protagonistas de *Sinfonia em branco* (2013), por sua vez, têm sua história narrada por uma terceira pessoa onisciente. Trata-se de uma narrativa igualmente maculada por sintomas que podem ser entendidos como advindos da experiência traumática sofrida e vivida pelas personagens, o abuso sexual, cujas consequências afetam as suas vidas de maneira definitiva.

Até o momento, as análises acerca das (im) possibilidades de narrar os acontecimentos tiveram como foco de análise a dor da perda e a violência sofrida, respectivamente. No entanto, faz-se mister uma análise que evidencie, também, os delitos cometidos e, da mesma forma, os segredos criptografados nos corpos narrativos.

No romance de Levy, o relacionamento violento vivido pela protagonista vai se tornando cada vez mais explícito. Há evidências, como vimos na seção 1.1, que permitem interpretar que os ferimentos que a personagem diz ter não são apenas psicológicos ou até mesmo nascidos da força de linguagem, mas sim existentes em seu corpo, dado o caráter cada vez menos amigável e mais perigoso com que o companheiro é descrito, como fica claro no trecho seguinte: “Quando você aproximou docemente os lábios dos meus ouvidos, tive medo, muito medo. Tremi. Tire a roupa. Tira a roupa e me espera na cama, você ordenou. Acuada, obedeci. Nesse dia descobri que não era amor o que sentíamos” (LEVY, 2013, p. 121).

O estopim dessa relação abusiva se dá quando a protagonista decide conversar com o companheiro a fim de terminar o relacionamento e é estuprada como vingança pela tentativa de término. Em resposta a essa violência, a personagem-narradora finaliza o fragmento que narra o seu relacionamento amoroso abusivo esfaqueando o (agora) ex-companheiro até a morte enquanto ele dormia.

Embora não seja possível saber se houve ou não punição para a violência, cometida pelo companheiro, e o delito, cometido pela personagem, tendo em vista que os fragmentos narrativos presentes ao longo do romance não oferecem uma organização temporal confiável, há um indício de que a protagonista tem um segredo cujo peso do silêncio causa dano em seu ser. Segue o trecho correspondente:

Tenho um segredo muito grande. Tão grande que às vezes me toma o corpo a ponto de me fazer repetir sem parar: não aguento mais não aguento mais não aguento mais. [...] *É um segredo terrível, monstruoso, não tem um resquício sequer de coisa bonita. Fede mais do que enxofre, do que comida podre, do que vômito de doente. Se eu pudesse pegá-lo nas mãos, seria viscoso feito gosma, secreção. Sim, é um segredo feio, muito feio. [...] Certa vez, contei esse segredo a outra pessoa, e ela me disse: você é corajosa de não contar nada à sua mãe. Mas a verdade é que não sou corajosa, sou medrosa, e por isso nunca lhe contei. Hoje vivo ainda os perigos desse silêncio* (ibidem, p. 132, grifo meu).

É visível que há uma angústia em torno do segredo não verbalizado, bem como uma insatisfação por não conseguir dizê-lo à mãe. O mistério envolvendo essa revelação assola, também, o (a) leitor (a), visto que não há uma narrativa onisciente que sirva de ponte para que o acesso à informação seja feito. O suspense envolvendo a angústia da protagonista é compartilhado pelos (as) leitores (as), cabendo, então, apenas intuir que tal informação nunca dita se trata do assassinato do companheiro – embora não seja impossível compreender que o segredo mencionado pode se referir a algum acontecimento que não foi mencionado ao longo do ato de narrar.

Sob esse viés, em seu livro intitulado *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos*, Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 50) discorre sobre a dualidade de sentidos que pode ser atribuída ao silêncio: o silêncio que significa, ou seja, precisa ser dito para adquirir um sentido e o silêncio como política de censura. Há uma multiplicidade de significados inerentes ao silêncio, embora seja importante destacar que este último não funciona como complemento da linguagem, mas sim é uma parte constitutiva dela. Em linhas gerais:

Diríamos que o silêncio não é interpretável, mas compreensível. Compreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa. Compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer (“traduzir” o

silêncio em palavras), mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar.

Sob esse viés, fica ainda mais verossímil a possibilidade do segredo aludir a alguma ação que cause malefícios para a protagonista se for descoberto, uma vez que essa probabilidade é reforçada pela caracterização do segredo. Outra alternativa viável que podemos inferir como sendo o segredo não revelado para a mãe diz respeito à morte da genitora. Como foi mencionado na seção 1.1, há um trecho em que a filha cobre a mãe “fosse um sudário”, ação que confere certa morbidez à narrativa. Posteriormente, o mesmo ato de cobrir uma pessoa “fosse um sudário” ocorre em um contexto que envolve o assassinato cometido pela protagonista. Dessa forma, embora não seja possível afirmar com clareza que houve de fato um duplo assassinato, as repetições convenientemente utilizadas na descrição dos trechos reforçam essa possibilidade. De modo complementar, o duplo delito se torna ainda mais plausível se entendermos a tentativa de presentificação e diálogo póstumo com a mãe como uma incapacidade da psique de lidar com a morte materna devido, principalmente, a um sentimento de culpa inerente ao assassinato materno, o que justificaria a necessidade de impor a presença da mãe e estabelecer uma interação dentro e fora da linguagem. Dois exemplos, em especial, corroboram essa afirmação, a saber, a compra de um doce para a mãe durante a viagem à Lisboa, ocorrida após a morte da genitora, e a quebra do ritual da tradição judaica após a morte de parentes:

Quando o rabino se aproximou com a tesoura, apontei o dedo para o coração e disse: aqui. Eu deveria, em memória do defunto, usar a blusa preta, um corte do lado esquerdo, durante sete dias. E depois jogá-la no mar. Não sei se por medo ou fadiga, carrego ainda hoje a blusa em meu corpo (LEVY, 2013, p.116).

De forma similar, por intermédio de uma narrativa em terceira pessoa onisciente que tem acesso aos segredos inenarráveis das personagens, *Sinfonia em branco* (2013) utiliza diversos jogos narrativos para sugerir o indizível³⁰. O(a) leitor(a) tem acesso ao segredo familiar – o estupro – graças à essa onisciência narrativa, visto que há uma incapacidade das protagonistas de mencionarem o abuso sexual de maneira direta, como pode ser atestado no trecho a seguir e que evidencia o silenciamento imposto à Clarice, vítima de sucessivos estupros, durante a sua criação: “Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis” (LISBOA, 2013, p. 151).

³⁰ Tais menções indiretas relacionadas ao evento traumático foram organizadas no quadro esquemático na seção anterior.

A doutrinação que visou anular a sua altivez se tornou ainda mais perigosa quando foi associada ao evento traumático, visto que houve uma maximização da introspecção que resulta em uma carga muito pesada para o indivíduo administrar:

O silêncio tem um peso psicológico que não encontramos em nenhuma palavra: é pesado por tudo que vivemos, por tudo o que estamos vivendo e por tudo o que viveremos. Um instante de silêncio, todo o peso do tempo de nossa vida: está carregado de todas as recordações de todas as presenças e ausências, de todas as esperanças e de todas as decepções. Num instante de silêncio se recolhe uma vida inteira (SCIACCA, 1967, p. 67).

A violência, cujo segredo de sua execução encontra abrigo no silêncio contido nas (não) falas entre os pais e as filhas, culminou em danos permanentes nas irmãs, cujas tentativas de superação via esquecimento e mudanças de comportamentos são percebidas como atitudes válidas, porém, falhas. À semelhança de *A chave de casa* (2013), cujo acontecimento violento resultou em um delito, em *Sinfonia em branco* (2013), Maria Inês toma para si a capacidade de julgar o pai e executa a sentença que acredita ser mais apropriada: empurra-o da pedreira, assassinando-o.

O delito cometido pela caçula é acobertado pela primogênita, fazendo com que ambas partilhem a culpabilidade pelo crime e, somado a isso, mais um segredo, cujas consequências denotam o afastamento das irmãs e, posteriormente, a decisão de Clarice de abandonar o marido e se entregar ao uso das drogas, ação que resulta em uma tentativa de 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).

O assassinato provoca em Clarice uma culpabilidade perante o crime sofrido e o presenciado, visto que há uma resposta psíquica negativa frente aos eventos traumáticos que ameaçam a capacidade mental de reelaborá-los e integrá-los: “era a um tempo testemunha, vítima, algoz. Era Clarice que nunca deveria ter nascido. Que estragara uma família e agora estava estragando outra” (ibidem, p. 256). É perceptível que a relação entre trauma e linguagem é marcada pela ausência, isto é, lacunas que devem, mas são incapazes de serem preenchidas com palavras, apenas com silêncios. A falta de comunicabilidade unida à constante menção do evento impede que ele seja reelaborado e integrado aos moldes narrativos e psíquicos de forma adequada.

O abuso sexual testemunhado por Maria Inês, por sua vez, refletiu no modo como a sua vida foi conduzida, pois o caminho que encontrou para conviver com a experiência traumática foi negar a si mesma e interpretar, ao algo da vida, um papel cuja personagem é uma Maria Inês séria, mãe de família, paciente, sofisticada, características para as quais houve uma atuação que foi estudada e executada constantemente ao longo dos anos até atingir a naturalidade. Isso fica claro no trecho selecionado a seguir em que é comentada a ausência de Maria Inês na viagem anual à Itália para visitar o sogro em companhia de seu marido:

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

A decisão de construir uma vida “sólida”, como gosta de mencionar, também elenca a decisão de se casar com o primo João Miguel, cujo prestígio social dá à Maria Inês estabilidade econômica e social. Contudo, convém salientar que não há uma referência direta que indique que a decisão de se unir em matrimônio com o primo de segundo grau foi influenciada por interesse econômico, mas sim pela confortável certeza de que João Miguel era o seu porto seguro, pois ele não tinha conhecimento dos segredos que ela e a irmã mais velha carregavam e, assim, garantiria que a sua vida transgredisse sem que fantasmas do passado provocassem uma rememoração dos acontecimentos dolorosos, como fica claro no seguinte trecho:

Ele estava bebendo demais, ela falou. Era tudo o que estava disposta a revelar a João Miguel. Porque era a ele quem escolheria, afinal, e não estava disposta a passar o resto dos seus dias se olhando num espelho inclemente que a desnudasse. Que a fizesse lembrar quem era (ibidem, p.231).

No que diz respeito ao relacionamento com Clarice, cabe ressaltar que este foi maculado pela violência, que acabou provocando sentimentos ambíguos que impediram que os laços afetivos típicos das relações familiares fossem mantidos. É visível que Maria Inês apresenta sentimentos conflitantes, que aludem à raiva pelo próprio silenciamento frente ao testemunho do estupro, ao pai estuprador, à mãe omissa e à irmã Clarice, cuja existência sempre submissa inspirava sentimentos de dor frente à dor e raiva proveniente de seu silêncio:

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 a sua infância cedo demais. Por que Clarice sofria. E por aquele paradoxo: se Clarice não existisse, Clarice não sofreria (ibidem, p. 222).

À luz de Sciacca (1967, p. 39), percebemos que os silêncios são sintomas provenientes de acontecimentos traumáticos que são percebidos ao longo da narrativa, e isso é verdadeiro na medida em que “mesmo quando o silêncio transforma-se em palavra, a palavra gerada é cheia de silêncios, acompanhada e revestida de silêncios expressivos”. Os delitos cometidos pelas protagonistas possibilitam que repensemos nossos valores, bem como aqueles que regem nossa sociedade. Por intermédio dos recursos literários, há uma intervenção na lógica binária (agressor masculino *versus* vítima feminina) que traz uma oposição naturalizada no campo social e cultural do agressor como sendo o masculino e a vítima como sendo feminina, assim como há uma diluição de fronteiras entre vítima e agressor (a) na medida em que as protagonistas saem de suas posições de subalternidade frente à violência sofrida e se tornam agentes da violência. A forma como esses agenciamentos ocorrem e em que medida isso gera um impacto e uma possibilidade de se pensar um espaço novo no que diz respeito ao protagonismo das mulheres são assuntos aos quais tratarei na seção seguinte.

2.2 AGENCIAMENTOS EM QUESTÃO: INTERVENÇÕES/INTERROGAÇÕES

“Gosto de chamar meus monstros pelo nome. E sei que é mais fácil encará-los como monstros do que olhar em seus olhos tão desesperadamente humanos e enxergar neles o pavor da morte.”

Eliane Brum

A organização de gênero do sistema patriarcal é caracterizada por sua natureza assimétrica. Isso significa dizer, à luz de Liane Schneider (2000, p. 120) que o sujeito masculino ocupa uma posição central, com uma independência maior se comparado ao feminino, cuja existência se explica “apenas em relação a ele, devendo assumir posições marginais, o *status* do Outro”.

A legitimidade do lugar de enunciação sempre foi predominantemente masculina, indo ao encontro da perspectiva social. Tradicionalmente, as mulheres defrontaram-se por muitos anos com representações do feminino construídas sob a ótica masculina e viram narrativas escritas por mulheres serem ignoradas pelo cânone, negligenciadas, inclusive, pela sociedade ocidental. Nesse sentido, a pesquisadora Regina Dalcastagnè (2005, p. 19) é enfática ao

demonstrar sua contrariedade por entender que “por mais solidário que seja às mulheres, um homem não vai vivenciar o temor permanente da agressão sexual, assim como um branco não tem acesso à experiência da discriminação racial”, ou seja, é importante que as mulheres construam sujeitos femininos tendo como base mulheres escritoras, do ponto de vista político, pois “é através dessas representações que as mulheres podem se construir de forma diferente, libertando suas subjetividades das distorções impostas pelo sistema patriarcal” (SCHNEIDER, 2000, p. 120). Da mesma forma, é mister salientar que mulheres e homens apresentam estilos e escolhas narrativas diversificadas. Contudo, convém esclarecer, como lembra Cristina Stevens (2014, p. 197), que “as mulheres não escrevem como os homens porque têm um útero, mas porque têm experiências de vida diferenciadas, sobretudo quando focalizamos a questão da violência e do silenciamento que sofreram e ainda sofrem”.

A partir de uma extensa pesquisa realizada na Universidade de Brasília (UnB) na qual houve o mapeamento de todos os romances contemporâneos brasileiros publicados pelas três maiores editoras do país entre os anos 1990 e 2004³¹, os dados evidenciam que os avanços obtidos nos últimos anos no que diz respeito à sociedade frente à luta por mais direitos igualitários não se refletem de maneira semelhante no universo literário. Segundo Dalcastagnè (2007), a pesquisa mostrou que as autoras não contabilizam 30% do total de escritores. A mesma porcentagem baixa é notada quando é feito um levantamento para saber quantas mulheres são representadas nos romances: menos de 40% das personagens são do sexo feminino. Isso se reflete também no número correspondente às personagens femininas presentes nos romances: elas têm menos espaço de fala ao longo do romance, ocupam menos posições de narradoras e aparecem raramente como protagonistas das histórias. O mesmo ocorre no que diz respeito à produção entre escritores e escritoras, visto que a visibilidade do sexo feminino nas obras de escritores é reduzida.

É possível identificar diferenças significativas também no que concerne às características físicas e psicológicas atribuídas às personagens, visto que as autoras priorizam uma representação mais abrangente das mulheres, com uma ampla faixa etária. Enquanto as principais características das personagens são a inteligência e o alto grau de instrução, as representações masculinas, em sua maioria, priorizam a construção de personagens femininas mais jovens, com características físicas mais sensualizadas, grau de instrução menor ou,

³¹ Os romances que fazem parte da dissertação têm como data de lançamento os anos de 2007 e 2001. Os dados utilizados são de pesquisas feitas entre duas e uma década atrás, mas ainda servem como parâmetro para pensarmos nas produções literárias atuais.

quando ocorre uma exceção, sendo atribuído aos predicados da inteligência um domínio no que diz respeito aos afazeres culinários.

Ainda, segundo Dalcastagnè (2007), há uma ausência de temáticas mais polêmicas tanto em escritores quanto em escritoras, tais como violência doméstica, aborto, problemas de fertilidade, etc. Dessa forma, os dois romances contemporâneos trabalhados ao longo dessa dissertação corroboram para que esses dados sejam atualizados positivamente, visto que suas narrativas apresentam protagonistas que ignoram a lógica patriarcal ao serem vítimas e também agentes da violência. Indo ao encontro dessa afirmação, Rita Terezinha Schmidt (2015, p. 157) argumenta que “as narrativas ficcionais de trauma, provenientes das mais diferentes culturas podem, no nível das afecções, encorajar leitores a superar a indiferença, sentir compaixão e levantar os mais profundos questionamentos sociais e morais”.

O impacto que a violência causa será sentido de maneira singular em cada indivíduo, uma vez que diversos artifícios podem ser utilizados com o intuito de transmitir o horror presente nas narrativas. Em vista disso, julgamentos apressados de valor atrelados às normas sociais nem sempre são alternativas viáveis para a compreensão da violência, visto que, como lembra Rosalyn Diprose (1994), em se tratando de discussões feministas que tenham como foco a ética, por exemplo, é necessário repensar o alcance universalista dos conceitos, pois estes últimos atuam como julgadores do comportamento humano sob uma ótica que negligencia o impacto das diferenças na formação ética individual.

De maneira semelhante, Alain Badiou (2002) critica a concepção de ética regida atualmente, ou seja, a concepção normativa dos direitos humanos. Segundo o pensador francês, o que compreendemos como sendo ético é moralmente falido, visto que foi estabelecida pelo exército do capitalismo-liberalismo. A ética tradicional, tal qual é aplicada e aceita em nossa sociedade, apresenta categorias abstratas, cujas quais o filósofo considera obsoletas por negligenciar a singularidade de cada sujeito. Badiou defende que atualmente não há um respeito à diferença, pois ainda que alguns povos respeitem outros povos que são diferentes, o mesmo respeito não ocorre se por acaso um outro povo não demonstrar a mesma reciprocidade.

A diferença, segundo Badiou, só é aceita atualmente se dentro dela for identificada um certo grau de semelhança. Por esse motivo, o filósofo defende que a visão ética presente nos Direitos Universais devem ser abandonadas, visto que estas buscam igualar, em alguma instância, todos os seres humanos, ignorando, dessa forma, toda a sua singularidade. A sua defesa pela extinção de tais direitos universais, em linhas gerais, está embasada na crença de que não é possível que a sociedade, como um todo, busque uma universalização se esta não é

possível nem mesmo em cada um de nós, seres humanos, visto que somos extremamente heterogêneos. Assim, tendo em vista as indagações que colocam em xeque os conceitos tradicionais consolidados em nossa sociedade, cabe os seguintes questionamentos: afinal, o que é ético? Por que seguimos regras que nunca escolhemos, mas deixamos que elas guiem nossas ações? No que diz respeito à moralidade, é possível sermos indivíduos genuinamente morais?

Indo ao encontro dessas dúvidas e corroborando para que outras sejam formuladas, Lisa Tessman (2015, p. 3, tradução minha) defende que há certas ações que a moral exige que façamos, mas que simplesmente não somos capazes de fazer. Nesse sentido, ela afirma que a moral é fundamentalmente trágica, pois em algum momento da vida os seres humanos irão se deparar com dilemas genuinamente morais em que, independentemente da escolha, ocorrerá uma falha moral. Sob uma ótica que pode ser interpretada como sendo um pouco pessimista para alguns, Tessman afirma que a vida é marcada por “falhas morais inevitáveis das quais não pode haver recuperação e nas quais não há valor redentor”³². No entanto, ainda que a teórica apresente argumentos que vão de encontro às teorias normativas, ela não acredita que estas devam abandonar sua tarefa de orientar as ações, mas sim que é necessário ampliar a sua missão a fim de auxiliar, por exemplo, testemunhas de atrocidades morais cuja opressão e o impacto da experiência macularam o ser.

Sob esse viés, os romances que fazem parte dessa dissertação rompem com as teorias normativas que regem os princípios de ética e moralidade de nossa sociedade, uma vez que as protagonistas tomam para si o poder do julgamento e da sentença frente aos agressores e executam a sentença que julgam adequada. Mais do que simplesmente assassinar os algozes, as protagonistas dos romances, por meio do ato violento, saem das suas posições de subalternidade para serem agentes da violência e, nessa mesma proporção, reinventam-se como sujeitos.

Ainda que se possa dizer num primeiro momento, com base nos estudos de Tessman (2015), que as protagonistas tiveram uma falha moral ao assassinar seus estupradores, há uma quebra nos valores normativos que fazem com que, diferentemente do que estamos condicionados pelas leis que regem nossa sociedade, os leitores ou as leitoras dos romances não condenem o assassinato cometido pelas protagonistas, e isso está intimamente ligado com a estética textual dos romances. Isso se torna verdadeiro na medida em que suas tessituras

³² No original: "unavoidable moral failures from which there can be no recovery and in which there is no redeeming value "(TESSMAN, 2015, p. 3).

narrativas corroboram com a apatia do(a) leitor(a) ao evidenciar ao longo das narrativas sintomas do trauma, que estão presentes nos corpos narrativos por meio de repetições, lacunas, segredos, vozes narrativas oniscientes. Pode-se inferir, portanto, que os romances corroboram com a quebra dos conceitos morais que regem nossa sociedade atual ao propiciar que as protagonistas saiam de suas posições de extremo sofrimento e vulnerabilidade e assumam uma posição que almeja, ainda que não tenha alcançado, a superação das experiências dolorosas vividas por intermédio de atos igualmente violentos cujas punições não foram aplicadas.

Sob uma esfera traumática que reverbera acontecimentos violentos, segredos e danos, *A chave de casa* (2013) e *Sinfonia em branco* (2013) contribuem significativamente para o enriquecimento de narrativas que apresentam protagonistas complexas e livres de estereótipos nos romances contemporâneos. Ao abordarem temáticas tão importantes (e polêmicas) como o estupro, provenientes de um relacionamento abusivo e de uma violência sexual cometida pelo pai e tentativa de suicídio, os romances possibilitam que se questionem conceitos engessados em nossa sociedade, tais como questões relativas à ética e à moral, e, da mesma forma, proporcionam o desconforto, a perplexidade e o horror, sentimentos necessários para que a experiência seja compreendida, compartilhada e, acima de tudo, sentida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Podemos ser perseguidos antecipadamente pelo sofrimento ou pela morte dos outros. Ou podemos ser perseguidos posteriormente, quando a proteção contra a dor se desfaz”.

Judith Butler

Em sua obra intitulada *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag (2003) evidencia a exacerbada facilidade com que temos acesso a notícias que nos mantêm atualizados em relação à violência ocorrida ao redor do mundo. Fotos, vídeos, notícias jornalísticas impressas chegam até nós de forma ágil, oportunizando, graças aos recursos tecnológicos cada vez mais avançados, que notícias distantes geograficamente sejam compartilhadas com cada vez mais pessoas de forma dinâmica e incontrolável. Diante dessa praticidade, Sontag questiona em que medida tal facilidade corrobora com a mecanização dos sentimentos, fazendo com que nos tornemos, em contrapartida, insensíveis diante do horror que não vivemos (e que por vezes é quase inimaginável devido à distância que nos separa de povos que ainda lutam pela sobrevivência em meio à guerra, por exemplo).

Indo de encontro ao pensamento, Wittgenstein (2000) mostra-se temeroso com a dificuldade de admitir a dor alheia como relevante, uma vez que enquanto a consternação do próximo não for reconhecida como idêntica à nossa, haverá desigualdades que dificultarão que as demais pessoas recebam a atenção necessária para alcançar a superação. Sob esse viés, vimos ao longo desta dissertação que a literatura tem um papel importante no que diz respeito à luta pela diminuição da apatia frente a acontecimentos dolorosos, pois ela pode se ocupar de uma estética da violência, por exemplo, que visa inibir a trivialização da dor através de elaborações que impactam o(a) leitor(a) de maneira que propiciam que diversos questionamentos e reflexões sejam feitos.

Sob uma esfera que reverbera acontecimentos que causam desconforto e exigem uma recepção atenta, os romances *A chave de casa* (2013) e *Sinfonia em branco* (2013) transformam a leitura em experiência, visto que cada uma “cria um ritmo de suspense que pode funcionar pedagogicamente para desacelerar a velocidade do julgamento – não para escapar dele, mas para examinar o valor do próprio valor” (ABEL, 2007, p. 218, tradução

minha)³³. Compreendendo que a violência não é privilégio de lugares específicos, sendo, portanto, impossível vivermos em um mundo sem imagens que remetam a atos violentos em alguma medida, Abel ressalta a importância de analisá-la em termos de intensidade. Nesse sentido, há uma capacidade de resposta crítica e ética, a qual define como sendo uma *response-ability*, inegável ao sermos tocados de alguma forma por imagens da violência³⁴ que são anteriores a qualquer racionalização ou subjetividade e refletem nas ideologias inerentes à nossa sociedade.

Dado essa diversidade, há artifícios presentes nas tessituras narrativas que corroboram para que nós, enquanto leitores ou leitoras, sejamos afetados pelas narrativas de violência. Os títulos que compõem os romances são um bom exemplo disso, visto que a multiplicidade de sentidos contida neles dá subsídios para que a interpretação alcance a singularidade necessária para que, de fato, estes reflitam a força da experiência violenta.

O romance *A chave de casa* (2013), da escritora Tatiana Salem Levy, apresenta um título claramente alusivo à chave dada pelo avô com o intuito que ela fizesse uma viagem rumo à Turquia a fim de verificar se a casa dele ainda existia. No entanto, os sentidos atribuídos à casa e também à chave podem ser, também, uma tentativa de elucidar que está nas mãos da protagonista-personagem ir em busca de suas origens, ou seja, essa é a chave para que ela consiga encontrar a sua casa, o seu lar, refazendo a trajetória familiar e trilhando seus próprios caminhos durante o processo. Além disso, a falta de artigo junto à preposição “de” corrobora para que o sentido da palavra casa permaneça amplo: o título não indica que a chave é efetivamente de uma casa específica, mas sim apresenta muito mais o sentido de lar. Nesse sentido, “a chave de casa” pode também ser compreendida como a possibilidade, através do ato da escrita, da protagonista (re)contar a sua história e a de seus antepassados.

O título do romance de Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco* (2013), por sua vez, faz uma alusão direta ao quadro do pintor James Whistler (1834-1903) de mesmo nome. A referência à obra artística é feita por Tomás para descrever Maria Inês, “uma moça vestida de branco que evocava um quadro de Whistler” (LISBOA, 2013, p. 15), cuja reprodução pode ser vista a seguir:

³³ No original: “it does creates a suspenseful rhythm that might pedagogically function to slow down the rapid speed of judgment – not in order to escape judgment, but in order to examine the value of value itself” (ABEL, 2007, p. 218).

³⁴ Quando há a ocorrência do termo “imagens da violência”, o autor inclui tanto imagens referentes ao cinema quanto aquelas presentes na literatura.

Figura 4: Symphony in White, n°1: The White Girl



Fonte: WHISTLER, James. Estados Unidos da América, 1862. Disponível em: <https://www.studyblue.com/notes/n/tonalism-aestheticism-and-impressionism-ii/deck/6030397>

Apesar do romance não apresentar, de fato, uma reprodução do quadro de Whistler, há uma descrição minuciosa que corrobora tanto para o entendimento do(a) leitor(a) acerca da obra artística quanto para a caracterização de Maria Inês como “a garota de branco”. Tal detalhamento pode ser visto no trecho a seguir:

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

O cuidado com a descrição pormenorizada da obra de Whistler pode ser compreendido, também, pelo fato da importância de sua menção ir além da caracterização física de Maria Inês. De acordo com Regina Félix (2011 p. 93-94), a obra artística propiciou interpretações conflitantes entre os críticos de arte, e isso se evidencia na medida em que o quadro “para muitos sugeria o defloramento de uma virgem recém-casada. Ao usá-lo como referência, o livro *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa se vale dessas referências que acompanham o quadro”. As afirmações de Félix vão ao encontro do que elaboram Chevalier & Gheerbrant (1999) em seu livro intitulado *Dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant*, visto que os teóricos consideram a cor branca como símbolo da transitoriedade, ou seja, daquilo que vai mudar de condição e provocar mutações no ser.

Da mesma forma, Lisa Peters (1996) afirma que o quadro reflete a perda da inocência de uma moça. Isso se explica, segundo Peters, se observarmos, por um lado, a delicadeza com que a composição do quadro é feita em sua parte superior: a caracterização de uma jovem mulher vestida de branco denota pureza e delicadeza que se soma às cortinas igualmente imaculadas ao fundo, e, por outro lado, o tapete aos pés da moça em forma de lobo, cuja referência pode ser apontada à expressão popular “lobo em pele de cordeiro”³⁵, conferem uma mensagem de periculosidade dada a natureza agressiva do animal. A representação do lobo como algo relacionado a forças malignas não é novidade, visto que a literatura infanto-juvenil explora essa figura, basta lembrarmos do conto *Chapeuzinho Vermelho*, publicado pela primeira vez pelo francês Charles Perrault e posteriormente pelos Irmãos Grimm. Assim como os finais dos contos infantis que mostram o bem sempre vencendo o mal, o fato da moça de branco estar pisando no tapete de lobo pode aludir a essa vitória independentemente se a moça foi ferida ou não pelo animal. Sob esse viés, fica clara a relação entre os simbolismos presentes no quadro de Whistler e o romance, mais especificamente no que concerne as protagonistas, uma vez que ambas foram maculadas pelo abuso sexual praticado pelo pai, figura que, a rigor, deveria ser protetora.

As experiências traumáticas causam um sofrimento intenso aos sobreviventes, uma vez que a memória do trauma é influenciada pelas emoções trazidas pelo evento e, dado o estresse extremo causado na psique, não consegue ser integrada ao sistema psíquico de forma adequada, ocasionando a volta da memória ao consciente de maneira que o inconsciente não

³⁵ Expressão popular usada para mencionar que uma pessoa aparentemente confiável é perigosa.

consegue barrar. Nesse sentido, o trauma é inacessível, podendo ser identificado a partir de seus sintomas.

Literariamente, os romances respeitam a transposição desses indícios nos corpos narrativos e rompem com a resistência da linguagem ao narrar os acontecimentos traumáticos, ainda que, dada a sua força, lacunas, repetições, inferências sejam percebidas. Em *A chave de casa* (2013), há uma proximidade com o (a) leitor (a) devido ao fato dele ter acesso ao momento do ato da escrita em que lhe é explicado (a) a razão pela qual a protagonista decide narrar a sua história e a de seus antepassados. Fica clara a tentativa de (re) elaborar as experiências vividas por meio da escrita, bem como necessidade imperiosa, dada à insistência, de incluir diálogos póstumos com a mãe, ato o qual pode ser compreendido como tentativa de dar voz e corpo (narrativo) à figura materna ausente, visto que para a protagonista, é crucial marcar o caráter póstumo da voz materna devido à importância de inclui-la em suas narrações que (re) elaboram o passado.

Da mesma forma, o (a) leitor (a) se aproxima mais uma vez da narrativa, dessa vez ocupando a mesma posição da mãe da protagonista no que diz respeito ao segredo obscuro que a filha esconde, visto que assim como a mãe da personagem, não tem acesso ao segredo que a protagonista guarda. Há um desconforto e uma ansiedade que permanecem junto aos (às) leitores (as) do romance devido à ausência da revelação, sentimentos que são maximizados com descrições de como esse segredo causaria danos irreparáveis na forma como a mãe a enxerga.

Esse mesmo desconforto pode ser evidenciado em *Sinfonia em branco* (2013), visto que o(a) leitor(a) é posto à margem da história, pelo menos inicialmente, sem ter pleno acesso ao segredo constantemente mencionado, mas nunca verbalizado de fato. Por intermédio de artifícios temporais que fazem com que as narrativas transitem entre a infância, adolescência e vida adulta de forma não-cronológica, bem como constantes menções implícitas ao evento traumático que ocasionam diversos retornos à cena traumática, o(a) leitor(a) ocupa uma posição de personagem a fim de que seja possível sentir a dor do outro.

De modo semelhante, os constantes avanços e recuos narrativos corroboram para que a sensibilidade do (a) leitor (a) seja ainda mais aguçada, propiciando, assim, uma sugestão dos efeitos do trauma no sobrevivente, como pode ser notado no último fragmento narrativo do romance. Ao voltar para a infância, a narrativa ganha ares melancólicos por se tratar de uma fragmentação ocorrida “antes de tudo”:

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. Clarice pensou que ia fazer uma escultura para dar a Maria Inês no Natal. E Maria Inês ficou se perguntando se um punhado de sementinhas de cipreste seriam um bom presente para a sua irmã, ou se ela já estaria um pouco crescida para aquelas coisas – Clarice já tinha onze anos, afinal (LISBOA, 2013, p. 314).

A força e a densidade com que essa narrativa em particular provoca o(a) leitor(a) vai ao encontro dos esforços de Vidal (2004) no que diz respeito a salientar a importância e, mais do que isso, o dever que o ato de narrar tem em extrapolar os limites da linguagem para tentar transpor toda a complexidade que o trauma carrega. Sob o artifício do contraste entre todo o sofrimento que vimos ao longo do romance e toda a felicidade que antecedeu o evento traumático presente na última narrativa que se passa “antes de tudo”, é indiscutível que o dano causado nas protagonistas foi devastador:

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

Tendo em vista todos os esforços narrativos para (re) elaborar as experiências traumáticas através do ato da escrita, bem como todos os sintomas dessa memória do trauma descritos até aqui, o abuso sexual presente nos dois romances provoca danos e, também, reações. Por intermédio do assassinato, há um agenciamento feminino que permite que as mulheres, antes vítimas, tornem-se, também, agentes da violência, sentenciando e executando os agressores à morte. Ético ou não, dentro ou fora da moralidade, há uma reescritura das personagens como sujeitos, e isso foi alcançado pela força do delito.

A protagonista de *A chave de casa* (2013) vê como única alternativa para sair de seu relacionamento abusivo o assassinato de seu companheiro, decisão tomada após ter sido estuprada em uma tentativa de término. Maria Inês, em *Sinfonia em branco* (2013) não premeditou a morte do pai, mas aproveitou a sua ida à pedreira para empurrá-lo rumo à morte, ação que fez com que a raiva que sentia e podia ser percebida por seus “olhos inflamados” cessasse. Clarice, embora não tenha ajudado, foi cúmplice da irmã ao silenciar o delito, assumindo a sua parcela de culpa frente ao crime cometido pela caçula.

É inegável admitir que a vingança contra os estupradores é executada com maestria, promovendo, em contrapartida, uma reinvenção das protagonistas enquanto sujeitos. No

entanto, é imprescindível atestar: não há uma superação do trauma, ainda que seja possível perceber algumas tentativas de reelaboração da experiência traumática.

Tal fato pode ser comprovado em vários momentos ao longo dos romances, dos quais destaco alguns para fins de exemplificação. Em *A chave de casa* (2013), a protagonista descreve um sonho repetitivo que vem tendo desde a morte da mãe:

O mesmo sonho: repete-se. Estou dormindo, você chega e se senta na cama, ao meu lado. Afaga meu cabelo em silêncio. Eu acordo e a vejo. Antes que tenha tempo de me sobressaltar, você se precipita e diz: voltei. Você diz certa em meus olhos: tive que viajar, mas agora estou de volta. Aperto a sua mão com força, para que dessa vez não mais me escape, enrugo a testa e pergunto: quer dizer que a escolha foi sua? (LEVY, 2013, p.155).

Os sonhos repetitivos nos quais a mãe aparece viva, somadas às tentativas de incluí-la na narrativa ao longo de todo o romance fazem com que seja possível afirmar que embora seja feita uma reelaboração por intermédio da escrita, isso não foi suficiente para, de fato, fazer com que o evento doloroso se integre à psique de forma adequada. Da mesma forma, o segredo inenarrável que provoca paralisia e medo na personagem é apenas sugerido, mas não é possível, nem com os recursos próprios das narrativas literárias, que ele se torne, enfim, uma memória narrativa, permanecendo como memória do trauma percebida pelos seus sintomas e inacessíveis pelos meios narrativos.

Em *Sinfonia em branco* (2013), percebemos de maneira sutil que o abuso sexual causou danos que marcaram de maneira significativa e definitiva a vida das personagens. Maria Inês vive uma vida em que encena uma “personagem Maria Inês”. Na verdade, em mais de um momento ela afirma que já não tem certeza de como é sua identidade, pois desde o dia em que testemunhara o abuso sexual, seu desejo por reparação mais ou menos disfarçado guiou suas ações e, após o assassinato, precisou se encenar, mais uma vez, para encobrir outro crime, dessa vez cometido por ela.

A primogênita, por sua vez, também sinaliza a impossibilidade de superar o trauma, como pode ser percebido no trecho em que ela chega à casa da tia-avó no Rio de Janeiro: “Clarice percebeu que estava a salvo mas também percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória” (LISBOA, 2013, p. 111). Outro trecho em que deixa clara a incapacidade da personagem de superação ocorre já na fase adulta, mais precisamente durante o retorno da irmã à fazenda da família após treze anos de ausência: “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” (ibidem p.

303-304). A única sugestão de que Clarice está perto de reconstruir sua vida, de maneira efetiva, ocorre durante o ato sexual com Tomás quando admite por meio de metáforas que sente que a vida agora pode ser iniciada novamente, mas ainda demonstra incerteza quanto à sua capacidade de se reinventar:

Existia uma cidade na memória de Clarice, uma cidade destruída pela guerra ou por um terremoto. Agora, havia construções novas e o entulho já fora removido e os mortos, enterrados – porém, haveria como reverter aquela memória? Como atualizá-la? (ibidem, p. 304).

Por intermédio de uma estética da violência que possibilita reflexões que transcendem a linguagem e sensibilizam o (a) leitor (a) de forma poderosa, os romances analisados ao longo desta dissertação dão acesso ao indizível, ao que escapa da linguagem, promovendo inquietação e questionando, indiretamente, o que entendemos como atitudes éticas e morais ao apresentarem personagens múltiplos, que são vítimas e também algozes. Em seus estudos sobre a violência na literatura, Jaime Ginzburg (2013) afirma de forma enfática que a literatura pode lutar contra a ascendência de acontecimentos violentos, uma vez que ela possibilita que uma variedade de repertórios de elementos, tais como imagens, relatos, exemplos, ideias contribuam para um debate aberto e diversificado.

Indo ao encontro desse pensamento, é possível afirmar que a literatura, mais especificamente as literaturas que apresentam em suas tessituras narrativas figurações de trauma, oferecem possibilidades polissêmicas de interpretações, uma vez que são singulares em suas formas de sugerir o indizível. De modo semelhante, os romances trabalhados oferecem novas formas de pensar sobre o protagonismo das mulheres em narrativas que abordam violência, pois apresentam personagens complexas que não podem ser encaixadas em categorias únicas de vítimas ou agressoras, mas sim encontram-se em um entre-lugar, refutando, como lembra Liane Schneider (2000), a antiga posição de subalternidade que apresentava o sujeito masculino em uma posição central, construindo, nessa medida, novas pontes possíveis para se pensar em um protagonismo feminino cada vez menos excludente e mais heterogêneo.

REFERÊNCIAS

ABEL, Marco. **Violent affect: literature, cinema, and critique after representation.** Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2007.

ADORNO, Theodor. O que significa reelaborar o passado? **Revista Primeira Versão.** vol. XXI, n. 225, jan/abril, Porto Velho: Edufro, 2008. Disponível em: <http://www.primeiraversao.unir.br/artigos_pdf/225_.pdf> Acesso em: 25 jun. 2017.

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: _____. **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem.** Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 17-62.

BADIOU, Alain. **Ética: um ensaio sobre a consciência do mal.** 2 ed. Tradução: Antonio Transito. Editora: Relume Dumar, 1995.

BENNETT, Jill. Art, affect and “Bad Death”: strategies for communicating the sense memory of loss. **Signs**, vol. 28, n.1, p. 333-351, Autumn, 2002.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção.** São Paulo: Ed. 34/ Duas Cidades, 2002, p. 77-92.

CARUTH, Cathy. An Introduction to “Trauma, Memory, and Testimony.” In: **Reading on: a Journal of Theory and Criticism**, Issue 1: Trauma, Memory and Testimony. Atlanta: Emory University, Fall 2006, p. 2. Disponível em: <<http://readingon.library.emory.edu/issue1/articles/Caruth/RO%20-%202005%20-%20Caruth.pdf>> Acesso em: 15 Set. 2016.

_____. **Trauma: Explorations in memory.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. **Yale French Studies**, n.79, Literature and Ethical Question, 1991, p. 181-192.

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

CHRISTIN, A. M. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem.** Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p.63-106.

COMPAGNON, Antonie. **Literatura para quê?** Tradução: Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Uma introdução.** Tradução: Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. In: **O eixo e a roda: v. 15**, 2007, p. 127-135. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/poslit>> Acesso em: 18 mai 2017.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: **Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.º 26. Brasília, p.13-71, jul-dez de 2005.

DELBO, Charlotte. **Days and Memory**. Marlboro, Vt: Marlboro Press, 1990.

DIPROSE, Rosalyn. **The bodies of woman**. New York: Routledge, 1994.

DOSSIÊ VIOLÊNCIAS. **Feminicídio**. Disponível em:

<<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/feminicidio>> Acesso em: 19 mai. 2017.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FÉLIX, R. R. Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. In: **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.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. São Paulo: Imago, 1997, CD ROM. (Sem paginação).

_____. **O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios**. Tradução: Renato Zwick. 1.ed. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FUNCK, S. B. Linguagens e narrativas. In: FUNCK, S. B.; MIRELLA, S. S.; ASSIS, G. O. (Orgs.). **Linguagens e narrativas: desafios feministas**. Tubarão: Editora Copiart, 2014, p. 21-32.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. In: **Revista de Estudos Avançados**. Vol.11, n.30. São Paulo, 1997, p. 261-272.

GENTILESCHI, Artemisia. **Judith decapitando Holofernes**. Óleo sobre tela. 199 cm x 162,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Itália 1614-20. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/cultura/noticia/2017/04/20/1151667/arte-dia-judite-decapitando-holofernes-artemisia-gentileschi.html>>.

_____. **Susanna and the Elders**. Tinta a óleo, 170 cm x 121 cm. Graf von Schonborn Kunstsammlungen. Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Germany, 1610. Disponível em: <<https://ifwartistsblog.wordpress.com/2015/01/07/artemisia-gentileschi-her-paintings-were-influenced-by-bad-memories/>>.

_____. **Judith decapitando Holofernes.** Óleo sobre tela. 158,8 cm x 125,5 cm. Museu Nacional de Capodimonte, Itália. 1611-12. Disponível em: <<https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2016/10/caravaggios-erben-barock-in-neapel-2>>.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência.** São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **Literatura, violência e melancolia.** Campinas, SP: Autores Associados Ltda, 2013.

HARTMAN, Geoffrey. Trauma within the limits of literature. **European Journal of English Studies**, v.7, n. 3, 2003, p. 257-274.

ILOVATTE, Nathalia. **Por que a lei do feminicídio é uma conquista para as mulheres?** Disponível em: <<http://entretenimento.r7.com/mulher/por-que-a-lei-do-femicidio-e-uma-conquista-para-as-mulheres-14032015>> Acesso em: 19 mai. 2017.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise:** de Freud a Lacan. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário, o Real. **Veredas**, n.4, dez. 1994. Disponível em: <<http://www.traco-freudiano.org/publicacoes/revista-veredas/81-revista-veredas/121-revista-veredas-n-4-dezembro-1994.html>> Acesso em: 25 mai. 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LEVY, T. S. **A chave de casa.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

_____. **Parte II Pós-escrito.** Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

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

LUCKHURST, Roger. **The trauma question.** Routledge: Londres, 2008.

MESQUITA, Flaubert. **Feitiços da linguagem & práticas incorporadas:** diálogos entre Wittgenstein, Austin e Bourdieu. Brasília: Ex Libris, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral:** uma polêmica. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

PEDRINOLA, Filippo. **Um convite à saúde.** São Paulo: Editora Abril, 2011.

PENHA, D. A. **Teorias de Freud:** Descobrimo o inconsciente. São Paulo: Discovery Publicações, 2013.

PETERS, L.A. **James McNeil Whistler:** An American Master. New York: Smithmark, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa**: A configuração do tempo de ficção. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. v.2. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

_____. **Tempo e Narrativa**: O tempo narrado. Tradução: Claudia Berliner. v.3. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

ROBIN, Régine. **Le Golem de l'écriture**: De autofiction au cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

RUDGE, A. M. **Trauma**: psicanálise passo a passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCACCIA, M. F. **Silêncio e Palavra**. Porto Alegre, Nação: 1968.

SCAVONE, Liane. Violências: um olhar sobre a Revista Estudos Feministas. In: FUNCK, S. B.; MIRELLA, S. S.; ASSIS, G. O. (Orgs.). **Linguagens e narrativas**: desafios feministas. Tubarão: Editora Copiart, 2014, 407-426.

SCHMIDT, R. T. Atos indescritíveis, dor persistente: gênero e violência na ficção de mulheres. In: MOTA, M. B. [et. al.] (Orgs.). **Língua e literatura na época da tecnologia**. Florianópolis: EdUFSC, 2015, p. 145-158.

_____. O que não se pode silenciar: Literatura, Violência e Ética. In: SCHNEIDER, Liane [et al.]. **Mulheres e literaturas**: Cartografias crítico-literárias. Maceió: EDUFAL, 2013, p. 221-238.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, Michel (Orgs.). **As armas do texto**: a literatura e a resistência da literatura. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed.34, 2005.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STEINER, George. **Literatura e Silêncio**: Ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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.

TESSMAN, Lisa. **Moral Failure**: On the impossible demands of morality. New York: Oxford University Press, 2015.

VELASCO, I. H. A história de Artemisia Gentileschi, a pintora violentada que se vingou fazendo arte feminista no século 17. In: **BBC Mundo**. 14 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-38594660>> Acesso em: 01 jul. 2017.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul**. São Paulo: Annablume, 2004.

WHISTLER, James. **Symphony in White, n°1: The White Girl**. Óleo sobre tela. 2,14 m x 1,08 m. Galeria Nacional de Arte, Washington D. C., Estados Unidos da América, 1862. Disponível em: <<https://www.studyblue.com/notes/n/tonalism-aestheticism-and-impressionism-ii/deck/6030397>> Acesso em: 30 jun. 2017.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.