



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

Laís Lara Oliveira Santos Vanin
10/0109641

***SINFONIA EM BRANCO*, DE ADRIANA LISBOA:
DO LABIRINTO À CASA AFETIVA**

MENÇÃO	
--------	--

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Brasília- DF
2º/2015



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

Laís Lara Oliveira Santos Vanin
10/0109641

Monografia em Literatura apresentada ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Virgínia Maria Vasconcelos Leal.

Brasília- DF
2º /2015

Aos meus avós, Maurício e Clarice, dedico este trabalho. Muitas de minhas memórias escolares e acadêmicas se entrelaçam à companhia carinhosa deles. Sou grata por acompanharem tão de perto meu caminho educacional.

AGRADEÇO

Aos meus pais.

Pai, se hoje eu sou apaixonada por Literatura, o mérito é todo seu.

Mãe, você sempre cuidou de mim. Seu suporte afetivo me ajudou a concluir a UnB com leveza.

Ao meu esposo.

Joel, obrigada por ter aberto mão de tanta coisa para que eu terminasse o curso.

À minha orientadora.

Virgínia, obrigada por organizar minhas ideias, encontrar tempo na sua agenda e acreditar em mim.

Laberinto

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.

No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino

como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña

de interminable piedra entretrejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera.

Jorge Luis Borges

RESUMO

O romance *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, aborda temas como abuso sexual, suicídio e assassinato. Apesar da temática violenta, a narrativa é construída com leveza. A partir desse conflito entre violência e suavidade, esta monografia analisa o estilo da autora e as estratégias que usa para construir o romance com delicadeza: narrativa labiríntica ou não-linear, uso de imagens e diálogo com outras artes – em especial a fotografia e as artes plásticas. Este trabalho se divide no estudo de três imagens: a procura da casa afetiva, o labirinto narrativo e a delicadeza como estilo.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Adriana Lisboa; delicadeza; casa afetiva; labirinto.

SUMÁRIO

<i>SINFONIA EM BRANCO</i> – POR QUE?	8
À PROCURA DA CASA AFETIVA	11
UM LABIRINTO NARRATIVO	19
DELICADEZA: UM ESTILO NARRATIVO	29
ATANDO OS NÓS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36

SINFONIA EM BRANCO – POR QUE?

Harmonia, sons, arte... sinfonia.

Inocência, silêncio, esquecimento... branco.

Sinfonia em Branco: um quadro, uma música, um livro.

Um livro de autoria feminina brasileira, de rompimento com o sensacionalismo da literatura neonaturalista e que desde o título anuncia sua contradição temática: a força do grito silencioso. Com uma narrativa não-linear e repleta de *flashbacks*, tudo se estrutura a partir de duas súplicas amordaçadas: a de Clarice - vítima de abuso sexual por parte do pai - e a de Maria Inês, a menina que derruba as sementinhas de cipreste quando vê “o monstro que devora infâncias” (SB, p.79) sobre o corpo da irmã¹.

Ao longo da leitura, gritamos várias vezes. Gritamos com os olhos fechados, com a respiração ofegante ou ao fechar o livro depois de capítulos como *Treze anos e quatorze verões*. Aliás, nós, quais leitores, repetimos o mesmo estilo de grito das personagens. Tal como Otacília – a mulher que “conheceu a acidez de seus próprios silêncios” (SB, p.13) - conseguimos “falar pouco, agir pouco, mas perceber muito” (SB, p.82) das entrelinhas e nessa “percepção do muito” gritamos, como Clarice, sem emitir ruídos, na surdina.

Por que escolhi um livro tão triste para pesquisar? Encontrei a resposta em uma frase de Franz Kafka: “um livro tem de ser o machado para o mar congelado dentro de nós”. O livro de Lisboa foi esse machado em minha vida, sem dúvida.

Na primeira leitura, surpreendi-me com o estilo delicado, a temática forte, as imagens poéticas, o assassinato de Afonso Olímpio. Nas releituras essa sensação não diminuiu, pelo contrário; voltei minha atenção em algumas particularidades e me senti cabisbaixa em determinados momentos. Ainda agora algumas frases e expressões continuam ecoando, como “antes de tudo”, “semente de cipreste”, “ela vê”, “amadurecer antes do tempo, como uma fruta na estufa”, “ele a amava porque ela não tinha segredos”.

Após o encantamento inicial e o incômodo da releitura, concluí que escrever sobre esse livro seria tão interessante quanto necessário. Falar sobre abuso sexual não é uma tarefa fácil - e tampouco tenho a pretensão de mergulhar nesse tema -, mas sei que por meio da literatura o tabu e o absurdo podem ser discutidos e tornar-se o gatilho para mudanças futuras.

¹ As referências diretas do romance *Sinfonia em Branco* serão apresentadas pela sigla SB seguida do número de página.

Acredito que a literatura tem o mesmo poder atribuído por Roland Barthes à fotografia. Ambas são eficientes não quando nos causam estupor, mas quando provocam “uma agitação interior, uma festa, a pressão do indizível que se quer dizer” (BARTHES, 1984, p.7). *Sinfonia em Branco*, um romance “tão violento quanto o açúcar” (BARTHES, 1984, p.137), assemelha-se à fotografia na medida em que se ela expõe o impronunciável por meio de imagens, ele expressa o indizível pelo discurso literário.

Sinfonia em Branco é o segundo romance da escritora carioca Adriana Lisboa. Publicado em 2001, venceu o prêmio José Saramago em 2013 e tem sido alvo de pesquisas universitárias. O romance se estrutura pelo discurso indireto livre, no qual a voz da narradora por vezes se confunde aos pensamentos das personagens. O plano de fundo é o reencontro entre duas irmãs - Maria Inês e Clarice - e um amigo em comum - Tomás - na casa de infância das meninas. Entre a espera e o reencontro, as memórias das personagens nos servem de guia dentro da narrativa não-linear, ajudando-nos a descobrir a saída do enredo, assim como o fio ajudou Ariadne a encontrar a saída do labirinto de Creta.

Clarice e Maria Inês tentam construir uma casa afetiva. Para isso rememoram a infância, refletem sobre o presente e conjecturam o futuro – um futuro que poderá ser, mas que também poderia ter sido. A partir dessa ideia, analiso o percurso de Clarice e Maria Inês em busca dessa casa. Portanto, duas palavras se tornam fundamentais: casa e caminho. Ao pensar sobre a *casa*, tenho como ponto de partida a fala de Bachelard: “a casa é nosso canto no mundo (...) a casa abriga o devaneio, protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1993, p.24) Assim, casa é sinônimo de habitação e proteção - o que não existe na casa natal de Maria Inês e Clarice. Clarice porque foi vítima direta de abuso sexual e Maria Inês porque presenciou a cena. Então, como constroem a casa afetiva mesmo com tanta tristeza?

O reencontro entre os três amigos simboliza a edificação dessa casa, afinal, após treze anos de silêncio e amadurecimento, novas configurações se apresentam: Clarice está leve, abandonou as drogas, entendeu que é possível viver sem o *esquecimento*, envolve-se livremente com Tomás e se mostra aberta ao diálogo com a irmã. Maria Inês, em contraste, reflete sobre a inconsistência de seu casamento, aproxima-se de sua filha e silenciosamente reúne pai e filha - Tomás e Eduarda. Ademais, Maria Inês e Clarice conseguem, por fim, dormir no mesmo espaço que antes as atormentava tanto.

O que enfrentam Maria Inês e Clarice para encontrar essa casa afetiva? Um caminho escuro, repleto de (des)encontros, silêncios, traumas e segredos. Para entender a configuração desse caminho-labirinto cuja saída conduz à casa afetiva, precisamos olhar com calma para as

imagens e intertextualidades da obra. A constante repetição do livro *Morte em Veneza* e da *borboleta multicolorida*, por exemplo, conferem ritmo à narrativa e simbolizam o percurso existencial das personagens, pois tanto o protagonista do livro de Mann quanto a borboleta que *voa* na narrativa representam travessia – ora assustadora como a morte, ora leve como a borboleta.

Ainda sobre a ideia de caminho (seja ele narrativo ou referente à vida das personagens), podemos rememorar o momento da narração da tentativa de suicídio de Clarice. Para ilustrar o desespero da personagem, a narradora afirma que Clarice havia perdido o “fio de Ariadne” (SB, p.247), o que nos conduz ao mito grego do labirinto de Creta. Para alcançar a casa afetiva, as personagens percorrem um Labirinto², onde lutam contra monstros e buscam, incessantemente, a saída em meio a curvas e bifurcações.

Para esta monografia, estudo como estar no o Labirinto de Clarice e Maria Inês e dele tentar sair simbolizam a construção da casa afetiva. Para além do enredo, dedico a última parte deste trabalho ao estilo que Adriana Lisboa usa para driblar tanta crueldade, a delicadeza. Optei por usar *narradora* em lugar da versão masculina porque se esse espaço me permite, por que não marcar o gênero feminino? Outra escolha estilística foi o uso da primeira pessoa, pois acredito ser essa a melhor forma de expor minhas impressões, além da próclise em detrimento da ênclise, afinal escrevo em *brasileiro*, como diria Mário de Andrade. Em alguns momentos, intercalo a primeira do singular com a primeira do plural, mas não se assustem, foi premeditado. Encarem como um convite à leitura desta pesquisa e do livro de Adriana Lisboa.

Após um semestre de investigação, sinto que ainda há muito por decifrar sobre *Sinfonia em Branco*, mas meu tempo se esgotou. Desejo a todos uma boa leitura e os convido a continuar e pesquisa sobre o livro, afinal, quando falamos em labirinto narrativo, a minha saída pode ser diferente da sua.

² Os labirintos mitológicos são grafados com *l* minúsculo, o existencial com *L* maiúsculo.

À PROCURA DA CASA AFETIVA

Mesmo com tantos motivos
pra deixar tudo como está,
nem desistir, nem tentar,
agora tanto faz.
Estamos indo de volta pra casa.

Renato Russo

Mais que um lugar de retorno, a casa é um símbolo de refúgio. Abrigados nela, esperamos a chuva passar, construímos nossos sonhos. Dentro dela, guardamos nossa intimidade em portas fechadas, em quadros na parede. Nela exprimimos nossos sentimentos mais pessoais, construímos uma família, cuidamos de nossas mascotes. Entre as muitas imagens da casa como um ambiente protetor, a usada por Gaston Bachelard sintetiza toda essa subjetividade: “a casa é nosso *canto* do mundo” (BACHELARD, 1993, p.24, grifo meu).

Em *Sinfonia em Branco*, a casa é um elemento constante. Em alguns momentos a lemos diretamente no texto: a “casa da tia Berenice”, a “casa da fazenda dos ipês”, “a casa dos pais de Ilton Xavier”, “a casa fazenda”, “a casa de Tomás”, “a casa de Maria Inês”. Em outros, lemos *casa* nas entrelinhas e deciframos um dos temas do romance: a busca pela casa afetiva.

Maria Inês e Clarice³ tiveram uma infância traumatizada e, por isso, parte das memórias da *casa natal* são assustadoras, desconfortantes e as acompanharão durante toda a vida. Sobre essa eternidade da *casa natal* podemos relembrar um trecho de *A poética do espaço*, do filósofo francês Gaston Bachelard:

Além das lembranças, a casa natal está inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. A cada vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, reencontraríamos os reflexos da “primeira escada”, não teimaríamos em permanecer num degrau tão alto (...) a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra *habito* é uma palavra usada demais para *explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável*. (BACHELARD, 1993, pp. 33,34, grifo meu)

Voltemos à última frase da citação acima: “essa ligação *apaixonada* de nosso corpo que não esquece a *casa inolvidável*” (grifo meu). Ao procurar a etimologia do adjetivo *apaixonada*, encontraríamos *phatos*, também vertido pelo o que encontram as protagonistas de *Sinfonia em Branco: sofrimento*. Dessa forma, a paixão de Maria e Inês e Clarice pela *casa natal* se distancia do sentido vulgar da palavra. E mais: se a casa é *inolvidável*, esse mérito não cabe à rusticidade

³ Tomás também busca a própria casa afetiva, no entanto focalizo meus estudos em Clarice e Maria Inês.

da fazenda ou à nostalgia dos primeiros anos de vida; antes, às memórias traumáticas vividas pelas duas irmãs representadas pelas sementinhas de cipreste caídas ao chão.

Se Bachelard está correto sobre a importância da primeira casa (lembrando que a psicanálise corrobora essa ideia), algo estaria faltando nas vidas de Maria Inês e Clarice. Para suprir esse vazio, as irmãs percorrem caminhos tortuosos apresentados ao leitor por meio de memórias entrecortadas pelo discurso indireto-livre ou, como explica Luciene Azevedo, por meio memórias “contadas através da perspectiva multifacetada de cada” uma das personagens (AZEVEDO, 2004, p.123). No romance, as memórias da *casa natal* têm lugar durante o reencontro que tardou vinte anos para acontecer. Em “De volta pra casa”, Denílson Lopes explica melhor:

Todo o romance encena a volta de Maria Inês para a casa onde nascera e a espera dos que retornam ou se encontram nela, sua irmã Clarice, e o primeiro amante, Tomás. A volta à casa não é a volta do derrotado frente ao mundo, do que não tem escolha senão sobreviver na sua própria mediocridade, mas de uma percepção serena dos seus limites. Nem angústia, nem êxtase, mas contemplar tanto o passado como o futuro sem maiores temores. (LOPES, 2004, p.52)

Como Maria Inês e Clarice conseguem construir a casa afetiva? A resposta depende do conceito de casa formulado por Bachelard. Ainda em *A poética do espaço*, lemos *casa* como entidade, não como lugar físico, onde há a intersecção entre os pensamentos do presente, as lembranças do passado e os sonhos futuros:

A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. *O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro.* A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de comunidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. (BACHELARD, 1993, p.26, grifo meu)

Com o enfrentamento dos traumas vividos, a paz pode ser encontrada e a casa afetiva construída. O aspecto central da obra se encontra aí, pois ainda que o confronto com o passado seja penoso e feio, realiza-se com tranquilidade, com delicadeza. Sobre tal artifício, Lopes (2004) escreve:

A leveza aparece como antídoto da melancolia. Frente a dor que não passa, a modesta alegria simplesmente por viver, não por ter ganho algo. Não resistir ao apequenamento das coisas e pessoas. O retrato embaçado. A água saindo pelo ralo. A poça onde antes era um mar. Um momento antes era toda a vida, o que importava. A leveza da deriva, a liberdade frente ao peso da orfandade. Vestígios de desejos tardiamente percebidos. Encanto ao conseguir lembrar feliz as perdas. Suave delicadeza de um acaso. (LOPES, 2004, p.5)

Segundo Regina Felix, “a antecipação da infância e da juventude interrompida pela agressão e abandono dos adultos” (FELIX, 2011, p.95) são os dois traumas retratados no romance. Clarice foi violentada sexualmente pela primeira vez no aniversário de treze anos e seu pai “faria aquilo e de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras” (SB, p.273). Aos nove anos, Maria Inês viu tudo, viu “um seio pálido que o olhar fisgava sem querer (...) uma mão masculina madura sobre o seio que era de uma palidez vaga, quase fantasmagórica” (SB, p.60). Assim conhecemos as duas agressões que nos fazem gritar: a juventude interrompida pelo estupro e a infância perdida pelo testemunho do insuportável.

O abuso, o testemunho, a tentativa de suicídio de Clarice, o crime de Maria Inês. Todo esse passado não se apagará da casa afetiva das duas irmãs e pode ser resumido em uma palavra: *morte*. Morte que se anuncia em todo o romance, seja por referências literais como a menção do livro *Morte em Veneza*, ou por outras mais sensitivas, como o olhar fotográfico de Maria Inês.

O livro de Thomas Mann ecoa morte desde o título. Além da clara referência da primeira palavra, Veneza é um símbolo contraditório, capaz de unir beleza e morte. Ao mesmo tempo em que é a cidade da celebração do amor, da inspiração poética, é uma cidade com odor fétido, de pouco saneamento:

Essa era Veneza, a bela adúltera e suspeita – essa cidade mescla de contos de fadas e armadilha para forasteiros, em cujo ar estagnado a arte outrora florescera esplendorosa e que inspirava aos músicos as melodias que embalavam e arrulham lascivas. (...) lembrava-se também de que a cidade estava doente e de que ela ocultava o fato por ganância. (MANN, 2011, p. 67)

Em *Morte em Veneza*, a morte se concretiza apenas no último capítulo, apesar de ser anunciada no transcórre da narrativa, como no livro de Lisboa. No romance de Mann, a morte acontece no título, nas imagens como a o homem no pórtico do cemitério ou a da gôndola forrada de veludo negro, além de analogias ao ritual de travessia após a morte da mitologia grega. Por algum motivo não explicado, a obra de Thomas Mann estava entre os muitos proibidos na casa de Otacília e Afonso Olímpio. Apenas depois dos quarenta anos Clarice se atreve a lê-lo na mesma casa onde antes fora proibido. A ironia, contudo, repousa em outra instância.

Muito do que acontece em *Morte em Veneza* se repete na vida de Maria Inês e Clarice, com pequenas variações, é claro. O esposo de Maria Inês viaja constantemente à Itália e tem um enamorado tão jovem e belo quanto Tadzio; a casa natal de Clarice e Maria Inês era povoada por “um monstro que vagava pelos cantos da casa” (SB, p. 87), assim como em Veneza “nas ruelas estreitas, o cheiro (*leia-se mau cheiro*) era mais forte” (MANN, 2011, p.64, grifo meu);

Clarice tenta concretizar o esquecimento por meio da escultura assim como o protagonista de *Morte em Veneza*, Gustav Aschenbach, busca incessantemente escrever uma obra-prima; por último, Maria Inês e Clarice tentam, desde o dia das sementinhas de cipreste, construir sua casa afetiva da mesma forma que Aschenbach percorre um caminho existencial durante a viagem.

Voltemos a pensar sobre a presença da morte no romance brasileiro. Havia dito que além da referência direta ao livro de Thomas Mann poderíamos encontrar uma mais sutil, o olhar fotográfico de Maria Inês. Detenhamo-nos nele. Na tentativa de encontrar a essência da fotografia, Roland Barthes, em *A câmara clara*, mostra que “o olhar fotográfico tem algo de paradoxal”, pois “às vezes (*o*) encontramos na vida” (BARTHES, 1984 p. 164, grifo meu). Barthes comprova isso ao relatar uma experiência que viveu em um café:

Outro dia, no café, um adolescente, sozinho, percorria a sala com os olhos; de vez em quando seu olhar pousava sobre mim; eu tinha então a certeza de que ele me *olhava*, sem no entanto, estar certo de que ele me *via*: distorção inconcebível: olhar sem ver? Diríamos que a fotografia separa a atenção da percepção, e liberta a primeira, todavia impossível sem a segunda. (BARTHES, 1984 p.164)

Em momento posterior, abordarei a presença das imagens em *Sinfonia em Branco*, mas isso não nos impede de já compreender como esse “olhar fotográfico” personifica-se em Maria Inês e porque representa a morte.

Aos nove anos, Maria Inês gostava de recolher sementes de cipreste, brincar com elas e presenteá-las a Clarice. Certo dia, recolhe algumas sementinhas, guarda-as dentro da mão em formato de concha e “corre, sozinha e feliz” (SB, p. 78) para levá-las à irmã. Quando chega ao quarto de Clarice, com a porta entreaberta, “ela vê” (p.79). Assim está no romance: “ela vê.” – ponto final. “Depois as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos. Ela quer fechar os olhos e voltar no tempo” (SB, p.80), mas não consegue: “*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” (SB, p. 80, grifo meu).

O que a fotografia faz com o movimento da vida? Congela-o. Exatamente assim fez Maria Inês. Ao ler o instante em que ela flagra os movimentos abusivos do pai sobre o corpo frágil da irmã temos a impressão - como no clique da fotografia - que aquele instante se eternizou: “uma mão masculina (...) alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto os dedos rígidos apalpm a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantem um instante entre o polegar e o indicador” (SB, p.79).

Durante um susto, a respiração é interrompida, os olhos dobram de tamanho e temos a sensação de que até os batimentos cardíacos se detém por alguns segundos. Isso acontece

quando Maria Inês vê o abuso. Ela se assusta e seu olhar se transforma na objetiva que enquadra e fotografa a cena. Maria Inês encontrou o olhar fotográfico na vida e como aquele adolescente no café que olhou para Barthes, ela *olhou sem ver*, mas com uma “percepção” tão forte que deixaria seus olhos ardendo em chamas até o dia em que empurraria o pai do alto da pedreira proibida. Em *A Câmara clara*, Barthes explica que “a Foto imobiliza uma cena rápida em seu instante decisivo” (BARTHES, 1984, p.55). Alguma dúvida de que a queda das sementes de cipreste foi o *instante decisivo* na vida de Maria Inês?

O fotógrafo Cartier Bresson escreveu artigo intitulado “O instante decisivo”. Nele defende que a função do fotógrafo é esperar por esse instante, o que Maria Inês não fez, pois sua foto foi acidental. Mesmo assim, ela conseguiu capturar o “instante decisivo”, afinal se o fotógrafo “sai com a sensação de que capturou algo (embora não saiba exatamente o que é)” (BRESSION, 1952, s/p), Maria Inês se afastou do quarto com essa sensação. Aos nove anos, não tinha léxico suficiente para explicar o capturado por seus olhos, mas soube que aquilo não estava certo. Ela sabia: era errado. Era assustador. Era triste.

Pontualmente: onde está a morte? Além da perda da infância/adolescência naquele *instante decisivo*, podemos refletir no que disse Barthes sobre a fotografia: “a fotografia não fala *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (BARTHES, 1984, p.127). Ora, se o momento fotográfico *não* significa “aquilo que não é mais”, concluímos que o momento traumático de Maria Inês e Clarice foi tão real e intenso que é falso afirmar que o estupro e o testemunho não têm reverberações no presente. Se a fotografia deveras representa aquilo “que foi”, é porque se refere a um momento passado e, ao pensar em passado, pensamos em *finitude*, em *morte*. Nesse jogo de significados, vale a pena lembrar que ao analisar determinada foto, Barthes concluiu que a *morte* era o *eidós* daquela fotografia⁴ (BARTHES, 1984, p.29); também podemos lembrar o que disse sobre a Fotografia em geral:

A foto me parece mais próxima do teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. (...) Ora, é essa mesma a relação que encontro na Foto; *por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de ‘dar vida’ só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte)*, a Foto é como um teatro primitivo, como um *Quadro Vivo*, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos. (BARTHES, 1984, pp. 53, 54, grifo meu)

Portanto, além da morte de etapas da vida (a infância de Maria Inês e a adolescência de Clarice), o olhar da irmã mais nova é tão pontual que se torna fotográfico. Parágrafos antes do *instante decisivo*, anuncia-se qual momento seria em breve congelado, fotografado: “o infinito pode morrer em um segundo. Ou: o infinito pode morrer em um segundo que vai congelar-se e

⁴ Entende-se *eidós* como aquilo que salta aos olhos, o “aspecto exterior”.

durar para sempre” (SB, p.78). Se não bastasse o *eidos* de morte desse momento, por se tratar de um olhar *fotográfico* a morte é intrínseca. Assim, a morte se apresenta como imagem, representação e metáfora na narrativa de Lisboa.

Também compõe esse cenário de morte a primeira vez que Tomás vê Maria Inês. Ele se apaixona pela imagem evocada por ela, a do quadro de *Symphony in White, no. 1: The White Girl* (1862), de James Whistler. Ao relacionar a obra à história de Maria Inês, notamos um jogo de tempos, uma articulação entre presente, passado e futuro. Da mesma forma que a *casa natal* se inscreve na vida futura, a infância de Maria Inês invade a vida adulta e a foto capturada pelo olhar da criança de nove anos ecoa na pintura de Whistler.

Detive-me um pouco e observei o quadro. Três singularidades prenderam minha atenção: a palidez da jovem, o tamanho dos olhos dela e o olhar do animal empalhado que lhe serve de tapete, nessa ordem. Em seguida, observei outros detalhes da composição da obra e do livro: a flor caída na mão da jovem e os cabelos negros, contrastando com os diversos tons de branco distribuídos na pele da moça, no vestido dela e na cortina do ambiente (quarto?).

A brancura da jovem, o animal empalhado com os olhos abertos, a flor murcha, as folhas caídas no tapete e o branco do fundo criam uma atmosfera de morte. Sobre essa pintura, Félix explica: “Whistler provocou um frisson com tal quadro, que para muitos sugeria o defloramento de uma virgem recém-casada” (FÉLIX, 2011, p.93). A seguir, o quadro:



Pela roupa da jovem, inferimos que ela pertence a uma época em que a perda da virgindade era um tabu. Em *Sinfonia em Branco*, tanto Maria Inês quanto Clarice foram (na falta de um eufemismo melhor) defloradas. Ambas sofreram uma morte simbólica. Ousaria dizer que a moça do Whistler é representação de todos os sofrimentos femininos narrados no livro - Otacília, Clarice, Maria Inês e Lina -, lembrando que todas tiveram a vida sexual marcada por dificuldades, traumas e decepções.

Não apenas a pele de Maria Inês é branca, mas toda sua vida: “uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. Muito mármore branco (...) Um infinito mundo asséptico de fantasia” (SB, p.29). Para Aline Lucena, Maria Inês “constrói seu mundo branco como quem busca esterilizar sua própria vida” (LUCENA, 2014, S/p). O vestido usado por Maria Inês quando Tomás a vê pela primeira vez pertencia, na verdade, a Clarice – aquela que tem a clareza do branco no nome e, tal qual a moça do quadro de Whistler, foi violentada ainda jovem.

A foto de casamento de Otacília pendurada na sala se repete no livro: “o cunhado fez a fotografia que depois o padre abençoou e o irmão emoldurou: Otacília, véu, grinalda, cetim e rendas, eternizada no dia mais feliz e irreal de sua vida” (SB, p.53). Otacília vestia branco e deixou de ser virgem nesse dia, como a jovem de Whistler. Já Lina, a criança “negra e bonita, ignorante da própria adolescência e dos olhares que arrancava dos homens” (SB, p.89) tem a brancura representada por sua ingenuidade e pela última vez que Clarice a vê: “depois ela foi embora e Clarice observa-a se afastando, *a roupa branca*, lenço que tinha lembranças de vermelhas rosas vivas” (SB, p.100, grifo meu). Lina também é vítima de violência ao usar roupa branca e novamente o cipreste está presente, afinal quem lhe feriu “saiu do mato, de trás de uma moita de ciprestes. (...) saiu feito uma assombração de trás de uma moita de ciprestes” (SB, p.101).

Quatro mulheres: uma adulta, duas jovens, uma criança. Todas no mesmo quadro de violência simbólica ou direta, com o branco como o plano de fundo. Ninguém fala. Os temas são proibidos e a violência é branca, emudecendo a quem a sofre e a quem a vê. Aliás, quando por algum motivo mencionam (por alto) o indizível, culpam a vítima. No caso do estupro e morte de Lina simplesmente diziam “talvez ela tenha provocado isso, não repararam como ela andava vestida?” (SB, p.102)

Esse é o passado de Maria Inês e Clarice. Essas são as inscrições de sua casa natal. O desafio, agora, é conseguir suavizar essas memórias por pensar nas possibilidades futuras, enfrentar o passado e sobreviver ao presente. Somente assim serão capazes de construir uma

casa que as proteja, uma casa que lhes seja afetiva. Para tanto, percorrem caminhos confusos, enfrentam monstros e lutam para sair do Labirinto ao qual foram empurradas.

UM LABIRINTO NARRATIVO

La idea de una casa hecha para que la gente se pierda es tal vez más rara que la de un hombre con cabeza de toro.

Jorge Luis Borges

Penso em *Sinfonia em Branco* como um quebra-cabeça. A cada capítulo encontramos uma nova peça, novos arranjos, novos encaixes. Apenas com a conclusão da leitura conseguimos ver a imagem completa, como um todo visto de longe. E a imagem formada não poderia ser mais sugestiva: uma figura labiríntica, no qual início e fim se misturam e os cantos parecem multiplicar-se em direção ao infinito. Como não se perder ao montar o quebra-cabeça? Usando o fio de Ariadne.

Em *Sinfonia em Branco*, conhecemos a vida de Maria Inês e Clarice por meio de *flashbacks* das personagens e pela intromissão da narradora. A memória (não a cronologia) costura o enredo e faz do romance um quebra-cabeça, no qual o leitor vai conhecendo (montando) separadamente as diferentes realidades das personagens. Somente ao final os pequenos grupos já montados podem ser unidos e dar forma à imagem. Imagem que para mim simboliza a composição do romance e das personagens: um labirinto.

No primeiro capítulo, estamos no tempo presente. Tomás e Clarice, já adultos e com as feridas cicatrizadas, esperam por Maria Inês, agora prestes a se divorciar, mãe de uma adolescente. Sempre por meio de memórias não-cronológicas conhecemos infância, juventude, vida adulta, segredos e traumas dos três protagonistas. Em um romance linear esperaríamos o contrário dessa fragmentação, ou seja, o desfecho no último capítulo. Como explica Luciana Namorato, “a linearidade do discurso permite, por exemplo, que determinadas informações sejam mantidas em segredo até determinado ponto da narrativa” (NAMORATO, 2011, p.124). Diferente desse conceito, no último capítulo de *Sinfonia em Branco – A alma do mundo* – não vemos o desenlace, mas uma cena de mais ou menos 40 anos atrás:

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*”. (SB, p. 315, grifo meu)

As últimas páginas do romance se constroem com o “antes de tudo”, com Clarice e Maria Inês ainda crianças, ao lado de Lina, felizes, cheias de esperança com o “futuro que se antevia” (SB, p.315). Assim como no labirinto de Creta a saída era o mesmo ponto de entrada,

saímos do livro de Lisboa com Maria Inês e Clarice no início de seu caminho, antes das sementes de cipreste.

No primeiro capítulo há uma pista do Labirinto que nos aguarda. Enquanto Tomás reflete sobre a vida, com os olhos fixos na estrada pela qual chegaria Maria Inês, a narradora revela que “o percurso estava terminado e Tomás podia agora sentar-se a uma sombra, diante da *linha de chegada, que vinha a coincidir com o ponto de partida*” (SB, p.22, grifo meu).

Tomás estava ali, naquela fazenda que deu início a tudo, com cantos cheios de monstros, sementes e silêncios. Maria Inês, Clarice e Tomás se reencontrariam no mesmo lugar onde tudo começou. Em meio a tudo isso, há um detalhe crucial: assim como Teseu sai do labirinto modificado como pessoa - afinal derrota o monstro -, Clarice e Maria Inês não são as mesmas. Nesse reencontro, elas comprovam que como Tomás terminaram um percurso tortuoso e encontraram a saída do Labirinto.

Em um labirinto há bifurcação de caminhos, cantos sem saída e, pelo menos no de Creta, um monstro. Nyla dos Santos, em uma monografia sobre o labirinto como símbolo de conhecimento pessoal, cita Chevaliere & Gheerbrant para defini-lo: “é essencialmente um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não tem saída e constituem assim impasses. No meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao cento dessa bizarra teia de aranha” (CHEVALIERE & GHEERBRANT *apud* SANTOS, 2005 p.15).

Alguns labirintos possuem um centro, como o anteriormente citado; em outros, como o construído por Dédalo, a centralidade não é o importante, sim a saída. Em *Sinfonia em Branco*, encontramos os dois tipos, pois os leitores buscam o centro da narrativa em meio a tantos fragmentos enquanto as personagens procuram a saída do labirinto no qual estão aprisionadas. Dessa forma, o romance de Lisboa é tanto um labirinto em sua forma quanto o é em seu enredo.

O capítulo *Treze anos e catorze verões* é o primeiro dos quatro últimos da obra e para mim o mais sufocante. Nele lemos, visualizamos e sentimos como a violência surge de repente, criando sequelas para toda a vida, já que aí acontece o primeiro abuso que Clarice sofre de Afonso Olímpio.

Pelo fato de não ser uma narrativa linear, não conseguimos prever o que nos aguarda. Ao lermos o nome *Treze anos e catorze verões* somos levados a crer que o tema será leve, afinal o que mais esperar de quem tem treze anos no verão? Nas primeiras linhas, a narradora corrobora nosso pressentimento: “era uma vez uma borboleta que rasgava o ar fresco da montanha com um voo sutil e bailava sobre uma pedreira proibida onde lagartos cinzentos aqueciam-se ao sol” (SB, p.269).

A partir da expressão “era uma vez” e das palavras seguintes, “borboleta”, “ar fresco”; “lagartos” aquecendo-se ao sol, criamos uma atmosfera de leitura suave. Nos parágrafos seguintes, acompanhamos os passos de Clarice no dia em que completara treze anos ou, seguindo ela, “treze anos e catorze verões” (SB, p.271).

No primeiro dia da adolescência, Clarice estava brincando com Lina e outras crianças no rio. Depois, quando “já passava das cinco horas e o céu se metamorfoseava num azul-cobalto escuro” (SB, p.270) foram embora e Clarice disse “amanhã tem mais” (SB, p.270). “Ela vestiu o saio e a blusa sobre o maiô. Calçou as sandálias” e foi para casa tão leve e despreocupada quanto a borboleta da abertura do capítulo: “chegou em casa esvoaçante como a borboleta esvoaçante que esvoaçava sobre aquela pedreira assistia a tudo mas nada adivinhava” (SB, p.270).

No exato momento em que Clarice está “esvoaçante” há um rompimento da atmosfera até então suave. “Naquela tarde, ele veio. Um homem adulto, maduro, inteiro” (SB, p.271). E o inesperado acontece. O absurdo se concretiza:

Um homem. Entrou em seu quarto e sentou-a sobre o colo dele e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era o seu pai. Os dois riram. 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. Ela tentou se desvencilhar, mas o braço dele tinha força. E os lábios dele na base do seu pescoço aceleravam seu coração. (SB, p.272)

Pronto. Clarice entrou no Labirinto. Um labirinto tortuoso com um monstro, uma faca Olfa, um casamento frustrado, um assassinato e muitas drogas. Ao final do capítulo, a narradora rememora o momento em que Maria Inês também entra no Labirinto: “Maria Inês fugiu derramando suas preciosas sementes de ciprestes pelo corredor no dia em que viu os dois no quarto. O homem. A menina. Seu pai. Sua irmã” (SB, p. 274).

Não fica claro na narrativa se o testemunho de Maria Inês se deu na primeira vez que Clarice foi estuprada; tudo indica que não, mas isso não é um dado relevante. O cerne da questão é outro: ambas entram em um Labirinto ainda crianças por causa de um evento traumático. A partir desse trauma tudo muda na vida das meninas: antes Maria Inês e Clarice eram amigas íntimas, agora o silêncio as separava; Maria Inês ficou com o “olhar inflamado” durante anos, até o dia em que empurrou o pai da pedreira proibida; Clarice procurou a saída nas drogas e no suicídio; ambas não tiveram o futuro que sonhavam à beira do pé de goiaba.

Visto que o trauma foi a porta de entrada do labirinto, seria interessante pensar sobre a definição dessa palavra tão freudiana. Abaixo coloco a definição de trauma de Cathy Caruth. Apesar de um pouco extensa, vale a pena ser lida com cuidado. Em razão de meu enfoque estar

em *Sinfonia em Branco*, destaquei frases e palavras que podem nos ajudar a pensar a força negativa desencadeada pelo abuso de Clarice:

Em sua definição genérica, o trauma é descrito *como a resposta a um evento*, ou eventos violentos, inesperados ou *arrebatadores*, que *não são inteiramente compreendidos* quando eles acontecem, mas *retornam* mais tarde repentinamente em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos da *repetição*. A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: o de que o ver mais direto de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; aquela imediatividade pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso. *A repetição de um evento traumático* – que permanece não disponível para a consciência, mas intrmete-se sempre na visão – sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e está intrinsecamente ligado ao atraso e a incompreensão que permanece no centro deste ver repetitivo” (CARUTH *apud* SLLINGMAN SILVA, 2015 p.37).

Pensando na psicanálise ou não, Adriana Lisboa colocou no romance todas as consequências do trauma a cima citadas. Antes do abuso, a narrativa se antecipa e nele se estrutura com presságios escondidos em expressões como “antes de tudo”. O abuso de Clarice e o testemunho de Maria Inês conduzem o romance, mostrando-se presentes em todos os momentos do livro, ainda que na maioria das vezes seja por meio de imagens, como as das “sementinhas de cipreste”.

Em *treze anos e catorze verões*, acompanhamos três momentos do dia de Clarice: o antes, durante e depois do ataque. Entre o antes e o durante há um susto. Quais leitores ficamos como Clarice, imóveis como “o coelho que pressente o predador” (SB, p.272). É hora de segurar a respiração, porque em seguida sentiremos o mesmo nojo de Clarice: “ela sentiu vontade de vomitar, mas o medo dominou até aquela vontade” (SB, p.272).

Após o ato horrendo, lemos como o sentimento de absurdo dominou aquela menina de treze anos: “quando Afonso Olímpio deixou seu quarto, Clarice não chorou. Ela foi até o banheiro. Não vomitou. Tomou banho” (SB, p.273). Em seguida, acompanhamos a entrada não no labirinto de Creta, mas no Labirinto da própria vida: “alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro dela: a alma dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice” (SB, p.273).

Na exclamação “isso é um absurdo!” não há gritos nem choro. A pessoa se petrifica, não acredita no que está presenciando ou vivendo. O mesmo aconteceu com Clarice. Apesar do medo, não chorou; mesmo com náuseas, não vomitou, simplesmente ficou paralisada: “ela se sentia tão tênue que uma lágrima poderia morrer, escoar água dentro do ralo do chuveiro” (SB, p.274).

Clarice vivenciou o absurdo, ou “o divórcio entre o homem e sua vida” que se dá depois de nos vermos num “universo repentinamente privado de ilusões e de luzes”, pois nos

percebemos como “um estrangeiro”. É como “um exílio sem solução”, porque estamos privados “das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida” (CAMUS, 2014, p.21).

Em *O mito de Sísifo*, Albert Camus discorre sobre o que para ele é a temática mais importante de toda a filosofia: “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida e responder à pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois” (CAMUS, 2014, p.19). Na abertura, Camus apresenta o tema de sua pesquisa existencialista e em seguida reflete sobre a relação entre o absurdo e o suicídio – duas situações presentes na vida de Clarice.

Camus compara a vida humana à de Sísifo. Aparentemente a vida do grego não tinha sentido, afinal fora condenado pelos deuses a “empurrar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso” (CAMUS, 2014, p.121). No entanto, há um momento de lucidez quando Sísifo “contempla a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície”. (CAMUS, 2014, p.122). Nesse momento de descida, Sísifo toma consciência de sua tragédia e o caminho de volta tem duas possibilidades: desespero ou felicidade.

O filósofo explica que pensar em “felicidade” para Sísifo não é exagero, afinal ele entende que “seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa”. O mesmo acontece com o homem que toma consciência de sua vida, ele “manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento (...) sabe que é dono de seus dias”, porque “a própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem” (CAMUS, 1942, p.124). Clarice e Maria Inês alcançam esse estágio de consciência, porém com muita dificuldade. Antes de compreender que “havia lentamente sobrevivido a si mesma” (SB, p. 309), mesmo que “o Esquecimento não existisse” (SB, p.303), Clarice perdeu o fio de Ariadne e tentou escapar do Labirinto como o auxílio da faca Olfá no punho.

Fio de Ariadne é o nome do capítulo no qual conhecemos a tentativa de fuga definitiva de Clarice. Na mitologia grega, o fio de Ariadne ajudou Teseu a sair do labirinto após matar o Minotauro, “um monstro com corpo de homem e cabeça de touro, muito forte e feroz, mantido num labirinto construído por Dédalo” (BULFINCH, 2013, p.238). O rei de Creta anualmente obrigava sete rapazes e sete moças virgens atenienses a se sacrificar, servindo de alimento para o monstro. Alguma relação com morte simbólica de Clarice cometida pelo monstro Afonso Olímpio?

O fio é um símbolo de guia, orientação para quem está perdido. Após o assassinato de Afonso Olímpio, Clarice se perde. Sem muito pensar, abandona o casamento e foge. Somente depois de tantos anos dá fim à náusea que sentia desde os *treze anos e catorze verões*:

Antes de sair do quarto, pegou a aliança sobre a penteadeira e colocou no bolso da blusa. Passou no banheiro e levantou a tampa do vaso e se ajoelhou no chão e vomitou enquanto seus olhos vomitavam lágrimas que ela não queria, que não eram por Ilton Xavier, nem por seu casamento que chegava ao fim. Nem pelos filhos que não tivera. Nem por Lina. (SB, p.225)

Ao chegar em Friburgo, no Rio de Janeiro, encontra Lindaflor - a figura lendária da Fazenda dos Ipês cujo pai assassinara a mãe após se descobrir traído por ela. Esse encontro marca o início da queda de Clarice. A partir de então ela se envolve com o álcool, drogas e se envolve com um parceiro aleatório: “encontrou um homem desconhecido que a levou consigo para um quarto escuro de pensão num subúrbio do Rio. Tanto fazia onde estivessem. Ele comprava uísque para Clarice e sempre tinham cocaína” (SB, p.262).

Certa vez, depois de uma relação sexual desprovida de qualquer afetividade para Clarice ou para o parceiro, ela encontra “a faca Olfa sobre a mesa de madeira muito velha” e “rodopia sobre si mesma. Quando a lâmina afiada lacera a carne de seu punho e encontra uns vasos escuros e os rompe com facilidade” (SB, pp. 263-264). Sim, “o tempo havia passado, era verdade, mas agora Clarice tinha a impressão de ter perdido as referências: *o labirinto sem o fio de Ariadne*” (SB, p.262, grifo meu).

Para Albert Camus, o suicídio não significa revolta, mas renúncia. Quando alguém tenta acabar com a própria vida é porque não conseguiu se reconciliar com a existência: "consciência e revolta, estas recusas são o contrário da renúncia. Pelo contrário, tudo o que há de irredutível e apaixonado num coração humano, lhes insufla ânimo e vida. Trata-se de morrer irreconciliado, não de bom grado. O suicídio é um desconhecimento” (CAMUS, 2014, p.61). Clarice lavava as mãos para a vida: “as coisas não deram certo, que pena. E no epicentro de tudo. Clarice sabe o que está no epicentro de tudo. Estudou, cresceu, fez muitas esculturas e alguns amigos, casou-se, até aprendeu a bordar ponto cruz, para quê” (SB, PP.263-264).

Para reencontrar o fio de Ariadne, Clarice e Maria Inês seguiram rumos diferentes. O empurrão das irmãs dentro do labirinto foi o trauma, mas cada uma desenvolveu as próprias sequelas. No caso de Maria Inês, os olhos se inflamaram: “um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela” (SB, p. 275). Para encontrar o fio de Ariadne, foi preciso cometer um crime no alto da pedra proibida:

Maria Inês pegou Clarice pela cintura e afastou-a com delicadeza. E Afonso Olímpio deixou o braço estendido no ar. E então Maria Inês se aproximou dele e disse eu devia ter levado ela para longe desde o começo, mas eu ainda era muito pequena. Agora você vai ver que eu sou grande e que me tornei bastante forte, pai. Ela surpreendeu-se por ouvir-se dizendo aquela palavra, pai, que foi a última que disse a ele e a última que ele próprio ouviu. Depois, muito levemente, empurrou (...) E os olhos de Maria Inês se acalmaram e nunca mais voltaram a se inflamar. (SB, pp. 292-293)

Clarice seguiu outro caminho. Ela precisou convencer-se de que não era culpada por todo aquele absurdo, além de reconhecer a possibilidade de viver com as cicatrizes. Ela teve de entender que “o Esquecimento profundo” jamais existiria, dando-se conta de ter “lentamente sobrevivido, de fato, a si mesma” (SB, p.309), assim como acontece com Sísifo quando toma consciência de sua existência absurda e, mesmo assim, consegue ter satisfação, felicidade.

Ler *Sinfonia em Branco* é entrar em um labirinto, tanto pela composição como pelo enredo. Diante de tantas referências labirínticas e do pensamento de Tomás expresso no primeiro capítulo “por quais caminhos bifurcam-se os destinos?” (SB, P. 41), lembrei-me de um conto de Jorge Luis Borges que fornece outras chaves de leitura para o romance de Lisboa.

Em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, há uma história de investigação criminal revestida de um tom *lógico-metafísico*, nas palavras de Ítalo Calvino. A relação entre a estrutura labiríntica de *Sinfonia em Branco* e o conto de Borges se dá quando o protagonista Ya Tsun conversa com aquele a quem assassina (Stephen Albert) sobre a tentativa de seu antepassado (Ts’ui Pen) de construir um labirinto-romance.

À primeira vista, o romance de Ts’ui Pen parece confuso. Por exemplo, “no terceiro capítulo morre o herói, no quarto está vivo” (BORGES, 2000, p.64). Apenas Albert consegue aclarar a confusão, explicando o segredo: o romance era um labirinto. Isso fica evidente quando Ya Tsun lê uma carta deixada pelo autor: “deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam”. Ya Tsun compreende, então, a lógica do romance e relata:

Antes de exumar esta carta, eu perguntara-me de que maneira pode um livro ser infinito. Não conjecturei outro procedimento senão o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com a possibilidade de continuar indefinidamente (...) Detive-me, como é natural, na frase: «Deixo aos vários porvires (não a todos) o meu jardim dos caminhos que se bifurcam». Quase de imediato compreendi; o jardim dos caminhos que se bifurcam era o romance caótico; a frase vários porvires (não a todos) *sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, e não no espaço*. A releitura geral da obra confirmou esta teoria. Em todas as ficções, *sempre que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras*; na do quase inextricável Tsui Pên, opta - simultaneamente - por todas. *Cria, assim, diversos porvires, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam*. (BORGES, 2000, p.65, grifo meu)

O romance de Adriana Lisboa segue a mesma linha do romance de Ts'ui Pen⁵. Em uma análise do conto de Borges, Lara Oliveira conclui: “a narrativa funciona ainda como espelho do real, do que poderia ter sido, caso um outro caminho fosse escolhido” (OLIVEIRA, 2012, p.4). Esse “poderia ter sido” perpassa todo *Sinfonia em Branco*. No momento em que por uma porta entreaberta Maria Inês vê o abuso, revela-se “uma cena que *poderia* ser belíssima” (SB, p.79, grifo meu) e quando Clarice é violentada pela primeira vez, visualizamos as infundáveis possibilidades de futuro diante dela:

Um homem. E uma menina que queria ser menina, apenas. Que não tinha a menor intenção de anos depois, usar uma faca Olfa afiada sobre os próprios punhos. Que não se imaginava alcoólatra ou cocainômana, mas sim, talvez, uma professora de ciências. Ou uma artista – escultora, claro. Uma mulher bonita longilínea elegante mãe de três meninos e três meninas casada com escritor bonito e famoso que fumasse cachimbo. Dona de três dálmatas, dois poodles e um basset. Saindo para fazer compras na cidade com sua irmã mais nova que seria uma bailarina famosa. Rindo. Bebendo chá. Viajando de avião. (SB, pp.271-272)

Durante a leitura de *Sinfonia em Branco*, persiste a sensação de que muita coisa seria diferente caso o absurdo não tivesse acontecido. Nesse ponto encaixamos o conto de Borges. No romance de Ts'ui Pen quase todas as possibilidades estão escritas e, apesar de em *Sinfonia em Branco* não estar explícito quais futuros paralelos as irmãs poderiam ter vivido, fazemos infinitas conjecturas, até porque conhecemos alguns dos sonhos de Clarice e Maria Inês.

As mudanças psicológicas e emocionais de Clarice e Maria Inês se explicam pelo rompimento de possibilidades a partir das *sementinhas de cipreste*. De dócil e obediente, Clarice abandona o casamento, entrega-se ao mundo das drogas, tenta suicídio. Antes esperta e travessa, Maria Inês se torna prática, casa-se sem amor, comete assassinato. Para compreender essas mudanças de personalidade, podemos recorrer à fala Luciana Namorato acerca das mudanças de atitude dos personagens de *O jardim de caminhos que se bifurcam*:

A fidelidade de um indivíduo ao papel que desempenha não depende somente dos contornos atuais de sua identidade, já que o universo confiante em uma linearidade temporal e retificação (futura) desses contornos pode ser precisamente a razão para a eleição (passada) e manutenção (presente) desse papel. (NAMORATO, 2011, p.121)

Além do rearranjo de tempos e possibilidades, há outras semelhanças entre o conto de Borges e *Sinfonia em Branco*. Por exemplo, Afonso Olímpio se apresenta no romance, afinal *antes de tudo* ele era apenas um pai, um pai em potencial da mesma forma em que o potencial amigo do protagonista, pois que apenas ele decifrara a obra labiríntica de Ts'ui Pen, torna-se o inimigo, o alvo do assassinato.

⁵ Vale ressaltar que esse é um romance ficcional, criado por Borges como real apenas no contexto do conto.

Ao percorrer o Labirinto existencial, Clarice e Maria Inês tentam (re)construir sua identidade quais mulheres, filhas e irmãs. Tal busca se realiza por meio do discurso não linear, já que por ele o trauma pode ser reposicionado, retirando o trauma da centralidade da narrativa. Por meio desse arranjo linguístico, acompanhamos o percurso labiríntico das irmãs em busca do amadurecimento e da casa afetiva.

Por causa do vai e vem de memórias, da não linearidade do discurso e do labirinto metafórico no qual se estrutura *Sinfonia em Branco*, há outra característica pungente na obra: a circularidade. Desde o primeiro capítulo temos a interseção entre os tempos presente, passado e futuro. Sempre, explícita ou não, está a força do “poderia ter sido”. Como explica Virgínia Leal em “A circularidade dos sonhos”

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

Como em um movimento circular, a infância de Maria Inês e Clarice projeta-se na vida adulta enquanto a vida adulta justifica-se na infância. Além disso, há uma série de reconhecimentos da vida de uma personagem dentro da vida de outra, como um reflexo no espelho. Por exemplo, Clarice desenvolve a mesma relação que a mãe Otacília tem com o casamento, afinal “durante o casamento de seis anos, Clarice torna-se quase uma Otacília, pois silenciosamente vive suas frustrações” (LEAL, 2004, s/p); Maria Inês trata a filha com a mesma frieza com que fora tratada por Otacília; a pedreira proibida da infância guarda um segredo da vida adulta; Tomás se apaixona pela imagem de Maria Inês no vestido branco, sendo que o vestido era originalmente de Clarice, entre outras repetições.

Como um círculo, a busca do esquecimento se repete na vida das três mulheres centrais da obra: Otacília se cala; Clarice busca face Olfa e Maria Inês encena de “uma vida sólida” (LEAL, 2004, s/p). Para completar esse quadro de circularidade, podemos lembrar a cena em que Otacília encontra Maria Inês e Clarice dormindo na mesma cama, porém em posições invertidas (LEAL, 2004, s/p).

“Ainda havia algum tempo antes que ela chegasse” (SB, p. 15). Essa é a abertura do romance e a partir dela entendemos que se trata de uma narrativa de percursos e caminhos. Alguém está para chegar. Quem? Ela, “sempre ela. Que pesava muito mais como ausência (...) A conversa entre Tomás e Clarice *girava* em torno de Maria Inês” (SB, p.50, grifo meu). Nesse reencontro, cruzamos nosso olhar com os caminhos de Maria Inês e Clarice, com a busca delas pelo fio de Ariadne, o fio que lhes mostraria o caminho de saída.

Ao encontrar a saída, Maria Inês e Clarice findam uma jornada na qual alcançam o que Félix chamou de “amadurecimento-como-reconfiguração-da-dor” (FÉLIX, 2011 p.94) e, assim, constroem uma casa afetiva. Essa jornada não foi fácil. Mesmo repleta de dor, náuseas e morte, mas foi possível para Maria Inês, Clarice e para os leitores. Por causa do fio de Ariadne elas saíram do labirinto e nós, por mérito da delicadeza, conseguimos concluir uma leitura tão triste.

DELICADEZA: UM ESTILO LITERÁRIO

Ainda não está brotando, reclamou João Miguel, e Maria Inês deu de ombros e disse você não tem mesmo paciência. Acha que é assim? Que a gente planta uma semente e ela começa a brotar na mesma hora? Tem que esperar muito tempo.

Quanto tempo?
Depende. Dias, semanas.
Isso tudo?

Ela não respondeu. Alisou a terra com cuidado quase maternal, depois desviou os olhos para acompanhar uma borboleta que sobrevoava o pequeno espaço até a pedreira e lançava-se audaciosa no abismo.

Adriana Lisboa

Uma borboleta, uma pedreira proibida. Com esse título iniciamos o romance e visualizamos duas imagens distintas: uma de beleza, dinamicidade, delicadeza, e outra cinzenta, estática, *proibida*. À primeira vista contraditórias, a borboleta e a pedreira estruturam o desenvolvimento de *Sinfonia em Branco*. Durante toda a leitura, a proibição dessa pedreira se faz presente e quando menos esperamos a borboleta *corta* a narrativa voando. Então, tal como Maria Inês, “desviamos” o olhar para acompanhá-la e nesse desvio, encontramos uma das características mais pungentes de toda a obra de Lisboa: a delicadeza.

Como expliquei anteriormente, *Sinfonia em Branco* me afetou profundamente e por isso o escolhi para o trabalho de conclusão de curso. Quando me perguntam a história do livro, sinto-me obrigada a explicar que a narrativa é muito mais do que a vida de duas irmãs traumatizadas pelo abuso sexual. Defendo que o romance de Adriana Lisboa é atraente porque foi escrito com delicadeza. Isso não significa tratar-se de uma leitura de *mulherzinha* (posição machista); o caminho de análise é outro.

Na tese de doutorado de Luciane Azevedo, o capítulo “a delicada mordida da anacronia” dedica-se a essa característica. Azevedo analisa as primeiras três obras de Lisboa e mostra que escrever com delicadeza é uma decisão política, um caminho estético no qual Adriana Lisboa se posiciona “pelo anti-pop, pela negação de uma forte vertente neonaturalista na literatura contemporânea” e, por isso, “pretende reverter os paradigmas de uma estética que a autora considera bem aceita pela mídia” (AZEVEDO, 2004, p.125).

Durante minha pesquisa de *Sinfonia em branco* identifiquei algumas estratégias que ajudam a compor essa literatura delicada, como a valorização do detalhe, (aspecto abordado nos trabalhos de Felix e Azevedo; a construção de um ritmo dentro da prosa – como se o

romance fosse uma grande poesia; o uso da sinestesia (LUCENA, 2014, s/p), bem como a elaboração de imagens por meio do discurso. Analisemos cada uma dessas facetas da delicadeza.

Luciene Azevedo sistematiza a delicadeza da obra de Lisboa a partir da obra *A câmara clara*, de Roland Barthes, valendo-se dos conceitos de *studium e punctum*. Nesse ensaio, Barthes explica que o *studium* de uma fotografia refere-se ao interesse cultural despertado pela foto. Para exemplificar esse conceito, diz que entre as milhares de fotos da insurreição da Nicarágua ele tem por elas “uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política” (BARTHES, 1984, p.45). Em contraste, o outro termo latino, *punctum*, refere-se à afetividade exprimida pela fotografia:

O segundo elemento vem a quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana no campo do *studium*), é ele que *parte da cena, como flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem a contrariar o *studium* chamarei então de *punctum*, pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)*. (BARTHES, 1984, p.46, grifo meu)

Como explica Azevedo, “o *punctum* perturba, libera detalhes e, apesar de provocar uma ferida no olhar, não tem relação com o choque”, de maneira que “o detalhe salta da unidade da foto” (AZEVEDO, 2004). Por que esse conceito se relaciona com a delicadeza de *Sinfonia em Branco*? Porque configura “a possibilidade de um outro olhar voltado para as desimportâncias que atua contra o fluxo das imagens majestosas, reivindicando uma experiência perceptiva do mínimo” (AZEVEDO, 2004, p.131). A miniatura – tema também recorrente na *Poética do espaço*, de Bachelard –, perpassa todo o romance. No primeiro capítulo, enquanto Tomás espera ansioso pela chegada de Maria Inês, o olhar do leitor se desvia para os pés de Tomás: “diante de seus pés uma mariposa morta-viva acabava de se debater inutilmente enquanto um cortejo fúnebre de formigas pretas famintas arrastava-a em seu resto de existência pelo chão” (SB, p.41).

Outros desvios de olhar e a elevação do pequeno compõem a obra. Classificaria como exemplo emblemático o assassinato de Afonso Olímpio pela filha Maria Inês. Em primeiro lugar, o relato da morte acontece dentro de um capítulo com título de celebração, *feira junina*. Segundos antes do ato mortal, Maria Inês se refere a Afonso Olímpio como *pai*: “ela

surpreendeu-se por ouvir-se dizendo aquela palavra, pai, que foi a última que disse a ele e a última que ele ouviu” (SB, p.293). Quando Maria Inês mata Afonso, lemos uma suavidade discursiva: ela “*muito levemente*, o empurrou” (SB, p.293, grifo meu). Para completar esse quadro de suavidade frente ao pesado, Clarice desvia olhar para uma borboleta no exato momento em que ocorre o assassinato: “um ruído mínimo, quase inaudível, soou dentro da alma de Clarice e ela *voltou o rosto na direção do céu e viu a imagem da borboleta* multicolorida. Que alçava voos possíveis” (SB, p.293, grifo meu).

A imagem que permaneceu na memória de Clarice não foi a queda do pai, mas a do voo da borboleta: “aquela visão ficou grudada em seus olhos secos como anteriormente os fluidos corporais de seu pai haviam ficado grudados em suas coxas a ponto de ela precisar removê-los com uma bucha” (SB, p.293). O último parágrafo do capítulo é também o último a relatar a morte de Afonso Olímpio. Nele não há tragédia ou apelo sensorial, apenas suavidade: “não foi exatamente pena o que Clarice sentiu, mas um *desajuste ligeiro*, como se estivesse assistindo a um filme. E deixou-se levar por Maria Inês pedreira abaixo, morro abaixo, *por entre o mato e o pasto onde os bois ruminavam e os pequenos carrapatos esperavam*” (SB, p.294, grifo meu).

Assim como para Barthes o *punctum* era um detalhe que saltava da foto em direção aos olhos de quem a contempla, provocando um efeito desconfortante, porém intenso e verdadeiro, os detalhes de *Sinfonia em Branco* ganham espaço e vida no romance. A borboleta, as formigas, os carrapatos, os olhares etc., tudo abranda o enfretamento com o horrível. Sobre essa bonita estratégia - afinal um tema como o abordado em *Sinfonia em Branco* precisa ser exposto, não escandalizado -, Ítalo Calvino faz uma comparação pertinente entre a leveza da literatura e a forma como Perseu mata a assustadora Medusa.

Ao considerar a *leveza* (leiamos delicadeza) como uma das seis propostas para a literatura do novo milênio, Calvino revela:

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saldar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta filósofico que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezzinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (CALVINO, 1990, p.26)

Ponderemos sobre essa imagem: como alguém que carrega o peso do mundo consegue dar um salto ágil e imprevisto? Para Calvino, o segredo da leveza reside justamente aí, na habilidade de suavizar o pesado. Calvino dá vários exemplos de como isso ocorre na literatura, como o estudo acerca do mito grego sobre a morte da Medusa.

A aparência de Medusa era horripilante: possuía “dentes enormes como os de um javali, garras de bronze e cabelos de serpente” (BULFINCH, 2013, p.184). “Tornou-se um monstro tão cruel, com um aspecto tão assustador que nenhum ser vivente poderia olhá-la sem se transformar em pedra” (BULFINCH, 2013, p.184). Como alguém seria capaz de deferir-lhe um golpe mortal se não a poderia ver? Perseu encontrou a resposta: “enquanto ela dormia, e tendo cuidado para não olhar diretamente para o monstro, mas guiando-se apenas pela *imagem refletida no brilhante escudo emprestado*, cortou-lhe a cabeça” (BULFINCH, 2013, pp. 184, 185, grifo meu). Para entender onde está a leveza dessa história, faço minhas as palavras de Calvino: “é sempre na *recusa da visão direta* que reside a força de Perseu” (CALVINO, 2002, p. 19).

A pesada história da Medusa não termina com a morte. De seu sangue nasce uma das mais bonitas figuras da mitologia, Pégaso, o cavalo alado. Calvino cita um trecho de *Metarmofoses*, de Ovídio, para mostrar como Perseu fora instruído a tratar com suavidade com a pesada cabeça da Medusa: “para que a areia áspera não melindre a anguícoma cabeça, ameniza a dureza do solo com ninho de folas, recobre-o com algumas algas que cresciam sob as águas, e nele deposita a cabeça de Medusa, de face voltada para baixo” (OVÍDIO *apud* CALVINO, 1990, p. 20) Outro detalhe: Perseu carrega a grande e robusta cabeça de Medusa voando com sapatos alados. Delicado, não é mesmo?

Semelhante ao fim da Medusa, Adriana Lisboa organiza as situações traumatizantes de *Sinfonia em Branco*. Se olhar diretamente para Górgona petrifica, ler sobre o abuso sexual do pai contra a filha, congela. A necessidade de destruição da Medusa pode ser comparada à necessidade de se discutir o tema do abuso – tanto para evitar futuras feridas como para cicatrizar as já feitas. A questão, portanto, não é o assunto, mas como abordá-lo. Lisboa foi precisa como Perseu, sem olhar diretamente para o inimigo, mas há uma sutil diferença: o escudo da brasileira não foi o reflexo do metal, mas a delicadeza do discurso.

Também se percebe a delicadeza de *Sinfonia em Branco* pelo ritmo da narrativa. O próprio nome do romance já nos leva a pensar sobre a dinâmica do texto. A palavra *sinfonia* sugere musicalidade, cadência, refrão. Sobre esse intertexto já na capa do livro, Regina Felix explica que “o vocabulário sinfonia do título de Adriana Lisboa, por sua vez, suscita a ideia de resolução para as contraposições que compõe o livro (...) A sinfonia encadeia, quase cenograficamente, falas e imagens, elementos da música e da pintura” (FÉLIX, 2011, p.100). No mesmo artigo, cita a observação de John Pemble sobre a relação entre a composição do romance e a música: “a estrutura sinfônica resolveu o caos e o conflito como ordem e harmonia.

A sinfonia de Beethoven revelou o *rerum concordia discors* (a concórdia dissonante das coisas) e transcendeu a paixão humana em abstração pura” (PEMBLE *apud* FÉLIX, 2011, p.101).

Para exemplificar os diversos arranjos discursivos em *Sinfonia em Branco*, pensemos no capítulo *Trio para trompa, violino e piano*. Além do nome de instrumentos musicais, a narradora agrupa os dramas das personagens em conjuntos de três. As frases “um sorriso, dois sorrisos, três sorrisos. Um tigre, dois tigres, três tigres tristes” (SB, p.78) evidenciam “os diversos triângulos amorosos: entre o pai, a mãe e Clarice; entre esta, Maria Inês e Tomás; entre os pais de Tomás e ele mesmo; entre o marido de Maria Inês, esta e os amantes de cada um e assim por diante” (FÉLIX, 2011, p.97). Também verificamos a presença do ritmo por meio de diretas referências musicais e da transcrição de parlendas: “hoje é domingo, pede cachimbo, cachimbo é de barro (...) /Três tigres tristes/O rato roeu a roupa do rei de Roma” (SB, p.66).

Em *Trio para trompa, violino e piano* narra-se a primeira menção do abuso sofrido por Clarice. Apesar de ser uma cena cruel, a narradora a encadeia com cuidado: usa repetição, frases curtas, progressão de ideias (o objetivo não é o choque!), começando a partir da imagem da fazenda, da fazenda para a pedreira, da pedreira para a árvore de dinheiro, da árvore de dinheiro para a criança de nove anos, da criança para a porta e somente depois desse longo caminho para a “mão masculina madura sobre o seio que era de uma palidez vaga” (SB, p.60). O abuso físico/emocional é a centralidade da obra, mas ao denunciar a primeira vez usa apenas dois parágrafos:

Na fazenda, havia uma pedreira proibida. Havia uma casa antiga que abrigava sentimentos proibidos. Havia também uma certa Fazenda dos Ipês onde um homem enlouquecido pelo ciúme cometera um crime paralelo. Havia uma árvore de dinheiro que nunca brotara.

Havia mais: uma criança de nove anos de idade. Uma porta entreaberta. Uma mão masculina madura sobre o seio que era de uma palidez vaga, quase fantasmagórica. (SB, p. 60)

Sentimos o ritmo de *Sinfonia em Branco* na organização das orações, períodos e parágrafos. No decorrer da leitura, percebemos um arranjo textual semelhante à poesia concreta, como sequência de frases curtas, palavras encadeadas por causa de sua similaridade fônica, parágrafos de tamanho desigual. Assim como na música popular ou erudita, a narradora insere motes (estribilhos) no texto: “a amava porque ela não tinha segredos” (SB, p.127 *et al*), “antes de tudo” (SB, p.40 *et al*), “o tempo é imóvel, mas as criaturas passam” (SB, p. 34 *et al*), “uma moça vestida de branco” (SB, p. 16 *et al*).

Outra forma de pensar a delicadeza de *Sinfonia em Branco* é por meio da sinestesia. Constantemente a narradora aguça os sentidos do leitor, pois as “cores ganham adjetivos, as estações adquirem cheiros, os sentimentos, gostos” (LUCENA, 2014, s/p). Exceto no momento

em que aos treze anos Clarice toma banho no rio, todo o romance tem uma atmosfera quente, de calor. Lemos, por exemplo, “claro, estava muito quente” (SB, p. 38), “como se nenhuma urgência pudesse ser sobreposta ao sono de uma manhã de domingo ou ao torpor do sol sobre sua pele, queimando intenso” (SB, p.43), “úmido e quente. Por debaixo do vestido leve e completamente fora de moda que estava usando, ela sentia o suor brotando nas axilas, na curva dos seios” (SB, p.123), “o sol de janeiro era integral, mesmo às oito horas” (SB, p.195).

As cores também se fazem presente. Em geral são cores neutras, com exceção do lenço de “vermelhas rosas vivas” (SB, p. 100) usado por Lina no momento da extrema violência sofrida. Segundo a análise de Felix, “vemos o claro-escuro que perpassa *Sinfonia em Branco* desde a oposição mais óbvia o elemento Terra de Tomás e Clarice, de um lado, e de outro, a Água e o Ar como os quais Maria Inês é ilustrada” (FÉLIX, 2011, p.100). Vemos marrom na terra e poeira da fazenda, o branco na vida de Maria Inês, a cor de fogo nos olhos da mesma, a transparência nos olhos de Tomás (SB, p.15), “azul, banco e prata” no natal (SB, p.63), nas nubladas expressões de Otacília (SB, p.39), além de algumas “ideias pretas” (SB, p.52).

Por último, porém de igual importância, a delicadeza em *Sinfonia em Branco* se constrói pela avalanche de imagens, “objetos desimportantes e gestos sutis transformam-se em tropos de episódios atroztes” (LUCENA, 2014, s/p). Associamos situações absurdas à determinadas imagens: o lenço de Lina a sua morte; as sementinhas de cipreste, ao abuso de Clarice; o fogo, à infância perdida de Maria Inês; a náusea, ao sofrimento de Clarice; a faca Olfa, à tentativa de suicídio; o quadro de Wistler, à inocência roubada; a escultura, ao esquecimento; o monstro, ao pai abusador.

Vale ressaltar que as imagens criadas por Adriana Lisboa se distanciam da metáfora. Para isso, podemos revisar a obra *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard: “ao contrário da metáfora, a uma imagem podemos dar nosso ser de leitor: ela é doadora do ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante” (BACHELARD, 1993, p.88). Em suma, se a metáfora reduz o sentido, a imagem o amplia.

Identificamos esse artifício em *Sinfonia em Branco*. Como reduzir o impacto das sementes de cipreste ou não visualizar a pequenez dessas sementes e escutar o barulho de sua queda quando os olhos de Maria Inês fotografam aquele instante decisivo? Somente com delicadeza um tema tão medonho poderia ser tratado. Somente com a delicadeza Clarice e Maria Inês puderam sair do labirinto. Por fim, acredito que somente com delicadeza poderiam construir a casa afetiva que tanto lhes faltou na infância.

ATANDO OS NÓS

A abertura de *Sinfonia em Branco* sugere o percurso de um reencontro. Percurso que pelas últimas páginas deciframos não ser de vinte e quatro horas, mas de aproximadamente quatro décadas. Essa descoberta se dá nas linhas finais do romance durante uma conversa entre Maria Inês e Clarice antes do *antes de tudo* - naquele momento apenas duas irmãs. Ao concluir a leitura, temos o início gravado no fim, corroborando a circularidade do romance. O reencontro entre as irmãs e Tomás é um símbolo de todo o caminho percorrido, cujo início se deu com as especulações *do que poderia ter sido* embaixo do pé de goiabeira.

O caráter labiríntico do romance vai além da forma e se concretiza na vida das personagens. Clarice entra no Labirinto aos treze anos quando seu pai a violenta e Maria Inês quando derruba as sementes de cipreste. A entrada no Labirinto ressignifica a casa natal das irmãs e elas iniciam uma caminhada existencial de amadurecimento, de “reconfiguração da dor” (FELIX, 2011, p.94). Essa é uma caminhada tortuosa, aparentemente sem saída, com caminhos bifurcados e que para dificultar conta com a presença de um pai-monstro. Mesmo diante de muitos pesares e apesares, Maria Inês e Clarice sobrevivem. Ao sair do Labirinto (o que não exclui a possibilidade de entrar em outro), as irmãs sabem como enfrentar o passado, viver o presente e conjecturar sobre o futuro. Em outras palavras, na saída do Labirinto encontram a casa afetiva.

Assim como a Medusa petrifica quem a vê, o tema de *Sinfonia em Branco* congela o leitor. Ao pensarmos sobre a morte de Medusa, observamos uma estratégia e uma consequência, revestidas de leveza: para matá-la, Perseu valeu-se do reflexo do monstro no metal do escudo e do sangue de Medusa nasce o cavalo alado. O mesmo acontece no romance: o tema emudece, mas o arranjo literário encanta.

Adriana Lisboa usou a mesma estratégia de Perseu, conferindo ao tema um olhar indireto. Assim como o sangue de Medusa deu origem a Pégaso, a delicadeza da narrativa criou uma obra que transcende a brutalidade do enredo. Um enredo que ao bifurcar possibilidades, tempos e caminhos, exige atenção e sensibilidade, pois esconde monstros e encruzilhadas. Para sair dessa narrativa, apenas o fio de Ariadne (já encontrou o seu?) pode conduzir o leitor à saída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Luciana. *A delicada mordida da anacronia*. In: *Estratégias para pensar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Rio de Janeiro: Uerj, 2004. Tese de doutorado.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Tradução de Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de José Colaço Bareiros. São Paulo: Abril, 2000.
- BRESSON, Henri Cartier. *O instante decisivo*. 1952. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>> Acesso em 14 de dezembro de 2015 às 21:07.
- BULFINCH, Thomas. *O livro da Mitologia*. Tradução Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Airi Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.
- FÉLIX, Regina R. “Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa” In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.º 37, pp.93-103, janeiro/julho, 2011.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Lourival Holt Alburquerque. São Paulo: Abril, 2010.
- LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. *A circularidade dos sonhos*. 2004 (mimeo).
- LISBOA, Adriana. *Sinfonia em Branco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LOPES, Denílson. “De volta pra casa” In: *Imagem e Diversidade – estudos da homocultura*, pp. 51-68. São Paulo: Nojosa edições, 2004.
- LUCENA, Aline Paiva de. *A delicadeza como estratégia*. 2014 (mimeo).
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Tradução de Eloisa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- MOSSÉ, Claude. *Dicionário da Civilização Grega*. Tradução Carlos Ramallete. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NAMORATO, Luciana. *Diálogos borgianos: intertextualidade e imaginário nacional na obra de Jorge Luis Borges e de Antonio Fernando Borges*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

OLIVEIRA, Lara Emanuela da Silva. *Enigmas no conto “o jardim de caminhos que se bifurcam”, de Jorge Luis Borges* In: “Linguasagem – Revista Eletrônica de Popularização Científica em Ciências da Linguagem”, São Paulo, ed. 19, julho/agosto/setembro, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. “A cultura como trauma” In: CULT, São Paulo, ano 18, p.37. Setembro, 2015.