



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

RAPHAELA PESTANA

**SEMENTINHAS DE CIPRESTE PELO CHÃO: A
FIGURATIVIZAÇÃO DO INDIZÍVEL EM
*SINFONIA EM BRANCO***



ARARAQUARA - SP

2023

RAPHAELA PESTANA

**SEMENTINHAS DE CIPRESTE PELO CHÃO: A
FIGURATIVIZAÇÃO DO INDIZÍVEL EM
*SINFONIA EM BRANCO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA - SP

2023

P476s

Pestana, Raphaela

Sementinhas de cipreste pelo chão : a figurativização do indizível em Sinfonia em branco / Raphaela Pestana. -- Araraquara, 2023
109 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Alexandre Silveira Campos

1. Violência. 2. Figuratividade. 3. Indizível. 4. Efeito de real. 5.
Brutalismo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

RAPHAELA PESTANA

**SEMENTINHAS DE CIPRESTE PELO CHÃO: A
FIGURATIVIZAÇÃO DO INDIZÍVEL EM
*SINFONIA EM BRANCO***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 19/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos
Departamento de Letras Modernas
FCL-UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas
FCL-UNESP/Araraquara-SP

Membro Titular: Profa. Dra. Patricia Veronica Moreira
Doutora em Linguística e Semiótica [convidada externa]

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha família, sem a qual nada seria possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo financiamento ofertado à realização deste trabalho. À Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, seus professores e servidores que atravessaram meu caminho acadêmico, do início da minha jornada até aqui.

Ao meu orientador Alexandre por acolher todas as vozes da minha cabeça e a confusão de um projeto em andamento, sempre presente.

Ao meu companheiro de vida e nossa Pipoca, *la forza delle onde del mare*, que não me deixaram desistir.

À minha família, que guiou meus passos para o caminho dos estudos, fazendo o impossível para fortalecer e sustentar meu percurso.

À minha família do coração, o acolhimento e a energia que me alimentam e que revigoraram meus incontáveis fins de semana de escrita.

À minha banca e aos meus amigos que pacientemente leram e releeram minhas ideias, acolhendo minhas dúvidas e fortalecendo a sementinha que um dia foi esta dissertação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Verossímil

Antigamente, em maio, eu virava anjo.
A mãe me punha o vestido, as asas,
me enalcava a coroa na cabeça e encomendava:
“canta alto, espevita as palavras bem”.
Eu levantava voo rua acima.

Adélia Prado (2020, p. 80).

RESUMO

A observação da ficção brasileira dos últimos anos indica a violência como uma temática recorrente, cuja representação incorpora traços violentos, apresentando linguagem e ritmo agressivos, em sentido geral, na direção do que Alfredo Bosi (1975) denominou brutalismo. Em contrapartida, o romance *Sinfonia em branco*, publicado inicialmente em 2001 pela brasileira Adriana Lisboa, conta, com a sutileza de uma linguagem profundamente imagética, a vida de duas irmãs cercadas por eventos brutais, instaurando uma isotopia do trauma, que se sucede em estupro, linchamento, feminicídio, tentativa de suicídio e parricídio. A fim de investigar como essa forma de representação se desenvolve, busca-se na teoria semiótica e na crítica da narrativa recursos que apontem as imagens e a linguagem em seu poder expressivo, viés também distinto dos demais estudos da obra. Em um contexto de silenciamento e opressão, o indizível cerca a família e a própria compreensão da violência, sendo construído figurativamente no discurso, elaborando com delicadeza (AZEVEDO, 2004) as perspectivas das vítimas e confidenciando ao leitor a experiência de tal violência. À vista disso, em contraposição à representação brutalista, que expõe a crueldade e almeja o choque, a obra de Lisboa compõe metafóricamente memórias que não se pode nomear, tamanho silenciamento e repressão enfrentados pelas personagens. A sugestão dos episódios violentos construída pelas estratégias de figurativização sinaliza aquilo que se sucedera, estabelecendo a expectativa do porvir; um efeito de êxtase (GREIMAS, 2002) que representa, no discurso e no leitor, a angústia vivenciada pelas vítimas. Por fim, a isotopia do trauma é arrematada pela articulação de tais recursos no afastamento do enunciador do discurso, compondo um efeito de real na narrativa, ainda que de modo particular diante da ficção contemporânea brasileira, de tendência brutalista. Confidente do trauma, o leitor é, então, conduzido à uma experiência de testemunho, pela representação no discurso em si, da dor e do silenciamento sofridos pelas personagens, conforme busca-se investigar.

Palavras-chave: Violência; figuratividade; indizível; efeito de real; brutalismo.

ABSTRACT

The observation of Brazilian fiction from the past years indicates violence one current thematic, which representation incorporates violent traces, presenting forceful language and rhythm, for example, what Alfredo Bosi (1975) called brutalism. On the contrary, the novel *Sinfonia em branco*, first published in 2001 by the Brazilian Adriana Lisboa, tells, with the subtlety of a deeply imagery language, the life of two sisters surrounded by brutal events, establishing a trauma isotopy, that ensues rape, lynching, feminicide, suicide attempt and patricide. In order to investigate how this way of representing develops, it seeks on semiotics and on critical of the narrative resources that point the images and the language in their potential expression, which is a conception also distinct from the other studies of this book. In a context of silencing and oppression, the unspeakable surrounds the family and the comprehension of the violence itself, being constructed figuratively on the discourse, elaborating through delicacy (AZEVEDO, 2004) the victims' perspectives, and confiding the reader to the violence experience. Therefore, in contraposition to the brutalist representation, that exposes cruelty and seeks shock, Lisboa's production composes metaphorically memories that one cannot nominate, how huge are the silencing and the repression faced by the characters. The suggestion of violent episodes through figures signals what has succeeded, stablishing one future expectation; the ecstasy effect (GREIMAS, 2002) that represent, on the discourse and on the reader, the anguish experienced by victims. Finally, the trauma isotopy is completed by the articulation of that resources on enunciating distance, composing a real effect on narrative, though in a particular way through Brazilian contemporary fiction, and its brutalist tendency. A trauma confident, the reader is, so, conducted to a witness experience, over the representation of pain and silencing suffered by characters on the own discourse, as it intends to investigate.

Keywords: Violence; figurativity; effect of real; unspeakable; brutalism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	24
2.1 Rubem Fonseca	28
2.2 Patrícia Melo	30
2.3 Ana Paula Maia	33
3 A REPRESENTAÇÃO.....	37
4 O EFEITO DE REAL	47
4.1 O percurso semiótico	47
4.2 Enunciação	51
4.3 Figurativização.....	55
4.4 Contrato de veridicção	59
5 VIOLÊNCIA E POETICIDADE EM <i>SINFONIA EM BRANCO</i>.....	63
5.1 Uma sinfonia em branco	63
5.2 A representação delicada da violência.....	72
5.2.1 A porta entreaberta	80
5.2.2 As sementinhas de cipreste espalhadas ao chão.....	83
5.2.3 O coelho que presente o predador	87
5.2.4 A faca Olfa.....	92
6 CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS.....	100
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	106
ANEXOS.....	108
ANEXO A – <i>Sinfonia em branco, N^o1: A Rapariga Branca, James McNeill Whistler (1862)</i>	109

1 INTRODUÇÃO

Sinfonia em branco, publicado pela primeira vez em 2001 por Adriana Lisboa, é um romance que articula violência e trauma nas vidas das irmãs Maria Inês e Clarice, marcadas por um estupro incestuoso que culmina em episódios tão cruéis quanto. A obra se enquadra no quadro contemporâneo da ficção brasileira, cuja temática central é a brutalidade que tange os seres humanos, sobretudo no que concerne à criminalidade, com assaltos, homicídios a fins. Nesse cenário, a produção de Lisboa como um todo se destaca por uma linguagem poética que atrela memória e trauma, de personagens que transitam entre Vietnã, Nova Zelândia e Estados Unidos em busca de uma renovação pessoal. Entretanto, é em *Sinfonia em branco* que a autora traz à tona a violência, multifacetada no silenciamento, na tentativa de suicídio, no parricídio, no linchamento e no estupro ele mesmo. A articulação desses episódios violentos, faz-se, então, fundamental à análise do romance, inserido em uma tradição literária que preza tal temática desde os Anos de Chumbo.

Ainda que herdeira da ficção da violência, Lisboa traz no romance os atos mais brutais com um olhar extremamente delicado, sutil e poético, característico da própria autora, em articulação a perspectivas traumatizadas desde a infância, o que chama atenção para o lugar ocupado por *Sinfonia em branco* diante das demais produções de seu tempo. Em contrapartida a um discurso direto, acelerado e brutal em que não cabem lirismos ou afetos quando se fala em violência (BARBERENA, 2016), como se destaca na produção literária das últimas décadas, observa-se um romance como *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, fundamental na delicadeza e na sutileza narrativas sobre episódios igualmente abjetos, como aqui objetiva-se investigar de modo geral.

À vista disso, faz-se objetivo geral deste trabalho observar de que como tais traços de linguagem são articulados em uma representação delicada da violência, de tom extremamente poético. Especificamente, busca-se averiguar a discrepância da narrativa entre as demais produções contemporâneas de tendência brutalista; investigar o desenvolvimento do trauma familiar através de imagens poéticas que constroem a figuratividade no romance; ponderar o efeito de realidade atingido por tal forma de representação que já não configura no leitor-testemunha o choque, como antes, mas o afeto.

Adriana Lisboa, mestre em literatura brasileira e doutora em literatura comparada, é também romancista, poeta, contista e musicista carioca; autora de uma vasta obra, traduzida em uma série de países. Publicou diversos contos, poemas e livros infantojuvenis. Contudo, é aqui

de nosso interesse seu trabalho em prosa, ainda que nele não passem despercebidos traços da poeta e musicista que também é. Estreou em 1999 com o *Os fios da memória*, cuja personagem principal, Beatriz, reclusa em meio aos livros da mansão familiar, resgata antigos diários, recontando em detalhes ao leitor a história de seus antepassados, cujo pano de fundo é um Brasil Colonial. Curiosamente, foi de opção da autora que o romance deixasse de ser comercializado, marcando, talvez, sua distinção temática e linguística das demais produções recentes, embora já antecipe a memória como aspecto fundamental à produção literária da autora. Nesse romance, estreiam, ainda, o amplo trabalho referencial de Lisboa, dona de obras com ricos diálogos, além da construção de uma linguagem delicada, como posteriormente muito se vê, repleta de sutilezas e detalhes – traços os quais constroem um fluxo textual em que “as inúmeras referências ao modo como a narração pretende arranjar o tempo, através de idas e vindas, prepara o leitor para o exercício de um outro ritmo de leitura, baseado em uma memória que se deleita com os detalhes mais desimportantes e vê nisso um grande valor” (AZEVEDO, 2004, 121).

Ponderando as demais obras que vieram em seguida, destacam-se em sua produção alguns aspectos recorrentes. O primeiro que pode ser apontado é a temática da memória, narrada sob forte influência lírica, contendo pinceladas de outras artes (tais como música, como se observa, por exemplo, no capítulo “Trio para trompa, violino e piano” de *Sinfonia em branco*, e pintura, tal como sugerido pelo título de enredo do romance, em constante relação com *A rapariga branca* de Whistler), e até de outros autores (como Manuel Bandeira e Matsuo Bashô), que expõem a vasta formação artística da autora. É uma literatura abundante em intertextos, deixando claro um árduo trabalho de pesquisa por trás da matéria literária, mas na qual, ainda assim, prevalece a mais alta delicadeza, que configura um olhar cuidadoso e extremamente poético para os mínimos detalhes em cena – o que se inicia em *Os fios da memória*, mas ganha força em suas produções seguintes, como *Sinfonia em branco* (2013c [2001]) *Um beijo de colombina* (2015 [2003]).

Publicado inicialmente em 2003, *Um beijo de colombina* é fruto de sua dissertação de Mestrado em diálogo com Manuel Bandeira, como o próprio título sugere. Nele, Teresa desaparece em uma noite após um mergulho no mar de Mangaratiba, no Rio de Janeiro. Dessa maneira, João, seu companheiro e nosso narrador, inicia uma busca sobre o que ocorrera, investigando os últimos meses de vida da namorada. Composto por *flashbacks* e fragmentos de memória, o romance também apresenta um quadro urbano do Rio de Janeiro contemporâneo, conforme transita pelos lugares onde Teresa passava ou morava. Ainda,

trata com delicadeza e um certo fascínio o trabalho do próprio escritor, uma vez que a investigação sobre Teresa se dá, também, a partir de sua própria escrita. Não menos envolvente é a descoberta ao final da leitura de que o romance é, ele mesmo, uma obra de Teresa, dando à ficção a imagem do que seria o próprio desaparecimento, de modo a considerar, por fim, “[...] alguns possíveis significados da criação literária na contemporaneidade” (COSTA, 2002, p. 155)¹.

Nessa *mise en abîme*, há a transformação do que poderia ser o desaparecimento de Teresa, na suspeita de seu suicídio a partir de um bilhete deixado pela jovem na geladeira de seu apartamento: “*Nas ondas da praia, nas ondas do mar, quero ser feliz, quero me afogar*” (LISBOA, 2015, p. 69), verso referente ao poema “Cantiga”, presente em *Estrela da manhã* (1993 [1936]). A esse respeito, aponta Marcelo Moutinho (20--),

A partir da paixão de Teresa pelo escritor, o romance sustenta um profícuo diálogo com a poesia de Manuel Bandeira, centrado primordialmente no livro *Estrela da vida inteira*. As alusões são muitas: o nome de Teresa, o título da obra e de todos os seus capítulos, a rua Moraes e Vale, onde o poeta morou, e os versos que, distribuídos em meio à prosa de Adriana, inserem-se perfeitamente na narrativa (sempre com o cuidado do uso do itálico). Contudo, o mais relevante elo entre *Um beijo de Colombina* e a poética de Bandeira descortina-se na essência a que anseiam, no espírito que os anima. (MOUTINHO, 20--, n.p).

Nota-se, portanto, como a obra exemplifica o lirismo da produção de Adriana Lisboa. Moutinho (20--) defende em *Um beijo de colombina* a ideia bandeiriana de que “a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (BANDEIRA, 1997, p. 296), mas é possível considerar essa uma perspectiva de toda a prosa lisboana, representada, aqui, no romance de Teresa autora-personagem, e que se pretende investigar no trato da violência em *Sinfonia em branco*. À vista disso, nota-se que é no detalhe e na delicadeza que o texto lisboano se faz, deixando transparecer a poeta por trás da romancista. Assim, ela, como conclui Luciene Azevedo (2004, p. 123), “investe na elegância, traduzida pela convivência do simples com o refinado, na memória como uma interface capaz de lembrar outras temporalidades, outras cadências de leitura e escrita, e na descrição do detalhe”, configurando um estilo caracterizado pela “convivência da sofisticação e da simplicidade” (AZEVEDO, 2004, p. 120).

¹ Interessante notar que se trata, aqui, de um pensamento da própria autora, também pesquisadora de literatura, conforme publicado na Revista Palimpsesto, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, em 2002, sob autoria de Adriana Lisboa Fábregas da Costa.

Nesse sentido, a opção pelo silêncio e pela delicadeza como forma de narrar soma-se à relação entre mobilidade e identidade, que tange também aspectos culturais. Esse é o caso de obras como *Rakushisha* (2014 [2007]), *Azul corvo* (2013a [2010]), *Hanói* (2013b) e *Todos os santos* (2019), cada qual à sua maneira e em seu próprio contexto sócio-histórico-cultural, abordando o trânsito de personagens que buscam a si mesmas, em deslocamentos que incluem o Japão de Bashô, o Brasil, os Estados Unidos e a Nova Zelândia – o que, de certa forma, reflete uma faceta da própria autora, que morou na França, na Nova Zelândia e atualmente vive nos Estados Unidos.

Em *Rakushisha* – que significa cabana dos caquis caídos, em referência a Quioto e Matsuo Bashô -, Lisboa delinea os caminhos de Hakuri e Celina pelo Japão. Ele, desenhista, assume a tarefa de ilustrar a tradução do *Diário de Saga*, de Bashô, motivo pelo qual viaja ao país. Ela, até então misteriosa e desconhecida, embarca com ele nessa jornada após se cruzarem, um dia antes, no metrô. O romance marca, assim, o deslocamento como busca da constituição identitária, dado que Hakuri, de origem nipônica, aprofunda-se na cultura e no país de seus antepassados, e Celina procura encontrar a si mesma após perder a filha em um grave acidente (o que se dá mutualmente na leitura de Bashô e na viagem pelo país, além da escrita do próprio diário). Com traços que compõem a delicadeza do estilo lisboano, tem-se o percurso dos dois por um Japão revelado ao leitor em cada detalhe, o que se dá, por um lado, a partir da reprodução de trechos do diário de Bashô, mas também como forma de pesquisa e estadia da autora em Quioto.

Tais aspectos do romance de Adriana Lisboa o inserem no que Rita Olivieri-Godet (2007, p. 251) chamou “poética da alteridade”, cujos elementos

[...] induzem a uma arqueologia não só de culturas e de povos, mas da linguagem enquanto elemento que constitui o ser. Isso justifica suas estruturas vertiginosas, refazendo percursos circulares, projetando, no universo ficcional, a figura do escritor e sua busca obsessiva da decifração de um enigma. Viagem, portanto, que toma o estrangeiro e sua irredutível diferença para significar o indizível, conduzindo a narrativa para o limite do irrepresentável. (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 251).

À vista disso, traços da alteridade como a figura do escritor, a viagem e a exploração de culturas diferentes marcam *Rakushisha* de modo a inseri-lo “numa série de produções literárias recentes em que escritores brasileiros contam histórias situadas fora do país ou representam experiências próprias no estrangeiro” (VEJMELKA, 2012, p. 313) – como é, também, o caso de outras produções de Lisboa, tais como *Azul corvo*, *Hanói* e *Todos os santos*, conforme já

pontuado. Obras essas, portanto, que unem multiplicidade cultural e artística à delicadeza do estilo lisboano.

Considerando brevemente o romance *Azul corvo*, publicado em 2010 e eleito um dos livros do ano do jornal inglês *The Independent* em 2013, tem-se Evangelina (ou Vanja), uma menina de treze anos que embarca aos Estados Unidos após a morte da mãe para viver com o padrasto, que pouco conhece, e buscar o pai. Fernando, o padrasto, é ex-guerrilheiro do Araguaia, o que configura uma narrativa paralela que traça o passado histórico de um Brasil ditatorial, tantas vezes apagado de sua história oficial. Juntos, os dois aproximam-se de Carlos, filho de imigrantes de El Salvador, e com ele formam uma espécie de família, que cresce conforme o deslocamento em busca do pai de Vanja e o adensamento em suas histórias pessoais ocorre. Ademais, cabe destacar o título do romance, novamente em diálogo com outro autor - nesse caso a poeta Marianne Moore, especificamente o poema “*The fish*” e suas “conchas azul corvo” (RIBEIRO, 2019).

Já *Hanói*, publicado em 2013 e tido como um dos livros do ano do jornal *O Globo*, aborda os caminhos de David, recém diagnosticado com câncer em fase terminal, e Alex, uma jovem que trabalha em um pequeno mercado de produtos orientais e divide o restante de seu tempo entre os estudos e o filho. Observa-se um romance cujo título leva o nome da capital vietnamita, traçando desde o primeiro contato uma intersecção histórica e cultural. David, filho de mãe mexicana e pai brasileiro que viveram nos Estados Unidos a vida toda como imigrantes ilegais, traz à tona um fluxo migratório de Minas Gerais aos Estados Unidos durante a década de 1970 devido ao subdesenvolvimento do Brasil. Por outro lado, Alex é filha e neta de vietnamitas vítimas da Guerra também em 1970, expondo um país e um povo devastado em que mulheres engravidaram de soldados americanos e foram, junto de seus filhos, rejeitadas pelo Vietnã, tendo em vista a onda antiamericana que presente no país após a guerra (FASCINA; COQUEIRO, 2016).

Ainda considerando os aspectos da imigração, da memória e da identidade, tem-se o romance mais recente da autora: *Todos os santos*, publicado em 2019. Nele, Vanessa e André são cariocas que vivem na Nova Zelândia pesquisando aves migratórias: “eles se comportam como as aves migratórias que um dia irão estudar”, como afirma Alvaro Costa e Silva (2019). O casal é, também, composto por amigos de infância que carregam consigo o trauma da morte do irmão de Vanessa, Mauro, afogado na piscina de um clube durante uma festa infantil. O ocorrido afeta drasticamente a família de Vanessa, levando à separação dos pais, à aproximação de seu pai e da mãe de André, além de um envolvimento misterioso da jovem com a irmã dele,

Isabel. Interessante notar também a referência do título a um subúrbio carioca onde viveu Lima Barreto (COSTA E SILVA, 2019), mantendo uma certa tradição de Lisboa nos intertextos de seus títulos. Nota-se, ainda, a configuração recorrente de uma narrativa fragmentária na abordagem do deslocamento, do trauma, da melancolia e da descoberta pessoal através da memória, tal como os demais romances da autora.

Seguindo o trabalho com o trauma e com a memória, verifica-se o segundo romance de Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco*, publicado em 2001 e vencedor do Prêmio José Saramago. Conforme apontado em grande parte da prosa lisboana, o título da obra faz-se chave fundamental de leitura, revelando um diálogo que se estenderá por todo o enredo. Nesse caso, a relação faz-se com a pintura homônima de James McNeill Whistler, *Sinfonia em branco Nº1: A rapariga branca*, datada de 1862. Além de profundamente metafórico e sugestivo ao desenvolvimento do romance, como pretende-se averiguar, o título indica uma intensa conexão que se dará entre a narrativa e as artes em geral, sobretudo na constituição das personagens, como é o caso de Maria Inês, jovem semelhante à Rapariga Branca.

Entretanto, ao contrário das demais produções da autora, há no romance a articulação de episódios violentos que conduzem a vida de duas irmãs, Clarice e Maria Inês, de um estupro incestuoso ao enfrentamento do trauma, que dura uma vida inteira. Aos treze anos de idade, Clarice passa a ser constantemente estuprada pelo pai, Afonso Olímpio, o que é testemunhado por Maria Inês, a filha mais nova, de apenas nove anos. Clarice, “dócil recatada submissa educada polida discreta adorável” (LISBOA, 2013c, p. 235), e Maria Inês, com seu “olhar inflamado” (LISBOA, 2013c, p. 275), seguem em silêncio durante longos anos de suas vidas, constantemente revivendo a memória e a dor. A presença oprimida do ocorrido devasta e adoce a família, cercada por uma série de outros episódios violentos - como o linchamento na Fazenda dos Ipês; o estupro e a morte de Lina, amiga e vizinha das irmãs; a tentativa de suicídio de Clarice; e o parricídio de Afonso Olímpio.

No tempo presente que se intercala ao passado traumático, Maria Inês retorna à fazenda da família, em Jabuticabais, ao reencontro de Clarice, quem não via há anos – o que se dá mais de trinta anos depois do estupro, já sem a presença opressora dos pais, mas ainda com o fantasma da memória. Este é o momento, também, de rever Tomás, um antigo amante cuja presença simbolicamente vai além, afinal, “ele *sabia*” (LISBOA, 2013c, p. 224, grifo da autora). Nesse sentido, constrói-se uma narrativa fragmentada, que intercala passado e presente das personagens como se o ocorrido na infância fosse, na verdade, simultâneo à vida adulta, embaralhando-se de tal modo a configurar a impossibilidade das personagens se

desvencilharem do passado traumático. Ademais, tal recurso discursivo articula presságios dos episódios violentos que se seguem através de imagens poéticas repetidas ao longo da narrativa.

À vista disso, nota-se que no romance predominam recursos discursivos distintos daqueles empregados comumente pelo brutalismo, uma vez que instaura forte poeticidade na representação da violência, conforme investigar-se-á neste trabalho pelos caminhos da semiótica greimasiana. Outrossim, destaca-se a particularidade deste estudo perante a fortuna crítica de Lisboa a respeito de *Sinfonia em branco* que se centra essencialmente nos aspectos temáticos da obra: a violência de gênero (física e simbólica); o trauma e a culpa sentidos pelas vítimas; além da memória e da busca de identidade das personagens. Diversas pesquisas sobre o romance consideram as características e os efeitos da cultura patriarcal, bem como da cultura do estupro, recorrendo muitas vezes à psicologia na investigação dos impactos do silenciamento nas vítimas de violência sexual, tidas culturalmente como culpadas pelo abuso sofrido, como Clarice.

Através das perspectivas das irmãs, aborda-se comumente a relação que a narrativa estabelece com o real na representação da violência sexual. Desse modo, diversos estudos do romance buscam apontar os traços e o impacto da sociedade patriarcal no percurso de Clarice e Maria Inês, enquanto personagens mulheres vítimas de uma violência física, simbólica e, sobretudo, estrutural. Um exemplo dessa abordagem é o artigo “Violência, incesto e culpa no romance *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa” (2018), da pesquisadora Ana Maria Soares Zukoski, no qual realiza uma análise interpretativa do romance, “[...] focalizando a temática, ao mesmo tempo arcaica e contemporânea, do incesto e da cultura do estupro no romance de Lisboa, visto que esses resquícios da cultura patriarcal persistem ainda hoje tanto nas sociedades mais tradicionais quanto nas mais contemporâneas” (ZUKOSKI, 2018, p. 101). Nesse sentido, a pesquisadora desenvolve uma análise da própria sociedade patriarcal contemporânea a partir da obra literária, de modo a estabelecer um paralelo entre ficção e realidade.

Outro estudo que associa ao romance questões do âmbito do social, realizando uma ponte entre ficção e realidade, é a dissertação de Helena Schoepf (2017). A pesquisadora considera obras de autoria feminina e o silenciamento da mulher na sociedade patriarcal para analisar o romance, também em conexão com a realidade. Busca-se, assim, “[...] identificar as possíveis causas do silenciamento das personagens e investigar se há ou não um processo de libertação das vozes silenciadas e que elementos sinalizam isso na obra” (SCHOEPF, 2017, p. 19). Dessa forma, considera como a suavidade da linguagem e o silêncio são articulados ao traçar a tentativa de resistência das irmãs frente a um contexto opressor.

Nesse sentido, no que concerne à linguagem lisboana empregada na representação da violência, tem-se, ainda, a ponderação de uma perspectiva fotográfica que atua na composição das imagens do romance, sendo essas um recurso fundamental para a narração da violência através da memória. É o que defende Laís Vanin (2015), que relaciona a busca das irmãs pela libertação do trauma a um labirinto, intensificado pela própria estrutura da narrativa, composta por constantes *flashbacks*, havendo, portanto, a ocorrência de analepse. Ademais, Vanin defende a delicadeza do texto de Lisboa, caracterizando-a a partir do olhar atento ao detalhe, da composição imagética e da sinestesia – o que se compreende, aqui, como linguagem poética, como pretende-se averiguar.

A minúcia textual de Lisboa configura-se uma característica própria de sua literatura, fundamentada no detalhe e na poesia para tratar de temas sensíveis, que envolvem sobretudo o trauma e a memória. É o caso de *Rakushisha*, *Hanói*, *Azul corvo*, *Todos os santos* e, claro, *Sinfonia em branco*. Nota-se, nesse sentido, uma poética que não se restringe à violência, mas que explora assuntos, sentidos e histórias comuns aos seres humanos, isto é, universais – marcando sua escrita entre as demais produções brasileiras contemporâneas. No entanto, é na violência que nos atentamos com mais vagar, haja vista nosso objeto de estudo. Ao distanciar-se de uma tendência brutalista, a autora aproxima-se do que Azevedo (2004) chama literatura da delicadeza, oposta à literatura do entrave, de traços naturalistas. O traço delicado dessa produção literária, de autores como Adriana Lisboa, Michel Laub e Juan José Becerra, caracteriza-se na recuperação da memória afetiva (de uma história de amor ou de um evento traumático) de modo a explorar a visibilidade e de atentar-se aos detalhes em cena.

Trata-se de um estilo adotado como forma de distanciar-se da compulsão midiática incorporada nas produções literárias do tempo presente, além de, em nosso caso, destacar-se mediante o brutalismo naturalista dominante na representação da violência. Nesse sentido, pontua-se como fundamental a noção de que

A concentração em narrar o desimportante é auxiliada por *metáforas* que recorrem a exemplos simples, retirados do cotidiano, tangenciando despidadamente um *punctum* a fim de fazer com que os elementos a sua volta ganhem destaque. *A imagem construída pela palavra precisa, exata, potencializa o imaginário do menor*, do desimportante e se diferencia da geração compulsiva das imagens pelo aparato midiático. (AZEVEDO, 2004, p. 103, grifos nossos).

Considerando sobretudo a literatura lisboana, a atenção ao detalhe, somada ao trabalho metafórico e imagético com a linguagem, é apontada como característica central ao desenvolvimento particular de questões como a morte e a dor. Em *Sinfonia em branco*, esses

traços de linguagem intensificam o envolvimento e a sensibilidade do leitor diante da memória de um estupro incestuoso que culmina em tentativa de suicídio, drogas e parricídio. A delicadeza de uma linguagem que se faz atenciosa aos detalhes e às imagens no trato do trauma e da violência, assim, não resulta na atenuação dos episódios narrados, mas os enfatiza no contato afetivo com o leitor que se opõe à banalização midiática. À vista disso, vale ressaltar que, ao nosso ver, a delicadeza característica da obra lisboana não faz de sua literatura *menor*, como pode sugerir alguma crítica machista que reduza sua minuciosa articulação discursiva a uma suposta feminilidade demasiada:

Não se coloca em questão a competência artesanal e a densidade descritiva de Lisboa, *até de sofisticação no domínio da linguagem*, mas falta espontaneidade e algum fulgor do imediato e de algo que surpreenda e possa desarmar a mão segura da estilista. Nesse sentido, aquilo que *aparenta sensibilidade e simplicidade feminina* muitas vezes chega ao leitor como um *bordado domesticado*, no limite da saturação e do exagero, embora a autora não se permita as extravagâncias do barroco, pois maneja a linguagem de modo a nunca transbordar um certo limite que afetaria a contenção narrativa, mas que talvez também pudesse acentuar certo aspecto artificial de sua arquitetura linguística. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 136-137, grifos nossos).

Primeiramente, cabe indagar em quais perspectivas da crítica e dos Estudos Literários se justifica a “falta de espontaneidade” e a “sensibilidade e simplicidade feminina” atribuídas à escrita de Adriana Lisboa por um pesquisador respeitado no âmbito da literatura contemporânea como Schollhammer. Se o apelo à indicação de uma linguagem artificial e exagerada simplifica e diminui os recursos e a originalidade linguística da autora, também aponta a misoginia que baseia tal crítica – cabe ressaltar: que faz parte de um projeto que visa mapear a ficção brasileira contemporânea. Se de algum modo é possível manter as palavras de Schollhammer a respeito de Lisboa é ao adjectiva-la um bordado. Sim, um bordado: no cuidado e na atenção minuciosa com a linguagem, extremamente delicada, mas não por isso menos potente e válida (pelo contrário, na verdade). Nunca menor por ter como característica a delicadeza ou por ser de autoria feminina.

No mais, questiona-se o que estaria por trás do valor atribuído a uma obra literária. Afinal, o que a torna válida de ser lida pelo homem branco, heterossexual e abastado? A brutalidade naturalista, nesse caso em específico, ou a masculinidade (frágil) de quem a escreve/lê? A problemática de uma perspectiva machista como essa abrange o reconhecimento e a valorização da literatura de autoria feminina, em um mundo em que há pouco mulheres apenas publicavam sob pseudônimos masculinos, mas vai além quando se pensa na temática de

que trata uma das obras escritas por Adriana Lisboa com sua “simplicidade feminina”, *Sinfonia em branco*. Isto é, se falta rigor teórico-crítico nessa análise, mais ainda falta consciência sócio-histórica. Diminuir uma obra feminina cuja linguagem delicada tem profundo impacto dentro e fora dela mesma é ainda mais impactante e redutor quando se narra a violência de gênero. A resistência, palavra tão em uso, das personagens transposta à própria existência da literatura, em sua luta por fazer-se válida.

Nossa perspectiva é compreender a produção de Adriana Lisboa em contrapartida a um exagero midiático na exposição crua da violência, não como “antídoto feminino” de mera “exacerbada metaforização” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 135) à tendência neonaturalista que se dá na ficção brasileira a partir de 1990. Distintamente, busca-se aqui um estudo que problematize o lugar sócio-histórico da mulher, seja enquanto personagem, autora ou, por que não, pesquisadora. Ademais, propõe-se uma crítica literária pautada em aspectos próprios da arte, da literatura e da linguagem, mas que não se esqueça das questões das raízes culturais por trás de si e que pondere, enfim, que nenhum discurso pode ser neutro – constituindo uma abordagem diversa daquela fundada em preconceitos enraizados em uma sociedade governada por homens brancos. No que concerne especificamente a produção de Adriana Lisboa, defende-se, portanto, um trabalho linguístico que pretende destacar-se da brutalidade midiática vigente na contemporaneidade, resultando uma literatura altamente significativa. Como conclui Azevedo:

Sua escolha pelo anti-pop, pela negação de uma forte vertente neonaturalista na literatura contemporânea pretende reverter os paradigmas de uma estética que a autora considera bem aceita pela mídia. Se o exercício de elegância que são seus romances não se impõe ostentivamente contra qualquer tendência, a sua presença no panorama atual da prosa brasileira tem como linha de fuga o seu avesso sempre presente: “*Talvez a única possível transgressão esteja no silêncio e na delicadeza*”. (AZEVEDO, 2004, p. 124-125, grifos nossos).

Desse modo, busca-se considerar a construção da violência no romance tendo como base as diversas possibilidades representativas no tempo presente, diversas daquela atrelada ao realismo histórico e sobretudo de um realismo brutalista que depois viria se instaurar. Como já amplamente analisado, a temática do estupro infantil na obra leva a uma série de observações sobre a sociedade patriarcal e a violência sexual, estabelecendo uma referencialidade em relação ao real. Contudo, ao elaborar trauma e memória, Lisboa estabelece uma representação subjetiva da realidade, o que a torna díspar frente às demais obras que representam a violência. Nesse sentido, nossa hipótese é de que, em *Sinfonia em branco*, a constituição do efeito de realidade ocorre de modo distinto, por meio da aproximação afetiva com o leitor.

Visando investigar de que modo ocorre a relação entre ficção e real a partir das particularidades do romance, especificamente em sua divergência da literatura contemporânea no que concerne à violência, parte-se de uma reconsideração da noção de representação, conceito bastante recorrente nos estudos da literatura das últimas décadas. Para tanto, utiliza-se autores como Luiz Costa Lima (2014), Tânia Pellegrini (2005; 2007; 2009); Karl Erick Schollhammer (2004; 2013); Tzvetan Todorov (1980). Além disso, busca-se verificar de que modo a linguagem delicada e poética é construída e articulada no romance, considerando suas causas nas personagens e seus efeitos no leitor – para além da constituição de uma literatura menor por ser feminina. Assim, considera-se pesquisadores como Algirdas Julien Greimas (2002; 2014) e Roman Jakobson (1973; 1995; 2014) a fim de verificar como a delicadeza e a poeticidade da linguagem relacionam-se nessa forma de representar a violência que tem como testemunha o próprio leitor.

Nesse sentido, a presente pesquisa organiza-se, sumariamente, em quatro capítulos que partem de uma ampla consideração da literatura brasileira contemporânea (capítulo 1) a fim de contextualizar *Sinfonia em branco* e Adriana Lisboa no âmbito das demais produções das últimas décadas, sobretudo no aspecto da violência. Foram, então, selecionados alguns autores primordiais à representação nessa literatura, partindo do consagrado Rubem Fonseca às mais recentes Patrícia Melo e Ana Paula Maia, as quais nos permitem observar, ainda, a autoria feminina dentro desse cenário. Visando aprofundar teoricamente tal consideração, faz-se também de primordial importância ponderar a própria noção de representação, tão ampla em diversas perspectivas de estudo (capítulo 2), tendo como base autores como Luiz Costa Lima e Tânia Pellegrini. Tal ponderação estende-se à compreensão de um efeito de real (capítulo 3), condizente a uma leitura semiótica da representação, para a qual são indispensáveis José Luiz Fiorin, Roman Jakobson e Algirdas Julien Greimas. Por fim, concentra-se a análise da representação poética da violência em nosso objeto (capítulo 4), à qual unem-se as noções de delicadeza (AZEVEDO, 2004), figurativização (GREIMAS, 2002), êxtase (idem), entre outras.

2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Os parâmetros culturais e históricos que entornam uma obra literária mostram-se fundamentais em sua constituição e compreensão enquanto produção humana fruto de um tempo e de um espaço. A inserção da literatura em determinado contexto é, ainda, capaz de suscitar pensamentos, episódios e características específicos de cada época, também fundamentais para a apreciação dos elementos de uma sociedade que se fazem presentes no texto, levando a uma percepção de mundo, a qual pode ser tratada sob a perspectiva mais ampla do problema de verossimilhança. Uma vez essenciais à valoração da arte literária, essas considerações têm como questão central o modo com que a relação entre a ficção e o real se constitui, gradualmente aproximando-se ou distanciando-se.

Embora as discussões acerca da independência dessas esferas sejam, por vezes, bastante acirradas, sabe-se que ao partir do mundo “real” os textos carregam consigo alguns traços dele, os quais podem, ou não, ser retomados no processo de leitura ou análise. A recorrência de tais aspectos em maior grau indica uma forte referencialidade, indicando o termo realismo como problemática. Em todo caso, pontua-se indispensável a apreciação da conjuntura espaço-temporal, cultural e histórica da qual a literatura parte, tendo em vista os aspectos de determinada sociedade que estão inseridos no discurso. Sendo assim, torna-se imprescindível relacionar as obras ficcionais aos seus respectivos contextos de produção, haja vista os elementos que tangem o texto, seja no que concerne às discussões realistas ou à conjuntura em que a obra se encontra, tal como pontuado.

No que diz respeito à ficção do tempo presente, tem-se ainda como problemática a noção de contemporâneo, não meramente um sinônimo para “atual” ou “presente” – o que exige, então, uma especificação evidentemente muito mais ampla do que se pode e pretende alcançar neste trabalho. Ao problematizar o conceito, Giorgio Agamben (2009, p. 59, grifos nossos) define: “A contemporaneidade, portanto, *é uma singular relação com o próprio tempo*, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma *dissociação* e um *anacronismo*”. À vista disso, dada a fluidez da palavra e da própria atualidade, o filósofo pontua, por um lado, aquilo que seria a impossibilidade de apreensão do agora e, ainda, a existência de uma relação especial do contemporâneo com o passado, de modo a poder revogar algo já obsoleto – ao que o autor tem exemplo fundamental o mundo da moda e a pontuação do que está ou não em voga em cada espaço de tempo.

A apreensão crítica de um tempo que ainda acontece é marcada por Agamben como a percepção do “escuro do presente”, conforme a noção de que não se pode enxergar aquilo que está perto demais dos olhos. O aspecto analítico desse olhar aponta, ainda, a atenção ao “não-vivido”. Isto é, a percepção de algo que transcende o atual, interrelacionando os tempos por uma perspectiva do mundo. Assim, ao contemporâneo caberia contemplar seu tempo de modo a “*transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos*, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.” (AGAMBEN, 2009, p. 72, grifos nossos). Trata-se, enfim, de uma noção que transcende o “agora” e permite que sejam concomitantemente consideradas contemporâneas, por exemplo, obras produzidas em 1970 e em 2020.

Nesse sentido, em relação à literatura propriamente dita, é indispensável a presença de um pensamento analítico pertinente ao tempo de seus leitores, mais do que este ou aquele ano de publicação meramente recente. Para o antropólogo Marc Augé (2014, p. 39, grifos do autor), portanto,

Being contemporary means concentrating on those things in the present that sketch something of the future. Briefly, it is only from a distance, starting with the observation that he is still *present*, that we can judge the *pertinence* of an author to his period and find something personally relevant in what he has managed to distil from the formless chaos of his reality.²

A pertinência crítica da obra para sua realidade faz-se essencial para que ela possa ser considerada contemporânea, o que no tempo presente ocorre na incorporação de temáticas culturais, relacionadas a classe, raça, gênero, etc. A partir desse cenário, aponta-se a recorrência de uma literatura expressamente envolvida com as múltiplas culturas e identidades, permeadas por desigualdades e problemáticas sociais. No âmbito da ficção, tais aspectos se traduzem na multiplicidade de temas e estilos, no reflexo de um mundo preenchido pela tecnologia e na representação de sujeitos sociais e políticos. Sendo assim, a literatura desse período impõe uma reflexão sobre o próprio tempo e sobre si, incorporando nela mesma traços dessa multiplicidade de culturas, identidades, tecnologias e informações – discussão substancial para sua leitura e crítica.

² “Ser contemporâneo significa concentrar-se nas coisas do presente que esboçam algo do futuro. Brevemente, é somente de uma distância, começando a observar aquilo que ainda é o *presente*, que nós podemos julgar a *pertinência* de um autor para o seu período e encontrar algo pessoalmente relevante naquilo que ele gerenciou para destilar do caos sem forma de sua realidade.” (tradução nossa).

À vista disso, no que concerne à ficção contemporânea brasileira, nota-se uma variedade temática e formal, que ora inova em uma forma de narrar, ora retoma tradições (como o regionalismo) – indo de Marcelino Freire, de *Angu de sangue* (2000) a Ronaldo Correia de Brito, de *Galileia* (2008). Atrelam-se, ainda, questões como a globalização, a tecnologia e a vida virtual, como pode ser observado inclusive em uma literatura digital, em produções ainda mais recentes. Além disso, é predominante o olhar para as diversidades culturais e identitárias, de modo a problematizar seu lugar social, histórico e político.

A consideração da diversidade na literatura contemporânea ocorre, enfim, na representação de personagens marginalizadas e de temáticas próprias daquilo que é coletivo, e, ainda, na inclusão de autores pertencentes a esses grupos no mercado editorial. Sendo assim, destacam-se autores, personagens e temas referentes às comunidades feminina, negra, LGBTQIA+, pobre, favelada, etc., de modo que seja traçado um perfil contemporâneo de valorização dos marginalizados, como conclui Regina Dalcastagnè (2002, p. 32-33):

Tudo isso traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério.

Nesse cenário enquadra-se uma obra como *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, que trata da vida da escritora enquanto mulher negra, mãe, favelada e catadora de papel. Embora publicada em 1960, a obra conta com uma perspectiva crítica de temas que estão além de seu próprio tempo, como a fome, a miséria e a injustiça do mundo, sendo referência social e política ainda na atualidade. Tardiamente valorizado (e até incluído em listas de leitura para vestibular, como o da Universidade Estadual de Londrina - UEL), o texto de Carolina Maria integra o quadro contemporâneo de reflexão sobre os lugares sociais dos sujeitos, o que é enfatizado pelo emprego da linguagem coloquial. Esses traços presentes em *Quarto de despejo* possibilitam a ponderação de uma obra produzida há cerca de 60 anos como contemporânea, haja vista sua pertinência no tempo presente.

Por entre as formas de trato social encontradas na ficção contemporânea brasileira, tem-se como recorrente, ainda, a apreciação da violência enquanto temática e recurso narrativo, desde as décadas de 1960-1970, tendo em vista o período da Ditadura Militar e o desenvolvimento econômico das cidades, até a atualidade, com diferentes cenários de violência de classe, raça, gênero e sexual. A partir do Golpe Militar de 1964, tem-se, então, a intensificação do compromisso da literatura com a realidade política e social brasileira, através

da denúncia da censura, da repressão e da tortura características do período e da crítica à grande desigualdade social advinda do desenvolvimento urbano, com destaque em Antônio Callado, Érico Veríssimo, Sérgio Sant’Anna, Caio Fernando Abreu, Marcelo Rubens Paiva, Ignácio de Loyola Brandão, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, entre outros.

Nota-se que essas produções, a princípio, subvertem uma realidade ditatorial violenta com recursos que explicitam a violência da época, pontuando criticamente uma sociedade censurada. Ademais, instaura-se um forte vínculo da ficção brasileira com o real e a violência, que se dá por diversas formas representacionais. Isto é, concebe-se a partir da Ditadura Militar uma literatura comprometida com o cenário local de tal modo a incorporar em si mesma diferentes possibilidades de representar o impossível, o censurado, o torturado, o incabível. No âmbito da ficção, isso ocorre através de recursos linguísticos que, se inovam uma forma de narrar, também estabelecem uma perspectiva crítica sobre o próprio tempo. Tem-se, assim, autores que vão de um texto quase jornalístico, como Ignácio de Loyola Brandão, a uma perspectiva brutal da realidade, tal como Rubem Fonseca – semeando, enfim, distintos novos realismos (SCHOLLHAMMER, 2013).

Dessarte, no âmbito da forma literária, predominam nesse período o experimentalismo e a renovação formais, isto é, na pluralidade e na mescla dos gêneros. Por outro lado, a respeito da temática, nota-se o surgimento de uma prosa urbana, na qual a representação do crescimento das grandes cidades e da criminalidade faz-se presente (SCHOLLHAMMER, 2009). Dado o contexto ditatorial no qual o Brasil se encontrava à época, pontua-se, enfim, a evidente incorporação pela ficção da violência e da desigualdade social que se instauravam em diversos âmbitos da sociedade, conforme pontuado. O que surge em relação a um cenário brutal se estabelece na literatura enquanto tendência no que concerne à representação da violência, estendendo-se até a contemporaneidade, de Rubem Fonseca a Ana Paula Maia e Patrícia Melo, por exemplo.

Intitulado brutalista por Alfredo Bosi em prefácio à antologia *O conto brasileiro contemporâneo* (1975), tal estilo caracteriza-se pela incorporação da violência na própria linguagem – posta em um efeito tão brutal quando os episódios narrados. Sendo a narrativa brutalista uma “prosa febril” (BOSI, 1975, p. 10), pontua-se como essenciais sua linguagem direta, veloz, tensa e até grotesca, que evoca uma sociedade do consumo que se instaura, representando seu desamparo, sua agonia e sua crueldade. No âmbito formal, tem-se, assim, a composição de uma dicção “[...] rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (BOSI, 1975, p. 17). À vista disso, nota-se que o

modo denso, alucinante e, por que não, agressivo dessa narrativa constitui uma forma diversa de trato da violência pela ficção, que se dá pela incorporação dela em traços não só temáticos, mas também, e principalmente, formais – instaurando uma possibilidade representacional singular.

O choque próprio do estilo brutalista impõe uma compreensão original da noção de representação, uma vez que é inegavelmente mimética em relação ao real urbano, embora diversa de um realismo histórico. A representação fonsequiana ocorre, assim, através da construção de perspectivas íntimas, não distanciadas, sobre crime e da instauração do choque no leitor – sendo denominada um “realismo feroz” por Antonio Candido (1989), conforme a relação que estabelece com o real, constituindo, ainda, uma compreensão representativa diversa, o que tange, inclusive, as ponderações realistas. Ademais, o brutalismo, inicialmente descrito por Alfredo Bosi e por Antonio Candido a respeito do que se instaurava com Rubem Fonseca, passa a ser compreendido como uma vertente realista da prosa contemporânea, cujo tom de real segue os caminhos naturalistas – do que, vale ressaltar, distancia-se profundamente Adriana Lisboa (autora de nosso objeto), de modo que se torna apropriado um percurso pela ficção brutalista antes da consideração de sua poética delicada, ponto de partida de nossa hipótese.

2.1 Rubem Fonseca

Precursor de um estilo que incorpora a violência à linguagem como forma de representar o caos e a aflição protagonistas de um mundo fruto do capitalismo desenfreado é Rubem Fonseca, autor de *Os prisioneiros* (2009 [1963]), *O caso Morel* (2013 [1973]) e *Feliz Ano Novo* (2020 [1975]). Fonseca, seguido de autores como Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Manoel Lobato, Wander Piroli, Moacyr Scliar, inaugura uma relação diversa entre ficção e violência, a partir de um olhar atroz para a criminalidade que rodeia a burguesia carioca, como pontua Tânia Pellegrini (2005).

O tipo de representação da violência consolidado por Fonseca, com seu estilo característico, que, entre outras coisas, absorve o antigo coloquialismo do submundo, em uma versão chula e descarnada, revela uma crueza sem compaixão em relação ao homem, *até então inédita na ficção brasileira*. (PELEGRINI, 2005, p. 137, grifos nossos).

Através da ficção fonsequiana tem-se a constituição de um novo estilo de representação da violência, que está além do trato da criminalidade urbana e da marginalidade social e econômica. O autor constrói em sua narrativa uma perspectiva do real que já não é observadora

dos fatos narrados, mas íntima e próxima da brutalidade urbana. Fonseca articula duas possibilidades violentas, representando, por um lado, aquela que acomete os grupos marginalizados, ou ainda a que é fomentada pela classe burguesa, banalizada na sociedade. Assim, atua na formação de um leitor crítico, que por meio do choque passa a refletir sobre as diferenças sociais, então representadas em episódios violentos distintos.

O conto “O contador” faz-se um exemplo da violência em grupos marginalizados. Seu narrador-personagem é um homem pobre revoltado com sua condição social que decide, enfim, vingar-se de pessoas mais abastadas que esbanjam sua felicidade, como se elas lhe tivessem tomado esse direito. Em contrapartida, o “Passeio noturno” expõe um pai de família que após o jantar dirige seu carro pelo bairro a procura de uma vítima, simplesmente para relaxar ao fim do dia com um pouco de prazer. Se no primeiro conto tem-se uma personagem condicionada pela violência em um contexto desfavorecido e marginalizado, no segundo nota-se uma violência brutal, mas sem motivo aparente, centrada em si mesma (GINZBURG, 2012) e no puro desejo de matar, contrastante com o “mundo burguês ‘limpinho’” (ALMEIDA, 2022).

Seja na denúncia social ou na representação da banalização, a narrativa de Rubem Fonseca possibilita o questionamento e o pensamento crítico do leitor sobre a violência, também em relação à sociedade. À vista disso, Jaime Ginzburg (2010, p. 5) pontua que “a literatura pode estabelecer o questionamento sobre o ato de matar que, sendo no cotidiano político trivializado como plausível, na ficção pode ser elaborado como horrível, espantoso, causando perplexidade, choque e indignação”. A articulação de uma linguagem direta e sem entornos com episódios brutais leva ao choque e à reflexão ou ainda a uma expectativa de verdade, o que permeia as considerações seguintes sobre as possibilidades realistas dessa forma de representação, até as produções mais recentes de outros autores.

Em uma reunião de ponderações sobre a ficção contemporânea brasileira, Tânia Pellegrini em *A imagem e a letra* (1999), aponta a respeito do romance fonsequiano *A grande arte* (1983),

A primeira pessoa usada em *A grande arte* é de outro tipo: ela não filtra o real com a lente especial de uma subjetividade esgarçada; também não se esconde, como faria a terceira pessoa, preservando o narrador de um contato mais íntimo com aquilo que narra; ao contrário, o uso da primeira pessoa aqui diminui a distância estética, elimina qualquer ruptura entre o narrador e a matéria narrada, numa espécie de mergulho do qual se volta sem ar. A atmosfera pesada produz descargas elétricas, choques que, embora correndo o risco de criar um novo tipo de exorcismo, para deleite da classe média, acabam com a tranquilidade contemplativa do leitor diante daquilo que lê. (PELLEGRINI, 1999, p. 103-104).

A obra, que trata do envolvimento de um advogado com um matador profissional na investigação do assassinato de uma prostituta, alude a traços fundamentais da produção fonsequiana, tais como sagacidade e ironia; além da constituição de um texto cinematográfico, imagético, e que tange um viés naturalista ao representar e incorporar uma violência fria – hoje capturada pela indústria cultural (PELLEGRINI, 1999). Ademais, ao representar um mundo repleto de sexo, violência e ausência de compaixão, Fonseca revela “uma paisagem humana grotesca e obscena em sua miséria” (PELLEGRINI, 1999, p. 98), o que se distancia das experiências e das expectativas da burguesia carioca.

Embora a origem do romance policial, nos Estados Unidos, apontasse para a formação de uma literatura popular, destinada àqueles não contemplados pela literatura burguesa em meio ao desenvolvimento do capitalismo, o impacto de Fonseca na ficção brasileira foi inverso, instaurando-se como *cult* entre grupos de maior poder aquisitivo e letramento (PELLEGRINI, 1999; REIS, 2018). Tendo em vista a incorporação do estilo brutalista pela indústria cultural que se estabelecia, como em filmes, séries e programas jornalísticos, e sua consolidação entre as classes mais altas da sociedade, o trato fonsequiano da violência vem sendo seguido por escritores até a atualidade, tais como Patrícia Melo, Tony Bellotto, Marçal Aquino e Ana Paula Maia enquanto tendência – o que vale nossa atenção enquanto ponto de partida para a ponderação do lugar distinto ocupado por *Sinfonia em branco*.

2.2 Patrícia Melo

Considerando o impacto da narrativa de Rubem Fonseca na literatura brasileira contemporânea, pontua-se, enfim, autores que ainda nas últimas décadas optam por representar a violência e a criminalidade das cidades incorporando na linguagem a ferocidade do mundo urbano – tal como o estilo brutalista, agora visto como uma tendência. Essa narração, definida como uma “forma flagrante de expor a realidade” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 68), marcada pelo ritmo acelerado e por uma linguagem imagética e coloquial, por vezes chula aos olhos burgueses, faz-se presente, portanto, em grande parte das obras cuja proposta é representar a violência – como é o caso de Patrícia Melo, autora de obras como *Acqua Toffana* (1994); *O matador* (1995), *Inferno* (2000) e *Mundo perdido* (2007).

Em consonância com tal estilo, a escritora aborda em sua narrativa a perspectiva do próprio criminoso, elucidando a realidade dos marginalizados e seu abandono pela sociedade e pelo Estado. Assim, conforme pontua a pesquisadora Grasiela Lourenzon de Lima (2010), em sua narrativa Melo “[...] retoma o estilo urbano violento das primeiras obras de Rubem Fonseca

e, num toque especial e particular, estabelece uma relação inevitável entre o mundo retratado nos textos consagrados do autor na década de 70 e a realidade social dos anos 90” (LIMA, 2010, p. 119), tal qual, portanto, o brutalismo.

Ademais, conforme indica Cláudia Castanheira (2010 p 243),

Patrícia Melo reproduz com fidelidade a realidade do submundo do crime, a linguagem desse universo e seus modos de organização, explorando, além das formas psicológicas de violência mais sutis, as formas de violência física, visíveis, explícitas. A par disso, redimensiona os dramas pessoais dos grupos humanos que vivem à margem do sistema organizado do mundo burguês e confere novos critérios de significação à condição marginalizada do chamado ‘bandido’, apontando o quanto essa condição é, ou pode ser produzida nas brechas abertas pelo Estado.

Mais do que expor uma realidade violenta, tem-se na produção da autora o adensamento psicológico da personagem, de maneira que suas experiências e seus sentimentos a humanizem, ao passo que trata de situações humanas comuns, como fome, dor e raiva – o que, contudo, é contrastante com a violência crua que animaliza, presente na linguagem e no enredo. À vista disso, de acordo com Castanheira, Melo emprega uma linguagem “opressiva, despida de entornos retóricos ou eufemismos, só atenuada por algum humor [...] corrosivo, apesar do jogo de imagens (belíssimas, aliás), que aparece aqui e ali como resultado das reflexões do fluxo de consciência do protagonista” (CASTANHEIRA, 2010, p. 242-243) – configurando uma narrativa de ritmo cinematográfico, com cortes e fusões de imagens acelerados.

Ponderando seu segundo romance, *O matador*, observa-se um rapaz que ao perder uma aposta é obrigado a tingir o cabelo e tirar o bigode, quando se vê diferente: “Havia luz na minha face, e não era uma luz artificial de refletores. Era aquela luz que a gente vê em imagens religiosas, luz de quem é iluminado por Deus. Foi assim que me senti, próximo de Deus.” (MELO, 2010, p. 8). Máiquel é, então, tomado de coragem e de autoconfiança, como uma outra pessoa. Essa transformação inesperada o motiva a cometer o primeiro assassinato, de seu amigo Suel, quem zomba de sua nova aparência, fato que mudará a vida da personagem drasticamente:

Dei o primeiro tiro, Suel voou no chão, deve ter morrido na hora. A namorada berrava e tentava arrastar o negro para o carro. Dei outro tiro sem mirar e acertei na cabeça de Suel. Foi assim, as coisas aconteceram desse jeito. Ele foi a primeira pessoa que matei. Até isso acontecer, eu era apenas um garoto que vendia carros usados e torcia para o São Paulo Futebol Clube. (MELO, 2010, p. 14).

Embora sejam marcantes episódios violentos como o assassinato de Suel e o estupro de Cledir, tem-se um contraste entre o Máiquel que comete essas atrocidades e o Máiquel homem.

Aquele, movido pela irracionalidade, animalesco e impulsivo. Este, tomado por sentimentos conflitantes, arrependido e com pena de Cleidir. Uma personagem consciente da sua insignificância social, ensinada a esconder o que sente, com muita dor de dente e sem condições para tratá-la. Esse adensamento leva a uma aproximação do jovem de 22 anos com o leitor como forma de compreender o que se passa com a personagem e o que a leva a tais atos – reflexão que não ocorreria na realidade.

Vale ressaltar que o assassinato de Suel tornou Máiquel um herói para aquela sociedade, inclusive por policiais, uma vez que ele havia livrado e protegido todos dos crimes que aquele cometia. Esse fato intensifica a transformação do jovem, ao passo que diminui sua culpa e potencializa sua coragem. Como sua chance de ter a consideração das pessoas.

Após o episódio, ao passo que vai sendo tomado por “pensamentos ruins” (MELO, 2010, p. 15) e pela violência, tal como o homem da piada do macaco (idem), Máiquel procura um dentista Doutor Carvalho, também personagem do conto fonsequiano “O cobrador”, para sua dor de dente, e ele precisa de um favor: matar um homem que estuprara sua filha. É assim que ele se torna matador de aluguel: “Vou te dizer uma coisa, rapaz, você tem os dentes ruins, eu sou dentista, eu tenho um problema e você tem os dentes ruins. Podemos nos ajudar. [...] Não achava nada boa a ideia de ter que matar outro cara. Mas meu dente doía para caralho.” (MELO, 2010, 30-31).

Posteriormente, após ir longe demais com os assassinatos, ser preso e virar ele mesmo um alvo, Máiquel vê-se como um revólver dos ricos, um objeto a ser descartado quando sua utilidade tem fim (LIMA, 2010). Sua própria consciência revela como ele foi levado à animalidade conforme o que lhe restou da sociedade. Isto é, como a rejeição social, concretizada na insistente dor de dente, tiveram grande impacto em suas escolhas e caminhos percorridos. A personagem, contudo, vai além: era ele, o pobre, quem devia fazer o serviço sujo da classe média-alta. Ele não era o único criminoso da história, mas definitivamente era o único preso, descartado quando seu crime não lhes servia mais.

Nesse sentido, conforme exemplificado em *O matador*, a produção de Patrícia Melo exige um olhar atento para o invisível social, de modo a entendê-lo naquilo que o aproxima de qualquer outro ser humano: sentimentos, necessidades fisiológicas, etc. Esse aprofundamento é o que distingue, enfim, a exposição crítica de uma violência extrema e sua mera banalização midiática, sendo o trabalho brutalista essa perspectiva crítica sobre a situação sócio-econômica do sujeito criminoso, como forma de questionar a responsabilidade da sociedade perante seu lugar social. Isto é, podem-se apontar como temas recorrentes na produção brutalista de Patrícia

Melo a banalização da violência, a depreciação da vida, além do desdém político perante as classes marginalizadas, o que quase sempre se traduz, na narrativa, em forma de choque, em consonância à estética brutalista fonsequiana.

2.3 Ana Paula Maia

A articulação de uma linguagem violenta na representação da violência marca, ainda, a produção da contemporânea Ana Paula Maia, autora de obras como *A guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), *Carvão animal* (2011), *Enterre seus mortos* (2018) e, sua obra mais recente, *De cada quinhentos uma alma* (2021). Assim como Patrícia Melo, Maia trabalha a banalização da violência enquanto temática, intensificando, contudo, a desumanização ou animalização dos homens, o que está atrelado a seu contexto social e econômico – ainda que tal percurso se encerre com a publicação de *Enterre seus mortos*, que finaliza *A saga dos brutos*. De modo geral, a autora desenvolve em sua obra um olhar para episódios violentos comuns da vida urbana e da criminalidade que está além de sua mera exposição, de modo a provocar uma perspectiva crítica de suas causas e efeitos, tal como propõe o brutalismo, ainda que ela pessoalmente não se identifique uma seguidora de Rubem Fonseca.

Nota-se na obra de Maia uma presença intensa da violência em diversas esferas, desde as formas mais visíveis (como a violência física e verbal) às mais sutis, ou invisíveis, que fazem parte da estrutura e da cultura de nossa sociedade (nesse caso englobam-se da pornografia à desvinculação do meio urbano). Esse aspecto é assinalado por Elena Losada Soler, que o denomina “taxinomia de violências” (2017, p. 153). Interessante ponderar que uma das faces violentas dessa produção é a presença do abjeto, do tabu, de fluidos e excreções, isto é, escatológico, – o que Soler indica uma homenagem à herança fonsequiana. Assim, como característica fundamental dessa forma representacional, pontua: “a violência pode residir também na linguagem, naquilo que se verbaliza, no uso da palavra que não se deve dizer e na elipse. O recurso ao tabu, a nomear obscenamente aquilo que socialmente não deve ser nomeado, verbalizar o abjeto, é uma forma de violência” (SOLER, 2017, p. 147-148).

Não por acaso também roteirista, Maia lida com a representação da mais pura violência em consonância com as influências midiática e brutalista de exposição e exploração do tema, evidenciando uma forma de representação que tange o exagero e a minúcia de detalhes sobre a bestialidade – não somente no que concerne à exposição da violência extrema, mas também ao aproximar o ser humano da animalidade de modo grotesco, abordando inclusive a zoofilia,

como ocorre no romance *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* –, o que potencializa o efeito de desconforto gerado no leitor. Nesse sentido, a linguagem que hiperboliza a crueldade é a mesma que a naturaliza, configurando uma perspectiva particular dos episódios violentos. Ademais, trata-se de uma postura diversa diante de um contexto social marginalizado, uma vez que invoca a animalidade “[...] em norma de conduta num ambiente onde não restam mais separações entre a razão e a brutalidade” (BARBERENA, 2016, p. 461).

Nesse sentido, a narrativa brutalista apresenta descrições minuciosas, repletas de sangue e vísceras, que incorporam e expõem a violência representada. Como recurso linguístico permanecem a objetividade, a velocidade e a coloquialidade, atreladas ao ponto de vista daqueles que, por um lado, cometem crimes e atos violentos, mas, por outro, sofrem as consequências de sua exclusão e marginalização social. Ademais, são observados aspectos na obra de Maia comuns ao modo como a violência vem sendo representada na contemporaneidade. Ademais, como aponta a pesquisadora Sonia Maria Chacaliaza Cruz (2017, p. 13),

Os diálogos, a fragmentação das ações, a narração em tempo presente, o uso de elipses e flashbacks, entre outras considerações são importantes para entender como o livro [*Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*] está influenciado por elementos e estruturas audiovisuais, criando um universo regido pela imagem.

Esses traços podem ser encontrados, por exemplo, na obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, de Ana Paula Maia, publicada em 2009, na qual desenvolvem-se duas novelas – por um lado, a de Erasmo Wagner catador de lixo, e, por outro, a de Edgar Wilson abatedor de porcos, cujo lazer são rinhas de cachorro. Em ambos os casos são expostos mundos em condições subumanas, nos quais predominam o abjeto, o brutal e a violência, constantemente representados na presença de fluidos e secreções, e na equivalência entre os seres humanos e os animais com os quais eles convivem.

A animalização humana é, ainda, potencializada pelo olhar de normalidade que as personagens têm diante das atrocidades que acontecem (e cometem). Um dos episódios em que a mais bruta violência é apresentada de modo bastante direto e até nauseante (BARBERENA, 2016) é quando Edgar Wilson e seu colega de trabalho Pedro tentam, quase sem sucesso, abater um porco no abatedouro. Após algumas tentativas e fugas do animal, ambos acertam um golpe em seu coração. Logo em seguida, o telefone toca e Edgar abandona Pedro e o porco, este deixado para sangrar até morrer, quando:

[Edgar Wilson] Desliga o telefone e toma um gole de café com um pedaço de pão dormido. Mastiga por alguns segundos e retorna para a oficina, é assim que ele chama o matadouro improvisado nos fundos do mercadinho. No chão, o sangue do animal; no ar, um odor fêrrico. Contra o muro, Pedro encostado alivia-se no animal que ele chama de Rosemary entre gemidos prolongados. Enquanto ele come o porco por trás, a cada golpe, escorre um líquido amarelado do peito rasgado. (MAIA, 2009, p. 17-18).

O livro, considerado por Ricardo Barberena (2016) aquilo que gera desconforto em sua “retórica do sangue e das tripas” (BARBERENA, 2016, p. 461), segue a tendência do romance urbano em expor uma realidade abjeta, desumana e cruel. Para o pesquisador, há a representação de uma intensa animalização humana que atinge a “*perda absoluta dos afetos*, pois o destrinchar dos porcos não se mostra distante das lacerações e profanações do corpo humano” (idem, grifos nossos). Pontua-se, assim, uma representação da violência que, se envolve a criminalidade, vai além, tratando atrocidades naturalizadas em um mundo igualmente bárbaro. O choque de outrora, entretanto, intensifica-se em aversão e repulsa, dando traços diversos a uma representação violenta da violência.

A brutalidade com a qual se descreve a violência é característica da obra de Maia, que transpõe aos humanos tons animais. Considera-se essa uma construção discursiva que realça em seus traços a violência narrada através de sua objetividade e da construção imagética pautada na iconicidade. À vista disso, diante da potencialidade temática e estética de tal forma de representação, tem-se, por um lado, uma impactante crítica do real, e, por outro, a ênfase em discussões sobre o realismo na contemporaneidade, então tido como plural: realismo do choque, realismo afetivo; realismo indexical; realismo performático (SCHOLLHAMMER, 2013).

À vista disso, segundo Soler (2017), Ana Paula Maia segue um caminho híbrido no trato da violência que se distancia um tanto do romance policial. Para ela, que retoma Castanheira (2010, p. 241, grifos nossos), a produção de Maia, tal qual a de Patrícia Melo, está para “uma versão mais moderna do *roman noir*, um tipo de romance policial em que os modelos mais rígidos desse gênero são substituídos por uma abordagem mais ampla e flexível, *sobressaindo a violência bruta*”. Os traços de uma violência explícita e cruel são, enfim, aquilo que define uma relação ficcional com o tema na contemporaneidade, por influência midiática e urbana. Portanto, nota-se que dar forma ao abjeto por meio de uma linguagem hostil, é, então, característica central de uma forma de representação da violência que se estende desde Rubem Fonseca.

No breve recorte da literatura contemporânea brasileira realizado faz-se verificar a multiplicidade de temas e discursos vigentes, ainda que se destaque alguns pontos de encontro

dessas produções. Além disso, evidencia uma tendência de olhar para o real revitalizada em perspectivas bastante distintas de um Realismo de outrora. Esse é o caso das obras que abordam a violência na chamada literatura urbana (PELLEGRINI, 1999; SÜSSEKIND, 2005), o que ocorre de modo incisivo, objetivo e, por que não, violento, dando pela primeira vez voz aos que estão socialmente atirados ao lado da criminalidade, como acontece no brutalismo.

3 A REPRESENTAÇÃO

A relação da literatura com o real sempre se mostrou uma questão controversa no âmbito dos Estudos Literários, seja na ponderação de uma imitação do mundo ou das ações, como pressupunha a *mimesis* clássica, ou no desejo de representar o mundo em sua vida cotidiana, conforme fariam os realistas de outros tempos. Sabe-se que a proximidade entre ficção e realidade é, assim, mutável. Ora nota-se um maior apego às minúcias do real na literatura, dada a presença das características de uma sociedade em obras literárias, além de uma crítica social ou de uma construção discursiva descritiva e objetiva tal qual um olhar para o mundo. Por outro lado, observa-se certos momentos de renúncia a essa conexão que se dá na preocupação com o experimentalismo estético ou na criação ficcional, em renúncia, pode-se dizer, a uma pretensão de “cópia do real” em detrimento da arte em si. De qualquer modo, há sempre pungente nessa discussão a autonomia do texto literário diante da realidade à qual ele se vincula, em oposição a um suposto desejo de retratá-la.

Embora ficção e real possam relacionar-se (e relacionem-se), há naquela fatores indispensáveis que configuram sua autonomia e sua singularidade em face ao mundo. Nesse sentido, almejar representar os costumes de uma época, conforme o Realismo, estabelece uma conexão inegável entre a obra literária e a realidade extralinguística. Contudo, é claro que a representação não é a coisa em si, de modo que se faça necessário ponderar essa relação a partir da ponderação do discurso que fala do mundo. Isto é, a literatura que trata do real não é o fato representado, a verdade vivida, mas ficção e linguagem, produzidas conforme a visão e a compreensão de um autor, cujo objetivo é gerar no leitor um efeito de real.

Considerando, por exemplo, uma obra literária cujo tema é a violência nos grandes centros urbanos, como pode ser o caso da narrativa de Rubem Fonseca, tem-se uma situação representativa. Em um primeiro plano, porque há a relação direta com uma situação de fato existente; além de não se tratar da violência em si, mas de um discurso sobre ela. Em ambas as formas de representação há a via de mão dupla *real-linguagem-real* na construção de sentido relativo ao mundo: não se trata mais da realidade em si, mas parte-se e insere-se nela, ainda que agora atravessada por sujeitos, culturas e intersubjetividades através da linguagem.

Tal embate é mediado pela linguagem, a qual constitui, assim, uma determinada narratividade sociocultural sobre o objeto representado, tendo em vista a postura de colocar-se diante do mundo, a fim de falar para, com e a partir dele. Essa prática se constrói não só em produções realistas, como podemos imaginar, mas nos próprios contatos comunicativos, produções culturais, encenações, etc. De qualquer forma, a questão da referencialidade a algo

que sustenta a construção e a transmissão de sentidos no real em que a linguagem se coloca e do qual fala – o referente – é frequentemente objeto de pesquisas e indagações, por envolver uma multiplicidade de questões entre a linguagem e o mundo que a cerca.

A aproximação da ficção, ou da arte poética, de determinados aspectos do mundo natural outrora pode ter sido chamada *mimesis*, sendo aquilo que, em maior ou menor grau, corresponderia à imitação, variante de acordo com modos diversos, objetos diversos ou meios diversos, ponto fundamental para a reflexão basilar de Aristóteles (2008) em torno dos gêneros³. Muito embora o posicionamento da literatura (ou da poesia) diante do real seja bastante controverso – como pontuaria Platão ao defender que a imitação do mundo é três vezes distante da natureza e, portanto, da verdade⁴, podendo até ser entendida como subversiva (COMPAGNON, 1999) – a pertinência de tais discussões centra como problemática uma potência ficcional que está além do texto em si, e que, curiosamente, sempre se faz presente.

Embora em um contexto diverso, essa é uma ponderação que faz retomar o episódio em que Gustave Flaubert é processado por escrever em *Madame Bovary* (2007 [1857]) a história de uma jovem burguesa que comete adultério. Acusado de cometer ofensa contra a moral e a religião parisiense⁵, Flaubert declara a célebre frase: *Madame Bovary c'est moi*, pontuando o caráter ficcional de sua obra, em detrimento de uma fidelidade ao real que supostamente se deveria ter. No caso em questão, tem-se o Romantismo, que embora temporalmente anteceda o Realismo, defende a separação da arte e o do real – evidenciando, por fim, o movimento oscilatório de adesão e rejeição do mundo na literatura. No que concerne a esse debate, cabe destacar, ainda, um pensamento central ao desenvolvimento da estética romântica em literatura.

A respeito do Romantismo, Victor Hugo em prefácio à sua obra *Cromwell*, do ano de 1827, defende que “a verdade da arte não poderia jamais ser, assim como vários disseram, a realidade *absoluta*. A realidade não pode apresentar a própria coisa” (HUGO, 2002, p. 67). De tal modo, tem-se uma postura crítica à *mimesis* central à estética romântica, pautada na oposição crucial entre representar e retratar (ou imitar). Abre-se espaço à construção discursiva como recurso primordial do texto literário, incapaz de copiar o mundo como é, ainda (e por mais) que parta dele. Marca-se, assim, uma espécie de interpolação entre uma perspectiva literária regida

³ “A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 37).

⁴ Considerações apontadas na *República* (1999).

⁵ Curiosidade literária registrada pela biblioteca da PUCRS. Disponível em:

<<https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-quem-disse-madame-bovary-sou-eu/>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

pela *mimesis* clássica e uma visão que a rejeita em detrimento da criação ficcional, múltipla de objetos e sentidos construídos pela linguagem.

A esse respeito, em *O demônio da teoria* (1999), Antoine Compagnon aborda questões fundamentais ao desenvolvimento dos Estudos Literários ao longo do tempo, ponderando, sobretudo, as mudanças de perspectiva que guiaram diferentes abordagens, como é o caso da consideração do autor e do leitor na análise, por exemplo. Outro aspecto que se destaca é a dúvida sobre o que fala a literatura – se sobre o mundo ou sobre si mesma – mostra-se frequente nos estudos do texto. Conduzida em extremos opostos, tal discussão leva, primeiramente, à perspectiva de que a literatura se deve à imitação, tendo em vista a *mimesis* clássica. Por outro lado, nota-se uma possível recusa da relação da ficção com o seu exterior, o que leva à compreensão de um texto autônomo em si mesmo, que não fala de outra coisa senão literatura. De acordo com este ponto de vista, a busca constante de uma referencialização do texto literário limita sua própria compreensão, atingindo como máxima “o dogma da auto-referencialidade do texto literário” (COMPAGNON, 1999, p. 97).

À vista disso, observa-se a dual relação entre literatura e mundo real para os Estudos Literários, que ora consideram sua interdependência obrigatória, ora excluem qualquer possibilidade de vínculo, de modo que Compagnon divide sua abordagem entre aqueles que são contra e os que são a favor da *mimesis*. O autor aponta como importante à compreensão do conceito o filósofo alemão Erich Auerbach, com sua *Mimesis: representação da realidade na cultura ocidental*, de 1946, em que contempla o desenvolvimento dessa noção pela literatura desde Homero a Virginia Woolf, sem, contudo, indagar a independência que o texto tem do mundo natural. Assim, pontua Compagnon (1999, p. 97, grifos do autor),

[...] a *mimesis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do signifiante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *semiosis* sobre a *mimesis*. Como a intenção do autor, a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal.

Nesse sentido, a ponderação crítica da *mimesis* e do que seria o cerne da literatura ocorre posteriormente, intensificando-se conforme o desenvolvimento da Linguística, com pesquisadores como Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce, e o desenvolvimento de uma Linguística Estrutural e de uma teoria da Semiótica. A construção de uma abordagem do texto que o considere enquanto produto da língua, tem como desdobramento uma perspectiva do texto literário também enquanto produto linguístico, e, assim, de caráter essencialmente

ficcional. Na imanência, aponta-se, enfim, a autorreferencialidade do texto literário (sem qualquer relação com o contexto que o cerca) torna-se fundamental para novas articulações sobre a literatura, a *mimesis* e o mundo – enriquecendo a possibilidade de sentidos e desdobramentos do texto.

Tzvetan Todorov (1980), ao recapitular como a questão da imitação na arte foi compreendida por pensadores como Dubos, Harris, Mendelssohn, Saussure e Lessing pontua como dois princípios fundamentais à arte a imitação (que liga a obra ao seu exterior) e o belo (relacionado ao seu interior) – noções variáveis essas, como amplamente discutido. No que concerne ao primeiro princípio, de maior interesse ao desenvolvimento desta pesquisa, Todorov destaca as considerações do poeta, dramaturgo e crítico alemão Gotthold Lessing, que se mostra relevante ao desenvolvimento do Romantismo através de sua percepção da literatura e da arte em geral enquanto signo artístico, o que tem como repercussão um entendimento particular da relação entre o texto e o real. Desse modo,

ao deslocar a problemática da imitação, ao deixar de estabelecer uma relação entre os signos (ou imagens) e o universo, para estabelecer uma relação entre significante e significado, interior ao signo – por outras palavras, reduzindo a *imitação* à *motivação* –, Lessing anuncia claramente a doutrina romântica da linguagem poética; mais ainda, aparece como seu fundador; a filiação das duas doutrinas, clássica e romântica, reside, precisamente, nessa passagem do primeiro para o segundo conceito. (TODOROV, 1980, p. 156, grifos do autor).

A oposição entre as doutrinas clássica e romântica instaura-se naquilo a que estão submetidos seus discursos. Isto é, considerando o preceito clássico, nota-se uma conformidade da arte com seu exterior, sendo a obra submetida à instância da natureza, enquanto o romantismo é marcado como autônomo em si mesmo. A noção de imitação para os românticos parte, então, para uma outra perspectiva, conforme o sistema dos signos, tal como formulado por Lessing. Considerar a arte um signo artístico implica, primeiramente, a ponderação da oposição significante e significado que o sustenta. É nesse sentido que se constituem as noções de signos convencionais (arbitrários, próprios da prosa e do discurso não literário) e signos naturais (não arbitrários e, portanto, motivados), sobre as quais a perspectiva romântica de imitação se constitui.

De acordo com essa concepção, em oposição ao que defendiam Dubos, Harris e Mendelssohn – os quais indicam à poesia os signos arbitrários e à pintura os signos naturais –, a literatura constitui-se, também ela, sob a articulação de signos motivados. Nesse sentido, autores como Lessing e Breitinger defendem um discurso literário que possa dar ao signo arbitrário o caráter natural, conforme a articulação de sonoridade, ordem, medidas silábicas,

figuras, comparações e metáforas, constituindo, enfim, o que se tem como imitação nessa perspectiva (TODOROV, 1980). Assim, Todorov pontua:

A palavra “*imitação*” presta-se como é evidente, a um mal-entendido: hesita-se entre a imitação como *representação ou encenação*, e a imitação como *produção de um objecto parecido com o modelo*. Para a arte da linguagem só tem sentido a primeira interpretação do termo. [...] mesmo em relação à poesia, “*imitação*” deve entender-se no sentido de “*semelhança*”. (TODOROV, 1980, p. 155, grifos nossos).

O deslocamento da questão da imitação para o signo marca uma guinada em relação à compreensão não apenas da relação entre literatura e real, mas da arte propriamente dita, agora considerada em sua autonomia. A ambivalência na noção de imitação, embora particular da doutrina romântica, indica o início de uma compreensão do texto literário enquanto discurso composto por signos, possibilitando a percepção de sua autonomia em relação à natureza. Por fim, se por um lado a mudança advinda do Romantismo propicia uma visão da literatura enquanto linguagem, também pontua uma diferença cabal em um dos princípios que regia a arte até então, em relação aos clássicos. Essa mudança tornou possível o desenvolvimento seguinte de aceitação ou negação da *mimesis*, de essencial compreensão para a averiguação da arte literária na contemporaneidade e no tempo presente.

A ambivalência entre esses dois polos é alternante, constituindo ora a rejeição do mundo sensível na ficção, ora retomando-o. Desse modo, destaca-se entre a produção contemporânea um resgate do real naquilo que tem de mais brutal, enjeitando na crítica novas percepções do realismo. No caso da literatura brasileira em específico, há uma tendência de incorporação da violência crescente no contexto sociocultural do país pelas produções artísticas (não somente literárias, mas cinematográficas, plásticas, etc.), que recorre a formas distintas de narrar e assimilar as barbaridades da sociedade. À vista disso, tal processo transcorre-se em uma “tentativa viva da cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais ‘real’, com o intuito de intervir nos processos culturais” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 43), constituindo-se como uma forma de narrar o inenarrável, presente mais na realidade do que na literatura em si.

Esse movimento de *vai e vem* do real na literatura é investigado por críticos literários da atualidade que visam abranger a tendência realista na literatura brasileira do tempo presente. Nesse sentido, Tânia Pellegrini (2009) ganha destaque ao problematizar a persistência de um mundo hostil como motivação da reincidência do real na ficção, ainda que assumindo formas diversas – o que se dá na multiplicidade de realismos na contemporaneidade. Pellegrini (2009,

p. 14-15) compreende o realismo⁶ como uma refração da realidade “e não uma ‘cópia’, uma ‘imitação’ ou mesmo ‘interpretação’, o que permite entender sua continuidade como corolário da persistência do mesmo ‘mundo hostil’ que lhe deu origem [no século XIX]”. Nota-se, portanto, que as próprias noções de realidade e de representação são mutáveis ao longo da história, como buscamos evidenciar.

Aspecto fundamental dessa perspectiva é a compreensão do conceito não enquanto um período histórico-literário próprio do século, mas como uma postura e um método diante do real, cuja percepção é variável. Essa compreensão é produtiva uma vez que sustenta a multiplicidade que tange as noções de real e realismo. Dessa forma, observa-se que

o realismo pode ser tomado como uma *postura* geral e um *método* específico, aplicável a qualquer época, na medida em que é historicamente transformável. Tal postura sempre teve um forte componente *moral*, quando não político; tal método é preferencialmente *documental*, sendo esses dois adjetivos aqui empregados em sentido lato, significando, em conjunto, um compromisso de descrever os fatos e coisas como realmente existem. Daí a possibilidade dos muitos realismos: naturalista, mágico, fantástico, subjetivo, feroz, sujo, traumático, lírico, romântico, neo, hiper, pós... (PELLEGRINI, 2009, p. 19, grifos da autora).

Diferentemente de um desejo em representar fidedignamente ou até retratar a realidade na ficção próprios do Realismo histórico, é na produção das últimas décadas em que há uma incorporação do caráter textual e artístico junto ao real, de modo a instaurar um trabalho com a linguagem que crie um efeito de realidade a partir de efeitos sensíveis gerados no leitor, o qual assume fundamental importância no processo de representação, ou refração, da realidade. Noções chave a essa produção de sentido são a mimesis e a verossimilhança, também elas compreendidas de forma diversa da clássica.

Luiz Costa Lima é um autor que enfatiza e debate o lugar da teoria nos estudos literários atuais, propondo a reflexão sobre esses conceitos. Suas obras seguem i) uma tendência de direcionamento historiográfico da discussão teórica de um conjunto temático escolhido; ii) investigação teórica mais densa, sem deixar a articulação com a história, a antropologia e a análise textual – como é o caso do presente livro -; iii) espécie de síntese sobre suas principais pesquisas e leituras a respeito da prática crítica (AGUIAR, 2018)⁷.

⁶ “*realismo* tem sido usado para definir qualquer representação artística que se disponha a ‘reproduzir’ o mundo concreto e suas figurações. E, de modo geral, qualquer que seja o ponto de vista teórico, aceita-se que ele emergiu de um processo histórico-social específico, traduzindo a natureza turbulenta da realidade oitocentista” (PELLEGRINI, 2009, p. 13, grifo da autora).

⁷Resenha de Cristhiano Aguiar publicada no Suplemento Pernambuco (2018) acerca de *O insistente inacabado*, de Luiz Costa Lima.

A compreensão da mimesis para o autor reside, portanto, entre a semelhança e a diferença, abrangendo não apenas a literatura, mas diversos discursos e práticas sociais, em relação ao que é tido como real em cada época. Nesse sentido, “o processo da *mimesis* garante que a literatura possui uma realidade própria, autônoma, que nunca é um espelho da realidade.” (AGUIAR, 2018, n.p, grifo do autor). A consideração da mimesis, para Costa Lima, é condição prévia para o entendimento da verossimilhança, dada a relação entre os conceitos, de modo que a obra literária possa ser compreendida na chave daquilo que parece verdadeiro, mas não o é – ainda que, como se sabe, a percepção do verdadeiro seja, ela mesma, mutável. À vista disso, o autor pontua:

A verossimilhança não é o resultado forçoso de alguma teoria. Independentemente do conhecimento ou da adesão a uma ou a outra teoria, a verossimilhança continua a atuar. Ela é antes o efeito imediato da forma de classificação socializada. A sua matéria-prima é a mesma desta: os sentimentos de simpatia e hostilidade. Estes chegam à verossimilhança já internalizados pela classificação socializada. Seu horizonte imediato é por isso a *mimesis* passiva, sendo pois o verossímil o meio por excelência para a integração em comunidades de valores. Em vez de um fato teórico ou relacionado à atividade intelectual, a verossimilhança é um fato da existência (LIMA, 2014, p. 53, grifo do autor).

Conforme a abrangência das noções de mimesis e verossimilhança indicadas por Costa Lima, o traço semelhante é considerado na arte, e sobretudo na literatura, como determinante. Ainda que se considere a imanência⁸, o verossímil faz-se determinante à compreensão da obra. Seguindo a teoria da recepção de Wolfgang Iser, observa-se o lugar do leitor em preencher, a partir de sua própria existência e de seu contexto, os vazios deixados no texto – o que, conforme Lima, só é possível por meio da verossimilhança –, movimento através do qual a obra significa.

Desse modo, sendo a verossimilhança um traço de atuação da mimesis, de caráter ambíguo (entre o parecer verdadeiro e o não ser) e subjetivo, entende-se que o conceito de representação já não pode ser o mesmo. É nesse sentido que Costa Lima pondera a representação-efeito, “provocada não por uma cena referencial mas pela *expressão* da cena em alguém e impeditiva de confundir-se *mimesis* e *imitatio*” (LIMA, 2014, p. 26, grifos do autor). Tal qual uma modalidade de tato, a representação-efeito é “aquela que se engendra no sujeito, à maneira de resposta afetiva ante fenômenos ou acontecimentos” (LIMA, 2014, p.166), embora advinda de um sujeito fraturado, que não se vê mais como centro uno de todas as coisas.

⁸ Para o autor, “é um terrível engano pensar que a autotelia da arte significa sua impermeabilidade ao mundo de fora. O artista não repete o mundo mas tampouco necessariamente o repele. Ou, quando o repele, importa saber por que o faz e o que fez a partir de sua decisão.” (LIMA, 2014, p. 55).

A representação centra-se, assim, na produção de sentido e de afetos no leitor distinguindo-se da imitação do mundo ao passo que engendra três esferas: autor-linguagem-leitor. O mecanismo representativo, torna-se então, objeto de estudo, sobretudo no que diz respeito aos efeitos causados no leitor, fundamentais ao próprio entendimento do conceito. Nesse sentido, Schollhamer, crítico dos realismos na contemporaneidade, pontua que “a obra se torna referencial ou ‘real’ na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade em que o próprio sujeito é colocado em questão” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 81-82). Ainda que propriamente no campo dos Estudos Culturais, observa-se em tal perspectiva um indício de compreensão da representação enquanto um efeito – o que de muito nos é importante na ponderação de nosso objeto. A partir dessas considerações, observa-se que as noções de representação são inúmeras, seja em defesa do primado do referente sobre o texto ou de sua auto-referência.

O teórico Stuart Hall, figura importante na fundação dos Estudos Culturais, pondera em sua obra *Cultura e representação* (2016) pondera os desdobramentos na compreensão desse conceito por entre as vertentes teórico-críticas dos estudos não só literários, mas também linguísticos. Nesse sentido, compreende três teorias representacionais centrais: i) reflexiva; ii) intencional; iii) construtivista. No que concerne à primeira, tem-se uma percepção de representação enquanto reflexão ou imitação de uma verdade que já existiria, fixada, no mundo, tal qual a teoria mimética. A percepção intencional corresponde à imposição de um único sentido imposto no mundo pela linguagem, determinado por seu autor, de modo que as palavras signifiquem aquilo que ele almejar. Por fim, a perspectiva construtivista aponta a impossibilidade de existirem significados fixos, dado que os sentidos são construídos a partir dos sistemas representacionais (que englobam a relação entre os conceitos e os signos).

Em resumo,

A abordagem *reflexiva* ou *mimética*, que propõe uma relação direta e transparente de imitação ou reflexão entre as palavras (signos) e as coisas. A teoria *intencional*, que reduziu a representação às intenções do autor ou sujeito. A teoria *construtivista*, que propõe uma relação complexa e mediada entre as coisas no mundo, os conceitos em nosso pensamento e a linguagem. (HALL, 2016, p. 65, grifos do autor).

Ainda de acordo com a abordagem construtivista, nota-se a separação de um mundo material (natural), no qual as coisas de fato existem, além dos processos simbólicos, pelos quais operam o sentido e a linguagem. À vista disso, assinala Hall (2016, p. 31) que a “representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou

representa-lo a outras pessoas”. Marca-se, assim, uma compreensão da linguagem em que os sentidos são, impreterivelmente, construídos nas relações entre conceitos, signos, locutor e interlocutor, sem que existam previamente. Desse modo, tem-se, antes de mais nada, uma percepção de representação atrelada à arbitrariedade do signo, na representação de conceitos da nossa mente e de coisas do mundo pelo signo e pelo código (na relação significante e significado):

A conexão entre esses dois sistemas de representação [significante e significado] produz signos; e estes, organizados em linguagens, produzem sentido e podem ser usados para referenciar objetos, pessoas e eventos no mundo “real”. (HALL, 2016, p. 65).

A expressão de noções relativas ao mundo por meio da linguagem pode ser compreendida como uma possível definição de representação, como amplamente desenvolvido por Stuart Hall (2016). As discussões em torno desse conceito envolvem uma série de problemáticas que interferem em sua definição, uma vez que sua amplitude permite a consideração de diferentes perspectivas e objetos de estudo. Entretanto, é válido ressaltar que há, impreterivelmente, um tipo de relação com o real a ser instituída pela representação, seja por meio de questões próprias à linguagem, à cultura ou às artes. Com base nas diversas possibilidades de consideração da representação, pode-se apontar também diversas formas de sua ocorrência, de modo a haver, ainda, diferentes sistemas de representação. Nesse sentido, cada perspectiva de análise implica, de certo modo, abordagens distintas da questão representativa – ora almejando o cientificismo nos estudos linguísticos (no caso de Saussure), ora investigando as relações de poder e o corpo no discurso (como o faz Foucault).

Por outro lado, tem-se o conceito de representação que tange a ficção, conforme aqui discutido, em desdobramento da concepção linguística, que, grosso modo, aponta a relação entre as coisas, os conceitos e os signos na produção de sentido pela linguagem. Dessa forma, pondera-se que

Não existe uma simples relação de reflexo, imitação ou correspondência direta entre a linguagem e o mundo real. [...] O sentido é produzido dentro da linguagem, dentro e por meio de vários sistemas representacionais que, por conveniência, nós chamamos de “linguagens”. [...] Ele é construído pela prática significante, isto é, aquela que produz sentidos. (HALL, 2016, p. 53-54, grifos nossos).

Conforme pontua Hall, o construtivismo pode ser compreendido em dois eixos: o semiótico, desenvolvido a partir dos pensamentos de Ferdinand de Saussure; e o discursivo, seguindo Michel Foucault. Considerando nosso objetivo de percorrer o caminho teórico-crítico

da representação nos estudos literários e linguísticos até a semiótica, tem-se a noção construtivista como sendo mais produtiva, haja vista a construção de um raciocínio que averigua o texto em sua imanência.

Peça chave do pensamento linguístico, Saussure destaca-se ao ponderar a linguagem em sua constituição binária, isto é, dividida entre significante e significado, forma e conceito. Com o autor há a demarcação da diferença na linguagem (HALL, 2016), através da qual ocorre a significação. Tal relação não é, contudo, fixa, mas variável socialmente, conforme os códigos culturais, “[...] toda transformação altera o mapa conceitual da cultura, levando diferentes culturas, em distintos momentos históricos, a classificar e pensar sobre o mundo de maneira diversa” (HALL, 2016, p. 59). A divergência cultural implicada na linguagem e na representação fundamenta-se, portanto, na compreensão daquela enquanto fenômeno social, integrando regras e funcionamentos da sociedade e da cultura em si. Eis a distinção entre a parte social da linguagem (*langue*) e o ato individual da comunicação (*parole*)⁹. Essa pontuação mostra-se relevante uma vez que justifica as diferentes possibilidades representacionais até aqui apontadas, tal qual o realismo histórico e o brutalismo, por exemplo.

O enfoque dado ao aspecto cultural da linguagem e da representação sustenta, por um lado, uma abordagem do que se pode chamar, grosso modo, de Estudos Culturais (centrados em aspectos externos ao texto, próprios da sociedade). Por outro lado, sustenta o que em linhas gerais se tem como Semiótica, embora, esta, fundamentada sobretudo nos signos, ou, assim, na presença deles na cultura. De todo modo, nota-se a importância do pensamento saussuriano no desenvolvimento de diversas outras abordagens teóricas, sendo uma delas a semiótica de linha greimasiana ou semiótica francesa. Nesse sentido, é objetivo deste trabalho verificar como podem se dar ambas as abordagens – que considerem tanto a linguagem quanto a cultura – no que concerne à representação da violência na ficção contemporânea, em especial no romance de Adriana Lisboa, tendo em vista o desdobramento da cultura na linguagem e vice-versa.

⁹ “Para Saussure, a estrutura subjacente de regras e códigos (*langue*) é a parte social da linguagem e poderia ser estudada com a precisão das leis de uma ciência, devido à sua natureza fechada, limitada. Era sua preferência estudar a linguagem nesse nível de sua ‘estrutura profunda’, o que fez as pessoas chamarem Saussure e seu modelo de linguagem de *estruturalistas*. A segunda parte da linguagem, o ato individual da fala ou do pronunciamento (*parole*), ele considerou como a ‘superfície’ da linguagem.” (HALL, 2016, p. 62, grifos do autor).

4 O EFEITO DE REAL

4.1 O percurso semiótico

O trajeto teórico-crítico dos Estudos Literários perpassa de um apego à realidade, à intenção do autor ou até mesmo à interpretação do leitor, atingindo finalmente uma perspectiva da imanência do texto, sem que se recorra a nada externo a ele para sua compreensão. Essa mudança se deve principalmente à crítica formalista, com pensadores como Jakobson e Chklovsky, formalistas russos, fundamentais, ainda, ao desenvolvimento da semiótica e da linguística. Sob essa perspectiva, o engendramento do texto deve-se, primeiramente, a uma leitura que se aproxima da linguística, visando a obra enquanto produto da linguagem. A respeito do desenvolvimento da teoria formalista, podem ser pontuados três estágios: “(1) análise dos aspectos sonoros de uma peça literária; (2) problemas de significado dentro do quadro da poética; (3) integração do som e do significado num todo inseparável.” (JAKOBSON, 2014, p. 506).

Caracterizando o percurso da fonologia à poética e, finalmente, à integração desses eixos, Jakobson, sobretudo, alterou o caminho que a semiótica seguia até então, o qual antes se aproximava de uma teoria da narrativa, direcionando-o à linguística e à imanência textual e possibilitando o início da abordagem estrutural, ou *standard*, como agora pode-se compreender:

Nessa perspectiva, em virtude da grande proeminência dos estudos narrativos que empreendeu no início dos anos 1970, a semiótica *standard*, enquanto teoria de base eminentemente estruturalista, ganhou uma imagem muito restritiva no que concerne aos interesses dos analistas do texto e do discurso. [...] Diferentemente de engessar uma análise, a narrativa tem o poder de explicitar relações lógicas que o discurso manipula a fim de produzir efeitos de sentido. (FIORIN, 2008, p. 13, grifo do autor).

Considerar o engendramento de relações lógicas no texto ficcional configura, assim, uma abordagem distinta do texto literário, nosso objeto, agora visto enquanto produto da linguagem. A mudança de perspectiva indica uma alteração no caminho teórico a ser seguido, principalmente no que diz respeito a conceitos que outrora centravam-se em aspectos contextuais. No que concerne à representação, por exemplo, foco deste trabalho, tem-se a perspectiva da construção de um efeito de sentido discursivo pela linguagem, de modo que o objetivo central investigar como o texto diz o que diz, para além de um por quê. À vista disso, ponderando uma perspectiva como a do linguista russo Roman Jakobson (1995), retoma-se, primeiramente, a validação do referente, isto é o contexto, como foco da mensagem, instituindo a função referencial da linguagem, classificada como denotativa (JAKOBSON, 1995). Embora uma mensagem possa ter, e tenha, presentes diferentes funções da linguagem, a predominância

do referente a qualifica um contorno objetivo e direto, que pretende, de fato, trazer à tona seu contexto. A centralidade do discurso em seu referente configura, assim, um distanciamento do emissor da mensagem, com o emprego de elementos que caracterizem uma maior neutralidade, tal como o uso da terceira pessoa do singular. Dessa maneira, faz-se necessária uma abordagem que considere, pela enunciação, o distanciamento do enunciador de seu discurso.

De acordo com essa abordagem, e embora fundamental à teorização de aspectos próprios da comunicação como as funções da linguagem, Roman Jakobson pontua como considerar o realismo diante dessa mudança de paradigma. Ainda que amplamente debatido e até, de certa forma, rejeitado¹⁰, o projeto estético realista – cujo objetivo central era a verossimilhança – deixou seu legado para os Estudos Literários ainda nos dias atuais, tanto nas correntes que, em um primeiro momento, o repudiaram, quanto, já no tempo presente, naquelas que o ressoam. Isso porque a própria noção de realismo é volátil, uma vez convencional: há obras lidas como verossímeis, outras cujos autores as querem verossímeis, e aquelas que contam com características fundamentais da corrente do século XIX (JAKOBSON, 1971). Percebida tal ambiguidade, tem-se como correspondência entre tais possibilidades a sua ponte com determinada realidade sócio-histórico-cultural, assemelhando-se a ela de alguma forma, ainda que mantenha sua autonomia enquanto objeto estético.

Ao refletir sobre noções importantes à teoria literária sob o ponto de vista formalista, Jakobson (1973) reflete sobre a história da arte antes de ser uma ciência, mas uma *causerie*, em suas palavras, uma conversa. Tal informalidade e fluidez em torno das discussões artísticas levou à confusão de diversos conceitos, tais como idealismo e forma. Entretanto, o mais afetado de todos fora a noção de realismo. Nesse sentido, define:

Para o teórico da arte, o que é o realismo? É uma corrente artística que adotou como objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, refletem a realidade bem de perto. (JAKOBSON, 1971, p. 110).

Sendo realismo uma noção a princípio volátil, pontua-se uma ambiguidade em torno do conceito de realismo, compreendendo-o entre: a) o autor projeta a obra como verossímil; b) o leitor a compreende como verossímil (sua avaliação subjetiva); c) a estética realista artística ao século XIX, ou, “em outras palavras, o historiador da literatura considera que as obras mais verossímeis são as obras realistas do século passado.” (JAKOBSON, 1971, p. 111). A

¹⁰ “a caracterização mais comum da arte moderna tem consistido em tomá-la por independente do que passa fora de sua textura: o texto confisca o mundo, como se autonomia pudesse ser exclusão” (LIMA, 2014, p. 199).

problemática de indefinição do conceito tange a classificação dos textos como realistas ou não, havendo o risco de se entender como realista um texto que não se propõe a sê-lo, ou o contrário – o que se situa para além do projeto de verossimilhança da corrente estética em si. Desse modo, a relatividade que tange o realismo deve ser assumida antes que se considere sua perpetuidade na ficção das últimas décadas, como busca-se averiguar.

No que concerne precisamente à semiótica, o realismo torna-se um conceito que deve ser situado à luz da construção de sentido pela linguagem, sem que se conduza a literatura por vias de uma imitação ou de um espelhamento do real. Assim, tem-se como fundamental a apreciação dos mecanismos que engendram o discurso, de modo a verificar como seus elementos se articulam a fim de produzir determinados efeitos de sentido, como o efeito de real. Teoria da significação¹¹,

a semiótica se preocupa em estudar os mecanismos que o engendram, que o constituem como um todo significativo. Em outras palavras: procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz (LARA; MATTE, 2009, p. 11).

Composto pela significação, o texto passa a ser considerado a partir das noções de diferença, isto é, das relações entre suas partes constituintes, configurando, por fim, as noções de significação e de valor (FIORIN, 2008). Dado que os valores linguísticos são definidos a partir de suas posições no discurso, define-se que a constituição do sentido é dada com base na relação, isto é, da diferença entre as partes – pensamento essencial para que a semântica estrutural passe a ser elaborada como uma teoria do texto que considera seus mecanismos internos de construção do sentido.

Uma vez que considera as articulações que engendram a significação do discurso, passa a ser objetivo da semiótica “explicitar, sob a forma de uma construção conceptual, as condições de apreensão e de produção de sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 345). Embora centrada na significação do texto, a semiótica apresenta algumas modificações em seu pensamento desde os anos 1960, quando consolidou-se. A esse respeito, Gláucia Muniz Proença Lara e Ana Cristina Fricke Matte (2009) apontam quatro fases do que seria um histórico de evolução da teoria semiótica. Iniciada no que as autoras chamam de primeira fase, a teoria semiótica fortifica-se com o Percurso Gerativo do Sentido, com noções embrionárias da própria Semântica Estrutural.

¹¹ Sendo significação entendida como os “valores linguísticos definidos pelas posições relativas das unidades no interior do sistema” (HJELMSLEV, 1991 apud FIORIN, 2008, p. 16).

O Percurso Gerativo do Sentido é apontado como um “modelo de análise” ou um “simulacro metodológico” (FIORIN, 2008, p. 18) que compreende o texto de suas estruturas abstratas, mais simples, às concretas, complexas. É nesse sentido que se desenvolve enquanto modelo hierárquico, compreendendo de modo diverso os níveis do discurso. A divisão do texto em partes, entre os planos do conteúdo e da expressão, marca a ênfase nos elementos de maior importância na constituição de sentido nesse ou naquele texto. Assim, notam-se os níveis fundamental, narrativo e discursivo, próprios do plano do conteúdo. O nível fundamental, apontado como mais simples na cadeia hierárquica, considera os semas recorrentes em um texto, isto é, seus traços semânticos principais. O nível narrativo, centrado nas relações entre os sujeitos actantes e os objetos é o nível das modalizações. Já o nível discursivo, mais concreto e complexo, é o espaço de análise da enunciação, de figuras e temas.

Em linhas gerais, a segunda fase da Semiótica apontada pelas autoras consiste na “compreensão do sujeito modal que realiza a transformação” (LARA; MATTE, 2009, p. 14) ou ainda a compreensão da narrativa enquanto “sucessão de estabelecimentos e rupturas de contratos, que privilegiam, portanto, a dimensão cognitiva da narrativa” (LARA; MATTE, 2009, p. 15), considerando as relações entre sujeitos e objetos. A respeito da terceira fase, nota-se a modalização do ser e a conjunção ou disjunção do sujeito em relação ao objeto, o que implica as noções de ser e parecer, próprias do estatuto veridictório. Já a quarta fase corresponde ao estudo das paixões e à “percepção de que os sujeitos de estados são afetados por modalidades que podem ser compatíveis ou incompatíveis entre si” (LARA; MATTE, 2009, p. 15). Por fim, as pesquisadoras pontuam que, hoje, sobressai-se na Semiótica o estudo do que está além (semiótica visual ou plástica) ou aquém (semiótica tensiva) do percurso gerativo.

No quadro da semiótica, a paixão é entendida como efeitos de sentido de qualificações modais que alteram o sujeito de estado. Nessa nova perspectiva que se abre, a história modal do sujeito de estado (transformações modais que vai sofrendo) amplia o escopo da teoria, permitindo que se estudem não apenas os textos narrativos que se apoiam sobre o fazer do sujeito, mas também aqueles fundados sobre um processo de construção ou de transformação do seu ser. (LARA; MATTE, 2009, p. 16).

Visando realizar um breve e conciso panorama das teorias semióticas ao longo da consolidação dessa disciplina, busca-se ressaltar a aproximação da semiótica e da narrativa em sua história epistemológica, haja vista a interdisciplinaridade da presente pesquisa. De qualquer modo, permanece, aqui, o objetivo central da teoria enquanto investigadora da produção dos sentidos, sua significação, para além de suas inúmeras ramificações de perspectivas e possibilidades – buscando explicitar, em qualquer uma delas, de que modo o discurso engendra

recursos linguísticos na construção do seu sentido, explicitando suas estruturas significantes (COQUET, 1984 apud LARA; MATTE, 2009).

4.2 Enunciação

Sendo a Semiótica a “descrição e explicação dos mecanismos que engendram o texto” (FIORIN, 2008, p. 5), explicitam-se no texto duas estruturas: a virtual (própria dos níveis fundamental e narrativo) e a realizada (conforme o nível discursivo). Nesse sentido, destaca-se seu papel enquanto teoria capaz de investigar os caminhos da enunciação (o ato de dizer) deixados como rastros no enunciado (o dito). É esse movimento que permite a passagem das estruturas virtuais ao discurso, o que se dá por meio da enunciação, “uma instância linguística pressuposta pelo enunciado” (FIORIN, 2008, p. 14). Por permitir a concretização das estruturas virtuais no discurso, a enunciação diz respeito aos traços de pessoa, tempo e espaço deixados ou eliminados do enunciado.

Em um primeiro sentido, tem-se enunciação como uma instância de mediação que produz o discurso (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p. 146); “uma instância linguística pressuposta pelo enunciado” (FIORIN, 2008, p. 14), ou, ainda, a “[...] colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1970, p. 80). Trata-se da mediação entre a instância virtual e a instância realizada do discurso, o que permite considerá-la como o ato de enunciar, o dizer, em oposição ao enunciado em si, aquilo dito. Dada a impossibilidade de se analisar o ato de dizer propriamente dito, resta à Semiótica contemplar as marcas que a enunciação deixa no enunciado, de modo que se observe a materialização no discurso dos traços virtuais da *langue*.

Dessa forma, o estudo das possibilidades de discursivização das categorias da língua, no que concerne à enunciação, tange os traços do ato de dizer (considerando pessoa, tempo e espaço deixados ou ausentes do enunciado – significante em ambos os casos). Os conceitos de *debreagem* e *embreagem* mostram-se altamente produtivos nesse aspecto, uma vez que proporcionam “uma explicação global para a discursivização das categorias de pessoa, de tempo e de espaço das diferentes línguas” (FIORIN, 2002, p. 13).

Ponderando primeiramente a noção de *debreagem*, tem-se a explicitação das marcas enunciativas no enunciado. Desse modo, a *debreagem* “é a operação pela qual *a instância da enunciação se separa e projeta para fora de si*, no momento do ato de linguagem, certos termos ligados à sua estrutura de base para constituir assim os elementos fundadores do enunciado-discurso” (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p. 79, grifos nossos), tais quais as categorias de

pessoa, tempo e espaço. Esta é uma noção fundamental ao ato constitutivo do enunciado, uma vez que contribui para a articulação da instância da enunciação em si.

Por se tratar do mecanismo que cria a pessoa, o tempo e o espaço da enunciação, instaura, ainda, a representação actancial, espacial e temporal do enunciador (FIORIN, 2002). Ainda, a instauração de um eu, um aqui e um agora no enunciado transpõe também um não-eu, um não-aqui e um não-agora, haja vista que “o eu, o aqui e o agora no enunciado não são de fato a pessoa, o espaço e o tempo da enunciação, pois estes são sempre pressupostos” (FIORIN, 2002, p. 15). As instâncias do âmbito da enunciação são, portanto, pressupostas a partir dos traços deixados no enunciado, dada a impossibilidade de se contemplar o ato de dizer em si. À vista disso, faz-se fundamental a explicitação das categorias enunciativas para além do enunciado, possibilitando que sejam investigadas as instâncias presentes naquele enunciado.

Em linhas gerais, há na semiótica textos enunciativos nos quais os traços da enunciação estão presentes no enunciado, ou seja, pronomes, adjetivos, advérbios e pronomes dêiticos são marcados no texto. E, por outro lado, textos enuncivos, dos quais são eliminados os traços da enunciação. Dentre os mecanismos de instauração de pessoa, tempo e espaço – essenciais à constituição de um discurso –, nota-se primeiramente a debreagem, que por sua vez pode ser compreendida como enunciativa (instituindo subjetividade no enunciado) ou enunciva (de maior objetividade).

No primeiro caso, a debreagem enunciativa, “é aquela em que os actantes (eu/tu), o espaço (aqui) e o tempo (agora) da enunciação instalam-se no enunciado, isto é, aquela em que o não eu, o não aqui e o não agora são enunciados como eu, aqui e agora” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 80-82). Nesse sentido, tem-se a instauração de um eu/tu, aqui e agora projetados no enunciado, os quais não são os mesmos da enunciação. Dado que a debreagem enunciativa ocorre nas instâncias de pessoa, tempo e espaço, notam-se que são estabelecidas a debreagem actancial enunciativa; debreagem espacial enunciativa; debreagem temporal enunciativa. O enunciador cria um outro actante na forma de um eu (o que também se aplica ao tu, ao aqui e ao agora); isso cria um efeito de subjetividade discursiva.

Com efeito, o discurso em primeira pessoa é debreado, porque o *eu* instalado no enunciado não é o *eu* pressuposto na instância da enunciação. Em relação a este *eu*, o *eu* inscrito no enunciado é um *não eu*, um ele. Trata-se de outro actante criado pelo enunciador e apresentado sob a forma de um *eu*. O mesmo raciocínio aplica-se ao *tu*, ao *aqui* e ao *agora*. (FIORIN, 2002, p. 15, grifos do autor).

Se, por um lado, faz-se importante a expulsão das instâncias enunciativas do enunciado, marcadas no texto, também se faz significativa sua omissão. Nesse sentido, a debreagem enunciativa “é aquela em que os actantes do enunciado (ele), o espaço (alhures) e o tempo do enunciado (então) se instauram no enunciado” (FIORIN, 2002, p. 16), constituindo um efeito de objetividade no enunciado. De acordo com Fiorin (2002, p. 16, grifos do autor),

Convém lembrar que o *alhures* é um ponto instalado no enunciado; do mesmo modo, o *então* é um ponto de referência temporal inscrito no enunciado, que representa um tempo zero a que se aplica a categoria topológica *concomitância / não concomitância (anterioridade / posterioridade)*.

Desse modo, o espaço do texto não é o aqui da enunciação, mas um espaço marcado no texto, o alhures. Por esse motivo é apontada a exclusão das marcas da enunciação no texto. As instâncias de pessoa, tempo e espaço debreadas não correspondem às da enunciação, mas a instâncias externas, criadas e próprias do próprio texto. Assim é instaurada uma maior objetividade, dado o distanciamento do texto da enunciação:

a instalação dos simulacros do *ego-hic-nunc*, com suas apreciações dos fatos, constrói um efeito de subjetividade, enquanto a eliminação das marcas da enunciação no texto, isto é, da enunciação enunciada, que faz que o discurso se construa apenas com um enunciado enunciado, produz um efeito de sentido de objetividade. (FIORIN, 2002, p. 16).

A esse respeito, Fiorin resgata *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, apontando nele a instauração de um eu e de um agora no enunciado, conforme as embreagens actancial e temporal enunciativas: “Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencieei e porque me decido” (RAMOS, 1972 apud FIORIN, 2002, p. 15). Embora postos eu e agora no enunciado projetados como se fossem próprios da enunciação, sabe-se que se trata apenas de uma estrutura virtual, sem que seja possível retomar de modo eficiente o ato de dizer em si.

Por outro lado, a embreagem consiste na neutralização das categorias de pessoa, tempo e espaço da enunciação. Do mesmo modo que a debreagem, ela pode envolver as três categorias, de modo a constituir a embreagem actancial, a embreagem temporal e a embreagem espacial. Para Greimas e Courtés (1979, p. 119), “ao contrário da debreagem, a embreagem designa o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado”. Exemplo do emprego desse recurso é o poema “Profundamente”, de Manuel Bandeira, em que é desenvolvida a embreagem temporal:

Quando ontem adormeci
 Na noite de São João
 Havia alegria e rumor
 Estrondos de bombas luzes de Bengala
 Vozes cantigas e risos
 Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
 Não ouvi mais vozes nem risos
 Apenas balões
 Passavam errantes
 Silenciosamente
 Apenas de vez em quando
 O ruído de um bonde
 Cortava o silêncio
 Como um túnel.
 Onde estavam os que há pouco
 Dançavam
 Cantavam
 E riam
 Ao pé das fogueiras acesas?
 - Estavam todos dormindo
 Estavam todos deitados
 Dormindo
 Profundamente

*

Quando eu tinha seis anos
 Não pude ver o fim da festa de São João
 Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
 Minha avó
 Meu avô
 Totônio Rodrigues
 Tomásia
 Rosa
 Onde estão todos eles?

- Estão todos dormindo
 Estão todos deitados
 Dormindo
 Profundamente (BANDEIRA, 1993, p. 139-140).

No poema bandeiriano, conforme aponta Fiorin (2002), há a neutralização entre o tempo enunciativo (ontem) e o tempo enuncivo (na véspera do dia de São João, quando o eu lírico tinha seis anos). O enunciador revive, assim, um tempo de alegria, de sua infância, quando todos dançavam, cantavam e riam ao pé da fogueira. Com melancolia, nota que o tempo passou muito rápido, como se ainda suas memórias fossem de ainda ontem. Trata-se de um recurso para presentificar o passado, o que se dá a partir do efeito de retorno à enunciação.

Para que o retorno à enunciação seja efetivo, é, então, necessário que a linguagem se apresente como tal e não como simulacro do mundo, se libertando das convenções miméticas, equivalendo a desreferencialização do enunciado (FIORIN, 2002). Nesse sentido, consideram-se fundamentais a tal efeito: i) a suspensão da oposição entre determinados termos das categorias de pessoa, tempo e/ou espaço; ii) a negação da instância do enunciado; iii) a mistura dos níveis das instâncias enunciativas – como é o caso do poema de Bandeira. Ademais, ainda de acordo com o autor,

O efeito de retorno à instância da enunciação não se produz pela utilização do eu, do aqui e do agora. Com efeito, quando se discursivizam os actantes que participam da enunciação, o espaço da enunciação e o tempo da enunciação, cria-se uma ‘referencialização’ no enunciado, pois os parceiros ‘reais’, o espaço e o tempo da comunicação são simulados no enunciado. (FIORIN, 2002, p. 17).

A embreagem é, também, um conceito hétero ou homocategórico. Isto é, pode-se empregar-se uma categoria no lugar de outra (como utilizar uma medida de tempo para significar espaço), conforme é o caso da heterocategórica; ou quando embreagem e debreagem afetam a mesma categoria (como empregar a terceira pessoa para falar de si mesmo), tal qual a homocategórica. Dessa maneira, a partir dos desdobramentos das categorias de pessoa, tempo e espaço, e de suas multiplicidades de efeitos de sentido, pontua-se sua importância discursiva na análise semiótica, o que se pretende verificar na consideração de *Sinfonia em branco*.

4.3 Figurativização

Ainda no âmbito do nível discursivo do Percorso Gerativo do Sentido, a figurativização faz-se fundamental ao possibilitar a concretização do sentido no discurso. Sendo a figuratividade aquilo que “sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície” (BERTRAND, 2003, p. 154), pode-se considerar esse um recurso fundamental na construção da violência em nosso objeto. Dessa forma, ela pode ser entendida como

esta propriedade que elas [as linguagens] têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso esse efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível (BERTRAND, 2003, p. 154).

Denis Bertrand aponta em *Caminhos da Semiótica Literária* (2003), a progressão dos estudos da figuratividade em cinco definições, cada qual considerando questões básicas da

semiótica, tais como os planos da expressão e do conteúdo, a estrutura semântica ou as isotopias do discurso. Dessa forma, o autor passa do que seria i) o emprego do qualitativo a um conteúdo dado que tem correspondente no nível da expressão da semiótica natural; ii) todo conteúdo de um sistema de representação que tiver correspondentes no mundo natural, se ligando à percepção do mundo exterior; iii) todo conteúdo de um sistema de representação que entrar em contato com uma figura significativa do mundo percebido; iv) a semiose, que permite o reconhecimento de traços visuais enquanto representantes do mundo natural, em uma unidade do significante; e, por fim, então tendo por base Greimas (2002, p. 74, grifos nossos), v)

A figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas; ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a *imanência do sensível*.

Conforme o objetivo deste trabalho em averiguar de que modo a violência é representada sensivelmente em *Sinfonia em branco* ao se destacar no trabalho com a linguagem poética que se opõe a brutalidade narrada, mostra-se de suma importância o traço sensível da figuratividade. O processo de figurativização

[...] foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso *esse efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível*. (BERTRAND, 2003, p. 154, grifos nossos).

Sumariamente, eis uma forma de construir através do emprego de imagens uma concretização do discurso, o que ocorre gradativamente de acordo com os recursos empregados. A figuratividade consiste, assim, na figuração (própria à conversão dos temas em figuras) e na iconização (processo em que as figuras se tornam suscetíveis de produzir uma ilusão referencial). A gradação entre elas, figuração e iconização, dá-se da abstração daquela à mais alta concretização desta, conforme a própria relação entre figuras e temas, segundo aponta Márcio Thamos (2003, p. 103-104, grifos do autor):

Os procedimentos de figurativização se estabelecem em dois níveis. O primeiro é o da *figuração*, em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo). Nota-se aí uma correspondência clara com a noção de imitação poética desenvolvida por Aristóteles. O segundo nível é o da *iconização*, em que as figuras já instaladas no discurso recebem um revestimento particularizante tão minucioso que teria o poder de transformá-las em imagens do mundo, provocando uma ilusão referencial. Nem todo texto figurativo atinge necessariamente esse segundo nível.

Embora ligada à representação mimética, a figuratividade não pode ser reduzida a ela, por se tratar apenas de uma de suas realizações possíveis. Conforme sustenta Bertrand (2003), a figurativização é um processo gradual entre a iconização (em sua semelhança com as figuras do mundo natural propriamente ditas) e a abstração (que dele se afasta). A gradatividade da figurativização transita, então do abstrato ao concreto, tendo como polos a estilização, a alegorização, a parabolização e a simbolização, que oscilam em sua densidade semântica – constituindo, portanto, uma elasticidade semântica por meio de figuras e temas. A imagem abaixo pode servir como exemplo claro dos desdobramentos figurativos, a partir de dois polos principais, conforme já explanado:

Imagem 1: O figurativo



Fonte: BERTRAND, 2003, p. 208.

Segundo Bertrand (2003), o figurativo é transformado em iconicidade por meio da estrutura formal, que serve as impressões de realidade, ou referenciais, que o texto produz. A impressão de realidade se deve, assim, à mobilização de recursos linguísticos que produzam tal efeito, como é o caso da iconicidade ou, ainda, por recursos próprios da enunciação, tal como pontuado. Nesse sentido, destaca-se a construção de um efeito de verdade no texto a partir do trabalho figurativo da linguagem, na qual se destaca a iconização, que, ao contrário da abstração, possui “a finalidade de provocar uma ilusão referencial no leitor ou, em outras palavras, a *impressão de realidade* diante daquilo que é lido” (MAGALHÃES; PRADO, 2015, p. 137, grifos nossos).

Destarte, nota-se que a iconização corresponde à concretização máxima do discurso, o que implica uma *sugestão do mundo* mais concreta e, portanto, a construção de um efeito de realidade, uma ilusão referencial. Assim, ela pode ser considerada o efeito que se tem diante daquilo que se aproxima do mundo natural pela construção imagética, interpretada como

“representante de um objeto do mundo natural” (BERTRAND, 2003, p. 210). Esse é um efeito fundamental, então, ao trabalho realista com a palavra, por gerar no enunciador a sensação de realidade, por meio, sobretudo, da instauração de uma “impressão referencial” (BERTRAND, 2003, p. 206). À vista disso, faz-se imprescindível ponderar que a construção da ilusão referencial está pautada na “concepção culturalmente variável da ‘realidade’ e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta ou daquela semiótica” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 223).

Uma vez que esse discurso pretende aproximar-se da realidade extralinguística que o cerca, nota-se a predominância do referente, em detrimento do apagamento da figura do enunciador. Trata-se da correlação de duas semióticas, mundo natural e discurso, um dos fatores que constitui o efeito de realidade no discurso. Almeja-se com o emprego desses recursos a constituição de um efeito de verdade ou de realidade no discurso. Nesse sentido, embora trate-se de linguagem, a predominância do referente somada à neutralização do emissor constitui no leitor a sensação de estar diante da própria coisa representada, e não do texto em si. Tal poderia ser o caso de obras literárias que visam a representação de sua realidade extralinguística, sobretudo como almejavam os primeiros realistas.

À vista disso, nota-se, primeiramente, o fato de que a impressão de realidade não passa de uma ilusão, um efeito construído textualmente, e não a realidade imitada pela linguagem. Essa percepção coloca em jogo a própria concepção de representação, constantemente retomada na atualidade. Para Luiz Costa Lima (2014, p. 26)¹², o conceito, entendido

[...] como a equivalência subjetiva de uma cena primeira, externa, objetiva, a qual, à semelhança do caso anterior, deveria ser ultrapassada para que o crítico pudesse se concentrar na textualidade e dela não exigir uma subordinação que impediria a própria compreensão da literatura e da arte.

Ademais, pontua-se a variabilidade cultural que permeia o efeito de sentido de realidade que se dá por meio da própria inconsistência da percepção do real, conforme culturas e ideologias correspondentes. Isto é, deixa-se a concepção de uma literatura que imita ou reflete um mundo real externo, uma vez que a própria noção de realidade passa a ser questionada, sobretudo na contemporaneidade. Na semiótica, centrada no âmbito do texto, prevalecem

¹² É válido pontuar que Costa Lima problematiza o conceito na contemporaneidade, ponderando o que seria uma *representação-efeito*, “[...] aquela que se engendra no sujeito, à maneira de resposta afetiva ante fenômenos ou acontecimentos” (LIMA, 2014, p. 166), mas que parte, contudo, de um sujeito fraturado, fugindo de uma concepção unívoca de mimesis – agora atrelada a uma perspectiva cultural.

questões linguística, de modo que o real presente na textualidade seja compreendido como um efeito, e não como o mundo natural em si, ali transposto.

4.4 Contrato de veridicção

Conforme a construção de um efeito de sentido, atingido por questões culturais e ideológicas, a ilusão referencial não se deve a apenas um recurso. Para que o texto engendre um sentido de realidade em seu enunciatário é preciso que ele seja entendido real e, portanto, como verdadeiro. De acordo com Baldan (1988, p. 52), tem-se a ideia de que “a verdade de um discurso, sempre definida pela adequação à ‘realidade’ referencial, deva, agora, ser pensada como veridicção, ou seja, como resultado da articulação ideológica dos procedimentos através dos quais construímos esse discurso”. Desse modo, engendra-se nesse texto um outro recurso, a veridicção, isto é, a construção de um efeito de verdade no discurso a partir de fazeres persuasivos e interpretativos estabelecidos conforme um acordo fiduciário entre enunciador e enunciatário, respectivamente.

Uma vez que a própria realidade é compreendida senão como construção da linguagem, evidencia-se o relativismo cultural que perpassa a noção de verdade no discurso, contemporaneamente questionada enquanto tal: é a linguagem que faz o mundo existir para nós, não como o mundo em si, mas enquanto linguagem sobre ele (BALDAN, 1988). É nesse sentido que se constitui a importância da veridicção: já não se pode falar em um discurso verdadeiro, mas de um discurso que se queira verdadeiro, que se faça parecer como tal – ainda que se parta do relativismo cultural que tange a própria noção de verdade. A veridicção tange, enfim, duas questões fundamentais, o realismo (com um valor de verdade creditado no referente) e a imanência (de acordo com a qual o mundo é, ele mesmo, compreendido como uma verdade construída, tal qual uma macrossemiótica – abordagem central para o desenvolvimento desta pesquisa). Tal conceito faz-se relativo, particular a cada instância enunciativa. Assim,

Tais atos, quando bem-sucedidos, levam, do ponto de vista do sujeito-enunciatário, à adesão, que poderíamos entender fiduciária (em variados graus), isto é, levam-no a *crer/não-crer* [...]. E do ponto de vista do eixo da comunicação, a questão agora não será mais a de uma simples ‘função referencial’ ou ‘função conativa’, jakobsonianas, e sim a do desdobramento imenso de um *fazer persuasivo* que pede a contrapartida como *fazer interpretativo*. (LOPES; BEIVIDAS, 2007, p. 35, grifos dos autores).

Faz-se, então, complexo o estabelecimento do efeito de um texto interpretado verdadeiro por seu enunciatário. O papel manipulativo exercido pelo enunciador em convencer o enunciatário e construir um discurso que se queira parecer verdadeiro semelhante à construção

discursiva do mundo ele mesmo, faz-se indispensável nesse cenário. A esse respeito, ponderam Ivã Carlos Lopes e Waldir Beividas (2007, p. 34, grifos dos autores),

Assim, não há verdade no mundo, mas um jogo oscilante de discursos *veridictórios* que constroem seus *efeitos de verdade*. Enfim, o discurso, mobilizado por sua instância da enunciação, vai elaborar diversas estratégias (debreantes e embreantes) para criar esses efeitos veridictórios.

Sendo a verdade um efeito de sentido, um fazer-parecer-verdadeiro, marcam-se possíveis diferentes modos de existência de discursos verdadeiros; diversas formas de construção de efeito de verdade, pautadas, por um lado, na imanência do texto, e, por outro, no relativismo cultural que tange o conceito de verdade, que não existe de modo único. Centrado no parecer verdadeiro, o texto veridictório distingue-se do verossímil, uma vez que depende da adesão de seu enunciatário para atingir o efeito pretendido (a fim de que o destinatário compreenda o discurso como verdade), e não do referente que o tange (GREIMAS, 2014).

À vista disso, para que as expectativas do enunciatário frente o discurso sejam atendidas e o contrato de veridicção seja sancionado, o enunciador invoca uma série de recursos que tangem as noções de verdade, mentira, falsidade e segredo, articuladas no discurso pelo enunciador a fim de produzir os efeitos de ser/não-ser e parecer/não-parecer. Desse modo, o estabelecimento de um contrato de veridicção entre enunciador e enunciatário, ou seja, de “acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação” (GREIMAS, 2014, p. 116), possibilita que as noções transpostas no enunciado – no fazer persuasivo – sejam reinterpretadas por aquele que o recebe – no fazer interpretativo – a partir de uma relação fiduciária, segundo a qual o discurso é entendido como verdadeiro no nível do parecer.

O efeito de verdade de um discurso pode, então, ser compreendido como um conjunto de estratégias manipulatórias articuladas pelo enunciado segundo os fazeres persuasivo e interpretativo, os quais seguem as noções ser/não-ser e parecer/não-parecer a partir dos recursos empregados. O fazer persuasivo do enunciador deixa marcas no texto que constituem uma isotopia de leitura de acordo com o efeito de verdade que as engendra. Nesse sentido, a veridicção é estabelecida dentro do próprio discurso, conforme um jogo de referencialização interna (BERTRAND, 2003). São as marcas da veridicção que limitam, enfim, o fazer interpretativo do enunciatário dentre as ideologias contextuais, garantindo que o texto seja encarado como verdadeiro para além do real. Seguindo uma epistemologia imanente, portanto, não é considerada na construção do efeito veridictório, aquilo que seria uma verdade referencial externa ao texto, tal qual se poderia fazer em uma teoria realista ou em uma teoria da

comunicação. O que interessa propriamente à semiótica é o jogo persuasivo capaz de criar os efeitos de realidade e verdade.

A esse respeito, de acordo com Lopes e Beividas (2007, p. 36, grifos dos autores),

se o fazer persuasivo (por seus modos de *demonstração* ou de *argumentação*) apresenta o objeto revestido com os valores veridictórios acionados, o ato epistêmico ou fazer interpretativo compara o posto (o que se sabe) com o proposto (o que se quer fazer saber). Noutros termos, esse reconhecimento local dos dados propostos no discurso acarreta no ato epistêmico uma *identificação* desses dados ou com a totalidade de uma ‘verdade’ já assegurada como sabida ou com um fragmento dela.

A fim de que haja essa identificação de uma verdade no discurso, deve, portanto, haver uma junção dos fazeres persuasivo e interpretativo, sem os quais a veridicção não é obtida. Além, nota-se um acordo implícito entre enunciador e enunciatário para que os fazeres ocorram de fato, possibilitando a efetividade dos procedimentos de manipulação. Em linhas gerais, como indica Greimas (2014), há, assim, duas grandes formas de produzir o verídico no discurso, tendo em vista a articulação persuasiva do enunciador. São elas: i) a camuflagem subjetivante, cujo sujeito enunciador é explícito, em detrimento de um saber oculto, sendo fundamental que o discurso pareça secreto para ser admitido verdadeiro – para o autor esse é o caso das parábolas de Jesus; e ii) a camuflagem objetivante, que, ao contrário, apaga as marcas da enunciação o quanto possível para que o enunciado em si sobressaia, empregando construções impessoais e explicitando o saber como verdadeiro – nesse caso, Greimas indica o discurso científico como exemplo.

As noções exploradas acerca da veridicção corroboram a ideia inicial de que o referente é produzido pela significação, uma vez que a construção de um efeito de realidade do discurso articula-se voltada para o texto em si, e não para um referente externo e contextual. A compreensão do enunciado verossímil¹³ fundamenta-se, dessarte, em averiguar a articulação de um efeito persuasivamente construído visando à finalidade de atingir seu enunciatário, peça chave para a constituição dos efeitos de verdade e de real. O verossímil institui-se então, como defende Greimas (2014) e Lima (2014), por exemplo, próprio dos discursos em geral, para além da ficção e da teoria literária, refletindo a necessidade de aprofundamento no conceito que sustenta a própria articulação textual dos efeitos abordados – a este aspecto cabe, contudo, uma

¹³ Conceito entendido por Greimas (2014, p. 115) como a “referência avaliadora que o discurso projeta para fora de si visando a determinada realidade, ou melhor, a determinada concepção de realidade”.

investigação futura, voltada às raízes do verossímil e da representação na linguagem e na cultura em geral.

5 VIOLÊNCIA E POETICIDADE EM *SINFONIA EM BRANCO*

5.1 Uma sinfonia em branco

Publicado em 2001, *Sinfonia em branco* é um romance cujo tema central é a violência, desenvolvida em diversos episódios, tais como estupro, assassinato, tentativa de suicídio e parricídio, além do contexto da história, inserida em plena Ditadura Militar¹⁴, ainda que este não seja um tópico tão desenvolvido no romance como o faz *Azul corvo*. Em seu enredo principal, sabe-se que aos 12 anos Clarice passa a ser abusada sexualmente pelo pai, enquanto Maria Inês, de 9 anos, testemunha o ocorrido. Além desse momento central e decisivo na vida das personagens, nota-se uma existência cercada de violência, em especial contra a mulher, que se passa com elas mesmas, mas também com a mãe Otacília (simbolicamente oprimida, em seu próprio lar, pelos preceitos de uma sociedade machista), com a amiga Lina (estuprada e morta quando criança, justamente na noite de despedida de Clarice, que parte ao Rio de Janeiro como forma de silenciar o caos familiar) e com a vizinha distante, mãe de Lindaflor (no episódio da Fazenda dos Ipês, morta pelo marido que descobre uma traição e é, então, linchado pela comunidade local).

O romance destaca-se no que concerne à representação da violência na contemporaneidade não somente por seus traços temáticos, mas pela forma com que constrói a representação, aliando poesia, figuratividade e paixão às perspectivas das vítimas sobre os traumas vivenciados – o que se distancia fortemente da tendência brutalista, conforme indicado. Trata-se de uma narrativa em terceira pessoa, com narrador heterodiegético de focalização ora onisciente (de focalização zero), ora interna¹⁵, o que, somado à intensa presença do discurso indireto livre, contribui para o tom pessoal e figurativo dado às cenas narradas. A narrativa é, então, transitória entre o aqui-agora e o alhures-então, elaborando por meio de analepses os *flashbacks* do ocorrido, conforme os movimentos da memória que revelam os traumas e percursos da vida das meninas-mulheres.

Interessante notar que, juntos, tendo em vista a narrativa circular que se instaura, tais episódios configuram em prolepses uma espécie de presságio sobre os momentos de violência que constantemente se repetem – seja na memória ou efetivamente no mundo físico. A oscilação entre os tempos presente e passado que se dá por tais recursos revela paulatinamente, retomados

¹⁴ “Estavam em junho. 1976. Pelo país afora também aconteciam coisas em surdina e naquele exato momento havia torturadores de certos presos políticos empenhados na tarefa de fazê-los confessar (qualquer coisa) ou enlouquecer. Ou, claro, uma opção fácil mas indesejável: morrer. Nas sessões de tortura havia em geral um médico que avaliava quanta porrada o preso podia levar, ou quantos eletrochoques, ou quantos afogamentos.” (LISBOA, 2013c, p. 277).

¹⁵ GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

pela memória das personagens, elementos centrais do enredo, como o estupro de Clarice, o que se dá sobretudo pela instauração repetidamente das imagens que fazem referência ao episódio. Por outro lado, há momentos em que tais imagens são postas temporalmente antes do estupro ocorrer, como um presságio do que está prestes a acontecer, dada a onisciência narrativa e a constituição de uma narrativa no principalmente pretérito perfeito (ainda que oscilante entre passado e presente), atuando, enfim, como um prenúncio das brutalidades que cercam as vidas das irmãs. Tais aspectos são, ainda, reforçados por um dos motes da obra: “o tempo é imóvel, mas as criaturas passam” (LISBOA, 2013c).

Nota-se no romance o desdobramento de uma série do que chamamos episódios violentos que ocorrem em diversos níveis, físicos e simbólicos, do âmbito familiar de Clarice e Maria Inês ao entorno das jovens, enquanto mulheres de um universo que as reprime. Nesse sentido instaura-se uma isotopia da violência no romance, que se dá sobretudo em torno do abuso de Clarice, repercutindo em outras barbáries contra a mulher (como o estupro de Lina e o feminicídio da mãe de Lindafior), mas também na tentativa de suicídio e no parricídio. Interessante ponderar, ainda, a inserção das personagens femininas em relacionamentos centrados nos homens, o que se evidencia nos momentos de relação sexual – revelando a incorporação de uma violência simbólica contra as mulheres, propriedades de seus maridos, que devem se reservar a satisfazê-los, sem o direito de ter outros companheiros ao longo da vida ou de ter prazer¹⁶.

A fim de averiguar como a violência é instaurada na obra, visa-se a análise da articulação dos episódios violentos pela averiguação de uma isotopia do trauma, que se estabelece na enunciação, nos modos de figuratividade e nas estratégias de veridicção, todos quais, quando relacionados, engendram um efeito de sentido diverso do encontrado nas demais produções brasileiras contemporâneas, brutalistas em sua maioria. Estão relacionados, assim, os eventos propriamente traumáticos, como o estupro, mas também outros momentos de violência que os envolvem ou deles decorrem, vinculados, portanto, a isotopia que rege o romance. Em todos os casos, notam-se episódios relevantes à constituição do romance e das personagens, evidenciando personagens cercadas pela violência, em sua maioria relacionada à existência feminina na sociedade patriarcal. Esse é o caso da Fazenda dos Ipês, cujo dono flagra a esposa o traindo, a mata a facadas, e após preso é linchado pela população de Jabuticabais – evento

¹⁶ Além da ficção, em sua referencialidade ao mundo empírico, tais passagens relembram contextos em que o clitóris, órgão cuja finalidade é o prazer feminino, é considerado a *campainha do inferno* ou é mutilado, em diversas culturas entre América, África e Ásia.

que, curiosamente, atraiu com curiosidade Maria Inês desde a infância, embora esse fosse um assunto, como tantos outros, proibido pela família:

Maria Inês não podia esclarecer nada daquilo junto a seus pais, porque, naturalmente, aquele assunto também era proibido.

Os proibidos a seduziam na mesma medida que cerceavam Clarice, sua irmã mais velha, que já ia completar treze anos e era obediente como um cãozinho treinado, que não se aproximava da grande pedreira e não fazia perguntas sobre a tragédia da Fazenda dos Ipês. Os proibidos. (LISBOA, 2013c, p. 26).

Se os proibidos atraíam e encantavam Maria Inês, de olhar inflamado desde aquele “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.” (LISBOA, 2013c, p. 275), repeliam Clarice, “dócil recatada submissa educada polida discreta adorável” (LISBOA, 2013c, p. 271). A distinção entre as irmãs faz-se, então, na subserviência, o que será determinante no enfrentamento do trauma das personagens ao longo da narrativa. Clarice, moldada de acordo com os preceitos de uma família machista, mantenedores de uma sociedade patriarcal repressiva e violenta; Maria Inês, curiosa e rebelde, à frente do que se poderia julgar próprio das mulheres – é a ela incumbido um desejo de vingança pelo estupro da irmã, o que incumbe no assassinato do próprio pai, como já revela o narrador onisciente, ainda em sua juventude:

[Maria Inês] apreciava o fato de ter um namorado com quem fazia sexo sem que ninguém soubesse, contra todas as diretrizes morais que sua educação lhe imputara, contra todas as diretrizes morais às quais as moças da época obedeciam [...]. Sentia-se quase vingada – quase. Ainda estava um pouco distante o momento em que poderia vingar-se totalmente, mas o embrião desse desejo (dessa necessidade) radical já havia começado a germinar dentro dela à maneira de um pequenino delgado furacão. (LISBOA, 2013c, p. 172).

Ponderando a violência simbólica instaurada, presente na própria constituição das personagens, conforme indicado, nota-se o desejo de Maria Inês de desvencilhar-se do que era esperado dela. Um dos meios que ela encontra para isso é o sexo. Namorada e esposa de seu primo de segundo grau, prometido a ela desde a infância, é amante de Tomás, vizinho da tia no Rio de Janeiro, que a vê à semelhança da Rapariga Branca. Maria Inês é insubmissa se comparada à mãe e irmã, ambas sujeitas à objetificação de seus corpos, objeto do prazer masculino, o que senão diretamente violento (se considerado o ato sexual sem consentimento, em um casal ou não) reflete uma cultura falocêntrica. Essa perspectiva é explicitada na noite de núpcias de Clarice que, após anos sendo abusada pelo próprio pai, é possuída – justamente

enquanto posse – pelo marido, cuja preocupação era enfim ser, ou não, o primeiro homem da esposa:

Quando Ilton Xavier chegou, no entanto, e deitou-se ao lado dela, e começou a vagarosamente tomar posse do território cuja propriedade lhe havia sido dada por lei e pela Santa Madre Igreja Católica Apostólica Romana, Clarice adivinhou que as coisas não seriam assim tão mágicas. Tão fáceis, tão voláteis.

Sabia que já havia uma espécie de sentença sobre ela. Algo como uma doença incurável. Alguma coisa definitiva, irreversível.

Mas foi submissa e obediente como sempre. (LISBOA, 2013c, p. 141).

O casamento de Clarice com Ilton Xavier poderia simbolizar um recomeço longe da violência, mas dá continuidade ao silenciamento e à repressão do passado traumático, visto que pelo casamento, Clarice passa a ser propriedade do marido, que não sabia de seu passado traumático. Também submissa e obediente no âmbito matrimonial, ela segue reprimindo sua dor conforme um comportamento esperado, polida e discreta, na expectativa de um esquecimento profundo. Entretanto, é impossível seguir como se o estupro não tivesse acontecido. Tudo aquilo reprimido tende a externaliza-se ainda mais forte, como uma rachadura incontrolável. Estuprada pelo pai e calada por um universo de proibidos que a cerca durante toda a vida, o silenciamento de Clarice atua como uma repressão do trauma, que culmina na fuga de seu casamento (e de seu passado) até Friburgo, quando encontra Lindaflor e se envolve com drogas e prostituição na constante busca de um anestésico para suas memórias:

Naquele exato momento Clarice inaugurava uma curva descendente, mais ou menos como uma montanha-russa, que iria leva-la até o inferno. E até a redenção precisa e afiada de dois cortes gêmeos feitos com faca Olfa – a faca Olfa encontrada sobre uma certa mesa de madeira muito velha em que alguém escrevera com caneta esferográfica azul: *Ronaldo ama Viviane*. (LISBOA, 2013c, p. 259, grifos da autora).

Deparar-se com Lindaflor, filha e vítima do caso da Fazenda dos Ipês, representa em Clarice estar face o proibido, o reprimido, o silenciado. Vindo à tona ainda mais forte, esse passado só pode levá-la ao inferno do qual tentou fugir por anos, sem sucesso. A rachadura se rompe e Clarice sucumbe, quase acabando com o própria vida, em uma tentativa de suicídio falha que deixa em seus pulsos duas cicatrizes gêmeas de um canivete encontrado em uma mesa qualquer, o episódio da Faca Olfa. A impossibilidade de esquecer concretiza-se, então, nas cicatrizes, como mais um passo de desvencilhar-se de seus fantasmas. A ruptura de Maria Inês, entretanto, havia ocorrido um ano antes, com a morte do pai no alto da pedreira proibida. Ela,

que desde a infância tivera olhos inflamados por vingança, tem uma reação distinta da irmã, submissa, obediente, discreta, que acata os proibidos até não poder mais. À época da tentativa de suicídio, Clarice e Maria Inês não mantinham contato, ambas assombradas pela lembrança calada do dia em que as sementinhas de cipreste caíram no corredor da casa natal (sobre o que não haviam conversado por anos), até o retorno da irmã mais nova à Fazenda, já com Eduarda e Tomás presentes em sua história.

A repetição de assuntos proibidos, chave dessa isotopia, representa, então, o cenário machista sobre o qual se constitui o enredo do romance, evidentemente no decorrer das vidas da Clarice e de Maria Inês (o que repercute na proporção do trauma em suas relações), mas também nas demais personagens femininas que sofrem de alguma forma os reflexos do machismo enquanto violência simbólica e física. Nesse aspecto, a construção de Otacília no romance faz-se fundamental. Também fruto e vítima da sociedade patriarcal machista, dentro de um casamento infeliz, é a ela dada parte da responsabilidade sobre o estupro repetido da filha. A ela, quem sabia, é atribuído o silenciamento central e determinante na vida das filhas, dividida em antes e depois de tudo. Seu casamento, também será o caso de Clarice, desfaz as expectativas de uma vida conjugal feliz, dado o lugar de silenciamento atribuído à mulher, sobretudo no sexo:

Em surdina, fez um pensamento proibido: o mundo não oferecia um inesgotável manancial de possibilidades. Não às criaturas do sexo dela, pelo menos. Tinha duas filhas, rugas em volta dos olhos e um marido que não completava seus sonhos, os sonhos que ele próprio inadvertidamente ressuscitara. Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meia. Nunca, em sete anos, Afonso Olímpio lhe havia proporcionado aquilo que ela naturalmente esperara dele. Romance, olhares risonhos. O prazer das mãos unidas e dos corpos unidos. E alguma coisa que ela sabia definir-se por um nome proibido e mágico, *orgasmo*. (LISBOA, 2013c, p. 55, grifo da autora).

A contextualização do lugar social ocupado por Otacília enquanto mulher no universo de Jabuticabais faz-se importante no entendimento de sua reação (ou, na verdade, a falta de uma) perante o estupro da filha mais velha por Afonso Olímpio. Simultaneamente, a ausência de uma atitude perpassa os campos da convivência e do silenciamento, também ela uma vítima – calada dentro da instituição do casamento desde o primeiro momento, em relação a assuntos igualmente proibidos. Em decorrência, Clarice e Maria Inês são reprimidas pelo silêncio da mãe, que parece ignorar o que acontece dentro da própria casa. A falta de um lugar, de uma voz e de uma autonomia da mulher nesse cenário fortalece o silenciamento do trauma e desfaz a família sob o fantasma do dia em que as sementinhas de cipreste caíram. O ciclo do abuso é

somente interrompido quando Otacília envia Clarice ao Rio de Janeiro para estudar e viver com a tia (sabe-se que posteriormente a menina retorna à fazenda e casa-se com Ilton Xavier, dando vez à irmã). Eis uma tentativa de esquecimento, representada na imagem de um monstro ou dos fantasmas do passado que cercam a casa e a família:

Um monstro que vagava pelos cantos da casa emitiu um grunhido forte que o pai, a mãe e as duas meninas ouviram, mas para cada um aquele monstro tinha um rosto, e sua voz, um timbre distinto e secreto. Mais tarde, também Clarice chorou, e Maria Inês, pelos motivos que lhes cabiam direito. Otacília não voltou a falar sobre aquele assunto pelo resto do dia, e ninguém soube que, no final da tarde, mandou selar um cavalo e foi sozinha até Jaboticabais telefonar para Berenice, sua tia solteirona da cidade grande, e fazer-lhe um pedido que não poderia ser recusado. Depois disso estava cansada, exaurida. Tinha febre, tomou antitérmico. Então se trancou novamente com aquele intuito consciente, deixar-se passar – *o tempo é imóvel, mas as criaturas*. (LISBOA, 2013c, p. 87-88, grifos da autora).

A associação da memória comum do estupro a um monstro que cerca a família pode ser considerada uma estratégia de figurativização da isotopia do trauma no romance. As atribuições secretas de um rosto, uma voz e um timbre por cada membro da família sinalizam a distinção de perspectivas de um mesmo episódio, conforme desenvolvidos no romance. Silencioso tal qual o trauma, seu grunhido forte potencializa a ideia de repressão do ocorrido por meio da construção imagética de um monstro em sofrimento, cujo barulho causa arrepios também no leitor, incluído ele mesmo como testemunha da narrativa, dado o afastamento do enunciador. Sem que se mencione o ocorrido, ele é inserido no contexto de silenciamento da barbárie, de modo que a impressão de realidade se faça presente na imanência dos sentidos. Nota-se, portanto, uma concretização do sensível ao leitor através da figurativização do trauma em um monstro, característica fundamental da construção dessa isotopia na obra.

O desdobramento traumático da violência no ambiente familiar opressor e patriarcal, é, assim, repleto de hostilidade e silenciamento, como revela o monstro que, como o trauma, vagava pela casa e que se mostrava diferente a cada membro da família. A sugestão do mote “o tempo é imóvel, mas as criaturas passam” (LISBOA, 2013c) reitera a tentativa constante por parte da família, e sobretudo das irmãs, de esquecimento do monstro que a assombra. Afirmar a imobilidade do tempo é confirmar que, na verdade, o passado nunca poderá ser esquecido, dado que não passará – as criaturas é que passam por ele, dados os percursos da vida. Conforme a isotopia contundente no discurso, indica-se o fracasso da tentativa constante de esquecimento, haja vista a intensa repressão do passado.

A única tentativa possível de escapar do monstro encontrada por Otacília fora mandar Clarice à capital, fora da casa e do perímetro do trauma. Evidente que uma mudança não foi

suficiente para o calar do monstro, havendo apenas sua omissão, ou internalização da parte de cada um. Na casa, ele cede lugar ao silêncio, personificado como um “inquilino novo: aquele silêncio insone que chegou com suas bagagens, sem pedir permissão, e ali se instalou para ficar” (LISBOA, 2013c, p. 210). Evidente, então, que o monstro familiar passa a ser oprimido, dando lugar ao silêncio ensurdecedor dessa sinfonia em branco. Para Clarice, o assombro é calado até o dia que abandona o marido e descobre a faca Olfa, que deixa cicatrizes gêmeas em seus pulsos. Da parte de Maria Inês, que passa a viver no Rio de Janeiro depois da irmã, o olhar inflamado de vingança persiste até o dia em que Afonso Olímpio é empurrado do alto da pedreira proibida, quando finalmente uma borboleta multicolorida sobrevoa o abismo, alçando voos possíveis, quando a morte do pai marca a sobrevivência das filhas.

A presença da memória do estupro é como um fantasma ao redor da figura da família e da casa natal, detentora da lembrança de uma porta entreaberta. Frequentemente associada à proteção, à ternura, ao refúgio e à intimidade (BACHELARD, 2000), a casa natal passa a atuar de modo contrastante na vida de Clarice e Maria Inês, uma vez que representa o estupro, o silenciamento e o trauma para as irmãs, algo de que elas tentam incessantemente se desvencilhar: “O outro quarto era aquele que Clarice ocupava, aquele mesmo que ocupara havia uma eternidade *e do qual nunca havia conseguido escapar*” (LISBOA, 2013, p. 37-38, grifos nossos). A tentativa de escapar do quarto de infância fortalece o caráter traumático daquele ambiente, que deveria ser um abrigo.

Em sua fenomenologia da imaginação, Bachelard (2000) aponta a importância da casa natal na constituição do indivíduo, sendo este fortalecido e remodelado por ela, uma vez espaço de conforto e de intimidade. Casa-habitação, seu espaço faz-se para além da significação racional, envolvendo sobretudo o sentir através das imagens que constituem o ambiente – nesse caso, as sementinhas caídas ao chão, o monstro e o fantasma que cercam a família, as borboletas multicoloridas que sobrevoam o abismo proibido. Tal caracterização impacta grandemente na dificuldade das personagens de se desvencilharem do trauma, uma vez que ele se faz presente justamente no contexto que deveria ser seu abrigo maior, o lar familiar.

Interessante observar que a superação do passado traumático só ocorre na ausência da família opressora, após um longo trajeto de Clarice e Maria Inês em refazerem-se. Um ano após a morte da mãe, Afonso Olímpio é atirado da pedreira por Maria Inês. Clarice abandona o marido e embarca em uma tentativa de esquecimento cercada por drogas e prostituição, que acarreta sua tentativa de suicídio. Após esses episódios, as irmãs se separam em suas próprias interioridades. Quando, anos depois, Maria Inês retorna à casa natal e reencontra Clarice –

trajeto que ocorre ao longo de todo o romance, já no tempo presente – “os fantasmas não estavam mais ali” (LISBOA, 2013c, p. 249):

Tudo igual, tudo distinto. A casa parecia-se com aquela sensação que ela própria, Maria Inês, experimentava depois de uma crise de enxaqueca: um alívio vazio, a ausência demasiada da dor. Uma sensação ruim que vai embora e arrasta consigo sensações boas e deixa um rombo em seu lugar. (LISBOA, 2013c, p. 249-250).

A esse retorno à casa natal sem a figura silenciadora dos pais se soma a figura da estrada, que leva Clarice e Maria Inês a diversos caminhos na tentativa de esquecimento, até que finalmente, já na viagem final de retorno de Maria Inês, agora acompanhada da filha, os fantasmas não são encontrados. Significando liberdade e restauração, esse momento possibilita o enfrentamento do trauma e a cura do silenciamento, o que se constitui, por exemplo, na primeira relação sexual prazerosa de Clarice, já aos 38 anos. Finalmente, “a pedreira estava adormecida e as borboletas multicoloridas também.” (LISBOA, 2013c, p. 299), decretando metaforicamente o fim do percurso das irmãs pelo silêncio, pela violência e pela dor, enfim autorizadas a viver uma vida sem proibidos, olhos inflamados ou docilidades lacerantes.

Embora já não existam na fazenda e na casa a figura familiar que violenta e silencia, nota-se o estranhamento que se instaura, dado que, evidentemente, o trauma deixa suas marcas, um alívio vazio que deixa um rombo no lugar da dor. Finalmente tudo está em seu devido lugar. É na viagem de volta de Maria Inês que as analepses revelam sua memória traumática, como uma última lembrança de um passado que finalmente fica para trás. Apesar do longo percurso na tentativa de esquecimento, é, então, possível recomeçar:

Borboletas ainda sobrevoavam a pedreira. Mas já não havia ninguém para decretá-la *proibida*. A Fazenda dos Ipês fora vendida três anos antes e espartilhada em quatro propriedades menores: o Sítio dos Amigos, o Sítio Boa Viagem, o Sítio Repouso da Vovó e um certo Sítio Terceiro Milênio, que vinha a ser um centro de estudos de tudo o que se conseguisse colocar sob o rótulo de Medicina Alternativa. Se resolvesse subir até a pedreira naquele exato instante, Maria Inês veria não mais fantasmas se contorcendo dentro de uma casa abandonada, mas um pessoal de branco queimando incenso e entoando mantras que não entendiam sobre a grama bem-cuidada do jardim. (LISBOA, 2013c, p. 250-251, grifo da autora).

Enfim, não haver mais ninguém que possa decretar a pedreira proibida representa a libertação de uma violência simbólica opressora naquela família, que atinge principalmente as figuras femininas. Os proibidos que cercam inúmeros momentos traumáticos até então insuperáveis. Cercados por uma sinfonia em branco repressora. Essa ausência concretiza-se no desaparecimento dos fantasmas que antes se contorciam dentro da casa natal. A viagem que

constitui um pano de fundo na narrativa, enquanto os episódios traumáticos são retomados pela memória em analepses. Desse modo, a estrada atua, para além de uma viagem pelo espaço, em uma viagem pelo tempo, já que *o tempo é imóvel, mas as criaturas passam*. A trajetória final de Maria Inês para a fazenda é quando ocorre o enfrentamento do passado, o passar pelo tempo de fato, reconciliando com a irmã e libertando-se, ambas, do silenciamento e da violência que as cercam. É quando, ainda, entende-se a paternidade de Eduarda é atribuída a Tomás.

À vista disso, o silêncio faz-se figura central no decorrer do romance, sobretudo no que concerne ao desenvolvimento de sua lógica da violência. Desde o título, essa sinfonia em branco marca, para além da ausência de sons ou cores, a impossibilidade de falar ou de agir sob a lei dos proibidos atribuídos às personagens femininas, que devem obedecer a um papel próprio de uma sociedade patriarcal, o que de certa forma estabelece sua ponte à realidade empírica. Contextualiza-se, entretanto, um cenário rural em que a lei do olho por olho é vigente (em discrepância à tendência brutalista da literatura urbana, e se aproximando de certa forma da literatura regionalista), impactando ao seu modo a isotopia da violência no romance, o reflexo de um episódio violento silenciado no outro. O estupro, que sequer pode ser nomeado na narrativa, só pode ter por fim outros episódios não menos violentos, como um grito de socorro: na vida adulta, Clarice abandona o marido, se envolve com álcool e drogas e culmina em uma tentativa de suicídio que lhe deixa cicatrizes gêmeas nos pulsos; Maria Inês, também em um casamento falho, cuja filha é fruto de seu envolvimento com Tomás (algo também calado na família), fortifica seu desejo de vingança até empurrar o pai do alto da pedreira, muitos anos depois.

Ainda que seja referente ao mundo natural e não literário ou discursivo, a consideração da violência no romance enquanto temática faz-se importante como ponto de partida de pesquisa e pano de fundo da obra, haja vista a averiguação de como o efeito de realidade é construído no romance – o que a crítica tende a compreender como a persistência realista na contemporaneidade. Por mais que o presente trabalho esteja centrado no âmbito discursivo, articulando recursos semióticos na análise, parte-se do traço principal na narrativa enquanto temática para a contextualização de como as personagens e o enredo são estabelecidos, o que, em relação a um mundo natural, articula-se à instauração de um efeito de realidade no romance. Desse modo, a semiótica faz-se meio para a ponderação de tais aspectos de *Sinfonia em branco*, a fim de problematizar a instauração do real sensivelmente no leitor-enunciário pelo discurso, o que ocorre sobretudo por recursos enunciativos, figurativos e veridictórios articulados no discurso.

No caso particular desse romance, ponderar a representação da violência tange, ainda, a sensibilidade do leitor, dada a figuratividade desenvolvida no trabalho com as perspectivas das vítimas sobre o trauma vivenciado. Nesse sentido, tem-se, por exemplo, a figura das borboletas multicoloridas que ora sobrevoam a pedreira proibida, ora se jogam no abismo. Novamente, trata-se de uma forma em que o enunciador aborda momentos altamente violentos e brutais de modo sutil e figurativo. Nesse caso, a imagem, em uma espécie de presságio (conforme a interferência do enunciador), as borboletas na pedreira proibida indicam a vingança de Maria Inês atingida com a morte do pai, atirado no abismo pela filha como um encerramento do passado traumático e do intenso silenciamento ao longo dos anos. Observa-se a oposição, entre a liberdade das borboletas e o caráter proibido da pedreira, justamente onde o pai morrerá, que se efetiva na libertação das irmãs, que finalmente, pela primeira vez, mencionam o dia em que as sementinhas de cipreste caíram no chão.

Assim como as sementinhas, as borboletas aparecem do início ao fim do romance, mesclando passado-presente-futuro na linha temporal através da interferência do enunciatário na narrativa. A alternância entre onisciência narrativa e discurso indireto livre revela um presságio por trás da repetição de imagens que anunciam os episódios violentos – as sementinhas e o estupro, a faca Olfa e a tentativa de suicídio, as borboletas e o parricídio. A sensação instaurada no leitor de que algo está prestes a dar errado se estende à nostalgia da perfeição (GREIMAS, 2002), dada a petrificação de um tempo e de um espaço através das imagens constantemente reiteradas na narrativa. Ainda, configura-se a expectativa da espera e do deslumbre diante da violência metaforicamente representada, conforme a consideração particular das imagens pode revelar sensivelmente ao leitor.

5.2 A representação delicada da violência

A perspectiva das vítimas, Clarice e Maria Inês, sobre os episódios traumáticos é ponto central da narrativa em oposição à tendência brutalista, uma vez que, ao invés de colocar o enunciatário face a quem comete crimes, apresenta o lado da dor, transpondo sensações próprias de quem sofre a violência a e em si mesmo. Nesse sentido, compreende-se a perspectiva como determinante nas coerções da textualização, indicando um percurso narrativo do enunciado e ocultando outros, de modo que “a escolha da perspectiva, tanto quanto as focalizações do enunciador, determina a ordem dos valores postos em cena no texto” (BERTRAND, 2003, p. 114). Faz-se, então, particular o modo como é construída a voz enunciativa que permite tal transposição de sentidos através dos pontos de vista das irmãs, apontados pela narratologia

como focalização interna e onisciência narrativa. É sob o olhar das vítimas que são instauradas imagens como forma infantil de lidar com o trauma, o que repercute o enunciado do princípio ao fim, dado que relaciona o exterior (o discurso em si) ao interior das personagens. Desse modo, são articuladas a objetividade da descrição do estupro, por exemplo, com a metaforização¹⁷ do olhar infantil, conforme as perspectivas das vítimas.

O encadeamento de objetividade e subjetividade relaciona-se, por sua vez, à mistura de presente e passado no romance, conforme a articulação do que seriam a voz do narrador e das personagens. Sob a semiótica, pode-se considerar uma oscilação entre: i) debreagem enunciativa – havendo a criação de um outro eu actante pelo enunciador, as irmãs, nesse caso, o que implica a instauração do eu-aqui-agora e repercute um efeito de subjetividade no discurso pela manifestação da perspectiva do trauma; e ii) debreagem enunciativa – em que as marcas da enunciação ele-alhures-então são instaladas no enunciado, de modo a construir o efeito de objetividade, momento em que há um olhar externo sobre os episódios narrados.

Para além dos episódios violentos, esse trânsito entre as debreagens da enunciação faz-se constantemente na apresentação das personagens, revelando pouco a pouco sua interioridade. A comemoração do Natal no apartamento de Maria Inês adulta, ainda que distante da violência em si, exemplifica esse movimento da linguagem:

Maria Inês olhava-o com sono e uma expressão que parecia afirmar o óbvio, *não sei o que você tem a dizer, logo não posso saber se estou ou não preparada para ouvir*. Se P, então Q. E ficou brincando mentalmente com o paradoxo, se eu soubesse o que tem a me dizer, talvez reconhecesse não estar preparada para ouvir, mas então isso já não faria diferença, pois eu já teria ouvido. Riu, mas logo recolheu o riso, porque o tio (primo?) estava grave. (LISBOA, 2013c, p. 65, grifos da autora).

A mudança do ela para o eu por conta do discurso indireto livre, somada à transição do pretérito imperfeito para o presente, indica a presentificação da personagem, posta como uma entidade diante do enunciatário – o que fisicamente se concretiza no emprego de itálico na primeira passagem em que o pensamento de Maria Inês é concretizado no discurso “*não sei o que você tem a dizer, logo não posso saber se estou ou não preparada para ouvir*” (idem), em oposição a “se eu soubesse o que tem a me dizer, talvez reconhecesse não estar preparada para ouvir, mas então isso já não faria diferença, pois eu já teria ouvido” (idem).

¹⁷ “Do âmbito da retórica, a metáfora designa figuras (chamadas tropos) que ‘modificam o sentido das palavras’. Atualmente, esse termo é empregado em semântica estrutural ou frasal para denominar o resultado da substituição – operada sobre um fundo de equivalência semântica –, num contexto dado, de um lexema por outro.” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 274).

O jogo entre debreagem enunciativa e enunciva, ou entre subjetividade e objetividade, resulta na aproximação das personagens com o universo em que o enunciatário se encontra, sendo fundamental no estabelecimento de um efeito de real que se dá pela instauração dos sentidos. Dessa maneira, o que seria o afastamento do narrador para dar voz às personagens, seja pela focalização ou pelo discurso indireto, na verdade ocorre por meio de sua camuflagem no texto, que ressalta as vozes dos actantes, personagens no discurso, em detrimento da própria, como se houvesse um contato direto entre elas e o enunciatário.

No que concerne à debreagem em relação ao tempo no discurso, ocorre a neutralização dos tempos enunciativo (agora) e enuncivo (então), efetivando, também pela oscilação, a presentificação do passado – como aponta Fiorin (2002) acerca de Bandeira em “Profundamente”. No romance, tal efeito se constitui na representação do trauma, revividos constantemente pelas personagens, que tentam incessantemente desvencilhar-se do passado. Ao passo que os episódios violentos são evocados pela memória, são revelados ao enunciatário elementos fundamentais do passado das vítimas, tais como se constituíssem o presente. Assim, é constituída a narrativa em *flashbacks* entre o agora e o alhures, misturados no enunciado sob a omissão ou não da enunciação.

Eduarda pôs na boca mais alguns damascos secos. Achava aquela cor bonita. Sentiu leves pontadas azedas na língua. Brahms. Aulas de tênis. Ela usava uma blusa curta que revelava o umbigo onde se espetava uma pequena argola de prata. João Miguel esticou o braço até o prato onde estavam as frutas secas e apanhou uma tâmara.

A tarde está tão fresca e agradável. Os ciprestes cheiram bem e estão cheios daquelas sementinhas verdes que as crianças gostam de juntar. O momento é aquele exato, delicado, em que o sol já dobrou a fronteira dos morros mas ainda não terminou de recolher sua luz. (LISBOA, 2013c, p. 77).

Ainda na ceia de Natal de Maria Inês, Eduarda, sua filha, aprecia na companhia de João Miguel as frutas secas servidas (então). Em seguida, em trecho separado fisicamente do anterior, nota-se a descrição de uma tarde ao ar livre em que o cheiro dos ciprestes é marcante (agora) – o que figurativamente revela a aproximação do estupro de Clarice, uma vez que as sementes são o tesouro corrompido de Maria Inês. Válido apontar que, embora a noite de Natal esteja temporalmente mais próxima do presente, é indicada discursivamente como o então, enquanto a infância, temporalmente mais distante da enunciação, é posta como o agora, ocorrendo, portanto, uma inversão. À vista disso, compreende-se a recorrência da memória na vida adulta das personagens, em virtude do trauma não dito e, enfim, insuperável. A presentificação do passado faz-se, portanto, recurso para dizer o indizível, representando em

sua potência traumática aquilo que não pode ser superado pelas personagens e expondo ao enunciatório o que fora há tanto silenciado.

A constituição de uma forma distinta de representação da violência em *Sinfonia em branco*, divergente daquela brutalista, predominante no cenário da ficção contemporânea, ocorre sobretudo no que diz respeito a uma abordagem sutil, delicada e poética da temática, contrária ao impacto e ao choque naturalistas. Essa oposição, para Luciene Azevedo (2004) pode ser denominada literatura da delicadeza, cujos representantes são Adriana Lisboa, Michel Laub e Juan José Becerra, e literatura do entrave, marcada principalmente pela escrita de Rubem Fonseca. Nesse sentido, Azevedo pontua como característica da literatura da delicadeza um desejo de distanciar-se da espetacularização do entrave, o que em Lisboa ocorre fundamentalmente pela memória.

Nessa literatura, a atenção metafórica aos detalhes atua como uma “tática desviante para lidar com o ‘peso do viver’ apelando para a leveza” (CALVINO apud AZEVEDO, 2004, p. 104). No caso de *Sinfonia em branco*, o peso dos episódios violentos narrados é contrastado com a delicadeza da linguagem empregada, tendo por efeito uma leveza poética, intimamente contrastante com o estilo naturalista. É a contraposição entre a forma delicada com a temática brutal que marca a peculiaridade desse modo de narrar a violência diante do cenário contemporâneo. À vista disso, há um outro tipo de efeito no leitor que não o choque, uma vez que o contraste entre delicadeza e brutalidade também significa.

Tal estilo configura-se, portanto,

[...] 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 apud VANIN, 2015, p. 29, aspas da autora, grifos nossos).

A opção por uma escrita diversa da banalização naturalista busca divergir-se através da poeticidade e da delicadeza, pautadas, por sua vez, no afeto – contrastante à violência narrada. A delicadeza é, assim, marcada pelo olhar ao detalhe, pelo trabalho imagético e pela sinestesia (VANIN, 2015), instaurando poeticidade na prosa. Relacionados às perspectivas das vítimas (e não do criminoso), tais recursos marcam um discurso poeticamente expressivo, que não é conivente ou banalizador da violência representada, mas detentor de uma crítica potente, que se instaura por meio dos sentidos:

Enquanto a performance hiperbólico-desmedida da literatura do entrave [brutalista] arrisca-se perigosamente nos limites da convivência com a banalização, a literatura da delicadeza quer evitar o risco dessa dubiedade sem, no entanto, adotar a tática do confronto direto. Uma quer devorar o presente, a outra prefere “deixar os fatos se depositarem na memória, examinar pacientemente os detalhes, *pensar em linguagem imagística*”. (CALVINO apud AZEVEDO, 2004, p. 31, aspas da autora, grifos nossos).

A linguagem imagística, que também se estabelece como uma estratégia específica de figurativização do tema no enunciado, se atenta delicadamente aos detalhes em cena cultiva um olhar atento do leitor, que tem na própria memória a instauração dos episódios violentos, os quais o envolvem sensivelmente. Uma vez posto diante da perspectiva da vítima para a violência, ele tem estabelecida em si mesmo a violência testemunhada e sentida, o que ocorre por meio de uma linguagem atenta aos pormenores cotidianos e ao detalhe por meio da visibilidade e da metaforização (AZEVEDO, 2004). Desse modo, a memória atrela-se à construção de uma imagética fundamental à literatura da delicadeza, pautada na desaceleração e no retardamento do clímax, como forma de trânsito entre um passado traumático e um futuro possível antecipações e retrospectões, o que se faz o oposto à espetacularização imediatista característica do entrave.

Na literatura da delicadeza, como se observa em *Sinfonia em branco*, a representação dos episódios violentos possibilita um olhar para o não importante que desvia o leitor do clímax, gerando um efeito afetivo, pautado na delicadeza e na sutileza de sentidos. A desaceleração da narrativa, ou distensão da leitura, configura um princípio retardador do choque por meio do trabalho imagético e da construção de uma linguagem delicada, sutil e poética. Azevedo pontua que esse estilo digressivo se aproxima do que Erich Auerbach chamou realismo sublime em sua *Mimesis* (2015), ao considerar a *Odisseia* de Homero.

A distensão da narrativa (oposta, portanto, à tensão que contemporaneamente atribuímos ao brutalismo naturalista) consiste, para Auerbach a respeito de Homero, na narração com amplidão, em seu elegante deleite e na riqueza de imagens, que ganham o leitor para si, deixando para trás o que ocorrera anteriormente em prol dos detalhes – os quais não são arbitrários, trazendo o olhar cotidiano à obra. A interpolação de olhares deixa, então, a cena principal em um plano de fundo que beira o esquecimento do leitor, diante de novos elementos riquíssimos:

O não preenchimento total do presente faz parte de uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento; é necessário que ela não aliene da consciência a crise por cuja solução se deve esperar com tensão, para não destruir a suspensão do estado de espírito; a crise e a tensão devem ser

mantidas, permanecer conscientes, num segundo plano. (AUERBACH, 2015, p. 3).

Essa estratégia de desaceleração da épica homérica distancia o leitor da tensão advinda do clímax, elaborando um encantamento sensorial pelas imagens que passam a dominar a narrativa (AZEVEDO, 2004). Dessa maneira, o olhar para o desimportante retarda a apreensão da espera direcionada à cena principal, uma vez que a narrativa passa a ser desacelerada. Trata-se, também, de um recurso empregado pela literatura da delicadeza – à qual Adriana Lisboa se enquadra –, que tem na memória uma âncora para frear os impulsos frenéticos do presente. A atenção aos detalhes configura, assim, um modo de desacelerar o ritmo narrativo alucinante da literatura do entrave. Azevedo pontua, ainda, como efeito do abrandamento rítmico da literatura da delicadeza, o desenvolvimento da trama no limite de um segredo, oscilante entre o contar e o não contar.

A oscilação entre contar e silenciar advinda desse estilo digressivo também pode ser observada em *Sinfonia em branco*, sendo essa uma característica comum à literatura da delicadeza, ainda que não seja de nosso objetivo compará-la à épica homérica. No romance, aquilo que se revela paulatinamente no limite do segredo atrela-se também ao trauma e ao silenciamento de mulheres vítimas, de alguma forma, de um universo patriarcal. Ademais, o jogo da delicadeza encontra na linguagem poética um suporte. Afinal, é a poeticidade característica da escrita lisboana que sustenta a delicadeza e a desaceleração de uma narrativa da violência oposta ao choque e à banalização da brutalidade.

A obra, considerada uma prosa poética¹⁸ – embora essa seja, evidentemente, uma questão muito mais complexa do que se possa aqui almejar esgotar, como bem discute Antônio Donizeti Pires (2006) – apresenta um olhar minucioso à linguagem empregada, visando seu efeito expressivo. À vista disso, a poeticidade é construída no romance palavra a palavra, na elaboração de metáforas e imagens, na organização sintática do discurso, nos vocábulos selecionados, nos paralelismos e nas repetições instauradas. Difere-se, assim, sua linguagem de um uso corriqueiro e informal, como o faz o estilo brutalista (ou, em outras palavras, na literatura do entrave).

Dessarte, ainda que o tom de realidade do romance se faça presente a partir da temática da violência assim como as demais produções contemporâneas, discursivamente nota-se com

¹⁸ Compreende-se a prosa poética um recurso técnico para um produto final a ser atingido, a narrativa poética. Desse modo, nota-se que o romance em questão não contém os mecanismos necessários para ser considerado uma narrativa poética, apenas empregando, portanto, a poeticidade como recurso técnico para fins diversos, o que no caso se dá na construção imagética, semântica e sintática (PIRES, 2006).

particularidade o trabalho poético com a linguagem nessa forma de representação. No enunciado, a poeticidade é instaurada de modo a fortalecer, para além da delicadeza das imagens (AZEVEDO, 2004), como as das sementinhas de cipreste e das borboletas multicoloridas, a homologação entre os planos do conteúdo e da expressão, que atrela o ritmo ao sentimento das vítimas sobre a atrocidade descrita. Para tanto, parte-se do pressuposto de que:

O poético, na concepção semiótica, é compreendido essencialmente como um *efeito* construído por categorias responsáveis pelo sentido e se faz presente a partir da *correlação direta entre componentes do plano de expressão e do plano de conteúdo do texto* ou, em outras palavras, a partir da articulação do significante sonoro (ou seu *representamen* gráfico) com o significado, que, idealmente e em sua expressão mais completa, provoca *uma ilusão referencial sobre o ouvinte/leitor* (GREIMAS, 1972, p. 12). Esse mecanismo é responsável, também, pelo engendramento das conotações, que possibilitam a leitura do texto poético em várias direções isotópicas. (MAGALHÃES; PRADO, 2015, p. 123, grifos nossos).

Ao estabelecer uma homologia entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, a função poética manipula a linguagem de tal modo que guia a atenção de seu leitor sobre si mesma, dando uma impressão estética nele (MAGALHÃES; PRADO, 2015). Trata-se de uma articulação da linguagem em “afirmar sua própria beleza” (idem), o que em *Sinfonia em branco* está intimamente ligado à construção das figuras que sinalizam os episódios violentos a partir das perspectivas das vítimas diante do trauma. Destacando a si própria, a poeticidade enfatiza, ainda, a violência em questão, o que constitui forte expressividade ao discurso. Nesse sentido, o recurso poético faz-se mais atuante no texto, que instaura uma forma diversa de representação da violência pela linguagem, pelo contraste entre delicadeza (da linguagem) e brutalidade (dos episódios narrados).

Desse modo, a expressividade e as nuances de sentido encontradas no texto poético são estabelecidas a partir da estrutura biplanar de sua linguagem, ou seja, da homologia entre os planos¹⁹. A similaridade construída na poeticidade constitui, portanto, a aproximação daquilo que se diz da forma com que se diz. Embora haja naturalmente uma relação de solidariedade entre tais planos, é na poesia que eles se unem, estabelecendo um modo peculiar de construção do sentido. Encontra-se no texto, desse modo, uma sobreposição de suas isotopias à sua construção linguística e rítmica:

¹⁹ Ou, como diria Jakobson (1995, p. 130), a partir do “princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”.

[...] quando se tem em vista o objeto poético, o sistema da poética sobrepõe-se ao sistema da língua ou, em outras palavras, o sistema da língua é recodificado pelo sistema da poética, originando, por sua vez, o signo poético – ou o signo em estado de apreensão poética – de modo que a substância, que não participa do objeto de estudo da linguística, torna-se potencialmente implicada no estudo da expressão poética. (MAGALHÃES; PRADO, 2015, p. 130-131).

A homologia entre os planos característica do texto poético (aqui compreendido como literário) indica, portanto, um alinhamento entre o que se diz no plano do conteúdo e como se diz, no plano da expressão, como observado na prosa poética lisboana. No caso de *Sinfonia em branco*, uma vez considerada prosa poética, torna-se possível a apreciação de sua expressividade de modo intrínseco à elaboração linguística, esta constituída sobretudo a partir da elaboração rítmica e imagética que ora desaceleram a narrativa, ora desenvolvem uma memória infantil traumatizada e profundamente silenciada, conforme o jogo delicado oscilante entre o contar e o esconder. É válido apontar que a expressividade do romance configura, ainda, um efeito de sentido concreto que se põe para além do próprio texto literário a partir de “um pacto de leitura calcado na recuperação de uma sensibilidade atingida pela explosão do ‘mundo-cão de violência-velocidade-superficialidade’” (LISBOA apud AZEVEDO, 2005, p. 32).

O jogo delicado que incorpora o silêncio no movimento entre o contar e o esconder no romance parte, primeiramente, da construção rítmica no romance, diretamente relacionada às perspectivas das vítimas sobre a violência (física ou simbólica) sofrida. Nota-se a ausência de uma descrição objetiva dos episódios violentos, nunca diretamente nomeados senão através de referências imagéticas. Por outro lado, evidencia-se um enunciador que se distancia do discurso para trazer à tona a interioridade das personagens por meio da oscilação entre onisciência narrativa e discurso indireto livre. Nesse sentido, o leitor é colocado em contato quase direto com a violência vivenciada pelas personagens, o que também é incorporado pelo ritmo da narrativa.

O discurso do romance constitui uma narrativa circular, cuja linearidade dos fatos é afetada pela insistência da memória traumática, da qual é impossível para Clarice e Maria Inês escapar. Nisso se justifica, por exemplo, a reiteração constante das imagens poéticas que fazem referência aos episódios de violência, ou na própria repetição da memória dos episódios em si, ainda que sob perspectivas diferentes. Esse é o caso da cena do primeiro estupro sofrido por Clarice pelo pai, Afonso Olímpio, que é narrada duas vezes: uma primeira, a partir da página 79, sob o testemunho de Maria Inês; e novamente nas páginas 271 e 272, então sob o olhar da vítima. A impossibilidade de as irmãs desvencilharem-se do passado é representada ritmicamente e discursivamente na estrutura do romance como um todo. O leitor, tal como as

personagens, é insistentemente colocado diante de um trauma profundamente recalcado na memória, pulsando cada vez mais forte até que repercute em outros episódios violentos.

5.2.1 A porta entreaberta

Observa-se em *Sinfonia em branco* que o emprego do ritmo narrativo a favor da perspectiva do trauma intensifica o olhar das vítimas sobre a violência, envolvendo afetivamente o leitor diante daquilo narrado. Considerando, primeiramente, o olhar do testemunho construído na narrativa por um enunciatário também observador, tem-se a pontuação da inocência e do êxtase de Maria Inês ao ver o pai com a irmã, na impossibilidade de compreender ou dizer o ocorrido senão por imagens:

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. Todo feito em curvas, sem nenhum ângulo redondo, por um braço tão macio e por um pedaço de abdome liso como papel. Ela olha, fascinada, enquanto uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto os dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantêm um instante entre o polegar e o indicador. *Como se estivessem dando corda a um relógio de pulso*. (LISBOA, 2013c, p. 79, grifos nossos).

A oscilação entre discurso indireto livre – “A porta do quarto não costuma ficar entreaberta” e “Será uma ilusão de ótica?” (idem) – e onisciência narrativa – “A porta entreaberta revela uma cena que *poderia* ser belíssima” (idem, grifo nosso) – constrói ritmicamente uma narrativa que alterna a inocência da criança que não compreende o que vê com o conhecimento de um narrador que antecipa ao leitor o julgamento de que, em vez de belíssima, a cena destruirá a infância das irmãs. O transitar entre esses dois discursos afasta o leitor-enunciatário do desdobramento imediato do estupro, pondo-o entre o fascínio da menina e a ciência da atrocidade que se desenvolve. A incorporação do olhar de Maria Inês através do discurso indireto livre gera, assim, uma quebra narrativa e rítmica que chama a atenção do leitor para os pequenos detalhes da cena. A porta que não costuma ficar entreaberta, a indagação de uma ilusão de ótica, a delicadeza do corpo de Clarice. Ritmicamente, o fascínio da menina, somado à sua inocência, pausam a ação de entrar no quarto e testemunhar o estupro da irmã, retardando na narrativa o momento do clímax, conforme a associação que o leitor tem à perspectiva da personagem.

Tal qual a perspectiva da criança, o enunciador direciona seu enunciatório aos detalhes em cena que criam uma aura imagética de curiosidade e encanto: a porta incomumente entreaberta, a mão masculina e seus dedos rígidos que acariciam e apalpam um seio “todo feito em curvas” e descem pelo “vale vertiginoso” do corpo de Clarice; o toque em seus seios que se assemelha ao movimento de dar corda a um relógio de pulso (idem). O vale, geograficamente um espaço entre duas montanhas, traz delicadamente a imagem do lugar entre as pernas da menina, sua genitália, e suas curvas que Maria Inês, mais nova, ainda não conhecia em seu corpo. A associação dos traços de Clarice a imagens belas revela a inocência da irmã caçula ao contemplá-la, sem de fato compreender o que se sucede. Trata-se, contudo, de um vale vertiginoso, que causa vertigem, como antecipa o narrador onisciente: uma imagem que poderia ser belíssima, se não fosse o monstro que devora infâncias.

A oscilação entre a onisciência narrativa e o discurso indireto livre de Maria Inês revela o conflito entre o olhar infantil que não compreende o que vê, em cuja inocência imagética o leitor é mergulhado, e um narrador que chama atenção para a violência que se desenrola, embora nunca por meio do choque, mas pela expectativa de uma brutalidade e de uma objetividade que não vêm, dando lugar às imagens de um monstro purulento, de uma mão que desce ao vale vertiginoso e que parece dar corda a um relógio de pulso, e retardando o olhar e a compreensão (pelo olhar infantil) da brutalidade presenciada. Trata-se da construção figurativa, aqui imagética, do percurso isotópico do trauma, fundamental ao desenvolvimento das perspectivas infantis das vítimas diante do indizível.

Sob o olhar de Maria Inês, também vítima da violência praticada pelo pai, as imagens são adotadas como recurso para assimilar e dizer aquilo que não pode ser nomeado, ao longo da narrativa como um todo. O testemunho da menina do pai que estupra ao invés de proteger são traduzidos na náusea de um monstro cheio de pus e baba, que grunhe como um porco. O que deveria ser um pai, na verdade é um monstro prestes a devorar a infância das irmãs, e que assombrará a vida da família incansavelmente. Ainda, o monstro purulento de um olho só como referência à genitália de Afonso Olímpio que goza da violência contra uma criança, sua própria filha. Em oposição à delicadeza atribuída aos traços de Clarice, a descrição imagética de um monstro que suas mandíbulas horrendas sobre a menina, sensivelmente traz ao leitor a perspectiva e os sentidos de Maria Inês sobre a cena, traduzido em asco e náusea.

Pela interferência de um narrador onisciente, o leitor sabe, contudo, a atrocidade calada que se instaura em um discurso extremamente delicado de um testemunho silencioso. Através da mistura de presente e passado que ocorre ao longo da narrativa circular, ele sabe também a

repercussão que terá aquele momento em que o monstro surge e que as sementinhas de cipreste caem. A representação do silêncio em cena expõe uma lacuna entre a perspectiva infantil da personagem e aquilo que realmente acontece que é preenchida a cargo do leitor, conforme os sutis apontamentos sugeridos pelo narrador onisciente, indicando delicadamente o devorar de uma infância.

Assim, ocorrem a representação e a incorporação no discurso do arrebatamento e do silêncio da personagem, de modo que o leitor-enunciatário seja impactado pela violência, também ele testemunha do estupro. Sob a perspectiva de Maria Inês, ele também é dominado pela cena quase “belíssima” (LISBOA, 2013c, p. 79) que a porta entreaberta revela e pelos traços encantadores e puros do corpo de Clarice. Ao contrário do choque brutalista, a incorporação do silêncio no discurso ocorre por uma dimensão sensível e afetiva da significação diante do olhar delicado que distancia o enunciatário do clímax – tal como o *efeito de êxtase* (GREIMAS, 2002), isto é, na suspensão do tempo e do espaço da cena inicial, posta em espera na representação do silêncio em si para que se adentre a perspectiva do trauma, possibilitando uma experiência estética excepcional. Dessa maneira, o indizível já não é desmembrado aos olhos do leitor como choque, mas é apenas sugerido, intensificando a violência em questão com a força afetiva proveniente de uma apreensão estética distinta, graças ao trabalho imagético e poético dessa forma de representação.

A representação do silêncio faz-se, portanto, como um efeito de espera, em contraposição, aqui, ao imediatismo brutalista. A esse respeito, Greimas (2002) verifica em *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, um momento no qual Robinson se vê diante de um silêncio tamanho que estarrece até as gotas de água que caem²⁰. Na passagem, Greimas verifica que o êxtase que atinge Robinson é transposto no discurso, resultando em “uma apreensão estética excepcional” (GREIMAS, 2002, p. 25), conforme é contemplado na obra de Lisboa. Considerando a “nostalgia da perfeição”, tal efeito consiste na representação do silêncio e do êxtase através da “suspensão do tempo e da petrificação do espaço” (GREIMAS, 2002, p. 25), de tal modo a estabelecer uma “relação particular entre sujeito e objeto de valor”, uma vez que um se debruça sobre o outro (idem). Isto é, não se pode dizer o indizível senão como sugestão a partir do sujeito; o que posteriormente levará às discussões em torno da noção de tensão. Nesse sentido, o semioticista aponta, em Michel Tournier, “uma

²⁰ “cessando repentinamente de se inclinar umas sobre as outras no sentido de seu uso – e de sua usura -, as coisas, cada uma recaída da sua essência, exibiam todos os seus atributos, existiam por si própria, inocentemente, sem procurar justificação que não fosse a da própria perfeição” (TOURNIER apud GREIMAS, 2002, p. 24).

descontinuidade no discurso e [...] uma ruptura da vida representada” (GREIMAS, 2002, p. 26), como se pode, também, considerar em *Sinfonia em branco*.

A representação do silêncio pela nostalgia da perfeição ilustra um discurso marcado pela espera e pelo êxtase no trato da violência, que paulatinamente desenvolve no texto a isotopia do trauma, sem o ritmo alucinante do choque naturalista. A opção por esse estilo não brutalista, pautado na delicadeza de um olhar atento aos detalhes, em conformidade com a perspectiva infantil sobre o trauma e com seu silenciamento, busca diferir-se de uma possível banalização advinda da tendência midiática em voga na contemporaneidade. Ao atingir sensivelmente o leitor por meio de uma construção figurativa que potencializa o impacto da cena narrada, a literatura da delicadeza, aqui ilustrada em *Sinfonia em branco*, institui um efeito de fato mais chocante do que aquele alcançado pela exposição da violência crua. À vista disso, a estratégia de abordagem da violência por um viés delicado e poético corresponde não meramente a uma escrita feminina, mas a uma perspectiva crítica do tema em questão, intensificada ao afetar sensivelmente o leitor.

O efeito de concretização do sentido no discurso institui no leitor uma impressão de realidade que se dá pela imanência do sensível, o que ocorre, por um lado pelo apagamento da figura do enunciador em favor do referente, mas sobretudo pelo minucioso desenvolvimento da figuratividade. No romance, são empregadas, assim, imagens referentes aos episódios violentos pelo viés da memória, aproximando o leitor das perspectivas das vítimas sobre o trauma. Sensivelmente incorporadas no discurso, a metaforização da dor retarda o efeito de choque do enunciatário-testemunha dos fatos narrados para a o envolvimento sensível de contemplação dos detalhes sob o olhar infantil, efetivando o êxtase da espera de uma violência que se desenvolve sem que se atente – como é o caso, por exemplo, das sementinhas de cipreste que caem das mãos de Maria Inês quando entra no quarto da irmã e a vê entre os braços do pai.

5.2.2 As sementinhas de cipreste espalhadas ao chão

Após testemunhar o estupro sofrido por Clarice, ainda que sem entender completamente o que ocorrera, Maria Inês derruba no chão do corredor suas preciosas sementinhas de cipreste, o que se torna a imagem principal que irá referenciar o episódio traumático, nunca diretamente nomeado. Ciprestes são árvores coníferas, que leigamente podemos comparar a pinheiros. Uma pesquisa rápida no dicionário²¹ revela que essa família de árvores é comumente plantada em

²¹ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/cipreste>>. Acesso em: 05 fev. de 2023.

cemitérios, e cujo sentido figurado corresponde a morte, luto e tristeza. Forma de narrar o inenarrável, a imagem das sementinhas figurativamente são também as sementes do luto, da morte e da tristeza que atingirão a família, não mais um tesouro infantil. Representam o presságio da dor que se instalará na vida das irmãs por longos, além da perda de sua inocência e de sua infância (devorada pelo monstro purulento).

Figurativamente relacionada ao testemunho do estupro por Maria Inês, a queda das sementes de cipreste reforça o significado da cena em questão, uma vez que estabelece um efeito estético particular, a partir da relação do sujeito com seu objeto de valor (GREIMAS, 2002). Assemelha-se, assim, à queda das gotas d'água em Michel Tournier, considerada como a representação de um “silêncio insólito” (2002, p. 23), ou ainda, como uma inversão do curso do tempo pelas gotas que se recusam a cair, nas célebres análises de Greimas. Em ambos os casos, antes da ação em si, faz-se fundamental a representação da experiência vivida, a qual não pode se dar diretamente no discurso. Tal como ocorre com Maria Inês, Robinson somente mais tarde reflete sobre o episódio, denominando-o “momento de inocência” (2002, p. 24) – a representação de uma “lembrança nostálgica cognitivamente elaborada” (idem). Em *Sinfonia em branco*, a imagem das sementinhas fica presa na memória até o momento de assassinato do pai, quando Clarice finalmente a indaga sobre “aquele dia em que todas as sementes de cipreste que você costumava guardar apareceram espalhadas pelo chão do corredor” (LISBOA, 2013c, p. 286).

Considerando em nosso objeto o desenvolvimento das perspectivas das vítimas sobre o trauma, a queda das sementinhas, atrelada ao momento de inocência, ilustra justamente o êxtase de Maria Inês (ou de Robinson) diante da atrocidade presenciada – contrastante, por sua vez, ao encanto atribuído ao corpo infantil de Clarice. Eis o momento em que a irmã caçula desenvolve seu olhar inflamado, que só se apagará após a morte do pai. Por meio da figuratividade, a cena é, enfim, intensificada sensivelmente na representação da experiência da personagem, potencializando, ainda, a experiência afetiva do leitor, também posto como testemunha do que se desenvolve no discurso. Dessa forma, um recurso de tal forma delicada de dizer o que não pode ser traduzido em palavras, a figuratividade é empregada no romance como recurso para se tratar o indizível, os episódios violentos e o trauma.

Tendo em vista a articulação dos episódios violentos em torno do estupro de Clarice (que, afinal, desencadeia outras violências), assume-se como ponto de partida a figura das sementinhas de cipreste caídas no chão, uma vez que se trata do episódio inicial entre aquilo que chamamos violência primária no romance. Retomada constantemente ao longo da narrativa,

essa imagem faz-se central como referência ao estupro, tal como uma “lembrança nostálgica” (GREIMAS, 2002, p. 24), ainda que temporalmente possa surgir no texto antes do primeiro abuso acontecer – novamente como um presságio gerado pela interferência do enunciador no discurso. Conforme pontuado, a figurativização corresponde a uma maneira de representar o inenarrável, o que, articulado às perspectivas das vítimas infantis, indica seu próprio ponto de vista da violência extrema.

Aos 9 anos de idade, Maria Inês tem por prazer colecionar sementes de cipreste, tidas como seu bem mais precioso. Um dia, após colher as sementes, guardadas nas mãos em concha, vai ao quarto da irmã e presencia a atrocidade cometida pelo pai. Ainda sem entender muito bem o que contempla, a menina assusta-se, desfaz as mãos em concha e deixa que seu conteúdo se espalhe pelo chão. É nesse instante que ocorre a ruptura da infância e da inocência de Maria Inês, que deixa de colecionar sementes para alimentar um olhar inflamado em relação ao pai. Em “Trio para trompa, violino e piano”, capítulo em que é descrito o testemunho de Maria Inês do estupro, há novamente um lapso temporal entre a ceia de Natal em sua casa, já adulta, e o momento exato em que reúne as sementinhas de cipreste na mão em concha, no auge de sua inocência e meninice.

Trata-se de um momento decisivo para que o “monstro que devora infâncias” (LISBOA, 2013c, p. 79) saia de sua jaula e deixe nada mais do que destroços na família. O impacto desse monstro, o pai, é o enfoque desta figura, a qual simboliza a violência assombrosa de uma família já desfeita. Se a corrosão da Clarice criança culmina na Clarice cocainômana, no caso de Maria Inês resulta no desejo de vingança, conforme pontuado, transformação da qual as sementinhas são uma potente imagem:

Um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definido 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 resto dentro dos cabelos dela.

Maria Inês levava um tesouro em suas mãos, e o tesouro caiu por terra e se desfez. Nunca mais ela pôde acreditar no valor de um punhado de sementes de cipreste. (LISBOA, 2013c, p. 275).

À vista disso, verifica-se a representação do estupro articulada no enunciado pela figura das sementinhas, o que se soma a artifícios linguísticos atrelados à perspectiva das vítimas sobre a violência, gerando um efeito veridictório aos olhos do enunciatário que se estende à ilusão referencial. De tal modo, destaca-se o desenvolvimento rítmico que envolve o enunciatário nos sentidos da menina ao longo de suas ações, dada a ambientação da tarde fresca e agradável em que os ciprestes cheiram tão bem. Ademais, há a prolongação dessas sensações que se estendem

poeticamente até que Maria Inês entre no quarto da irmã, como um movimento gerado pelo enunciador que sabe o que está prestes a acontecer, ampliando o momento de êxtase da personagem:

O corredor da casa tem cheiro de chão recém-encerado. Ela caminha sobre as pontas dos pés, acha que assim já está treinando para bailarina, ela quer ser bailarina quando crescer e tem uma boneca (presente da madrinha) com tutu de filó, sapatilhas, rede nos cabelos e uma coroa de pedrinhas brancas que ela acredita serem diamantes genuínos, devem ser, a madrinha é muito rica. Suas mãos em concha levam várias dúzias de sementinhas de cipreste. Também ela está rica, tão rica quanto a madrinha. (LISBOA, 2013c, p. 78-79).

Verifica-se nesse caso o emprego do tempo presente no enunciado, reforçando a presentificação do passado e indicando permanência do episódio na vida e na memória das personagens. A distensão da narrativa, como prolongamento daquele momento de inocência e alegria que em breve acabará, se destaca pela fuga da narração para a perspectiva de Maria Inês sobre ser bailarina ou rica como a tia-madrinha. A repetição de palavras como “ela”, “boneca” e “rica” reforça esse ponto de vista, uma vez que se aproxima da fala coloquial oral, tal como o fluxo de pensamento da menina que sonha acordada ao caminhar com suas sementinhas preciosas. Embora sob o emprego da terceira pessoa, que aponta um enunciador por trás do discurso, o texto ambienta-se no aqui-agora, ocultando a instância da enunciação e aproximando o enunciatário conforme o efeito de realidade se constrói.

Nota-se que a sensibilização provocada na relação entre os procedimentos discursivos enunciativo e figurativo configura “a operação pela qual dada cultura interpreta uma parte dos dispositivos modais, concebíveis dedutivamente, como efeitos de sentido passionais.” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 140, grifo do autor), intimamente ligada à ilusão referencial. A quebra do discurso pela perspectiva de Maria Inês no trecho acima compreende a representação do êxtase da menina, o que posteriormente desencadeia a representação do silêncio. Ao envolver sensivelmente o enunciatário na construção dessa significação, o enunciado invoca no centro do seu sentido o sujeito, cuja percepção passa a ser mediada pelo próprio corpo, como centro do sentido em si. Dessa maneira, são postas no enunciado paixões violentas (a cólera, o desespero, o deslumbramento e o terror) que fazem surgir a sensibilização do enunciatário

como *quebra* do discurso, como fator de heterogeneidade, espécie de transe do sujeito que o transporta a um alhures imprevisível, que o transforma, gostaríamos de dizer, em um sujeito *outro*. É aí que a paixão aparece em sua nudez, como a negação do racional e do cognitivo, e que o “sentir” transborde o perceber. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 18, grifos do autor).

A recorrência da imagem ao longo da narrativa faz ecoar a memória constantemente, conforme o grito calado que insiste em ressurgir. O grito não pronunciado da menina, o pedido de socorro não realizado, refletem o caráter indizível daquilo presenciado, ao que resta a figurativização como recurso discursivo por parte do enunciador, que adota as perspectivas das vítimas. Ainda que as sementinhas façam referência principalmente à visão e à reação de Maria Inês diante do ocorrido, nota-se que a figura marca, também, Clarice – que sabia do testemunho da irmã, embora as duas nunca tivessem tocado no assunto até a morte do pai:

Depois as duas se olharam, e Clarice fez a pergunta que havia adiado por treze anos, com palavras que soaram quase casuais, você viu, não foi? Aquele dia em que todas as sementes de cipreste que você costumava guardar apareceram espalhadas pelo chão do corredor. (LISBOA, 2013c, p. 286).

Tal figura representa, assim, o estupro e seu testemunho, recorrendo no romance como a presença incessante do trauma e de suas consequências. Ela é retomada constantemente como referência ao episódio, sem que ele seja nomeado uma vez sequer. A sutileza da linguagem revela o intenso silenciamento do ocorrido, inenarrável do começo ao fim do enunciado senão figurativamente, “aquele grito não pronunciado que fazia o estômago se contorcer de dor, de piedade e de ódio” (LISBOA, 2013c, p. 253). Por outro lado, torna sua representação, também silenciosa, sensível ao enunciatário²². À vista disso, é pela mediação do corpo, atrelada a uma construção poética e semântica, que a significação se constitui, envolvendo passionalmente o enunciatário na percepção do não dito.

5.2.3 O coelho que presente o predador

Se a construção da violência no romance ocorre sob as perspectivas das vítimas, também se faz relevante o ponto de vista de Clarice sobre o estupro, tendo ela sofrido a violência física propriamente dita. Sabe-se que nessa forma de representação delicada, porém contundente, que alia recursos imagéticos e poéticos, a construção rítmica se faz fundamental, uma vez que intensifica a perspectiva da vítima sobre a violência sofrida, como pode ser verificado no trecho que narra o estupro sob o enfoque de Clarice, ainda que o discurso do enunciatário seja em terceira pessoa, objetivando a descrição da cena:

[...] Naquela tarde, ele veio. Um homem adulto, maduro, inteiro.

²² Para Greimas (2002, p. 12), a sensorialidade pode ser compreendida na articulação entre: i) fato estético/poético: “a partir dos modos de articulação dos significantes no plano da expressão dos textos”; ii) semântica: “ênfase no papel da figuratividade no edificar do parecer”.

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 alcólatra ou cocainômana, mas sim, talvez, uma professora de ciências. Ou uma artista – escultora, claro. Uma mulher bonita longilínea elegante mãe de três meninos e três meninas casada com um escritor bonito e famoso que fumasse cachimbo. Dona de três dálmatas, dois poodles e um basset. Saindo para fazer compras na cidade com sua irmã mais nova que seria uma bailarina famosa. Rindo. Bebendo chá. Viajando de avião.

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 presente o predador. A águia voando baixo. Depois ela tentou se desvencilhar mas o braço dele tinha força. E os lábios dele na base de seu pescoço aceleravam seu coração. (LISBOA, 2013c, p. 271-272, grifos nossos).

Interessante notar como a mesma cena sob duas perspectivas se faz tão diferente. Novamente, entretanto, tem-se a interferência da onisciência como fundamental rítmica e representativamente. A repetição de “um homem” marca a o hiato entre o homem que entra no quarto e a onisciência que revela de antemão ao leitor quais serão as consequências de tal ato. Tem-se no trecho a elaboração de dois efeitos conflitantes: i) a *fluidez*, posta em uma sentença como “Uma mulher bonita longilínea elegante mãe de três meninos e três meninas casada com um escritor bonito e famoso que fumasse cachimbo” (idem) que pelo encadeamento de ideias foge do emprego sintático comum, sem apresentar pontuação; e ii) a *densidade*, estabelecida sobretudo pela repetição de “um homem”, “ele” e do fonema “que”, instaurando um paralelismo – “Uma menina que queria ser menina, apenas. Que [...]. Que [...]. (idem) –, os quais entravam a narrativa, preparando o leitor para algo terrível que virá, indicado, ainda, em “o coelho que presente o predador” (idem).

O jogo entre esses efeitos constitui, ainda, do retardamento do clímax e, portanto, do efeito de choque (AZEVEDO, 2004) – presente-se o estupro não dito, ainda que ele seja diluído no parágrafo seguinte por um enunciador que sabe e alerta os efeitos daquilo que é inenarrável (PESTANA, 2022):

Ela sentiu vontade de vomitar mas o medo dominou até aquela vontade. A náusea ficou retida na boca do estômago até o dia ainda distante em que ela tomaria a decisão de abandonar seu marido e sacolejaria dentro de um ônibus desde Jaboticabais até Friburgo. Em que ela vomitaria dentro de um saco e receberia um olhar de reprovação do passageiro do banco da frente. (LISBOA, 2013c, p. 272).

A partir dessa construção rítmica, e da acentuação do não dito pelo entorno que o enunciador constrói no enredo, tem-se a incorporação do silêncio na narrativa. O efeito de

choque é distendido como um frio na barriga que pressente o perigo, a nostalgia dirigida ao porvir (GREIMAS, 2002), tal como “o coelho que pressente o predador” (LISBOA, 2013c, p. 272). A náusea de Clarice é transposta ao enunciatário, que media e possibilita a significação – centrada sobretudo na sensibilização, de modo que a única forma possível de abordar o ocorrido seja, de fato, senti-lo. Ao indizível soma-se, enfim, o silenciamento incorporado pela cor branca logo instaurada no título da narrativa, haja vista que,

No fundo, o *branco* é muitas vezes considerado uma *não-cor*, [...] é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto possibilidades de substâncias materiais, se dissiparam. Esse mundo paira tão acima de nós que nenhum som nos chega dele. Dele cai um silêncio que se alastra para o infinito como uma fria muralha, intransponível, inabalável. O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto. Ressoa interiormente como uma ausência de som, cujo equivalente pode ser, na música, a pausa, esse silêncio que apenas interrompe o desenvolvimento de uma frase, sem lhe assinalar o acabamento definitivo. Esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente poderia ser compreendida. Um “nada” repleto de alegria juvenil ou, melhor dizendo, um “nada” antes de todo nascimento, antes de todo começo. (KANDINSKY, 2000, p. 95-96, grifos do autor).

Desse modo, a “sinfonia em branco”, cuja tonalidade corresponde ao vazio e à ausência absoluta de sons (KANDINSKY, 2000), realça e integra o silenciamento pelo qual as vítimas do estupro passaram – Clarice teve sua náusea retida até a vida adulta, quando, anos depois, decide abandonar o marido, a fazenda e o passado, sucumbindo em um universo de prostituição e drogas até a tentativa de suicídio com a “faca Olfá”. Enfim, ambas, construção rítmica e adjacência narrativa se enquadram no que Greimas (2002, p. 26) chamou a “impossibilidade de dizer diretamente o que se passou”, transmitindo sensivelmente ao leitor a dimensão do trauma pela incorporação do silêncio no enunciado, configurando uma “descontinuidade no discurso e na vida representada” (idem), ou ainda, um “ruído ritmado” (GREIMAS, 2002, p. 25), fruto da oscilação entre a representação da ação e do silêncio.

À vista disso, aponta-se a atitude do enunciador de desviar-se daquilo que não pode ser dito, efetivando um retardamento do efeito de choque (AZEVEDO, 2004), até então característico da representação da violência brutalista. Isto é, há a construção de um entorno discursivo em torno do estupro, que permanece *não dito* no âmbito do enredo e do discurso. Tal prolongamento - ou distensão da narrativa – em relação à violência é caracterizado pela sutileza no trato do episódio traumático, gerando uma expectativa do que virá em seguida, através da delicadeza linguística, contrastante, por sua vez, com a brutalidade presenciada. Sendo assim, no que concerne ao trecho já discutido, nota-se que “um homem” adentra o quarto sem que se

dê sequência aos seus atos; o que se segue por uma menina que não tinha intenção de tentar suicídio quando adulta, mas que sonhava em ser “uma mulher bonita longilínea elegante mãe de três meninos e três meninas casada com um escritor bonito e famoso que fumasse cachimbo” (LISBOA, 2013c, p. 271-272).

Dessa forma, a quebra rítmica e sintática instaurada a partir de “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” (LISBOA, 2013c, p. 271) inaugura a espera, o êxtase e a expectativa em relação ao porvir, de modo que o enunciatório seja ele mesmo arrebatado pela entrada do homem no quarto, permanecendo imóvel tanto quanto Clarice. Posteriormente, quando é dada a sequência aos atos de Afonso Olímpio, o fluxo rítmico, sintático e “enredístico” é retomado, porém o estupro já ocorreu, constatando a impossibilidade de sua apreensão integral. Ele já é, então, um trauma. A passagem para o pretérito imperfeito em “Os braços dele *tinham* força” (LISBOA, 2013c, p. 272, grifo nosso) é um indício desse efeito, uma vez que a adoção desse tempo verbal mantém intacto, até o momento da narração, a repercussão do que se segue.

No que tange ao estabelecimento imagético no trato do episódio violento, conforme observado em “faca Olfa”, “imóvel como o coelho que presente o predador” e “a águia voando baixo”, pontua-se a figuratividade como elemento determinante e predominante, uma vez que no romance as imagens se repetem do início ao fim, do *antes de tudo* ao *depois de tudo*, concretizando, cada uma, um episódio violento, como forma de assimilá-las. O assassinato na fazenda dos Ipês (de uma mulher por um marido traído), o estupro e assassinato de Lina (criança, amiga e vizinha das irmãs) e seu lenço com rosas vermelhas que ficara caído na estrada. A faca Olfa com que Clarice no futuro tentaria suicídio. As borboletas multicoloridas que pressagiam Afonso Olímpio a ser empurrado do alto da pedreira por Clarice *depois de tudo*. Os proibidos²³. Trata-se de elementos constituintes da figuratividade, fortemente atuante nessa forma de representação, que se dá desde o título, intertexto à *Rapariga branca* de Whistler, sobre a qual a figura de Maria Inês está posta²⁴.

Observa-se no texto um trato do estupro que oscila entre a sugestão e a construção imagética, ambas condizentes com as perspectivas traumatizadas de Clarice e Maria Inês. A

²³ “Naquele lugar, naquela família, as coisas visíveis eram regidas por leis muito estritas, muito rígidas, muito definitivas (ao passo que as coisas invisíveis eram dirigidas por elas mesmas, e se impunham, se refaziam, e se perpetuavam.” (LISBOA, 2013c, p. 140).

²⁴ “[Tomás] Pensava em James Abbott McNeill Whistler, que em 1862 pintara aquele quadro. E na moça pálida (de feições pálidas, sobre um fundo pálido, trajando um vestido pálido) que agora vinha reencarnar numa jovem que se debruçava à sacada do apartamento vizinho.” (LISBOA, 2013c, p. 148).

incorporação linguística do silêncio é um dos recursos que caracterizam essa forma de representação da violência, uma vez que faz ressoar, na linguagem, o êxtase diante do silêncio que se instaura (GREIMAS, 2002), tal como sentiriam as vítimas, conforme apontado. Há, assim, um fazer discursivo que recorre ao enunciatário como testemunha daquilo que está sendo narrado, e, sobretudo, como aquele que também ficará “imóvel como o coelho que pressente o predador” (LISBOA, 2013c, p. 272). Para tanto, faz-se fundamental a espera diante do que não pode ser dito, apenas sentido, recorrendo, enfim, à instauração do afeto para com o narrado, para além do efeito de realidade – o que se constitui, ainda, pelo emprego imagético.

Dessarte, destaca-se a importância da figuratividade na elaboração dos episódios violentos conforme as perspectivas das vítimas, tornado possível que o indizível seja dito. Conforme defende Greimas (2002, p. 74),

A figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade além (do) sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sentido.

A figuratividade deixa transparecer, então, a interioridade das personagens, através da qual tem-se a violência externa. É por meio da relação entre interno e externo que ocorre a figurativização do trauma, uma vez que a interioridade das vítimas é apenas sugerida por seu entorno. Embora essa relação ocorra com frequência na narrativa, é na abordagem de Maria Inês e de Clarice que ganha destaque, sendo os fatos que a circundam nosso objeto central de análise. Um exemplo dessa articulação é o apartamento de Maria Inês, adulta, com o marido e primo de segundo-grau João Miguel, decorado conforme um aquário do esquecimento:

Na grande sala de estar de Maria Inês e João Miguel Azzopardi havia, porém, um *anestésico* denominado ar-condicionado-de-vingte-e-três-mil-BTUs. O apartamento no Alto Leblon era um aquário e em suas águas refrigeradas *boiavam alguns peixinhos secretos*, muitos peixinhos óbvios, a maioria deles sem nome.

Uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. Ideias brancas e inverdades brancas. Muito mármore branco. Algum aço escovado, como o das duas cadeiras. Algum pau-marfim, como o da estante. *Um infinito mundo asséptico de fantasia*. (LISBOA, 2013c, p. 29, grifos nossos).

Se o não dito pode ser senão sugerido pela exterioridade das personagens, é na figuratividade que a denúncia do trauma ocorre. O branco, enquanto dissipação de todas as cores, representante do silêncio absoluto presente nessa sinfonia (KANDINSKY, 2000), cerca o apartamento de Maria Inês como um anestésico. A tentativa de esquecimento do passado traumático – o que se enquadra, ainda, na fantasia do mundo familiar, ignorando um casamento

fadado às ruínas. Nesse mundo asséptico não haveria estupro, tentativa de suicídio, assassinato do pai ou sementinhas de cipreste caídas. É o que o silenciamento tenta forjar um mundo de fantasias em que a dor não existe, o que, novamente, é apenas sugerido pela figuratividade da cor branca.

5.2.4 A faca Olfa

O recurso da figuratividade como estratégia de representação da violência, nesse caso, de forma metafórica e delicada se estende ao envolvimento de Clarice com drogas e prostituição, culminando em sua tentativa de suicídio com um estilete, imagetivamente construído como a faca Olfa²⁵ – instrumento utilizado por ela e que também pode ser interpretado como objeto fálico. Após anos submissa e dócil diante do estupro e do silenciamento sofridos dentro da família, a personagem sucumbe ao extremo de uma violência contra si mesma. Ainda que a perspectiva de Maria Inês sobre o estupro seja mais expressada, tendo em vista o olhar inflamado por vingança que ela adquiriu, é Clarice – recatada, submissa, polida, discreta – a vítima da violência física, calando dentro de si a dor do trauma, o que posteriormente acarreta outros episódios violentos, como a tentativa de suicídio.

Nota-se o percurso de Clarice na tentativa de esquecimento do passado traumático, seja quando enviada ao Rio de Janeiro pela mãe para cessar o abuso, no encontro pessoal com a escultura, no casamento com Afonso Olímpio (quando retorna à terra natal) ou, já como último recurso, o envolvimento com álcool e drogas até sua tentativa de suicídio. Em ambas as irmãs, o passado traumático fermentou na memória por toda a vida. Enquanto Maria Inês, de olhos inflamados, reagiu anos depois empurrando o pai do alto da pedreira, Clarice, submissa e discreta, absorvera a culpa para si, tentando sem sucesso esquecer profundamente, até não poder mais.

Ainda que a memória da violência seja compartilhada pelas irmãs, observa-se que ambas passaram a vida sem mencionar o ocorrido (Maria Inês havia apenas contado a Tomás, já na vida adulta), sem sequer conversarem entre si a respeito do monstro que as assombrava. Apenas com a morte dos pais o silêncio é quebrado, quando Clarice confirma a suspeita de que Maria Inês tinha visto o que o pai fizera naquele dia em que as sementinhas de cipreste apareceram caídas no chão do corredor. Eis finalmente a verbalização da dor; o início de um enfrentamento diverso, a partir da certeza de que não é possível esquecer:

²⁵ É válido pontuar que Olfa se trata, também, de uma marca conceituada de estiletos, referenciada na imagem em questão.

Aquilo que ele fez é uma outra companhia junto de mim o tempo todo. Uma sombra. Uma doença. Eu e o Ilton Xavier estamos bem. Estamos indo bem. *Às vezes eu não sei, me parece que não vou conseguir aguentar.* Mas a verdade é que aguentei todos esses anos. [...] O nosso pai. *A lembrança dele feito soda cáustica, corroendo.* (LISBOA, 2013c, p. 286-287, grifos nossos).

A imagem da lembrança do estupro como soda cáustica correndo na memória sinaliza o impacto do passado na personagem – que já não sabe se vai conseguir aguentar. O silenciamento do trauma, até então nunca mencionado, potencializa sua dor, marcando nela a incorporação de um posicionamento social de culpabilização da vítima, ainda que isso não seja claramente nomeado. Afinal, é ela quem carrega o peso da violência ao longo da vida, que é obrigada a sair de casa ainda jovem e que está fadada a obedecer aos proibidos. Quando decide abandonar Ilton Xavier (que não sabia sobre o estupro e com quem via-se presa ao passado), Clarice coincidentemente encontra Lindaflor, fruto do episódio da Fazenda dos Ipês, que a apresenta o universo da bebida e das drogas. Interessante pontuar seu envolvimento com a prostituição após ter constantemente sofrido violência e de uma vida sexual conturbada com o marido – o que só mudaria com o Tomás (quem sabia).

Desde a infância, ela se comporta de acordo com aquilo esperado dela em uma sociedade patriarcal, tal como fora ensinado por sua família. Após o primeiro episódio de estupro, por exemplo, “quando Afonso Olímpio saiu de seu quarto, Clarice não chorou. Ela foi até o banheiro. Não vomitou. Tomou outro banho. Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído: a alma dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice” (LISBOA, 2013c, p. 273), revelando sua submissão à autoridade paterna de tal modo a não apenas guardar dentro de si a dor, mas a si mesma – Clarice, dócil, recatada, obediente, discreta. Entretanto, o silenciamento do trauma tende a torná-lo mais forte, insistente na memória (e no discurso), até que de fato ela não resista mais à pressão de guardar dentro de si tanta dor. A tentativa impossível de esquecimento que acompanha sua trajetória. A sensação imanente de não conseguir mais aguentar.

É válido notar como as características atribuídas a Clarice (dócil, recatada, obediente, discreta) assemelham-se à escrita do romance no que concerne à descrição da violência. O estilo delicado e sutil do discurso, em consonância com as perspectivas de Clarice e Maria Inês, deixa subentendidos os episódios violentos, incorporando em si o silenciamento sofrido pelas vítimas no romance. Também recatado e discreto, o discurso não menciona diretamente o estupro incestuoso cometido por Afonso Olímpio, o seu parricídio ou a tentativa de suicídio de Clarice senão figurativamente: através da queda das sementinhas de cipreste; as borboletas multicoloridas que sobrevoam a pedreira proibida e se jogam no abismo; as cicatrizes gêmeas causadas nos pulsos pela faca Olfa, por exemplo, conforme se constrói a isotopia do trauma.

Nesse sentido, salienta-se o modo de representação do silenciamento e da docilidade de Clarice são representados na própria narrativa e no próprio modo de representação da escrita, uma vez que sua perspectiva tem, de certa forma, menos destaque do que o olhar inflamado e subversivo de Maria Inês – ela é quem, por exemplo, toma a iniciativa de atirar o pai do alto da pedreira. A submissão de Clarice, pelo contrário, faz com que a memória reprimida prejudique somente ela mesma, que sucumbe não no parricídio, mas no suicídio, com a faca Olfa cortando os punhos:

O tempo havia passado, era verdade, mas agora Clarice tinha a impressão de ter perdido as referências: o labirinto sem o fio de Ariadne. Um amplo túnel escuro. Um aquário redondo para um peixinho vermelho. Era verdade que ela já não *pensava* tanto, no sentido em que as drogas e o álcool deixavam seu cérebro aveludado, isso era bom, mas também era verdade que a mesma dor ainda doía, abissal e amplificada. (LISBOA, 2013c, p. 262, grifo da autora).

O discurso indireto livre revela uma comparação da personagem a um peixinho preso em seu aquário, revelando sua pequenez e impotência; presa em um labirinto sem o fio de Ariadne, isto é, sem saída – em referência ao mito de Minotauro e de como Ariadne ajudou Teseu a escapar de seu labirinto com um novelo que lhe orientou o caminho a seguir. Sem alternativas e sem o fio que a salve do monstro no labirinto (tal como no mito), o álcool e as drogas passam a ser seus anestésicos contra a constante dor que sentia. O suicídio mostra-se para ela, então, uma possível saída, o momento em que se encontra “*quase feliz*” (LISBOA, 2013c, p. 265, grifos nossos). Nota-se a interpretação do labirinto como um símbolo de conhecimento pessoal (CHEVALIERE & GHEERBRANT apud VANIN, 2015, p. 20), abrindo portas interiores para aqueles que o atravessarem, como acontece com Clarice após a tentativa de suicídio, quando finalmente, deixa o labirinto do trauma.

A saída de Clarice do labirinto começa após a morte do pai, quando decide abandonar a vida que levava e o casamento com Ilton Xavier; quando ela finalmente vomita e chora o que lhe sufocava há anos. A náusea guardada desde o dia em que Afonso Olímpio entrara em seu quarto:

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, lágrima que não eram por Ilton Xavier nem por seu casamento que agora chegava ao fim. Nem pelos filhos que ela não tivera. Nem por Lina. (LISBOA, 2013c, p. 255).

O sentimento reprimido por anos finalmente vem à tona, incontrolável, levando Clarice à um caminho também violento, de autodestruição. Embora tenha contido o vômito e o choro

silenciado por anos em uma tentativa falha de esquecimento, a memória dilacerante a domina ainda mais forte, até que de fato ocorra a dilaceração de suas veias e de sua vida, como a renúncia de sua impotência diante da memória. Conforme a figuratividade desenvolvida no romance, o episódio não é referenciado senão através da imagem da faca Olfa logo utilizada por ela e das cicatrizes gêmeas que se formaram em seus pulsos, estampando na carne uma cicatriz mais antiga e profunda que carregava dentro de si. O desespero de não poder mais conviver com o trauma a guia por meios violentos de autoconhecimento a partir da separação com Ilton Xavier. Finalmente ela pode encontrar a Clarice dentro da Clarice, o fio de Ariadne.

O caminho encontrado por ela para sair do labirinto do trauma é diverso daquele encontrado por Maria Inês. Submissa e culpabilizada pelo estupro, o silenciamento da dor em Clarice culmina em uma violência contra si mesma – último recurso para o esquecimento; último golpe da sinfonia silenciosa que a cerca. Por outro lado, a irmã mais nova que é justamente seu oposto, enquanto testemunha desenvolve um olhar inflamado de ódio pelo pai estuprador e pela mãe conivente, acarretando uma violência terceira (que também visa pôr fim à dor), o parricídio na pedreira expressamente proibida. Nesse sentido, a trajetória das irmãs ao longo da narrativa pode ser compreendida como a tentativa de esquecer o passado traumático, insistente na memória, e escapando do labirinto e seu monstro. Por fim, a incorporação do discurso indireto livre no discurso faz com que a narrativa se assemelhe ela mesma a uma estrutura labiríntica, da qual o leitor também, junto às personagens, tenta escapar (VANIN, 2015).

6 CONCLUSÃO

Uma leitura inicial de *Sinfonia em branco* revela ao leitor desprevenido um contato particular com a representação de uma violência brutal, diferente do ritmo alucinado e chocante de grande parte da produção contemporânea brasileira, de Rubem Fonseca a Ana Paula Maia e Patrícia Melo. À vista disso, cercado por obras que recorram a uma ótica naturalista da violência, o romance de Adriana Lisboa distancia-se dessa abordagem midiática, configurando uma outra possibilidade de representação, como buscou-se averiguar. A opção por uma escrita “delicada” (AZEVEDO, 2004), longe de ser uma escolha pela feminilidade, almeja diferenciar-se da tendência brutalista que expõe episódios violentos de modo cru, sem entornos, e chocante, tal como o fazem as indústrias cinematográfica e jornalística. Em se tratando, portanto, de uma escolha política, o texto sutil e leve lisboano desenvolve mais expressividade no trato da violência, seja através do próprio contraste entre a delicadeza da forma e a aspereza do enredo ou (também) na importância da linguagem delicada na representação de experiências de vítimas da violência, aliada no desenvolvimento das perspectivas infantis do trauma.

No romance, o estupro incestuoso cometido por Afonso Olímpio contra a filha mais velha, Clarice, faz-se episódio central, articulando uma lógica da violência, ou uma isotopia do trauma, que se estende até o também estupro e assassinato de uma amiguinha da família, Lina, o feminicídio seguido de linchamento na fazenda vizinha, o assassinato do pai pela filha mais nova e a tentativa de suicídio de Clarice – que se sucedem no discurso não-linearmente, seguindo o movimento da memória. O que, entretanto, poderia se traçar como uma confluência de barbaridades, na verdade é discursivamente construído com a delicadeza de um olhar infantil assumido como perspectiva, o das irmãs traumatizadas, que inocentemente buscam entender (e logo esquecer) a violência que as cerca. Nesse sentido, conforme o ponto de vista das irmãs, a isotopia do trauma é desenvolvida com a oscilação entre tempo presente e tempo da memória, indicando a impossibilidade de esquecimento do passado e incorporando no próprio discurso as noções das personagens.

Atrelado a isso, a figuratividade empregada como referência aos episódios violentos faz-se como estratégia discursiva fundamental, uma vez que torna possível abordar aquilo que sequer pode ser dito, haja vista a barbaridade e o silenciamento das vítimas. Conforme suas perspectivas do trauma, o testemunho e a vivência de Clarice e Maria Inês durante a infância apresentam um misto de inocência diante do estupro e culpabilização enquanto vítimas, o que se ressalta diante o silêncio instaurado na casa natal, seguido da exclusão das irmãs do âmbito familiar, em destino ao Rio de Janeiro (primeiro Clarice, que quando retorna é seguida por

Maria Inês). Ainda que parte da narrativa se dê em sua vida adulta, o olhar infantil do trauma continua presente na perspectiva que se tem do passado, determinando a ótica posta no discurso sobre a experiência narrada.

Através da figuratividade, são desenvolvidas, enfim, as memórias traumáticas sobre o que não se pode mencionar, entender ou esquecer, de modo que as figuras representem em imagens o que é indizível, proibido e silenciado no romance – é o caso, por exemplo, das sementinhas de cipreste e das borboletas multicoloridas, que metaforicamente representam o enlace dos tempos nos episódios violentos que não se pode diretamente mencionar, como o estupro e o parricídio. Ademais, o silenciamento sofrido pelas personagens dessa sinfonia em branco (fundamental na forma em que o trauma é lidado por elas, isto é, reprimido na tentativa de esquecimento até que não aguentem mais) é incorporado figurativamente na impossibilidade de se representar diretamente o que se sucedera senão sugestivamente, aliando-se ao desenvolvimento das perspectivas infantis na representação não da violência em si, mas de sua experiência.

A memória insistente da violência, recorrente no discurso tal como nas mentes de Clarice e Maria Inês, gera uma narrativa circular, que persiste no momento do trauma não-linearmente, de modo que sejam transpostas ao discurso as perspectivas e os sentimentos das personagens. Conforme a figuratividade, o olhar que não pode compreender a violência é transposto em imagens que simbolizam a angústia presenciada, aproximando o enunciatário das experiências das personagens sobre os episódios, de suas percepções, mais do que da ação em si. Desse modo ocorre o retardamento do clímax, e, portanto, do efeito de choque, comum ao brutalismo – é estabelecido, enfim, um efeito de êxtase diante da articulação no discurso do silêncio que se instaura no enredo. A expectativa do porvir relaciona-se à sugestão, ao imagético e ao sensível na representação da experiência do trauma; uma “lembança nostálgica cognitivamente elaborada” (GREIMAS, 2002, p. 24), tal como a de Michel Tournier em *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*.

O apagamento das marcas do enunciador destaca-se também no romance, uma vez que se camufla por trás dos olhares de Clarice e de Maria Inês, como se elas falassem diretamente ao leitor. Assim, como estratégia veridictória, busca colocar o enunciatário frente aos actantes, tornando-se também ele uma testemunha da violência narrada, de modo a atribuir o efeito de verdade ao discurso. Sendo a temática própria do mundo natural, a veridicção desencadeia-se na ilusão de realidade estabelecida no enunciatário por tais recursos discursivos, como se o romance discorresse sobre o universo do leitor, testemunha dos episódios a ele confiados. A

visão dos actantes, elaborada pela ilusão de ausência da manipulação do enunciador através da oscilação agora-então, é posta diante do enunciatário como se ele mesmo estivesse vivenciando e sentindo os episódios descritos, o que, quando articulado à figuratividade, constitui uma forma diversa da representação da violência, pautada na afetividade gerada no leitor, distinta do choque até então comum à representação da violência na ficção brasileira contemporânea.

Em *Sinfonia em branco*, a experiência violenta transparece em elementos que sugerem o ocorrido, indiretamente, sem que ele de fato seja nomeado. O dia em que Maria Inês vê a porta entreaberta do quarto da irmã, por exemplo, e a testemunha nos braços do pai, não vem à tona como o estupro incestuoso cometido por Afonso Olímpio, mas como o dia em que as sementinhas de cipreste apareceram caídas no corredor dos quartos. Ademais, a incorporação das perspectivas das vítimas no discurso ocorre, também, na própria organização da narrativa e na opção pela representação não do episódio violento, como o estupro, mas das experiências vividas nesse momento. Em consonância à impossibilidade de nomear um assunto extremamente proibido, o discurso encontra outras formas de representação que possam acessar algo completamente reprimido na memória e na vivência das personagens.

Na figuratividade, encontra-se o olhar infantil traumatizado que busca assimilar a violência que se sucede, o que transparece no discurso em uma linguagem delicada e profundamente imagética, inovadora na perspectiva contemporânea no que concerne à representação (da experiência) da violência. Dado o silêncio de uma sinfonia sem sons (tal como o que as irmãs vivem no romance), outros sentidos são instigados, de maneira que se busque pelas palavras uma possibilidade de dizer coisas impossíveis de se nomear. As sementinhas de cipreste, as borboletas multicoloridas, a relação com a pintura logo no título e a simbologia do branco marcam uma obra pautada no visual, aguçando a imaginação do leitor, atento ao olhar das personagens. Mais do que um simples leitor, ele é uma testemunha dos episódios violentos, como um confidente de uma dor que as assombra a vida toda.

A impossibilidade de contar o que ocorrera no âmbito familiar (assunto proibidíssimo nesse contexto) transparece ao enunciatário através das estratégias discursivas empregadas, como a figuratividade. Somado a isso, o afastamento do enunciador atua como artifício veridictório, gerando um efeito de realidade diante do que se vê, o que se potencializa sensivelmente pela linguagem empregada, altamente expressiva. Trata-se de um pacto de leitura com o leitor pela sensibilidade, em um movimento contrário à exposição de ritmo alucinado brutalista, ou do entrave (AZEVEDO, 2005). Como aspecto próprio da literatura da delicadeza, em que Lisboa pode ser enquadrada, a construção de um olhar delicado, atento aos detalhes,

estabelece um contato afetivo do leitor com o segredo que se revela, como seu confidente e sua testemunha – efeito fundamental à compreensão da obra em seu lugar divergente da tendência de traços naturalistas.

O enquadramento de Adriana Lisboa no cenário da literatura da delicadeza destaca-se do contexto contemporâneo de valorização de uma exposição da violência que visa ao choque, conforme nossa hipótese inicial. A sugestão dos episódios violentos na articulação do discurso às perspectivas das vítimas de um trauma profundamente silenciado e reprimido coloca o leitor em uma posição privilegiada de confidente. Mais do que um mero observador, ele é sensivelmente afetado pelo caráter sugestivo da narrativa, que envolve seus sentidos e sua imaginação no desvendar de uma violência que transparece sob um olhar infantil que não compreende o que vivencia. Nesse sentido, são averiguados os recursos discursivos que possibilitam tal efeito, em divergência dos demais estudos de *Sinfonia em branco* que vislumbram a conexão temática da obra com o real, tal qual objetivou-se averiguar ao longo desta pesquisa. A abordagem do romance no âmbito da representação e do discurso, na ficção contemporânea brasileira, encaminha, ainda, para uma aproximação da escrita lisboana e da tradição de romances psicológicos e intimistas, mais do que brutalistas em si. Essa, contudo, é uma reflexão que não se encerra aqui, esboçando futuros percursos de pesquisa.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Cristhiano. Luiz Costa Lima e a insistência pela teoria. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 21 nov. 2018. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/72-resenha/2193-luiz-costa-lima-e-a-insist%C3%Aancia-pela-teoria.html>. Acesso em: 23 mai. 2021.
- ALMEIDA, Josinalva Dias de. **A representação da violência nos contos *Passeio noturno (partes I e II)* e *O cobrador de Rubem Fonseca***. Artigo (Graduação – Licenciatura em Letras à Distância) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba – IFPB. 2022.
- ARISTÓTELES, **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 1-20.
- AUGÉ, Marc. **The Future**. Translated by John Howe. London/New York: Verso, 2014.
- AZEVEDO, Luciene. **Estratégias para enfrentar o presente**: a performance, o segredo e a memória. 2004. 207f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Orientador: Ítalo Moriconi. Instituto de Letras da UERJ, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.gelbc.com/luciene-azevedo>. Acesso em: 19 abr. 2020.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética**: A teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandin. Verificação: um problema de verdade. **Alfa**: Revista de Linguística, São Paulo, v. 32, p. 47-52, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. Estrela da Manhã. In: _____. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 149-150.
- _____. Itinerário de Pasárgada. In: **Seleção de Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARBERENA, Ricardo Araújo. Quando a literatura brasileira contemporânea não se encontra na contemporaneidade. **Espaços Possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea**, Porto Alegre, v. 1, 2015, p. 67-84.
- _____. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. **Letras Hoje** (Online), v. 4, 2016, p. 458-465.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiz Neri. São Paulo: Nacional/ EDUSP, 1970.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: EDSC, 2003.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (org). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 7-22.

BRITO, Ronaldo Correia de. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 199-215.

CASTANHEIRA, Cláudia. Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 36, p. 241-250, julho-dezembro 2010.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 139-165.

COSTA, Adriana Lisboa Fábregas da. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 2., n. 2., 2002, p. 153-155.

COSTA E SILVA, Alvaro. Livro fragmentário de Adriana Lisboa questiona ideia de pertencimento. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 2019. Crítica. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/livro-fragmentario-de-adriana-lisboa-questiona-ideia-de-pertencimento.shtml>>. Acesso em: 28 mai. 2022.

CRUZ, Sonia Maria Chacaliaza. **Além dos estereótipos: A construção dos marginalizados em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos***. 2017. 130f. Orientadora: Rejane C. Rocha. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/8913?show=full>>. Acesso em: 18 mai. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 20, 2002, p. 33-87.

FASCINA, Diego Luiz Miiller; COQUEIRO, Wilma dos Santos. Os deslocamentos identitários em *Hanói*, de Adriana Lisboa. **Kalíope**, São Paulo, v. 12, n. 23, 2016.

FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. **Feliz Ano Novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

FIORIN, José Luiz. A respeito dos conceitos de debreagem e de embreagem: as relações entre semiótica e linguística. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 15, n. 1, 2022, p. 12-38.

_____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FREIRE, Marcelino. **Angu de sangue**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____. **Sobre o sentido II**. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: EDUSP. 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra e Tiekko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões: Dos estados de coisas aos estados de alma**. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2012, p. 449-454.

_____. **Crítica em tempos de violência**. Tese de Livre Docência em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

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

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2016.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. In: _____. **Cromwell**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 13-101

JAKOBSON, Roman. Do realismo na arte. In: Toledo, Dionisio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura – formalistas russos**. Trad. Ana Mariz Ribeiro. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 119-127.

_____. Linguística e Poética. In: _____. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 118-162

_____. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. v. 1. Trad. Jorge Wanderly. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2014, p. 485-491.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KANDINSKY, Wassily. A linguagem das formas e das cores. In: _____. **Do espiritual na arte:** E na pintura em particular. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 71-106.

LARA, Gláucia Muniz Proença; MATTE, Ana Cristina Fricke. **Ensaio de semiótica:** aprendendo com o texto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis:** desafio ao pensamento. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

LIMA, Gasiela Lourenzon de. Representação da violência no conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca e no livro *O matador*, de Patrícia Melo. **Literatura e autoritarismo**, 2010.

LISBOA, Adriana. **Os fios da memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Azul corvo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013a.

_____. **Hanói**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013b.

_____. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013c.

_____. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014b.

_____. **Um beijo de colombina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. **Todos os santos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

LOPES, Ivã Carlos; BEIVIDAS, Waldir. Veridicção, Persuasão, Argumentação, notas numa perspectiva semiótica. **Todas as Letras**, v. 9, n.1, 2007, p. 32-41.

MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges; PRADO, João Batista Toledo. A Estrutura da Função Poética. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**. v. 13, n.1, 2015, p. 121-150.

MAIA, Ana Paula. **A guerra dos bastardos**. São Paulo: Ponta de Lança, 2007.

_____. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Carvão animal**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **Enterre seus mortos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **De cada quinhentos uma alma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MELO, Patrícia. **Acqua Toffana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Inferno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Mundo perdido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O matador**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MOUTINHO, Marcelo. Um beijo de colombina. Marcelo Moutinho: Escritor e jornalista. **Resenha**. 20---. Disponível em: <<http://www.marcelomoutinho.com.br/resenhas/um-beijo-de-colombina/>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29, 2007, p. 233-252.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. As vozes da violência na cultura brasileira. **Crítica marxista**, Campinas, v. 21, 2005, p. 132-153.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Brasília, n. 14, p. 11-36, 2009.

PESTANA, Raphaela. Entre a violência e o afeto: considerações sobre a representação em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. In: MENES, Ana Luiza; BIGUELINI, Elen; BENTES, Roberta (org.). **Ó abre alas que eu quero passar**: olhares femininos e sobre mulheres na História. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História. Núcleo de Estudos Mediterrâneos, 2022. *E-book*. Disponível em: <https://54fb042c-298b-4229-be8d-37c5db18cc47.filesusr.com/ugd/b660c4_f144853fbbdf4798ae3c8c3202ebd5aa.pdf>.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, 2006, p. 35-73.

PLATÃO. **A República**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

REIS, Murilo Eduardo dos. **Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca**. 2018. 99f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel – Universidade Estadual Paulista, Araraquara. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154065>>. Acesso em: 28 dez. 2020.

RIBEIRO, Renata Rocha. “A realidade obedecia a uma outra escala”: realismo afetivo em *Azul corvo*, de Adriana Lisboa. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 21, n. 1, 2019, p. 111-133.

SCHOEPPF, Helena. **As vozes silenciadas em Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa**. 2017. 88f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Orientadora: Rosana Cássia Kamita. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/177349>. Acesso em: 20 dez. 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de u novo realismo – teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

_____. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: PEREIRA, Miguel; Gomes, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lucia Sollain de. (org.). **Comunicação, Representação e Práticas Sociais**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Ideias & Letras, 2004, p. 219-229.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009

_____. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

SOLER, Elena Losada. Representações da violência em *A guerra dos bastardos*, de Ana Paula Maia. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 50, 2017, p.138-156.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e a forma literária. *Literatura brasileira contemporânea e a experiência urbana*. **Literatura e Sociedade**, v. 10, n. 8, 2005, p. 60-81.

THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, 2003, p. 101-118.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Edições 70, 1980.

VANIN, Laís Lara Oliveira Santos. **Sinfonia em Branco, de Adriana Lisboa: do labirinto à casa afetiva**. 2015. 37 f. Monografia (Graduação) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/15267/1/2015_LaisLaraOliveiraSantosVanin_tcc.pdf. Acesso em: 20 dez. 2018.

VEJMELKA, Marcel. Viagens e leituras japonesas em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. **Brasiliana – Journal for Brazilian Studies**, v. 5, n. 1, p. 313-334, 2012.

WHISTLER, James Abbott McNeill. **Sinfonia em Branco Nº 1: A Rapariga Branca**. 1861-1862.

VOCÊ sabe quem disse “Madame Bovary sou eu”? **Biblioteca Central Irmão José Otão – PUCRS**, 2008. Disponível em: <<https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-quem-disse-madame-bovary-sou-eu/>>. Acesso em: 07 jul. 2022.

ZUKOSKI, Ana Maria Soares. Violência, incesto e culpa no romance *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa. **Revista Ícone**. Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, Anápolis, v. 18, n. 2, p. 99-113, setembro 2018.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CORONEL, Luciana Paiva. A censura ao direito de sonhar em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 44, p. 271-288, 2014.

DISICINI, Norma. Plano da expressão e profundidades figurais: a emergência do fato poético. In: **Semiótica do sensível**: questões do plano de expressão. São Paulo: Editora Mackenzie, 2020.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

FONTANILLE, Jacques. As vias (e as vozes) do afeto. **Galaxia**. São Paulo (online), 2019, p. 137-162.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: _____. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 123-158.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien (org.). **Ensaio de semiótica poética**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

IMBASCIATI, Antonio. **Afeto e representação**: para uma análise dos processos cognitivos. Trad. NEIDE Luzia de Rezende. São Paulo: Editora 34, 1998.

JAKOBSON, Roman. Rumo a uma ciência da arte poética. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura** – textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

MANCINI, Renata. Os Modos de Engajamento do Leitor de Grande Sertão: Veredas em Quadrinhos. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 1, n.1, 2019, p. 100-113.

MELO, Patrícia. **Mulheres Empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

MOORE, Marianne. **The fish**. (Domínio público). Disponível em: <<https://poets.org/poem/fish-1>>. Acesso em: 27 mai. 2022.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v.42, n. 4, 2007, p. 137-155.

PRADO, João Batista de Toledo. A Estrutura da Função Poética. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**. v. 13, n.1, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. "O efeito de realidade e a política da ficção", **Novos estudos** - CEBRAP, São Paulo, n. 86, 2010, p. 75-80.

TATIT, Luiz. Bases do Pensamento Tensivo. In: **Passos da Semiótica Tensiva**. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

THAMOS, Márcio. A palavra artística: um enigma concreto. **Revista Alêre**, Araraquara, v. 10, n. 2, 2014, p. 157-177.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Sinfonia em branco, N°1: A Rapariga Branca, James McNeill Whistler (1862)

