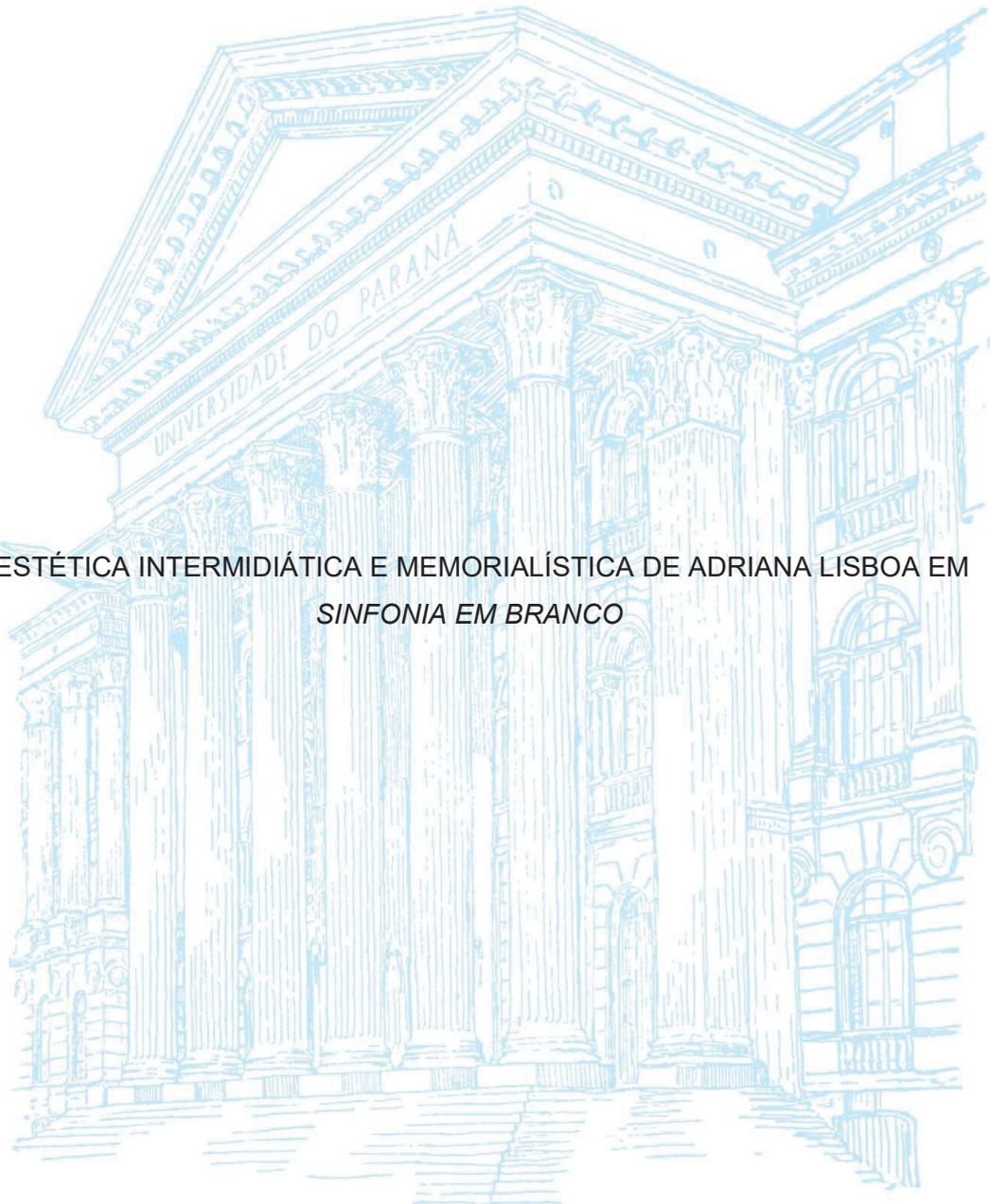


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA DEGASPERI BONACIN

A ESTÉTICA INTERMIDIÁTICA E MEMORIALÍSTICA DE ADRIANA LISBOA EM
SINFONIA EM BRANCO



CURITIBA
2024

LARISSA DEGASPERI BONACIN

A ESTÉTICA INTERMIDIÁTICA E MEMORIALÍSTICA DE ADRIANA LISBOA EM
SINFONIA EM BRANCO

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção de título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Célia Arns de Miranda

CURITIBA
2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Bonacin, Larissa Degasperi

A estética intermediática e memorialística de Adriana Lisboa em
Sinfonia em Branco. / Larissa Degasperi Bonacin. – Curitiba, 2024.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Célia Arns de Miranda.

1. Lisboa, Adriana, 1970-. 2. Literatura brasileira. 3. Intermedialidade.
4. Memória na literatura. I. Miranda, Célia Arns de, 1954-. II. Universidade
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

ATA Nº1277

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA EM LETRAS

No dia quatro de julho de dois mil e vinte e quatro às 08:00 horas, na sala virtual, canal da Pós Letras no You Tube, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **LARISSA DEGASPERI BONACIN**, intitulada: **A estética intermediária e memorialística de Adriana Lisboa em *Sinfonia em branco.***, sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA (UNIVERSIDADE

FEDERAL DO PARANÁ), MIRIAM DE PAIVA VIEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI), ANTONIO AUGUSTO

NERY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), BRUNILDA TEMPEL REICHMANN (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE

ANDRADE). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutora está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 04 de Julho de 2024.

Assinatura Eletrônica
09/07/2024 15:42:35.0
CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
10/07/2024 09:38:11.0
MIRIAM DE PAIVA VIEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI)

Assinatura Eletrônica
04/07/2024 11:16:42.0
ANTONIO AUGUSTO NERY
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
19/07/2024 16:18:41.0
BRUNILDA TEMPEL REICHMANN
Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE)

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail:
pgletras@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 378034

Para autenticar este documento/assinatura, acesse

<https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e
insira o código 378034



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LARISSA DEGASPERI BONACIN** intitulada: **A estética intermediática e memorialística de Adriana Lisboa em *Sinfonia em branco.***, sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 04 de Julho de 2024.

Assinatura Eletrônica
09/07/2024 15:42:35.0
CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
10/07/2024 09:38:11.0
MIRIAM DE PAIVA VIEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL
REI)

Assinatura Eletrônica
04/07/2024 11:16:42.0
ANTONIO AUGUSTO NERY
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
19/07/2024 16:18:41.0
BRUNILDA TEMPEL REICHMANN
Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE
ANDRADE)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná -
Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail:
pgletras@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 378034
Para autenticar este documento/assinatura, acesse
<https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e
insira o código 378034

AGRADECIMENTOS

Desejo exprimir meus profundos agradecimentos a todos aqueles que, de alguma forma permitiram que esta tese se concretizasse. Em primeiro lugar gostaria de agradecer, imensamente, à Prof. Dra. Célia Arns de Miranda, minha querida e admirada orientadora, pela manifestação de incondicional apoio e disponibilidade, pela compreensão de falhas, ausências e algumas dilações, pelos aconselhamentos precisos e estímulo constante, e, principalmente, pelo companheirismo, olhar cuidadoso e afetuoso e amor por essa pesquisa.

Agradecimento especial aos membros da banca de Qualificação que contribuíram para enriquecer esse estudo sobre Adriana Lisboa e aos membros da banca Avaliadora que aceitaram o convite e a jornada em *Sinfonia em Branco* (2001) e Adriana Lisboa. Às revisoras de texto e das referências Laís Parolim Ceccatto e Camila Nacarato Leite pelo cuidado com as regras e gramática dessa tese, minha gratidão e carinho.

Não posso deixar de agradecer aos meus amigos, pelas orações e pensamentos positivos para que eu pudesse alcançar meus objetivos e por entenderem minhas ausências.

À minha família, meu amor maior. Minhas filhas, Heloisa e Stella, a quem retirei muita atenção, paciência e acompanhamento, agradeço e dedico essa pesquisa a vocês.

Meu agradecimento mais profundo é dedicado ao meu esposo, pelo incentivo constante e apoio incondicional. Obrigada, Netto, meu amor.

PALAVRA

Esqueça a palavra –
ela não tem graça alguma,
serve só para isto:
acercar-se do silêncio
e se resumir num ponto.
Serve só enquanto testemunha
da própria ineficiência.
Esqueça:
pense no nó do arremate
antes que a linha se corte,
use da palavra apenas
seu grau de sugestão de vida
(mesmo sendo ela o índice
de sua própria morte).

Adriana Lisboa
Parte da paisagem

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a presença das mídias e o caráter memorialístico na prosa da escritora brasileira contemporânea Adriana Lisboa a partir da investigação do romance *Sinfonia em Branco* (2001). A estética intermidiática foi abordada tendo em vista a picturalidade do romance, assim como a compreensão da relação entre as diversas expressões artísticas em *Caligrafia* (2004) e na recém-lançada obra multimídia *Realejo de vida e morte (um roteiro de Jocy de Oliveira)* e *Realejo dos mundos (um romance de Adriana Lisboa, 2023)*. A pesquisa também buscou mapear as outras mídias presentes no romance *Sinfonia em Branco* (2001) como, por exemplo, a escultura, a fotografia, e de que forma essas expressões artísticas acrescentam várias camadas de interpretação para o texto literário. Objetivando alcançar esses propósitos, foi trilhado um percurso metodológico baseado, primeiramente, na investigação minuciosa das potencialidades pictóricas no texto de Adriana Lisboa para, em seguida, recorrer-se aos pressupostos teóricos, principalmente, os que estão fundamentados por Liliane Louvel, Irina Rajewsky, J. T. Mitchel, Claus Clüver, entre outros. A abordagem memorialística, por sua vez, delineou-se a partir da catalogação das diversas camadas temporais que compõem o romance e a maneira pela qual elas se apresentam na narrativa, que se configura como uma bricolagem temporal. Investigou-se, da mesma forma, o papel da memória em *Sinfonia em Branco* e a maneira através da qual ela estrutura o próprio romance, servindo-lhe de eixo condutor. A memória em *Sinfonia em Branco* (2001) é a memória dos traumas dos crimes vivenciados ou testemunhados e a memória do amor entre Tomás e Maria Inês – a garota de branco, referência à tela *Sinfonia em Branco n. 1: A garota de branco*, do artista plástico norte-americano James McNeill Whistler. A fundamentação teórica para esse núcleo da pesquisa foi pautada, principalmente, em Paul Ricoeur, entretanto, outros teóricos também apoiaram os argumentos, dentre eles Jeanne Marie Gagnebin e Marcio Seligmann-Silva. O traço memorialístico a partir do trauma e das cicatrizes das personagens, além de diversas metáforas visuais abordadas na tese, auxiliam na potencialização imagética do romance, unindo a análise dos dois eixos propostos – a intermedialidade e a memória.

Palavras-chave: Adriana Lisboa; *Sinfonia em Branco*; intermedialidade; picturalidade textual; romance memorialístico.

ABSTRACT

The aim of this research was to analyze the presence of medias and the memoiristic character in the prose of the contemporary Brazilian writer Adriana Lisboa, based on a study of the novel *Sinfonia em Branco* (2001). The intermedia aesthetics were addressed through pictoriality, as well as an understanding of the relationship between the different artistic expressions in *Caligrafia* (2004) and the recently released multimedia work *Realejo de Vida e Morte* (a script by Jocy de Oliveira) and *Realejo dos Mundos* (a novel by Adriana Lisboa, 2023). The research also sought to map the other medias presented in the novel *Sinfonia em Branco* (2001) such as, sculpture and photography, and how these artistic expressions add several layers of interpretation to the literary text. To achieve these goals, a methodological approach was followed, initially based on a meticulous study of the pictorial potentialities in Adriana Lisboa's text in order to resort later to theoretical assumptions, such as those based on the work of Liliane Louvel, Irina Rajewsky, J. T. Mitchel, Claus Clüver, among others. The memoiristic approach, in turn, was delineated from the cataloging of different temporal layers that make up the novel and the manner in which they are presented in the narrative, which is configured as a temporal bricolage. In the same way, the role of the memory in *Sinfonia em Branco* was investigated and how it structures the novel itself, serving as its guiding thread. The memory in *Sinfonia em Branco* (2001) is the memory of the traumas of crimes experienced or witnessed and the memory of love between Tomás and Maria Inês – the girl in white, a reference to the painting *Symphony in White n. 1: The White Girl*, by the American artist James McNeill Whistler. The theoretical foundation for this core of research was based mainly on Paul Ricoeur. However, other theorists also supported the arguments, among them Jeanne Marie Gagnebin and Marcio Seligmann-Silva. The memoiristic trait of the characters' traumas and scars, along with various visual metaphors addressed in the thesis, help to enhance the novel's imagistic aspects, uniting the two proposed threads of intermediality and memory.

Key words: Adriana Lisboa; *Sinfonia em Branco*; intermediality; textual pictoriality; memoiristic novel.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - CLASSIFICAÇÃO DA PROSA ROMANESCA DE ADRIANA LISBOA...	33
TABELA 2 - EPISÓDIOS TEMPORAIS	143
TABELA 3 - LINHA DO TEMPO	144
TABELA 4 - TABELA TEMPORAL	172

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - SEM NOME	23
FIGURA 2 - <i>LENNON NA CIDADE</i>	24
FIGURA 3 - <i>ANDRÔMEDA</i>	25
FIGURA 4 - <i>GIRA</i>	26
FIGURA 5 - <i>A MENINA DANÇA</i>	26
FIGURA 6 - SEM NOME ATRIBUÍDO	28
FIGURA 7 - SEM NOME	28
FIGURA 8 - <i>FESTA</i>	29
FIGURA 9 - <i>DÉHLI</i>	30
FIGURA 10 - <i>SE ESSA RUA FOSSE MINHA</i>	30
FIGURA 11 - CAPA DE CALIGRAFIAS COM DESENHO DE BONFANTI	63
FIGURA 12 - RAKU (DIVERTIMENTO / PRAZER)	63
FIGURA 13 - TRISTEZA.....	69
FIGURA 14 - ETERNIDADE.....	71
FIGURA 15 - MERGULHO	73
FIGURA 16 - DETALHE DO ESBOÇO CARTA DE WHISTLER PARA GEORGE A. LUCAS	82
FIGURA 17 - <i>SYMPHONY IN WHITE, NO. 1: THE WHITE GIRL</i>	83
FIGURA 18 - <i>PORTRAIT DE DORA MAAR (1937)</i> , DE PABLO PICASSO.....	116
FIGURA 19 - <i>Mlle. Georgette Charpentier (1876)</i> , DE RENOIR	117
FIGURA 20 - <i>O Balanço (1767)</i> , DE JEAN-HONORÉ FRAGONARD	118
FIGURA 21 - <i>O Beijo no Hotel de Ville</i>	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 INOVAÇÃO ARTÍSTICA NA OBRA ROMANESCA DE ADRIANA LISBOA	21
1.1 A ARTISTA MÚLTIPLA	22
1.2 A CONTEMPORANEIDADE ESTILÍSTICA E OS TEMAS NO CONJUNTO DA PROSA	31
2 A PRESENÇA DAS MÍDIAS NA OBRA DE ADRIANA LISBOA	47
2.1 AS CONFIGURAÇÕES INTERMIDIÁTICAS	48
2.1.1 <i>Ut Pictura Poesis</i> : O início?	51
2.1.2 Imagem e texto: mais algumas reflexões teóricas	56
2.2 O CRUZAMENTO ARTÍSTICO EM <i>CALIGRAFIAS</i> (2004).....	62
2.2.1 O artista Gianguido Bonfanti	64
2.2.2 As pequenas narrativas de Lisboa e os desenhos de Bonfanti.....	66
2.3 OS REALEJOS DE JOCY DE OLIVEIRA E DE ADRIANA LISBOA	74
2.3.1 O diálogo multimedial nos textos de Jocy de Oliveira e Adriana Lisboa	75
2.4 A PICTURALIDADE NO ROMANCE <i>SINFONIA EM BRANCO</i>	77
2.4.1 James McNeill Whistler e a tela <i>Symphony in White, No. 1: The White Girl</i>	80
2.4.1.1 A musa inspiradora	92
2.4.1.2 O personagem artista plástico	97
2.4.2 Do elemento paratextual para a diegese	101
2.4.3 A éfrase e o efeito quadro	103
2.4.4 O branco no romance de Lisboa e a arte decorativa	109
2.4.5 A pintura como referência intermediária e como empréstimo técnico....	115
2.4.6 A fotografia no romance	120
2.5. A ESCULTURA EM <i>SINFONIA EM BRANCO</i> (2001)	124
2.5.1 A artista silenciada enquanto personagem.....	126

3 ARQUEOLOGIA DA MEMÓRIA: RECONSTRUÇÃO E RASTRO	129
3.1 AS SOBREPOSIÇÕES DO TEMPO: UMA BRICOLAGEM	140
3.1.1 As camadas temporais no romance	146
3.2 O TEMPO DA MEMÓRIA	174
3.2.1 A Fenomenologia da memória por Paul Ricoeur	175
3.2.2 A lembrança e a imagem de Paul Ricoeur	180
3.2.3 Memória e Esquecimento	183
3.3 TRAUMA, CICATRIZ E A IMAGEM DO RASTRO	187
3.3.1 Marcas na pele, o rastro e a tatuagem na alma	190
CONSIDERAÇÕES FINAIS	194
REFERÊNCIAS	204
APÊNDICE	215

INTRODUÇÃO

Adriana Lisboa, escritora brasileira contemporânea, comemorou recentemente, no início do mês de maio de 2024, os 25 anos do lançamento do seu primeiro romance, *Os fios da memória* (1999). Desde então, a escrita poética de Lisboa vem sendo publicada e premiada em ritmo frenético – 22 lançamentos. Até o presente momento, foram oito romances; um ensaio; uma obra colaborativa com Jocy de Oliveira; dois livros de contos; quatro livros de poesia; e seis livros infantojuvenis.

A projeção internacional de Lisboa é, portanto, muito relevante e deve ser destacada. Dos seus oito romances, cinco estão traduzidos para as mais diversas línguas. *Sinfonia em branco* (2001), por exemplo, foi traduzido para o inglês, alemão, árabe, italiano, francês, romeno, turco, espanhol, croata, polonês e esloveno; além disso, os direitos também foram vendidos para a China, Albânia, Índia e Ucrânia. O romance *Azul corvo* (2010), um dos mais conhecidos romances de Lisboa, foi traduzido para o inglês, francês, italiano, espanhol, norueguês, polonês, sérvio e chinês (mandarim); em breve, serão ainda publicadas traduções em ucraniano e macedônio.

É possível encontrar algumas pesquisas voltadas para a análise e compreensão da obra de Adriana Lisboa, principalmente, relacionadas com o romance *Sinfonia em branco* (2001). No caso dessa narrativa, parte dos estudos inclina-se especificamente para o enfoque memorialístico, outros destacam a temática da violência e o silenciamento de gênero, mas nenhum, especificadamente, realiza uma abordagem intermediária desse romance. Logo, para a presente proposta de pesquisa, pretendemos ir além dos aspectos analíticos que já foram explorados até o momento nos estudos da área, ou seja, temos a intenção de observar como elementos específicos da linguagem literária são transformados pela presença das outras mídias e como a conexão entre literatura e imagem propõe uma nova interpretação para a própria narrativa em *Sinfonia em branco* (2001), a partir da estética intermediária. Por outro lado, a perspectiva memorialística no romance descortina uma vertente que perpassa toda a narrativa, permitindo que o leitor apreenda o âmago das personagens – principalmente, as femininas. É por esse motivo que essa ótica também mereceu a nossa atenção na análise ora em andamento.

Boa parte dos estudos sobre a escritora Adriana Lisboa e seus livros têm sido realizada pela crítica especializada ou acadêmica através da publicação de capítulos

de livros, escrita de dissertações, teses e artigos acerca da autora, seu estilo ou sobre sua carreira como escritora. Existe também uma ampla gama de publicações que podemos chamar de crítica jornalística ou não especializada (artigos jornalísticos, entrevistas, textos em blogs, sites de literatura, postagens nas redes sociais, entre outros). Há ainda textos em que a própria autora configura como crítica de suas obras.

O primeiro romance de Adriana Lisboa é de 1999, *Fios da memória*. Já os estudos sobre suas obras datam ainda de períodos mais recentes, principalmente, dos últimos dez anos. É de 2013 a primeira dissertação de mestrado, da autoria de Júlio César França Pereira, intitulada *Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa*, sobre os textos metaficcionais publicados pela autora: *Sinfonia em branco* (2001), *Um beijo de Colombina* (2003) e *Rakushisha* (2007). Nesse estudo, *Sinfonia em branco* foi incluída pelo estudioso porque ele promove uma ampliação do seu objeto de estudo da metaficção para o processo de construção dos romances, sobretudo, na sua relação entre ficção, realidade, identidade, dúvida e silêncio.

Dentre as dissertações de mestrado sobre *Sinfonia em branco* (2001), especificamente destaca-se a temática sobre violência e silenciamento das mulheres. No ano de 2017 foram duas pesquisadoras que realizaram essa abordagem, uma com o título *As vozes silenciadas em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa*, de autoria de Helena Schoepf (Universidade Federal de Santa Catarina); e a segunda, intitulada *A representação feminina na obra Sinfonia em branco de Adriana Lisboa*, de Carlane Maria de Holanda Silva (Universidade Estadual do Piauí). Recentemente, em 2022, uma outra contribuição sobre o romance foi defendida por Tálita Vicente Parreira, com o título *Memória de um trauma: melancolia e violência em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa* (Universidade Federal de Goiás), resultado de uma investigação de mestrado sobre a representação das memórias traumáticas das protagonistas Clarice e Maria Inês; a autora identifica um processo de construção melancólica, dado o sofrimento que envolve as lembranças das personagens, com corpos interditados pela violência de um estupro incestuoso que norteia a construção narrativa da obra¹.

¹ Outras dissertações de mestrado acerca do romance *Sinfonia em branco* estão, a seguir, relacionadas: a pesquisa de Pascale Terra Beck, em *Uma leitura de Adriana Lisboa a partir da perspectiva de Zygmunt Baumann* (Universidade Federal de Santa Catarina), aborda o romance *Sinfonia em branco* sob a perspectiva dos conceitos de modernidade líquida; em 2018 temos a pesquisa de Querla Mota dos Santos, intitulada *Nas tramas do trauma: uma proposta de análise de sinfonia em branco, de Adriana Lisboa* (Universidade Federal de Rondônia); em 2020 outras três pesquisas desenvolvem a temática da violência de gênero: a primeira que aproxima Adriana Lisboa e Elena Ferrante, proposta por Amanda Cordeiro Quintella, cujo título é *Representações de violência de gênero em*

Cabe ressaltar que os estudos da intermedialidade foram abordados apenas no ano de 2022, na dissertação de Ariane Regina de Oliveira Hidalgo, intitulada *As pevides do romance de Adriana Lisboa: prosa poética, pictorialidade e ficção musicalizada em Um beijo de Colombina* (UNIANDRADE). Nesse estudo, a pesquisadora discutiu as relações intertextuais entre a poética de Manuel Bandeira e o romance de Lisboa bem como investigou como o texto combina e integra diferentes mídias em sua estrutura, entre elas a poesia, as artes visuais e a música.

No tocante às teses de doutorado acerca de *Sinfonia em branco*, da mesma forma, os temas mais recorrentes são a escrita feminina contemporânea e violência de gênero. Diferentemente dessas abordagens, distingue-se a tese defendida em 2018 e intitulada *Belo trágico na literatura brasileira contemporânea*, de Silvia da Silva Freire Barros (Universidade Federal do Rio de Janeiro). A autora analisa a presença do trágico na literatura brasileira contemporânea, o qual é manifestado nas marcas da beleza física das personagens incluindo quatro romances: *Antonio*, de Beatriz Bracher, *Jóias de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa.²

A presente pesquisa, intitulada A ESTÉTICA INTERMIDIÁTICA E MEMORIALÍSTICA DE ADRIANA LISBOA EM *SINFONIA EM BRANCO*, tem como objetivo geral demonstrar a presença das mídias, principalmente as artes plásticas no romance *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa. Os teóricos, tanto de intermedialidade quanto de filosofia irão subsidiar essa pesquisa, principalmente Liliane Louvel, J. T. Mitchel, Claus Cluver, Irina Rajewsky, entre outros. Conforme afirmamos anteriormente, ressaltamos que até a presente data não foram encontradas

Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa, e em *Um amor incômodo*, de Elena Ferrante (Universidade Federal de Juiz de Fora); a dissertação de Tatiane Zambrim, *Trauma, Memória e silêncio: os instrumentos de Sinfonia em branco* (Universidade Estadual de Londrina); e, uma outra proposta de aproximação, mas entre Lisboa e Raduan Nassar, intitulada *O Homo Sacer nas obras Sinfonia em branco (2001) e Lavoura arcaica (1975): as representações da (in)visibilidade e do silenciamento social do gênero feminino* (Universidade Federal da Integração Latino-Americana). Recentemente, em 2023, a pesquisadora Raphaela Pestana defendeu sua dissertação de mestrado cujo título é *Sementinhas de cipreste pelo chão: a figurativização do indizível em "Sinfonia em branco"* (Universidade Estadual Paulista - UNESP), quando buscou analisar os eventos brutais da narrativa e, em contrapartida, o potencial poético e imagético da escrita de Lisboa.

²Outras pesquisas de doutorado que devem ser ressaltadas: No ano de 2016, Camila Canali Doval defendeu a tese com um corpus variado, incluindo *Sinfonia em branco*, intitulada *Mulheres escritas por mulheres: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000 – 2014)* (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul); no ano de 2019, Neila Brasil Bruno publicou a tese *Profissão escritor: A trajetória literária de Adriana Lisboa (um estudo de caso)* (UFBA) quando apresenta um estudo de caso sobre as condições de profissionalização do escritor contemporâneo, onde analisa a trajetória literária da escritora e sua posição no campo literário; e em 2023 a pesquisa de doutorado de Pilar Lago e Lousa abordando a questão de gênero *A "triste, a "louca, e a "má" [recurso eletrônico]: memória, espaço, subalternidade e resistência em romances brasileiros contemporâneos escritos por mulheres*. (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP).

pesquisas com a abordagem aqui proposta. A análise da memória, trauma e esquecimento será apresentada promovendo uma interação com as orientações de Paul Ricouer nas obras *A memória, a história, o esquecimento* (2007) e *Tempo e narrativa* (2010); também com a obra da filósofa J. M. GAGNEBIN em *Lembrar, escrever, esquecer* (2009). Observa-se que *Sinfonia em branco*, assim como a maioria dos romances de Lisboa, possui uma estrutura memorialística e, no caso em comento, uma base memorialística fundada no trauma. Destacamos ainda que foram quatro grandes tragédias que delinearam a diegese da obra analisada. Primeiramente, o abuso sexual sofrido por Clarice na infância e cometido pelo seu pai; (tem-se também) o estupro e assassinato de Lina, que era filha de empregados da Fazenda de Jabuticabais; a traição e linchamento na Fazenda dos Ipês e, por fim, o parricídio cometido por Maria Inês. Portanto, a memória desses eventos e o que deles decorreram possibilitou um fluxo constante entre presente e passado a partir da memória.

A apresentação da pesquisa está organizada em três capítulos. O Capítulo 1, “Inovação artística na obra romanesca de Adriana Lisboa” apresenta, além de uma retomada geral de todas as obras ficcionais da escritora em análise, uma possível categorização dessas obras em prosa. Para tanto, foi elaborada uma tabela com os romances da escritora selecionados em quatro temáticas: romances memorialísticos, romances metaliterários, romances de deslocamento e obras intermediárias. A partir da percepção dos temas recorrentes nas obras de Lisboa, pode-se observar a sua dicção literária que é a prosa poética. Tentamos também demonstrar que a própria Lisboa é uma artista múltipla, desde a sua formação como musicista até seu atual percurso nas artes plásticas, teor que está disponibilizado em suas redes sociais. Para tanto, estabelecemos um levantamento de dados acerca da sua presença na mídia do Instagram, além de apresentar novos dados que corroboram a importância da abordagem intermediária proposta na tese.

O Capítulo 2, intitulado “A presença das artes na obra de Adriana Lisboa”, é reservado para o aprofundamento da relação entre literatura e outras mídias. Para tanto, iniciamos com um breve paralelo entre a imagem e o texto para então abordarmos a pictorialidade do romance. Primeiramente, a intermedialidade foi ressaltada através da sua presença material por meio de duas obras já mencionadas anteriormente, o livro de microcontos *Caligrafias* (2004) e um de seus últimos lançamentos, em parceria com a artista Jocy de Oliveira, *Realejo de vida e morte*

(roteiro de Jocy de Oliveira) e *Realejo dos mundos* (um romance de Adriana Lisboa), de 2023. Essa obra a quatro mãos surgiu, a princípio, com o romance escrito por Lisboa sobre a vida e obra de Jocy de Oliveira, principalmente, a peça multimídia *Realejo dos Mundos* de 1987, “A narrativa ficcional é construída como uma homenagem à influência que Jocy teve na trajetória da escritora.” (AGUIAR, 2023, p. 8). Diante da leitura do romance-homenagem, Jocy adaptou-o como um roteiro para a ópera cinemática, *Realejo de vida e morte*. O enredo do roteiro é uma paisagem pós-hecatombe de destruição tanto do meio ambiente quanto da política. O roteiro foi utilizado no concerto multimídia homônimo em 2022 e chegará em breve às telas. A obra multimídia a quatro mãos resultante contém o roteiro de Jocy de Oliveira, *Realejo de vida e morte* e a versão em língua inglesa de Lynne Margaret Reay Pereira; fotos do concerto multimídia do Sesc Pompeia, em junho de 2022; partituras das músicas do concerto; links dos áudios em *QRCode*; e o romance de Adriana Lisboa, *Realejo dos mundos* (2023). A noção de referências múltiplas entre Jocy de Oliveira e Adriana Lisboa e o entrelaçamento de todas as mídias que se complementam, possibilitam a análise das mídias isoladamente ou em conjunto. Essa obra palimpséstica é um produto multimidiático que permite uma diversidade de experiências de leitura e fruição artística.

A análise da picturalidade em *Sinfonia em branco* (2001), proposta no enfoque principal do Capítulo 2, foi delineada a partir de alguns pontos. A primeira abordagem foi aprofundar a relação entre o romance, principalmente, o título, com a tela de James McNeill Whistler, *Sinfonia em branco nº 1: A garota de branco*. A importância da obra do artista plástico norte-americano foi também destacada e relacionada com toda a estrutura da narrativa de Lisboa. A picturalidade foi delineada a partir das seguintes investigações em *Sinfonia em branco* (2001): o personagem artista plástico – Tomás; a éfrase e o efeito quadro; o branco no romance de Lisboa e a arte decorativa; a pintura como referência intermediária e como empréstimo técnico; a escultura e a fotografia.

O enfoque da picturalidade na narrativa *Sinfonia em branco* (2001) será baseado, dentre os teóricos mencionados anteriormente, na teoria de Liliane Louvel, a qual estabelece graus de saturação pictural do texto e outros marcadores textuais que comprovam a picturalização. Damos um destaque para o artigo “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto” (2006) e o livro *Poetics of the Iconotext* (2011) em que a teórica formula conceitos do que chamou crítica intermediária a partir

do seu entendimento de transposição intermediária. A necessidade de compreender a relação entre texto e imagem num processo historiográfico e de análise das práticas sociais, defendida por J. T. Mitchel em *Iconology: image, text, ideology* (1986), será evidenciada na retomada dos primórdios da vinculação texto e imagem, pois, para ele, tanto imagem quanto linguagem são signos arbitrários e artificiais.

É importante ressaltarmos, da mesma forma, teóricos dos estudos sobre as artes, tais como E. H. Gombrich, em *A história da arte* (2019), assim como pesquisadores de James McNeill Whistler – Margareth F. MacDonald (2020) e Hilary Taylor (1978). Igualmente serão utilizados os teóricos especialistas em cada expressão artística, como por exemplo: na fotografia serão retomadas as contribuições de Susan Sontag (2004) e Natália Brizuela (2014). Cada teoria específica de cada mídia vai destacar as peculiaridades individuais, bem como a relação entre a linguagem de cada mídia e como ela se relaciona com a literatura, e especificadamente, *Sinfonia em branco* (2001).

No Capítulo 3 objetivamos associar a memória e a imagem a partir dos pressupostos teóricos do filósofo Paul Ricoeur e a memória como reconstrução dos rastros. Pretendemos demonstrar como a bricolagem de episódios temporais contribuiu para a sobreposição de tempos, que deixou para o leitor um rastro de memórias para serem reconstituídas. Para tanto, elaboramos uma abordagem analítica da diegese destacando o movimento contínuo entre presente e passado – a partir dos fluxos memorialísticos. A imagem do rastro e da presença da intermedialidade também foi mencionada a partir da análise das marcas e cicatrizes das personagens do romance – Clarice, Maria Inês – e de Tomás, se fizermos uma associação com imagem e texto.

A memória em *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa, se apresenta em dois eixos principais: as memórias dos crimes e a memória do amor de Tomás por Maria Inês, que sempre a pintava de branco. Ou seja, por um lado temos as constantes retomadas dos traumas e consequências da brutalidade cometida contra as personagens; por outro, temos a memorização do amor de Tomás por Maria Inês que era a sua *Sinfonia em branco n. 1: a garota de branco*, assim como a tela de James McNeill Whistler, que empresta o título ao romance.

A estrutura nesta tese foi assim proposta para configurar uma análise ampla e inédita nos estudos sobre Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco* (2001), e, principalmente, a respeito dos estudos de intermedialidade e memória nos romances

da autora, contribuindo e ampliando o conjunto de pesquisas dessa escritora brasileira bem como para a sua consolidação no rol da literatura brasileira contemporânea.

1 INOVAÇÃO ARTÍSTICA NA OBRA ROMANESCA DE ADRIANA LISBOA

Adriana Lisboa é romancista, contista, poeta e tradutora. Desde 1999 vem publicando romances, contos, poesias e livros infantojuvenis. A escrita de Lisboa é poesia; é arte sobre o cotidiano, a alteridade, são as relações pessoais. É uma escrita que impressiona pela sonoridade da língua, pela cadência das palavras, pela musicalidade. Afirma que é sempre o ouvido da ex-musicista norteando seu ofício: “O ouvido de alguém que estudou música, ou que trabalhou com música, é um ouvido preocupado com consonâncias, dissonâncias, ritmos, pausas, silêncios e outras coisas dessa natureza.”³ (LISBOA, 2010, não p.). Na realidade, Lisboa expressa em

³ Disponível em: <https://paiolliterario.com.br/adriana-lisboa/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

seus escritos a alma de uma artista multimidiática; a sua sensibilidade com as mídias visuais transparece também em sua pujança.

Propomos apreender a incursão de Lisboa pela narrativa memorialística e pelo diálogo entre as mídias que a autora estabelece nos seus romances, com uma ênfase em *Sinfonia em branco* (2001)⁴, perspectiva que vai nortear a presente pesquisa.

Em um primeiro momento, apresentaremos um breve resumo do conjunto da prosa de Lisboa, além de situar a autora no âmbito da Literatura Brasileira Contemporânea e delinear as principais temáticas nos seus romances.

1.1 A ARTISTA MÚLTIPLA

Adriana Lisboa nasceu no Rio de Janeiro, local de afeto e de memórias, sendo que, ao longo dos anos, um mundo mais amplo tornou-se seu palco. Já aos 18 anos começou a trabalhar com música ao cantar Música Popular Brasileira – MPB na França e, mais tarde, quando retornou ao Rio de Janeiro, tornou-se professora de flauta transversa e teoria musical. Foi pesquisadora visitante em Nichibunken (Kyoto), na Universidade do Texas em Austin e na Universidade do México. Também foi escritora residente na Universidade da Califórnia em Berkeley e na Universidade de Chicago. Em Austin, trabalhou no departamento de espanhol e português da Universidade do Texas. É bacharela em Música/ Flauta Transversa pela Uni-Rio, mestra em Literatura Brasileira e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Diante dessa breve biografia e levantamento das áreas de atuação de Lisboa, é possível perceber que sua vida também é feita de deslocamentos: a autora morou na França, Nova Zelândia e Estados Unidos, e esses são territórios que se estendem, de certa forma, em seu trabalho como escritora tanto quando nos referimos aos deslocamentos físico-espaciais dos personagens quanto aos deslocamentos psicológicos, emocionais e/ou sociais. A última opção se refere aos personagens que estão deslocados, não familiarizados, não enquadrados, ou

⁴ Para padronização em toda a tese irá ser inserido o ano do lançamento da obra junto com o nome e o ano da edição utilizada pelas pesquisadoras nas referências e citações.

seja, afastados psicologicamente, emocionalmente de seu ambiente original, sem conseguir acioná-lo. Esse é o caso de Clarice e Maria Inês em *Sinfonia em branco* (2001), que se sentem distantes de casa apesar de estarem lá. Poderíamos dizer, mas com uma conotação diversa, que a mãe, Otacília, se encontra no mesmo patamar no romance. Ela carrega a culpa por não ter conseguido se impor para proteger as filhas.

Lisboa é uma autora multimídia que transita livremente por diversos textos, temas e expressões artísticas. Escritora versátil, circula em vários gêneros, tendo publicado contos, romances e poemas, além de trabalhar como tradutora, confirmando sua versatilidade. O conjunto de sua obra é composto por oito romances, quatro livros de poesia, um ensaio autobiográfico, dois livros de contos e seis livros infantojuvenis. Em abril de 2024 lançou o seu oitavo romance, *Os grandes carnívoros* (2024b). Ainda participou de diversas coletâneas de contos no Brasil e em outros países como Estados Unidos, Inglaterra e Itália. Em seus romances é possível notar a presença de diferentes formas artísticas tanto a partir da nomeação de formas explícitas como de formas mais diluídas no texto, principalmente, a música e as artes plásticas, o que não exclui a inserção de outras expressões.

Recentemente, no ano de 2022, Adriana Lisboa entrou nas redes sociais⁵ e começou a publicar uma série de telas autorais: pastel seco sobre papelão, óleo sobre papel e, na sua maioria, óleos sobre telas. Nessas criações compartilhadas em ambiente digital, Lisboa faz questão de referendar as influências das outras mídias e de outros artistas em seu processo criativo. A primeira tela (FIGURA 1), publicada em seu Instagram, em setembro de 2022, é descrita como tendo sido realizada com a técnica de pastel seco sobre papelão. Na legenda da foto publicada pela escritora, ela agradece o artista plástico Gianguido Bonfanti, o que assinala o dialogismo com a estética do referido artista⁶:

FIGURA 1 - SEM NOME

⁵ Adriana Lisboa possui um site, www.adrianalisboa.com, e desde 2022 mantém uma conta no Instagram - @rakishisha.

⁶ Assim diz a legenda: “Pastel seco sobre papelão, 2022. Obrigada, mestre @gianguidobonfanti.”



FONTE: Instagram @rakushisha (2022g).⁷

Na segunda tela publicada (FIGURA 2), também em setembro de 2022, que recebeu o título de *Lennon na cidade*, Lisboa utiliza a técnica do óleo sobre tela:

FIGURA 2 - LENNON NA CIDADE



FONTE: Instagram @rakushisha (2022d).⁸

Nesse mesmo mês e ano, a artista publicou a tela *Andrômeda* (óleo sobre tela, 2022, 120 x 120 cm), (FIGURA 3) a seguir. A legenda descreve:

⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CibUy3vu99I/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CihwJALuj4T/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

Pintei este quadro inspirada numa versão medieval latina de uma imagem do atlas celeste do astrônomo persa Abd al-Raḥmān al-Ṣūfi, século X, que por sua vez partiu das pesquisas de Ptolomeu [...] Marguerite Duras disse que nunca escrevemos um livro sozinhos. Também nunca pintamos um quadro sozinhos, não? As imagens de al-Ṣūfi me fascinam há tempos, e já foram insumo para mais de um poema celeste também (LISBOA, 2022, não p.).

As palavras de Lisboa constataam não apenas o diálogo entre as mídias na sua própria concepção, mas também fazem referência às diversas camadas culturais que compõem uma tradição, seja ela artística, filosófica etc. Nesse sentido, Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013, p. 54), afirma que “Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos.”

FIGURA 3 - ANDRÔMEDA



FONTE: Instagram @rakushisha (2022b).⁹

Até o final do ano de 2022, Lisboa publicou mais duas telas em sua conta do Instagram (outubro de 2022). São telas em óleo que, segundo ela, fazem parte de um projeto maior no qual a escritora se propõe a pintar mulheres dançando (FIGURAS 4 e 5).

⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cim0k1Ludp/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

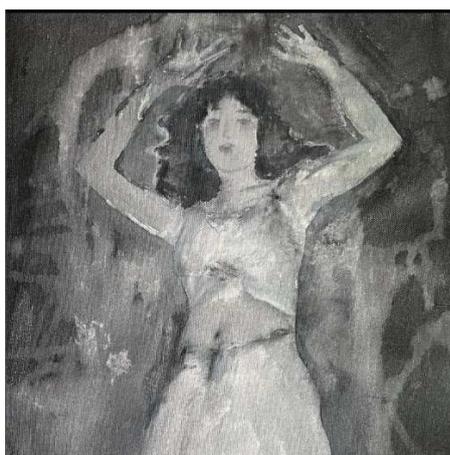
FIGURA 4 - GIRA



FONTE: Instagram @rakushisha (2022c).¹⁰

Na legenda da imagem 4 ela escreve: “Uma tela pequena inspirada por uma foto de uma bailarina do @grupo_corpo” (LISBOA, 2022c, não p.). Nota-se, novamente, que existe um diálogo constante entre as mídias – aqui, com a dança. Na tela (FIGURA 5) a seguir, a escritora afirma que se inspirou em uma foto de Mike Von¹¹: “Um outro exercício para a série de mulheres dançando em que ando empenhada.” (LISBOA, 2022c, não p.).

FIGURA 5 - A MENINA DANÇA



FONTE: Instagram @rakushisha (2022a).¹²

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ci45GXauXyW/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

¹¹ Para ter acesso ao trabalho de Mike Von: <https://unsplash.com/pt-br/@thevoncomplex>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjA6aIEOJZf/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

Adriana Lisboa encontra nas redes sociais espaço para compartilhar suas pinturas e dialogar com novas mídias para além daquelas com que comunica em sua produção literária. Seus seguidores podem encontrar em sua página dessa plataforma informações sobre lançamentos de livros e até postagens de cunho político ou pessoal. Porém, nota-se que, até o final de 2022, as postagens relacionadas às pinturas aparecem com mais constância – diferente de muitos escritores que estão na plataforma do Instagram há mais tempo, uma vez que a conta de Lisboa foi criada apenas em 2022. A rede social foi lançada em 2010 e segue sendo referência no Brasil para artistas divulgarem e compartilharem seus trabalhos. Lisboa parece ainda usá-la de forma discreta, já que só apresenta 82 publicações até 15 de janeiro de 2024. Parte delas destina-se ao seu exercício de pintura, outra, a fotos de amigos e da natureza ou a páginas de entrevistas, e poucas com trechos de seus livros de ficção ou poesia. Soma-se a isso o fato de que não utiliza seu nome, mas um apelido (@rakushisha) e praticamente não explora as ferramentas da rede (como fixar *stories* na página principal). Além disso, apresenta-se apenas como: “Autora de poemas e prosas. Também ando pintando”, ou seja, declara a presença das outras formas de mídias em sua vida¹³.

Em recente entrevista a Cesar Garcia Lima (2023), Lisboa reflete sobre sua nova atividade artística exercida no campo da pintura e como ela se relaciona com o seu processo de escrita:

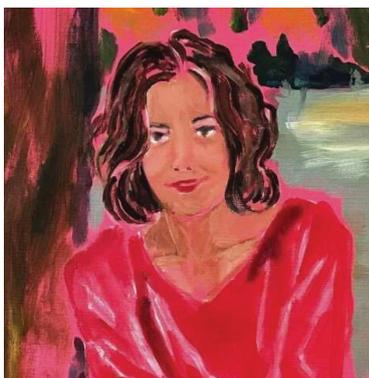
Meus estudos recentes nessa área (principalmente minhas aulas com Guianguido Bonfanti) me trouxeram uma consciência que também aplico à escrita: ideias de composição, movimento, equilíbrio, contraste. Também seria possível aproximar a pintura à escrita de poesia, na sua “figuração abstrata”. Por exemplo, ando pintando algumas imagens em que penso uma espécie de “espaço entre”: uma exploração do inacabado, o transitório, a dobradiça entre a figuração e abstração. [...] para mim são imagens que retratam um olhar interior, que têm algo de espiritual, por assim dizer (LISBOA *apud* LIMA, 2023, p. 68-69).

É sempre uma constante para Lisboa a questão espiritual, meditativa, contemplativa, mencionada em diversos momentos em outras entrevistas da autora.

¹³ Declaração de setembro de 2022, retirada em 2024.

No final do ano de 2022, Adriana Lisboa publica mais um quadro (FIGURA 6) que desenvolveu a partir de uma fotografia que ela mesma tirou da amiga Susana Fuentes. Percebe-se, mais uma vez, a sobreposição de camadas artísticas, ou seja, um retrato em tela que foi realizado a partir de uma fotografia que a própria escritora tirou, assim descrevendo na legenda da foto do quadro que colocou nas redes sociais: “Detalhe de um trabalho em processo... @susanafuentes2016 – quadro que estou pintando a partir de uma foto que fiz da Susana em abril, quando ela esteve por aqui visitando.”¹⁴

FIGURA 6 - SEM NOME ATRIBUÍDO



FONTE: Instagram @rakushisha (2022e).¹⁵

Acompanhando o perfil das redes sociais da escritora, tivemos a informação de alguns cursos de artes plásticas de que ela participou, dentre eles, um curso com Rodrigo Bueno via MAM-SP on-line. Nesse curso, Adriana Lisboa afirma que foi incentivada a pesquisar reaproveitamento de materiais e “De repente aquelas caixas de papelão jogadas no lixo da vizinhança viraram excelente suporte para pintar.”¹⁶

FIGURA 7 - SEM NOME

¹⁴ Publicação do perfil @rakushisha de 09 de novembro de 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ckvmbxur2Fe/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ckvmbxur2Fe/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹⁶ Publicação do perfil @rakushisha de 27 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CrikQTqOgQ-/>. Acesso em: 15 jan. 2024.



FONTE: Instagram @rakushisha (2022f).¹⁷

Para essa obra (FIGURA 7), Lisboa afirmou inspirar-se em Morandi que, segundo ela, é “O mestre da sutileza”; nominou a técnica de óleo e acrílica sobre papelão. Giorgio Morandi foi um pintor italiano do final do século XIX até metade do século XX, reconhecido pela precisão em pinturas de natureza morta¹⁸.

Em 26 de julho de 2023, Adriana Lisboa publicou mais uma pintura (FIGURA 8) com a técnica pastel seco sobre papel (50X65 CM), 2023:

FIGURA 8 - FESTA



FONTE: Instagram @rakushisha (2023).¹⁹

¹⁷ Mesma referência acima.

¹⁸ GALINA, D. Giorgio Morandi no CCBB: “um universo suspenso no tempo”. Set. 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2021/09/giorgio-morandi-no-ccbb-um-universo-suspenso-no-tempo/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

¹⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CvKepQMOJKA/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

A escritora, em 4 de setembro de 2023, publica a tela com óleo sobre papelão (63X77 CM, 2023) abaixo (FIGURA 9) e explica que esta faz parte da série “Cachorros de rua”.

FIGURA 9 - DÉHLI



FONTE: Instagram @rakushisha (2024a).²⁰

E ainda a última tela com a técnica pastel seco sobre papel (28X35 CM, 2023) (FIGURA 10), publicada²¹ no dia 15 de janeiro de 2024, na qual notamos certo diálogo com Cezáñne, constatando-se a multimidialidade de Lisboa. Reconhecido por retratar natureza morta, o artista plástico perpassou por diversas temáticas e técnicas. Tratou a natureza com pinceladas cilíndricas, esféricas e cônicas, recursos que criam um certo ponto de vista quando ambos os lados do objeto ou plano construídos estão direcionados para o centro. Muitos críticos apontam essa característica de Cézanne como uma oportunidade para antecipar a chegada do cubismo e da arte abstrata como se denota a seguir.

FIGURA 10 - SE ESSA RUA FOSSE MINHA

²⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CwxtXQqrTUV/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

²¹ Tela publicada em @rakushisha em 7 de outubro de 2023.



FONTE: Instagram @rakushisha (2024c).²²

1.2 A CONTEMPORANEIDADE ESTILÍSTICA E OS TEMAS NO CONJUNTO DA PROSA

Dentre a vasta produção literária de Adriana Lisboa, daremos um enfoque privilegiado a sua prosa romanesca. *Sinfonia em branco* (2001//2013)²³, foco principal desta pesquisa, é um romance que fala das relações familiares, dos traumas, das recordações, do esquecimento, do esfacelamento do ser. É uma obra muito sensível e poética, apesar da crueldade que o leitor testemunha. Lisboa, uma escritora bastante premiada, recebeu, dentre outros, o Prêmio Moinho Santista, pelo conjunto de sua obra. Como já nos referimos, Lisboa escreveu oito romances que receberam os seguintes títulos: *Fios da Memória* (1999); *Sinfonia em branco* (2001/2013b); *Um Beijo de Colombina* (2003/2015); *Rakushisha* (2007/2014c); *Azul Corvo* (2010/2014a); *Hanói* (2013/2013a); *Todos os Santos* (2019); a obra multimidiática, *Realejo de vida e morte (um roteiro de Jocy de Oliveira)* e *Realejo dos mundos (um romance de Adriana Lisboa)* (2023). Recentemente, em suas redes sociais, anunciou seu nono romance, *Os grandes carnívoros* (2024b), que será lançado em abril de 2024. Ainda, dentro do universo da escrita em prosa, publicou seis livros infantojuvenis, dois livros de contos, intitulados *Caligrafias* (2004) e *O Sucesso* (2016), e mais recentemente, em 2022, inaugurou o gênero autobiográfico com *Todo o tempo que existe* (2022h).

No tocante às críticas literárias, a despeito de uma nova configuração decorrente da presença da tecnologia nos tempos atuais, temos que distinguir a crítica

²² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CyGVS4ouE7f/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

²³ Foram colocados os anos de lançamento e da edição que será utilizada na tese para as referências e citações.

acadêmica e a crítica não acadêmica. Boa parte dos textos críticos é construída pela academia e pelos estudiosos e especialistas da área, que têm produzido capítulos de livros, teses, dissertações e artigos. Por outro lado, há uma ampla gama de publicações, tais como a crítica jornalística ou não especializada, composta por artigos jornalísticos, entrevistas, textos em blogs, sites de literatura, postagens nas redes sociais, entre outros. E há ainda textos em que os(as) próprios(as) autores(as), como acontece com Lisboa, tecem comentários sobre as suas obras a partir de depoimentos concedidos, palestras, documentários, por exemplo.

Não há um consenso sobre as características das obras de Adriana Lisboa. Rogério Pereira, na resenha “Na contramão pela Avenida Brasil”, afirma que a escrita da autora seria um antídoto feminino contra a violência e crueldade do ‘neonaturalismo’ que tomou conta da Literatura Brasileira (PEREIRA *apud* SCHØLLHAMMER, 2009, p. 135). Por outro lado, Karl Schøllhammer (2009, p. 135) diz que a “A escrita de Lisboa deposita sua esperança na sensibilidade delicada dos pormenores do universo doméstico, alimentada por uma certa erudição literária e com referências constantes à música erudita e às artes plásticas.” Já Beatriz Resende (2008, p. 24) considera Lisboa participante do grupo “preocupado com a sofisticação da escrita e estabelecendo um interessante diálogo entre a literatura e outras artes, como a música e as artes plásticas”, do qual também fazem parte Michel Laub e Rodrigo Naves.

Diante das questões apresentadas pelos pesquisadores Schøllhammer (2009) e Resende (2008), cabe ressaltar a discussão empreendida por Giorgio Agamben (2009) sobre o conceito de contemporâneo. Para o filósofo italiano, o que não foi vivido no presente é o contemporâneo uma vez que:

o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste caso não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Em entrevista recente²⁴, Adriana Lisboa afirma que o tema principal de sua escrita trata dos deslocamentos, migrações e zonas fronteiriças, mas ligado ao sentimento de não pertencimento, de estar à deriva. São personagens que experimentam essas sensações quando existe um sentimento de não pertencer e, portanto, não experimentar, não vivenciar – voltar a um presente que não aconteceu, como afirma Agamben (2009), no sentido do não vivido dentro do que se viveu. Fruto das sociedades modernas, como preconiza Stuart Hall (2015, p. 36) “As nações modernas são, todas, híbridos culturais.”

Célia Arns de Miranda (2016) afirma que a questão da identidade cultural está intimamente vinculada com a diáspora que se relaciona com o sentimento de não pertencer a nenhum lugar – nem ao exílio e nem à terra natal. “Essa sensação de deslocamento parece cada vez mais caracterizar todas as pessoas, sem que haja necessidade de estar muito longe para experimentar esse sentimento.” (MIRANDA, 2016, p. 121). Talvez todos nós – após a expulsão do Paraíso – não estejamos mais em casa (HALL, 2008).

Ao analisarmos o conjunto da obra de Lisboa para o desenvolvimento da pesquisa, foi possível constatar alguns temas recorrentes na ficção da escritora, dentre eles a memória – presente em quase todos os romances – o trauma; a complexidade das relações humanas; a passagem do tempo; referências a outras manifestações artísticas; escrita metaliterária; presença de outras vozes artísticas; consciência ambiental e humanitária; e, principalmente, personagens deslocados, em “trânsito”. A partir dessas temáticas, propomos uma categorização para os romances de Lisboa conforme delineada a seguir:

TABELA 1 - CLASSIFICAÇÃO DA PROSA ROMANESCA DE ADRIANA LISBOA

	Romances Memorialísticos	Romances Metaliterários	Romances Deslocamentos	Obras Intermediáticas
<i>Os fios da memória</i> (1999)				
<i>Sinfonia em branco</i> (2001)				
<i>Um beijo de Colombina</i> (2003)				

²⁴ Vídeo “Lançamento do livro "O vivo", de Adriana Lisboa”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A2Vjhensp1s>. Acesso em: 1 jul. 2021.

Rakushisha (2007)				
Azul corvo (2010)				
Hanói (2013)				
Todos os santos (2019)				
Realejo dos mundos (2023)				

Fonte: A autora da pesquisa (2023).

O que mais se destaca nos romances de Lisboa é, portanto, o caráter memorialístico e o deslocamento dos sujeitos. Para seus personagens, “a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço.” (LISBOA, 2014b, p. 14). Ou seja, a vida é transitória, mesmo que seus personagens não saiam fisicamente do lugar. E quando eles saem de casa, a casa os acompanha: “E nesses casos trazer a casa na memória de certo modo ajuda a sobreviver.” (LISBOA, 2019, p. 122). A vida é um grande percurso a ser transposto: “Travessia. No fim das contas. De um rio que se coloca entre mim e o meu futuro. Entre mim e o meu presente, o outro presente que eu deveria estar vivendo em lugar desta deriva.” (LISBOA, 2019, p. 145-146). Esse sentimento de inadequação presente em seus romances torna-se evidente nos personagens que se sentem deslocados ou sem referências pessoais e históricas, os quais vão buscar em diários familiares a sua origem, a sua pátria. A título de exemplo, podemos citar a narradora Beatriz Brasil em *Fios da memória* (1999), destacando na própria epígrafe do romance, cotejada de João Guimarães Rosa: “Mas não quero ir para mais longe, desterrado, porque a minha pátria é a minha memória.” (ROSA *apud* LISBOA, 1999, p. 3).

Fios da Memória (1999), seu romance de estreia, atualmente encontra-se fora de catálogo, foi finalista do Prêmio Saramago no mesmo ano de sua publicação. O romance que apresenta um enredo que entrelaça histórias de sete gerações da família Brasil, perpassa mais de 130 anos de história. A narradora é Beatriz Brasil, que pertence à sétima e última geração, pelo que se tem notícia. Ela encontra alguns diários da família e resolve recontar a saga contextualizando-a com fatos da História do Brasil, principalmente. Quanto ao estilo, levemente mais prolixo que a prosa madura e mais enxuta de Adriana Lisboa, podemos perceber alguns clichês literários presentes na obra, como a constante digressão e a referência ao leitor como

interlocutor, a quem carinhosamente chama de “vós” – recurso que se caracteriza como um traço metaficcional. Nesse romance, como em muitos dos outros, a memória exercerá um papel de destaque. Nesse sentido, a própria escritora fala sobre o papel da memória em seu primeiro trabalho, em entrevista a Cesar Garcia Lima: “busquei emular esse modo irregular e não linear de narrar” (LISBOA, *apud* LIMA, 2023, p. 37). Esse rompimento com a narrativa tradicional em busca da apreensão do fluxo vital já foi preconizado por Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido* (1913-1927) – a sondagem psicológica tornou-se possível graças à descoberta da memória como um recurso de proporções imprevisíveis.

Sinfonia em Branco foi seu segundo romance, publicado pela Editora Rocco em 2001 e, posteriormente, pela Editora Alfaguara (2013), responsável pela grande circulação e visibilidade do livro. A obra foi laureada com o Prêmio José Saramago em 2003 e finalista do *Prix des Lectrices* da revista *Elle* (França) e do PEN *Translation Prize* (EUA). *Sinfonia em Branco* está percorrendo o mundo, existem traduções nas mais diversas línguas, dentre elas, inglês, alemão, árabe, italiano, francês, romeno, turco, espanhol, croata, polonês e esloveno (direitos vendidos também na China, Albânia, Índia e Ucrânia).

As personagens principais da narrativa são as irmãs Clarice e Maria Inês, duas mulheres que passam a vida tentando enfrentar seus problemas do passado e seus traumas de infância, revelados ao leitor por um narrador onisciente em terceira pessoa. Com sutileza, Lisboa cria uma tensão repleta de silêncio ao longo da história e é este mesmo silêncio que desvenda o que realmente aconteceu com essas duas mulheres – quando ainda meninas, uma foi estuprada pelo pai, a outra presenciou calada. “O monstro que devora infâncias.” (LISBOA, 2013b, p. 79) estava no quarto ao lado, “[...] um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas.” (LISBOA, 2013b, p. 79). E, assim, elas ficaram presas ao passado por memórias traumáticas, indelévels, fantasmagóricas. Como superar essa experiência avassaladora?

O espaço ficcional do romance alterna-se entre o presente e o passado, indo desde a zona sul do Rio de Janeiro à infância em Jaboticabais – cidade fictícia do interior do estado. Assim como o espaço ficcional, o tempo narrativo também é tecido no plano do presente e da memória. Não existem marcações exatas que possam ser discernidas no campo da linguagem. O eixo condutor do tempo presente, com as

irmãs já adultas, é a viagem de Maria Inês com a filha para Jabuticabais, onde reencontrará a irmã, Clarice, seu antigo amante, Tomás, e seu pai, Afonso Olímpio. Além do encontro/ desencontro entre os familiares, existe, principalmente, o dolorido desafio do enfrentamento das tristezas e angústias do passado dessas irmãs, que carregam os fantasmas e marcas físicas que não as libertam das lembranças. Elas sentem-se exiladas na própria casa, estão desprovidas de um lar que as aqueça, compartilham uma orfandade cruel – daí vem o sentimento de deslocamento, de não adequação, de carência das raízes que lhes possam propiciar referências de vida. As suas memórias não permitem que prossigam. Clarice, por meio da escultura, tenta se adequar, mas sente-se fracassada uma vez que não consegue terminar seu trabalho intitulado *O esquecimento*. O diálogo entre as mídias torna-se crucial nesse romance.

Assim como *Sinfonia em Branco*, o romance seguinte, *Um beijo de Colombina*, foi primeiramente publicado pela Editora Rocco, em 2003, e novamente, em 2015, pela Editora Alfabeta. Foi finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Zaffari-Bourbon. Temos, atualmente, uma tradução da referida obra para o sueco. Esse romance é uma grande homenagem a Manuel Bandeira. Lisboa menciona que o diálogo com *Estrelas da vida inteira* (1987) é perceptível uma vez que o livro foi fruto de sua pesquisa no mestrado em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro com o título “Um beijo de Colombina: diálogo com a poesia de Manuel Bandeira”, defendida em 14 de agosto de 2002. Essa aproximação com a poesia de Bandeira²⁵ torna-se evidente com a inserção da epígrafe no romance, a qual contém os versos do poeta brasileiro, que estabelecem uma relação intermediária com o título do romance *Um beijo de Colombina*. Por essa perspectiva, Claus Clüver (2023, p. 9), ao afirmar que “‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” que prevê a assimilação e a transformação das mídias.

No romance metaficcional *Um beijo de Colombina* (2003), é o narrador quem, a princípio, conta a história da morte de Teresa e, a partir desse fato, escreve a sua própria história: “E se ganhar e perder Teresa na verdade não mudou quase nada? E se este momento já estava, digamos, predestinado, gravado por aí em algum roteiro celeste? [...] Teresa poderia ter sido apenas essa pergunta.” (LISBOA, 2015, p. 15).

²⁵ Sobre essa relação existe uma dissertação de mestrado de Ariane Regina de Oliveira Hidalgo intitulada “As pevides do romance de Adriana Lisboa: prosa poética, pictorialidade e ficção musicalizada em *Um beijo de Colombina*”, de 2022. Disponível em: <https://mestrado-e-doutorado.uniandrade.br/wp-content/uploads/sites/3/2023/02/Ariane-Hidalgo.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

Os narradores desse romance se confundem ao final, fato que vai se revelando aos poucos, tal como as pequenas pevides

pequenas promessas prontas a explodir. Mas não explodiam: seguiam sendo promessas, simples promessas de outra maçã dentro daquela maçã, como as bonecas russas que vão saindo umas de dentro das outras. Como as pessoas que somos, e que vão saindo umas de dentro das outras ao longo dos anos. Ao longo das horas (LISBOA, 2015, p. 12-13).

Por meio da escrita, o narrador começa a se entender e amenizar o sentimento de inadequação, de confusão existencial: “Era só para dar forma àquela sensação de andar por ruas líquidas e respirar um ar pastoso e dormir noites ocas, era só para saber o que fazer com o céu quando ele crescia, se avolumava e perigava cair sobre a minha cabeça.” (LISBOA, 2015, p. 92). Ele precisava terminar a história, mas não por algum motivo específico, pois agora já havia conseguido entender o papel da escrita: “Não tem motivo. Assim como não tive motivo para escrever. No começo pensei no mais óbvio, pensei que era para arrumar a casa, para dar ordem à confusão.” (LISBOA, 2015, p. 168). É bastante curioso que Lisboa faz uma referência tanto a Aristóteles quanto a Oscar Wilde no próximo segmento: “Se a vida imita a arte, que imita a vida, que imita a arte, Teresa era um personagem de Teresa. Ela se escrevia. A vida de Teresa era o romance da vida de Teresa.” (LISBOA, 2015, p. 77). Ou seja, quais são as questões que envolvem a representação da realidade? Certamente, apesar de estarem sendo discutidas há centenas de anos, essas questões jamais alcançaram uma resposta definitiva e continuam a provocar controvérsias. Lisboa até parece brincar com esses preceitos já tão debatidos uma vez que a realidade é uma construção ilusória e em movimento.

Em 2004, Adriana Lisboa publicou *Caligrafias*, pela Editora Rocco, conjunto de microcontos e poemas em prosa, com desenhos originais de Gianguido Bonfanti e que, atualmente, encontra-se esgotado nas livrarias. Os breves textos de *Caligrafias* transitam entre poemas em prosa, microcontos, pequenas narrativas. Sobre o livro, Marcelo Pen afirma que “a imbricação entre realidade e ficção [...] pode ser vista em *Caligrafias*, microcontos de Adriana Lisboa. Poderíamos chamá-los de esboços, não fosse o rigor que marca a escrita da autora.” (PEN, 2005, não p.). Nesse sentido, os pesquisadores Osmar Casagrande Júnior e Rauer Ribeiro Rodrigues, no artigo “Análise da Categoria Descritiva em ‘Amor’ de Adriana Lisboa” (2019), elucidam:

Esboços” remete a “rascunhos”, “manuscritos”, ou seja, escritos em caligrafia, a mão. Manuscritos normalmente são a versão menos elaborada do texto final. Todavia, a caligrafia remete também à arte de adornar com esmero o desenho das letras. Particularmente no livro de Adriana Lisboa, essa remissão é à caligrafia oriental (CASAGRANDE JÚNIOR e RODRIGUES, 2019, p. 21).

As ilustrações com pincel chinês e nanquim são do artista plástico brasileiro Gianguido Bonfanti que tem como ponto de partida para sua criação artística o corpo humano. Outro tema recorrente é o autorretrato com bico de pena e nanquim. O primeiro autorretrato data de 1969, o segundo de 1982, e depois, 2000. Em seguida surgiram vários autorretratos. Sua preferência é pela gravura, a qual considera a radicalização do gráfico em oposição ao pictórico. Adepto da abstração geométrica, declaradamente influenciado por Wassily Kandinsky, nomeia sua obra como semi-abstracionista, pois ainda é possível verificar nela o aspecto orgânico (COUTINHO, 1996). Ao fazer uma análise do conjunto de sua obra, Bonfanti comenta que sempre manifesta uma carga expressionista muito acentuada. Porém, na fase madura, a partir de 2000, considera que quanto mais pura a mídia, mais poder transcendental ela possuirá. Sua preocupação estética maior é a busca do prazer visual e afirma ter alcançado uma singularidade de sua linguagem na pintura e no desenho, já nas esculturas confessa que ainda sofre influências de Alberto Giacometti²⁶. Não restam dúvidas de que *Caligrafias*, de Lisboa, com as ilustrações a nanquim de Bonfanti, representam uma ótima possibilidade de um estudo intermediário, que será realizado no Capítulo 2.

Um outro romance de Lisboa, *Rakushisha*, publicado pela primeira vez em 2007 e republicado em 2014 pela Editora Alfaguara, foi finalista dos Prêmios Jabuti, Zaffari-Bourbon e Casino da Póvoa (Portugal). A exemplo de *Um beijo de Colombina*, essa obra também surgiu como resultado de sua vida acadêmica, fruto da sua tese de doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com o título “Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos: releitura de um diário de Matsuo Bashô” (2007). Os dois romances de Lisboa, *Um beijo de Colombina* e *Rakushisha*, foram classificados como romances metaliterários (Tabela 1). Ambos estabelecem um diálogo intertextual com outros escritores: *Um beijo de*

²⁶ Informações sobre Gianguido Bonfanti no site www.gianguidobonfanti.com. Acesso em: 27 mar. 2022.

Colombina com Manuel Bandeira e *Rakushisha* com Bashô, além de apresentarem uma reflexão sobre o processo de escrita literária.

Dessa vez, a voz que ecoa na narrativa é de Matsuo Bashô, e o romance é ambientado no Japão. Haruki que é ilustrador brasileiro e descendente de japonês sem, contudo, dominar a língua de seus antepassados. Foi convidado para ilustrar a primeira edição em português do livro *O diário de Saga*, de Bashô em 1691, escrito na Cabana dos Caquis Caídos – *Rakushisha* em japonês. Ele encontra Celina que vive só e se sustenta com a produção das bolsas bordadas. A ligação entre Haruki e Celina se dá de maneira fortuita num metrô no Rio de Janeiro. Logo ficam envolvidos e Haruki convida Celina para acompanhá-lo ao Japão e ela aceita prontamente. As revelações sobre a história pessoal de cada protagonista vão acontecendo no espaço estrangeiro. Celina não sabe ao certo por que aceitou a inusitada oferta:

E ainda não sei se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer, e qual das duas coisas é o meu remédio, se nenhuma delas, se nenhuma opção existe e se andar é o mal e o remédio, o veneno que tece a morte e a droga que traz a cura. Se vim para lembrar – se vim para esquecer. Se vim para morrer ou para me vacinar. Talvez eu descubra. Talvez nunca seja possível descobrir, desvelar, levantar o toldo, remover qualquer traço da ilusão de caminhar (LISBOA, 2014c, p. 12).

Celina expressa a sua angústia e temor pelo que a aguarda. Não sabe se deve prosseguir, aprender a caminhar novamente, reaprender a viver. Esse é um sentimento de deslocamento, de não pertencimento, de memórias que não querem ser esquecidas. Não sabe que direção tomar. O que é realidade e o que é ilusão? Todo esse pesar está relacionado com a tragédia de sua filhinha (que o leitor passa a conhecer somente no final do romance).

Haruki, por sua vez, sentia-se desconfortável por não conhecer a cultura dos seus ancestrais, “que direito ele tinha de sair por aí usando um par de olhos puxados?” (LISBOA, 2014c, p. 20). Ele é um personagem que também se sente deslocado, despatriado, desenraizado, se “pelo menos falasse um japonês rudimentar. Os traços, seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado.” (LISBOA, 2014c, p. 20). Mas para ele “O mundo não se compunha de letras, mas de formas e cores. O mundo, noutras palavras, era aquarelável.” (LISBOA, 2014c, p. 20). Percebeu que a viagem para o Japão significava a oportunidade de “ir

deixando que a terra de Bashô fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhasse em seus pulmões, ficasse impressa em suas digitais, ondulasse em chá verde sobre sua língua [...]” (LISBOA, 2014c, p. 76). Ao retomarmos a classificação da prosa de Lisboa, percebemos que *Rakushisha* também se insere na categoria de romance de deslocamentos, além de ser um romance memorialístico e metaliterário. A narração acontece em três níveis: a narração onisciente; o diário de Celina; e os excertos do Diário de Bashô – *O diário de Saga*. O tempo presente, caracterizado pelo encontro de Haruki e Celina no metrô e a consequente viagem para o Japão, intercala-se com o tempo da memória quando o relacionamento de Celina, Marco e a filha Alice é retomado, bem como o relacionamento fracassado de Haruki e Yukiko.

Em 2010 publica, pela Rocco, o romance *Azul Corvo* (republicado em 2014 pela Editora Alfaguara), sendo que esse foi o livro que mais recebeu traduções em outras línguas: inglês, francês, italiano, espanhol, norueguês, polonês, sérvio e chinês (mandarim). O romance conta a história de uma adolescente de treze anos, Evangelina (também chamada de Vanja) que, após o falecimento da mãe, muda-se do Brasil para os Estados Unidos para viver com o ex-padrasto, Fernando, no estado do Colorado. O verdadeiro intuito de sua mudança, no entanto, é encontrar o pai biológico. Durante essa busca, Vanja recorda-se de acontecimentos do passado, especialmente, no que se refere aos fatos relacionados com a própria mãe, Suzana. Nesse romance também observamos a alternância entre a narração no presente e o tempo da memória. No tempo presente, a protagonista Vanja, com 22 anos, mora nos Estados Unidos e retoma suas próprias lembranças e aquilo que lhe foi contado, principalmente, pelo namorado da mãe, Fernando.

Lisboa, em entrevista concedida em 2021²⁷, afirma que o tema do deslocamento é importante nessas obras, mas principalmente a sensação de inquietude – a necessidade de se ter uma rota de fuga (física ou não) e aquilo que não pode ser abandonado. Através dos relatos de Vanja, acessamos os sentimentos dos imigrantes em terras estadunidenses na tentativa de se tornarem integrados ao local:

Vontade de ser igual. De pertencer ao lugar. O que for. Depois que você passa tempo demais longe de casa, vira uma interseção entre dois conjuntos, como naqueles desenhos que fazemos na escola. Pertence aos dois, mas não

²⁷ Vídeo “Lançamento do livro *O vivo*, de Adriana Lisboa”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A2Vjhensp1s>. Acesso em: 1 jul. 2021.

pertence exatamente a nenhum deles. [...] Você é algo híbrido, impuro. [...] interseção dos conjuntos não é um lugar, é apenas uma interseção, onde duas coisas inteiramente distintas dão a impressão de se encontrar (LISBOA, 2014a, p. 96-97).

A partir de *Azul Corvo* (2010), além dos sentimentos de não pertencimento e inadequações, observamos a condição dos imigrantes propriamente dita na figura da narradora, Vanja, do namorado da mãe, Fernando, da mãe de Vanja, Suzana, e do amigo de El Salvador, Carlos. Vanja vai narrar em muitos momentos sobre a presença dos latinos que, mesmo nascidos em solo norte-americano, sentiam-se deslocados, expressavam a sensação de não pertencimento: “Assim como os outros latinos, e como os indianos, minha pele já bem marrom na origem ficava ainda mais marrom com uma hora de sol. Eu não sabia muito bem o que fazer com toda aquela melanina.” (LISBOA, 2014a, p. 17). Estar naquela cidade, era “estar em trânsito. [...] À travessia de fronteiras e de ideologias.” (LISBOA, 2014a, p. 26). O deslocamento pessoal, cultural, emocional e existencial é expresso pela narradora de maneira contundente: “Eu me sentia envergonhada diante daquela foto: não tinha família. Também era americana, segundo meus papéis, mas em essência era mesmo um produto latino, estava na cara – e no resto – com aquele monte de melanina insistente na pele.” (LISBOA, 2014a, p. 55). Ou seja, Vanja, nascida nos Estados Unidos, de pais brasileiros, com pele morena, não se sentia pertencente àquele lugar e àquela cultura, mesmo que seus documentos atestassem o contrário. São, novamente, os exilados dentro da própria casa.

Hanói foi publicado em 2013 pela Editora Alfaguara e já foi traduzido para o francês, italiano e espanhol. No romance, David é um brasileiro de 30 e poucos anos, radicado em Chicago. Filho de uma imigrante mexicana, toca trompete e é apaixonado por jazz. Alex é uma jovem descendente de vietnamitas, mãe solteira, que tenta a duras penas conciliar trabalho, estudo e maternidade em um ambiente, muitas vezes, hostil.

Hanói (2013) é um outro romance de deslocamentos – físico, cultural e emocional. O texto trata do encontro de David, um trompetista latino desenganado pelos médicos e Alex, descendente de orientais; ela é caixa de um mercado asiático. Além desse tema, o romance aborda as chances que surgem para os personagens e as novas escolhas a serem tomadas por eles. David acha-se em um lugar de

estranhamento, de autoexílio; o trompetista que não assume sua vocação, que passa seus dias como vendedor numa loja de materiais de construção, em um subúrbio de Chicago. Filho de um brasileiro anônimo, Luiz, da cidade de Capitão Andrade – Minas Gerais e de uma mexicana, Guadalupe; quando eles morreram ainda eram ilegais nos Estados Unidos:

Os imigrantes de Minas Gerais, da região de Governador Valadares (onde ficava a cidade de Luiz), tinham começado a chegar aos Estados Unidos nos anos sessenta. Instalavam-se na Nova Inglaterra. Viravam funcionários de salões de beleza, lanchonetes, lavanderias. Alguns se instalavam em Miami também. Em Nova York. Mandavam dinheiro de volta para casa. Os americanos tinham aparecido em Governador Valadares durante a Segunda Guerra, para coordenar os trabalhos de extração da mica. As gorjetas eram em dólar e daí em diante todo mundo sonhava com a terra dos gringos (LISBOA, 2013a, p. 102).

O abandono da mãe quando pequeno e pela namorada quando adulto, um pouco antes de ser diagnosticado com um câncer terminal, contribuem para esse sentimento de angústia, tristeza e, também, deslocamento de David: “A única característica comum a todas as coisas, ele pensou, [...] é que elas num determinado momento começam a existir e num outro momento deixam de existir.” (LISBOA, 2013a, p. 31). Novamente, é a expressão do não pertencimento, da crise de identidade.

Alex, por sua vez, é filha e neta de vietnamitas; Huong, a mãe, envolveu-se com um norte-americano; Linh, a avó, envolveu-se com um soldado norte-americano na Guerra do Vietnã. Percebe-se que mesmo Huong, que possui *green card* e se mudou definitivamente para os Estados Unidos, sente-se deslocada, pois a cultura e os costumes continuam vinculados com a sua terra natal – os elos com as raízes jamais são interrompidos.

Quanto a Huong e Linh, [...], suas pequenas almas também não pareciam estar ali, presentes, quando seus pés pisavam as calçadas das novas cidades pelas quais passavam. Mesmo quando aprendiam palavras do novo idioma e decifravam os costumes esquisitos de seu novo país (LISBOA, 2013a, p. 46).

Aos 17 anos, Alex envolveu-se com Max, casado, com 40 anos, técnico de basquete, e desse relacionamento nasce Bruno, um “meio-filho”, “meio-negro”,

“quase-asiático” (LISBOA, 2013a, p. 155). O enredo desse romance parece acompanhar o improviso de uma sessão de jazz a partir do encontro inesperado e improvisado entre Alex e David e, posteriormente, Bruno e suas inadequações: “Poderiam fazer de conta que eram uma família. Se um deles era quase latino, o outro quase negro e a outra quase asiática, isso apenas apontava para alguma coisa pouco ortodoxa que não dizia respeito a ninguém.” (LISBOA, 2013a, p. 55). Por esse ângulo, deparamo-nos com a ideia da fragmentação do indivíduo que não é mais concebido como um sujeito unificado. A identidade passa a ser “vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.” (HALL, 2015, p. 9).

O livro de contos *O Sucesso* (2016), de Adriana Lisboa, contém nove histórias que, de maneira geral, suscitam reflexões a partir de eventos cotidianos, de personagens comuns de diversas idades e gêneros e, principalmente, de olhares pueris adolescentes. Novamente, notamos aqui que temas recorrentes na escrita de Lisboa se repetem, como a memória, o trauma, a complexidade das relações humanas, a passagem do tempo e a referência às outras mídias, como artes plásticas e música.

O penúltimo romance foi publicado em 2019 com o título de *Todos os Santos*. Nesse romance o passado e o presente se entrelaçam como as águas da Baía de Guanabara (Rio de Janeiro) e o Rio Manawatu (Nova Zelândia). A voz narrativa de Vanessa mescla memória e relato epistolar. A narradora, juntamente com os interlocutores André e Isabel, tenta vencer o trauma da morte acidental de Mauro por afogamento – tragédia ocorrida no Dia de Todos os Santos – que lhe empresta o título. A lembrança do dia da morte de Mauro acompanha toda a narrativa que ocorre no tempo presente apesar das incursões memorialísticas. A narradora escreve a história como um ato de compreensão: sua escrita torna-se uma forma para alcançar a percepção dos fluxos da vida, da nostalgia ao deixar a sua terra natal e a memória do trauma.

Vanessa, protagonista, que vive atualmente na Oceania como bióloga, procura assimilar a perda irreparável do irmão na sua infância enquanto refaz, a partir das memórias, sua história de amor com André. Observamos aqui a presença da memória, do trauma e os constantes deslocamentos dos personagens. Esse romance

reúne todas as características mais marcantes da prosa de Lisboa. Assim como as aves migratórias, que Vanessa estuda, o deslocamento e o afastamento de casa foram a solução encontrada para superar a tragédia de sua vida; por esse motivo, escolheu como recomeço o lugar mais distante possível, com uma população escassa: “Tínhamos ficado com o vício de sair correndo. Do que fosse. Do tempo, das nossas famílias, dos nossos lugares, de nós mesmos, daquilo que queríamos esquecer e daquilo que queríamos que se esquecesse de nós.” (LISBOA, 2019, p. 28). Após tantos deslocamentos físicos – morou em Recife com a mãe quando ainda era jovem, em Vitória de Santo Antão-Pernambuco na época da faculdade e, por fim, na Oceania – Vanessa expressa o seguinte sentimento: “Nós dois não éramos mais moradores da cidade, mas também não nos sentíamos visitantes.” (LISBOA, 2019, p. 103). Sobre partir, mas permanecer:

Permanecer significa não interromper um fio narrativo. O corpo vem ao mundo, se dá à luz, adquire aos poucos um idioma e uma coleção de códigos, de gestos, todo um léxico do convívio. Retirar-se daí, tomar um ônibus e desembarcar na capital, por exemplo, é quebrar a continuidade do seu próprio tempo. Outra coisa se instala, e essa outra coisa nunca poderá equivaler à primeira, simplesmente porque não há como nascer e crescer de novo noutro lugar. [...] Então, também não há mais como regressar, porque o olhar já modificou a experiência. Porque os pés já experimentaram outros caminhos. A casa se torna um mito, um sonho que existiu lá atrás, em algum momento. E um sonho que não há como repetir (LISBOA, 2019, p. 107).

Como verificamos, nos romances de Lisboa, grande parte dos personagens experimenta essa sensação de permanecer à deriva, entre o personagem e seu lugar, entre o lugar e o passado, entre o personagem e o seu presente e o outro presente que poderia estar vivendo: “Não podemos mais voltar. Não podemos mais ficar. Não temos para onde voltar nem onde ficar.” (LISBOA, 2019, p. 147). Travessia é um termo que a escritora utiliza muito, principalmente, no romance *Todos os Santos*, inclusive de forma isolada, como exposto anteriormente, para descrever o estado dos personagens em constante deslocamento, em travessia, em trânsito, tanto físico quanto emocional.

O tema que revela uma preocupação constante de Lisboa com a Terra e todos os seres vivos foi destacado por Lima (2023) em seu prefácio para a edição publicada com a entrevista da escritora. Essa recorrência é reforçada com reflexões “sobre várias instâncias da migração (inclusive das aves em *Todos os santos*, de 2019).”

(LIMA, 2023, p. 15). O pesquisador continua seu raciocínio sobre o conjunto da obra de Lisboa ao evidenciar a expansão da temática quando Lisboa adota elementos não ficcionais em diversas de suas narrativas, como por exemplo,

Em *Azul corvo* (2014), aborda a Guerrilha do Araguaia, enquanto trata dos ritos de crescimento de uma jovem estadunidense-brasileira. Já em *Hanói* (2013), incorpora elementos da história do Vietnã, permeados por uma narrativa sobre afetos e perdas vivenciados por um latino e uma descendente de vietnamitas (LIMA, 2023, p. 15).

A própria escritora, ao falar do livro *Todos os santos* (2019), menciona que nele discorre sobre os animais e os direitos deles e, conseqüentemente, sobre seus movimentos de migração. Afirma que “tendo trabalhado com personagens viajantes em *Rakushisha*, migrantes em *Azul corvo* e refugiados em *Hanói*, a reflexão sobre os deslocamentos chegou ao reino animal e também ao impacto que a ação humana tem sobre seus movimentos.” (LISBOA *apud* LIMA, 2023, p. 41-42).

No ano de 2022, Adriana Lisboa teve sua primeira publicação no gênero autobiográfico, intitulado *Todo tempo que existe*. Não se distanciando da prosa poética, temos um relato pungente da escritora a respeito da morte dos pais, ao mesmo tempo em que nos presenteia com reflexões muito pertinentes sobre as adversidades da própria vida e a passagem do tempo. Demonstra também uma constante preocupação com a sociedade como um todo e as relações desta com a natureza. Todos os dramas sofridos por ela e as mazelas atuais transformam seu relato individual em uma reflexão coletiva, “um sentido coletivo que se confere a uma narrativa individual quando ela é somada a outras narrativas individuais, mesclada a elas a tal ponto em que tudo se confunde e já não há mais o meu e o seu, mas tão somente o nosso.” (LISBOA, 2022h, p. 13).

Atualmente Lisboa publicou uma obra multimidiática, escrita a quatro mãos com Jocy de Oliveira: o lançamento aconteceu em abril de 2023 com o título *Realejo de vida e morte (um roteiro de Jocy de Oliveira)* e *Realejo dos mundos (um romance de Adriana Lisboa)*. A gênese desse projeto foi uma narrativa ficcional escrita por Lisboa, *Realejo dos mundos* em homenagem à vida e obra de Jocy de Oliveira, “uma das mais relevantes compositoras da música contemporânea do país, uma pioneira da eletroacústica no mundo.” (AGUIAR, 2023, p. 7). Jocy de Oliveira, por sua vez,

adaptou o romance de Lisboa para um roteiro de uma ópera cinematográfica que chamou de *Realejo de vida e morte*, além de promover a encenação e filmagem do concerto multimídia no Sesc Pompeia, em julho de 2022. A obra multimídia é composta pelas seguintes mídias: o roteiro de Jocy de Oliveira em versão bilíngue de Lynne Margaret Reay Pereira; as fotografias do concerto multimídia performado em 2022; as partituras das músicas; os links em QRCode das músicas; o romance de Lisboa.

A partir da compreensão, de forma resumida, da temática e das características da escrita em prosa²⁸ de Adriana Lisboa, pensemos agora sobre sua dicção literária. Como dito anteriormente, o que observamos no decorrer desta pesquisa é a poeticidade na escrita de Lisboa, independentemente do gênero a que se aventura. Nesse sentido, a escritora reconhece que existe uma relação forte entre poesia e prosa em suas obras, “a própria ‘lógica’ [...] do fazer poético talvez nunca tenha ficado de lado na escrita da prosa de ficção – questões como ritmo, sonoridade etc. E a atenção à filigrana do texto.” (LISBOA *apud* LIMA, 2023, p. 27). Em outro momento, Lisboa reforça a aproximação entre poesia e prosa em suas obras: “o trabalho com a minúcia da palavra, a atenção ao ritmo, à sonoridade, ao contraponto (a música parece estar sempre bastante presente) e também um certo deixar correr solto, às vezes: um descontrole que pode ser esteticamente interessante.” (LISBOA *apud* LIMA, 2023, p. 61). Por outro lado, Lisboa é adepta à estética japonesa em torno do conceito de wabi-sabi, “por exemplo, que celebra a imperfeição, a incompletude, a simplicidade, a modéstia, a assimetria.” (LISBOA *apud* LIMA, 2023, p. 31). Seu principal intuito é “fugir a soluções fáceis e obviedades, evitar os clichês, evitar a escrita-panfleto e, se necessário, falar de menos em vez de falar demais.” (LISBOA *apud* LIMA, 2023, p. 47).

Neste primeiro capítulo, abordamos alguns aspectos do conjunto das obras de Adriana Lisboa, com especial atenção à prosa romanesca, no sentido de reforçar nossos argumentos de que suas obras, dentro de suas peculiaridades, estabelecem um diálogo perceptível e relevante com outras mídias artísticas (Capítulo 2) e se estruturam a partir da narrativa memorialística dos romances, o que permite uma

²⁸ Em abril de 2024 Adriana Lisboa lançou seu oitavo romance, *Os grandes carnívoros*, que não será analisado nessa tese em decorrência do prazo para a defesa.

compreensão aprofundada da psicologia dos personagens. Esses últimos pressupostos serão analisados no Capítulo 3.

2 A PRESENÇA DAS MÍDIAS NA OBRA DE ADRIANA LISBOA

No segundo capítulo, iremos abordar como as expressões artísticas, principalmente as mídias visuais, consolidam-se no romance *Sinfonia em Branco* (2001), de Adriana Lisboa. Antes de analisarmos a picturalidade na referida obra, gostaríamos de destacar duas de suas obras que podem ser, igualmente, tratadas a partir da teoria da intermedialidade. São elas: os minicontos intitulados *Caligrafias* (2004), obra ilustrada pelo artista plástico Gianguido Bonfanti, e *Realejo de vida e morte (roteiro de Jocy de Oliveira) e Realejo dos Mundos (um romance de Adriana Lisboa)* (2023), obra em parceria com Jocy de Oliveira.

2.1 AS CONFIGURAÇÕES INTERMIDIÁTICAS

Atualmente, o *status* da arte vem sendo constantemente questionado por críticos e pensadores e pelos próprios artistas. Percebemos que o conceito do que um texto representa vem se modificando na contemporaneidade. Claus Clüver (1997, p. 52) ressalta que “há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais.” Ainda, segundo o teórico, boa parte das pesquisas contemporâneas privilegia as funções culturais, motivações ideológicas, “ao mesmo tempo em que se juntam a preocupações de outras disciplinas ‘não-artísticas’ no interior de vários discursos transdisciplinares.” (CLÜVER, 1997, p. 53, grifo do autor).

É nesse contexto que surge o termo intermedialidade como uma área de estudos em que convergem e interagem diversas disciplinas. Considerado um termo guarda-chuva e ainda eivado de contradições teóricas, tem sofrido sucessivas reformulações a partir da contribuição de diversas áreas do conhecimento como a história da arte, o estudo da comunicação (*media studies* ou *communication studies*), o estudo das literaturas comparadas, dos estudos culturais, dentre outras. O vocábulo *intermedialidade* surge para designar um vasto campo de estudos; teve origem no contexto cultural alemão, quando a palavra *intermedialität* passou a ser adotada, a partir dos anos 1990, em especial com referência às relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos estudos intermídias. A intermedialidade, para Clüver (1997), refere-se à relação entre as diversas mídias, não apenas as impressas, mas também as performativas (cinema, televisão, rádio, vídeo, por exemplo) e ainda às novas mídias eletrônicas e digitais, entre outras²⁹.

Irina Rajewsky (2020)³⁰ destaca a heterogeneidade e diversidade do termo intermedialidade. Reitera que sempre foi, desde o início do debate, um termo empregado de muitas maneiras. A teórica considera, pelo menos, três campos da

²⁹ Dentre os importantes estudos sobre Intermedialidade destacam-se também as publicações: DINIZ, T. F. N. (Org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.; DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, FALE/UFMG, 2012b.; FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Org.). A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (Org.). A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.

³⁰ A tradução do artigo foi publicada em 2020, mas o artigo foi publicado primeiramente em 2015.

pesquisa que são relevantes sobre a conceituação da intermedialidade e a sua utilização: 1) debate sobre intermedialidade a partir da ampliação das discussões dos estudos intermídias; 2) continuidade aos debates entre literatura e cinema, do início do século XX, com o surgimento da sétima arte; 3) desenvolvimento do conceito de intermedialidade a partir da teoria da intertextualidade.

De acordo com seus pressupostos teóricos, Rajewsky articula uma distinção entre intermedialidade em sentido amplo – um termo guarda-chuva com “abordagens teóricas diversas e sob o qual se combina uma multiplicidade de objetos, de problemáticas e de objetivos de pesquisa (*erkenntnisinteressen*) heterogêneos” (RAJEWSKY, 2020, p. 66) e a conceituação de intermedialidade em sentido restrito. Nesse caso, a intermedialidade é uma categoria de análise concreta de configurações midiáticas, dentre elas, textos, filmes, performances, pinturas, instalações, história em quadrinhos, videogames, blogs, internet, logotipos etc. Por esse prisma, além da relação intermidiática, devemos também considerar o contexto histórico, discursivo, social, cultural, político-econômico, epistemológico e midiático específico de cada mídia, e ainda as suas estéticas específicas, em que há a transformação do texto-fonte (RAJEWSKY, 2020). As categorias mais restritivas de relação intermidiática propostas pela pesquisadora são: 1) Transposição intermidiática/mudança de mídia, qual seja, “processo de transformação de um ‘texto’ fonte ou de um substrato ‘textual’ ancorado em uma mídia específica dentro de uma outra mídia” (RAJEWSKY, 2020, p. 74); 2) Multimídia ou plurimídia/cominação de mídias, quando uma ou mais mídias se apresentam em associação concomitantes, como por exemplo, emblema, HQ, mídia sonora etc.; 3) Referências intermidiáticas, quando uma mídia “tematiza, evoca ou imita elementos e estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos.” (RAJEWSKY, 2012, p. 26). O cruzamento das fronteiras das mídias implica uma diferença midiática que pode fazer surgir o caráter “como se”, que dá a ilusão da existência de outra mídia; 4) Transmídia, cuja manifestação concreta é “uma forma específica a uma só mídia, mas que são observáveis *através das mídias* e, portanto, de maneira *transmidiática*.” (RAJEWSKY, 2020, p. 75, grifo da autora). Esta se apresenta quando, por exemplo, um tema específico é abordado em várias configurações de mídia, ou qualquer outra característica que se apresenta em duas ou mais mídias.

Rajewsky (2020) ressalta que os debates entre algumas fronteiras de categorias intermediáticas ainda são porosos, como por exemplo, a diferenciação entre uma simples justaposição multimidiática e uma fusão intermediática das formas artísticas. Quais seriam os limites entre uma *coexistência* e uma *inter-relação* ou uma *correlação de mídias*? (RAJEWSKY, 2020, p. 77-79). Uma possível resolução desse imbróglio pode-se dar a partir da abordagem da intermedialidade dita transformacional, ou seja, quando “o processo de transferência e transposição que implica uma *transformação* do ‘texto’ fonte.” (RAJEWSKY, 2020, p. 83, grifo da autora).

Para Werner Wolf (2020)³¹, o conceito de intermediático é flexível e abrangente quando aplicado em sentido lato a qualquer fenômeno que envolva mais de uma mídia. Intermedialidade, então, poderia ser definida, segundo o teórico, “como uma relação específica (‘intermediática’, no sentido estrito) entre (pelo menos) duas mídias de expressão ou comunicação convencionalmente distintas.” (WOLF, 2020, p. 217). Seguindo uma conceituação do termo, Wolf destaca que a intermedialidade, como definida anteriormente, pode apresentar-se de várias maneiras e propõe a seguinte diferenciação: intermedialidade direta ou “manifesta” e intermedialidade indireta ou “velada”. A primeira está presente na relação intermediática que envolve mais de uma mídia no artefato, de modo que cada mídia permaneça distinta (correspondem às categorias de “mix-midialidade” ou “multimedialidade” em outras classificações de intermedialidade). A segunda categoria

pode ser definida como a associação de (pelo menos) duas mídias convencionalmente distintas na significação de um artefato no qual, todavia, apenas um deles (dominante) aparece diretamente com seus significantes típicos convencionais; ou outro (a mídia não dominante) se apresenta apenas indiretamente “dentro” da primeira mídia como um significado (em alguns casos também como um referente) (WOLF, 2020, p. 219).

Na literatura brasileira contemporânea, podemos identificar a expressiva presença de outras mídias. A esse respeito, o pesquisador Karl Erik Schøllhammer (2009) enfatiza que esse hibridismo se inicia na década de 1980, entretanto, com mais destaque somente nas décadas seguintes, sendo o “resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como

³¹ A tradução do artigo foi publicada em 2020, mas a primeira publicação do referido artigo foi publicado em 1999.

fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31). Acrescenta que essas novas plataformas de escrita criaram um ambiente democrático, bem como condições para estudos de novas formas de escritas. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13). Torna-se, portanto, indispensável realizar um estudo que reflita as possibilidades de interação entre literatura e outras formas artísticas e também demais características que culminam num texto híbrido. A (co)existência de tantos textos midiáticos enriquece a própria literatura e acarreta múltiplas camadas de significados. Por esse motivo, destacamos a importância de analisarmos de que forma essa relação intermediária influencia a recepção das mídias.

2.1.1 *Ut Pictura Poesis*: O início?

Ao escrever *Ars Poetica*, Horácio pretendia lançar uma série de reflexões sobre a arte da poética. Ele atribuiu o primeiro preceito sobre a relação entre literatura e pintura ao aproximar poeta e pintor:

Se um pintor a cabeça humana unisse
 Pescoço de cavalo, e de diversas
 Penas vestisse o corpo organizado
 De membros de animais de toda a espécie,
 De sorte que mulher de belo aspecto
 Em torpe e negro peixe rematasse;
 Vós chamados a ver esta pintura, O riso sofreríeis? Pois convosco
 Assentai, ó Pisões, que um quadro destes
 Será mui semelhante àquele livro,
 No qual idéias vãs se representem,
 (Quais os sonhos do enfermo) de tal modo,
 Que nem pés, nem cabeça a uma só forma
 Convenha. De fingir ampla licença
 Ao poeta e pintor sempre foi dada:
 Assim é; e entre nós tal liberdade. (HORÁCIO, pos. 1399 a 1413).

Segundo a pesquisadora Solange Ribeiro de Oliveira (1993), essa aproximação dada por Horácio foi retomada ao longo dos séculos passando a ser uma abordagem crítica para o estudo da relação entre literatura e artes plásticas e, por

extensão, da música e do cinema. Na realidade, a origem da aproximação entre literatura e pintura pode ser atribuída tanto a Horácio quanto a Aristóteles, em sua *Arte Poética*. Muito embora ambos não tenham forçado nenhuma comparação entre as referidas mídias, cada qual propôs à sua maneira algumas analogias. Em *Poéticas*, conforme destaca Liliane Louvel (2011, p. 32, tradução nossa)³², “depois de postular que os pintores e os poetas imitam os homens e os tornam melhores, piores ou semelhantes a nós, Aristóteles usa um parêntese para traçar um paralelo entre a estrutura da obra pintada e a da tragédia, ou seja, da história.”³³

A obra *Poetics of the Iconotext* (2011), por Louvel, é uma elegante integração das duas áreas tradicionais do conhecimento – estudo entre texto e imagem – que se iniciou dentro dos estudos intermídias desde a metade dos anos 1950, cuja origem pode ser rastreada desde Aristóteles, Horácio (do qual deriva o *ut pictura poesis* – poesia é como pintura), Leonardo da Vinci (com o conceito de *Paragone*), e também dos estudos do século XVIII com Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry* (1757) e Gotthold Lessing em *Laocoon* (1766).

Em seu clássico livro *Ut Pictura Poesis*, Rensselaer W. Lee menciona que, entre 1550 e 1750, quase todos os tratados em arte e literatura insistem no parentesco entre pintura e poesia; estas são vistas como gêmeas inseparáveis, as “duas irmãs” que buscam suas identidades independentemente uma da outra. (LEE *apud* LOUVEL, 2011, p. 31). Nesse sentido, Charles du Fresnoy, no poema “De Arte Graphica” (1667) afirma que:

A poesia será como pintar; e pintar como poesia; as duas irmãs lutam entre si para refletir uma à outra, trocam tarefas e nomes; a pintura é considerada poesia muda e a poesia recebe o nome de pinturas falantes; os poetas cantam o que é agradável ao ouvido, enquanto os pintores tentam retratar o que é bonito de se olhar; e o que é indigno do verso dos poetas também não vale o esforço dos pintores³⁴ (DU FRESNOY *apud* LOUVEL, 2011, p. 33, tradução nossa).

³² As obras em língua estrangeira serão citadas com a tradução realizada por esta pesquisadora e o original inserido em nota de rodapé.

³³ No original: In *Poetics*, after positing that painters and poets imitate men and make them better, worse, or similar to us, Aristotle uses a parenthesis to trace a parallel between the structure of the painted work and that of tragedy, i.e. history.

³⁴ No original: Poetry will be like painting; and painting like poetry; the two sisters vie with one another in reflecting each other, they exchange their tasks and their names; painting is said to be mute poetry, and poetry is given the name of speaking painting; poets sing what is pleasant to the ear, while painters endeavor to depict what is beautiful to look at; and what is unworthy of the poets’ verse is not worth the painters’ efforts either.

Liliane Louvel (2011) lembra que a oposição entre as duas mídias foi chamada de *Paragone*, termo cunhado no período da Renascença por Leonardo da Vinci que, não surpreendentemente, defendeu a primazia da pintura sobre sua “irmã”, literatura, pela simples razão de que as artes plásticas são “visuais” e, portanto, os olhos são superiores aos ouvidos. A pesquisadora elenca, em *The Poetics of the Iconotext* (2011), outros teóricos que também sentiram necessidade, periodicamente, de reconsiderar o *Paragone* à luz de seu próprio *Zeitgeist*. Dentre eles, Edmund Burke, em *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, estende a oposição da comparação entre poesia e pintura, pois, segundo ele, a partir dos comentários realizados por Louvel:

se, por outro lado, as palavras estão do lado do obscuro, da dificuldade gerada pelo reconhecimento das semelhanças, mas também do sofrimento causado pelos excessos do imaginário verbal, levando à confusão e à dor e, por extensão, ao efeito do sublime, as imagens, por outro lado, estão do lado da evidência e do julgamento claro³⁵ (BURKE *apud* LOUVEL, 2011, p. 37, tradução nossa).

Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry (1962), de Gottfried Lessing, publicado em 1776, é famoso por criticar o *Ut Pictura Poesis*, pois, para ele, o objetivo da pintura é retratar corpos belos. Além disso, ainda traça uma distinção polêmica entre poesia, a qual considera ser uma mídia temporal que requer uma apreciação linear da leitura, e a pintura que, por sua vez, é vista como uma expressão artística de espaço visível podendo ser apreendida de forma instantânea e global. Se Lessing foi criticado por sua estreita concepção de beleza formal e por seu rigoroso classicismo, sua famosa dicotomia, que divide poesia e pintura segundo eixos temporais e espaciais, ainda é citada pela crítica (LOUVEL, 2011).

Críticos contemporâneos desafiam a dicotomia Poesia – mídia temporal X Pintura – mídia espacial. Marianna Torgovnick (2012) cita diversos pesquisadores, dentre eles: Rudolf Arnheimem, em *Visual Thinking* (1969), que introduz o “tempo” como elemento importante para a análise da obra de arte visual; Ernest Gilman, em

³⁵ No original: For if, on the other hand, words are on the side of the obscure, of the difficulty generated by the recognitions of resemblances, but also of the suffering caused by the excesses of verbal imagery, leading to confusion and pain and, by extension to the effect of the sublime, images, on the other hand, are on the side of evidence and clear judgment.

The Curious Perspective: Literature and Pictorial Wit in the Seventeenth Century (1978), o qual reconhece que ler pintura e ler poesia são atividades interpretativas que envolvem “olhar” o todo e depois a parte e, posteriormente, rever o todo; Nelson Goodman, em *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols* (1968), sugere substituir os termos visual e verbal pelos respectivos pictural e linguístico (TORGOVNICK, 2012). A alternância entre tempo e espaço e o uso de justaposição são defendidos pela pesquisadora Torgovnick como presentes em ambas as expressões artísticas: literatura e artes visuais

Na arte, por exemplo, pensa-se na proeminência da colagem ou nas surpreendentes composições de pinturas como *Les Demoiselles d'Avignon* ou mais genericamente, dos surrealistas. Na literatura, efeito análogo inclui a complexa manipulação do tempo nas duas primeiras seções de *To the Lighthouse* ou as mais radicais desorientações implícitas no trabalho de escrita como o de Gertrud Stein³⁶ (TORGOVNICK, 2012, p. 16, tradução nossa).

Mas a grande crítica de Torgovnick reside na ausência de explicações técnicas para as bases de comparações entre as técnicas das artes literárias e visuais, como por exemplo: por que a perspectiva nas artes visuais se assemelha ao ponto de vista? Para isso, a teórica elabora um estudo sobre essas aproximações e utiliza o método bibliográfico para embasar seus argumentos, ou seja, o uso de referências implícitas e explícitas às obras de arte e o levantamento de fontes históricas nas artes visuais, como por exemplo, a exposição do autor às artes visuais, seus gostos, utilizando-se de materiais biográficos, ou publicações de cartas, ensaios, jornais etc. Sua análise, portanto, volta-se para a exploração de conexões entre arte e literatura dentro de um período histórico específico, mais especificadamente, o modernismo.

As dicotomias propostas por Lessing (*apud* LOUVEL, 2011) entre poesia e pintura, em termos de espaço e tempo, são decorrentes de outros contrastes, tais como: signos naturais/signos arbitrários; finito/infinito; corpo/alma; exterior/interior; belo/sublime; feminino/masculino; entre outros, refletindo toda a preocupação de sua época. Muito tempo depois, relembra Louvel (2011) que Ernst Hans Gombrich, em *Art and Illusion*, discutiu a oposição descrita em *Cratylus* entre signos convencionais

³⁶ No original: In art, for example, one thinks of the prominence of collage or the startling compositions of paintings like *Les Demoiselles d'Avignon* or, more generally, of the Surrealists. In literature, analogous effects include the complex manipulation of time in the first two sections of *To the Lighthouse* and the more radical disorientations implicit in the work of writers like Gertrude Stein.

(criados pelos homens artificialmente) e signos naturais. Gombrich (*apud* LOUVEL, 2011) critica essa dicotomia ao propor a ideia inicial de uma linguagem gráfica de signos pictóricos e de um vocabulário de formas convencionais, o que exclui a visão de representação pictórica como mera tradução do real e lança a referência para uma futura “linguística da imagem”.

A par desse breve apanhado de ideias, deve-se deixar claro, inclusive emprestando as palavras de Louvel (2011), que as discussões acerca do *Paragone*, ou seja, da rivalidade entre texto e imagem, ainda é muito debatida entre os teóricos, os quais tentam organizar o espaço pictórico dentro de uma “sintaxe do visível”. Dentre eles, destaca-se o livro de Jean-Louis Schefer, *The Chess-Player*, que fornece uma “cenografia de uma pintura” sob os auspícios do signo e da sintaxe e aplica uma gramática da pintura. Assim como Huber Damisch, em *Fenêtre jaune cadmium*, quando estuda os trabalhos dos pintores contemporâneos Roaun, Mondrian e Adami e compara as pinturas aos textos dos quais elas supostamente se originam (LOUVEL, 2011).

Nas últimas décadas, a grande maioria dos estudiosos da intermedialidade já apontara para a necessidade de se relativizar a questão da hierarquia entre as mídias. Márcia Arbex (2020), em recente estudo sobre as mídias nas obras de Michel Butor, afirma que o “*ut pictura poesis* butoriano” é marcado pelo deslocamento constante do objeto, do tempo, dos gêneros e do lugar. Segundo a pesquisadora, “retomando o título e o tema de um ensaio do escritor sobre a literatura na pintura no século XX, ‘As irmãs estão de mudança’, diríamos que as ilustres musas-irmãs, Pintura e Poesia, deixaram suas casas e cruzaram tantas fronteiras que hoje não têm mais domicílio fixo.” (ARBEX, 2020, p. 25).

A pesquisadora Solange de Oliveira (2002) também ressalta a proximidade entre as mídias em seus textos e defende a equivalência entre elas, respeitando as especificidades próprias de cada manifestação artística:

A existência dessas “construções comparáveis”, ou equivalências estruturais – manifestadas tanto nas diferentes criações artísticas como em suas homologias com o contexto cultural – constitui ainda, a meu ver, uma importante fundamentação para a aproximação entre as artes (OLIVEIRA, 2002, p. 32).

Oliveira (2002) ainda destaca o trabalho da filósofa Susanne K. Langer que, dentre muitas considerações sobre a contemplação artística, desenvolve um argumento muito pertinente para solucionar a discussão sobre a hierarquia entre as mídias, ou seja, “a especificidade de cada arte não resulta das técnicas e meios materiais usados, mas de algo que ela denomina ‘ilusão’ ou ‘aparência primária’.” (LANGER, *apud* Oliveira 2002, p. 29). Na pintura, por exemplo, a filósofa pesquisadora afirma que essa aparência primária é a projeção de um espaço virtual, assim denominada uma vez que é uma imagem intangível, “é a ilusão primária de toda arte plástica” (LANGER, 2011, p. 77). Isso porque o espaço da pintura é percebido por apenas um dos nossos sentidos, a visão, e o espaço sendo puramente visual “é limitado pela moldura, ou pelos vazios que o circundam, ou outras coisas incongruentes que o isolam.” (LANGER, 2011, p. 77). Porém, o espaço virtual criado é independente e inteiramente contido em si mesmo.

Diante dessa fundamentação teórica preliminar sobre as relações entre as mídias, passaremos a analisar a associação de imagem e texto e, posteriormente, de que forma elas dialogam no romance de Adriana Lisboa.

2.1.2 Imagem e texto: mais algumas reflexões teóricas

Quando W. J. T. Mitchell (1986) questiona o que é uma imagem, menciona, segundo os estudos dos críticos de imagens, que elas devem ser entendidas como uma espécie de linguagem. Para cada disciplina intelectual, o pesquisador elenca subcategorias para as imagens como, por exemplo: as imagens mentais pertencem aos campos de estudo da Psicologia e da Epistemologia; as imagens óticas estão relacionadas com os estudos de Física; as imagens gráficas têm relação com a Escultura, Arquitetura e História da arte; as imagens verbais pertencem à crítica literária e as imagens perceptivas estão vinculadas à colaboração entre neurologistas, historiadores da arte, filósofos e críticos literários (MITCHELL, 1986). Para W. J. T. Mitchell (1986), tanto imagem quanto linguagem são signos arbitrários e artificiais: “As imagens que parecem residir em nossa linguagem, sejam elas projetadas no olho da

mente ou no papel, são signos artificiais e convencionais, não menos do que as proposições às quais estão associadas.”³⁷ (MITCHELL, 1986, p. 26).

Ainda, segundo W. J. T. Mitchell (1986), as imagens propriamente ditas assim como as imagens verbais

não são estáveis, estáticas ou permanentes em qualquer sentido metafísico; elas não são percebidas da mesma forma pelos espectadores mais do que as imagens oníricas; e elas não são exclusivamente visuais de qualquer maneira importante, mas envolvem apreensão e interpretação multissensorial (MITCHELL, 1986, p. 13-14, tradução nossa).³⁸

O pesquisador aponta para o fato de que a imagem verbal designa duas práticas linguísticas. Por um lado, temos a linguagem metafórica, figurativa ou ornamentada, uma técnica que desvia o significado literal do enunciado; por outro, temos o sentido literal de uma proposição. Utilizando-se dos pressupostos de Joseph Addison, o autor afirma que as descrições precisas produzem imagens que decorrem de expressões verbais muito mais vividamente do que as próprias imagens que fluem dos objetos materiais (MITCHELL, 1986).

Essa visão da poesia e da linguagem em geral, como um processo de produção e reprodução pictórica, foi acompanhada na teoria literária inglesa dos séculos XVII e XVIII por um declínio no prestígio das figuras retóricas e *tropos*. Na poética romântica e moderna, a imagem verbal manteve seu domínio sobre a compreensão da linguagem literária.

Podemos afirmar que, na leitura do romance de Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco* (2001), realizamos um processo associativo que promoveu uma interação entre escrita e imagem: “a imagem propriamente dita; a que ilustra os textos verbais; aquela construída pelo leitor quando lê, que tanto pode restringir-se ao momento real de produção de sentido, como pode ser base de outras criações.” (CURY; FONSECA; WALTY, 2012, p. 7).

³⁷ No original: The pictures that seem to reside in our language, whether they are projected in the mind’s eye or on paper, are artificial, conventional signs no less than the propositions with which they are associated.

³⁸ No original: images “proper” are not stable, static, or permanent in any metaphysical sense; they are not perceived in the same way by viewers any more than are dream images; and they are not exclusively visual in any important way, but involve multisensory apprehension and interpretation.

Em *Sinfonia em branco*, apesar da existência de uma tela artística de James Mc Neill Whistler, a que o romance de Lisboa se associa desde a escolha do título do livro e que se torna essencial para a interpretação da história narrada, o texto propriamente dito cria “cenários como se fossem pinturas. Isso se dá pela intensidade com que os signos linguísticos elaboram a representação de séries de atividades picturais, exploradas pela focalização intencional de quem pinta, escrevendo, o que vê.” (CURY; FONSECA; WALTY, 2012, p. 53). Quando a escrita do romance é uma prosa poética, como observamos em Lisboa, “cada leitor, a seu modo, ‘pinta’ com suas emoções as cenas do texto que lê. Cada um desenha com seus traços pessoais os perfis de personagens, as descrições de cenário, ou vai cobrindo, com suas próprias criações, as ilustrações.” (CURY; FONSECA; WALTY, 2012, p. 63).

Esses recursos, como sabemos, fazem com que a literatura prescindia da imagem propriamente dita, pois cria imagens com palavras, nesse caso “a imagem verbal, evidenciando o corte entre o signo e o referente, aumenta sua potencialidade de significações.” (CURY; FONSECA; WALTY, 2012, p. 51). A imagem é evocada pela escrita conforme o potencial pictórico que ela apresenta. Muito embora saibamos que “numa simples descrição ou no uso de complexas metáforas e metonímias, o texto verbal pode conter a força de uma imagem propriamente dita.” (CURY; FONSECA; WALTY, 2012, p. 9).

Para a nossa análise de *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa, no subcapítulo 2.4, partiremos do entendimento de Liliane Louvel (2011) de que a pintura representa um papel tão relevante quanto a poesia ao contar uma história; para tanto, será necessário analisarmos as instâncias das mídias pictóricas dentro dos textos literários. Ou seja, observarmos de que forma e grau o pictural se apresenta no texto de Lisboa. O pictural é definido por Louvel como o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário de maneira(s) mais ou menos explícita(s), havendo uma variação do grau de saturação pictural. (LOUVEL, 2006). Essa presença de uma imagem visual convocada pelo texto, Louvel (2006) denominou *iconotexto* – quando nos textos literários temos a inserção, de forma mais ou menos explícita, de uma imagem, seja pintura, gravura, desenho ou fotografia. A teórica vai se concentrar nas ocorrências texto/imagem tal como são exemplificadas na ficção quando as imagens são convertidas /traduzidas em palavras ou em imagens visíveis. A concentração dos estudos é essencialmente com a literatura incluindo as mídias bidimensionais como a

fotografia, pintura, miniaturas, gravuras ou artefatos como espelhos incluindo todos os tipos de reflexos (LOUVEL, 2011).

Louvel (2006) opta pelo termo *iconotexto* uma vez que este ilustra perfeitamente a tentativa de fundir, amalgamar (*merge/blend*) texto e imagem em uma fusão pluriforme. A palavra *iconotexto* transporta o desejo de unir dois objetos irreduzíveis e formar um novo objeto em uma tensão frutífera na qual cada objeto mantém a sua especificidade.

O leitor deverá identificar no texto alguns indicadores que assinalarão a sua picturalidade. Para auxiliar a identificação do pictural, Louvel (2006, p. 204-215, grifo nosso) enumerou alguns marcadores da descrição pictural, dentre eles: 1) **Efeitos de enquadramento** – a presença de janelas, portas e outros tipos de aberturas; 2) **Operadores de abertura e de fechamento** – diagramação, brancos tipográficos intra ou intercapitulares, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, dêiticos (aqui, agora), letras, signos, itálicos, negritos, sinais de pontuação; 3) **A presença de um personagem pintor/artista**; 4) **A presença de um personagem em posição de voyeur**; 5) **Termos metapicturais / alusão técnica** (natureza morta, retrato, marina, paisagem), as escolas de pintura; 6) **Objetos relacionados ou caros à pintura** (quadro, miniatura, gravura, escultura, joia, cofre, tapeçaria, escudo, livros); 7) **Impregnação** – a suspensão do tempo indicada pelo uso do gerúndio (*-ing*, em inglês), verbos no pretérito em inglês (imperfeitos franceses), frequentemente reforçados por formas em *-ing*, indicando uma espécie de suspensão da ação, uma dilatação do tempo. As formas em *-ing* marcam a inscrição da visão do enunciador no texto; 8) **Léxico especializado** (massas, cores, formas, luz, *chiaroscuro*, *sfumato*; simetria, dissimetria; perspectiva albertiana, perspectiva atmosférica etc.); 9) **Mitos ligados à representação** – Medusa, Narciso, Pigmalião, Orfeu; 10) **Losangos, matizes, pinceladas, o material do pintor** (pincel, cavalete, paleta, o modelo etc.).

Como já mencionamos, o pictural no texto literário pode apresentar-se de forma explícita (*in praesentia*) e/ou de maneira implícita (*in absentia*), podendo ainda variar conforme o grau de saturação. Louvel propôs uma escala da ordem de picturalidade, de acordo com o que ela denominou de graus de saturação do pictural. As categorias foram classificadas em ordem crescente: efeito quadro; vista pitoresca; hipotipose; quadros vivos; arranjo estético; descrição pictural; e éfrase.

O primeiro grau de saturação – o efeito-quadro – é a forma mais sutil e diluída de picturalidade no texto literário e acontece no nível da percepção do leitor, quando se tem a “impressão de ver um quadro, ou ainda quando percebe uma referência a uma escola de pintura.” (LOUVEL, 2012, p. 50). O efeito-quadro se configura quando existe uma sugestão no texto de uma obra ou uma escola de pintura, mas não existe nenhuma referência direta. (LOUVEL, 2012). Assim,

O efeito-quadro, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro particular. [...] Deve-se à presença de alguns marcadores listados, mas a saturação permanece incompleta, o efeito é fugaz; o efeito acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro, ou ainda quando percebe uma referência a uma escola de pintura. [...] funciona também no plano do personagem que serve de intermediário para o leitor, inscrevendo discretamente a impressão estética no texto (LOUVEL, 2012, p. 50).

A vista pitoresca, por sua vez, apresenta-se quando, no texto literário, temos alguns trechos que são suscetíveis de serem pintados, de lugares ‘evocadores’, abismos ou altitudes alpinas, praias etc. que surgem a partir dos equivalentes picturais. (LOUVEL, 2012). É uma espécie de rastro mnésico, reminiscência, ou seja, produzida “por intermédio da memória que, com frequência, ‘recompõe’ os detalhes de uma cena em um quadro ‘pitoresco’, permitindo, assim, o acesso ao sentido oculto de uma lembrança.” (LOUVEL, 2012, p. 53).

A hipotipose é a categoria híbrida entre narração e descrição. Ocupa espaço fronteiro – aquém (efeito-quadro, vista pitoresca) e cabe ao olhar do leitor desvendar o pictural no texto; além da hipotipose, o pictural está codificado no texto através de uma personagem ou narrador (LOUVEL, 2012).

O quadro vivo, na maioria das vezes, é apresentado voluntariamente pelo narrador, não depende muito da subjetividade do leitor, apenas de um olhar atento para identificá-lo. É uma categoria que se aproxima do teatro e da ópera, onde “os personagens, dispostos em posições ‘falantes’ reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizavam-se numa evocação, por exemplo, do *Radeau de la Méduse* ou do *Serment des Horaces*, às vezes mais apreciados do que as próprias pinturas.” (LOUVEL, 2012, p. 55, grifo da autora).

O arranjo estético ou artístico – quinta categoria proposta por Louvel – encontra-se, preferencialmente, no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção de produzir um efeito artístico é revelada. O léxico pictural é evidenciado, mas não há referência direta a nenhum quadro de pintura (LOUVEL, 2012).

A penúltima instância do pictural, a descrição pictural, deve apresentar os marcadores picturais descritos anteriormente, como por exemplo, “os operadores de abertura e fechamento do texto à imagem, as mudanças de regime do texto, tais como os efeitos de enquadramento, tipografia, grafia, título, dêiticos, narrativas encaixadas, a focalização, os tempos e aspectos, o léxico pictural e metapictural.” (LOUVEL, 2012, p. 58-59).

A categoria que fornece o maior grau de saturação pictural é a écfrase. Para Louvel (2012), é um exercício literário de alto nível que visa descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como exemplo canônico da descrição do escudo de Aquiles, por Homero, que lhe permitiu descrever a Guerra de Troia (LOUVEL, 2012). Claus Clüver (2017) descreve a écfrase como:

Representações verbais, [...] assim como representações verbais da execução de uma música ou sinfonia, um balé ou de um ato no trapézio, uma peça ou um filme, criam o que chamamos de "imagens" de fenômenos visuais, auditivos, cinéticos ou performáticos na mente do leitor, espectador ou ouvinte (CLÜVER, 2017, p. 32).

Ou seja, para o teórico, a écfrase é uma “representação verbal de configurações reais ou fictícias compostas em um meio visual não cinético.” (CLÜVER, 2017, p. 41)³⁹.

Além de Liliane Louvel (2006; 2011; 2012) e Irina Rajewsky (2012 a, b), contaremos, nesta pesquisa, em caráter complementar, com outros teóricos e críticos da literatura que reconhecem que as mídias visuais exercem importante papel nas

³⁹ Muito embora a pesquisadora queira deixar a definição mais recente de Clüver, devemos destacar a definição dada por ele em 2007 que nos parece que mais se encaixa nos nossos estudos quando conceitua écfrase como “A representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sógnico não-verbal” (CLÜVER, 1997, p. 26; trad. nossa). Retirado de CLÜVER, C. Intermedialidade. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, EBA/UFMG, v. 1, n. 2, 2007. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493>. Acesso em 28 jul de 2024.

mídias verbais, como Marianna Torgovnick em *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel* (2012), Gerard Genette (2009), Sophie Bertho (2015), dentre outros.⁴⁰

Realizado esse breve apanhado teórico, passamos a verificar a configuração intermediária em duas obras de Adriana Lisboa, *Caligrafias* (2004) e *Realejo de vida e morte (roteiro de Jocy de Oliveira)* e *Realejo dos Mundos (um romance de Adriana Lisboa)* (2023), obra em parceria com Jocy de Oliveira.

2.2 O CRUZAMENTO ARTÍSTICO EM CALIGRAFIAS (2004)

O termo caligrafia, do grego, significa beleza da escrita (*graphein + kallos*); é uma mídia visual, próxima ao desenho, cuja técnica consiste em um determinado traço de escrita elegante e regular – a arte de adornar com esmero o desenho das letras. Por extensão de sentido, caligrafia passou a denominar a escrita em geral, a forma pessoal de cada indivíduo escrever. Para Anne-Marie Christin (2023), a escrita nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, ou seja, palavra e imagem estariam desde sempre interligadas, ou seja, a escrita “é o produto de dois *media* que a precediam há muito tempo, a linguagem verbal e a imagem.” (CHRISTIN, 2023, p. 91, grifo da autora). Cumpre ressaltar que nem todos os sistemas de escrita são alfabéticos, com símbolos representando um fonema – um som. Alguns representam a palavra (sistemas ideográficos e logográficos), a sílaba (silabários), ou combinam símbolos para sons e palavras (mistos). Por esse prisma, vale lembrar, por exemplo, os hieróglifos egípcios, datados de cerca de 3.200 a. C.; a escrita chinesa, datada do século XIV a. C.; a escrita *nahuatl* dos povos astecas, descoberta no século XIII; os símbolos silábicos japoneses, entre outros⁴¹.

O vocábulo e o significado da palavra caligrafia, portanto, são muito significativos para a análise da escrita de Lisboa e dos desenhos de Gianguido Bonfanti visto que a caligrafia, por si só, já se configura, conforme explicitamos anteriormente, como uma relação intermediária, pela junção do fonema e da imagem. A capa da coletânea, se verificada isoladamente, alude aos ideogramas japoneses e

⁴⁰ Outra coletânea de artigos pertinentes ao assunto é a seguinte: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

⁴¹ Disponível em: <http://www.invivo.fiocruz.br/historia/outros-sistemas-de-escrita/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

representa, dessa forma, uma referência intermediária. Colocamos, a seguir, as imagens da capa de *Caligrafias*, de Adriana Lisboa, com o desenho de Bonfanti ao lado de um ideograma japonês – *raku*, que significa divertimento, prazer (FIGURAS 11 e 12). É possível notarmos uma semelhança entre eles, exceto pelo fato de Bonfanti inserir uma provável figura humana em sua composição:

FIGURA 11 - CAPA DE CALIGRAFIAS COM DESENHO DE BONFANTI



FONTE: A autora da pesquisa (2024) Adaptada de LISBOA (2004).

FIGURA 12 - RAKU (DIVERTIMENTO / PRAZER)



FONTE: Internet (2024).⁴²

⁴² Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/download/142790/137721>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Verificamos uma aproximação, sem que a criação de Bonfanti inove o ideograma, mas imprima sobre ele a própria característica do artista gerando uma relação de diálogo e complementaridade. Como salienta Sophie Van der Linden (2011, p. 57), a capa inicia o pacto de leitura, pois “transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa.”

2.2.1 O artista Gianguido Bonfanti

Gianguido Bonfanti nasceu em São Paulo no dia 5 de outubro de 1948 e passou sua primeira infância na colônia italiana do Rio de Janeiro.⁴³ Iniciou seus estudos artísticos precocemente, com 14 anos, ao frequentar o ateliê de Poty Lazzarotto, companheiro de seu pai na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e amigo da família. Em 1968, ingressou no curso de arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, três anos depois, obteve sua transferência para a faculdade de arquitetura em Roma. Entretanto, quando chegou à Itália, encantou-se com as artes plásticas e abandonou a arquitetura. A partir de então começou a frequentar, de modo informal, a Academia dei Belle Arti, nas aulas de gravura em metal e no ateliê de modelo vivo.

Ao retornar para o Brasil, em 1973, realizou sua primeira exposição individual com o título *G. Bonfanti*, na Galeria do Centro Cultural Lume, no Rio de Janeiro, com os desenhos produzidos durante a temporada em Roma. Sobre a referida mostra, no catálogo da exposição assim comentou o crítico e historiador de arte, Flávio L. Motta (1973):

A caligrafia sensível corre por linhas fluentes. Entre interrupções bruscas, vírgulas salpicam de negro um discurso infindável e obsessivo. A pena vive o “frenesi” de ferir o papel. O desenhista já anuncia o gravador, onde o traçado não é só o dos caminhos a percorrer. São passagens por onde a vida calca e arrasta. Por vezes a linha se converte em fios. Narra uma história sem fim. E mantém no ar a mutilação dos seres: oscilantes, flutuantes e perplexas

⁴³ Essas informações sobre biografia e currículo do artista foram retiradas de seu site www.gianguidobonfanti.com. Acesso em: 27 mar. de 2023.

figuras; “marionetes” de uma inexorável dependência; “móviles” de carne de um jogo voraz, tão arcaico e pressentido (MOTTA, 1973, não p.).

Realizou a segunda mostra individual: *Desenhos de G. Bonfanti*, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em Curitiba, em 1974-1975. Nesse período recebeu diversos prêmios importantes para sua carreira, dentre eles o prêmio na categoria Desenho no 2º Concurso Nacional de Artes Plásticas. A partir de então, participou de inúmeras mostras, projetos de ilustrações e atividades como docente, visto que é um grande estudioso de História da Arte e Estética. Nos anos 1980 e início dos anos 1990, Bonfanti passou por um período de arte experimental e estudou estilos diversos, dentre eles o abstracionismo e o minimalismo, influenciado tanto por Kandinsky quanto por Miró. Em seguida, passou a enveredar pelo figurativo, que é uma pintura que, nas palavras de Daniel Piza (2003, p.1), “mescla Eros e Tânatos, libido e drama, intensidade e sugestibilidade, cromatismo e composição.”

As suas obras geram certo desconforto, pois são densas e parte do público sente dificuldade em absorver trabalhos que não ofereçam, de imediato, certezas, conclusões e interpretações de imediato. Parte desse incômodo também se dá pelo fato de a pintura de Bonfanti não poder ser classificada, definida por gêneros ou temas como os produtos culturais da atualidade (PIZA, 2005). As obras do artista são, portanto, difíceis de serem categorizadas. Entretanto, “nenhum grande artista pode ser explicado por rótulos” (PIZA, 2005, p. 1). Piza (2005), propõe uma reflexão acerca das pinturas de Bonfanti. Explica que, em certo sentido, podemos dizer que pertencem à tradição expressionista ou, atualmente, “neoexpressionista” – através da representação da angústia e reflexos de estados de espírito. São, da mesma forma, pinturas figurativas, uma espécie de resistência à arte conceitual e abstrata que teve seu auge nos anos 1980. Porém, não podemos interpretá-las apenas com esses dois conceitos, no qual chegaríamos ao figurativo expressionista, “pois é enriquecida pelos recursos legados do abstracionismo e vai além da expressão de um sentimento por sua redundância no ambiente.” (PIZA, 2005, p. 1).

Percebemos que, ao longo de sua carreira artística, Bonfanti estudou e experimentou diversas técnicas e um conjunto de influências, como Poty Lazzarotto, quando ainda era adolescente, e Flávio de Carvalho, quando estava voltado para uma pintura mais intimista. Com os transvanguardistas Sandro Chia e Enzo Cucchi,

redescobriu a arte da figuração; já os abstracionistas Joan Miró, Kandinsky e Frank Stella influenciaram-no a explorar o potencial das cores e articulação geométrica; o brasileiro Iberê Camargo, por sua vez, suscitou em Bonfanti o desejo de retornar às representações das figuras, influência também da pintura inglesa, principalmente, de Francis Bacon e as figuras humanas contorcidas, quase animalizadas. Por fim, foi iluminado também pelas figuras humanas dos artistas Leon Kossoff e Lucian Freud, “sem as aparentes certezas do classicismo nem as duras angulosidades do modernismo.” (PIZA, 2005, p. 5). E, para terminar as ingerências artísticas, os retratos de Frank Auerbach.

Contudo, Gianguido Bonfanti chegou a um estilo próprio, inconfundível, depois que processou todas essas influências e sua experiência de vida e de arte. Desde o começo da carreira, quando estava voltado para as gravuras, até mesmo atualmente, quando suas obras são traçadas com maior liberdade e energia, todos os elementos “quase se fundem numa equação ao mesmo tempo harmônica e perturbadora.” (PIZA, 2005, p. 5).

No próximo subcapítulo, iremos analisar como tais características do artista plástico brasileiro se relacionam com algumas das pequenas narrativas de Adriana Lisboa em *Caligrafias* (2004).

2.2.2 As pequenas narrativas de Lisboa e os desenhos de Bonfanti

A própria autora nomeou seus textos na folha de rosto como “pequenas narrativas escritas entre 1996 e 2004” (LISBOA, 2004, não p.). São 38 pequenas doses de reflexões, misto entre microcontos e poesias, dentre as quais, dez são ilustradas com bico-de-pena e pincel japonês sobre papel de aquarela Arches⁴⁴ 300 gramas pelo artista plástico Gianguido Bonfanti.

⁴⁴ O papel para Aquarela Arches® foi utilizado e aprovado por grandes artistas da história da arte, como Monet e Picasso. Ele é fabricado na França há mais de 500 anos e possui bloco com 100% algodão, o que o torna mais resistente. Sua branquura não possui alvejante ótico e seu pH é neutro (= 7) para evitar amarelamento. Possui tratamento contra fungos e bactérias e é fabricado em forma redonda para gerar a filigrana (ou Marca d'água), o que assegura a autenticidade da obra de arte. Sua textura Grain Fin, prensada a frio, é a textura menos marcada. Este tipo de textura permite conseguir efeitos de realismo.

Inicialmente, é interessante atentarmos às técnicas e materiais dos desenhos e como o artista utiliza certos paradoxos em suas escolhas. O bico-de-pena e o pincel japonês são instrumentos delicados que produzem finos e limpos traços, principalmente, em desenhos lineares e caligráficos; porém, Bonfanti os emprega para traçados fortes e composições quase expressionistas.

A palavra caligrafia, particularmente nesse livro de Adriana Lisboa, faz referência à caligrafia oriental, assim como é notória a presença de influências orientais em Lisboa, especialmente a cultura japonesa no conjunto de suas obras. Seu romance *Rakushisha* (2007) é um diálogo com os haicais de Bashô e ambienta-se no Japão; a escritora também escreveu um livro infanto-juvenil sobre os milenares contos do Sol Nascente – *Contos Populares Japoneses* (2009); em *Caligrafias* (2004), o conto “Mergulho” dialoga com um dos poemas mais conhecidos de Bashô, que será abordado posteriormente. As ilustrações, realizadas com nanquim, também estabelecem uma relação com os ideogramas japoneses, além de potencializarem a interpretação das pequenas histórias.

A imagem da capa (FIGURA 11) não pode se dissociar do título, pois este entra em ressonância com os demais elementos do livro. Serve de orientação de leitura e interpretação do conteúdo e “obedece a qualquer tipo de vínculo texto-imagem, com suas relações de redundância, complementaridade ou contradição.” (LINDEN, 2011, p. 58).

A escrita em *Caligrafias* (2004) tende ao minimalismo, à forma do haikai, à precisão da palavra. Com concisão e simplicidade, a autora consegue mostrar nesses microcontos o sintetismo e a poeticidade de sua escrita. Dentre as dez pequenas narrativas ilustradas, apenas dois textos possuem títulos referentes a substantivos mais concretos, ou seja, “Jazz” e “Botânica”; os outros títulos estão relacionados a conceitos abstratos: “Veritá”, “Morte”, “Tristeza”, “Segredo”, “Gênese”, “Mergulho”, “Densidade” e “Eternidade”. Coincidentemente, essas ideias são algumas das obsessões do artista plástico, como ressalta Frederico Morais no Catálogo da exposição de Bonfanti (1996): “os binômios prazer e solidão, confinamento e memória, arquétipos e projeções anímicas”. Morais prossegue e revela também que, em Bonfanti, “o tema central, quase único, tem sido sempre o homem – suas dúvidas, angústias, desejos, perversões. O homem que se desnuda para revelar e, uma vez mais, tentar decifrar o enigma da existência.” (MORAIS, 1996, não p.).

Antes de propormos algumas aproximações entre os contos e as gravuras, é necessário enfatizar que, conforme alega Simon Morley (2020, p. 174), “O reconhecimento do aspecto visual, material, das letras (e da dimensão performática e sensorial do ato de escrever) também está no coração da prática tradicional da caligrafia, assim como na prática da tipografia.” Ou seja, a escrita é igualmente uma linguagem visual, que recorre ao olho e à mente. Ao tomarmos conhecimento do apanhado histórico realizado por Morley, destacamos a ideia de que “a espacialização e a visualização da linguagem através da tecnologia da escrita surgiram muitos milhares de anos depois que o homem se afastou de outros animais, ao aprender a se comunicar através de um complexo sistema de sons codificados.” (MORLEY, 2020, p. 174). A partir de uma análise da relação entre palavra e imagem, podemos dizer que essa aproximação midiática “expõe o fato de que a escrita e a feitura da imagem compartilham raízes comuns, e isso é verdade em termos da natureza visual de um signo inscrito e no compartilhamento da tecnologia (como mão, pena, lápis ou pincel) necessários para fazer tais notações.” (MORLEY, 2020, p. 175).

Para analisarmos a relação entre os desenhos de Bonfanti e as pequenas narrativas de Lisboa, selecionamos apenas três⁴⁵ delas – “Tristeza”, “Eternidade” e “Mergulho”. O miniconto “Tristeza” (LISBOA, 2004, p. 45) narra, em nove linhas, o momento de uma tristeza desesperançada na vida de uma mulher. Ela adentra a sala estranha por uma escada, também estranha, e se depara com todas as portas e janelas fechadas, como ressalta o narrador. Gira o ferrolho da porta, sai e senta-se no chão e recosta-se no pilar da varanda. Observa a imensidão do céu e, embora seja noite, este está empalidecido pelas nuvens. A tristeza da protagonista é potencializada pelos pingos de chuva que mais parecem picadas de agulha em seus pés desnudos. O estado melancólico se sobressai pela descrição de sua solidão no final da narrativa: “Um risco alaranjado corre no céu e explode em mil centelhas, sem fazer ruído. Em noites assim, até os fogos de artifício são silenciosos.” (LISBOA, 2004, p. 45). Lisboa, através dessa narrativa, conseguiu mobilizar o leitor para a percepção do estado emocional e psicológico da personagem, pela descrição da estranheza do ambiente, da negritude da noite, da chuva dolorida, da explosão das fagulhas alaranjadas no céu. Ainda, para destacar a habilidade da escritora-poeta, existe uma possível correlação entre a repetição dos sons sibilantes no último segmento da narrativa e a

⁴⁵ Os minicontos aqui analisados serão inseridos na íntegra na parte de Anexos dessa tese.

ideia do silenciamento de tudo que, por sua vez, contrasta com os sons abruptos, profundos e graves das palavras “degraus estranhos”, “portas trancadas”, “janelas fechadas”, “ferrolho”, “noturno”, “negras” que sugerem a ideia de fechamento, escuridão, tristeza e medo.

Bonfanti, ao interpretar o texto de Lisboa, elaborou o desenho da FIGURA 13. Partindo da distinção entre livro ilustrado e livro com ilustração de Sophie Van der Linden (2011), ressaltamos que *Caligrafias* se configura como um livro com ilustração, ou seja, quando as imagens não apenas ilustram o livro, mas, principalmente, complementam aquilo que está escrito. Nesse caso, temos camadas adicionais de interpretação. Percebemos que, tanto o texto como a imagem apresentam um corpo no chão. A escuridão predomina, “mas as nuvens clareiam o céu noturno e deixam tudo pálido e opaco” (LISBOA, 2004, p. 45), as nuvens clareiam o corpo inerte, sem movimento. Podemos observar nesse desenho de Bonfanti algumas das características que são reconhecidas como próprias do artista: em primeiro lugar, a ambiguidade narrativa e, em segundo, o motivo das figuras inclinadas e deitadas, aproximando-se da descrição de um estado de dor, tristeza e compaixão, pelo uso dos planos e pela expressividade dos gestos e da fisionomia (PIZA, 2005). Temos a impressão de que uma mão distorcida está acolhendo o corpo quase desfalecido.

FIGURA 13 - TRISTEZA



FONTE: Adaptado de LISBOA (2004).

Ressaltamos que imagem (desenho) e palavra (literatura) são mídias diferentes e, portanto, linguagens diferentes que, nesse caso, interpenetram-se e complementam-se criando novas camadas de significados. O preto e branco do desenho, por meio da grande carga expressiva, assemelha-se a Lisboa que, em grande parte do miniconto, salienta a atmosfera criada pela negritude da noite, pela palidez e opacidade das nuvens e pelas mangueiras negras. Ao analisar o léxico das cores, Michel Pastoureau faz um apanhado em um dos capítulos do seu livro *Preto: História de uma cor* (2011), sobre como os povos e as línguas perceberam as tonalidades e, principalmente, os tons de preto. Afirma que “as culturas antigas têm uma sensibilidade à cor preta mais desenvolvida e mais cheia de nuances que as sociedades contemporâneas.” (PASTOUREAU, 2011, p. 25). Nas línguas antigas, o vocabulário das tonalidades pretas é mais amplo e rico do que nas línguas modernas, as quais, inclusive, utilizam somente o termo *cor preta* e dão menos importância para as nuances da tonalidade preta que se tinha em tempos remotos. Pastoureau (2011) destaca ainda que, no léxico das cores, busca-se primeiro nomear se a cor é opaca ou brilhante, clara ou sombria, densa ou diluída, e só então busca determinar se pertence à gama dos brancos, pretos, vermelhos, verdes, amarelos ou azuis. Ocorre que “no domínio das cores, a relação com a luz sobressai a todo o resto. Por essa razão, ainda que o preto seja a cor das trevas, existem pretos ‘luminosos’, quer dizer, cores pretas que brilham em vez de obscurecer, que são luminosas antes de serem negras.” (PASTOUREAU, 2011, p. 27). Esse fato fica evidenciado no conto de Lisboa, ao contrastar o céu escuro e a palidez das nuvens e, posteriormente, os fogos de artifício.

Uma outra micronarrativa, intitulada “Eternidade” (LISBOA, 2004, p. 85), envolve também um conceito abstrato: a transcendência. Muito embora a narradora, em primeira pessoa, inicie com a afirmação de que está consciente das únicas certezas do ser humano – saber a data do nascimento e a finitude da vida – expressa, no final da sentença, a grande dúvida que todos enfrentam: a impossibilidade de se prever o momento da morte (LISBOA, 2004). A partir dessa constatação, realiza uma série de explanações filosóficas como “Minha vida é o milagre banal da eternidade feita de presente, passado e futuro simultâneos – substâncias do mesmo sonho. Meus

dias são todos de uma vez só. E eu me respondo com interrogações. Existo, até que deixe de existir.” (LISBOA, 2004, p. 85).

O desfecho é a afirmação de que a transcendência é alcançada somente quando a essência do ser humano for exatamente igual a tudo aquilo que ele externaliza, nos seguintes termos: “A maior transcendência é ter uma pele permeável e ser o que está do lado de dentro e ser o que está do lado de fora também.” (LISBOA, 2004, p. 85).

Bonfanti, por sua vez, oferece ao leitor da obra de Lisboa o desenho de um retrato de uma figura humana (FIGURA 14), nesse caso, da mesma forma que na narrativa, sem traços individuais definidos.

FIGURA 14 - ETERNIDADE



FONTE: adaptado de LISBOA (2004).

O ser é o resultado de todas as linhas que o compõem, sejam elas internas ou externas uma vez que absorvemos a energia que existe no universo e somos influenciados por ela. O nosso ser permanece em tudo o que tocamos – passado, presente e futuro são intercambiáveis. Daí advém o significado de eternidade. A transcendência é alcançada quando permitimos que todo esse fluxo existencial nos habite.

O retrato de Bonfanti expressa, através do traçado de linhas finas e grossas que se cruzam e inter cruzam e até borram o rosto representado, o movimento incessante de todas as instâncias que compõem o ser, pertençam elas ao âmago ou ao exterior. Essa é a transcendência a que Lisboa se refere e que provoca a permanência de todos nós. Esse rosto desalinhado, quase destituído de seus traços originais, carrega uma carga psicológica-existencial muito forte. Lembramos que todas as leituras se tornam camadas de significação adicionais.

Bonfanti é influenciado, nos seus retratos, pelo inglês Frank Auerbach, como destaca Piza (2005, p. 6): “a fisionomia é nublada e distorcida pelos golpes do pincel, que ao mesmo tempo escolhem poucas informações que individualizam aquele rosto”. O desenho de Bonfanti que ilustra o microconto de Lisboa retrata sua vocação para um desenho mais intimista, focado nos dramas psicológicos e inspirado pelo abstracionismo, ao invés da preocupação com o figurativo. Notamos também a influência do artista plástico brasileiro, Flávio de Carvalho, “com seus nódulos de nanquim pontuando e perturbando os traços humanos.” (PIZA, 2005, p. 2).

Da influência de Auerbach, Bonfanti foi testando novos enquadramentos e uma linguagem própria. Como ressalta Piza (2005, p. 6), “Enxergamos menos o contorno das personagens; agora sentimos sua dor e melancolia na própria confusão da fisionomia, na entropia de suas linhas.”

Como já mencionamos, as obras de Bonfanti são incompreendidas por muitas pessoas, principalmente, pelo desconforto que acarretam, “É que esse desconforto é o próprio desconforto da natureza humana, a própria complexidade do estar-no-mundo.” (PIZA, 2005, p. 6). É nesse sentido que Bonfanti e Lisboa se inter-relacionam, pois traduzem, a partir das especificidades das respectivas expressões artísticas – desenho e literatura –, a complexidade da existência humana. Tanto Whistler quanto Bonfanti, os dois artistas plásticos vinculados às obras de Adriana Lisboa analisadas na tese – *Sinfonia em branco* (2001) e *Caligrafias* (2004), respectivamente – são complexos e enigmáticos.

Por fim, ao explorarmos o microconto “Mergulho”, verificamos que este estabelece um diálogo intertextual com um haicai muito conhecido de Matsuo Bashô – o haicai da rã: “O velho tanque/ Uma rã salta/ Barulho de água.” (BASHO *apud* MAVERICCO, 2017).

Depreende-se, do exame das palavras de Bashô, que a rã, o açude e o universo inteiro desaparecem no terceiro verso, dando lugar apenas àquele tipo de paz interior que sentimos ao ouvir o barulho da água. Importante destacar que Lisboa não foi a primeira a estabelecer uma relação dialógica com esse pequeno haikai. Antes dela, alguns artistas promoveram a tradução e algumas paródias: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Paulo Leminski, dentre outros.

Lisboa, em sua pequena narrativa, propõe uma possível interpretação para o haikai de Bashô, ampliando-o. No princípio, temos a rã e o lago; “O lago espelhava o mundo e multiplicava o desejo da rã num abismo invisível.” (LISBOA, 2004, p. 63). Bonfanti, em sua representação pictórica (FIGURA 15), expande a perplexidade, o temor e as dúvidas da rã diante do salto, para os seres humanos. Na imagem, inclusive, a posição da figura humana e o posicionamento dos braços e pernas podem nos lembrar os de uma rã – além disso, esse indivíduo encontra-se diante de um “abismo invisível”, como em Lisboa. A arte e a criatividade de Bonfanti são admiráveis. Novamente, temos aqui um belíssimo exemplo da expansão das camadas interpretativas.

FIGURA 15 - MERGULHO



FONTE: adaptado de LISBOA (2004).

Nesse sentido, a figura da rã passa a ser uma metáfora para o ser humano, assim como o restante do microconto também pode ser analisado como uma reflexão filosófico-existencial: “A rã duvidou. É possível saltar? Saberei eu saltar? O que é que eu sou, afinal, diante do lago? E a rã sentiu-se água. [...] E o universo inteiro a estremecer.” (LISBOA, 2004, p. 63). Percebemos que a pequena narrativa de Lisboa, ao final, sugere uma transformação: “A rã esperou na margem pelo convite. E o lago, no escuro, não dormia, guardava sombras. Aguardava o salto? No segredo do gesto pensaram ambos: talvez a vida. Talvez a morte. Talvez apenas um breve rumor d’água.” (LISBOA, 2004, p. 63). Isso porque, a transitoriedade da vida tem um papel de destaque nas composições na filosofia oriental do haikai. Para essa doutrina, por exemplo, quando pigmentos coloridos surgem nos ramos de uma árvore, sabe-se que alguma coisa se modificou na paisagem e gerou uma transformação no espectador, principalmente.

Devemos reforçar que, além das análises particulares de cada microconto e seu respectivo desenho, a relação entre literatura e imagem aqui pode ser classificada como multimidiática – palavra e imagem compartilham espaços próximos apesar de permanecerem distintas “em termos de relações espaciais, tipos de inteligibilidade e, frequentemente, na divisão de funções.” (MORLEY, 2020, p. 172). A imagem serve para ilustrar os textos, porém contribuem para imprimir camadas extras de significados.

Os comentários propostos e as relações estabelecidas configuram uma análise subjetiva, restando claros traços do engajamento pessoal com o texto. A relação entre os desenhos e microcontos pode ser entendida como uma transposição intersemiótica uma vez que os esforços foram para encontrar um mínimo de equivalentes de um sistema semiótico em outro (CLÜVER, 2006) e confirmar que a imagem acrescenta outros níveis de interpretação que excedem o texto escrito.

2.3 OS REALEJOS DE JOCY DE OLIVEIRA E DE ADRIANA LISBOA

Realejo de vida e morte (roteiro de Jocy de Oliveira) e Realejo dos Mundos (um romance de Adriana Lisboa) (2023), objeto de estudo do presente subcapítulo, é

resultado de um longo processo de influências mútuas entre as duas escritoras. Essa obra palimpséstica, desenvolvida a quatro mãos é, portanto, um produto multimidiático. Publicada com os dois títulos formando um só, é composta pelo roteiro de Jocy de Oliveira, na versão bilingue, com tradução de Lynne Margaret Reay Pereira; pelo caderno de imagens da récita de 2022 no teatro; pelas partituras; pelos links dos áudios com QRCode e pelo romance de Adriana Lisboa. As diversas mídias se entrelaçam e se complementam podendo ser analisadas isoladamente ou em conjunto.

No subcapítulo seguinte iremos abordar como as expressões midiáticas de Adriana Lisboa e Jocy de Oliveira se entrelaçam nesse projeto inédito na literatura brasileira. Para tanto, elaboramos um apanhado breve da carreira de Jocy de Oliveira para então analisarmos as obras dessas duas artistas.

2.3.1 O diálogo multimidiático nos textos de Jocy de Oliveira e Adriana Lisboa

Jocy de Oliveira é reconhecida nacional e internacionalmente como uma das pioneiras da música eletroacústica e da arte multimídia, sendo que suas produções envolvem música, teatro, texto, instalações, vídeo e cinema. É também compositora e pianista e já gravou mais de 30 discos no Brasil, Inglaterra, Estados Unidos da América, Alemanha, Itália e México. Foi solista sob direção de Igor Stravinsky e executou primeiras audições de Luciano Berio, John Cage, Claudio Santoro e outros. Escreveu e publicou sete livros no Brasil, EUA e França, dentre eles – *Diálogo com cartas* (2014), que venceu o *Prêmio Jabuti*, tendo sido publicado em Paris pela Editions Honoré Champion. Compôs, escreveu o roteiro e dirigiu dez óperas multimidiáticas que foram apresentadas no Brasil e em diversos países, recebendo premiações em 11 festivais de cinema em Londres, Nice, Madrid, Varsóvia, Antuérpia, Nazareth (Israel), Nova Iorque e Santiago⁴⁶.

Deve-se dar destaque para o fato de que Jocy de Oliveira foi a primeira entre os compositores e compositoras nacionais a escrever e dirigir suas óperas buscando reformular o formato convencional operístico; concebeu suas obras simultaneamente

⁴⁶ Retirado de <http://www.jocydeoliveira.com>. Acesso em: 24 jan. 2023.

em linguagem teatral e cinematográfica, por exemplo, além do caráter experimental de suas produções e a presença da música eletroacústica. É amplamente reconhecida por ser uma compositora multimídia, conforme destaque de Sara Cohen no artigo intitulado “Mas, escuta! Eu nasci no piano”, na coletânea “Leituras de Jocy” (2018), organizada por Rodrigo Cicchelli Velloso e Manoel Aranha Corrêa do Lago. Cohen (2018) salienta que, antes de ser reconhecida como compositora multimídia, Jocy teve uma carreira muito sólida e promissora como pianista, assim discorrendo: “Porém, antes de se firmar como compositora, com uma produção consistente, reconhecida e premiada, a artista percorreu uma outra trajetória, também consistente. Pianista de alto calibre [...]” (COHEN, 2018, p. 101-102).

Adriana Lisboa cria, sob influência da música e da carreira de Jocy, o romance *Realejo dos mundos* (2023), utilizando-se de uma linguagem poética e personagens insólitos. Nas palavras da própria escritora, “Este texto se inspirou no trabalho da compositora e autora Jocy de Oliveira, referência na minha formação artística.” (LISBOA, 2023, p. 157). Tendo em mãos esse romance, Oliveira, “por sua vez, adaptou-o em 2021-2022 para o projeto da ópera cinematográfica *Realejo de vida e morte*. Uma primeira fase do projeto foram as récitas no teatro, em 2022.” (LISBOA, 2023, p. 157).

Após assistir às récitas no teatro, Lisboa elaborou uma revisão do seu primeiro texto, inspirada, dessa forma, pelo que Jocy de Oliveira criou a partir do seu trabalho. Como uma manivela de um realejo, os textos foram sendo criados e inspirados mutuamente. Assim sendo, o romance de Lisboa, *Realejo dos mundos*, baseado na obra de Jocy de Oliveira, o roteiro de *Realejo de vida e morte* foi baseado, por sua vez, no romance de Lisboa: são obras que se fundem e, ao mesmo tempo, são independentes e estabelecem um diálogo inédito na literatura brasileira contemporânea. Como um realejo, a história se repete, mas cada repetição é alterada pelo olhar da outra artista.

Esse caráter multimidiático, como já salientado, torna a leitura de *Realejos*⁴⁷ uma verdadeira experiência imersiva, elevando o potencial interpretativo da referida obra: “Uma experiência multissensorial – uma espécie de ‘obra total’ [...]” (MORLEY,

⁴⁷ Quando mencionamos *Realejos* entenda-se a obra *Realejo de vida e morte – um roteiro de Jocy de Oliveira e Realejo dos mundos – um romance de Adriana Lisboa* (2023).

2020, p. 176). A cada leitura e cada leitor, ao escolher dentre os possíveis caminhos de apreciação da obra, imprime novas camadas de significação e interpretação, realizando sempre uma apreciação inédita. Estabelece-se, portanto, uma relação entre as diversas mídias na criação Lisboa/Oliveira, uma obra multimidiática. Assim, no entendimento de Rajewsky (2012, p. 60) sobre projeto semelhante, “as várias formas de articulação midiática apresentem-se todas na sua materialidade afim e contribuam todas, cada qual de uma maneira especial, para a constituição e significação da encenação inteira.” Percebe-se que a estrutura plurimidiática torna-se uma característica constitutiva dessa obra.

Ao considerar a intermedialidade em *Realejos*, é importante lembrar que se trata de um conceito amplo, um espaço híbrido, como o próprio termo sugere: um lugar entre mídias. Claus Clüver (2007) enfatiza a importância da “mídia” como “meio de comunicação”, que fornece a base para todas as discussões sobre mídia e intermedialidade. Apresenta uma definição ampla do termo mídia como “um processo dinâmico e interativo no qual as pessoas, como emissores e receptores, produzem e recebem sinais” (CLÜVER, 2007, p. 9).

Ao mencionarmos o caráter multimidiático de *Realejos*, podemos recorrer ao mesmo estatuto que é o hibridismo, um conceito que ilustra as seguintes palavras de Jürgen E. Müller (2012b, p. 86): “Durante os últimos 20 anos, os termos ‘híbrido’, ‘hibridismo’ e ‘hibridização’ parecem ter adquirido o mesmo estatuto de ‘multi ou intermedialidade’.” Ultrapassando o hibridismo e o conceito de multimidiático, o que percebemos em *Realejos* é uma diluição das fronteiras entre as mídias que a compõem, um apagamento das fronteiras, tornando-as permeáveis. Sendo assim, as diversas mídias se entrelaçam e se permeiam.

2.4 A PICTURALIDADE⁴⁸ NO ROMANCE *SINFONIA EM BRANCO*

⁴⁸ Optou-se pelo termo picturalidade, pois será utilizada, preponderantemente, a teoria de Liliane Louvel que assim entende o pictural como “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob as formas mais

No romance *Sinfonia em branco* (2001), observamos uma significativa presença de diversas mídias, tais como, artes plásticas, escultura, fotografia, música, teatro e cinema. Essas referências acontecem tanto por meio da temática desenvolvida na obra como, principalmente, através de empréstimos técnicos ou de referências intermediárias. Além desses aspectos, Lisboa realiza, em alguns momentos, empréstimos de outros gêneros literários, particularmente, dos madrigais e das cantigas. Destacamos o papel expressivo do leitor/receptor dentro das inter-relações que constituem parte relevante do contexto discursivo da obra. O leitor, ao ser considerado o ativador dessa rede interdisciplinar, confirma a importância que o ato da leitura adquire: o único tempo existente é o da enunciação e todo texto é eternamente escrito aqui e agora (MIRANDA, 2005).

A presença da picturalidade, o estudo da conexão entre as linguagens e a experimentação presentes no romance indicam a complexidade de sua leitura e possibilidades de interpretações. Diante desses aspectos, compreendemos que essa perspectiva lança um novo olhar para os estudos literários a respeito dessa escritora brasileira. Algumas metáforas e alguns termos lexicais relacionados às mídias visuais auxiliam na definição da picturalidade do texto, tais como, “força imagética”, “pictórico”, “pitoresco”, “pictorialista” como também algumas metáforas espaciais: estrutura, moldura, circularidade, quiasma, abertura, cume, queda, textura, cor, imagem, dentre outras (LOUVEL, 2011).

Para Viola Winner (*apud* LOUVEL, 2011), a descrição pictural é uma prática que descreve pessoas, lugares, cenas como se fossem pinturas, ou sujeitos das pinturas e o uso de objetos de arte para projetos temáticos. Na mesma esteira, conforme Jean Hagstrum (*apud* LOUVEL, 2011), para ser chamada de pictórica, a descrição ou a imagem deve ser, na sua essência, capaz de ser traduzida em pintura ou outra mídia visual. Isto é, o caráter do texto, seja por meio de figuras de linguagem, seja por meio de um léxico técnico e até de uma escrita pictural, promove uma configuração de uma obra de arte no ato da leitura.

ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual.” (LOUVEL, 2012, p. 47).

Diante dos aspectos até aqui elencados, apresentaremos, a seguir, a análise da presença das mídias em *Sinfonia em branco*. Tendo esse objetivo em mente, abordaremos principalmente: (i) o título homônimo à tela de Whistler com a teoria dos Elementos Paratextuais de Genette (2009); (ii) a *Ékfrase* e efeito-quadro, sob fundamentação de Claus Clüver (2017); Márcia Arbex (2020); Liliane Louvel (2012); Sophie Bertho (2015); (iii) a pintura como empréstimo técnico e referências intermediáticas (quando são usadas referências de outras mídias na própria narrativa), utilizando-se o caráter “como se”, proposto por Irina Rajewsky (2012); (iv) a pintura como tema; (v) a inserção material da pintura; (vi) o personagem artista plástico; (vii) o branco e a ausência; (viii) o colorido – as matizes da narrativa; (ix) o *voyer* – esses últimos aspectos serão analisados sob a luz da teoria da Liliane Louvel (2011/2012), principalmente.

A escultura, da mesma forma, será analisada a partir dos seguintes aspectos: (i) a referência intermediática proposta por Irina Rajewsky (2012); (ii) a escultura como empréstimo técnico, ou seja, quando se utilizam termos relacionados com a mídia escultura na própria narrativa; (iii) a escultura enquanto tema, assim como a inserção material da escultura e a personagem escultora – Clarice. Outra mídia presente no romance é a fotografia e sua manifestação por meio de referências intermediáticas e como empréstimo técnico. Certamente, teorias sobre as características de cada mídia também serão exploradas, como os estudos de Susan Sontag (2004) e Roland Barthes (2015). Apesar de haver apenas breves menções ao teatro e ao cinema, torna-se relevante mencionar que essas mídias também se apresentam na obra.

Verificamos, igualmente, que são incorporados à narrativa diversos gêneros textuais, a saber: rótulos; bulas; receitas culinárias (transcritas na sua integralidade do conteúdo, mas não na forma); bilhetes; *slogans*; e propaganda, por exemplo. Em paralelo, mas minoritariamente, observamos a presença de alguns gêneros literários, tais como: madrigais, parlendas e cantigas. A título de exemplo, transcrevemos a seguir alguns trechos extraídos da narrativa:

(i) rótulo: “Abriu o armário e apanhou o tubo azul: *Lancôme, Paris. Gommagepur. Gelée exfoliante. Activation et lissage (Exfoliating gel. Stimulation – smoothness). Soinducorps. Vitalité. Douceur.*” (LISBOA, 2013a, p. 32, grifos da autora);

(ii) receitas culinárias: “Na cozinha, Clarice, com sua aliança dourada brilhante, estava fazendo os biscoitos casadinhos que aprendera com a tia-vó Berenice. 3 xícaras de farinha de trigo. 2 xícaras de açúcar. 6 gemas. 3 claras. 1 colher (chá) de fermento.” (LISBOA, 2013a, p. 200, grifos da autora);

(iii) citação de um madrigal de Claudio Monteverdi: “Si ch’iovorreimorire / ora ch’iobaccio, amore, / la bela boccadel mio amato core. / [Sim, eu gostaria de morrer / agora que beijo, amor, / a bela boca do meu amado coração].” (LISBOA, 2013a, p. 114).

As citações verbais colocadas no texto de ficção têm como característica o recurso da repetição, obviamente, e o do deslocamento do texto literário para o texto citado, surtindo algumas reflexões no leitor, tais como, “qual o tipo de relação entre o texto literário e o excerto citado?”; “de que forma o texto citado auxilia na interpretação da narrativa?”. Um dos objetivos, portanto, das citações, nesse caso, é acrescentar “camadas de significado ao produto novo que o está citando, o texto citante.” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022, p. 108). Nesse sentido, Campagnon (*apud* RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022, p. 108) preconiza que “a citação verbal tem por objetivo validar, controlar a enunciação e funcionar como um termômetro para regular o texto citante.”

Iniciaremos a análise da picturalidade no romance *Sinfonia em branco* (2001) a partir da análise do título do livro homônimo de uma tela famosa do artista plástico James McNeill Whistler que permeia toda a narrativa. A primeira referência ao caráter pictural que notamos diz respeito à análise dos elementos paratextuais, principalmente, o título do livro: *Sinfonia em branco*.

2.4.1 James McNeill Whistler e a tela *Symphony in White, No. 1: The White Girl*⁴⁹

James McNeill Whistler (1834-1903) foi um artista *avant garde* e multimidiático. Ao longo de sua vida e carreira, experimentou diversas técnicas e

⁴⁹ Apesar de existir uma indeterminação quanto à tradução do nome da tela, optou-se de utilizar, quando necessário o título em língua portuguesa, aquele que foi utilizado pela própria Adriana Lisboa no romance, qual seja, *A garota de branco*.

materialidades de pintura: óleo, gravura, desenho e até aquarela. Na fase mais madura de sua carreira utilizou, no título de suas obras, referências à música, fazendo assim a combinação entre cor e composição. Era um dândi, um artista do mundo, mas extremamente consciente de seu papel e, por essa razão, foi facilmente reconhecido como um artista com intenções e propósitos sérios. Nasceu norte-americano, mas, logo na infância, morou na Rússia e depois Londres e Paris; passou períodos no Chile, em Veneza, Holanda e Bruxelas. Whistler, assim como os personagens de Lisboa, conforme analisamos no Capítulo 1, era um sujeito deslocado de seu tempo/espaço. Transitou em diversos lugares e não era adepto a rótulos ou classificações.

Uma das características mais marcantes de Whistler e que faz com que seja lembrado e referenciado é que, desde o início de sua carreira, colocava-se contrário aos cânones contemporâneos de arte:

Ele desenvolveu a preocupação com as qualidades abstratas de sua mídia: composição, equilíbrio e ritmo. Existem em vários surpreendentes Nocturnos dos anos setenta, ou nos minúsculos painéis dos anos noventa, exemplos de pensamento abstrato que só podem ser encontrados em alguns dos experimentos pictóricos mais sofisticados deste século⁵⁰ (TAYLOR, 1978, p. 6).

Além desse aspecto, foi um dos primeiros a questionar o papel tradicional da arte e dos artistas na sociedade da sua época. Ele era preocupado não somente com o relacionamento entre pintor e patrono, que começava a ser extinto, mas também com uma questão mais ampla – o posicionamento da arte em uma sociedade em rápida transformação –, questionava seu papel como artista na vida cotidiana, seu impacto nas atitudes e comportamentos (TAYLOR, 1978). Suas ideias, seus posicionamentos e, principalmente, sua arte, encorajaram atitudes de pensamento lógico e de constantes questionamentos que foram fundamentais para o ambiente artístico do século XX.

Após breves passagens na Academia Militar dos Estados Unidos, em West Point, de 1851 a 1854, e na US Geodetic Coastal Survey, cuja atribuição era desenhar gravuras de mapas e plantas topográficas, Whistler decide, em 1855, viajar para Paris

⁵⁰ No original: He developed a concern for the abstract qualities of his media: for composition, balance and rhythm. There are, in a number of the astonishingly free Nocturnes of the seventies, or in the tiny panels of the nineties, examples of abstract thinking which can only be matched in some of the most sophisticated painterly experiments of this century.

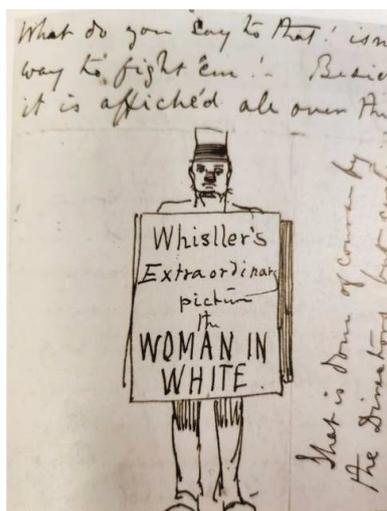
e tornar-se um artista. A partir daí inicia seu longo processo de aprendizado, amadurecimento e consolidação do artista excepcional que foi.

Um dos temas pelos quais Whistler é constantemente lembrado são as composições simples de figuras femininas conhecidas como os quadros das garotas de branco (the “White Girls” paintings), que foram realizados durante a década de 1860. No início dos anos 1860, subjugado pelas exigências do realismo e, às vezes, do exótico, Whistler vinha desenvolvendo uma preocupação com a qualidade de suas produções, tanto da forma quanto da cor.⁵¹ (TAYLOR, 1978, p. 27).

O primeiro e principal retrato foi *The White Girl*, que teve como modelo sua amante, Joanna Hiffernan – a obra iniciada em 1861, em Paris, virou um ícone das artes plásticas da modernidade (FIGURA 17). A obra *The White Girl* foi posteriormente renomeada *Symphony in White, No. 1: The White Girl*, ou Sinfonia em Branco No. 1: A garota de branco. Uma resenha publicada em 28 de junho de 1962, no jornal *The Athenaeum*, provavelmente escrita pelo crítico Pré-Rafaelita Frederic George Stephens, aproximou a tela de Whistler com o romance muito famoso à época, *A mulher de branco*, de Wilkie Collins. Tal aproximação foi prontamente afastada pelo próprio artista plástico ao negar, inclusive, a leitura dessa obra. Muito embora, em carta para o *marchand* amigo da família, George A. Lucas, contara a novidade de que sua pintura fora destacada em outras exposições e divulgada como “Whistler’s Extraordinary Picture the WOMAN IN WHITE” (A extraordinária pintura de Whistler – A mulher de branco). A carta, datada de 26 de junho de 1962, foi ilustrada com um esboço de um homem que usava uma placa publicitária, como podemos observar na FIGURA 16 a seguir:

FIGURA 16 - DETALHE DO ESBOÇO CARTA DE WHISTLER PARA GEORGE A. LUCAS

⁵¹ No original: Through the early sixties, subjugated at times to the demands of realism, at times to those of the exotic, he had been developing a concern for the quality of the design of both form and color.



FONTE: Adaptado de MONTFORT (2020)

E não foi somente o nome da tela que foi modificado. Segundo Margaret F. MacDonald (2020, p. 36), radiografias e raios infravermelhos mostram que muitas alterações foram feitas na composição diretamente na tela e indicam que Whistler estava ajustando a forma como retratou Hiffernan.⁵² Muito embora o nome da tela tenha sido traduzido de algumas formas diferentes e até relacionada com o título *The Woman in White – A mulher de branco*, iremos padronizar na tese e mencionar a tela sempre com o título oficial: *Symphony in White No. 1: The White Girl*.

Logo a seguir, na Figura 17, temos a representação do quadro de Whistler (Óleo em tela):

FIGURA 17 - SYMPHONY IN WHITE, NO. 1: THE WHITE GIRL, 1861–1863, 1872

⁵² No original: X-radiography and infrared reflectography show that many changes were made to the composition directly on the canvas, and indicates that Whistler was adjusting how he portrayed Hiffernan.



FONTE: National gallery of art, Washington, Harris Whittemore Collection, 1943.6.2.⁵³

Como nesse período Whistler almejava adentrar no círculo oficial de artistas de Paris, submeteu sua pintura para o Salão de Paris de 1863, mas foi recusada. Depois de renegada, ela foi exposta pela primeira vez em Londres, em maio de 1862, na Berners Street Gallery, uma galeria comercial em Londres, com a designação “REJEITADA” e com o não autorizado título *The Woman in White*. Whistler questionou se a atenção voltada para a exclusão de seu quadro não seria uma forma de lutar contra o elitismo da Academia: “ela tem uma aparência grandiosa em seu quadro e cria uma emoção no mundo artístico aqui... No catálogo desta exposição está marcado como ‘rejeitado na Academia’. O que você acha disso? Não é essa a maneira de lutar contra eles!”⁵⁴. A tela recebeu pela imprensa os adjetivos de “bizarra” e

⁵³ Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12198.html>. Acesso em: 10 mar. 2020

⁵⁴ No original: “she looks grandly in her frame and creates an excitement in the artistic world here... In the catalogue of this exhibition it is marked ‘rejected at the Academy’ What do you say to that? Isn’t that the way to

“incompleta”. Seguindo seu estigma de renegada, acabou no *Salon des Refusés*: uma exibição de protesto, organizada por Gustave Coubert, do conjunto das pinturas que não foram aceitas pelos juristas do Salão Francês. A obra de Whistler, juntamente com *Déjeuner sur L’Herbe*, de Édouard Manet, foram o centro das atrações da mostra. E, de fato, *Symphony in White No. 1: The White Girl* e *Déjeuner sur L’Herbe* causaram uma profunda mudança no pensamento artístico do século XX no tocante à representação da mulher e à ideia de belo. As obras, além disso, conferem às figuras femininas um olhar desafiador e provocativo, rompendo com todas as convenções da sociedade vigentes à época de sua produção.

Desprezando as referências artísticas daquele período e os padrões de retratos, *Symphony in White No. 1: The White Girl* deixou os espectadores e, principalmente, os críticos de arte do século XIX nitidamente desconfortáveis. Como podemos observar na Figura 17, a mulher na pintura usa um vestido informal de cambraia (tecido leve de algodão ou linho que era usado em ambiente doméstico). Seu cabelo ruivo está solto, o que reforça a ideia de que a pintura quer retratar a intimidade, e a cor contrasta vividamente com o branco tonal do vestido, além de não usar crinolina⁵⁵. A mulher olha impassivelmente, sua expressão é vaga e desfocada. Ela fica em pé sobre um tapete de pele de urso, cuja aparência feroz contrasta com o olhar vazio e passivo e com as flores que caem languidamente de suas mãos para o chão. Para os espectadores, esses atributos tornaram o mundanismo e a falta de inocência de Joanna Hiffernan, a modelo e amante de Whistler, explícitos e chocantes.

É importante salientarmos que dois elementos em conjunto contribuíram para que a tela de Whistler provocasse um grande impacto, a princípio negativo, na sociedade da época: os cabelos soltos e a roupa íntima, sem crinolina. Os cabelos são considerados, com frequência, signo de efeminação. Nas artes plásticas, essa característica também é ressaltada e observada, como aponta Michelle Perrot (2019, p. 54): “a representação dos cabelos das mulheres é um tema maior de sua figuração, principalmente quando sugerir proximidade da natureza, da animalidade, do sexo e do pecado.” Essa afirmação relembra algumas personagens importantes, como Eva

fight ‘em!’” James McNeill Whistler on the exhibition of the *White Girl* at Morgan’s Gallery, London, 1863. (NATIONAL GALLERY OF ART).

⁵⁵ As crinolinas eram armações usadas sob as saias para lhes conferir volume, sem a necessidade do uso de inúmeras anáguas. Inicialmente, eram feitas artesanalmente, com crinas de cavalo trançadas; porém, a partir de 1855, passaram a ser produzidas industrialmente, utilizando-se tirantes e finos arames de aço.

e Maria Madalena, que são dotadas de espessas cabeleiras e que fazem a beleza da estatuária medieval e da pintura do Renascimento alemão (Dürer, Cranach). A sensualidade destacada pelos pintores renascentistas como Boticelli, Tintoreto, Veronese, e pela escola de Fontainebleau e a escola alemã, “que retrataram a Eva, a Melancolia e as feiticeiras com cabelos ondulantes e drapeados” (PERROT, 2019, p. 54), não era tida como representação da mulher de “respeito” no século XIX, período no qual o quadro *Symphony in White No. 1: The White Girl* foi pintado.

Michelle Perrot (2019, p. 58) assim descreve a moda e os costumes do século XIX:

No século XIX, uma mulher “de respeito” traz a cabeça coberta, uma mulher de cabelos soltos é uma figura do povo, vulgar; nas feiras, distinguem-se as burguesas que usam chapéu, que saem às compras, das feirantes que nada usam para cobrir os cabelos. A moda logo impõe o chapéu tanto para homens como para as mulheres. [...]. Posteriormente, voltou-se a atenção para os próprios cabelos. São vários os penteados. Mas em público, raramente são deixados soltos: na maioria dos casos são presos num coque que só se desfaz na intimidade do lar, ou mesmo apenas no quarto para dormir. Na noite de núpcias, a esposa solta os cabelos para o marido, e a partir de então apenas ele terá esse privilégio (PERROT, 2019, p. 58).

Penteados, comprimento, corte são objetos de códigos de moda e de conduta. Porém, é essencial também atentarmos para as cores dos cabelos. A preferência dos pintores, destaque especial para os impressionistas, está nas loiras. No caso da série de pinturas conhecida como *The “White Girls”*, as ruivas, que eram as preferidas de Toulouse-Lautrec não tinham boa reputação, pois têm “cabeça quente e são tidas como feiticeiras” (PERROT, 2019, p. 59). Aos olhos do criador, a obra foi assim descrita para George Du Maurier no início dos anos 1862:

[...] uma mulher em um lindo vestido de cambraia branco, de pé contra uma janela que filtra a luz através de uma cortina de musselina branca transparente – mas a figura recebe uma luz forte da direita e, portanto, a imagem, exceto o cabelo ruivo, é uma linda massa de um brilhante branco⁵⁶ (DU MAURIER *apud* TAYLOR, 1978, p. 27).

⁵⁶ No original: ... a woman in a beautiful white cambric dress, standing against a window which filters the light through a transparent white muslin curtain – but the figure receives a strong light from the right and therefore the picture, barring the red hair, is one gorgeous mass of brilliant white.

Para os estudos de esteticismo, os vestidos brancos podem ser traiçoeiros, principalmente, vestidos brancos da Era Vitoriana (1860). As “mulheres de branco” foram representadas muitas vezes na história da arte e geraram fascínio em muitos artistas no século XIX. A primeira de quem se tem conhecimento foi de 1851, *Portrait of Sophia Dalrymple*, de G. Watts. Em 1858-1859, Frederic Leighton pintou sua modelo favorita, a italiana Nanna Risi, em *Pavonia*. (CALVERT, 2012, p. 1). Interessante notar que esses dois exemplos, que poderiam ter efeito de inspiração para Whistler, também são representações de mulheres sem crinolina. Na autobiografia da poeta Mary Howitt (1889) existe uma possível explicação sobre as mulheres não crinolinadas e as festas particulares nos ateliês de artistas, quando ela descreve uma festa de estúdio dada por Rossetti em 1881:

As mulheres sem crinolina, com seus cabelos selvagens, que eram muito bonitos, seu vestido pitoresco e cores ricas, parecendo figuras saídas das pinturas Pré-Rafaelita... Posso pensar agora como um sonho ardente, onde lutavam formas lindas e fantásticas quando se moviam lentamente. Eles pareciam todos tão jovens e parecidos entre si, que eu me sentia como se estivesse fora do meu lugar, embora admirasse todos eles⁵⁷ (HOWITT, *apud* Calvert, 2012, p. 01).

As pinturas Pré-Rafaelitas também retratam trajes sem crinolina, mas o tema histórico e artístico, que na sua essência é fantasia, permitiu essas liberdades. Whistler foi considerado pelos críticos, por volta de 1870, um membro, mesmo que periférico, do grupo dos artistas Pré-Rafaelitas (TAYLOR, 1975). A ausência de crinolina foi, da mesma forma, ressaltada por George du Maurier, em fevereiro de 1862, quando descreve uma visita do amigo “Jimmy” Whistler e sua amante e modelo Joanna Hiffernan:

Joe veio com ele para mim na tarde de segunda-feira, levantou-se como uma duquesa, sem crinolina – a mera confecção de seu gorro por uma Madame qualquer ou outra pessoa em Paris custava 50 francos. E Jimmy descreve todos os parisienses na avenida como espantados com *la belle Anglaise*⁵⁸ (TAYLOR, 1975, p. 27).

⁵⁷ No original: The uncrinolined women, with their wild hair, which was very beautiful, their picturesque dress, and rich colouring, looking like figures out of the pre-Raphaelite pictures... I can think of it now like some hot struggling dream, in which the gorgeous and fantastic forms moved slowly about. They seemed all so young and kindred to each other, that I felt as if I were out of my place, though I admired them all.

⁵⁸ No original: Joe come with him to me on the Monday afternoon, got up like a duchess, without crinoline – the mere making up of her bonnet by Madame somebody or other in Paris cost 50 fr. And Jimmy describes all the Parisians on the boulevard as aghast at *la belle Anglaise*.

Outra mulher de branco que foi pintada no mesmo ano que a de Whistler e que merece destaque aqui é *Lady Lilith*, de Rossetti, encomendada por Frederick R. Leyland. Nessa obra foi retratada Lilith, que seria a suposta primeira mulher de Adão, em sua toalete, sugerindo as complexas conotações de pureza/impureza de Vênus. Ambos os pintores utilizam o vestido branco simbolicamente para levantar questões sobre o estado sexual do sujeito. Em cada um dos casos citados, o vestido branco está intensamente ligado ao simbolismo da pintura (CALVERT, 2012).

Quando Whistler foi identificado como membro do grupo Pré-Rafaelita, em meados de 1870, ele estava realmente impressionado pelo exotismo exuberante da arte de Rossetti e foi influenciado por esta. Em meados de 1860, dedicou-se a essa série de retratos de uma só figura, cuidadosamente compostos, elaborados com detalhes e acessórios orientais em toda a sua rica profusão. Em pinturas como *Rose and Silver: 'La Princesse du Pays de la Porcelaine'* (*Rosa e Prata: 'A princesa do país da porcelana'*), a referência não é apenas com o Japão. A figura ricamente vestida, elevando-se contra um fundo pitoresco, a intensidade psicológica, a cor suntuosa, tudo invoca Rossetti. Alguns desses mesmos elementos reaparecem na busca de Whistler pelo tema The "White Girls" paintings pois foram três quadros com essa temática: *The White Girl* (1861-1863), posteriormente renomeada *Symphony in White No. 1: The White Girl*; *The Little White Girl* (1864), também alterado o nome posteriormente para *Symphony in White No. 2: The Little White Girl*; e *Symphony in White No. 3* (1865-1867⁵⁹). No verão de 1864, Joanna Hiffernan posou ainda para outro quadro para ser concebido como um arranjo em branco, *Little White Girl* (*Pequena Garota de Branco*) (TAYLOR, 1975, p. 30, tradução nossa⁶⁰). As três telas principais da série The "White Girls" paintings possuem como tema central o que está nos títulos, o que reafirma a rejeição de Whistler a qualquer função didática. É uma

⁵⁹ As datas das telas estão de acordo com o site do National Gallery of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/exhibitions/2022/woman-in-white.html>. Acesso em: 28 abr. 2021.

⁶⁰ No original: It was in the 1860s that he devoted himself to that series of carefully composed single-figure portraits, elaborated with Oriental detail and accessories in all their rich profusion. In paintings such as the *Rose and Silver: 'la Princesse du Pay de la Porcelaine'*, the debt is not only to Japan. The richly costumed figure towering against a picturesque background; the psychological intensity; the sumptuous colour: all invoke Rossetti. Some of these same elements reappear in Whistler's pursuit of the "White Girl" theme.

sequência de figuras femininas de branco, com atitudes relaxadas e lânguidas, em oposição a fundos decorativos bem construídos.” (TAYLOR, 1975).

A ligação de Whistler com a gravura japonesa é aparente e ressaltada por Taylor (1975, p. 48) que destaca “duas xilogravuras de Kiyonaga de uma série, que são atribuídas ao seu acervo e mostram a vida em uma casa de gueixas. Há também a interessante sugestão de grandes bonecas japonesas que ele possuía naquela época, usadas como modelos.” Whistler encontrou simplicidade na estética japonesa. O artista americano foi influenciado pelos métodos generalistas de articulação e composição japonesas, que foram integrados ao seu trabalho.

A ascensão deste movimento, japonismo, foi em 1872 quando a revista *La Renaissance littéraire et artistique* publicou diversos artigos com estampas de xilogravuras japonesas. Não foi somente Whistler que foi influenciado pelo japonismo, movimento que marca o retorno do diálogo com a arte do Japão pelo Ocidente, por volta da segunda metade do século XIX. Outros artistas, assim como Whistler, também fazem uso de algumas técnicas japonesas para suas composições. Édouard Manet (1832-1883) incorporou do japonismo as temáticas do cotidiano, as perspectivas planas, cores brilhantes, simetria diagonal e um ponto de vista próximo do objeto. Vincent Van Gogh, Claude Monet e Edgar Degas também utilizaram os conceitos do movimento.⁶¹ Estabelecendo algumas camadas de referências, tanto Whistler quanto Adriana Lisboa dialogam com a arte e cultura japonesas em seus trabalhos, tornando ainda mais profícua a suas relações. Outras telas do artista também tiveram muita reação com o japonismo, como por exemplo, *Caprice in Purple and Gold No. 2: The Gold Screen* (1864); *Purple and Rose: Lange Lijzen of the Six Marks* (1864); *Rose and Silver: La Princesse du Pays de la Porcelaine* (1864).

A abordagem dramática de composição em *Symphony in White No. 1: The White Girl* reflete a influência das gravuras japonesas, bem como o uso das variações de pigmento branco para criar relacionamentos espaciais e formais interessantes. Ao limitar sua paleta, minimizar o contraste tonal e distorcer drasticamente a perspectiva, Whistler achatou as formas e enfatizou padrões abstratos (TAYLOR, 1975).

⁶¹ Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/japonismo-renan-kenji-sales-hayashi/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

Como podemos inferir, ao analisarmos primeiramente a biografia de Whistler e da sua musa, Joanna Hiffernan, bem como a opinião de alguns críticos sobre as obras *The “White Girls” paintings* o branco nas telas faz parte de um projeto artístico. Não podemos, dessa forma, afirmar que essa seja uma característica ou um estilo pessoal da indumentária de Hiffernan. Em outras telas, nas quais Jo, como era chamada pelos amigos, posa para Whistler, como *Wapping* (1860/64), *Jo* (1861), *Weary* (1863), *The Sleeper* (1863) e *The Artist in his Studio* (1865-66), percebemos a utilização de outras vestimentas, o que reafirma o nosso argumento anterior.

Em recente estudo sobre estética, o ensaio intitulado “White Muslin: Joanna Hiffernan and the 1860”, escrito por Patrícia Montfort em 2003⁶², destaca o tipo do tecido do vestido retratado nas telas de Whistler:

Cambráia, o tecido finamente de linho que Whistler usou em *The White Girl*, e musselina, um algodão transparente de textura macia usado no vestido de Hiffernan em *The Little White Girl*, são tecidos associados ao pudor e à vida doméstica, em vez de exibições públicas vistosas. Em 1864, o branco era a antítese dos novos corantes de anilina produzidos quimicamente em cores como o azul elétrico e o magenta, populares para trajes modernos e ao ar livre [...] Whistler procurou o tecido adequado para criar o efeito luminescente que desejava⁶³ (CALVERT *apud* MONTFORT, 2012, p. 01).

Além disso, o vestido em *Symphony in White No. 1: The White Girl* evoca um sentimento de modéstia e simplicidade, com decote proeminente e mangas compridas. É o estilo, no entanto, que choca, pois Joana aparece com os cabelos soltos e avermelhados que contrastam com o branco que se destaca na tela. Lembrando que esse tipo de vestido e o tecido eram destinados ao ambiente doméstico e de extrema intimidade, não sendo comum sua representação nas artes plásticas.

Na realidade, Whistler estava mais interessado em criar um design abstrato, inovando dessa forma a pintura do retrato da época, do que capturar uma imagem

⁶² Disponível em: <https://robynealvert.com/2012/06/09/women-in-white/>. Acesso em: 27 dez. 2021.

⁶³ No original: Cambric, the finely woven linen Whistler used in *The White Girl*, and muslin, a sheer plain-weave cotton of soft texture used for Hiffernan’s dress in *The Little White Girl*, are fabrics associated with modesty and home life rather than showy public display. In 1864 white was the antithesis of the new chemically produced aniline dyes in colors such as electric blue and magenta, popular for modish outdoor and day wear... Whistler sought out the appropriate fabric to create the luminescent effect he desired.

exata da modelo, Joanna Hiffernan. Sua adoção radical de uma orientação puramente estética e a defesa da “arte pela arte” tornou-se um dos lemas da guerra implícita do modernismo.

Pode-se refletir também sobre as cores das vestimentas na vida de salão do século XVIII, onde “prevalece a tendência à harmonia. Portanto, a utilização da cor não deriva apenas de critérios estéticos, mas está intimamente ligada à estratificação social e à evolução da técnica.” (SOUZA, 2019, p. 48). A partir da análise das roupas, dos tecidos e, principalmente, das cores, conseguia-se, à época, distinguir classes sociais e funções na sociedade. As cores mais fortes eram destinadas às prostitutas e as cores mais claras eram sinônimo de pureza, castidade e anunciava a mulher virgem. Poderia Whistler questionar esses padrões de cores da época, com intuito sociopolítico, utilizando-se da figura monocromática de Hiffernan? O tecido das roupas também demonstrava diferenças na condição social. Dessa forma, optando por um tecido mais simples e monocromático, Whistler estaria questionando os padrões não só estéticos, mas sociais do período.

Como dito anteriormente, ao ser questionado se *Symphony in White No. 1: The White Girl* teria sido influenciada pelo romance clássico de Wilkie Collins, *The Woman in White* (1860), Whistler responde negativamente e argumenta que a tela apenas representa uma moça vestida de branco em frente a uma cortina branca (MONFORT, 2020). É expressa, portanto, a intenção do artista em reforçar o branco em sua obra de arte. Sabemos que as pinturas influenciadas pelos grandes clássicos da literatura era prática recorrente no final da Era Vitoriana. As imagens das mulheres de branco de Whistler surgem em um período em que narrativas literárias e gêneros de pintura estão se aproximando. A popularidade dos temas literários nas artes plásticas pode ser datada na evolução estrutural do próprio romance no século XVIII. Alguns autores como Daniel Defoe, Samuel Richardson, Oliver Goldsmith e alguns sucessores no século XIX, como Sir Walter Scott, ajudaram a expandir a gama de temas e emoções reconhecidos como adequados para a transposição para a tela (MONTFORT, 2020).

Como essa quebra de padrões de uma época gera desconfiança e rejeição, o trabalho de Whistler foi recebido com severo escárnio pelo público e por alguns críticos. Outros, no entanto, elogiaram sua admissão no Salon dès Refusés. Na

*Gazette des Beaux-Arts*⁶⁴, Paul Manz referiu-se a *Symphony in White No. 1: The White Girl* como uma “sinfonia em branco”, observando uma correlação musical com as pinturas de Whistler que o próprio artista admitiria no início da década de 1870, quando renomeou várias de suas obras, e criou seus Noturnos, Arranjos, Harmonias e Sinfonias. Demonstra-se, dessa forma, mais uma vertente de análise intermediática entre literatura e música.

Essa imprecisão do posicionamento da crítica em relação ao retrato *Symphony in White No. 1: The White Girl* demonstra que afirmar uma intenção específica de Whistler é uma tarefa difícil. Especialista na obra de Whistler, Hilary Taylor (1975, p. 27) oferece uma interpretação para essa ambiguidade de aceitação da obra quando afirma que “Enquanto na Inglaterra o quadro foi entendido em termos de ilustração, a maioria dos críticos franceses parece ter interpretado como uma fantasia poética, uma pintura visionária.”⁶⁵ Cita ainda alguns exemplos de recepção desta: “Fernand Desnoyers descreveu-o como ‘O retrato de um espírito, de alguém que é vidente. O rosto, o porte, a figura, a cor são estranhas. Ambos são simples e fantásticos.’ Os críticos Thoré Burger, Ernest Chesneau e Paul Mantz encontraram na pintura um sentido do misterioso, do estranho.”⁶⁶ (TAYLOR, 1975, p. 27).

Veremos a seguir como a obra de Whistler se relaciona com o romance de Lisboa, inclusive lhe emprestando o mesmo título, e como a tela auxilia na interpretação da obra da escritora brasileira.

2.4.1.1 A musa inspiradora

Em *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa, a paixão de Tomás por Maria Inês veio da juventude. A princípio foi uma grande admiração artística, pois ao vislumbrar Maria Inês pela primeira vez, o personagem-pintor lembrou-se de um quadro de Whistler – *Symphony in White No. 1: The White Girl* (*Sinfonia em Branco No. 1: A*

⁶⁴ Retirado do site da Galeria Nacional de Artes, local de exposição da obra estudada. Disponível em: <https://www.nga.gov/exhibitions/2022/woman-in-white.html>. Acesso em: 29 abr. 2021.

⁶⁵ No original: Whereas in England it had been understood in terms of illustration, the majority of French critics seem to have interpreted it as a poetic fantasy, a visionary painting.

⁶⁶ No original: Fernand Desnoyers described it as ‘A portrait of a spirit, of someone who’s psychic. The face, the bearing, the figure, the colour, are strange. It is both simple and fantastic.’ The critics Thoré Burger, Ernest Chesneau and Paul Mantz similarly found in the painting a sense of the mysterious, the strange.

garota de branco). Maria Inês torna-se uma musa inspiradora que, aos olhos do artista *voyer*, é a mulher de branco, aquela que o faz se lembrar do famoso quadro. Esse é um recurso paratextual no romance, além de ser uma referência intermediática. Porém, Maria Inês não será mais do que uma musa para Tomás uma vez que, apesar da grande paixão entre ambos, o amor não se concretiza e a solidão impera para eles. A pintura *Symphony in White No. 1: The White Girl*, além de estabelecer um diálogo intermediático, relaciona-se com o enfoque memorialístico no romance – memória, lembranças e esquecimento.

A citação explícita da obra de Whistler, já na primeira página do romance de Adriana Lisboa, é um indicativo de seu conteúdo e é uma questão que nenhum leitor pode ignorar ou negligenciar, mesmo que não considere utilizar como um critério hermenêutico.

Às vezes o presente se intrometia, se interpunha, e ele pensava vou usar *terra* em meu próximo trabalho. Mas então o mundo marrom e ressecado e empoeirado contraía-se novamente para ver passar um branco virginal, uma moça vestida de branco que evocava um quadro de Whistler (LISBOA, 2013b, p. 15).

Percebemos que, no romance, Maria Inês é o objeto artístico admirado por Tomás, sendo a poesia da visão – como ele próprio afirma. Ela era observada por seu vizinho quando jovem e era desenhada por ele, sem que tivesse conhecimento disso. Servia-lhe de musa, como tantas outras mulheres na história da arte: Lilith e suas diversas representações, Eva, Vênus, Medeia, Virgem Maria e tantas outras foram concebidas por um olhar masculino e para um espectador do mesmo gênero. Em diversos momentos do romance, o narrador nos alerta para essa relação:

Tinha vinte anos e pelos menos vinte escolhas diante de si, por isso sorriu ao divisar aquela jovem na sacada de um apartamento no prédio mais próximo. Ela vestia branco e tinha os cabelos soltos, como se fosse um milagre. Cabelos compridos grossos e escuros, ondulados demais. Não podia ser diferente: a *Garota de branco*. A *Sinfonia em branco* de Whistler. A poesia da visão (LISBOA, 2013b, p. 42).

Tomás sabia o quadro de cor, evidenciando, dessa forma, sua obsessão pelas telas de Whistler e por sua musa, Maria Inês. Charles Baudelaire, no clássico *Pintor*

da *Vida Moderna* (2010), esclarece sobre esse fascínio masculino, alegando que a mulher

É antes, uma divindade, um astro, que preside todas as concepções do cérebro masculino; é uma resplandecência de todas as graças da natureza condensadas em um único ser; é o objeto de mais viva admiração e curiosidade que a moldura da vida pode oferecer ao espectador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas deslumbrante, fascinante, que mantém os destinos e as vontades pendentes de seus olhares (BAUDELAIRE, 2010, p. 67).

Percebemos, obviamente, que o papel da mulher é o de objeto de admiração do olhar masculino e que as regras artísticas são determinadas por um polo da relação – o lado masculino. A teoria do olhar não é propriamente uma teoria definida, um movimento crítico ou uma escola. Foi um termo cunhado para estudos do comportamento do olhar que visam desvendar a maneira como as relações de poder operam entre dois ou mais grupos, porém, principalmente, do olhar masculino frente ao feminino. O termo é empregado pelos estudos feministas em conjunto com as práticas foucaultianas de observação e vigilância, bem como com os mecanismos psicanalíticos de *voyeurismo* (o prazer de olhar – *scophilia*⁶⁷) e exibicionismo (o desejo de mostrar). Nas últimas décadas, teóricas e críticas feministas, com ênfase particular na noção de heterossexualidade, dentre elas Butler, De Lauretis, argumentaram que a metáfora da visão está intimamente ligada à formação de gênero e diferença sexual. Para essas críticas feministas, o olhar é sempre imposto pelos homens sobre as mulheres e uma das principais fontes de objetificação e opressão das mulheres.

A crítica e teórica feminista Laura Mulvey, em 1975, lança seu ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, utilizando-se da psicanálise para elaborar reflexões críticas sobre a imagem da mulher no cinema, cunhando o termo *male gaze* ou olhar masculino. Entretanto, a tradução do termo em inglês *male gaze* ultrapassa o simples “olhar”, ampliando-se para contemplar, encarar, olhar por longo tempo, olhar com

⁶⁷ Originalmente, em seus *Três ensaios sobre sexualidade*, Freud isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade que existem como impulsos de maneira bastante independente das zonas erógenas. Nesse ponto, ele associava a escopofilia a tomar outras pessoas como objetos, submetendo-as a um olhar controlador e curioso. Disponível em: [https://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema\(2\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema(2).html). Acesso em: 3 jan. 2022.

fixação. A autora analisa como o olhar masculino funciona como mais uma forma de opressão das mulheres, pois as objetifica:

Em um mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer de olhar foi dividido entre ativo / masculino e passivo / feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia sobre a figura feminina, que é apropriadamente estilizada. [...] A mulher exibida como objeto sexual é o *leitmotif* do espetáculo erótico: das pin-ups ao strip-tease, de Ziegfeld a Busby Berkeley, ela captura o olhar, representa e significa o desejo masculino⁶⁸ (MULVEY, 1975, não p.).

Nesse sentido, o ensaio de John Berger, *Ways of seeing* (1972), também ressalta e vincula as relações de poder nas artes a um ambiente social mais amplo. Ele destaca que

ao longo da história, as mulheres foram retratadas na arte como sendo olhadas, enquanto os homens foram retratados como quem olha. Ele argumenta que isso configura uma dinâmica de poder que quase sempre coloca os homens em uma posição de domínio⁶⁹ (BERGER *apud* JAKUBOWICZ, 2017, pos. 302).

Importante ressaltar mais uma colocação de John Berger (1972) de que o observador nunca olha para uma coisa só, ele está constantemente observando a relação entre a coisa olhada e ele mesmo; ou seja, sempre é uma aproximação relacional, só enxergamos aquilo que temos dentro de nós. E mais: “Logo após vermos, temos consciência de que também podemos ser vistos. O olho do outro se combina com o nosso próprio olho para tornar plenamente credível que fazemos parte do mundo visível.”⁷⁰ (BERGER, 1972, p. 9, tradução nossa).

Nota-se, portanto, dois campos para o olhar, o psíquico e o social. Compreendemos que existem numerosos atos de olhar, o olhar psicanalítico do *voyeurismo* e o olhar historicista da vigilância. O narrador do romance deixa explícito

⁶⁸ No original: In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. (...) Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire.

⁶⁹ No original: He also emphasized that throughout history, women have been depicted in art as being looked at, while men have been portrayed as the ones looking. He argues that this sets up a power dynamic that almost always places men in a position of dominance.

⁷⁰ No original: Soon after we can see, we are aware that we can also be seen. The eye of the other combines with our own eye to make it fully credible that we are part of the visible world.

que a posição de Tomás era sim de *voyeur*: “Tomás via a moça, ela não o via ainda. [...] Tomás olhava, hipnotizado – não porque aquela garota fosse particularmente bonita, mas porque *era* uma pintura de Whistler.” (LISBOA, 2013b, p. 148-149). E continua: “Quando tinha vinte anos (*antes de tudo*), Tomás ficou obcecado em desenhá-la, a vizinha que gostava de ensaiar passos de balé diante do espelho da penteadeira, secundada pelos cabelos escuros e grossos, compridos, [...]. Desenhá-la, **capturá-la, retê-la.**” (LISBOA, 2013b, p. 149, grifos nossos). Percebemos nas palavras do narrador que a intenção é de dominação do artista pela obra e, conseqüentemente, do homem sobre a mulher.

Tomás era o *voyeur*, e assim também percebeu Maria Inês: “Não demorou a perceber, porém, que um certo morador de um prédio vizinho gastava um tempo considerável olhando pela janela, muitas vezes com um bloco nas mãos, parecendo desenhar: olhar para ela, Maria Inês?” (LISBOA, 2013b, p. 152). Maria Inês era somente a musa de Tomás: “E quanto a ela, Maria Inês, amor e **musa**, Tomás temia havê-la perdido, sem querer reconhecer o fato de que na verdade nunca a tivera.” (LISBOA, 2013b, p. 228, grifo nosso). Tomás nunca a teria novamente de verdade, somente nos seus desenhos e está ciente disso, já que assim o admite em carta aos pais: “*Perdi a minha musa*, escreveu para os pais naquela tarde em que o navio cruzava imperceptível aquele pedacinho de mar visível de sua janela. *Espero que seja temporário*. Não era. Maria Inês estava embrulhada em si mesma.” (LISBOA, 2013b, p. 228-229, grifos da autora). A musa inspiradora, Maria Inês, comprovou ser uma pessoa inatingível, uma pessoa que despertou uma grande admiração em Tomás, como pudemos observar nas citações destacadas.

Maria Inês, a musa inspiradora de Tomás, representa um papel ativo em sua vida, ao quebrar muitos paradigmas. A princípio, graduou-se em Medicina, sendo a única mulher de sua turma. Dá-se conta, também, do casamento fracassado e não se submete à infelicidade que a sociedade impunha a ela. Tampouco será o amor adolescente de Tomás, o que representaria para ela voltar à passividade. Contrariando o que poderia se imaginar da narrativa, Maria Inês também não fica com Tomás, pois as pessoas mudam, a vida muda, embora o significado que um dia tiveram juntos não mude. Nas palavras de Tomás: “Isso é mais ou menos como lembrar de uma cidade que conhecemos há muitos anos e que não existe mais, foi destruída pela guerra ou por um terremoto. Não há como reverter essa lembrança,

como atualizá-la.” (LISBOA, 2013b, p. 302). Maria Inês era somente a musa de Tomás, o objeto da visão dele, a contemplação estética, como já comentamos, apesar de ele nutrir um amor verdadeiro por ela.

Assim, conforme viemos apresentando até aqui, o romance *Sinfonia em Branco* (2001) possui inegável relação com a obra-prima do pintor estadunidense James A. M. Whistler que, inclusive, empresta-lhe o título. Para Whistler, a importância na pintura não era o tema, mas a maneira pela qual era traduzido em cores e formas. Percebe-se que é o cuidadoso equilíbrio de formas simples que dá ao quadro sua qualidade repousante: o enigma da mulher de branco. E como salienta Gombrich (2019, p. 533): “Whistler tornou-se uma figura de destaque no chamado ‘movimento estético’, o qual tentava demonstrar que a sensibilidade artística é a única coisa que merece ser levada a sério na vida”. Assim é também o romance de Adriana Lisboa: a forma como ele é estruturado e a linguagem cuidadosamente poética assemelham-se ao projeto artístico de Whistler, ou seja, à busca da sensibilidade artística.

Porém, o grande enigma de *Sinfonia em Branco No. 1*, de Whistler, e posteriormente de Lisboa, é a simplicidade da musselina branca que cobre a modelo, muito mais que “enormes e rutilantes nuvens de pano” (BAUDELAIRE, 2010, p. 67), como afirmou Baudelaire, no *Pintor da Vida Moderna* (2010). O enigma que envolvia a tela rondava a protagonista Maria Inês, do romance de Lisboa. A admiração (e até o choque que causou na época) pela tela de Whistler é a mesma admiração que observamos no artista Tomás pela sua musa, aquela que o fazia se lembrar da pintura de Whistler, a mulher de branco. Maria Inês era apenas mais uma mulher a ser observada e retratada em telas, assim como tantas outras, desde Lilith até a Virgem Maria.

2.4.1.2 O personagem artista plástico

Verificamos que a obra de Whistler, que inclusive empresta o nome para o título do romance, perpassa toda a narrativa de Lisboa, servindo-lhe como temática da produção textual. Essa função estruturante da pintura vincula-se à presença do personagem artista plástico Tomás. A permanência desse personagem em cena, do

começo ao final do romance, permite que o uso do léxico técnico seja abundantemente enriquecido, além de não podermos deixar de dar uma ênfase à belíssima interpretação que Tomás faz da pintura de Whistler, a partir das lembranças e emoções que essa obra lhe provoca quando vislumbra Maria Inês pela janela de seu apartamento. Essa cena permaneceu na memória de Tomás e percorre a narrativa com nuances diferentes: “Uma mulher que a memória sempre vestia de branco e de juventude.” (LISBOA, 2013b, p 22). Essa intervenção artística de Tomás na narrativa irá influenciar não apenas os desdobramentos da diegese, mas a caracterização dos personagens e as respectivas atuações no enredo.

Nesse contexto, primeiramente, entendemos como necessária uma abordagem sobre o conceito do artista após a Revolução Francesa no século XIX, principalmente, depois da consolidação das academias, exposições e da presença dos críticos de arte. O artista plástico não se sentia mais tão livre para suas criações. Nesse cenário, conforme o crítico e teórico de arte Ernst Hans Gombrich (2019, p. 501), “desenvolveu-se uma profunda brecha no século XIX entre os artistas cujo temperamento lhes permitia obedecer às convenções e satisfazer à demanda do público e os que se orgulhavam de seu isolamento autoimposto.” Foi nesse cenário que surgiu a imagem, que se perpetua até os tempos atuais, dos artistas como subversivos. Segundo Gombrich (2019):

Os artistas começaram a ser como uma raça à parte, deixaram crescer cabeleiras e longas barbas, vestiam-se de veludo, usavam chapéus de abas largas e, em vez de gravata, um largo nó esvoaçante à *lavalliere*; de um modo geral, enfatizavam seu desdém pelas convenções do “cidadão respeitável” (GOMBRICH, 2019, p. 502).

Por esse viés, percebemos que o narrador de *Sinfonia em Branco* (2001) também enfatiza detalhes sobre a aparência de Tomás: “Via os quadros, os esboços, os estudos, os desenhos, os materiais metido numa camisa social muito usada que era seu uniforme de trabalho e que estava puída junto à gola e miseravelmente manchada em toda parte.” (LISBOA, 2013b, p. 148). O perfil do personagem artista plástico na obra de Lisboa, na sua fase madura em Jaboticabais, é exatamente esse dos inconformistas. Observamos o ambiente de trabalho de Tomás também – um pintor de cavalete, isolado no interior do Rio de Janeiro, distante de grandes galerias e *merchants*:

Não era um homem feliz. Nem infeliz. Sentia-se equilibrado, e para isso pagara o preço que achava justo e recebia os cabíveis juros-dividendos-correção-monetária. Abdicara de alguns territórios. Desistira da fantasia de um império. **Reinava apenas sobre si mesmo e sobre aquele casebre esquecido no meio de lavoura de importância nenhuma e estradas de terra** que viravam poeira na seca e viravam lama na estação das chuvas e não tinha o hábito de conduzir ambições (LISBOA, 2013b, p. 18, grifo nosso).

Quando era jovem, quando tinha 20 anos, “Ele tinha perspectivas tão grandiosas quanto desordenadas, e ainda não se dava conta de que precisava adestrar o próprio talento. Civilizá-lo. Torná-lo capaz de redundar em algum feito, em algum fato, em alguma marca reconhecível no mundo, não apenas em sonho e em devaneio.” (LISBOA, 2013b, p. 148). Ou seja, se Tomás não se adequasse às regras impostas pelo mercado, não iria alcançar sucesso; mas ele não conseguia dissociar arte e paixão:

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, 2013b, p. 148).

Nessa passagem, o narrador quis evidenciar mais uma vez a relação de semelhança entre Tomás e o pintor James Abbot McNeill Whistler, ou seja, certo desprezo pelo interesse público e pelas convenções acadêmicas, segundo Gombrich (2019) a respeito de Whistler.

A vida artística e amorosa de Tomás mudou radicalmente após vislumbrar Maria Inês pela primeira vez. A partir desse momento, a moça de branco virou uma obsessão para Tomás: “Desenhá-la, capturá-la, retê-la. Amá-la. Mobilizou os melhores papéis, os melhores lápis e tocos de carvão e giz pastel e começou a se aventurar naquela empresa: conhecer Maria Inês. Que estava fadada a nunca chegar ao fim.” (LISBOA, 2013b, p. 149). O que, a princípio, era uma paixão idealizada, posteriormente, ficou consolidada por um amor que o impelia a passar “noites inteiras tentando recompor com seu lápis aquela garota de branco que agora tinha três dimensões e voz e cheiro e sabor.” (LISBOA, 2013b, p. 160). Era uma paixão de Tomás, tão forte e tão pungente quanto a arte: “Por amor, queria Maria Inês quase com desespero, estivesse longe dela ou dentro do arco dos seus braços, porque nem

sua presença corpórea e integral apaziguava a gigantesca *ideia* dela.” (LISBOA, 2013b, p. 160).

Percebemos que, desde jovem, o artista Tomás já possuía uma sensibilidade que o distinguia das demais pessoas:

Tomás, um jovem confuso. Decepcionado com a dificuldade de criar uma realidade (em sua própria pele, além dela) a partir de fatos simples. Decepcionado com a sinuosidade da vida e com a forma como ela parecia sempre dever sublinhar-se com negativas, e tantas vezes ser um paradoxo ou uma inversão de si mesma. Sentia seus quadros murchos feito as frutas que esquecia por muito tempo dentro da geladeira. E quanto a ela, Maria Inês, amor e musa, Tomás temia havê-la perdido, sem querer reconhecer o fato de que na verdade nunca a tivera. Mas perseverava. Agora andava às voltas com uns temas religiosos, e seu estilo ganhava um sotaque barroco (LISBOA, 2013b, p. 228).

Era ele, o inconformado, aquele que não se submete às regras de mercado, ou seja, “Ele próprio, Tomás, já havia feito as pazes com aquela medíocre carreira de artista plástico que era avesso das sofisticadas galerias de arte, das bienais, das mostras, dos panoramas, das retrospectivas.” (LISBOA, 2013b, p. 185). Quando o narrador fala sobre as viagens de Tomás, conseguimos delinear o perfil artístico dele:

As viagens. Nunca suficientes para conhecer o Brasil. De ônibus, ou pegando carona com caminhoneiros que transitavam por estradas inacreditáveis, esburacadas, corroídas pelo tempo e pelo pouco cuidado. Dormindo em pensões baratas, às vezes bucólicas e acolhedoras, mas quase sempre sujas ou hostis ou indiferentes, ou acampando. Pintando uns quadros aqui ou ali para custear os quilômetros seguintes. Fazendo retratos em giz pastel dos turistas risonhos (LISBOA, 2013b, p. 186).

Até mesmo as viagens que adorava fazer agora eram somente assuntos para conversar com Clarice enquanto esperavam a chegada de Maria Inês: “Era muito comum conversar sobre suas viagens com Clarice, ela gostava das histórias. Durante aquela noite, enquanto esperavam por Maria Inês [...] ele lhe falou da Chapada dos Veadeiros e do rio Araguaia e também da Serra do Ibitipoca, [...]” (LISBOA, 2013b, p. 187). Aos 40 anos, Tomás nunca tinha se casado. Tivera alguns relacionamentos, até chegou a morar com uma mulher por dois anos, pois nenhuma mulher poderia substituir a sua musa, Maria Inês: “Nenhuma delas se parecia com um quadro de

Whistler, ou de quem quer que fosse, nem chegava a se parecer com os retratos que vez ou outra Tomás pintava delas.” (LISBOA, 2013b, p. 188).

Talvez Tomás já tivesse envelhecido, talvez já tivesse atingido aquela espécie de planalto onde vão se extinguindo quaisquer formações geográficas mais intensas, talvez já pudesse apenas testemunhar a paisagem com seus olhos transparentes **e pensar em tudo como passado. Tudo. Ou quase tudo** (LISBOA, 2013b, p. 189, grifo nosso).

Além de todos os exemplos citados acima, Louvel (2006, p. 208) enfatiza que a própria presença de um personagem pintor “alertará o leitor sobre a qualidade pictural da descrição. Seu nome, fictício ou não, exercerá um efeito de real ou, ao contrário, virá a fechar o texto quanto a sua própria referência.” Assim, a presença do personagem pintor possibilitará o incremento do caráter pictural do texto.

2.4.2 Do elemento paratextual para a diegese

Ao realizarmos uma análise dos elementos paratextuais, iniciamos pelo título do romance, *Sinfonia em branco* (2001). O título, como bem observa Gerard Genette (2009), é uma instância de comunicação e, como tal, “compõe-se pelo menos de uma mensagem (o título em si), de um destinador e de um destinatário.” (GENETTE, 2009, p. 70). E se essa mensagem é proferida, portanto, por um destinador a um destinatário, mister se faz voltarmos a atenção para ela, considerando sermos um dos destinatários da mensagem titular. Genette (2009) ainda discorre sobre as funções do título e afirma que dentre as três mais importantes – designação, indicação do conteúdo e sedução do público – a primeira é a única obrigatória, e todas são independentes entre si. Vejamos como as duas outras funções se apresentam no caso do romance que está sendo analisado.

Uma primeira interpretação livre do título deste romance de Lisboa nos daria a noção de sinfonia musical sem notas, como um livro em branco a ser preenchido e, no caso, uma sinfonia ainda não ouvida, ou não existente. Entretanto, será a própria narrativa que nos apresentará uma possível interpretação. Já na primeira página do romance, conforme mencionamos anteriormente, conseguimos estabelecer uma relação entre o título da obra de Lisboa e a famosa obra de arte, a partir de uma

citação explícita referente ao pintor norte-americano James McNeill Whistler e à sua pintura *Symphony in White No.1: The White Girl* (*Sinfonia em Branco No. 1: A garota de branco*): “Mas então o mundo marron e ressecado e empoeirado contraía-se novamente para ver passar um branco virginal, uma moça vestida de branco que evocava um quadro de Whistler.” (LISBOA, 2013b, p. 15). Essa aproximação é corroborada em muitos outros trechos do romance, em forma de citação, alusão e até éctrase, que serão analisadas nos subcapítulos posteriores. Observando o título atribuído por Whistler à sua obra de arte notamos que o artista norte-americano, assim como outros pintores modernistas, foi desencorajado a utilização de um uso acadêmico e explicativo dos títulos das telas, resultando até uma mudança de paradigmas acerca das titulações. Liliane Louvel (2018, p. 45, tradução nossa) destaca a posição de Manet, que “evitou uma interpretação direta de suas pinturas e se recusou a sucumbir às tentações narratológicas superficiais.”⁷¹

Os pressupostos de Umberto Eco (*apud* GENETTE, 2009, p. 87) são muito elucidativos para essa abordagem, pois um título, de acordo com o autor, “já é – infelizmente – uma chave interpretativa.” Basta solucionarmos a ambiguidade demonstrada por Genette (2009) quando há a “presença na obra de uma obra em segundo grau cujo título ela toma emprestado, de modo que não se pode dizer se este se refere tematicamente à diegese ou, de modo puramente designativo, à obra “*en abyme*.” (2009, p. 80). A citação explícita e as diversas éctrases da mesma obra ao longo do romance já comprovariam que a referência pictórica estaria intimamente relacionada com a própria diegese; no entanto, é importante que se faça uma contextualização da obra citada para verificarmos outros elementos que podem se relacionar com o romance homônimo.

A terceira função do título declarada por Genette – a função de sedução – estaria também presente a partir da relação do título do romance com a obra pictórica de Whistler uma vez que não somente os leitores literários poderiam interessar-se pela leitura da obra, mas também outros estudiosos ou mesmo leitores das outras áreas, principalmente das artes plásticas.

No caso da interpretação do romance de Lisboa, é imprescindível que se faça essa relação do título à tela de Whistler e a identificação de como essa aproximação

⁷¹ No original: he actually evaded a direct interpretation of his paintings and refuse to succumb to easy narratorial temptations.

pode adicionar camadas de interpretações dos personagens do romance e da obra como um todo.

2.4.3 A éfrase e o efeito quadro

A despeito das diversas menções à obra de arte de Whistler, a mais significativa é a éfrase. São “potentes intertextos que integram a estrutura narrativa, mas também dizem respeito a uma concepção de romance como metalinguagem.” (ARBEX, 2020, p. 33). Para Louvel (2012), a éfrase é o grau máximo de saturação pictural, ou seja, nela encontra-se o maior número dos chamados marcadores da picturalidade, que são as referências que permitem a identificação do pictural no texto. O grau mínimo seria o chamado efeito quadro, seguido da vista pitoresca, da hipotipose, quadros vivos, arranjo estético, a descrição pictural e, por fim, a éfrase⁷².

No romance *Sinfonia em branco*, a éfrase se apresenta numa conversa de Tomás e Clarice como se fosse uma pequena confissão de um “um pequeno furto ou um segredo risível: eu pensei num certo quadro na primeira vez que vi sua irmã.” Em seguida, ele refere-se ao “...quadro de Whistler, chamado *Moça de branco ou Sinfonia em branco No. 1*” (LISBOA, 2013b, p. 119). Sem a reprodução do quadro, o narrador assim o descreve⁷³ configurando a éfrase da Figura 17:

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

Márcia Arbex (2020) faz uma análise sobre as obras do artista escritor crítico Michel Butor e, dentre elas, uma extensa análise da obra *Passage de Milan* (1954),

⁷² Cumpre ressaltar que esse é um conceito contemporâneo sobre a éfrase que era, na antiguidade, um recurso retórico. Para uma completa revisão teórica desse conceito e um estudo de como ele foi utilizado na Antiguidade como recurso retórico e incorporado pelos estudos da intermedialidade na contemporaneidade como um fenômeno midiático, acessar o artigo de autoria da Prof. Dra. Miriam de Paiva Vieira. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9955>. Acesso em: 24 jan. 2024.

⁷³ Lisboa omite a voz direta em diálogos e faz uso do recurso narrativo que transforma a voz direta em indireta.

que apresenta uma descrição de uma tela, assim como a tela citada por Tomás em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa.

A éfrase na narrativa também está presente em citações dos quadros de Tomás:

Nas pinturas de paisagens havia quase sempre uma estrada que não levava a lugar nenhum. Que sumia atrás de uma árvore, ou numa curva, ou num declive do terreno. E no canto inferior direito ficava aquela assinatura silenciosa de alguém que só assinava seus quadros porque os compradores exigiam (LISBOA, 2013b, p. 20).

Reforçando o que foi dito anteriormente, a éfrase, para Louvel (2012), é o grau máximo de saturação pictural e, ainda nas palavras de Clüver (2019), a verbalização do encontro de um observador com configurações visuais não cinéticas. Percebe-se que a presença da tela no romance, mesmo que não materialmente, não tem uma função estrutural e sim reflexiva nos termos de Sophie Bertho (2015), ou seja, de refletir, de forma emblemática, certos aspectos da história. A função que ela vai exercer, nessa mesma classificação é a ontológica, o quadro “se imobiliza em uma descrição que simboliza o próprio sentido da obra.” (BERTHO, 2015, p. 121).

Louvel (2012) enfatiza que a éfrase é apenas um dos recursos picturais na narrativa e introduz todo um sistema de “refrações” que nos convidam a apreciar a imagem no texto. É exatamente isso que verificamos no romance de Lisboa quando percebemos que uma de suas personagens principais está sempre relacionada com a obra de Whistler. Maria Inês, a moça de branco de Tomás, era sua “poesia da visão” desde a juventude. Era sua vizinha:

E ela, a garota de branco, ouvia uma música de balé. Tchaikovsky. Os fortíssimos chegavam até a janela de Tomás, que tinha vinte anos e olhos e ouvidos aguçados como agulhas. Os cabelos grossos e desalinhados da garota de branco eram pesados e quase não se moviam, mas ela oscilava o corpo com suavidade para um lado, para outro (LISBOA, 2013b, p. 148, grifo nosso).

A presença da janela nessa descrição é um marcador pictural anunciado por Louvel, o qual convida o leitor a imaginar a cena, composta por um quadro imaginário. O principal efeito de enquadramento do pictural em *Sinfonia em branco* (2001) é formado pelas janelas, pois abrem para a descrição do pictural e “produzem um efeito

de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta.” (LOUVEL, 2012, p. 50). Na descrição a seguir temos novamente a metáfora da janela e da forte luz do luar que promovem uma refração na imagem, o que contribui para compormos um quadro *in absentia*:

Abriu uma fresta da alta janela da Sala de Leitura e o aposento foi cortado por um espírito leitoso de luar. [...]. Depois encostou-se no parapeito da janela e viu que o vale estava encharcado com a luz agradável daquela lua imensa, cheia, amarela, como manteiga. O rio ria muito próximo. Não era possível vê-lo, mas o murmúrio da correnteza chegava nítido aos ouvidos. Para além do rio havia o amplo pasto. E depois a estrada. E depois o morro que à luz da lua parecia vivo, um bicho à espreita, e atrás do qual ficava a casa dos seus pais (outro bicho à espreita) (LISBOA, 2013b, p. 143-144).

As janelas abrem a descrição para o pictural, mas o pictural leva à reflexão de alguns personagens, como Clarice na seguinte passagem que poderia ser imaginada como um quadro de paisagem:

Estava debruçada à **janela** da sala observando a vida que passava pela tarde imóvel. [...]. Clarice deixou que seus olhos corressem pelas terras (não era tanta coisa) que haviam pertencido a seu pai, Afonso Olímpio, e que ela vendera sem sentir remorso, guardando apenas aquela área ilhada com as benfeitorias, onde vivia. Ela viu a antiga casa de colonos onde agora Tomás, o antigo amante de sua irmã, morava e pintava uns quadros sem ambição – [...]. Clarice viu também cercas cobertas por erva-de-passarinho e outras, um pouco mais longe, de madeira recém-pintada de branco, bem cuidadas. Viu bois parados no pasto, quase todos reunidos sob a sombra imensa de uma mangueira, movendo sem pressa as mandíbulas e afastando insetos com o rabo (LISBOA, 2013b, p. 34-35, grifo nosso).

A janela serve de metáfora para a moldura da tela e encontra-se na base da formulação da visualidade e espacialidade e, mais do que isso, é “um dispositivo que regula intencionalmente essa possibilidade, convocando a si a longa mediação do olhar, da apresentação, da representação, e mesmo da mobilização do desejo através da obliteração.” (MESTRE, 2016, p. 61).

Como dito anteriormente, Tomás era o *voyer*, era o artista que contemplava sem ser visto pela moça:

Portanto, foi com naturalidade que ela deixou a sacada e voltou para a penumbra do quarto, curvou-se diante da penteadeira, examinou de um jeito meio cômico o oval do próprio rosto no oval do **espelho**. Depois apanhou as beiradas do vestido branco que havia pertencido à irmã mais velha e virou bailarina, compôs movimentos (um pouco preguiçosos) com os braços e

pernas. Tomás olhava, hipnotizado – não porque aquela garota fosse particularmente bonita, mas porque *era* uma pintura de Whistler (LISBOA, 2013b, p. 148-149, grifo nosso).

O espelho torna-se o articulador “privilegiado por suas propriedades naturais de reflexão e seu poder de revelação.” (ARBEX, 2020, p. 35). O espelho, para Tomás, transformava o invisível em visível, para Maria Inês transformava-a em bailarina: “Gostava do grande espelho sobre a penteadeira de seu quarto, que a transformava em bailarina.” (LISBOA, 2013b, p. 150). Os espelhos, para Tomás, duplicavam Maria Inês, multiplicando-a:

No hall de entrada do prédio artdéco havia dois espelhos que se observavam e brincavam de reproduzir o infinito, e, sob os espelhos, dois bancos idênticos. [...] E acenou com muitas mãos enquanto se afastava em direção aos elevadores. Tomás ainda pôde vê-la por um instante capturada entre os dois espelhos e multiplicada ao infinito (LISBOA, 2013b, p. 153-154).

De acordo com Louvel (2011), o espelho serve como uma moldura que ultrapassa os domínios do reflexo e aproxima-se de uma pintura e, assim como ela, reflete um tema. Porém, diferente desta, não é imortalizado, mas efêmero e fugidio. Louvel (2011) continua seus argumentos afirmando que o espelho, quando inserido em certa narrativa, amplia-a, oferecendo uma interpretação que ultrapassa o texto. Para a teórica “Pinturas são interpretadas como espelhos da natureza, revelando presenças ausentes; espelhos participam de um *mise en abyme* ou efeitos especulares, imagens de uma *opera* aberta *ad infinitum*”⁷⁴ (LOUVEL, 2011, p. 140). Lembramos que, no romance, Tomás está observando Maria Inês que também está em frente ao espelho. Ele ainda faz associação dessa imagem refletida com a pintura de Whistler. Por esse viés, Louvel comenta que “Como uma pequena moldura de um pedaço de infinitude, o espelho é frequentemente usado no interminável questionamento pessoal de um objeto encurralado entre a contemplação e o reflexo.”⁷⁵ (LOUVEL, 2011, p. 141).

O narrador enfatiza que, para Clarice, “Maria Inês que era o espelho torto capaz de revelar o pior.” (LISBOA, 2003b, p. 108). Maria Inês foi testemunha do abuso sofrido por Clarice na infância; ela era a moça que podia usar branco. Ou seja, mais

⁷⁴ No original: Paintings are constructed as mirrors of nature, revealing absent presences; mirrors play on *mise en abyme* or specular effects, images of an *opera* open *ad infinitum*.

⁷⁵ No original: As a small framed piece of infinity, the mirror is often used in the endless self-questioning of a subject trapped between his gaze and his mirror.

uma vez temos a menção da cor branca, símbolo de pureza e virgindade, e toda vez que Clarice olhava para Maria Inês, acessava a lembrança do abuso, uma vez que Maria Inês tinha sido testemunha ocular do crime.

Observamos, em muitos outros momentos do romance de Lisboa, o efeito quadro, modalidade mais diluída e subjetiva do pictural no texto, cujo “efeito acontece no nível da recepção quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro, ou percebe uma referência a uma escola de pintura.” (LOUVEL, 2012, p. 50). Obviamente que, para tanto, “o texto deve ser destacado por indicações de enquadramento, capazes de efetuar a translação entre o texto de partida e o pictural.” (OLIVEIRA, 2019, p. 25).

A referência pode ser destacada por indicações de enquadramentos, capazes de efetuar a translação entre o texto de partida e o pictural, através de marcadores como léxico técnico (cores, perspectiva, formas, camadas, linhas), referências a gêneros picturais (natureza morta, marinha, retrato), ou indicações de abertura e fechamento da descrição, como pontuação, a colocação de novo parágrafo e o branco tipográfico (LOUVEL, 2012). Na descrição a seguir, observamos uma referência à obra-prima de Botticelli, possivelmente, *O nascimento de Vênus*. Oliveira (2019, p. 26) menciona que a imagem de uma mulher “brincando na água traz à mente obras de arte visual pela associação entre a água e o nu feminino, especialmente em celebração ao nascimento de Vênus.” Maria Inês, depois de se despir e reconhecer as mudanças ocorridas em sua vida como uma mulher madura, entra na banheira, recosta a sua nuca e, meditativa, fecha os olhos:

Maria Inês começou a se despir diante do **espelho**. Automaticamente. Não tinha intenção de estudar a própria nudez, tão familiar. Seu corpo era aceito por completo. Para tirar a camisola bastou um gesto, e então ela reencontrou aquela íntima e corriqueira verdade, seu corpo, que em nada evocava Barbies ou outras belezas padronizadas, curvas classificáveis em categorias, vendáveis, temporariamente definitivas. Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentado uma filha continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis. Ela guardava a cicatriz de uma grave apendicite operada havia anos. Tirando a calcinha, ainda era possível divisar o vestígio da cesariana, aquela pequena cicatriz curva e rosada com talvez dez centímetros de extensão. [...]

Ela mergulhou os pés pequenos na banheira, primeiro direito, depois o esquerdo, um nascimento invertido – faltava o fórceps com que fora arrancada do útero da mãe. A maré foi subindo até o pescoço, e a água tinha um agradável espírito neutro. Estava fria, o que também era bom, já que naquele banheiro, naquela cidade, naquela estação, se podia suar. Muito. A

nuca nua recostou-se numa extremidade. Maria Inês fechou os olhos e respirou fundo e por um instante acreditou que talvez fosse possível (LISBOA, 2013b, p. 32-33, grifo nosso).

Inicialmente, o excerto realça, novamente, a referência a um espelho – subterfúgio do iconotexto, como afirma Oliveira (2019):

A descrição faz pensar na famosa escultura de Praxiteles, representando a jovem deusa prestes a entrar no banho. Hoje desaparecida, foi celebrada em muitos poemas e recriadas em várias esculturas, como a *Venus de Cnido*. O texto também evoca a pintura de Ticiano, *Venus Anadyomene* (ca. 1520), hoje na Scottish National Gallery (OLIVEIRA, 2019, p. 26).

Como a própria *Venus Anadyomene*, a narração do banho de Maria Inês introduz uma variação para o antigo tema. Mas, ao contrário da Vênus evocada no texto de Homero e Hesíodo, que inspira a escultura (OLIVEIRA, 2019), no romance de Lisboa, Maria Inês não emerge da água, mas mergulha nela. Na própria descrição, temos a menção explícita do narrador de *Sinfonia em branco*: “um nascimento invertido”. (LISBOA, 2013b, p. 33). Ao mencionar um tema recorrente nas artes plásticas, o texto evidencia o pictural, aumentando também as possibilidades de interpretação imagética.

Assim como a descrição de Joana em *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, analisada por Solange Oliveira (2019), aqui também é importante ressaltarmos que a descrição não representa uma imagem estática: “O efeito quadro resulta de uma hipotipose, híbrido entre a narração e a descrição, de cores tão vivas que o leitor tem a impressão de assistir pessoalmente a uma cena.” (OLIVEIRA, 2019, p. 27). Temos a descrição de todos os movimentos da protagonista para esse banho a partir de movimentos encadeados: “Ela mergulhou os pés pequenos na banheira, primeiro direito, depois o esquerdo – um nascimento invertido [...]. A nuca nua recostou-se numa extremidade. Maria Inês fechou os olhos e respirou fundo e por um instante acreditou que talvez fosse possível.” (LISBOA, 2013b, p. 33).

Ao contrário dessas formas de nu nas artes plásticas que destacam a beleza e exploram a sensualidade feminina, aqui o que se nota é uma sensação de aceitação de um corpo maduro e com cicatrizes – de uma cesárea e uma apendicite – reflexos das vivências de uma mulher que sofreu, teve uma filha, teve doenças,

relacionamentos findados, tudo exacerbado pelas memórias traumáticas de sua infância. Essas cicatrizes nem o tempo cura.

2.4.4 O branco no romance de Lisboa e a arte decorativa

Uma grande revolução cromática foi iniciada quando Isaac Newton descobre o espectro de cores em 1665-1666 e propõe uma nova ordem das cores, excluindo o branco e o preto (PASTOUREAU, 2011). O branco é uma cor? Ou é a ausência de pigmento? Por significar ora ausência, ora soma de todas as cores, ou seja, por se localizar em um espaço limítrofe, pode estar, às vezes, no início e, outras vezes, no término da vida diurna, bem como no término da própria vida. Entretanto, nesse caso, o término da vida – o momento da morte – pode ser considerado também como um momento transitório entre o mundo visível e não visível e, posteriormente, pode significar um novo começo. No *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o branco, que etimologicamente advém de *candidus*, é a cor do candidato, ou seja, daquele que vai mudar de condição e, portanto, estaria relacionado com os ritos de passagens (CHEVALIER, 2015).

Essencialmente, as cores, de uma maneira geral, constituem um campo multidisciplinar de observação. Cada área de estudo irá ter uma concepção diversa. Para um historiador, por exemplo, falar sobre cores é, primeiramente, relacionar a história das palavras e fatores linguísticos, pigmentos e agentes de coloração e pinturas e técnicas de tingimento. E, mais do que qualquer coisa, repensar a posição delas na vida cotidiana, nos códigos e sistemas que as acompanham, produzidas pela autoridade, moral e símbolos estabelecidos por religiões e por especulações de cientistas e invenções dos artistas. Além disso, acima de tudo, as cores são definidas e estudadas, principalmente, como um fator social. É a sociedade que dá a definição e significado das cores, estabelece seus códigos e valores, organiza como deve ser usada e determina seus efeitos, e não a natureza, o pigmento, o olho ou o cérebro.⁷⁶ (PASTOUREAU, 2012, p. 170).

⁷⁶ No original: For a historian, to speak of colour is firstly to speak of the history of words and linguistic factors, pigments and colouring agents, and painting and dyeing techniques. But it is also, and more than anything, to speak of its place in daily life, of the codes and systems that accompany it, of the regulations produced by the authorities,

Cada povo e cada cultura possuem acepções diferentes para o significado da cor/não cor branca. Entre os celtas, por exemplo, o branco é reservado à classe sacerdotal. Para os sufistas, o branco é a cor essencial da sabedoria. No Oriente, o branco é a cor da morte e do luto, e “em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento.” (CHEVALIER, 2015, p. 142).

Para dar seguimento a algumas reflexões sobre o conceito do branco no Oriente, num primeiro momento utilizaremos os pressupostos do designer gráfico, professor e diretor de arte Kenya Hara, no livro traduzido para o inglês, *White* (2010). O branco pode ser a mistura de todas as cores e ausência de cor ao mesmo tempo, como salienta Hara (2010, p. 008), “o branco pode ser obtido pela mistura de todas as cores do espectro, ou pela subtração da tinta e de todos os outros pigmentos.”⁷⁷ Ou seja, pode ser uma ausência de cor, e pode ser todas as cores ao mesmo tempo.

Conforme destacamos, em vários momentos da presente pesquisa, o branco é uma presença constante no romance *Sinfonia em branco*. A personagem Maria Inês, frequentemente associada à própria tela de Whistler, quando adulta, vive uma vida repleta de “brancos”, “uma mulher que a memória sempre vestia de branco e juventude.” (LISBOA, 2013b, p. 147). Os brancos estão, portanto, presentes, por exemplo, em seu apartamento, descrito como um espaço majoritariamente branco, com destaque para (uma determinada época) as comemorações do final de ano: “Mais uma vez, havia resistido à festa de fim de ano, ocasião em que o apartamento branco fazia-se ainda mais branco e as pessoas celebravam um bem-estar compulsório.” (LISBOA, 2013b, p. 117), circunstância em que Maria Inês também pintava as unhas de branco. Os móveis eram, em grande parte, brancos, assim como o sofá e as flores dispostas em um vaso barroco: “Sentava-se na poltrona branca e olhava para aqueles curiosos copos-de-leite de acrílico, assumidamente falsos e de caules brancos, que se reuniam dentro de um vaso todo retorcido.” (LISBOA, 2013b, p. 75). Diante de um cenário tão monocromático, os contrastes em sua casa eram as lembranças de tempos felizes e vividos, de resto era apenas ausência de cor, monotonia e asepsia do branco: “Maria Inês tomou um gole de sua taça, um gole branco, fresco, e olhou

of the morals and symbols established by religions, and of the speculations of scientists and the inventions of artists. (...) colour is defined and studied primarily as a social factor. It is Society, more than nature, pigment, the eye or brain, that “makes” colour, gives it definition and meaning, establishes its codes and values, organizes how it is used and determines its effects.

⁷⁷ No original: white can be obtained by blending all the colors of the spectrum together, or through the subtraction of ink and all other pigments.

para o chão de mármore branco semicoberto por um tapete de desenhos geométricos em que alguém havia deixado cair um cigarro aceso, agora havia ali a mácula de um círculo negro.” (LISBOA, 2013b, p. 65).

Na arquitetura, a sensação de vazio da cor branca é potencializada com a percepção de amplitude, mas também de assepsia. Para Maria Inês, “uma decoradora sugerira aquele branco todo. Sofá branco, paredes brancas, poltronas brancas. **Ideias brancas e inverdades brancas**. Muito mármore branco.” (LISBOA, 2013b, p. 29, grifo nosso). Até mesmo as louças utilizadas eram brancas, algo que vai sendo marcado pela repetição da palavra: “Recolocou a xícara **branca** sobre o pires **branco** que estava na mesa de tampo de cristal e pés de mármore **branco**. Italiano.” (LISBOA, 2013b, p. 28, grifo nosso). Pela quantidade infindável de brancos na vida de Maria Inês, esse sentimento de “espaço vazio” (*emptiness*, ou *Kuhaku*) destacado por Hara (2010-2019) é, na filosofia japonesa, a capacidade de ser preenchido por alguma coisa. Dessa forma, Hara adverte para o conceito de “emptiness” a que o branco está relacionado, em alguns casos, ao “vazio”. O “Branco como não cor transforma-se em um símbolo de não ser. Ainda, vazio não significa ‘o nada’ ou ‘sem energia’; ao contrário, em muitos casos, isso indica uma condição, ou *kizen*, o que provavelmente será preenchido no futuro.⁷⁸” (HARA, 2010, p. 36). É um verdadeiro ensinamento de otimismo e esperança. No caso de Maria Inês, fica claro que todos os brancos que envolvem a sua vida fazem alusão a um sentimento de vazio existencial, e, infelizmente, no caso dela, esse branco não será preenchido no futuro. Nesse sentido, “Os trechos descritivos servem à urdidura da história, à exposição do tema e como metáfora da postura existencial da protagonista.” (OLIVEIRA, 2019, p. 36).

Identificamos, dessa forma, a referência a uma mídia não verbal, à arte decorativa, que inclui cerâmica, vidraria, joalheria, cestaria, mobiliários, tapeçaria e artefatos de metal (OLIVEIRA, 2019, p. 37). A arte decorativa também é estudada por Oliveira quando analisa algumas obras de Clarice Lispector e destaca uma discussão muito presente entre os críticos de arte, sobre a própria função da arte: “Diversamente da pintura e da escultura, as artes decorativas aliam ao caráter estético uma função utilitária. Por essa razão, alguns críticos propõem uma hierarquização entre os dois

⁷⁸ No original: In some cases, white denotes ‘emptiness.’ White as noncolor transforms into a symbol of nonbeing. Yet emptiness doesn’t mean ‘nothingness’ or ‘energy-less’; rather, in many cases, it indicates a condition, or *kizen*, which will likely be filled with content in the future.

tipos de arte.” (OLIVEIRA, 2019, p. 38). A partir dessa dupla função, estética e utilitária, ressaltamos que a intenção aqui é analisar o branco da arte decorativa como uma metáfora da protagonista.

Em outro sentido, pode-se pensar também na significação do branco como pureza, como uma cor neutra, passiva, em que nada foi realizado ainda, “e é este justamente o sentido de origem da brancura virginal” (CHEVALIER, 2015, p. 143). Maria Inês, quando jovem, quando era a poesia da visão para Tomás, era uma bailarina cheia de sonhos que ia se vestir de branco, pois sua irmã não iria usar o vestido branco, “porque não achava que lhe caía bem. [...] Maria Inês iria usá-lo, quando fosse maior. E ensaiar passos de balé diante do espelho. E ser observada por um rapaz do prédio vizinho.” (LISBOA, 2013b, p. 96-97). Clarice não achava que o branco lhe caísse bem por conta do abuso que sofreu na infância e, portanto, não era mais uma página em branco, e sim uma história trágica. A infância de Maria Inês, a inocência, quando ainda não “sabia” de nada, era branca: “Os minutos, as horas, os dias e os anos [...] que Tomás passou ao lado de Maria Inês tinham cheiro de baunilha ou de lírios ou de copos-de-leite, qualquer coisa branca e adorável.” (LISBOA, 2013b, p. 167). Porém, o que as irmãs haviam vivido já preenchera as páginas das suas vidas. Clarice tentava esquecer o trauma quando encontrava Maria Inês, “Clarice envergonhou-se e foi receber a irmã e a sobrinha com abraços que tentavam ser páginas em branco. Abraços alvos, lisos, virgens.” (LISBOA, 2013b, p. 247). Clarice, tampouco, poderia usar roupa branca: “Ela não usava a mesma velha camiseta Hering branca tamanho XG suja de argila, mas um vestido azul-escuro com flores azul-claras que a deixava com um jeito manso, delicado.” (LISBOA, 2013b, p. 193).

O branco, além de já aparecer nas primeiras páginas do romance, pela evocação da obra de Whistler, permeia todo o romance por simbolizar também o silêncio, as ausências. A ausência de cores vibrantes também se caracteriza no romance pela presença do claro-escuro. Tomando de empréstimo essa técnica, em várias passagens da narrativa percebemos tons claros e tons escuros que pontuam momentos tensos, tristes, opostos às situações felizes, que vão estar associados à presença do colorido, como veremos posteriormente: “Uma lâmpada fraca tentava iluminar a varanda. Tudo mais, no exterior da casa, era escuridão, mas Tomás e Clarice estavam acostumados à escuridão.” (LISBOA, 2013b, p. 46). Esse foi o processo de Maria Inês para superar seu trauma. Ou seja, os tons monocromáticos

no romance estão relacionados com a própria monotonia da vida de Maria Inês, ao contrário das nuances coloridas, que ressaltam momentos alegres, principalmente, antes do trauma.

Prosseguindo na análise das cores, e, principalmente, de técnicas das artes plásticas, o *chiaroscuro* também está muito presente na narrativa, em forma de citação direta da técnica, seja por alusão e até referência intermediária. A natureza, em seu *chiaroscuro*, além de comungar estados de espíritos dos personagens, servia de prenúncio de sentimentos e ações. A passagem a seguir serviu até de presságio de uma desgraça:

Nesse instante a nuvenzinha esgarçada que vinha errando pelo céu ficou bem diante do sol, e tudo virou sombra, e Clarice sentiu um calafrio porque pela primeira vez lhe ocorreu a ideia adulta e tão pouco abstrata da morte. [...] Uma semana depois Otacília foi chamá-la durante a noite, já passava das duas horas. Quero te mostrar a lua, Clarice. A lua acaba de nascer. As duas foram para o quintal descalças, em silêncio. Uma lua gorda e amarelada crescia por trás do pinheiral e transformava as árvores em grandes esqueletos negros (LISBOA, 2013b, p. 91-92).

No encontro final de Tomás e Clarice, também temos um exemplo da técnica do claro-escuro na descrição da passagem: “Os dois ficaram olhando para o morro que a noite tingia de preto. [...] Olhou para o rosto de Clarice, que refletia a luz vinda da sala. Um rosto aceso que era como um farol no meio da noite. E perguntou você se lembra quantos anos faz que eu moro aqui?” (LISBOA, 2013b, p. 303). Em um momento anterior, Tomás descreve Clarice também tomando de empréstimo a técnica do *chiaroscuro* em que o preto da vestimenta da amiga e confidente contrasta com o rosto pálido dela, conforme podemos observar a partir da voz do narrador:

Quando Tomás viu Clarice pela primeira vez, ela estava sentada no chão, naquele degrau da escada diante da igreja. Usava um vestido de velha. Inteiramente preto. E sapatos pretos de fivela sem meias. O cabelo preto estava preso num coque com grampos pretos. O rosto dela, ao contrário, estava mortalmente pálido – de uma palidez não uniforme que compunha sombras aqui e ali, quase como leves hematomas (LISBOA, 2013b, p. 237).

Por outro lado, na narrativa, se a cor branca significa tanto inocência quanto incompletude, esta contrasta com o colorido quando associado a momentos de alegria e realizações de Maria Inês, conforme o excerto a seguir:

O anel de esmeralda era um absurdo de bonito. Chegou aconchegado dentro de uma caixinha forrada de veludo azul-escuro, de maneira parecida àquela com que o anel de noivado havia chegado, apenas três anos antes. Maria Inês estava tão bem-vestida para a formatura. De vermelho. Uma cor que combina com a palidez da pele e a sombra escura e densa dos cabelos. Uma *Sinfonia de Vermelho*. [...] Nos braços de sua babá, uma Eduarda sonolenta de um ano e poucos meses de idade brincava com a fita cor-de-rosa que amarrava sua chupeta ao vestido. Tomás estava suficientemente perto para ver a menina. A meia-calça branca e os sapatinhos brancos de verniz, um laço de fita em cada um. Os cabelos de cachos claros e delicados presos com um arco branco. E o vestido de princesa, cor-de-rosa (LISBOA, 2013b, p. 266).

Na pedreira abandonada, local em que se dará o desfecho da narrativa, as personagens, depois de transformadas, poderão avançar em suas vidas – é lá onde se encontram as borboletas multicoloridas, “Num local inédito. Numa pedreira proibida. Onde borboletas multicoloridas alçavam voos possíveis.” (LISBOA, 2013b, p. 284). Muito embora, nada pudesse alterar os fatos do passado das duas irmãs, “nada mudara e nada mudaria e as coisas apenas trocavam de cores como folhas de uma árvore com a sucessão das estações.” (LISBOA, 2013b, p. 291). Clarice “apenas seguiu, a despeito de si mesma, destituída de razão, como se fosse a sombra de seu próprio corpo. Como se fosse, naquele momento ao menos, uma pequena borboleta capaz de alçar voos sobre o mundo, sobre a vida, sobre a morte.” (LISBOA, 2013b, p. 294). É evidente que aqui, a borboleta é símbolo de transformação, mas aquela borboleta multicolorida que foi vista na pedreira abandonada representa a felicidade pueril das meninas antes do trauma do abuso sexual sofrido por Clarice. Torna-se relevante mencionarmos, por esse viés, que o romance inicia com um capítulo intitulado “Uma borboleta, uma pedreira proibida” – que certamente é uma antecipação dos fatos finais.

Nesse subcapítulo partimos da análise da cor branca no romance tanto para os personagens quanto para a arte decorativa, perpassando conceitos de amplitude, assepsia, ausência; no tocante às protagonistas, referências à pureza, neutralidade. Contrastando com essas conceituações, analisamos também a presença da técnica do *chiaroscuro* tanto como citações diretas da técnica como por alusões. Por fim, ao encerrarmos o ciclo de análise das cores, evidenciamos que o colorido no romance demonstra sua relação direta com períodos felizes das vidas das protagonistas.

2.4.5 A pintura como referência intermidiática e como empréstimo técnico

Ao partirmos do conceito de intermedialidade como categoria analítica e de maneira sincrônica, iremos focar, nesse primeiro momento, nos conceitos desenvolvidos por Irina Rajewsky (2012). Diante da existência de diversas manifestações intermidiáticas, Rajewsky (2012) propõe três subcategorias da intermedialidade como uma ferramenta eficiente para descrever e analisar fenômenos particulares. Na tentativa de implementarmos os breves comentários já realizados anteriormente, a primeira subcategoria – *transposição midiática* – analisa a relação entre duas ou mais mídias e configura-se quando uma mídia fonte, expresso em um tipo específico de mídia, é transposto para uma outra mídia – a mídia de destino. A segunda categoria – *combinação de mídias* –, como o próprio nome sugere, acontece quando em uma mídia específica temos a combinação de uma ou mais mídias que se manifestam nas suas materialidades. A terceira categoria – que nos interessa especialmente neste estudo – *referências intermidiáticas (Intermediale Bezüge)* – diz respeito ao processo pelo qual uma mídia, utilizando-se de seus recursos próprios, faz referência à outra mídia, tematizando-a ou simulando algumas de suas técnicas ou estruturas.

Na passagem a seguir, na descrição da fumaça do cigarro do pintor Tomás, o leitor tem a sensação de vislumbrar uma escultura:

E me trouxe de lá uma reprodução enorme de uma fotografia preto e branco de um homem e uma mulher se beijando no meio da rua. [...] Tomás pensou na fotografia magistral de Robert Doisneau e sorriu e acendeu um cigarro e a espiral de fumaça ganhou o espaço como uma serpente encantada. Por um instante **esculpiu uma figura feminina que logo se desmanchou no ar** (LISBOA, 2013b, p. 21, grifo nosso).

A partir dos pressupostos das referências intermidiáticas, temos, no excerto acima, na mídia fonte – romance – uma referência à outra mídia – escultura – muito embora apenas a mídia romance esteja presente em sua própria materialidade. Por esse pequeno preâmbulo, percebemos que a intermedialidade, no sentido restrito de

referências intermediáticas, irá fornecer muitos subsídios para a análise da picturalidade no texto de Lisboa.

Ainda dentro da mesma categoria intermediática, podemos destacar, a seguir, uma outra referência às esculturas moldadas com outros materiais. É uma passagem que envolve Maria Inês:

Nessa noite Maria Inês fez uma fogueira com alguns tocos de lenha, longe da vista dos outros. [...]. Depois apanhou umas folhas velhas de jornal e começou a fabricar várias galinhas-pretas que subiam inchadas e incandescentes contra a noite e iam cair adiante, animadas pelo vento (LISBOA, 2013b, p. 132).

E, por fim, conforme já comentamos anteriormente, Tomás enxergava em Maria Inês a própria pintura de Whistler e a olhava hipnotizado, “não porque aquela garota fosse particularmente bonita, mas porque **era** uma pintura de Whistler.” (LISBOA, 2013b, p. 149, grifo nosso). Ocorre que àquela

primeira visão que a associava com tanto assombro à garota de Whistler sucederam-se várias outras. Algumas coloridas terríveis, com trejeitos cubistas, evocando talvez a *Dora Maar*, de Picasso. Outras graciosas, como *Mlle. Georgette Charpentier*, de Renoir, e outras ainda positivamente blasés, como as moças de Fragonard (LISBOA, 2013b, p. 149).

O conjunto dos três quadros a seguir poderia, por sua vez, ser nominado “as outras versões de Maria Inês” (FIGURAS 18, 19 e 20):

FIGURA 18 - *PORTRAIT DE DORA MAAR (1937)*, DE PABLO PICASSO



FONTE: Internet (2023).⁷⁹

FIGURA 19 - *Mlle. Georgette Charpentier* (1876), de Renoir

⁷⁹ Óleo sobre tela, 92 cm × 65 cm. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Dora_Maar. Acesso em: 16 abr. 2023.



FONTE: Internet (2023).⁸⁰

FIGURA 20 - O BALANÇO (1767), DE JEAN-HONORÉ FRAGONARD



FONTE: Internet (2023).⁸¹

Portanto, a complexidade da personagem pode também ser vislumbrada a partir de Picasso, Renoir e Fragonard. Ainda, poderia ser interpretada as fases de Maria Inês: A infância inocente, antes do crime, com a tela “Mlle. Georgette

⁸⁰ Óleo sobre tela, 97,8 cm X 70,8 cm. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pierre-Auguste_Renoir_-_Mademoiselle_Georgette_Charpentier.jpg. Acesso em: 16 abr. 2023.

⁸¹ Óleo sobre tela, 81cm X 64,20cm. Disponível em: https://www.artble.com/artists/jean-honore_fragonard/paintings/the_swing. Acesso em: 16 abr. 2023.

Charpentier”, de Renoir (FIGURA 19); a adolescente romântica vivenciando o primeiro amor na tela de Jean-Honoré Fragonard, “O Balanço” (FIGURA 20); e a adulta complexa e multifacetada na composição de Pablo Picasso em “Portrait de Dora Maar” (FIGURA 18).

Certa vez, na ocasião da formatura de Maria Inês, Tomás a enxergou como outra tela de Whistler, “Maria Inês estava tão bem-vestida para a formatura. De vermelho. Uma cor que combinava com a palidez da pele e a sombra escura e densa dos cabelos. Uma *Sinfonia em Vermelho*.” (LISBOA, 2013b, p. 265). Curiosamente, Whistler também pintou uma tela intitulada *Sinfonia em branco e vermelho*, permitindo-nos fazer mais uma aproximação entre o pintor norte-americano e a escritora brasileira. Era a sinfonia em vermelho pois Maria Inês estava no auge da sua fase adulta de conquistas e realizações, diferentemente da inocência da mocidade. Ela não era mais a garota de branco de Tomás.

Dessa forma, Lisboa amplia as referências picturais de Maria Inês e compõe uma personagem multifacetada a partir das camadas de picturalidade que são sugeridas pela autora através das referências das diversas obras de arte. Entretanto, o narrador enfatiza que nenhuma delas “é tão sincera ou tão convincente” quanto à primeira visão que Tomás teve de Maria Inês. (LISBOA, 2013b, p. 149).

Em diversos momentos da narrativa, é possível observarmos a predominância do léxico pictural, ou seja, momentos nos quais a pintura empresta à narrativa verbal termos que lhe são próprios. Por esse prisma, Liliane Louvel (2012, p. 47) menciona que “o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, [produz] um efeito de metapicturalidade”.

Fazia calor demais e **a cor da manhã** era **um azul** não confiável. **Intenso**, mas **poroso**, com uma infinidade de **intervalos**, **falhas**, de **lapsos**. **Intensos demais**, como um **azul de pintura a óleo**, como um **azul artificial engendrado em paleta de artista** – ou em **vocabulário de artista** (LISBOA, 2013b, p. 28, grifo nosso).

Ainda, cabe mencionarmos que esse vocabulário particular se estende por toda a obra, em passagens como: “Tomás se lembrava com perfeição do sorriso em **baixo-relevo** da tia-avó Berenice e das covinhas em suas bochechas gorduchas.”

(LISBOA, 2013b, p. 155, grifo nosso), ou ainda: “Aquilo que corria pelo coração de Maria Inês seguiria sendo **opaco** e misterioso, mas o abraço se formou no arco do desejo de Tomás.” (LISBOA, 2013b, p. 157, grifo nosso). Da descrição dos personagens à descrição de gestos e cenas, a narrativa segue com uma linguagem peculiar:

Tomás era magro, bastante magro, mas Maria Inês achou confortável correr seus dedos pelas espáduas dele assim como fizera sobre o torso inacabado de um desenho, [...]. Agora, porém, era como se Tomás compusesse desenhos em Maria Inês sem lápis, sem papéis, mesmo sem a obrigatoriedade dos silêncios. Compunha desenhos como tatuagens, diretamente sobre a pele dela, sensibilizada (LISBOA, 2013b, p. 159).

Os personagens e paisagens e até sentimentos passam a ter características picturais: “O amor produzia um vago intervalo em seu espírito, na **transparência** dos seus olhos, na **pintura envelhecida** da sua existência.” (LISBOA, 2013b, p. 16, grifo nosso). Em outro excerto da narrativa temos: “Então aproximou-se da casa e encontrou as duas irmãs na varanda, as feições do rosto suavizadas pelo lusco-fusco que conferia a tudo uma certa **textura** de sonho.” (LISBOA, 2013b, p. 295, grifo nosso). E mais:

Parecia natural o prognóstico de que os anos iriam passar, e depois as décadas, e, na sequência, os séculos, sem que Otacília e Afonso Olímpio mudassem muito – talvez só viessem a adquirir um **tom ligeiramente acobreado** de madeira. Ou uma **camada cinzenta** de empoeirado desuso (LISBOA, 2013b, p. 199, grifo nosso).

As próprias palavras dos personagens estão ligadas ao léxico pictural: “Ela arrependeu-se do tom rude e emendou é que eu estou fazendo uma escultura e vocês me distraem com essas bobearias. Mas suas **palavras já estavam pintadas** de tristeza.” (LISBOA, 2013b, p. 91, grifo nosso). Resta demonstrar a plena conexão entre os próprios personagens e suas personalidades com o léxico artístico, não havendo possibilidade de dissociá-los.

2.4.6 A fotografia no romance

A inserção da fotografia, tanto como referência intermediária quanto como empréstimo técnico e outras modalidades, contribui para aumentar o caráter pictural

da narrativa em análise. Philippe Hamon observa em *Imageries* (2001) (*apud* LOUVEL, 2011, p. 147) que o *ut picturapoesis* foi renovado no século XIX a partir do desenvolvimento tecnológico e as conseqüentes questões deflagradas pela reprodutibilidade técnica. O relacionamento entre literatura e pintura ampliou-se para literatura e imagem em todas as suas formas de expressão (daguerreótipo, fotografia, cartografia, cartão postal, cerâmica, caricaturas, vitrais etc.). Nesse sentido, Susan Sontag (2016, 2016, p. 17) também entende que: “Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos.” No caso da fotografia, deve-se tentar observar como, ao ser reproduzida ou mencionada em um texto, forma-se um díptico com este (LOUVEL, 2011). Seria, portanto, uma outra forma de refração do texto. Um díptico é qualquer objeto que tenha duas placas planas ligadas entre si através de uma dobradiça. Importante ressaltar que são duas obras da mesma natureza que se completam e é nesse sentido que se configura a relação entre a fotografia e o texto, no entendimento de Louvel.

Quando temos uma descrição de uma fotografia na narrativa, ela contribui para a construção da picturalidade da cena, como na passagem a seguir:

O cunhado fez a fotografia que depois o padre abençoou e o irmão emoldurou: Otacília, véu, grinalda, cetim e rendas, eternizada no dia mais feliz e mais irreal de sua vida. Otacília quis se pendurar em lugar de destaque na sala da casa construída pelo marido, sede de uma fazendinha que não ficava longe da casa da infância dela, nos arredores daquele autêntico fim de mundo chamado Jabuticabais. Uma cidade que nem constava do mapa. A fotografia recostou-se junto à lareira, e ali dormiu para sempre (LISBOA, 2013b, p. 53).

As fotografias também exercem papel ativo no processo de lembranças dos personagens:

Enquanto Eduarda ia à cozinha Maria Inês virou-se de lado e olhou para o porta-retratos antigo e imenso que contava segredos sobre sua mesa de cabeceira. Havia várias fotografias recortadas que compunham um mosaico, ali. Eduarda pequeninha brincando nas dunas de areia de Cabo Frio. Eduarda e suas inseparáveis amigas Nina e Dedé uniformizadas e arrumadas para um primeiro dia de ano letivo, cabelos penteados e repartidos impecavelmente, roupas novas, tênis branquíssimos e sorrisos temerosos. A *senhora* Clarice em mil novecentos e setenta, fantasiada de noiva. Maria Inês e Clarice com sete e onze anos de idade, respectivamente, antes daquela convulsão do planeta, quando as rotas se inverteram e as estações perderam

a naturalidade. Antes daquela porta entreaberta e daquela visão de uma mão masculina sobre um seio pálido de uma menina (mais pálido que a tristeza, mais triste que a infância interrompida) (LISBOA, 2013b, p. 68-69).

No romance, existe uma fotografia que gera muito desconforto em Maria Inês. Trata-se da fotografia de um canal de Veneza, que é mencionada em dois momentos distintos da narrativa. Logo no início do romance, essa imagem revela para o leitor detalhes sobre a viagem de Maria Inês e João Miguel para Veneza e a presença incômoda de um jovem italiano chamado Paolo, no Café Florian. Posteriormente, essa fotografia vai sempre lembrá-la do encontro do seu marido com esse jovem em Veneza, essa imagem “entrava pela memória de Maria Inês feito dor de cabeça” (LISBOA, 2013b, p. 58).

Maria Inês cruzava a Piazza San Marco entre uma multidão de pombos e levava nas mãos uma pilha de cartões-postais. À mesa do Florian, João Miguel estava acompanhado de um jovem veneziano chamado Paolo. Nas mãos de Maria Inês uma fotografia emoldurada por laterais brancas e encimada pelo nome Venezia exibia um canal de águas verde-escuras e um prédio de janelas mouriscas e uma árvore de galhos secos projetando-se sobre um muro descarnado. Venezia. Uma pontada de dor – apenas isso (LISBOA, 2013b, p. 58).

Roland Barthes, no clássico *A Câmara Clara* (2015, p. 15), afirma que a fotografia sempre traz consigo seu referente, “colados um ao outro, membro por membro.” É a presença – espectro constante do jovem Paolo na vida e memória de Maria Inês. Era uma fotografia que a feria, o *punctum* a que se referia Barthes, ou seja, aquilo que punge, que mortifica e que fere. A fotografia, nesse caso de Maria Inês, certifica que o italiano existiu, mesmo que agora não tenha mais nenhum relacionamento com João Miguel; “a foto é literalmente uma emanção do referente” (BARTHES, 2015, p. 70). Ela ratifica inúmeras vezes e toda vez o que ela representa – é um certificado de presença (BARTHES, 2015). A fotografia também está muito relacionada com a memória. Muitas vezes, são questões indeléveis, que permanecem para sempre e provocam muita dor, frustração e um sentimento de solidão quando lembradas.

Em certo momento temos uma citação explícita à fotografia *Le baiser de l'Hôtel de Ville* (*O beijo no Hotel de Ville*) (FIGURA 18), do francês Robert Doisneau (1912 – 1994), a qual retrata um casal se beijando na calçada de um café parisiense,

em meio a outros pedestres, tendo ao fundo, o Hotel de Ville, a Prefeitura de Paris. Logicamente, a citação da fotografia exige do leitor um conhecimento prévio para conseguir inferir as relações entre a imagem e a passagem narrativa. Enquanto para uns é apenas uma reprodução de “um homem e uma mulher se beijando no meio da rua”, para outros, é uma “fotografia magistral”, uma verdadeira obra de arte.

FIGURA 21 - O BEIJO NO HOTEL DE VILLE



FONTE: Internet (2022).⁸²

Da mesma forma que verificamos anteriormente sobre o campo da pintura e da escultura, percebemos que também existem empréstimos do léxico técnico da fotografia no romance: “Através das cortinas fechadas uma **claridade sépia, envelhecida**, homogeneizava o quarto, uma **claridade** justa.” (LISBOA, 2013b, p. 111, grifos nossos).

Essa nova sintaxe, que se utiliza de certas características do dispositivo fotográfico, é elucidada por Natália Brizuela (2014, p. 31), que elenca algumas outras possibilidades como “a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código.” Ou seja, além do léxico citado por

⁸² Disponível em: <https://fhox.com.br/variedades/a-historia-por-tras-da-fotografia-de-um-dos-beijos-mais-famosos-do-mundo/>. Acesso em: 2 maio 2022.

Lisboa e aqui ressaltado, qualquer outra menção à linguagem fotográfica pode ser elencada para comprovar a picturalidade do texto.

Louvel (2011, p. 151) elenca algumas possíveis interpretações sobre inserções de fotografias na literatura: “Celebração do passado, reabilitação dos excluídos, conexão com tempo, memória e realidade, autenticação do valor, um modelo de escrita enformando o próprio texto”⁸³. Sobre o poder de efabulação, Natália Brizuela (2014) argumenta que a fotografia, assim como o romance, é uma narrativa nos seguintes termos:

O dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente (BRIZUELA, 2014, p. 18-19).

As fotografias, portanto, também narram acontecimentos, são passíveis de interpretações, contam-nos histórias. A narrativa, assim como a fotografia, cria e afirma o mundo que só existe entre as páginas do livro e entre as molduras da foto, mas que ultrapassam essas barreiras por seus potenciais interpretativos.

2.5. A ESCULTURA EM *SINFONIA EM BRANCO* (2001)

Como resalta E. H. Gombrich, em *A história da arte* (2019), as esculturas surgiram com alguns artistas primitivos das grandes civilizações da América antiga que desenvolveram avançados sistemas de representações de figuras e totens de seus mitos de maneira ornamental. A história da escultura confunde-se e mescla-se com a própria história da arte, além de possuir diferentes correntes artísticas e técnicas que não pretendemos aprofundar no presente estudo.

Em *Sinfonia em branco*, a escultura permeia o romance através de diversas referências intermediáticas da mesma forma que a pintura; ambas as possibilidades foram analisadas anteriormente. Nesse momento, iremos nos debruçar sobre o estudo

⁸³ No original: Celebration of the past, rehabilitation of the excluded, connection with time, memory, and reality, authenticating value, writing model in-forming the text itself; (...).

da escultura como empréstimo técnico; a escultura enquanto tema; e a personagem escultora – Clarice.

O material da escultura, principalmente a argila, está constantemente presente na narrativa conforme observamos na passagem a seguir:

Apanhavam argila na beira do rio. Clarice gostava da sensação dos pequenos grãos entrando sob suas unhas. Tinha três amigos: [...] Lina, Damião e Casimiro ajudavam-na a apanhar a argila na beira do rio, a argila que ela iria usar depois, nas esculturas que traduziam impossíveis, que davam corpo a sonhos e tentavam expurgar feridas, que buscavam exorcizar pesadelos e compor coisas dignas de se acreditar. As esculturas com que ela tentava se salvar (LISBOA, 2013b, p. 88-89).

Desta feita, Clarice, a partir da sua arte, vai moldando e dando forma material à aniquilação da vida das protagonistas. Existem, no romance, referências às próprias esculturas de Clarice como em um dos momentos em que Tomás a encontra, e os leitores acompanham impactados a descrição de uma de suas esculturas que é o próprio retrato de uma mulher disforme, curvada, perturbada, sofrida. Esse é um outro exemplo de éfrase:

Continua interessado em seus trabalhos, Tomás respondeu, e indicou com a cabeça um **torso feminino esculpido em mármore por Clarice**, que ocupava sozinho uma prateleira suspensa na parede. **Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curvava-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos.** Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? Sobre a pele irregular, propositalmente rude, estavam ainda as marcas do cinzel. Como se aquela pequena obra devesse ser incompleta. Ou ambivalente. **Metade escultura, metade pedra disforme.** Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível. Se tivesse olhos, talvez lágrimas escapassem deles. Como não os tinha, as lágrimas ficavam sugeridas em torno dela como um cheiro ou um espírito. **A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um autorretrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo** (LISBOA, 2013b, p. 48 – 49, grifos nossos).

A incompletude da escultura era a incompletude de Clarice. A escultura se confundia com a própria escultora. O isolamento da peça na prateleira suspensa na parede era a solidão da personagem. As lágrimas inexistentes na escultura eram as lágrimas reprimidas de Clarice – um autorretrato que a lembrava sempre do trauma e do perigo que sofreu a vida inteira.

A escultura também empresta termos técnicos para a própria narrativa uma vez que é possível verificar nas danças dos corpos o empréstimo do léxico e das técnicas das artes visuais de forma geral. Ao conhecer Maria Inês, Tomás molda sua “obra de arte” assemelhando-a às características da escultura: “Por amor, passava noites inteiras tentando recompor com seu lápis aquela garota de branco que agora tinha três dimensões e voz e cheiro e sabor.” (LISBOA, 2013b, p. 159-160). O artista plástico compunha “desenhos como tatuagens, diretamente sobre a pele dela, sensibilizada.” (LISBOA, 2013b, p. 159). Nos dois excertos acima, podemos novamente utilizar os pressupostos da teórica Irina Rajewsky e o caráter “como se” da sua classificação de intermedialidade em sentido restrito, no caso, a referência à outra mídia – a escultura é apenas uma ilusão. Ou seja, na impossibilidade “de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma ‘fenda intermediática’ – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta de modo figurativo do ‘como se’.” (RAJEWSKY, 2012, p. 28). Em outras passagens da narrativa, percebe-se a presença de termos relacionados à própria técnica de esculpir, como no exemplo a seguir: “Não, João Miguel não sabia. João Miguel nunca saberia. Mas ele notava que Maria Inês não era exatamente bem-vinda dentro de sua própria casa, uma situação que os anos pareciam **polir e afiar**, explicitar sem nenhum pudor.” (LISBOA, 2013b, p. 129).

Ao esculpir, além da atividade artística, retornando à etimologia da palavra, Clarice deixava impressa a sua voz, que não fora ouvida. No subcapítulo a seguir, falaremos sobre a escultora Clarice, personagem principal, juntamente com Maria Inês do romance de Adriana Lisboa analisado neste Capítulo 2.

2.5.1 A artista silenciada enquanto personagem

A História da Arte apresenta poucas artistas mulheres, mas isso não significa que elas não existiram⁸⁴. Em um manual clássico de história da arte, por exemplo, de

⁸⁴ Sugestão de leitura sobre a ausência de mulheres na História da Arte e outros temas tratados nessa tese como: artistas-protagonistas; mulheres musas; entre outros mencionados brevemente: a tese de autoria de Izabela Baptista do Lago intitulada “De musa a criadora: Figuras femininas nas narrativas de artista” (UFMG). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47723>. Acesso em 28 jul de 2024.

E. H. Gombrich (2019, p. 566), apenas uma mulher/artista é citada, Kathe Kollwitz, no Capítulo “Arte experimental”. Porém, as artistas mulheres foram muitas e múltiplas. Foi somente no século XX, com os movimentos feministas, que a preocupação em resgatar esses nomes artísticos de grandes mulheres se acentuou. Linda Nochlin (1974, p. 77) aponta que, com “a pressão feminina, o interesse das mulheres pelas artes e o trabalho dos grupos artísticos feministas, em especial em Los Angeles, acabam por garantir que as mulheres finalmente ressurgam na história da arte”. Em primeiro lugar, estudando o feminismo na História da Arte a partir de Linda Nochlin, descobrimos que a atividade artística era uma atividade familiar. Frequentemente, grandes artistas tinham pais ou até mesmo avós artistas e exerciam grande influência e incentivo nesse sentido. No entanto, “se o rebento talentoso em questão fosse mulher, eram mínimas suas chances de vir a ser o que se considera ‘gênio’, isto é, trazer inovações no campo da arte, por maior que fosse o talento precoce por ela demonstrado.” (NOCHLIN, 1974, p. 73).

Como afirma Griselda Pollock (1988), a partir de seus estudos sobre Paris no final do século XIX, “A diferença – produto da estruturação social da diferença sexual, e não de alguma distinção biológica imaginária – determinou tanto o que homens e mulheres pintavam, quanto a forma como o faziam.” (POLLOCK, 1988, p. 123). Não somente os temas eram limitados às mulheres, mas também seus espaços de circulação e seus modelos de pintura⁸⁵:

Uma série de espaços e temas estavam interditos a elas, mas abertos a seus colegas do sexo masculino, que podiam circular com liberdade entre homens e mulheres no universo público e socialmente fluído das ruas, do entretenimento popular, dos intercâmbios sexuais comercializados ou casuais (POLLOCK, 1988, p. 125).

Percebemos, portanto, que os limites entre público e privado eram também os limites entre feminino e masculino. Nesse sentido, Rita Felski afirma que (2003, p. 140) “A grandeza era determinada por um sexo, não por dois. [...] É difícil, então, evitar a conclusão de que as cartas foram empilhadas e que julgamentos estéticos se confundem com preconceito e relações de poder.”⁸⁶ E afirma, da mesma forma, que o

⁸⁵ Pollock considera também as relações de classe quando pensa o feminino nas artes, e não somente as diferenças de gênero e suas relações de poder; porém, não iremos aprofundar tais questões neste estudo.

⁸⁶ No original: Greatness was determined by one sex, not two. (...) It’s hard, then, to avoid the conclusion that the cards have been stacked and that aesthetic judgments are mixed up with prejudice and power relations.

juízo estético é sempre relacionado à política, e a uma política ditada pelo discurso masculino: “Uma versão argumenta que a arte – mesmo a arte mais esotérica e hermética– está completamente inserida no mundo e que nossos julgamentos de tal arte nunca são ‘puros’ e livres de interesses sociais. A estética sempre se confunde com a política.”⁸⁷ (FELSKI, 2003, p. 164). A valoração artística, como qualquer outra valoração, implica hierarquia, e hierarquia significa patriarcado.⁸⁸

Foi o que observamos em relação à personagem Clarice do romance ora analisado. Uma artista silenciada, uma mulher abusada e sem um reconhecimento artístico, ela tentava se salvar com as esculturas: “nas esculturas que traduziam impossíveis, que davam corpo a sonhos e tentavam expurgar feridas, que buscavam exorcizar pesadelos e compor coisas dignas de se acreditar.” (LISBOA, 2013b, p. 89). Quanto às esculturas “Clarice escondera-as todas na cocheira, no alto de um amplo armário tosco que não se usava mais a não ser para abrigar velharias, refugos, inutilidades, instrumentos danificados que não estavam destinados a serem consertados.” (LISBOA, 2013b, p. 99). Assim, “Deixando sua própria condição trancada num canto da alma, como num museu.” (LISBOA, 2013b, p. 297).

Clarice, a escultora, nunca pode exercer seu dom profissionalmente como tantas outras mulheres na História da Arte. Ao mesmo tempo, as personagens – artista e musa – potencializam a pictorialidade do romance. A escultura não era apenas uma atividade artística para Clarice, era a maneira de se expressar, de se re(modelar), de se re(inventar), de suportar tamanha dor.

⁸⁷ No original: One version argues that art – even that art – even the most esoteric and hermetic art – is thoroughly embedded in the world and that our judgments of such art are never ‘pure’ and free of social interests. Aesthetics is always mixed up with politics (...).

⁸⁸ No original: Value means hierarchy, in the simplest and most reductive version of this argument – and hierarchy means patriarchy.

3 ARQUEOLOGIA DA MEMÓRIA: RECONSTRUÇÃO E RASTRO

No presente capítulo iremos abordar a não linearidade da narrativa e como o tempo se configura em uma sobreposição de episódios que se inter-relacionam com a memória em *Sinfonia em branco* (2001). Analisaremos também o papel da memória e como esta repercute nas lembranças recorrentes das personagens, as quais não conseguem esquecer os traumas que as perseguem desde crianças. A memória do trauma se configura como um rastro que perpassa toda a história e imprime marcas e cicatrizes nas personagens. Torna-se essencial percebermos como essa realidade e complexidade psicológica se apresentam no texto com várias camadas de significação.

Constatamos que Lisboa trata do tema da memória ou da estrutura memorialística não somente em *Sinfonia em branco*, mas em vários de seus escritos ficcionais. O próprio título do primeiro romance da autora destaca essa característica: *Fios da memória* (1999). Como já mencionado, no primeiro capítulo desta tese, *Fios da memória* é uma narrativa em que a memória familiar, tecida pela narradora Beatriz, entrelaça-se com uma retrospectiva histórica do nosso próprio país, desde o período colonial até a década de 1990, como no seguinte cruzamento: “Domingos Brasil nasceu junto com a República, em 15 de novembro de 1889.” (LISBOA, 1999, p. 108). A história da família Brasil foi descoberta a partir de velhos diários escritos pelos antepassados portugueses e africanos de Beatriz e por ela herdados juntamente com uma casa no Rio de Janeiro, ou seja, a partir de

vários cadernos de páginas amareladas encapados a couro, escritos durante quinze anos pela bisneta da escrava Joaquina e continuados de forma infalível por seu sobrinho Aureliano, que veio a ser ninguém menos do que o pai de Heloísa, Ludmila e Eugênia, minhas tias, e Boris Brasil, meu pai (LISBOA, 1999, p. 52).

São, portanto, sete gerações da família Brasil que são retomadas pela narradora Beatriz Brasil. A memória aqui também é permeada por episódios de silêncios pungentes e impotentes. As dores que não foram curadas tornaram-se lembranças que deixaram marcas, como uma tatuagem, conforme menciona Beatriz:

não há alívio para os espinhos que a vida nos crava [...]; ao contrário, o remédio é sofrê-lo e sofrê-lo novamente, sempre revolvidos na memória, até nos habituarmos com a dor e pacificarmos sua concretude como se fosse um outro órgão, um apêndice, uma tatuagem (LISBOA, 1999, p. 45).

Novamente, da mesma forma que em *Sinfonia em branco*, o sofrimento das personagens é revisitado a partir da memória que deixou marcas indelévels em cada um deles. A tatuagem, como um rastro permanente, faz com que as lembranças a ela referentes sejam visitadas constantemente, “marcas de uma narração que se impõe como cicatriz sobre a pele, evidenciando uma espécie de resistência e sobrevivência da narrativa do corpo, da voz e da memória.” (NASCIMENTO, 2003, p. 101).

Um beijo de Colombina (2003), apesar de citar apenas poucas vezes a memória, é um relato das lembranças do narrador sobre a sua amada Teresa, principalmente, como “Formas de embaralhar o mundo, as letras, as palavras, e achar que escrevo alguma coisa, como agora acho que escrevo num bloco vagabundo de papel, com um lápis de ponta rombuda, as minhas memórias de outra pessoa.” (LISBOA, 2015, p. 167). A memória, de forma explícita, está associada, na maioria das vezes, aos sentidos dos personagens, desencadeada por uma cor, um aroma, uma visão, “como a memória de um verde-limão sobre as traduções feitas por Bandeira dos haicais de Bashô.” (LISBOA, 2015, p. 18).

A estrutura narrativa de *Rakushisha* (2007) é composta por um eixo principal no tempo presente e por episódios intercalados de lembranças de Celina. O tempo presente configura-se quando Haruki encontra Celina no metrô e a convida para uma viagem ao Japão. Nesse momento, acompanhamos a busca de Haruki pelo trabalho do poeta japonês Matsuo Bashô e por uma espécie de reencontro com as suas origens

japonesas ao “Deixar, sobretudo, que a terra de Bashô se estampasse em seus olhos e na memória de seus olhos, ainda que em meio a toda a poluição visual que atraía críticas ao Japão dos seus dias.” (LISBOA, 2014c, p. 76-77).

Para Celina, a viagem ao Japão foi uma forma de enfrentar o trauma da perda da pequena filha Alice:

Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Alice. Um mistério tangível, visível, um mistério-libélula batendo suas asas pequenas no infinito do ar. Sacudindo imagens, cheiros, memórias, ideias, vontades, sacudindo o universo com a oscilação quase nada de suas asas quebradiças (LISBOA, 2014c, p. 60).

Era uma memória que Celina sentia na alma e no corpo, “A pele ainda estava crispada com a memória do tato.” (LISBOA, 2014c, p. 93). E “Muitas outras coisas insistiam em não ser esquecidas. E assim a memória seguia como subalterna do coração.” (LISBOA, 2014c, p. 172). A pequena Alice, vítima de um acidente de trânsito, com “uma fratura exposta dentro do coração, da memória, dentro do abraço que não se fechava mais nem mesmo em sombras, nem mesmo em fantasmas.” (LISBOA, 2014c, p. 185). Toda a lembrança do óbito da filha e do conseqüente distanciamento do marido reverbera em Celina e nos monumentos de pedra no jardim da Rakushisha. Em seu diário, componente material da narrativa, Celina afirma que, após a morte da filha, teve que reaprender a andar, uma metáfora para viver. Escreve que não sabe se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer: “Se vim para lembrar — se vim para esquecer. Se vim para morrer ou para me vacinar. Talvez eu descubra. Talvez nunca seja possível descobrir, desvelar, levantar o toldo, remover qualquer traço de ilusão da ilusão de caminhar.” (LISBOA, 2014c, p. 12). Assim, como em *Sinfonia em branco*, a caminhada nunca é a mesma após um episódio traumático e a memória constante a relembrar a dor – a memória do trauma.

A narração de *Azul corvo* (2010), em primeira pessoa, mostra a jovem Evangelina, ou carinhosamente, Vanja. Da mesma forma que em *Sinfonia em branco* (2001), a estrutura narrativa não é linear e apresenta uma perspectiva memorialística. Os leitores vivenciam o eixo do presente quando Vanja, com 22 anos, já é residente nos Estados Unidos há alguns anos e, intercalando-se com o tempo da memória – quando ela começa a relembrar e/ou descrever aquilo que lhe foi contado por outros

personagens. Como por exemplo, quando Vanja retoma a Guerrilha do Araguaia que lhe foi contada por Fernando.

No tempo da memória, Vanja retoma a narrativa desde os seus 13 anos quando, após o falecimento da mãe, volta aos Estados Unidos e, com o auxílio de Fernando – ex-namorado de sua mãe – inicia uma jornada em busca de seu pai biológico. As lembranças de sua adolescência são ativadas por meio dos sentidos, um aroma, um sabor, um ruído, conforme podemos observar no trecho a seguir:

Penso em Copacabana. Fecho os olhos e mesmo que **eu escute** *Acoustic Arabia* e **tenha acendido** um incenso japonês destinado a templos zenbudistas, o que chega aos sentidos, via memória, é **um cheiro vago de maresia, um gosto vago de picolé de fruta** misturado com areia e água do mar. E **o ruído das ondas** fervendo na areia, e **a voz do vendedor de picolé** sob o sol úmido do Rio (LISBOA, 2014a, p. 38, grifo nosso).

Ainda nos referindo ao livro *Azul corvo* (2010), observamos que podem ser destacadas diversas passagens em que a memória é evocada pelos sentidos: “Em seus pensamentos interrompidos ecoa a memória do **cheiro salgado** do mar e do **cheiro salgado** do ar úmido da baía, cortado por gaivotas e aviões.” (LISBOA, 2014a, p. 68). A partir de uma poeticidade prosaica, as lembranças de Vanja novamente se relacionam com seus cinco sentidos: “Lembro-me daquela noite, do vento **fresco** e da minha pele **quente**, lembro-me da **cor** da lata de cerveja, lembro-me do céu e das estrelas sobre a Barra do Jucu e das fotos que não **vi** na revista *Life* e do pronunciamento que **não ouvi** Nixon fazer.” (LISBOA, 2014a, p. 173, grifo nosso). E, assim, os exemplos proliferam tanto nessa obra como em seus outros romances.

Em alguns outros momentos, os relatos sobre a memória tornam-se possíveis análises para o entendimento do próprio processo memorialístico:

Mas de todo modo, entre as coisas de que a gente se lembra e as de que não se lembra, entre as que conhece e as que desconhece, é preciso tapar os buracos da memória com a estopa de que se dispõe. E talvez qualquer tentativa de conhecer o outro seja sempre isso, nossas mãos moldando tridimensionalidades, nosso desejo e incompetência montando um álbum de colagens para fazer levantar dali um morto, um amigo, um amante misterioso que quando clareia o dia vai para a janela e fica contemplando o nada, sem dizer uma palavra. Um filho por demais arredo, um professor lacônico, um colega de trabalho sem senso de humor, que olha sério dentro dos nossos olhos quando contamos uma piada irresistível. As pessoas que

desconhecemos ou estranhamos. Todas as pessoas (LISBOA, 2014a, p. 173-174).

A memória é sempre fragmentada e o papel de rememorar é, ao mesmo tempo, compor os mosaicos e preencher lacunas, “montar um álbum de colagens”. Processo deflagrado tanto pelo narrador quanto pelo leitor, e a sintonia que pode ser gerada entre eles acarreta, em determinados momentos, um fluxo de sentimentos, de lembranças, de emoções, levando-os a momentos de revelação (MIRANDA, 2004). Assim, “A preponderância da memória suscita um processo de subjetivação, colocando em questão a possibilidade do diálogo inter-humano.” (MIRANDA, 2004, p. 92).

Interessante notar que as reflexões sobre as memórias em *Azul corvo*, no final do romance, chamam atenção, em primeiro lugar, para o caráter personalíssimo das memórias, ou seja, elas são individuais, e também para o fato de que, ao serem recontadas, as memórias são sempre editadas. Nesse sentido, Vanja afirma sobre as memórias de Fernando: “Eu o enterrei, um ex-Fernando debaixo do chão. E junto com ele, sua ex-vida, suas ex-memórias que, por mais que ele compartilhasse, seriam sempre e somente suas e de mais ninguém.” (LISBOA, 2014a, p. 294). Para corroborar a colocação acima, destacamos a seguinte afirmação de Paul Ricoeur:

Ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si. Três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade⁸⁹, de posse privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. [...]; nesse sentido, esse passado é meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa, [...]. [...], em terceiro lugar, é à memória que está vinculado o sentido da orientação na passagem do tempo; orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado, segundo o movimento inverso de trânsito da expectativa à lembrança, através do presente vivo (RICOEUR, 2007, p. 107-108).

⁸⁹ O conceito de “minhadade” é proposto por Ricoeur (2007) para indicar quando o sujeito compreende sua vivência à medida que consegue concatenar o passado, o presente e refletir para o futuro. Essa ação humana é identificada nos três traços que costumam ser ressaltados por ele em favor do caráter essencialmente privado da memória elencado nesse excerto.

Em *Hanói* (2013), o leitor é convidado a refletir sobre o sentimento de transitoriedade, do não pertencimento, provocados pelos deslocamentos culturais. Na mesma proporção, somos envolvidos na delicadeza de uma poética dos encontros. Nesse romance, os protagonistas David e Alex representam a mescla de culturas diferentes – ele, filho de pais latinos, e ela, descendente de orientais – e da inevitável inter-relação dessas culturas. Juntos, o casal aprende a sobreviver e a vislumbrar novas perspectivas, apesar da morte próxima de David. Percebemos que existe no romance a presença forte dos conceitos que estão vinculados com a multiculturalidade e a interculturalidade que, por sua vez, resvalam nas questões identitárias. Na realidade, todos os personagens de *Hanói* são sobreviventes: Trung, dono de um supermercado asiático, falava pouco de seu passado, mas “Vivia com as memórias dos campos de re-educação [no Vietnã], onde [...] entre outras coisas, tinha trabalhado na busca de minas terrestres. Com as memórias do barco, [dos] meses no campo de refugiados na Malásia.” (LISBOA, 2013a, p. 37). São memórias pessoais alocadas na memória coletiva que apresenta o *pathos* das recordações.

Alex era descendente de uma linhagem de mulheres vietmanitas: a mãe Huong e a avó Linh. Tanto Trung quanto essas duas personagens femininas foram vítimas da guerra do Vietnã: ao longo da narrativa percebemos que a memória cultural ajudou a construir as suas próprias identidades no novo contexto cultural em que se encontravam, sendo esta uma tentativa de se afirmarem como parte de um grupo. Para Huong, a memória da relação com a terra, com as plantações de arroz no passado, era agora substituída pelo cultivo de flores:

Mas ao mesmo tempo era tudo tão diferente, agora. Cultivava flores em vez de arroz. Era muito simples. Bastavam um par de luvas de borracha e umas poucas ferramentas de jardinagem, mais um conhecimento mínimo da predileção de cada planta. [...] Não precisava ficar enterrada até os joelhos na plantação, as costas arqueadas, o corpo tapado para fugir do sol, debaixo do chapéu cônico [...] (LISBOA, 2013a, p. 19).

Observamos, portanto, que a memória cultural de Trung, Linh e Huong está intimamente relacionada com a memória da guerra do Vietnã. Linh, a avó de Alex, trabalhava como garçoneiro, envolveu-se com um soldado norte-americano e engravidou de Huong, mãe de Alex. O pai, no entanto, desapareceu com o fim da guerra. Huong, apesar de ter poucas lembranças de sua terra natal e do próprio

conflito, foi fruto da guerra ao emigrar para o Estados Unidos e ter que negociar um espaço que não era o seu: “Era o início dos anos oitenta. Huong era uma adolescente de dezessete, semianalfabeta em sua própria língua que devia falar a partir dali.” (LISBOA, 2013a, p. 73).

A salvaguarda dessa memória cultural se dava também a partir da língua e da comida. Quando Trung, Linh e Huong se juntavam, a língua vietnamita era a base da comunicação assim como quando preparavam comida ao se encontrarem: “a mãe e a avó de Alex preparavam comida. Uma quantidade enorme de comida vietnamita. Sentavam-se todos à mesa e, às vezes, brincavam de trocar nomes em português e vietnamita. Batata por *khoaitây*. Arroz por *com*.” (LISBOA, 2013a, p. 191). Por esse prisma, Stuart Hall argumenta que a língua faz parte do sistema social ao afirmar que “Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais.” (HALL, 2015, p. 25). A língua para os personagens era também uma forma de resistência e manutenção de suas culturas.

O último trabalho de ficção⁹⁰ de Lisboa até o momento⁹¹, *Todos os santos* (2019), retorna para o tema da memória como elemento estruturador do romance. Percebemos que será a memória do trauma que conduzirá toda a história de Vanessa, a narradora, e a retomada das lembranças pelo tempo: “Mas quem fugiria do quê? Nós dela, ela de nós, nós três do Mauro e sua memória que o tempo só fazia reestruturar de um jeito esquisito?” (LISBOA, 2019, p. 62). A passagem do tempo e as particularidades da memória do trauma lançam dúvidas sobre como ela de fato ocorreu: “A canção de David Bowie enveredou por outra coisa de que já não lembro.

⁹⁰ Como já foi mencionado no Capítulo 1, existe uma obra híbrida e colaborativa lançada em 2023, *Realejo de vida e morte (um roteiro de Jocy de Oliveira) e Realejo dos mundos (um romance de Adriana Lisboa)*, que não será aqui analisada por ir além do objetivo do tópico proposto.

⁹¹ Adriana Lisboa lançou em 16/04/2024 o romance *Os grandes carnívoros*, o qual, devido ao prazo de defesa da tese não foi incluído na análise, muito embora, pela sinopse, saibamos que é também um livro sobre fluxos de memórias e de “idas e vindas temporais”. No Instagram da editora responsável pela publicação – Alfaguara – encontramos a seguinte descrição: “Adelaide integrou um grupo de ativistas dos direitos animais e acabou se envolvendo numa ação extrema de protesto, incendiando um laboratório de pesquisas nos Estados Unidos. Depois de três anos presa, ela volta ao Brasil. À procura de um recomeço, muda-se para uma pequena cidade na região serrana do Rio, onde conhece Rai e sua família. Ao intercalar a jornada da ativista e as incertezas que se formam nos novos vínculos que Adelaide estabelece, Adriana Lisboa tece uma narrativa sutil e poderosa sobre a fragilidade e a violência que se escondem nas mais sensíveis relações e aponta para o modo, muitas vezes arbitrário, como certas agressões são condenadas e outras normalizadas.” Disponível em: https://www.instagram.com/editora_alfaguara/p/C3fjrOFipaV/?img_index=1. Acesso em: 15 abr. 2024.

Reconstituindo a cena na memória, eu também não saberia dizer quem começou.” (LISBOA, 2019, p. 64). Em outro momento, essa questão também se evidencia: “Não sei muito bem em que momento saímos da tempestade, ou se foi ela quem nos deixou e foi nevar mais para o norte, mas na minha memória a impressão é de que foi de repente. Não deve ter sido.” (LISBOA, 2019, p. 137). Desde o dia da tragédia – o afogamento de Mauro – Vanessa sabia que esse evento representaria “uma das dobradiças fundamentais da nossa vida, um daqueles momentos-chave que marcam a fronteira entre um antes e um depois irreconciliáveis.” (LISBOA, 2019, p. 30). Esquecimento e reconciliação com o passado estão fora do alcance. Quando Vanessa foi morar fora do Brasil, a memória tornou-se uma espécie de conforto e uma sobrevivência: “E nesses casos trazer a casa na memória de certo modo ajuda a sobreviver noutros lugares.” (LISBOA, 2019, p. 123).

Para finalizarmos esses primeiros comentários sobre a presença da memória no conjunto da prosa de Adriana Lisboa, cumpre ressaltar o seu penúltimo lançamento, um ensaio autobiográfico, intitulado *Todo o tempo que existe* (2022), que, como o próprio gênero requer, são as memórias de Lisboa e sentimentos a ela relacionados, principalmente, por ocasião das mortes da mãe, em 2014, e do pai, a qual ocorreu mais recentemente, em 2021. Não restam dúvidas de que a temática da memória e o tema do trauma do luto novamente se confirmam no conjunto da obra de prosa de Lisboa.

Partindo para o romance objeto da tese e levando em conta o objetivo deste subcapítulo, destacamos que a memória no romance *Sinfonia em branco* (2001) está estruturada a partir de três crimes hediondos que dão suporte para a análise do binômio memória-esquecimento: o assassinato da mãe de Lindaflor; o estupro e assassinato de Lina; e o incesto de Clarice presenciado por sua irmã Maria Inês. A “morte matada”⁹² de Afonso Olímpio no final do romance seria uma decorrência dos seus crimes que ressoam em toda a narrativa de Lisboa.

A história de Lindaflor e a Fazenda dos Ipês era uma narrativa recorrente na infância dos personagens, mas constantemente retomada ao longo de toda a diegese, principalmente, nas memórias de Clarice. Era uma espécie de história oral que era

⁹² Referência à obra *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto.

recontada com algumas incertezas conforme observamos a partir de certos termos, como no trecho a seguir:

dizem que o dono ficou maluco porque apanhou a mulher com outro, você sabe como é. Ele foi até a cozinha, pegou o facão. **Parece** que estava bêbedo, **não sei** se alguém faria uma coisa dessas se não estivesse bêbedo. **Talvez** fosse maluco. Pegou o facão e matou a mulher, sua própria mulher! Já imaginou? Com dezessete facadas. O amante dela conseguiu fugir, chamou a polícia, o homem foi preso (LISBOA, 2013b, p. 24-25, grifo nosso).

Esses termos que foram destacados, além de demonstrarem as incertezas sobre a história, configuraram também a proibição de se falar sobre ela. Ainda na continuação da mesma página (LISBOA, 2013b, p. 25), Maria Inês continua lembrando a história do famoso linchamento do marido pela população da cidade, e a triste vida da filha do casal, Lindaflor, que herdara as terras dos pais e teve que amadurecer antes do tempo. Porém, as incertezas tanto do paradeiro de Lindaflor quanto outros detalhes da história não poderiam ser esclarecidos, “porque, naturalmente, aquele assunto também era proibido” (LISBOA, 2013b, p. 26), muito embora Lindaflor tenha novamente aparecido no romance quando reencontra Clarice, logo após a artista abandonar tudo, sobretudo, seu casamento, na tentativa de esquecer todas as suas infelicidades, como será visto mais adiante.

Outro crime que ecoa por toda a narrativa é o estupro e assassinato de Lina, quando “Lina ia para casa, cheirava a suor e sentia uma tristeza nova roendo-lhe o coração. Porque sua amiga Clarice ia embora. Estava disposta a aprender a ler e a escrever corretamente, assim poderiam trocar correspondência.” (LISBOA, 2013b, p. 101). Mas um homem saiu de trás de uma moita de ciprestes e estava esperando por Lina. A árvore de cipreste, que é enfatizada nas passagens seguintes da descrição do crime cometido por Lina não é por acaso. Recorrendo ao *Dicionário de Símbolos* de Chevalier (2015), percebemos que essa árvore funerária está intimamente relacionada com o culto de Plutão, deus dos Infernos, ou seja, é a árvore das regiões subterrâneas e, frequentemente, orna os cemitérios. As sementes representam aquilo que ainda não germinou, não floreceu, assim como Lina e as meninas vítimas do crime de Afonso Olímpio.

Entretanto, “Otacília e Afonso Olímpio decretaram que o ocorrido era rotulável como *proibido*.” (LISBOA, 2013b, p. 103, grifo da autora). Os termos *estupro* e

assassinato eram proibidos e aquela tragédia com Lina, além do crime hediondo por si só, era um reforço na memória de Clarice do incesto que sofreu do pai, pois “aquela tragédia naquele momento específico, porém, queria dizer mais.” (LISBOA, 2013b, p. 104). Era mais um futuro que foi ceifado: “Ali no chão, lamacento por causa da chuva, estava o lenço de Lina, o lenço em que um dia havia sido possível divisar vermelhas rosas vivas, fulgurantes, explícitas.” (LISBOA, 2013b, p. 105). Novamente Lisboa utiliza-se de metáforas visuais, assim como os ciprestes, para potencializar a interpretação da narrativa. Aqui as rosas vermelhas vivas representam a vida em potencial de Lina, todo o futuro que tinha pela frente e que foi brutalmente extirpado.

Os ciprestes são retomados quando o narrador aborda o crime de incesto sofrido por Clarice e testemunhado por Maria Inês. Num primeiro momento, “Os ciprestes cheiram bem e estão cheios daquelas sementinhas verdes que as crianças gostam de juntar.” (LISBOA, 2013b, p. 77). As sementes, no contexto, representam promessas de futuro, pois contêm em si mesmas o que futuramente irá se manifestar. Mas os sonhos das irmãs são abruptamente interrompidos pelo “monstro que devora infâncias” (LISBOA, 2013b, p. 79) – o pai, Afonso Olímpio:

Naquele instante o sol começa a recolher sua luz, mas a noite que se engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta. As sementinhas rolam pelo chão recém-encerado e uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces túrgidas da menina que agora foge, ainda nas pontas dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe (LISBOA, 2013b, p. 80).

A partir de então, esse é mais um tema que será proibido, restando somente o silêncio para as personagens, como comentaremos adiante. O silêncio dessas personagens representa o grito desesperado e calado de tantas mulheres que perderam a própria voz. Ao longo da narrativa, os crimes pairam em variados momentos nas lembranças das personagens, principalmente Clarice. Como por exemplo, na véspera da chegada de Maria Inês à fazenda depois de tantos anos, Clarice disse a Tomás:

tive uma amiga uma vez. Chamava-se Abrilina, para nós era apenas Lina. [...]. Ela morreu há mais de trinta anos, disse Clarice, e contou a história de Lina, da bonita Lina que era apenas coadjuvante, que era apenas uma

coincidência, uma morte crua e cotidiana que as pessoas esquecem rápido demais (LISBOA, 2013b, p. 108).

Quando Clarice chegou ao Rio de Janeiro, ao apartamento da tia-avó Berenice, “tinha o coração dividido em dois hemisférios. Em um deles pulsava a tristeza por Lina e a urgência de um compromisso, esquecer o resto, pacificar o passado, porque sua amiga estava morta.” (LISBOA, 2013b, p. 108). No primeiro ano de Clarice com a tia-avó, ela voltou duas vezes para a fazenda e “descobriu sem surpresa que lá já não se falava de Lina.” (LISBOA, 2013b, p. 126). Não se podia falar sobre nenhum dos crimes, nem de nenhum trauma, mas eles seguiam ressurgindo na memória e em toda a narrativa, mesmo que de forma alusiva ou metafórica bem como por meio dos silêncios.

A figura da borboleta, além de outras metáforas visuais empregadas por Lisboa, estrutura o próprio romance, pois, como um oroboros, ela está presente no início do romance e ao final, permeando os diversos capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Uma borboleta, uma pedreira proibida”, descreve “uma borboleta que sobrevoava o pequeno espaço até a pedreira e lançava-se audaciosa sobre o abismo.” (LISBOA, 2013b, p. 23). No final do romance, esse inseto significava para Maria Inês liberdade e ousadia, pois ela também, naquele momento, estava na pedreira que lhe fora proibida pelo seu pai – “uma pedreira proibida sobrevoada por borboletas.” (LISBOA, 2013b, p. 224).

A frequência do aparecimento da borboleta se intensifica no capítulo “Festa junina”, principalmente, no episódio do assassinato de Afonso Olímpio, na pedreira proibida, “onde borboletas multicoloridas alçavam voos possíveis.” (LISBOA, 2013b, p. 284). Na cena propriamente dita da morte do pai, Maria Inês subiu as pedras com intimidade de quem conhecia bem a pedreira e, “Ao lado de Clarice, uma borboleta multicolorida estava pousada e abria e fechava as asas em movimentos lentos, como se estivesse se espreguiçando.” (LISBOA, 2013b, p. 285). Quando Afonso Olímpio também chega à pedreira proibida, ao dar um passo ou dois, também “Ao lado de Clarice, a borboleta multicolorida abriu as asas e se lançou no abismo. Ela podia voar.” (LISBOA, 2013b, p. 291). Maria Inês, antes de empurrá-lo, afirmou que deveria ter levado Clarice para longe na época do crime, mas ainda era muito pequena e “um ruído mínimo, quase inaudível, soou dentro da alma de Clarice, e ela voltou o rosto na direção do céu e viu a imagem da borboleta multicolorida. Que alçava voos possíveis.

[...]. A borboleta sobre a pedreira, sobre o abismo. E um grito abortado na garganta.” (LISBOA, 2013b, p. 293a).

Clarice não olhou para trás, apenas seguiu “a despeito de si mesma, destituída de razão, como se fosse a sombra de seu próprio corpo. Como se fosse, naquele momento ao menos, uma pequena borboleta capaz de alçar voos sobre o mundo, sobre a vida, sobre a morte.” (LISBOA, 2013b, p. 294). As irmãs alcançariam a libertação das memórias da infância após a morte do pai cruel?

Na parte final do romance, quando Maria Inês e Eduarda retornam para a fazenda, tudo estava aparentemente em perfeita harmonia, “A pedreira estava adormecida e as borboletas multicoloridas também.” (LISBOA, 2013b, p. 299). O inseto passa a significar os ciclos da vida que, assim como a natureza, enfrentam a inevitabilidade do passar das fases da vida: “A terra passava por fases, ali: na época da chuva ganhava sulcos e pequenos lagos onde depois juntavam-se borboletas às dezenas. Na seca ficava endurecida e esfolada. [...]. Mas era sempre a mesma terra, o mesmo caminho.” (LISBOA, 2013b, p. 300). A borboleta, portanto, que antes significava liberdade e audácia, passa a significar aceitação.

Após esses breves comentários sobre como a memória se estrutura nos romances de Lisboa, com um destaque para *Sinfonia em branco* (2001), passamos a analisar, no próximo subcapítulo, o tempo na narrativa do romance em foco e como sua justaposição configura-se em camadas temporais.

3.1 AS SOBREPOSIÇÕES DO TEMPO: UMA BRICOLAGEM

Neste capítulo e subcapítulos seguintes, iremos analisar o tempo a partir dos pressupostos teóricos desenvolvidos por Paul Ricoeur, principalmente, em *A memória, a história, o esquecimento* (2010). Nessa obra o teórico estabelece que, nas narrativas de ficção, o tempo pode se desdobrar em duas categorias: o tempo das coisas narradas e o tempo do ato de contar. Com base nesses conceitos, realizamos um mapeamento do tempo na narrativa em *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa. É possível percebermos uma alternância de tempos na estrutura da narração que configura um episódio para cada camada temporal. A partir dessa constatação,

atribuímos um título para cada um desses eventos temporais, objetivando a compilação de uma tabela a qual nominamos “Episódios temporais” (Tabela 2).

O desdobramento estabelecido por Ricoeur serve-nos de argumento para classificarmos o tempo na própria narrativa de Lisboa, ou seja, podemos analisar ora o tempo das coisas narradas, que seriam todas as lembranças deixadas nos personagens, e o tempo do ato de narrar, o enredo do tempo presente, quando os personagens estão adultos e se reencontram em Jabuticabais. Além dos preceitos de Ricoeur na obra acima referenciada, também utilizaremos os pressupostos desse teórico na trilogia *Tempo e Narrativa 1, 2* e principalmente no último volume, *Tempo e Narrativa 3: o tempo narrado*, as três obras do ano de 2010.

Os romances modernos apresentam diversas controvérsias ao chamado gênero aristotélico, ao conceito clássico de *mimesis* e de intriga. Ricoeur (2010b, p. 270) menciona que “o romance apenas tornou infinitamente mais complexos os problemas de composição da intriga.” De acordo com o autor, isso aconteceu porque Aristóteles formulou sua teoria para a intriga numa época em que somente existiam os gêneros tragédia, comédia e a epopeia, e nelas a sua composição era mais facilmente configurada. A intriga, desta feita, no plano formal, é como um dinamismo integrador que transforma as diversidades de incidentes de uma narrativa e transforma essa multiplicidade de eventos em uma história una e completa (RICOEUR, 2010b). Atualmente, as modalidades temporais, por sua vez, foram sacudidas, desarticuladas, invertidas, particularmente nas composições modernas, em detrimento do “romance convencional” cujo “único tempo concebível [seria] precisamente o tempo cronológico” (RICOEUR, 2010b, p. 43). No entanto, como salienta Ricoeur (2010b, p. 43), “o tempo do romance pode romper com o tempo real: essa é a própria lei da entrada na ficção.” Presenciamos a passagem da “narrativa de aventura ao romance bem construído e, depois, ao romance sistematicamente fragmentado, o princípio estrutural opera um ciclo completo que, de certo modo, volta, de maneira muito sutil, ao episódico.” (RICOEUR, 2010b, p. 36). O tempo fictício observado nas narrativas de ficção se opõe ao tempo do universo através da libertação do narrador, como destaca Ricoeur:

a experiência temporal de um determinado herói não precisa ser referida ao único sistema de datação e ao único quadro de todas as datas possíveis, que tem no calendário sua carta. Nesse sentido, da epopeia ao romance,

passando pela tragédia e pela comédia antiga e moderna, o tempo da narrativa de ficção está livre das imposições que exigem transferi-lo para o tempo do universo (RICOEUR, 2010c, p. 215).

Observamos que *Sinfonia em branco* se caracteriza como romance episódico, cujos episódios em si se alternam e se repetem no decorrer da leitura das páginas. Por esse motivo, sugerimos, na Tabela 2, um título para cada episódio temporal. Como o título foi estabelecido arbitrariamente, criamos uma coluna adicional com explicações acerca das classificações propostas.

Conforme já apontamos anteriormente, o eixo principal da narrativa é o que se denominou de tempo presente – o tempo da enunciação – que se caracteriza pela viagem de Maria Inês e Eduarda a Jabuticabais 35 anos após o evento traumático do abuso sofrido por Clarice e presenciado por Maria Inês na infância. O tempo presente serve como um eixo condutor de toda a análise e é nele que se inicia o romance com as memórias de Tomás que, já de meia-idade, espera a chegada da garota de branco, Maria Inês, e a filha Eduarda na fazenda de seus pais. O incesto sofrido por Clarice na infância caracteriza-se como o momento axial, ou seja, de acordo com Ricoeur, momento do qual os outros derivam.

A partir do momento axial, os aspectos cósmicos e psicológicos do tempo recebem respectivamente nova significação. Por um lado, todos os acontecimentos adquirem uma *posição* no tempo, definida por sua distância do momento axial – distância medida em anos, meses, dias – ou por sua distância de qualquer outro momento cuja distância do momento axial seja reconhecida (trinta anos depois da queda da Bastilha) (RICOEUR, 2010c, p. 183).

Em *Sinfonia em branco* (2001), por configurar-se como um romance memorialístico, as ações são narradas a partir do presente (exterior) e das memórias do passado (interior) – existe uma espécie de pacto proposto pelo narrador sendo que a ação torna-se um ato contínuo ou descontínuo (NUNES, 2013). Essas estratégias, criadas pelo narrador, serão categorizadas a seguir e compiladas na Tabela 2 a partir dos eixos temporais determinados com a utilização do momento axial do incesto como marco inicial. Desta feita, observamos o que aconteceu em cada um dos episódios temporais na tabela a seguir e como estes se relacionaram com o principal acontecimento narrado.

TABELA 2 - EPISÓDIOS TEMPORAIS

TEMPO	DESCRIÇÃO
TEMPO PRESENTE	Viagem de Maria Inês e Eduarda para Jabuticabais 35 anos depois do trauma em 1998.
ABUSO	Abuso sofrido por Clarice com 13 anos e Maria Inês com nove anos em 1963.
ANTES DE TUDO	Antes do abuso (período anterior a 1963).
FORMATURA MARIA INÊS	Em 1979.
NATAL	Dez dias antes da viagem do tempo presente (1998).
SUSPENSÃO	Quando Otacília decide mandar Clarice para o Rio de Janeiro (entre 1963 e 1965).
CLARICE NO RIO DE JANEIRO	1965 - Clarice tinha 15 anos quando morou por cinco anos no Rio de Janeiro (de 1965 – 1970).
VOLTA DE CLARICE À FAZENDA	Em 1966, quando ainda morava no Rio de Janeiro, Clarice volta à fazenda e relaciona-se com Ilton Xavier.
MARIA INÊS NA FAZENDA SEM CLARICE	Época em que Maria Inês estava na fazenda após Clarice ser mandada para o Rio de Janeiro em 1965. Mais ou menos dos 11 aos 17 anos, quando também vai para o Rio de Janeiro.
CASAMENTO DE CLARICE	Em 1970, cinco anos depois que Clarice foi para o Rio de Janeiro.
A MOÇA DE BRANCO	Maria Inês no Rio de Janeiro, quando tinha 17 anos, tornou-se “a moça de branco” para Tomás. Clarice volta a Jabuticabais, casada com Ilton Xavier. Maria Inês e Tomás têm um relacionamento (1971).
TIA-AVÓ BERENICE	História da tia-avó.
VENEZA	Viagem, em 1981, de Maria Inês e João Miguel e a traição (Eduarda tinha dois anos). Dezesete anos antes da viagem de carro para Jabuticabais.
OTACÍLIA DOENTE	Volta de Maria Inês de ônibus à fazenda e enterro de Otacília – Maria Inês faria 20 anos em breve e João Miguel tinha 22 (por volta de 1974).
TEMPO DA MEMÓRIA	Lembranças dos personagens.
INTERLÚDIO	Um ano entre as mortes de Otacília e Afonso Olímpio (junho de 1976).
MORTE DE AFONSO OLÍMPIO	Na pedreira.
PERÍODO ENLUTADO	Depois da morte de Afonso Olímpio.
ESQUECIMENTO	Separação de Clarice, decadência e tentativa de suicídio.
TOMÁS NA FAZENDA	Depois de tudo. Depois das mortes de Otacília e Afonso Olímpio.

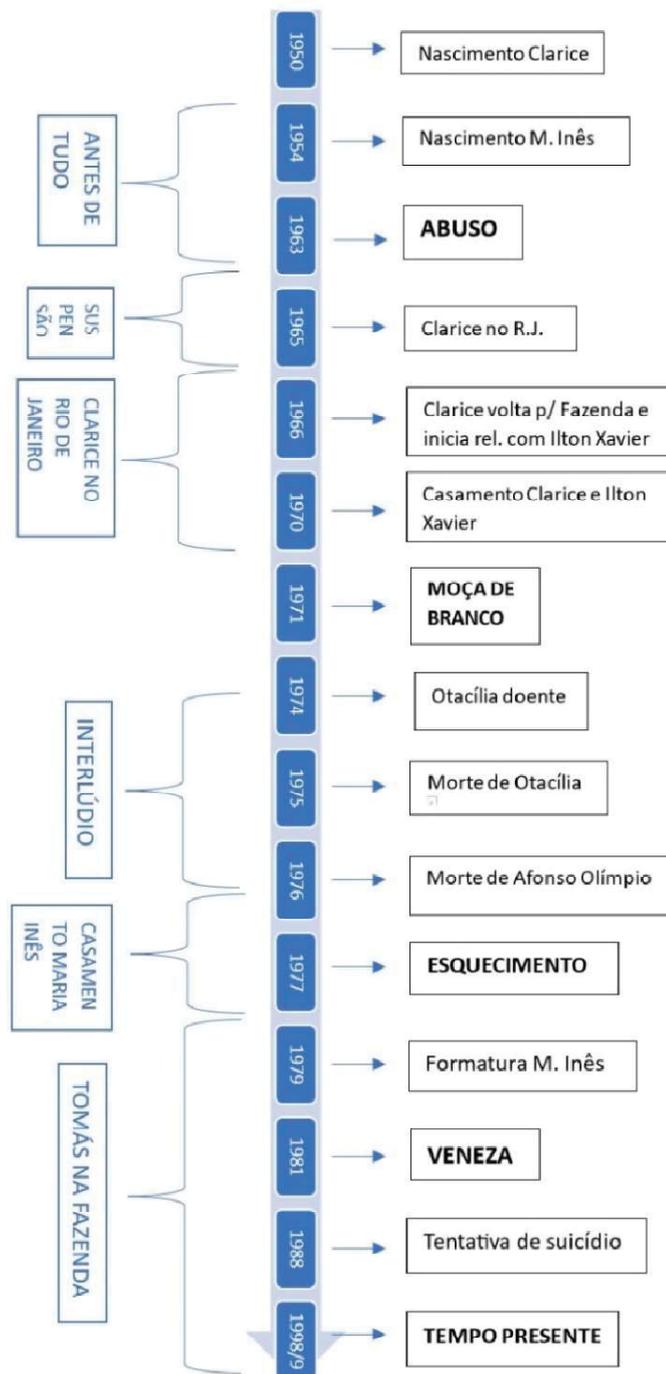
FONTE: A autora da pesquisa (2022).

Tendo essa classificação em mente, iremos analisar cada capítulo do romance e de que forma as camadas temporais se constituíram como uma bricolagem. É importante ressaltarmos que os eventos não serão colocados de forma cronológica, mas conforme vão sendo apresentados ao longo da narrativa a partir de uma leitura linear. A Tabela 3, a seguir, foi constituída apenas para facilitar a visualização das datas e acontecimentos.

Utilizando-nos dos pressupostos de Benedito Nunes (2013), a Tabela 2 representa a ordem do discurso que, para ele, representaria o que denomina de

totalidade temporal e sequência de enunciados, e a Tabela 3 seria a ordem dos acontecimentos, ou *sucessão e dimensão episódica*.

TABELA 3 - LINHA DO TEMPO



FONTE: A autora da pesquisa (2023).

A narrativa literária está sujeita à linearidade do signo linguístico, ao caráter consecutivo da linguagem verbal e da leitura total e, dessa forma, somente é possível

representar acontecimentos que aconteceriam simultaneamente em uma ordem sucessiva (NUNES, 2013),

Mais que o cinema, terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão da simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de *simultaneidade* no sentido estrito), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaçotemporais (NUNES, 2013, p. 9, grifo do autor).

Essas estratégias narrativas aparecem com mais frequência nos romances contemporâneos, estimulados pelo próprio dinamismo do cinema; a mesma técnica pode proporcionar, mediante a junção de episódios cronologicamente demarcados, e que diferem, segundo o modo de representação (descrição, dialogação, por exemplo), o relato de acontecimentos ao longo de um tempo histórico dilatado. Ocorre que não somente a mídia cinematográfica foi a responsável pela dilatação espaçotemporal de alguns romances modernos, mas também o sistema cubista de perspectivas múltiplas nas artes plásticas e com a tematização e estudo do tempo no pensamento teórico (NUNES, 2013, p. 50).

Passamos agora a verificar as camadas temporais em *Sinfonia em branco* (2001) e como elas se alternam ao longo do romance, formando uma bricolagem temporal.

3.1.1 As camadas temporais no romance

Em *Sinfonia em branco* (2001), como em outros escritos memorialísticos, o passado e o presente são intercambiáveis, o que significa que Lisboa, ao intercalar o TEMPO PRESENTE e o TEMPO DA MEMÓRIA na narrativa, possibilita que os personagens expressem, através de suas lembranças e rememorações, o microcosmo emocional-afetivo e intuitivo que, muitas vezes, está na raiz de sua angústia e desespero. Objetivando descortinar a estruturação do romance, iremos, a seguir, discorrer e comentar a respeito dos elementos que constituem esse texto memorialístico. Entretanto, como o romance é extenso e complexo, elegemos alguns excertos mais significativos para ilustrar cada caso.

O capítulo inicial do livro *Sinfonia em branco*, intitulado “Uma borboleta, uma pedra proibida”, aborda o que aqui estamos definindo como TEMPO PRESENTE. Como já mencionamos anteriormente, a diegese inicia-se com o personagem Tomás na fazenda de Jabuticabais quando relembra Maria Inês, que se tornou para ele a moça de branco, na juventude de ambos, tal qual a pintura de Whistler, *Symphony in White n.1: The White Girl*. Interessante notar que o narrador assim determina o fluxo temporal da narrativa:

Na verdade, os olhos [de Tomás] mapeavam outros lugares, vagavam dentro dele, e catavam cacos de memória como uma criança que colhe conchinhas da praia. Às vezes o presente se intrometia, se interpunha, e ele pensava vou usar *terra* em meu próximo trabalho. Mas então o mundo marrom e ressecado e empoeirado contraía-se novamente para ver passar um branco virginal, uma moça vestida de branco que evocava um quadro de Whistler (LISBOA, 2013b, p. 15).

Constatamos, desde as primeiras linhas do romance, que é a perspectiva memorialística que irá costurar o texto – é como se a memória fosse o fio condutor da narrativa, entretanto, a partir de dois eixos. Temos, por um lado, a nota trágica do estupro de Clarice por seu pai, que ressoa nos ouvidos do leitor página a página. Nesse caso, o passado vai se interpondo e interferindo ruidosamente no presente, transformando-o a partir das lembranças que foram cruelmente vividas pelas personagens ainda na infância. Pelo prisma do segundo eixo, Tomás expressa as lembranças do seu amor por Maria Inês na juventude, sempre vislumbradas obstinadamente a partir da “memória de uma moça vestida de branco” como no quadro de Whistler (LISBOA, 2013b, p. 16). Ecléa Bosi afirma que existe, “dentro da história cronológica, outra história mais densa de substância memorativa no fluxo do tempo.” (BOSI, 2022, p. 23). Dentro desse contexto, Henri Bergson (1946) argumenta que o nosso sentimento do presente é sempre mediado e modificado pela memória de eventos ocorridos no passado uma vez que há um prolongamento ininterrupto do passado e do presente que, simultaneamente, já estão influenciando o futuro. Nesse mesmo diapasão, Bosi destaca que,

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturado com as percepções imediatas, como também empurra, “descola” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como

força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 2022, p. 36, grifo da autora).

No próximo excerto de *Sinfonia em branco*, o TEMPO DA MEMÓRIA manifesta-se: “Muitos anos antes, aquela mulher de branco ainda era apenas Maria Inês. E acabava de plantar uma árvore de dinheiro em companhia de um primo de segundo grau que ainda era apenas João Miguel.” (LISBOA, 2013b, p. 23). Esses momentos, que se articulam como presente dentro do passado, justificam-se, pois as “vivências do passado também se encadeiam segundo distâncias variáveis, uma recordação podendo focalizar os momentos de outra recordação.” (NUNES, 2013, p. 57). Dessa forma, configuram-se camadas temporais a partir das diversas instâncias discursivas e os movimentos delas decorrentes.

O narrador ainda permanece por mais algumas páginas na INFÂNCIA de Maria Inês, com nove anos de idade, e de “Clarice, sua irmã mais velha, que já ia completar 13 anos e era **obediente**.” (LISBOA, 2013b, p. 26, grifo nosso). Logo em seguida, o TEMPO PRESENTE manifesta-se novamente quando vemos Maria Inês, anos mais tarde, no apartamento branco levando uma vida monocromática e monótona no Rio de Janeiro, casada com João Miguel, e já mãe de Maria Eduarda, ambas preparando-se para viajarem e reverem a tia Clarice. Esta, por sua vez, está sozinha na fazenda de Jabuticabais quando “seus pais não passavam de nomes inscritos numa lápide no pequeno cemitério de Jabuticabais.” (LISBOA, 2013b, p. 38). O narrador, de novo, recorre à infância no TEMPO DA MEMÓRIA quando dá uma ênfase para a insubordinação e temperamento forte e determinado de Maria Inês. Esse fato é importante na narrativa, pois dá pistas para o leitor da personalidade dessa personagem uma vez que, desde pequena, era um espírito questionador e detentora de caráter marcante, em contraste com o da irmã obediente, Clarice.

Entre idas e vindas, o TEMPO PRESENTE volta à narrativa enquanto Tomás espera a chegada de Maria Inês e Eduarda, no seu casebre. Configura-se, a partir dessa repetição dos episódios temporais, o constante movimento da narrativa entre ir e voltar e, conseqüentemente, a bricolagem temporal. Novamente o TEMPO DA MEMÓRIA invade as suas lembranças, principalmente, a imagem da garota de branco quando ele tinha seus 20 anos de idade. Essa visão de Maria Inês, associada à pintura de Whistler, tornou-se uma obsessão para ele. Samuel Beckett (1965), por essa perspectiva, em seus estudos sobre Marcel Proust, argumenta que ele nos apresenta

“aquele monstro de duas cabeças da maldição e da salvação – o Tempo.” (BECKETT, 1965, p. 11). O tempo revelou para Tomás a desilusão do “amor que gritara dentro dele, inflamara suas vísceras. Não mais. Mesmo a memória era incerta, fragmentada.” (LISBOA, 2013b, p. 16). Para ele, nesse momento, o amor, “era a marca pálida deixada por um quadro removido após anos de vida.” (LISBOA, 2013b, p. 15). Porém, paradoxalmente, o tempo também significa a salvação para Tomás, pois ele tinha esperanças de reencontrar Maria Inês e, quem sabe, de terem uma nova oportunidade. Beckett ainda menciona que os seres humanos são vítimas e prisioneiros dessa condição, ou seja, “não existe libertação das horas e dos dias. Nem do amanhã, nem de ontem. Não existe libertação de ontem porque ontem deformou-nos ou foi deformado por nós.” (BECKETT, 1965, p. 13). Na casa ao lado, Clarice também aguardava o retorno da irmã.

O capítulo 2, intitulado “Trio para trompa e violino”, retorna para o casamento de Otacília e Afonso Olímpio, dentro da perspectiva do PASSADO: “Otacília e Afonso Olímpio já não eram tão jovens, já havia mesmo passado da idade que naqueles tempos se considerava habitual para ter filhos, mas seu casamento havia sido um pouco tardio.” (LISBOA, 2013b, p. 51-52). Logo em seguida, outro excerto sobre o casamento e a indicação de que “Otacília tinha então vinte e oito anos, idade com que sua mãe já parira cinco vezes.” (LISBOA, 2013b, p. 52). Podemos inferir algumas questões sobre as convenções da época, no tocante ao casamento das moças realizarem-se quando elas ainda eram muito jovens. Também, no que se convencionou chamar de tempo passado, enfatizamos as reflexões acerca do casamento dos pais de Maria Inês e de Clarice, principalmente, em relação às frustrações de Otacília, “Estava casada havia sete anos e tinha duas filhas pequenas quando olhou para o próprio rosto no espelho e constatou que várias rugas ladeavam suas águas marinhas azuis.” (LISBOA, 2013b, p. 55). Observamos nessas citações aquilo que Nunes (2013) chamou de *figuras de duração* e, mais especificadamente, a técnica do *sumário*, ou seja, recurso que “abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história” (NUNES, 2013, p. 33). Melhor elucidando:

Pode-se ver, então, que o *sumário*, o *alongamento*, a *cena*, a *pausa* e a *elipse* são figuras de retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de *andamento*, e que

exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados –, uma função estruturante (NUNES, 2013, p. 34, grifo do autor).

Em seguida, volta-se para o TEMPO PRESENTE e Maria Inês, durante o banho, recorda-se da viagem a Veneza no TEMPO DA MEMÓRIA: “A verdade era feita de pequenas e amorosas pontadas de dor. Como aquela pontada de dor: sentados no café Florian, em Veneza.” (LISBOA, 2013b, p. 57). Mais uma vez temos a lembrança associada à dor e frustração, assim como a memória do incesto. E então, novamente, alterna-se para o banho no TEMPO PRESENTE para, logo em seguida, retornar o TEMPO DA MEMÓRIA do café Florian, em Veneza. Todos esses destaques acima reiteram, mais uma vez, como passado e presente são permutáveis, um influenciando o outro. Nesse sentido,

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De “uma infinita docilidade”, o tempo da ficção liga entre si momentos em que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contrai-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno (NUNES, 2013, p. 25).

Retornando para a narrativa, foi numa noite de NATAL que Maria Inês decidiu-se pela viagem para Jaboticabais com a intenção de reencontrar Tomás e Clarice: “Naquela noite de vinte e quatro de dezembro ouviu, enquanto João Miguel estava ao telefone com o professor de tênis, a decisão de Maria Inês: logo depois da passagem do ano, vou para a fazenda.” (LISBOA, 2013b, p. 60). Então, o TEMPO DA MEMÓRIA reavivou todas as lembranças que tinha na fazenda e que “fazia dez anos que ela não punha os pés lá. Fazia dez anos que não via Clarice, sua irmã.” (LISBOA, 2013b, p. 60). Imediatamente, a expressão de Maria Inês fica nublada pelas recordações que petrificavam aquela menina de nove anos de idade: “Havia mais: [...] Uma porta entreaberta. A náusea, o medo. Um homem maduro. Um seio pálido que o olhar fisgava sem querer: a porta entreaberta. Uma mão masculina madura sobre o seio que era uma palidez vaga, quase fantasmagórica.” (LISBOA, 2013b, p. 60). As lembranças daquele monstro que dilacerou a infância das duas irmãs continuaram a arruinar as vidas adultas de ambas. Como esquecer? Maria Inês, após muitas taças de vinho, começa a se recordar do Natal anterior quando um primo (tio?) lhe questiona

algo e retorna ao TEMPO DA MEMÓRIA: “Vagamente apareceram na memória de Maria Inês os rostinhos pálidos de duas gêmeas ainda pequenas, ruivas, de maria-chiquinha e usando presilhas iguais.” (LISBOA, 2013b, p. 64). Então, no tempo NATAL, esse primo (tio?) conta a Maria Inês da traição de João Miguel. Importante reiterar que esse episódio do Natal reforça a vida monótona de Maria Inês e apresenta várias críticas às convenções burguesas entre famílias abastadas, principalmente, quando o narrador coloca em dúvida o grau de parentesco do primo ou tio de seu marido conforme pontuamos nos trechos citados acima.

O TEMPO PRESENTE destaca a informação de que Maria Inês atuava como médica no hospital da rede estadual há 20 anos. A narrativa retorna para o evento FORMATURA DE MARIA INÊS, em 1979, e o leitor tem conhecimento de que “Otacília e Afonso Olímpio já estavam mortos quando Maria Inês se diplomou pela Universidade Federal.” (LISBOA, 2013b, p. 72). No TEMPO DA MEMÓRIA, o narrador comenta sobre o relacionamento extraconjugal entre Maria Inês e Bernardo Águas na época da faculdade. Naquilo que denominamos ABUSO, tem-se a menção ao evento da violência sexual sofrida por Clarice que, aos “Nove anos de idade é apenas outra maneira de dizer: promessas.” (LISBOA, 2013b, p. 77). A passagem citada, além de conter um conteúdo poético em sua composição, também é uma metáfora comovente ao relacionar o abuso na infância das personagens a toda uma promessa de futuro esperançoso extirpada.

No capítulo seguinte, intitulado “Vermelhas rosas vivas”, surge a notícia da decisão de Otacília enviar Clarice para o Rio de Janeiro e o comunicado a Afonso Olímpio da sua resolução – tempo aqui categorizado como SUSPENSÃO. Nessa época, Clarice usava a escultura para tentar superar o trauma do abuso sofrido. Seus modelos eram Damião, Lina e Casimiro, filhos de empregados da fazenda, “Depois ela se lembrou de que a meia-noite já passara e, portanto, já era seu aniversário, fazia quinze anos, aquela idade em que moças promoviam lindos bailes durante os quais sorriam ininterruptamente” (LISBOA, 2013b, p. 94). A citação aqui está inserida para confirmar a idade de Clarice quando é enviada, logo em seguida, para o Rio de Janeiro, três anos depois do abuso, bem como os sonhos de menina que nunca foram concretizados. Ao arrumar as malas, sozinha, Clarice achou o vestido branco que, posteriormente, Maria Inês usaria quando foi vislumbrada como a MOÇA DE BRANCO por Tomás: “Maria Inês iria usá-lo, quando fosse maior. E ensaiar passos de balé

diante do espelho. E ser observada por um rapaz do prédio vizinho.” (LISBOA, 2013b, p. 97). O narrador retorna para o período que antecede à ida de Clarice ao Rio, ao silêncio, ao trauma e à morte de Lina em SUSPENSÃO.

No TEMPO PRESENTE, na véspera da volta de Maria Inês para Jabuticabais, Clarice conta a Tomás a história de Lina de há 30 anos configurando novamente o TEMPO DA MEMÓRIA no início do capítulo intitulado “Si ch’lo vorrei morire”. Como já foi mencionado anteriormente, o estupro e assassinato de Lina, e, somando-se aos outros crimes, permeiam toda a diegese configurando elemento recorrente, além de acrescentar camadas de significação à narrativa.

O romance segue para o ano de 1965 quando CLARICE NO RIO DE JANEIRO tinha 15 anos, “Ela haveria de morar cinco anos naquele quarto de cidade e dali sair diretamente para a pequena Igreja de Jabuticabais onde muita gente se acotovelava para vê-la e em cujo altar a esperava Ilton Xavier.” (LISBOA, 2013b, p. 109). Ao chegar ao Rio de Janeiro, no TEMPO DA MEMÓRIA, Clarice só queria esquecer o trauma sofrido, “Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião, e *esquecer*, já que não seria possível modificar. [...] Clarice percebeu que estava a salvo, mas também percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória.” (LISBOA, 2013b, p. 111, grifo da autora). Essa é uma das passagens mais significativas da narrativa no tocante à memória e o quanto ela permeava e regulava as ações das personagens. A memória, principalmente, a traumática, jamais é esquecida, assunto que será abordado nos próximos subcapítulos.

No TEMPO PRESENTE, Maria Inês se arruma para levar João Miguel ao aeroporto. Já no carro, ao ouvir um madrigal de Cláudio Monteverdi, do qual participava o barítono Bernardo Águas, Maria Inês relembra a época em que se formou em medicina, no TEMPO DA MEMÓRIA, e do seu relacionamento com o músico: “Maria Inês teve um pequeno calafrio que significava muito pouco ao recordar uma ocasião em que fora encontrar-se com Bernardo Águas no aeroporto, ele chegava para uma semana apenas no Brasil, alguma coisa a ver com visto no passaporte.” (LISBOA, 2013b, p. 115). Esse trecho é apenas ilustrativo para comprovar o relacionamento extraconjugal de Maria Inês e Bernardo Águas, que é retomado na narrativa em diversos outros momentos.

No TEMPO PRESENTE, novamente, Maria Inês procura vaga no estacionamento enquanto no TEMPO DA MEMÓRIA lembra-se da fazenda: “Que bom seria se a memória da fazenda e da infância se compusesse assim, de pequenos fetiches bucólicos, de coisinhas cantáveis com um violão e uma voz não muito potente diante de uma fogueirinha, fumando um baseado, mas não.” (LISBOA, 2013b, p. 116). A memória da infância é uma memória traumática, a memória do incesto sofrido por Clarice e testemunhado por Maria Inês e silenciado pela mãe, Otacília. Retornando para o TEMPO PRESENTE, ao chegar ao aeroporto: “Despediram-se à boca do portão de embarque com um abraço que poderia significar tanto, perdoe-me, me esqueça, não te perdo. Errei. Erramos.” (LISBOA, 2013b, p. 117) e Maria Inês volta ao apartamento branco e ele “**fazia-se ainda mais branco**” (LISBOA, 2013b, p. 117, grifo nosso). Nesse momento da narrativa, quando Maria Inês despede-se do marido, podemos inferir sobre a crise no casamento, sensação reforçada pelo fato da volta de Maria Inês ao apartamento “ainda mais branco”, ou seja, mais vazio, metonímia de sua vida monótona, que está empalidecida pelos desencontros de toda uma existência.

Na fazenda, no dia anterior à chegada de Maria Inês e Eduarda, Tomás e Clarice conversam: no TEMPO DA MEMÓRIA, Tomás relembra a juventude, faz uma descrição do quadro de Whistler e comenta com Clarice que, a primeira vez que vira Maria Inês, pensara num quadro desse artista: “eu pensei num certo quadro na primeira vez que vi sua irmã. [...] E ele disse, um quadro de Whistler, chamado *Moça de branco ou Sinfonia em branco nº 1.*” (LISBOA, 2013b, p. 119, grifo da autora). Conforme já mencionamos em outro momento, essa visão de Maria Inês associada ao quadro de Whistler é recorrente no romance, tornando-se uma relevante referência intermediática e memorialística.

Passa-se para o tempo denominado MORTE DE AFONSO OLÍMPIO, que descreve para o leitor a primeira vez que Clarice e Tomás se conheceram:

Clarice e Tomás haviam se conhecido mais de vinte anos antes, durante o velório de Afonso Olímpio, e ele notara com algum estranhamento, naquela ocasião, que nem ela nem Maria Inês choravam a morte do pai. [...] Aquilo aconteceu um pouco antes de Clarice finalmente pedir o divórcio a Ilton Xavier e pouquíssimo antes de Maria Inês aceitar a primeira proposta formal de casamento feita pelo primo de segundo grau João Miguel Azzopardi. Que nesse particular antecipou-se, por sua vez, a Tomás, e o jovem artista teve

de ir enterrar sua paixão como um cachorro escorraçado enterra um osso no quintal (LISBOA, 2013b, p. 120).

Enfatizamos que o trecho acima destaca e situa todos os eventos e as épocas correspondentes, auxiliando o leitor a montar as peças do tempo não linear da narrativa. A citação também, ao final, estabelece o TEMPO PRESENTE quando retorna para o encontro de Tomás e Clarice.

No capítulo 5, “As versões oficiais”, temos mais uma vez o episódio CLARICE NO RIO DE JANEIRO e a informação de que ela teve um relacionamento anterior a Ilton Xavier; somente Berenice sabia desse envolvimento amoroso. No que chamamos de tempo VOLTA DE CLARICE À FAZENDA, tomamos conhecimento de como se deu o relacionamento entre Clarice e Ilton Xavier até a data do casamento, mas

O tempo de Clarice e Ilton Xavier foi estranho, distendido. Incompleto. Mas havia as cartas, e as cartas funcionaram para fazer crer que as principais lacunas se fechavam, que os principais elos se constituíam, que delicadamente se lapidava e se encapava com a concretude uma tosca impressão de convívio (LISBOA, 2013b, p. 127).

Portanto, percebemos que, desde a mudança de Clarice para o Rio de Janeiro, apenas retornou para a fazenda duas vezes e, durante esse período, relacionava-se com Ilton Xavier somente por cartas, logo, de forma informal e distante a relação se configurava.

Em seguida verificamos o tempo MARIA INÊS NA FAZENDA SEM CLARICE, época de sua juventude – provavelmente entre 12 e 17 anos – momento em que foi para a casa da tia-avó Berenice no Rio de Janeiro, assim como a irmã em um período anterior. O narrador enfatiza que, nas férias, Maria Inês voltava à fazenda e “Enquanto isso, entre os verões em companhia do primo João Miguel, durante longos anos em que a ausência de sua irmã a um tempo doía e tranquilizava, Maria Inês estava crescendo.” (LISBOA, 2013b, p. 128). A passagem do tempo também é percebida pelas alterações na natureza: “Junto com ela cresciam árvores e arbustos ao redor da casa e o mato selvagem em lugares aonde ninguém ia. [...] Um pé de carambola havia crescido sem que ninguém desse por ele e agora em seus galhos se penduravam frutos amarelos, encerados.” (LISBOA, 2013b, p. 129).

O abuso frequentemente se intercala na memória das personagens como, por exemplo, no TEMPO DA MEMÓRIA a seguir: “havia a memória de certas sementes de cipreste. Espalhadas pelo chão do corredor, miseravelmente espalhadas.” (LISBOA, 2013b, p. 130). Como já mencionado no início do Capítulo 3, as sementes de ciprestes são usadas como metáfora do crime testemunhado por Maria Inês. Assim como do estuprador de Lina, escondido no mato, “de trás de uma moita de ciprestes. [...] Sabia de muitas coisas e estava esperando por ela, Lina, e saiu feito assombração de trás de uma moita de ciprestes.” (LISBOA, 2013b, p. 101). Configuramos, dessa forma, mais um evento que aproxima Lina e Clarice e a importância, para o entendimento do romance, da ligação entre as personagens e os crimes por elas sofridos.

A narrativa, então, volta ao que convencionamos chamar de MARIA INÊS NA FAZENDA SEM CLARICE, e o leitor tem conhecimento de que Maria Inês continuava crescendo. Certa vez “Maria Inês crescia sem pedir licença, já era promessa nítida de mulher. Aos quinze. Dois anos antes de Tomás.” (LISBOA, 2013b, p. 131). Em seguida, aqui constituindo uma PROLEPSE inserida no tempo MARIA INÊS NA FAZENDA SEM CLARICE: “Seis meses. Um ano. E em torno de Maria Inês havia uma solidão viscosa que lhe tirava o fôlego, mas ela estava aprendendo a esperar.” (LISBOA, 2013b, p. 134). O episódio denominado PROLEPSE assim foi classificado a partir de Genette (*apud* Nunes, 2013) – quando temos uma discordância entre as duas ordens temporais do *discurso* e da *história*. No caso em comento tem-se um “avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados.” (NUNES, 2013, p. 31).

Posteriormente, verificamos o tempo CASAMENTO DE CLARICE e o mês era outubro,

Quando Maria Inês e o primo de segundo grau voltaram a se encontrar, ele estava cultivando um ridículo bigode que felizmente viveu pouco. E parecia muito mais velho. Foi na igreja de Jaboticabais, enquanto um Ilton Xavier tremendo mais do que vara verde esperava por Clarice, sua noiva, no altar, um belo terno escuro e um cravo branco espetado na lapela, uma pérola no nó (muito bem-confeccionado) da gravata cinza (LISBOA, 2013b, p. 134).

O casamento para Clarice foi uma possibilidade de mudança e tentativa de esquecer o crime sofrido, “Clarice estava cortando sua vida ao meio, deliberadamente.

Queria conhecer-se a si mesma na divisão: Antes e Depois.” (LISBOA, 2013b, p. 137). Entretanto, o leitor sabe que não existia essa possibilidade.

No capítulo 6, cujo título é homônimo ao romance, *Sinfonia em branco*, observamos a retomada do período em que Maria Inês estava morando no Rio de Janeiro quando jovem. Nesse episódio temporal, convencionado como MOÇA DE BRANCO, ele a vê da janela do seu apartamento vestida de branco. Em seguida recorda-se de um quadro de Whistler, o que reforça, a partir do excerto a seguir, que o branco da vestimenta da sua musa estava relacionado também com a juventude e pureza:

Branco e juventude. Naquela época Maria Inês tinha ainda dezessete anos. Do interior do estado chegavam-lhe cartas de Clarice: agora estamos novamente separadas por uma grande distância, a mesma distância, é curioso que tenhamos apenas trocado de lugar. Você na cidade, em meu lugar, no quarto que eu própria ocupei na casa da tia-avó, e eu de volta a esta paisagem tão familiar, [...] (LISBOA, 2013b, p. 150).

A lembrança e constantes menções ao quadro de Whistler pontuam toda a narrativa, emprestam-lhe o título e levam o leitor a inúmeras reflexões. Primeiramente, uma certa aproximação entre os artistas, Whistler e Tomás, como já apontado no Capítulo 2. Importante salientarmos também que as mulheres de branco – aquela da tela e a da narrativa – estão (são) à frente do seu tempo e são de personalidades fortes e determinadas. O quadro a que se refere Lisboa foi rejeitado pela crítica no final do século XIX e tornou-se um símbolo de transgressão e não sujeição do pintor às regras da crítica artística. Lisboa, ao ressaltar tanto essa pintura, além de prestar-lhe uma grande homenagem, traz novamente a discussão acerca da importância da obra de arte e de seu artista plástico.

Posteriormente, no TEMPO DA MEMÓRIA, “Tomás lembrava-se do corpo de Maria Inês todo o tempo, a brancura do seio, a pequena cicatriz no alto da coxa direita que era memória de alguma estripulia de infância” (LISBOA, 2013b, p. 161). A sensação atual tão viva para Tomás desencadeava intensas lembranças, “trazendo de volta, como se o presentificasse, um trecho do passado” (NUNES, 2013, p. 59). Ecléa Bosi (2022, p. 40) ressalta as contribuições de Bergson para entendermos as lembranças e as imagens que se formam a partir delas, destacando que ele “trouxe novas luzes para os fenômenos surpreendentes da memória individual: a lembrança,

a imagem que aflora e que torna vivo um rosto que perdemos anos atrás, uma voz ouvida na infância que retorna obsessiva e fiel a seu próprio timbre.” (BERGSON *apud* BOSI, 2022, p. 40). Não restam dúvidas que essas palavras são também muito pertinentes em relação às memórias perturbadoras vividas por Clarice e Maria Inês.

A narrativa alterna-se outra vez para o TEMPO PRESENTE a partir da seguinte passagem: “Antes das sete horas ela estava de pé, [...]. Surpreendentemente mesmo foi que também sua filha já estivesse acordada, e mais do que isso, banho tomado.” (LISBOA, 2013b, p. 161). Ainda no tempo presente, Maria Inês e a filha Eduarda iniciam a viagem de carro e “Sem nenhum motivo especial, seguiram pela praia. Era o caminho mais longo, e o mais bonito também.” (LISBOA, 2013b, p. 162). Aqui se intercala mais um TEMPO DA MEMÓRIA quando Maria Inês

Estava colocando as pecinhas de um mosaico. Havia um lugar específico para Veneza. Para um jovem chamado Paolo. Para um professor de tênis e uma ex-mulher (Luciana) de um primo que trabalhava com cinema. Para João Miguel. Para o Vecchio Azzopardi. Para garrafas de chianti, para um barítono chamado Bernardo Águas, para madrigais de Monteverdi (...), para uma filha, para duplas cicatrizes de faca Olfa e uma cicatriz de cesariana. Precisava arrumar tudo. E encontrar um lugar adequado para aquele grito (LISBOA, 2013b, p. 166-167).

O leitor tem a incumbência de recompor as peças de um mosaico, como o narrador destaca, para chegar aos indícios da traição. Isso porque, ao longo da diegese, temos algumas inferências do suposto romance de João Miguel e um italiano, Paolo, em Veneza, toda vez que a viagem a essa cidade é mencionada, ou quando faz menção ao Café Florian e ao romance de Thomas Mann, *Morte em Veneza*, citado inúmeras vezes no romance de Lisboa. Logicamente, esse livro escrito por Mann seria uma vertente de pesquisa relevante a partir dos pressupostos da intertextualidade.

Dentro do tempo MOÇA DE BRANCO configuramos um TEMPO DA MEMÓRIA, uma espécie de história dentro da história, inserindo uma camada temporal complementar e mais uma instância hermenêutica.

O capítulo “Florian” inicia-se com o episódio temporal MOÇA DE BRANCO e retoma o romance entre Maria Inês e Tomás. Evidencia-se, logo em seguida, que a garota de branco mantinha, em determinada época da sua estada no Rio De Janeiro, encontros clandestinos com Tomás, pois, ao mesmo tempo, “namorava oficialmente” o primo de segundo grau. Isso porque o amor entre artista e musa estava fadado a

um desencontro permanente. No excerto a seguir constatamos o fracasso do relacionamento entre eles: “O tempo feliz que Maria Inês e Tomás passaram juntos foi consideravelmente longo, mas as infelicidades estavam todas ali, rondando, como os espaços em branco entre as palavras de um texto.” (LISBOA, 2013b, p. 171). Com esse relacionamento escuso, Maria Inês contrariava as diretrizes morais que lhes eram impostas pela sociedade e a que as mulheres da época obedeciam – assim como Clarice e Otacília.

Tem-se então a história da TIA-AVÓ BERENICE, nascida em 1899, e sua frustração amorosa, pois ela “havia tido um grande amor na década de vinte: um músico. Pianista. [...]. Demorou trinta anos e deixou Berenice atônita com seu anel de noivado no dedo e aquela insólita sensação de um incêndio oco na garganta.” (LISBOA, 2013b, p. 176-177). Nessas páginas, o leitor tem conhecimento do relacionamento da tia-avó com o pianista, mais um caso frustrado na família, pois fora abandonada e nunca mais se casara ou tivera outro envolvimento afetivo, da mesma forma que todas as mulheres do romance, cujas relações amorosas foram fracassadas.

Retorna-se para a MOÇA DE BRANCO (LISBOA, 2013b, p. 177) e a carta de Clarice para Maria Inês contando a respeito do péssimo estado de saúde de Otacília. A notícia estava contida num papel sofisticado que tinha o nome e sobrenome de Clarice impressos, os quais combinavam com o envelope. A carta era repleta de formalidades e relatos superficiais de todos. Somente ao final, quando dava informações do estado precário de saúde de Otacília, que há dez anos vinha sofrendo com o diagnóstico de lúpus eritematoso sistêmico, foi que Clarice se estendeu um pouco mais. Era o próprio corpo da matriarca que era atacado por seu sistema imunológico com essa dolorosa doença inflamatória (LISBOA, 2013b, 177-178)⁹³.

A viagem de Maria Inês e Eduarda no TEMPO PRESENTE para Jaboticabais ainda estava se realizando, mas “Agora já não faltava muito. Duas horas e meia, três horas de estrada. Eduarda havia acordado. Mãe, será que a gente pode parar um pouco? Na subida da serra tem aquela lanchonete. A Parada Predileta.” (LISBOA, 2013b, p. 179). Esse ponto da estrada desencadeia uma lembrança para Maria Inês,

⁹³ Quando se fez necessário, foram colocadas as páginas referentes apenas para situar o leitor no romance, mesmo que paráfrases.

de quando ela viajava no passado para a fazenda de seus pais na companhia de seu marido. O TEMPO DA MEMÓRIA destaca-se no seguinte excerto:

A Parada Predileta. Maria Inês sorriu. Quando sua filha era menor, ela e João Miguel tinham o hábito de levá-la à fazenda uma ou duas vezes por ano. [...]. Visitavam a tia Clarice, figura esquisita, cheia de mistérios. [...]. Eduarda, com sete anos de idade, achava aborrecido visitar a tia Clarice porque ela vivia com um olhar tristonho, mas a fazenda tinha muitos bichos divertidos, [...] (LISBOA, 2013b, p. 179).

Seguindo a narrativa, tem-se o regresso ao TEMPO PRESENTE e “A janela lateral da Parada Predileta abria para um riacho de águas cor de caramelo.” (LISBOA, 2013b, p. 181). Essa cena fez Maria Inês se lembrar mais uma vez de Veneza quando se dá o TEMPO DA MEMÓRIA: “Maria Inês pensou na Itália. Em Veneza e seus canais mal cheirando bem. Um homem alto-baixo gordo-magro sentado-em-pé.” (LISBOA, 2013b, p. 181). Novamente, alterna-se para o TEMPO PRESENTE, “Eduarda aproximou-se e pediu uma xícara de chá.” (LISBOA, 2013b, p. 182) e, já em seguida, o TEMPO DA MEMÓRIA retorna conforme a descrição a seguir:

A cena retornou a Maria Inês na íntegra. Agora ela se lembrava mesmo da cor exata do suéter que estava usando, era de lã, fazia algum frio naquele dia. [...]. Veneza. Viagens. Itália. Moças bonitas, rapazes bonitos. A pequena Eduarda, com dois anos e meio, havia ficado no Brasil sob os cuidados de uma prima (LISBOA, 2013b, p. 182).

Os excertos acima são mais uma insistente constatação para o leitor de que o presente e passado são intercambiáveis e se tornam uma interferência mútua na configuração da narrativa. Esse ato de recordar estende-se até a página 184 quando, novamente, alterna-se para o TEMPO PRESENTE, “Dezessete anos depois, percebeu que suas mãos já não se crispavam tanto sobre o volante do carro.” (LISBOA, 2013b, p. 184).

Segue-se para o tempo TOMÁS NA FAZENDA quando “Otacília já estava morta. Afonso Olímpio já estava morto. [...]. Os punhos de Clarice já haviam sido abertos e fechados. Maria Inês já era médica formada e já tinha dado à luz sua filha e essa filha já havia crescido consideravelmente.” (LISBOA, 2103b, p. 185). Percebemos, a partir da análise do excerto, o lapso temporal através da sucessão de acontecimentos que foram marcando a trajetória dos personagens. Já no TEMPO

PRESENTE, que se sucede, Tomás e Clarice conversam durante a noite enquanto esperavam a chegada de Maria Inês e Eduarda.

No TEMPO PRESENTE, novamente, ao se deparar com o livro de Thomas Mann, *Morte em Veneza*, Clarice tem uma recordação que é deflagrada no TEMPO DA MEMÓRIA, “Agora se lembrava de um cartão-postal que Maria Inês lhe enviara em – oitenta? Oitenta e dois?” (LISBOA, 2013b, p. 191), ou seja, a referência ao livro de Mann seria a viagem de Maria Inês para Veneza e a inferência ao romance do marido, João Miguel, e o jovem italiano Paolo conforme mencionamos anteriormente. Na tentativa de estabelecermos uma relação entre os romances de Mann e de Lisboa, podemos interpretar como uma alusão ao tabu dos relacionamentos homoafetivos, bem como a relacionamentos platônicos uma vez que na novela de Mann o relacionamento dos dois personagens não se consuma e, no romance de Lisboa, o narrador não esclarece também qual era o tipo da relação.

Maria Inês, no TEMPO PRESENTE, aos 48 anos, quase 49, “só tinha agora que esperar. Que o tempo (imóvel) trouxesse Maria Inês (de passagem): organizar seus próprios pensamentos dessa maneira dava-lhe a tranquilidade que ela supunha.” (LISBOA, 2013b, p. 195). Alterna-se para o tempo MOÇA DE BRANCO e para as cartas de Clarice que alertavam Maria Inês sobre o estado de saúde enfermo de Otacília. Maria Inês comenta com Tomás, no Rio, se deveria retornar à fazenda, ver a mãe, pois sabia que ela não tardaria a falecer. A passagem a seguir apenas situa o leitor sobre os acontecimentos da época, bem como os sentimentos dos personagens: “O mês era outubro. Clarice e Ilton Xavier estavam fazendo aniversário de casamento: quatro anos. Ainda não havia nenhum herdeiro a caminho, para desolação geral.” (LISBOA, 2013b, p. 198). Clarice não teve filhos, a dor do trauma fora tão desoladora que não lhe possibilitou gerar uma vida – tinha muitas marcas e poucas sementes (LISBOA, 2013b, p. 297).

No tempo OTACÍLIA DOENTE, Maria Inês decide rever a mãe naquela “batalha final naquela longa guerra silenciosa. Otacília tinha cinquenta e seis anos de idade que pareciam estar ali subvertidos por alguma matemática perversa.” (LISBOA, 2013b, p. 203). Mais uma vez o narrador descreve a viagem no TEMPO PRESENTE em que Maria Inês e Eduarda “Haviam subido a serra e chegaram a Friburgo com os ouvidos entupidos.” (LISBOA, 2013b, p. 206). Retornando à OTACÍLIA DOENTE, nos seus últimos momentos e na presença das filhas, “Quando aquela tranquilidade

inédita penetrou no quarto, semi-iluminado por um abajur fraco, ela soube que estava morrendo.” (LISBOA, 2013b, p. 207-208). Não podemos deixar de acrescentar, nesse momento, um comentário sobre Otacília, Clarice e Maria Inês – o trauma das três personagens femininas que viveram sob o mesmo teto e vítimas do mesmo algoz, Afonso Olímpio, marido e pai, respectivamente.

Inicia-se o capítulo “Hora extra” no tempo OTACÍLIA DOENTE já com os funerais da matriarca, “Para os funerais de Otacília, sua tia Berenice chegou correndo do Rio de Janeiro, sentindo-se desconfortável por causa daquela inversão: a sobrinha que morria antes da tia.” (LISBOA, 2013b, p. 209). No TEMPO DA MEMÓRIA, para Afonso Olímpio, entretanto,

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

As lembranças de Afonso Olímpio do que poderia ou não ter feito recaem no crime que não foi evitado, o abuso da filha. O próprio silêncio que vivera Afonso Olímpio, agravado após a morte de Otacília, significava que nada mais poderia ser dito ou realizado.

Ainda no tempo convencionado de OTACÍLIA DOENTE, João Miguel acabara de fazer 22 anos e Maria Inês quase 20 e “Depois dos funerais de Otacília e do secreto telefonema para Tomás, Maria Inês pediu para João Miguel que a levasse no carro dele. Não vou para casa agora. Não sei para onde vou, ela disse.” (LISBOA, 2013b, p. 214). O excerto evidencia que Maria Inês não queria ficar sozinha com o pai na antiga casa, além de indicar um sentimento de inadequação e não pertencimento, juntamente com o desprezo e a raiva que notamos a partir dos seus olhos inflamados.

Em seguida, em PROLEPSE, “Ali poderiam talvez ter previsto tudo. Veneza. O Florian. Bernardo Águas. Eduarda. O apartamento branco no Alto Leblon. O professor de tênis. As noites de Natal. A profusão de mármore. Mas eram apenas adultos jovens, mais jovens do que adultos.” (LISBOA, 2013b, p. 217). Essas prolepses na narrativa são colocações de possíveis alternativas para a vida deles se o crime de incesto não tivesse acontecido. Qual poderia ter sido o desfecho para elas, sem os traumas, os rancores, as mágoas, os ferimentos físicos e psicológicos que as assolaram? Esse recurso de intercalar sequências prospectivas, que também podem

ser retrospectivas, “às sequências correspondentes ao momento narrado, sem quebra da continuidade do discurso, que evoca ou antecipa acontecimentos” (NUNES, 2013, p. 31), no sentido de deslocar a mesma ação ora para o passado ora para o futuro. É uma demonstração do fluxo do tempo em *Sinfonia em branco*, a movimentação dinâmica que confere a noção de tempos intercambiáveis.

Retornando mais uma vez ao episódio denominado OTACÍLIA DOENTE, logo após o funeral torna-se claro que o sentimento de Maria Inês relacionado ao abuso e o consequente posicionamento da mãe lhe afetava sobremaneira: “A morte de Otacília não causara confusão emocional em Maria Inês. Outras coisas sim. Outras coisas piores do que a morte.” (LISBOA, 2013b, p. 217) O que restava pulsante em Maria Inês eram a raiva, o desconforto da lembrança do abuso e o silêncio. Na manhã seguinte ao enterro,

Ela entrou no carro e fechou a porta e não olhou para trás. Não viu o vulto de seu pai a distância. Não viu um lenço com vermelhas rosas vivas caído na estrada. Acreditou firmemente que nunca mais voltaria a pôr os pés ali. Talvez isso pudesse mesmo ter acontecido, se não fosse por Clarice (LISBOA, 2013b, p. 221).

Por fim, no TEMPO PRESENTE, Maria Inês e Eduarda chegam à fazenda:

Nenhuma surpresa. Nem mesmo o carro desconhecido que vinha se aproximando diante dos olhos dele, em velocidade baixa, oscilando sobre a estrada de terra como uma bailarina meio bêbada. Nem mesmo o momento em que o carro parou ao seu lado sem desligar o motor e ele pôde ver por trás da janela de vidro que desciam devagar aquelas duas mulheres, uma muito jovem, a outra já não mais. Uma com olhos transparentes. A outra ainda parecida com um quadro de Whistler, apesar dos cabelos curtos e do disfarce dos óculos escuros (LISBOA, 2013b, p. 225-226).

O leitor atento percebe então a semelhança entre Eduarda e Tomás, ambos de “olhos transparentes”. Note-se também que nenhuma das filhas, Clarice e Maria Inês tiveram filhos de seus maridos, reforçando os traumas com relação à própria figura paterna.

O décimo capítulo iniciou-se com o tempo INTERLÚDIO, período entre as mortes de Otacília e Afonso Olímpio, no entreato desses dois acontecimentos. Na passagem a seguir, temos a idade de Tomás e como ele se sentia: “À janela do apartamento na rua Almirante Tamandaré, Tomás era agora um homem de vinte e

cinco anos sentindo-se meio roído pelas dúvidas pessoais.” (LISBOA, 2013b, p. 227). Novamente o narrador situa os personagens naquele tempo da narrativa, evidenciando o afastamento que havia entre os personagens:

Aquele ano que marcou tantas coisas manteve a todos um pouco afastados, a princípio: Clarice estava na fazenda, cuidando de seu casamento que estava fadado ao insucesso. João Miguel viajava e estudava e começava a alimentar a ideia de comprar um certo anel para uma certa prima de segundo grau e propor-lhe o noivado que ele não sabia já estar selado. Afonso Olímpio contava seus minutos, contava os grãos de areia que caíam da ampulheta, e bebia sua solidão (LISBOA, 2013b, p. 229).

Já no PERÍODO ENLUTADO, passamos para a descrição da morte de Afonso Olímpio:

Quando João Miguel voltou da Itália no início de agosto daquele mesmo ano que marcou tantas coisas, trazia na bagagem um anel para Maria Inês. Foi na fazenda que se reencontraram, mas não na casa do pai dela. Maria Inês estava se hospedando com Clarice. Afonso Olímpio estava morto e seu funeral havia acontecido um mês e meio antes (LISBOA, 2013b, p. 230).

A citação demonstra os saltos temporais propostos pelo narrador de *Sinfonia em branco* (2001), dentre eles: o futuro noivado entre João Miguel e Maria Inês; o reencontro deles na fazenda quando Maria Inês estava hospedada na casa da irmã; a morte de Afonso Olímpio e o funeral ocorrido um mês antes dessa passagem do romance.

Na narrativa temos agora uma PROLEPSE com a seguinte passagem: “O italiano bonito falado por um italiano na cidade mais bonita do mundo. Veneza. Anos mais tarde.” (LISBOA, 2013b, p. 234). Percebemos o salto temporal quando um evento que ainda iria ocorrer está sendo mencionado. Em seguida, retorna-se para o PERÍODO ENLUTADO na fazenda com o reencontro de Maria Inês e João Miguel que, após um passeio, quando “encontraram Clarice na cozinha, ajudando a sogra e as empregadas. [...] Estavam todas semiemudecidas, como se palavras de qualquer espécie pudessem dessacralizar aquele duplo luto, a mãe e o pai das duas moças em um intervalo de menos de um ano, coitadinhas.” (LISBOA, 2013b, p. 234). Foi exatamente esse mesmo período de tempo que foi necessário para que os acontecimentos comesçassem a se fragmentar dentro de Clarice, iniciando sua fase

de redescoberta. Em outra PROLEPSE, o narrador, metaforicamente, expõe os sentimentos de Clarice adiantando, inclusive, algumas de suas ações futuras: “Chegaria a hora em que ela não suportaria mais e racharia como uma represa defeituosa construída com material de segunda. Descascaria o reboco de parede. E iria embora, abandonando Ilton Xavier e aquela parte de si mesma até então ainda disposta a tentar sobreviver.” (LISBOA, 2013b, p. 135). No entanto, esse momento mencionado ainda não havia chegado, “Naquele PERÍODO ENLUTADO, porém, ainda estava dócil recatada submissa educada polida discreta adorável.” (LISBOA, 2013b, p. 235, grifo nosso).

A MORTE DE AFONSO OLÍMPIO foi comunicada a Tomás pela tia-avó e não por Maria Inês. Ao voltar para o Rio de Janeiro, Maria Inês, usando um anel de noivado procura por Tomás “Cheia de me-desculpes. Cheia de eu-sinto-muitos.” (LISBOA, 2013b, p. 239). Cinco anos depois,

Maria Inês foi embora, mas não definitivamente. Voltou três meses depois, e continuou voltando ao longo dos dois anos seguintes. Uma Maria Inês clandestina que mais tarde haveria de se culpar e acreditar que o belo Paolo em Veneza era somente uma espécie de troco. A senhora Maria Inês Azzopardi. Que ainda se parecia com um certo quadro de Whistler, apesar de tudo (LISBOA, 2013b, p. 243).

Percebemos que, durante o seu envolvimento com Tomás, Maria Inês também se relacionava com o primo e, inclusive, aparece com um anel de noivado para surpresa do artista. O casamento ocorreu quatro meses depois: “foi em dezembro, depois de um noivado tão curto que durou quase apenas o suficiente para o envio dos belos convites.” (LISBOA, 2013b, p. 243). Entretanto, mesmo casada, Maria Inês se encontrava com Tomás nos primeiros anos, ou seja,

A garota de Whistler voltou para Tomás durante uma tarde úmida que deixava as mãos e os pés descalços dele frios e pegajosos. Havia agora uma aliança na mão esquerda de Maria Inês. [...]. Durante uma hora ininterrupta ela falou e contou uma história que começava num dia longínquo em que sementinhas de cipreste haviam caído de suas mãos. O dia em que ela deixara de ser criança, por conta daquilo que havia visto. Seu pai. Sua irmã (LISBOA, 2013b, p. 245).

O capítulo subsequente, “O fio de Ariadne”, principia com a chegada de Maria Inês e Eduarda, no TEMPO PRESENTE, à fazenda. O narrador menciona, sutilmente,

a passagem do tempo no excerto a seguir: “Fátima apareceu à porta [...]. Abraçou Eduarda longamente, e disse meu Deus, a última vez que vi esta menina. Que idade você tinha, minha filha? Uns oito anos? Nove?” (LISBOA, 2013b, p. 248-249). Nesse ponto da narrativa os fios começam a se conectar, pois Maria Inês e Eduarda chegam à fazenda retornando ao início da narrativa quando aparece Tomás esperando-as – os personagens estão desvendando o labirinto, assim como a alusão ao título do capítulo.

Posteriormente, seguindo a leitura do romance, no tempo PERÍODO ENLUTADO, ou seja, período posterior à morte de Afonso Olímpio, quando Clarice já está casada com Ilton Xavier, retoma-se a lembrança do trauma e a tentativa incessante de esquecer, de esquecer profundamente:

Tudo aquilo que bailava numa ciranda confusa em sua memória, os cinco longos anos no Rio de Janeiro, [...], e aqueles amigos de infância e aquela menina chamada Lina, as cartas para Ilton Xavier e a noite de núpcias em que o corpo dela e o corpo dele estavam inflamados por motivos distintos. E as garrafas de bebida que vieram depois [...]. Anestésicos, agradáveis como um vento de final de tarde e como os silvestres espíritos noturnos (LISBOA, 2013b, p. 253).

Esquecer, portanto, todos os eventos de sua vida que lhe causaram dores profundas – o incesto, o silêncio de Otacília, o sentimento de abandono da mãe, a obrigatoriedade de ir morar com a tia-avó, um casamento arranjado sem amor e sem consideração, a morte e estupro de Lina, a tragédia na Fazenda dos Ipês.

O episódio que chamamos de ESQUECIMENTO começou numa linha temporal a partir das datas mencionadas no romance (ver Tabela 3), em torno de 1977. Esse tempo

Foi pouco depois do seu aniversário, em fevereiro. Durante o primeiro verão após a morte do pai. Clarice entrou em seu quarto e foi conferir no espelho da penteadeira o quanto havia mudado. Não conseguiu descobrir. Depois lembrou-se de Lina e seu lenço de rosas vermelhas desbotadas sujo de lama (LISBOA, 2013b, p. 254).

Decidimos nominar esse período de ESQUECIMENTO, pois Clarice, após se dar conta de que não conseguiu observar mudanças, como observado na citação acima, e na impossibilidade de esquecer o trauma, resolve abandonar tudo,

principalmente seu casamento com Ilton Xavier. Então, experimenta em seguida um período sem regras quando compra uma passagem de ônibus e viaja para Friburgo. Lá chegando encontra uma conhecida, Lindaflor, que, dentre outras coisas, pergunta sobre Maria Inês: “Está morando no Rio. Casou há dois meses. E você casou também. Casei, sim. Mas estou me separando hoje. [...] Seus pais? Morreram. Ele o ano passado. Ela há dois anos.” (LISBOA, 2013b, p. 258-259). Nesse momento da diegese, outro elo é retomado, o da tragédia da família de Lindaflor, que havia sido mencionada no início do romance e que ressoa em toda a narrativa aguçando o fio narrativo principal.

Desse encontro surgiu uma amizade entre Clarice e Lindaflor que, por sua vez, apresentou-a aos muitos amigos que tinha em Friburgo e nos arredores, um deles, inclusive, hospedou as duas amigas em Lumiar, onde fumavam maconha o dia inteiro. O tempo passou e começou a ficar caro para Clarice viver em quarto de pensão, apesar dos empregos temporários que arrumou. Passou cinco meses morando com Lindaflor em Friburgo, depois se mudou para a cidade de Cordeiro, permanecendo aí quase um ano, onde cuidava da filha de uma amiga. Em seguida foi a Niterói e voltou depois a Friburgo. Em nenhum lugar – Friburgo/Cordeiro/Niterói/Friburgo – sentia-se enquadrada e capaz de superar a dor que fora iniciada há muito tempo e que ainda permanecia muito pungente. No retorno a Friburgo, “Encontrou um homem que a levou consigo para um quarto escuro de pensão num subúrbio do Rio.” (LISBOA, 2013b, p. 261). O narrador menciona detalhadamente esse outro relacionamento abusivo: “O homem tirou a roupa de Clarice e ela mal sentiu. [...]. O homem sai. Ela tem trinta e oito anos. As coisas não deram certo, que pena. E no epicentro de tudo. Clarice sabe o que está no epicentro de tudo.” (LISBOA, 2013b, p. 264), fazendo menção ao incesto do pai.

E, então, os momentos antes da tentativa de suicídio: “Esquecer. Profundamente. Trinta e oito anos. [...] O tempo havia passado, era verdade, mas agora Clarice tinha a impressão de ter perdido as referências: o labirinto sem o fio de Ariadne.” (LISBOA, 2013b, p. 262). Nem o canto do canário, nem a voz forte da vizinha ou o choramingo da criança a demovem de pegar a faca sobre a mesa de madeira:

Profundamente. A faca Olfa está sobre a mesa de madeira muito velha em que alguém escreveu com caneta esferográfica azul: Ronaldo ama Viviane. (...). Quando a lâmina afiada lacera a carne de seu punho e encontra uns

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

Temos a percepção do sofrimento profundo da personagem. Para ela, somente a morte poderia aliviar a dor. O alívio seria uma espécie de quase felicidade, sendo que Clarice finalmente pode sorrir um sorriso seu (LISBOA, 2013b). A narrativa retoma o mito de Ariadne para enfatizar o quanto Clarice estava perdida em seu sofrimento ao sentir-se desamparada e sem referências para prosseguir e, mais, sem esperanças de encontrar uma saída para o enorme labirinto da sua existência.

Retornamos ao ano de 1979, no tempo FORMATURA DE MARIA INÊS, quando o narrador destaca o padrão de vida elevado e sofisticado de Maria Inês proporcionado pelo marido,

O anel de esmeralda era um absurdo de bonito. Chegou aconchegado dentro de uma caixinha forrada de veludo azul-escuro, de maneira parecida àquela com que o anel de noivado havia chegado, apenas três anos antes. Maria Inês estava tão bem-vestida para a formatura. De vermelho. [...] Nos braços de sua babá, uma Eduarda sonolenta de um ano e poucos meses de idade brincava com a fita cor-de-rosa que amarrava sua chupeta ao vestido. Tomás estava suficientemente perto para ver a menina (LISBOA, 2013b, p. 266).

Tomás observa de longe Maria Inês e Eduarda, ao mesmo tempo em que recorda a sua paixão, fazendo uma espécie de inventário do seu amor até aquele momento:

Oito anos. Era quanto durava aquele delírio. Apenas porque certa vez ele decidira compará-la a um quadro de Whistler e fazer desenhos dela e chamá-la da janela de seu apartamento. Uma menina. Que agora estava casada e tinha uma filha e um diploma e um anel de esmeralda legítima (LISBOA, 2013b, p. 267).

Ao presenciar aquele evento, Tomás percebe que o romance estava acabado depois de oito anos de dedicação, amor, mas também ilusões. “E foi tudo. Maria Inês viu a grande porta do auditório se abrir e se fechar e ouviu o barulho da cidade a engolir Tomás. Ele a estava abandonando, anos depois de ter sido abandonado por

ela.” (LISBOA, 2013b, p. 268). Essa última frase comprova a desilusão do artista e sua tomada de consciência.

O que denominamos de ANTES DE TUDO foi assim cunhado, pois:

Na margem daquele rio estavam quatro crianças. A mais velha se chamava Lina e ainda não corria perigo. [...] Com Lina estavam seus três amigos, Clarice, Casimiro, Damião. [...] Aquele momento da vida de Clarice chamava-se *antes de tudo*. [...] Era verão e naquele verão ela estava completando treze anos. Treze verões. Pensou nisso e disse em voz alta: na verdade, se eu nasci durante o verão, então estou completando **treze anos e catorze verões** (LISBOA, 2013b, p. 269-270, grifo da autora e grifo nosso).

Essa última sentença, inclusive, empresta o nome para o capítulo 12, por esse motivo, foi dado destaque a uma contagem especial do tempo.

Afonso Olímpio, o pai, extirpa o FUTURO das filhas Clarice e Maria Inês, que queriam ser artista e bailarina. Elas apenas desejavam ter vidas normais:

Um homem. E uma menina que queria ser menina, apenas. Que não tinha a menor intenção de, anos depois, usar uma faca Olfa afiada sobre os próprios punhos. Que não se imaginava alcoólatra ou cocainômana, mas sim, talvez, uma professora de ciências. Ou uma artista – escultora, claro. Uma mulher bonita longilínea elegante mãe de três meninos e três meninas casada com 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 (LISBOA, 2013b, p. 272).

O narrador aborda mais uma vez o ABUSO:

A mão de um homem sobre o seio alvíssimo. A pele virgem. [...] Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras. Um dia ele chegaria a se deitar sobre ela e meter seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina dela [...]. De novo e de novo e de novo. Até que Otacília resolvesse mandá-la para longe com suas duas malas dentro de um táxi. Tarde demais (LISBOA, 2013b, p. 273).

Toda essa atrocidade aconteceu na presença da mãe: “Otacília soube o que estava acontecendo em sua própria casa, em sua própria família, muito antes de tomar a atitude que tomou.” (LISBOA, 2013b, p. 274). Reflexo, portanto, de uma sociedade patriarcal da metade do século XX e da posição a que as mulheres estavam submetidas. Não restava nenhuma possibilidade de ação para Otacília, e o silêncio

que foi obrigada a conviver lhe causou sofrimentos, doença e sua própria morte. O fato de a mãe silenciar-se evidenciava ainda mais a lembrança do trauma, pois, como destacou Bosi (2022, p. 35), “o mutismo também petrifica a lembrança que se paralisa e sedimenta no fundo da garganta”.

No capítulo “Festa junina”, continua o tempo ABUSO quando o narrador retoma o testemunho de Maria Inês a seguir: “Um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela.” (LISBOA, 2013b, p. 275). Importante observarmos nesse fragmento o fato de o olhar de Maria Inês estar “inflamado” desde o seu testemunho na infância, que se agrava após a morte da mãe e antecipa o evento ocorrido na pedreira. Maria Inês cresceu e

Clarice sobreviveu. Foi para o Rio de Janeiro, estudou um pouco. Voltou de lá diretamente para o altar da pequena igreja de Jabuticabais. Depois Otacília piorou de sua doença e morreu. Foi exatamente ao longo do ano que se seguiu que o **olhar inflamado (diabólico) de Maria Inês amadureceu** (LISBOA, 2013b, p. 277, grifo nosso).

O leitor é situado nos acontecimentos e no tempo INTERLÚDIO, pois “A missa de um ano em memória de Otacília ainda não havia sido celebrada. Estavam em junho. 1976. Afonso Olímpio tornara-se um bêbado miserável trancafiado na prisão de si mesmo.” (LISBOA, 2013b, p. 278). Percebemos aqui, também, que é a sucessão de eventos das personagens que pontua a passagem do tempo.

Naquele ano, na festa de São João, a preferida de Maria Inês, “Era possível divisar duas pequenas fogueiras gêmeas bailando nos olhos de Clarice, enquanto nos olhos de Maria Inês as fogueiras queimavam por dentro. Não eram visíveis. Eram o seu segredo.” (LISBOA, 2013b, p. 281). Essa brasa nos olhos das personagens representava ódio e ressentimento e pode, assim como o “olhar inflamado” das passagens anteriores, antecipar o desfecho do capítulo.

O reencontro das irmãs se deu na pedreira proibida, onde “borboletas multicoloridas alçavam voos possíveis” (LISBOA, 2013b, p. 284). A aproximação delas não ocasionou nenhuma surpresa, pois Maria Inês tinha uma vaga noção desse possível confronto. “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?” (LISBOA, 2013b, p. 286). Clarice, portanto, tinha a certeza de que a irmã caçula tinha sido testemunha do crime. Em seguida, aparece na pedreira o criminoso: “Talvez tenha sido, portanto, apenas uma formalidade que levou Afonso Olímpio até a pedreira naquela manhã insegura.” (LISBOA, 2013b, p. 288). E assim, o desfecho com a mão de Maria Inês que empurra o pai da pedreira ao questioná-lo se ele acreditava no inferno:

Diante de Maria Inês e de Clarice, plantado no meio daquelas pedras como um fantasma, os cabelos ralos esvoaçando, Afonso Olímpio viu o rosto das coisas que ele poderia ter feito, mas não fizera. E também daquele sombrio das coisas que ele não deveria ter feito, mas fizera, ainda assim (LISBOA, 2013b, p. 289).

O tempo agora é A MORTE DE AFONSO OLÍMPIO. Clarice não sentiu remorso e não chorou, como estava acostumada a fazer: “Ficou durante toda a noite acordada no velório do pai revisitando pensamentos que pareciam quadros abstratos.” (LISBOA, 2013b, p. 290). Vítima de um crime imperdoável, de certa forma toda a sua vida até então fora repleta de grandes convenções, obediências e decepções: abandono da mãe ao ignorar os abusos que sofria e ao enviá-la sozinha para morar com a tia-avó, casamento arranjado com o primo e insucesso profissional.

Voltamos agora para o período denominado INTERLÚDIO, na pedreira, quando ao final do capítulo temos a comprovação do que os “olhos inflamados” de Maria Inês e os “olhos como duas fogueiras” de Clarice iriam acarretar: Foi tudo tão rápido, a mão de Maria Inês sobre o peito dele, empurrando. E talvez os olhos dele dizendo está bem assim.” (LISBOA, 2013b, p. 294). Aqui são olhos delatores, diferentemente de Edgar Allan Poe e o coração delator.

O décimo quarto capítulo, “A porta aberta”, acontece apenas no TEMPO PRESENTE e inicia-se com o reencontro entre Maria Inês, Clarice e Tomás na varanda da casa. Porém, Tomás e Maria Inês não cogitaram retomar a história deles. Tomás tinha medo da intensidade do seu amor por Maria Inês (LISBOA, 2013b, p. 295-305).

No último capítulo, “A alma do mundo”, mais uma vez temos o TEMPO PRESENTE sendo que o narrador destaca o incômodo de Maria Inês que, ao dormir

poucas horas durante a noite, tivera tempo para pensar no inverno italiano e, em seguida, no TEMPO DA MEMÓRIA, ao lembrar-se mais uma vez do café de Veneza e do jovem Paolo.

A narrativa retorna ao TEMPO PRESENTE e “Durante a noite Maria Inês pôde fazer uma espécie de inventário de si mesma.” (LISBOA, 2013b, p. 310). Lembrou-se, dessa forma, de vários acontecimentos de sua vida até então – do Café Florian; da época em que ela era um quadro de Whistler; do momento da morte discreta da tia-avó por causas naturais; da clínica de desintoxicação de Clarice; da certeza de que não sonharia mais com Bernardo Águas. E, mais uma vez, no TEMPO DA MEMÓRIA, caminhando perto da piscina, recorda que antigamente nadava ali e reflete: “Ser é ter sido? Uma parte de Maria Inês é memória, a memória está viva em seu corpo e vibrando e todos os seus seis sentidos. A memória está nas fibras musculares de seu corpo.” (LISBOA, 2013b, p. 310-311). Isso porque era a memória do crime sofrido e posteriores cortes da faca Olfa na tentativa de suicídio de Clarice.

Por fim, no TEMPO PRESENTE, a protagonista percebe que há um certo envolvimento amoroso entre a irmã e Tomás:

Maria Inês sabe que Clarice esteve fora boa parte da noite. Não é difícil adivinhar onde esteve, e em que companhia. Porém, imagina que não haja prognósticos. Para ela própria, Maria Inês, também não há. Na verdade, não há anos passados ou anos futuros a contabilizar. E nada de novo. Nada de novo. Não obstante, tudo é novo. *Fiat lux* (LISBOA, 2013b, p. 311-312, grifo da autora).

Tomás, por sua vez, recorda-se de sua juventude no TEMPO DA MEMÓRIA, “De seus vinte e poucos anos e de suas manhãs meio-dia.” E, no TEMPO PRESENTE, “Espera. Acende um cigarro, fuma. Depois toma a estrada sem pressa e vai conhecer Eduarda, sua filha.” (LISBOA, 2013b, p. 313). Muito embora o romance aborde crimes e temas traumáticos, esse encontro entre pai e filha sugere um ponto de equilíbrio para a narrativa, uma possibilidade de esperança para o futuro das personagens, A última passagem do romance acontece ANTES DE TUDO, antes do abuso, do trauma e suas consequências, numa PROLEPSE feliz e cheia de esperanças, daquilo que poderia ter sido e não foi: “Uma bailarina famosa e uma escultora famosa. Com retratos dos filhos na bolsa, bem-vestidas e perfumadas.” (LISBOA, 2013b, p. 314-315). Como podemos observar, em todos os momentos do romance, a memória,

através do narrador, operou “com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns.” (BOSI, 2022, p. 31). Sejam esses índices o trauma, a lembrança da moça de branco ou a lembrança dos outros crimes cometidos. Foi tarefa da pesquisadora, então, procurar esses “vínculos de afinidades eletivas entre fenômenos distanciados no tempo” (BOSI, 2022, p. 31) e propor uma alternativa de leitura para sua melhor compreensão. Ou seja, reforçamos aqui que esse esquema proposto de classificação dos episódios temporais é resultado de uma das opções de estratégias de leitura do romance. Conforme Nunes afirma, a narrativa

de sequência a sequência, esperando a complementação da anterior pela seguinte, pode retomar a história na direção inversa à da ordem cronológica, apreendendo-a do fim para o começo, já no plano abstrato dos temas gerais que ela incorpora e dos motivos subjacentes ao seu desenvolvimento. A partir desse plano, abram-se os caminhos de uma segunda leitura: ou o interpretativo, temático, do texto como um todo, ou o explicativo, que tenta deduzi-lo de um modelo analítico, construído na base da sistematização lógica dos motivos ou funções da linguagem narrativa (NUNES, 2013, p. 72).

Aquilo que denominamos episódios temporais, Husserl classificou como tempo-objeto, ou seja, “por tempo-objetos em sentido específico entendemos objetos que não são apenas unidades no tempo, mas que contêm em si mesmos extensão temporal” (HUSSERL *apud* FUMERO, 2018, p. 181). E, ainda, se colocarmos todos os tempos de todos os capítulos juntos, podemos criar uma unidade temporal episódica, montando camadas de tempos que formam um grande mosaico que denominamos Tabela Temporal:

TABELA 4 - TABELA TEMPORAL

<p>TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA – INFÂNCIA - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - PASSADO - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - NATAL - TEMPO DA MEMÓRIA - NATAL - TEMPO DA MEMÓRIA - NATAL - TEMPO PRESENTE - FORMATURA DE MARIA INÊS - TEMPO DA MEMÓRIA - NATAL – ABUSO - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - CLARICE NO RIO DE JANEIRO - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA -</p>
--

TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - MORTE DE AFONSO OLÍMPIO - TEMPO PRESENTE - CLARICE NO RIO DE JANEIRO - VOLTA DE CLARICE PARA A FAZENDA - MARIA INÊS NA FAZENDA SEM CLARICE - TEMPO DA MEMÓRIA - MARIA INÊS NA FAZENDA SEM CLARICE - PROLEPSE - MARIA INÊS NA FAZENDA SEM CLARICE - CASAMENTO DE CLARICE - MOÇA DE BRANCO - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - MOÇA DE BRANCO - TEMPO DA MEMÓRIA - MOÇA DE BRANCO - TIA-AVÓ BERENICE - MOÇA DE BRANCO - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - OTACÍLIA DOENTE - TEMPO PRESENTE - OTACÍLIA DOENTE - OTACÍLIA DOENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - OTACÍLIA DOENTE - PROLEPSE - OTACÍLIA DOENTE - TEMPO PRESENTE - INTERLÚDIO - PERÍODO ENLUTADO - PROLEPSE - PERÍODO ENLUTADO - PROLEPSE - PERÍODO ENLUTADO - MORTE DE AFONSO OLÍMPIO - TEMPO PRESENTE - PERÍODO ENLUTADO - ESQUECIMENTO - FORMATURA DE MARIA INÊS - ANTES DE TUDO - FUTURO - ABUSO - ABUSO - INTERLÚDIO - MORTE DE AFONSO OLÍMPIO - INTERLÚDIO - TEMPO PRESENTE - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - TEMPO DA MEMÓRIA - TEMPO PRESENTE - ANTES DE TUDO

FONTE: A autora da pesquisa (2023).

Percebemos que existe uma sobreposição das camadas temporais que formam a cada etapa um episódio e que vão se completando de maneira escalonada até o final do livro.

O argumento que aqui interessa é que os “objetos temporais”, ou seja, as situações que permanecem são chamadas de “unidades constituídas” na reflexividade da consciência íntima do tempo. O argumento de Ricoeur (2007), a partir do que foi afirmado por Husserl é que a *epokhé*, de onde resulta a exclusão do tempo objetivo (realidade formal considerada pela cosmologia, psicologia e outras ciências humanas), “não revela, no início, um fluxo puro, mas uma experiência (*erfahrung*) temporal que tem, na lembrança, sua face objetiva” (RICOEUR, 2007, p. 49).

Nesse sentido, também “Agostinho nega que o tempo seja o movimento dos corpos, inclusive o tempo é independente do próprio movimento dos astros.” (FUMERO, 2018, p. 156). Ele acredita que nenhum movimento físico oferece uma medida fixa de comparação para se estabelecer o tempo e propõe, então, que a extensão do tempo é uma distensão da alma, a *distintio animi*, pois ela resolve a questão da extensão quando não se pode medir através de uma unidade de medida, porque espiritual (RICOEUR, 2010a). Érico Fumero (2018, p. 159), quando explica a teoria de Ricoeur na Trilogia *Tempo e Narrativa*, destaca que “é no espírito, exatamente a partir das imagens, vestígios e sinais, que comparamos e medimos o tempo. É a partir daquilo que passou, mas permaneceu que podemos medir o tempo.” E, nesse caso percebemos que o tempo da narrativa de Lisboa se configura a partir

da memória, a mais dolorida, aquela relacionada ao trauma. Ou seja, “no espírito medimos a partir da *affectio*, isto é, da impressão deixada pelas coisas que passaram no espírito, e, como impressões, são medidas enquanto são presentes.” (FUMERO, 2018, p. 159). A característica principal desse tempo interno é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas (NUNES, 2013, p. 19). Portanto, “o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças.” (NUNES, 2013, p. 19).

Foram essas vivências do tempo que foram classificadas no decorrer da apresentação e da discussão anterior em relação ao romance de Lisboa, *Sinfonia em branco* (2001). Iremos verificar, na discussão a seguir, o tempo da memória a partir dos pressupostos de Ricoeur em *A memória, a história, o esquecimento* (2007).

3.2 O TEMPO DA MEMÓRIA

Após o mapeamento das camadas temporais da narrativa de Lisboa e a constatação de que *Sinfonia em branco* (2001) é um romance de memória, iremos proceder a uma análise do tempo da memória tendo, principalmente, como base os pressupostos da teoria fenomenológica de Paul Ricoeur (2007).

Entretanto, antes de analisarmos os conceitos de Ricoeur propriamente, faz-se mister refletirmos sobre a questão do tempo da memória relacionado com o conceito de duração, a partir dos pressupostos de Joël Candau em *Memória e Identidade* (2023). Para o autor, “o mais comum é que a memória pareça incapaz de restituir fielmente a duração.” (CANDAU, 2023, p. 87). Quando nos lembramos dos eventos do passado, a percepção do fluxo do tempo é variável em função da densidade dos acontecimentos. Ou seja, emocionalmente, às vezes, a memória contrai o tempo quando nos lembramos de eventos traumáticos, por exemplo; em outros momentos, a memória confere uma extensão maior, “esforçando-se para eternizar o passado.” (CANDAU, 2023, p. 88). Segundo Candau (2023, p. 88), percebemos “tanto em um caso quanto no outro, que o ato de memória isola os acontecimentos e os esvazia de duração.”

Nas narrativas de ficção, exceto naqueles casos em que o tempo é marcado de forma explícita e com auxílio de marcadores temporais concretos como calendários, relógios e divisões expressas em horas, dias, mês ou ano, os marcadores temporais figuram-se em torno da experiência do narrador. Será ele que irá compor as marcações temporais da história, bem como selecionar e escolher alguns momentos entre os episódios, utilizando-se de “formas elementares de acontecimento’: nascimento, doença, morte, casamento, [...]” (AUGÉ *apud* CANDAU, 2023, p. 92).

De fato, a memória não está relacionada ao tempo mensurável e sim a uma consciência de duração que varia de acordo com os fatos e com as pessoas. Como afirma Candau (2023):

a lembrança do tempo passado não é a lembrança do tempo que passa nem a lembrança do tempo que passou, pois, como observa M. I. Finley, a consciência da duração entre o momento da rememoração e o acontecimento recordado é flutuante (de acordo com o caso haverá contração ou extensão) (CANDAU, 2023, p. 65).

Essa evocação dos momentos memorialísticos faz parte de um movimento de tomada de consciência da própria história uma vez que alguns eventos foram selecionados, outros foram ressaltados e omitidos – todos auxiliam na interpretação dos fatos e da narrativa.

Passaremos a analisar no próximo subcapítulo, com base na fundamentação teórica de Paul Ricouer, os desdobramentos do estudo da memória por ele propostos a partir dos binômios conceituais: memória e lembrança; memória e imagem e memória e esquecimento – binômios esses importantes para a interpretação do romance de Lisboa, como observaremos a seguir.

3.2.1 A Fenomenologia da memória por Paul Ricouer

Dos gregos herdamos dois posicionamentos distintos sobre memória e imaginação: um platônico – representação presente de uma coisa ausente; outro aristotélico – centrado no tema da representação de uma coisa anteriormente

percebida, adquirida ou aprendida. No primeiro, existe o envolvimento da problemática da memória pela imaginação; o segundo, por sua vez, preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança (RICOEUR, 2007).

Para a análise em *Sinfonia em branco* (2001), partiremos da visão de Aristóteles segundo a qual a memória “é caracterizada inicialmente como afecção (*páthos*), o que a distingue precisamente da recordação.” (RICOEUR, 2007, p. 35). De uma forma simplificada, podemos entender a afecção como emoção; ou seja, a memória desencadeia um sentimento, ao contrário de uma mera recordação. A *afecção* está presente nas lembranças das coisas vividas, e não é imaginação, como pensava Platão. É no sentido aristotélico, portanto, que as memórias das protagonistas, as traumáticas e as felizes, em *Sinfonia em branco*, alteraram os rumos das suas vidas e conduziram a narrativa.

A declaração – “A memória é do passado” – aceita por Ricoeur (2007, p. 35) insinua que há uma objetificação da memória, uma coisa a ser lembrada e isso se dá por meio da linguagem. “Essa marca temporal, assim promovida a linguagem, depende do que chamaremos mais adiante de memória declarativa.” (RICOEUR, 2007, p. 35). Ela existe a partir da passagem do tempo, ou da percepção (*aisthesis*) do tempo: “Neste ponto, análise do tempo e análise da memória se sobrepõem.” (RICOEUR, 2007, p. 35). E é a partir desse argumento que se justifica a análise das camadas temporais do romance memorialístico ora analisado. A memória só existe com a passagem do tempo.

A aporia, lançada por Ricoeur (2007), consistia na seguinte questão: quando a afecção está presente, mas a coisa lembrada está ausente, lembramos de algo que está ausente. Para a resolução desse paradoxo, ele determina “que a afecção produzida graças à sensação ‘na alma e na parte que a conduz’ seja considerada uma espécie de pintura (*zōgraphema*), ‘da qual dizemos que é memória’.” (RICOEUR, 2007, p. 36). A memória seria, para o filósofo, uma espécie de desenho, inscrição, impressão, ou conforme o termo por ele utilizado – (*graphé*). Essa conclusão proposta resolveria a aporia inicial, ou seja, cabe à noção de inscrição comportar referência ao outro e não a afecção por ela mesma. Porém, a inscrição tem um caráter duplo: é ela mesma (*phantasma*) e ela é a representação de outra coisa (*eikon*⁹⁴) (RICOEUR,

⁹⁴ Os termos *phantasma* e *eikon* foram propostos por Aristóteles.

2007). Aqui, Ricoeur faz uso de mais uma metáfora para a memória, “a problemática bem conhecida da *eikon* e, com ela, a da impressão (*tupos*) ligada por sua vez à metáfora do carimbo e do sinete.” (RICOEUR, 2007, p. 36). Essa pintura, essa impressão, essa marca exerce a mesma função mnemônica da própria pintura de Whistler em *Sinfonia em branco* (2001). A memória impregnada como uma tatuagem nas personagens, e mais, a memória do evento traumático impregnada na alma, uma marca que constantemente punge – “Uma parte de Maria Inês é memória, a memória está viva em seu corpo e vibrando em todos os seus seis sentidos. A memória está nas fibras musculares de seu corpo.” (LISBOA, 2013b, p. 311). O carimbo a que se refere Ricoeur era a imagem de Maria Inês para Tomás que assim se comprova: “Sempre ela, sempre Maria Inês. Que magicamente havia sido capaz de tatuar-se, de marcar-se como se marcam bois, a ferro e fogo, na existência de Tomás.” (LISBOA, 2013b, p. 107).

Partimos agora para o delineamento de um breve relato daquilo que foi chamado por Ricoeur (2007) de esboço fenomenológico da memória – os fenômenos/eventos que, no discurso da vida cotidiana, são atribuídos à memória, constituindo o único recurso a respeito da referência ao passado (RICOEUR, 2007). O ponto principal é que a fenomenologia, nesse caso, é um campo fragmentado, cujo único fio condutor seria a sua relação com o tempo.

A primeira observação feita por Ricoeur (2007, p. 41) sobre o caráter fragmentado da fenomenologia é a qualidade objetual da memória, ou seja, a memória necessita de um objeto lembrado, pois “lembramo-nos de alguma coisa”. Para ele, diferentemente da memória, que é singular, as lembranças são múltiplas e elas se “precipitam” no limiar da memória. “As lembranças podem ser tratadas como formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de um fundo memorial, com o qual podemos nos deleitar em estados de devaneio vago.” (RICOEUR, 2007, p. 41). O objeto lembrado é a lembrança, ou seja, a lembrança é a parte objetual da memória.

Para superar a barreira polissêmica da lembrança, Ricoeur (2007) propõe uma série de pares oposicionais cuja ordenação constituiria uma espécie de tipologia: hábito/memória; evocação/busca. Esse primeiro binômio de oposições, constituído pela dupla hábito e memória, é o mais significativo para a análise de *Sinfonia em branco*, como apontaremos posteriormente. Hábito e memória, para Ricoeur (2007),

participam de uma unidade através do tempo: “Nos dois casos extremos, pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida; mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado; no outro caso, faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga.” (RICOEUR, 2007, p. 43). Isso fará sentido se voltarmos à análise temporal proposta na seção anterior onde “A operação descritiva consiste então em classificar as experiências relativas à profundidade temporal, desde aquelas em que, de algum modo, **o passado adere ao presente**, até aquelas em que o passado é reconhecido em sua preteridade passada.” (RICOEUR, 2007, p. 43, grifo nosso).

A segunda dupla de opostos é composta pelo par *evocação/busca* (RICOEUR, 2007, p. 45, grifo do autor). A evocação é o aparecimento atual de uma lembrança: “É a esta que Aristóteles destinava o termo *mnèmè*, designando por *anamnèsis* o que chamaremos, mais adiante, de busca ou recordação. E ele caracterizava a *mnèmè* como *páthos*, como afecção.” (RICOEUR, 2007, p. 45, grifo do autor). A evocação, portanto, é posterior à coisa lembrada. Por fim, Ricoeur (2007) afirma que a dimensão intelectual e a dimensão afetiva do esforço da recordação se entrecruzam, pois o “próprio caráter penoso tem, pois, a sua marca temporal sentida afetivamente.” (RICOEUR, 2007, p. 48).

Além da marca temporal, que já foi salientada, a memória também tem uma marca corporal, que discutiremos posteriormente, e uma marca espacial: “Assim, as ‘coisas lembradas’ são intrinsecamente associadas a lugares e é nesse nível que se constitui o fenômeno dos ‘lugares de memória’.” (RICOEUR, 2007, p. 58). Esses lugares permanecem como “inscrições, monumentos, potencialmente como documentos”, (RICOEUR, 2007, p. 58), como verdadeiros registros físicos.

Temos que distinguir ainda, como salienta Ricoeur (2007), na esteira de E. S. Casey (1993), o sentido de espacialidade, que seria o lugar (*place*) para a espacialidade vivida e o conceito abstrato de espaço geométrico, ao qual é reservado o vocabulário de sítio. Porém, ainda conforme Ricoeur (2007):

A fenomenologia da memória dos lugares parece ser apanhada, desde o início, num movimento dialético intransponível de dessimplificação do espaço vivido em relação ao espaço geométrico e de reimplicação de um pelo outro em todo processo de relacionamento do próprio com o alheio (RICOEUR, 2007, p. 59).

Portanto, lugares são mais que meros sítios e vice-versa: “Os mais memoráveis lugares não pareceriam capazes de exercer sua função memorial se não fossem também sítios notáveis no ponto de intersecção da paisagem e da geografia.” (RICOEUR, 2007, p. 59). Por esse prisma é que notamos a significação da pedreira no romance de Adriana Lisboa – a pedreira que era proibida e que era tão visitada por Maria Inês. O local tinha sido decretado proibido por Afonso Olímpio, pois era muito perigoso. Assim narra Maria Inês sobre aquela área:

Há uma grande pedreira na fazenda, ela continuou. No morro que está por trás da casa de meus pais. Meu pai proibiu que fôssemos até lá porque do outro lado é fácil cair. Se bem que até hoje ninguém caiu. A pedreira termina de repente, como se você subisse uma escada e de repente acabassem os degraus. É muito alto. Lá de cima dá para ver a Fazenda dos Ipês (LISBOA, 2013b, p. 168).

Esse espaço desautorizado instigava Maria Inês que era seduzida por “proibições”, pois “Os proibidos a seduziam na mesma medida com 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, 2013b, p. 26). Gostava de subir sozinha a pedreira, na maior parte do tempo; no verão ia com o primo João Miguel.

O alto da pedreira permitia a Maria Inês enxergar o que ela considerava o mundo inteiro aos nove anos de idade e era por isso que aquele lugar também era tão especial:

Do topo, debruçados sobre a pedra mais alta, podiam enxergar o mundo inteiro, ou ao menos aquilo que parecia a Maria Inês ser o mundo inteiro, dimensionado por seus nove anos de idade. De um lado o rio, pedacinho de barbante dourado, os animais no pasto como miniaturas, a casa e o curral como brinquedinhos coloridos de plástico. E do outro lado, o silêncio e o vazio acentuados pelo abismo abrupto: lá embaixo, na sede abandonada de uma Fazenda dos Ipês, fantasmas vagavam, caramujos redondos riscavam muito devagar as paredes adormecidas e plantas suculentas cresciam no telhado. A pintura das janelas descascava aos poucos, tudo envelhecia e se tornava dia a dia mais secreto. Mais doloroso. Como outras realidades que Maria Inês estava prestes a conhecer tão bem (LISBOA, 2013b, p. 24).

Contudo, a pedreira proibida tornou-se a testemunha do crime das irmãs contra o pai abusador. Ela que “tivera aquela participação involuntária no desenrolar dos fatos e continuava mansa em sua existência de pedra, em sua respiração morna de pedra, com seus pensamentos suaves de pedra.” (LISBOA, 2013b, p. 224-225). Após a morte de Afonso Olímpio, a pedreira deixou de ser proibida, pois não havia mais ninguém para assim decretá-la.

No tópico a seguir, iremos analisar como a lembrança é capaz de formar uma imagem e, então, como essa relação será importante para dar continuidade à análise do romance *Sinfonia em branco* de Adriana Lisboa.

3.2.2 A lembrança e a imagem de Paul Ricoeur

Em seu livro, no capítulo intitulado “A lembrança e a Imagem”, Ricoeur (2007) levanta o seguinte questionamento: “é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual?” (RICOEUR, 2007, p. 61). Para tanto, ele utiliza-se dos ensinamentos fragmentados de Husserl (1980) objetivando lançar uma primeira investigação sobre as diferenças eidéticas entre imagem e lembrança. Ricoeur (2007) então ressalta que, para Husserl (1980), a lembrança tem a ver com as duas modalidades a que nomeia de *Bild* e *Phantasie*, para as quais acrescenta – a espera (*Erwartung*) (RICOEUR, 2007, p. 62).

Percebemos, portanto, que a palavra *Bild* pode ser traduzida por *dépeintion* (representação pictórica), tendo como modelo o verbo *dépeindre* (representar); a *Phantasie* tem vínculos com a espontaneidade, que é uma característica da crença (RICOEUR, 2007). Porém, nada impede que as duas formas coexistam, assim já ressalta Ricoeur (2007, p. 63): “Para a fenomenologia da lembrança, o que importa é que a nota temporal da retenção pode juntar-se à fantasia erigida provisoriamente em gênero comum a todas as não-representações”. Dessa afirmação, Ricoeur (2007, p. 63-64) levanta a questão: “É unicamente na *Phantasie* que se devem enxertar as marcas temporais da retenção e da reprodução?”. Ele não soluciona, porém problematiza, pois afirma que **sim**, quando se enfatiza a não apresentação, e **não** quando se destaca a reprodução (no caso da lembrança secundária). O **lembrado**,

portanto, apoia-se no **representado** (RICOEUR, 2007, p. 64, grifo nosso). Impõe-se, a partir daí, o jogo entre o lembrado (fictício) versus representado (*Abgebildet*), em que o **representado** prevalece sobre o **fingido** por seu caráter indireto, pois uma imagem física (*Bild*) oferece suporte. (RICOEUR, 2007, grifo nosso).

Dessa forma, se a lembrança é uma imagem, ela comporta uma dimensão posicional que a aproxima da **percepção**, ou o termo cunhado por Ricoeur (2007), um “tendo-sido do passado lembrado” (RICOEUR, 2007, p. 64). Assim explica Ricoeur (2007):

Enquanto passada, a coisa lembrada seria uma pura *Phantasie*, mas enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção; sob esse segundo aspecto, a *Phantasie* poria em “suspenso” (*aufgehobene*) a lembrança, a qual seria, por causa disso, mais simples que o fictício. Teríamos assim a sequência: percepção, lembrança, ficção. [...]. A fenomenologia da lembrança deve, então, liberar-se da tutela da fantasia, do fantástico, marcado pelo selo da inaturalidade, da neutralidade (RICOEUR, 2007, p. 65).

Portanto, a lembrança não é somente ficção, é todo o processo como visto anteriormente, representada pela sequência PERCEPÇÃO – LEMBRANÇA – FICÇÃO. Cumpre ressaltar, então, que a evocação do passado através da memória está diretamente relacionada com um processo imaginativo. Entretanto, Ricoeur (2007, p. 66) se questiona: “como explicar que a lembrança retorne em forma de imagem e que a imaginação, assim mobilizada, chegue a revestir-se das formas que escapam à função do irreal?” Utiliza-se então dos pressupostos teóricos de Bergson (1997) e Sartre (1986). Do primeiro, vale-se da distinção entre “lembrança-pura” – considerando que exista uma lembrança-pura que ainda não está representada em imagem – e lembrança imagem. Assim conclui Bergson (1997):

Imaginar não é lembrar-se. Uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará de volta ao passado se eu realmente tiver ido buscá-la no passado, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz (BERGSON *apud* RICOEUR, 2007, p. 68).

Observamos que a conclusão de Bergson (1997), ressaltada por Ricoeur (2007), vincula-se ao fato de que a lembrança se abriga na imagem na medida em que é acessada – “Uma mulher que a memória sempre vestia de branco e de

juventude.” (LISBOA, 2013b, p. 147). O fragmento da narrativa comprova que a própria autora, Adriana Lisboa, responde aos questionamentos de Ricoeur através do texto literário, ou seja, ela apresenta a resposta e ainda transcende. Narrar memórias é construir identidades pessoais, sociais, familiares, auxiliando a própria interpretação do texto narrativo ou compreensão da construção da personagem ou da trama em si. Este pode ser considerado o papel da *écfrase* em *Sinfonia em Branco*.

Ricoeur, ao esclarecer que a lembrança pode se configurar numa imagem; nesse sentido, percebemos que as teorias que se relacionam com o estudo da palavra e da imagem, desenvolvidas no Capítulo 2, também complementam essa reflexão. No romance *Sinfonia em branco*, verificamos essa tentativa de objetificação da memória; na passagem a seguir, observamos que Maria Inês gostaria que as memórias da fazenda e da infância fossem formadas por sons agradáveis: “Que bom seria se a memória da fazenda e infância se compusesse assim, [...] de coisinhas cantáveis com um violão e uma voz não muito potente diante de uma fogueirinha, [...], mas não.” (LISBOA, 2013b, p. 116). Como mencionamos acima, o que percebemos dessa passagem é a objetificação da memória, ou seja, a afecção de uma lembrança sentida sinesteticamente que desencadeia o processo imagético da lembrança, segundo as contribuições de Husserl. Para Ricoeur (2007), a experiência temporal da lembrança acima exemplificada é constituída num primeiro nível de uma coisa que permanece: primeiramente, sobre o modelo de um som que continua a soar uma vez que a lembrança estava relacionada sinesteticamente a essa sonância; posteriormente, a relembração prossegue na própria melodia que se rememora.

Voltando ao romance, para Tomás, a memória da juventude também era sinestésica como observamos na seguinte passagem na voz do narrador: “Os minutos, as horas, os dias e os anos [...] que Tomás passou ao lado de Maria Inês tinham cheiro de baunilha ou de lírios ou de copos-de-leite, qualquer coisa branca e adorável.” (LISBOA, 2013b, p. 167). Nesse sentido, a recordação de Tomás se prolongará por muito tempo, principalmente, com o apoio sinestésico – toda vez que olhar um vestido branco ou uma mulher vestida de branco irá rememorar sua musa; os aromas de baunilha e lírios ou copos-de-leite também contribuirão para a permanência da memória em Tomás. Diferentemente da memória do trauma que impregna a alma da personagem, marcando sua pele e seu espírito para sempre, o que elucidaremos melhor no próximo subcapítulo.

3.2.3 Memória e Esquecimento

No subcapítulo anterior apresentamos a discussão acerca de como a lembrança gera uma imagem e, portanto, a configuração da relação da memória e imagem e a inserção desse tópico no estudo desta tese, como uma relação intermediária possível. Aproveitando ainda os pressupostos desenvolvidos por Ricoeur (2007), mister se faz abordarmos a questão sobre memória e esquecimento uma vez que está diretamente relacionada com o romance em análise.

Conforme identificamos no início do presente capítulo, *Sinfonia em branco* (2001) é um romance memorialístico, sendo que as memórias das protagonistas giram em torno de um evento traumático – o abuso sexual de Clarice por seu pai Afonso Olímpio e o testemunho ocular de Maria Inês. Essa experiência perturbadora deixa sua marca indelével em suas vidas e sentida profundamente como afirma Ricoeur (2007, p. 48, grifo do autor): “Existe *páthos* na *zêtêsis*, ‘afecção’ na ‘busca’. Assim, se entrecruzam a dimensão intelectual e a dimensão afetiva do esforço da recordação, como qualquer outro esforço intelectual.”

A relação entre o esforço da recordação e o esquecimento é um movimento natural e uma das finalidades principais do ato de memória. O conceito de memória defendido por Ricoeur (2007) consiste essencialmente na necessidade que temos de não esquecer. O esquecimento passa a ser um grande paradoxo: um paradoxo e um enigma, tal como expõe o Santo Agostinho: “como *falar* do esquecimento senão sob o signo da lembrança do esquecimento, tal como o autorizam e caucionam o retorno e o reconhecimento da ‘coisa’ esquecida?” (AGOSTINHO *apud* RICOEUR, 2007, p. 48, grifos do autor). Como esquecer quando estamos constantemente lembrando o que desejamos esquecer? Não seria possível. Nas palavras de Candau (2023), seria uma necessidade metamemorial, isto é, uma necessidade da ideia de memória e “Essa necessidade é indissociável da busca pelo esquecimento, que ocorre concomitantemente ao lembrar.” (CANDAU, 2023, p. 126)

Esse argumento adequa-se perfeitamente para explicar o caráter memorialístico do romance de Lisboa. As protagonistas, Clarice e Maria Inês, a partir do trauma das recordações não conseguem alcançar o “esquecimento”, pois para

buscá-lo elas precisam lembrar e, assim, sucessivamente. Essa dicotomia é mencionada por Márcio Seligmann-Silva (2003):

O registro da memória é sem dúvida mais seletivo e opera no doubleblind entre lembrança e esquecimento, no tecer e destecer, como o mesmo (?) Benjamin descreveu o trabalho de Penélope da reminiscência. Mas assim como devemos nos “lembrar de esquecer”, do mesmo modo **não devemos esquecer de lembrar** (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 62, grifo nosso).

O esquecimento não era possível para Clarice, a lembrança do trauma estava marcada em sua pele, da forma como o narrador menciona: “Esquecer. Profundamente. Raspar a alma com uma lâmina finíssima, com um bisturi de cirurgião, e esquecer, já que não seria possível modificar. Mas não: o mistério da dor estava impregnado na pele.” (LISBOA, 2013b, p. 111). Nessa passagem comprova-se também que a cicatriz das facas nos pulsos de Clarice são rastros que sempre retornam à lembrança da violação de seu pai, muito embora os queloides não sejam necessários para ativar a lembrança do crime e sim uma cruel ironia.

Enquanto existisse a memória, Clarice não estaria a salvo, não teria sossego, não cessaria o sofrimento, pois o narrador continua a afirmar essa ideia no parágrafo seguinte: “Esquecer. Profundamente. Através das cortinas fechadas uma claridade sépia, envelhecida, homogeneizava o quarto, uma claridade justa. Clarice percebeu que estava a salvo, mas também percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória.” (LISBOA, 2013b, p. 111). A memória nunca poderá ser apagada e, portanto, o sofrimento também não.

Para a personagem Clarice, a escultura era uma forma de se recompor, de se refazer, de se “construir”, de se “moldar” às situações vividas, ou seja, “enquanto Clarice moldava a argila e se recompunha, se refazia.” (LISBOA, 2013b, p. 90). Observamos que, nessa citação, o léxico está relacionado com a própria mídia escultura. Ela precisava “Modelar uma Clarice nova do mesmo modo como se modelavam esculturas a partir de um bocado disforme de argila.” (LISBOA, 2013b, p. 111). Ela refletia se seria possível compor “uma escultura que coubesse num daqueles títulos que ela tinha em mente (às vezes Clarice começava as esculturas pelo título, como um conto ou um poema ou uma canção): *O Esquecimento/ O Esquecimento Profundo/ O Esquecimento Definitivo.*” (LISBOA, 2013b, p. 111-112). Percebemos que o excerto está impregnado de fragmentos de memória – de lembranças que precisam,

mas não querem ser esquecidas. Ou seja, a personagem/artista precisava esquecer o trauma sofrido na infância. Lisboa utiliza-se da não materialidade da escultura *O Esquecimento* como uma metáfora para o trauma que deveria ser esquecido, mas que jamais o será. Na passagem seguinte, o narrador enfatiza novamente a impossibilidade de esquecer o trauma e a relação deste com a escultura nunca esculpida: “Não como se Clarice estivesse carente de ideias, mas como se o próprio esquecimento não tivesse rosto ou forma.” (LISBOA, 2013b, p. 112).

Esse pequeno segmento, “Esquecer. Profundamente”, é repetido no romance, no mínimo, sete vezes em momentos diversos e serve como um refrão, algo que precisava ser repetido; porém, ao mesmo tempo, cada menção trazia de volta aquela memória traumática. Ao final, Clarice sabia que o esquecimento profundo e completo jamais aconteceria (não existia): o narrador reitera esse fato ao se utilizar da metáfora de uma obra inacabada de Clarice para fazer referência à sua própria memória: “O Esquecimento Profundo não existia. Clarice sabia. Nunca fora capaz de esculpi-lo – de reivindicá-lo para si.” (LISBOA, 2013b, p. 303). Logicamente, o narrador está se referindo à escultura não realizada por Clarice, que seria chamada de *O esquecimento*.

Ao contrário, a escultura que Clarice moldou e que deu de presente a Tomás era uma espécie de autorretrato de si mesma, um torso feminino disforme de mármore que estava numa prateleira suspensa na parede da casa do pintor, e “Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curvava-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos.” (LISBOA, 2013b, p. 48). A incompletude da escultura era a própria mutilação de Clarice, era inconclusa. Ou sua ambivalência: “Metade escultura, metade pedra disforme. Metade mulher, metade sugestão. Metade real, metade impossível.” (LISBOA, 2013b, p. 49). Era uma espécie de espelho perverso que revelava aquilo que Clarice não podia externar, “a escultura quase toda chorava”. (LISBOA, 2013b, p. 49). A Clarice não era permitido chorar, havia somente a sugestão desses lamentos. Espelho-escultura que era capaz de reproduzir ao infinito a sua dor. Ao mesmo tempo, a beleza do mármore, aos moldes renascentistas, contrasta com o aspecto metafórico relacionado com frieza e solidez. A resistência do mármore, por sua vez, remonta à duração no tempo e, conseqüentemente, ocuparia o espaço da memória – uma outra maneira de imortalizar a memória de Clarice, assim

como os grandes e importantes monumentos históricos foram assim esculpidos e eternizados.

Sinfonia em branco (2001) também é um romance sobre silêncios, mas esses silêncios, como já foi ressaltado anteriormente, representam mais do que as ações presentes na narrativa. No entanto, não significam, de forma alguma, esquecimentos; os fatos narrados ali resistem ao esquecimento. Otacília, por medo, silenciou sua vida inteira e, dessa forma, foi conivente com o crime e com o criminoso. Mas “o silêncio pesava, carregado de um milhão de significados proibidos.” (LISBOA, 2013b, p. 85). Além disso, as próprias relações entre Otacília e as filhas eram apenas de longos silêncios, de coisas que não poderiam ser ditas. Somente perto da sua morte, Otacília utilizava o silêncio para culpar-se, para culpar o marido. Ela sentia fisicamente o silêncio de tantos anos:

A falta de ar era às vezes atroz e mordida as palavras na garganta dela, tornando o seu silêncio habitual ainda mais profundo e, de certa forma, mais cruel. Era um silêncio que usava suas frases avessas e brancas para explicitar o tempo todo aquele círculo: culpar-se, culpá-lo (LISBOA, 2013b, p. 199).

O silêncio e o segredo foram ensinados a Clarice e Maria Inês desde pequenas: “E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo.” (LISBOA, 2013b, p. 151). Clarice cultivava seus silêncios com muito esmero: “os silêncios limpos, floridos, de aparência honesta.” (LISBOA, 2013b, p. 194) O silêncio era um inquilino indesejado daquela casa em Jaboticabais: “aquele silêncio insone que chegou com suas bagagens, sem pedir permissão, e ali se instalou para ficar.” (LISBOA, 2013b, p. 210).

Para Afonso Olímpio, o silêncio era a prova do crime e, no final da vida, “tornara-se um bêbado miserável trancafiado na prisão de si mesmo. Ouvindo vozes no silêncio e ouvindo silêncio nas vozes. Consciente, cem por cento consciente. Tão mais consciente quanto mais bêbado estivesse.” (LISBOA, 2013b, p. 277). Quando já viúvo,

à noite o silêncio daquela casa morta-viva vinha se enfiar por seus ouvidos, por seus poros, por entre seus pensamentos. Com mil garras afiadas, com

um milhão de dentes que mordiam. Um silêncio que era como falta afirmativa, como um membro decepado. As perguntas sem resposta e as respostas a perguntas inexistentes. O mundo que ele erigira para si e que agora regurgitava solidão (LISBOA, 2013b, p. 287).

Maria Inês sentia a dor de ter sido testemunha do crime de incesto, mas o silêncio sobre isso também lhe causara muito sofrimento. Ambos a impulsionaram a empurrar Afonso Olímpio da pedreira. No velório do pai, os olhos de Maria Inês estavam secos, “E a ausência de lágrimas pesava naqueles olhos marejados de falta, marejados de silêncio.” (LISBOA, 2013b, p. 238). Percebemos, portanto, que o silêncio transbordava de Maria Inês – um apelo mudo.

As marcas físicas nos corpos das personagens também são responsáveis pela memória dos traumas, principalmente pelo não esquecimento, conforme analisaremos no subcapítulo a seguir.

3.3 TRAUMA, CICATRIZ E A IMAGEM DO RASTRO

Para esta discussão iremos abordar os ensaios da filósofa suíça radicada no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin, reunidos no livro *Lembrar escrever esquecer* (2009). Nos ensaios reunidos nesse volume, a pesquisadora menciona que a escrita pode, por um lado, petrificar o presente; por outro, também é a responsável por lutar contra as forças do esquecimento, bem como com o retorno ao passado. Não sendo um fim em si mesma, ela visa à transformação do próprio presente.

Gagnebin (2009) utiliza-se dos ensinamentos de Walter Benjamin⁹⁵ para recuperar algumas questões essenciais e que ainda estão sem respostas como, por exemplo, o “fim da narração tradicional”. A filósofa continua seu raciocínio estendendo-o para as narrativas nas quais a memória traumática e literatura de testemunho tornaram-se um recorrente e triste gênero do século XX.

A partir dessa afirmação de Benjamin sobre o fim das grandes narrativas, Gagnebin (2009) ressalta duas consequências dos estudos benjaminianos: por um lado, ele vai se debruçar sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da

⁹⁵ Gagnebin baseia-se em dois ensaios de Walter Benjamin: *Experiência e pobreza*, de 1933, e *O narrador*, escritos entre 1928 e 1935.

reprodutibilidade técnica; e, por outro, vai desenvolver uma reflexão convergente sobre a memória traumática e sobre a experiência do choque, além de apontar para a impossibilidade da linguagem cotidiana e da narração tradicional assimilarem o trauma (GAGNEBIN, 2009).

Muito embora os conceitos propostos por Benjamin sejam também aplicáveis para o contexto das guerras e dos massacres do início do século XX, muitos foram aplicados às narrativas literárias. É nesse sentido que abordaremos esses conceitos no romance *Sinfonia em branco*, tendo em vista o tema traumático retratado pela escritora brasileira.

O romance em análise se concentra nas memórias do trauma da violência sexual pelo pai Afonso Olímpio em relação a Clarice, ato que foi testemunhado pela irmã mais nova. Percebemos que, no romance, o narrador constantemente insiste em evidenciar as lembranças e as rememorações desse evento.

A fixação doentia do passado, que também podemos observar no romance de Lisboa, é o que Nietzsche, no fim do século XIX, já havia diagnosticado como um dos muitos sintomas do ressentimento e a conseqüente incapacidade de bem viver no presente (NIETZSCHE, *apud* Gagnebin, 2009). Existe esse apago extremo ao passado em *Sinfonia em branco*, pois era impossível viver o presente com a lembrança do evento traumático.

Como observamos no Subcapítulo 3.1 e demais subcapítulos, a memória do trauma perpassou toda a narrativa, ora intercalada com momentos do presente, ora relacionada com os próprios eventos do passado. Conforme Gagnebin (2009, p. 44) ressalta, “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente.” As constantes rememorações, ou seja, cada vez que a memória do trauma é revisitada na narrativa, são retomadas do tema no presente, uma forma de presentificar essa dor.

O trauma, portanto, nas palavras de Gagnebin (2009, p. 110), “é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito.” Márcio Seligmann-Silva (2003), ao refletir sobre a experiência traumática, cita Freud para quem ela é aquele evento que não pode ser totalmente

assimilado no momento em que ocorre e, por isso, existe a necessidade de repetição constante por parte da vítima da cena violenta, ou seja, “A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante ‘posterioridade’, ou seja, a volta *après-coup* da cena” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49).

De uma forma geral, todos que conviviam com Clarice e Maria Inês também foram atingidos pelo trauma do crime cometido pelo pai, Afonso Olímpio, principalmente a mãe, Otacília, que a partir dos silêncios mostrou uma cumplicidade com tudo o que estava acontecendo a sua volta. Essas memórias do acontecimento traumático “deixam traços compartilhados por muito tempo por aqueles que sofreram ou cujos parentes ou amigos tenham sofrido, modificando profundamente suas personagens.” (CANDAUI, 2023, p. 151).

Voltando ao trauma e aos pressupostos desenvolvidos por Gagnebin (2009, p. 99), ele afirma que “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição”. Por isso, na narrativa em análise, aparecem, em diversos momentos, essas lembranças do trauma e a impossibilidade de se esculpir a obra intitulada *O esquecimento*, metáfora para a incapacidade de Clarice superar o trauma e a repetição do evento traumático: “Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhe permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória.” (GAGNEBIN, 2009, p. 99).

E por que Clarice precisava tanto esquecer? Porque, parafraseando Gagnebin (2009), o peso do passado era suficientemente forte para impedi-la de viver o presente – casamento fracassado; sem filhos; sem a sua arte. Nas palavras do narrador, “Clarice percebeu que estava a salvo, mas também percebeu que não estaria a salvo nunca enquanto subsistisse a memória.” (LISBOA, 2013b, p. 111). Não seria possível esquecer, pois o trauma estava impregnado em seu corpo e sua alma, como demonstraremos no próximo subcapítulo.

Nessa relação que se estabelece no romance entre o abusador, Afonso Olímpio, a abusada, Clarice, e a testemunha direta, Maria Inês, pode ainda ser incluído um outro elemento:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Maria Inês era uma testemunha silenciosa e não pode realizar essa transmissão simbólica da dor e tentar apaziguar Clarice e ajudá-la a reinventar o seu presente.

3.3.1 Marcas na pele, o rastro e a tatuagem na alma

O complexo do campo de Auschwitz tatuava os presos com seus números de prisão para facilitar sua identificação após a morte por fome, doença ou brutalidade no campo. Os prisioneiros que chegavam, recebiam um número de série do campo, que igualmente era costurado em seus uniformes de prisão. Apenas os prisioneiros selecionados para trabalhar recebiam números de série; os que eram enviados diretamente para as câmaras de gás assim que chegavam não eram registrados e não recebiam tatuagens. Observem que, ao final da guerra, as autoridades do campo estavam usando nove sequências de numeração diferentes; isso que não eram contabilizados os prisioneiros que eram assassinados imediatamente.

Atualmente, alguns descendentes desses prisioneiros judeus passaram a repetir as tatuagens com os números de identificação de seus familiares com o intuito de homenageá-los e de preservar suas memórias e mais, para que o Holocausto não seja esquecido. Portanto, o que era um ato de desumanização, a princípio, surge como oportunidade de preservação da história e da memória – uma espécie de performance narrativa – pois com o questionamento acerca das tatuagens, aparece uma oportunidade de lembrar as histórias desses judeus. Desse modo, o corpo fala e é encenado através das marcas infringidas e tatuadas sobre a pele⁹⁶.

⁹⁶ Notícia disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/10/121005_holocausto_tatutagem_ru. Acesso em: 22 jan. 2022.

Conclui-se, então, que a tatuagem, como metáfora paradoxal da inscrição do poder sobre a pele e da resistência a ele, elabora marcas de uma narração que se impõe como cicatriz sobre a pele, evidenciando uma espécie de sobrevivência da narrativa, do corpo, da voz e da memória. A tatuagem é também uma cicatriz, resultante de uma inscrição na pele. Nela existe um processo identificatório, mas também rasurador. A cicatriz, principalmente a decorrente de um trauma, é uma forma de identificação e de constante rememoração.

A literatura clássica, por sua vez, também traz um episódio em que a cicatriz de um personagem desempenha um significativo momento para a narrativa. Conforme ressalta o teórico Erich Auerbach (2015, p. 1), “Os leitores da Odisseia lembrar-se-ão, sem dúvida, da emocionante cena do canto XIX, quando Ulisses regressa a casa e Euricléia, sua antiga ama, o reconhece por uma cicatriz na coxa”. Nesse episódio, o personagem é reconhecido por sua cicatriz, ou seja, a marca representa o grande herói que Ulisses foi. Mas não somente isso, como salienta Gagnebin (2009, p. 109), “Na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração. Encontramos também o motivo da viagem de provocações e do regresso feliz à pátria, depois da errância.”

No romance de Lisboa, *Sinfonia em branco*, veremos que a cicatriz nos pulsos de Clarice é a marca do trauma, aquilo que a faz lembrar o abuso e a impossibilidade de esquecer, mas, ao mesmo tempo, evidencia uma espécie de resistência e sobrevivência da narrativa, do corpo, da voz e da memória. O vazio, as lacunas das reminiscências são recobertos por esse contrabandista da memória como o tecido persecutório das imagens das cicatrizes no corpo (NASCIMENTO, 2003).

A cicatriz é também um rastro decorrente da violência física, emocional e psicológica sofrida por Clarice e a impossibilidade de superação, que culminou na tentativa de suicídio: “Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente.” (GAGNEBIN, 2009, p. 113). Rastros são signos, como os linguísticos, por exemplo, mas, ao contrário destes, não são criados, mas “deixados ou esquecidos” (GAGNEBIN, 2009, p. 113). Como signo, o rastro está relacionado com os significados. Na narrativa de Lisboa, o rastro de Clarice foi decorrente de uma faca Olfa nos punhos, na tentativa frustrada de suicídio, como já mencionado anteriormente. Nas palavras do narrador, as cicatrizes eram “segredos cauterizados.”

(LISBOA, 2013b, p. 34). A personagem era ainda descrita como uma mulher de 48 anos “e queleide nos punhos nus.” (LISBOA, 2013b, p. 34).

Porém, as cicatrizes de Clarice, tais como segredos cauterizados, precisavam ser escondidas, como verificamos na seguinte passagem na voz do narrador: “As cicatrizes deixadas pela faca Olfa estavam altas, havia formado queleide, normalmente Clarice disfarçava-as usando pulseiras e relógio nas raras ocasiões em que estava *em público*.” (LISBOA, 2013b, p. 36, grifo da autora). Da forma como afirma Gagnebin (2009), diferente do signo linguístico, que auxilia na interpretação da mensagem, o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e/ou ameaçar sua própria segurança. No caso de Clarice, o rastro do abuso, da inadequação, do sofrimento, da morte tinha que ser escondido. No entanto, quando estava com Tomás, isso não era necessário, como descreve o narrador: “Deixara de usar artifícios com Tomás, e por isso os punhos com as cicatrizes como lábios magros e sisudos estavam visíveis, sem pudor.” (LISBOA, 2013b, p. 45).

Todas as mulheres da narrativa de Lisboa possuem cicatrizes; a de Maria Inês eram os vestígios da cesariana. Veja que o narrador enfatiza a palavra “vestígios” ressaltando mais uma vez o rastro, e aqui é o da maternidade. Maria Inês também tinha uma cicatriz relacionada com a dor: “Ela guardava a cicatriz de uma grave apendicite operada havia cinco anos.” (LISBOA, 2013b, p. 32). Mas a cicatriz invisível, retomada a todo momento, era a decorrente do seu testemunho; a cumplicidade de Maria Inês no incesto sofrido pela irmã impregnou-lhe a alma bem mais que suas outras marcas físicas. A cicatriz é a imagem constante da memória do trauma.

A mãe das protagonistas, por sua vez, tinha várias marcas, como podemos observar na citação a seguir: “Otacília não tinha cicatrizes de cesarianas, de apendicite ou de desespero (nos punhos, com faca Olfa). Mas tinha aquelas várias lesões na pele que Maria Inês notou com espanto.” (LISBOA, 2013b, p. 204). Cicatrizes daquela longa batalha silenciosa. A omissão de Otacília culminou no seu desgaste físico, pois “tinha cinquenta e seis anos de idade que pareciam estar ali subvertidos por alguma matemática perversa.” (LISBOA, 2013b, p. 203).

A pele de Tomás era marcada com os sinais dos tempos e da vida, como tatuagens a seguir descritas pelo narrador: “Na sua pele estavam as marcas rudes daquele lugar sem asfaltos e concretos, como tatuagens: montes de picadas de mosquitos, de carrapatos, de mutucas e outros bichos, uma pequena cicatriz na

panturrilha esquerda, de onde foi tirado um berne.” (LISBOA, 2013b, p. 19). Na narrativa de Lisboa, as marcas, cicatrizes e rastros possuem mais significados que os próprios signos linguísticos, “Junto aos pés dele uma trilha laboriosa de formigas desenhava uma estria viva no chão.” (LISBOA, 2013b, p. 19). Bem como a natureza, como participante ativa das vidas das personagens, ora demonstrando a passagem do tempo, ora servindo de possíveis interpretações metafóricas, ora sendo personalizada, como na primeira página do romance quando “a tarde abafada de verão descolava-se da estrada sob a forma de poeira e se espreguiçava no ar.” (LISBOA, 2013b, p. 15). A personificação da natureza foi representada em diversos outros momentos quando foram dadas características humanas aos elementos naturais, como “a fazenda próxima respirava mansa, à espera deles. Mansa, virgem, de todo inocente.” (LISBOA, 2013b, p. 54).

A natureza está presente antes, durante e depois dos eventos narrados, como podemos notar no seguinte excerto:

As buganvílias floresciam de um jeito selvagem, quase agressivas, os galhos deselegantes se impondo sem pedir licença e os espinhos contradizendo a delicadeza da flor. Aquelas buganvílias já estavam ali bem antes de Tomás chegar. Quem sabe permaneceriam depois que ele, de um jeito ou de outro, se fosse (LISBOA, 2013b, p. 16).

A natureza também era a testemunha constante dos acontecimentos, “Mergulhadas na noite, as árvores eram como grandes espíritos semiadormecidos, oscilando num movimento mágico que talvez fosse provocado pelo vento leve, ou talvez fosse voluntário.” (LISBOA, 2013b, p. 47). Assim como os ipês da fazenda ao lado, a abandonada Fazenda dos Ipês, espectadora do outro crime hediondo presente na narrativa de Lisboa, contada por Maria Inês ao primo João Miguel:

dizem que o dono ficou maluco porque apanhou a mulher com outro, você sabe como é. Ele foi até a cozinha, pegou o facão. Parece que estava bêbado, não sei se alguém faria uma coisa dessas se não estivesse bêbado. Talvez fosse maluco. Pegou o facão e matou a mulher, sua própria mulher! Já imaginou? Com dezessete facadas. O amante dela conseguiu fugir, chamou a polícia, o homem foi preso (LISBOA, 2013b, p. 24-25).

Maria Inês ainda continua a narrar sobre o posterior linchamento do assassino pela população de Jabuticabais e o destino infeliz e incerto de Lindaflor, a filha do casal. Herdeira, portanto, da Fazenda dos Ipês e do triste destino da tragédia. Os ipês

que, ao mesmo tempo, representam beleza e resiliência foram paradoxalmente relacionados com crimes e traumas mais uma vez no romance.

Logo, como vimos, em *Sinfonia em branco* (2001), os traumas não poderiam ser superados, ficando marcados internamente e externamente nas personagens. Assim como *O esquecimento* não pôde ser esculpido. Restaram as marcas, os crimes e o silêncio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma fonte de iluminação, sombra e uma inscrição gráfica. A partir desses elementos, surge na Antiguidade Clássica o mito sobre a origem da pintura, que serviria também para a fotografia, posteriormente. O mito encontra-se no livro *História Natural* (77-79), de Plínio, o Velho que nos conta a história de Cora, a filha do oleiro Butades da cidade de Sicião que, saudosa pela partida do namorado para o estrangeiro, risca na parede o contorno da sombra dele. Logo em seguida, Butades modela em argila o contorno da cabeça do amado da filha. A origem da pintura e da

escrita é a mesma, a partir de um traçado que, subsequentemente, denominaram-se signos.

Em *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa, da mesma forma, temos traços e rastros. A tela de Whistler, *Sinfonia em branco n. 01 – A garota de branco*, que lhe empresta o título, é invocada reiteradamente pela memória de Tomás, tornando-se um dos eixos principais da narrativa, fato que dá um destaque para a relevância das relações intermidiáticas conforme foi apontado no Capítulo 2. O rastro também se configura pela estrutura do romance a partir das sobreposições das camadas temporais e memorialísticas que foram percorridas no Capítulo 3, bem como pelas cicatrizes das personagens e, principalmente, pela memória do trauma.

A tela de Whistler pode ser entendida como a imagem que “se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 86). Mesmo que em nenhum momento a tela tenha aparecido materialmente, ela é aquele rastro que nunca deixa de existir, uma presença-ausência constante ou, como Didi-Huberman afirma, uma espécie de vestígio, de sobrevivência. A partir da relação de Maria Inês com a tela de Whistler, que é sempre novamente invocada por Tomás, sabemos que o amor dele sobrevive.

A inferência do título do romance com a tela *Sinfonia em branco n. 01* possibilitou que fizéssemos uma aproximação dos artistas plásticos Whistler e Tomás, ambos incompreendidos e renegados pela crítica da sua época. A partir dessas relações artísticas, constatamos um grau extenso de picturalidade no romance, que demandou um mergulho nos conceitos de intermedialidade. Lisboa, ao inserir a obra de Whistler na narrativa, prestando-lhe uma grande homenagem, devolve-lhe a oportunidade de ser analisada e estudada novamente – uma grande e prazerosa maneira de conhecer produto e produtor e o contexto artístico que a envolveu. Tomás apaixonou-se perdidamente pela garota de branco evocada pela pintura de Whistler, pela qual a sua sensibilidade de artista já era apaixonada. Ao mesmo tempo em que Tomás imortalizou o seu amor por Maria Inês a partir das referências assíduas à tela de Whistler, Lisboa, ao perpassar toda a narrativa de seu romance com essas referências intermidiáticas, atualizou a imagem da garota de branco e, conseqüentemente, também contribuiu para a sua imortalização.

James McNeill Whistler e Adriana Lisboa, nos seus trabalhos artísticos, combinam música, artes plásticas e literatura. Além disso, partilham também a forte influência da estética do japonismo e da cultura do Japão. *Sinfonia em branco n. 01 – a garota de branco*, no romance, era Maria Inês, mulher de personalidade marcante, de “olhos inflamados”, perseverante e inconformada com injustiças e que, de certa forma, se assemelha a Joanna Hiffernan, mulher-musa de Whistler, representada no quadro mencionado por essas mesmas características. Jo Hiffernan, como também era conhecida, ultrapassou os padrões do final do século XIX ao posar apenas com uma espécie de roupa íntima destinada a ambientes particulares e de cabelos soltos. Além da polémica envolvendo o quadro, Jo era conhecida como a amante de Whistler, fato que também corrobora uma posição de mulher revolucionária para sua época.

A estética intermediária em *Sinfonia em branco* também se configurou a partir do estudo da picturalidade no romance. Foram analisados alguns elementos configuradores dessa picturalização do texto narrativo, como (i) o título homônimo à tela de Whistler fundamentado com a teoria dos Elementos paratextuais de Genette (2009); (ii) a éfrase e efeito-quadro, sob fundamentação de CLÜVER (2017); ARBEX (2020); LOUVEL (2012); BERTHO (2015); (iii) a pintura como empréstimo técnico e referências intermediárias sob o arcabouço teórico de Irina Rajewsky (2012); (iv) a pintura como tema; (v) a inserção material da pintura; (vi) o personagem artista plástico; (vii) o branco e a arte decorativa; (viii) o colorido – as matizes da narrativa; (ix) o *voyer* – esses últimos aspectos analisados sob a luz da teoria de Liliane Louvel (2011/2012), principalmente. A inserção da fotografia, tanto como referência intermediária quanto como empréstimo técnico e outras modalidades, contribui para aumentar o caráter pictural da narrativa em análise.

Além das questões apontadas acima, a mídia escultura auxiliou igualmente na composição da estética intermediária no romance de Lisboa. A escultura foi contemplada no estudo por meio das técnicas da éfrase; a escultura como empréstimo técnico; a escultura enquanto tema; e a personagem escultora – Clarice. A escolha da escritora ao utilizar a técnica milenar da escultura para relacioná-la à personagem Clarice foi assertiva. A palavra escultura tem sua origem etimológica em *sculpere* que, em latim, quer dizer entalhar. Ou seja, o significado original de escultura se refere à técnica de bater com uma ferramenta pontuda em um bloco de material duro (como madeira, pedra ou marfim), retirando pedaços até chegar à forma

desejada. O crime de incesto e a dor dele decorrente foram-lhe entalhados na alma, sendo-lhe impossível dissociá-los de sua existência.

Muito embora Clarice fosse uma artista, uma escultora, a obra de arte mais importante para ela não foi finalizada. Esculpir a obra *O Esquecimento*, além de estar relacionada com a superação do trauma – empreitada impossível para ela – também estaria ligada a esculpir uma outra Clarice, uma outra obra de arte que não sofresse, que não sentisse, que não estivesse quase morta. Memória e Esquecimento são, portanto, o grande paradoxo do romance. Relação simbiótica, principalmente, por conta de ser a memória do trauma, e que é sentido, como dissemos, no corpo e na alma de Clarice. Ela não consegue esculpir a obra *O Esquecimento*, pois é o espelho que reflete a sua dor mais pungente – seu autorretrato.

É a partir da memória que o quadro se apresenta na narrativa, entretanto, ele representa a juventude, o amor; porém, ao mesmo tempo, paradoxalmente, a impossibilidade de realização desse amor entre Tomás e Maria Inês. O quadro era uma espécie de miragem que subjugava o artista do romance. Valendo-nos da etimologia da palavra, do latim, *mirare* – “Olhar com espanto, fitar, admirar-se. O olhar, a mirada, é também miragem, equívoco, ilusão” (LISBOA, 2024, p. 150). Tomás olha Maria Inês já sabendo que não a possui e sua mirada já é uma miragem.

Clarice era a “Rainha da dor”, fazendo uma aproximação com a música do Sting, citada algumas vezes na narrativa. *King of Pain*, adaptado para o contexto da personagem, representa a soberania sobre o reino que ninguém deseja governar e resume o paradoxo de abraçar os momentos mais sóbrios para compreender de uma forma plena o espectro da emoção humana e a busca por uma autorrealização – por isso o fracasso das suas relações amorosas. No caso de Clarice, seria a possibilidade de que a dor não fosse uma mera experiência emocional, mas um caráter definidor da sua própria identidade. Ou seja, uma tendência de aceitação relutante e reconhecimento presciente do próprio destino.

A memória impregna-se nas pessoas, mas a memória traumática penetra nas entranhas e gera a dor mais aguda no ser humano – a constante retomada do evento traumático. A memória do trauma causa um deslocamento psicológico das personagens, pois participa de todas as circunstâncias do lar, e não apenas no evento do incesto, propriamente. Ocasionalmente, da mesma forma, um deslocamento físico, pois

Clarice e, posteriormente, Maria Inês são mandadas embora do lar ao serem enviadas para o Rio de Janeiro para morar com a tia-avó. Há um deslocamento, um sentimento de não pertencimento e de não sentir-se em casa. Ou seja, o deslocamento interno se dá pela memória da dor.

No romance de Lisboa, o eixo axial condutor da narrativa é o incesto sofrido por Clarice e testemunhado silenciosamente por Maria Inês. Os outros dois crimes – o assassinato e estupro de Lina e o delito cometido na Fazenda do Ipês – também ressoam durante toda a história. Apresentam um paralelismo em relação ao crime de incesto e estabelecem uma conexão entre as narrativas no texto – existem muitos elementos de coesão e coerência que foram formalizados na escrita. É uma diretriz de ordem interpretativa, permitindo que o leitor tenha em suas mãos muitas camadas de sentido. O quarto crime que acontece no romance, o assassinato de José Olímpio por Maria Inês, agora testemunhado por Clarice, poderia ser considerado um desfecho “feliz” para o romance. Entretanto, esses crimes cruéis estão impregnados nos músculos e na alma das personagens – apesar do colorido do voo das borboletas, a memória não tem como ser apagada.

A memória é percebida através da natureza, pois em *Sinfonia em branco* ela é personificada, verdadeira conjunção dos seres, evidenciando que todo o mal é igual e sentido por todos. A natureza era o presságio do crime de estupro e assassinato de Lina quando “a nuvenzinha esgarçada que vinha errando pelo céu ficou bem diante do sol, e tudo virou sombra, (...)” (LISBOA, 2013a, p. 91). O bem-te-vi e o sabiá-laranjeira, símbolos de brasilidade, eram os únicos a serem ouvidos depois do crime de incesto contra Clarice, e “o canto dos pássaros apenas serviu para agravar a solidão, (...)” (LISBOA, 2013a, p. 87). A natureza comungava certos estados de espíritos dos personagens como “A tarde abafada de verão descolava-se da estrada sob a forma de poeira e se espreguiçava no ar. Tudo estava quieto, e mole, inchado de sono.” (LISBOA, 2013a, p. 15). A natureza é uma preocupação constante para Lisboa que dispõe de uma consciência ambiental, a qual deixa evidente em seus mais diversos escritos, principalmente os poéticos.

Como ressaltado na tese, as sensações dos personagens de Lisboa são sentidas a partir de todos os cinco sentidos, e a presença da música também é traço característico de sua estética. A escritora parece atentar para o fato de que a rítmica é entendida não somente no sentido musical do termo, mas também como uma

designação daquilo que flui e se movimenta – ou seja, o movimento da vida. A própria artista afirma que *Sinfonia em branco* é sinfônica e até polifônica, pode-se dizer, pois os tempos e papéis são determinados e organizados com muita cautela e precisão. Ela também comenta que a obra assemelha-se ao barroco através do rebuscamento e apuro na linguagem. Há todo um trabalho de esculpir as frases, assim como o trabalho de um escultor, sendo que Clarice se destaca nesse contexto.

O título, *Sinfonia em branco*, além de remeter para a tela de Whistler, é, por outro lado, um apelo musical, gerando no romance um cruzamento intermediário em, pelo menos, três níveis, literatura, artes plásticas e música. Em uma possível aproximação musical, *Sinfonia em branco* poderia representar uma alusão a uma sinfonia sem acordes, uma sinfonia silenciosa, da mesma forma que as mulheres da narrativa não tinham nenhuma potência para tentar enfrentar os assuntos taxados como proibidos.

A recorrência da tela *Sinfonia em branco n.º 1: A garota de branco* foi o momento de maior poeticidade no romance e o interlúdio entre os dois principais crimes, o incesto e o assassinato de Afonso Olímpio. A inserção desse amor, representado pela constante memória do quadro de Whistler, além de conferir poeticidade ao romance, era uma espécie de alívio para as grandes tragédias; um momento de recobrar o fôlego para acompanhar as outras dores vivenciadas pelos personagens, pois nenhum deles passa ileso de alguma espécie de sofrimento. Clarice, Maria Inês, Tomás, Otacília e Afonso Olímpio já foram explorados no decorrer da tese. Entretanto, muitos dos outros personagens do romance enfrentam obstáculos desafiadores e padecimentos em suas vidas. Um dos exemplos é o triste João Miguel, primo de segundo grau e, posteriormente, marido de Maria Inês que sofria com a ausência e casos extraconjugais de seu pai, o *Vecchio Azzopardi*. Lidava com pesar quanto às inúmeras viagens do pai com a amante enquanto a mãe terminava seus dias numa clínica para doentes mentais. João Miguel ficava esquecido durante os três meses de férias na fazenda dos primos, em Jabuticabais. Na vida adulta, o primo de segundo grau não conseguia resolver seus problemas conjugais com Maria Inês, envolvendo-se com amantes e, principalmente, tendo um relacionamento com um jovem italiano, Paolo, questão sobre a qual o narrador tece comentários, nas entrelinhas, em diversos momentos da narrativa.

E ainda havia o silêncio, um personagem-chave de todo o romance. O silêncio de toda a família de Clarice pesava, “carregado de um milhão de significados proibidos.” (LISBOA, 2013a, p. 85). Havia entre todos os membros familiares uma troca de silêncios. O silêncio de Otacília era ácido e foi criminoso quase como o incesto. Clarice, por muitos anos, teve a alma impregnada de gritos não emitidos, pois a vida inteira ela foi treinada para calar. Os silêncios que Clarice cultivava com tanta dedicação: “os silêncios limpos, floridos, de aparência honesta.” (LISBOA, 2013a, p. 194). O testemunho calado de Maria Inês era guardado e ela cuidava para que as palavras em carne viva doessem o mínimo possível. Ela também calou as palavras que os outros haviam concordado tacitamente em calar. O silêncio naquela casa pousava como uma sentença, era um inquilino indesejável que se instalou para nunca mais sair dela.

Sabemos que aquilo que permaneceu mudo era vivenciado de todas as maneiras através da memória – “a memória está vibrando em todos os sentidos” (LISBOA, 2013a, p. 310-311). A memória era a contadora das histórias, das verdadeiras histórias. A memória e o silêncio. Tudo era proibido como, muitas vezes, o narrador repetiu no romance. Em uma classificação geral, afirmamos que *Sinfonia em branco* (2001) é um romance memorialístico, não restam dúvidas, entretanto, o que se torna relevante ressaltar é que essas memórias doloridas do passado permanecem no presente e não podem ser esquecidas – paradoxo que caracteriza a memória do trauma.

O eixo memorialístico se configura a partir de dois grandes eventos: a memória do trauma, desencadeado pelo incesto e pela ressonância dos outros crimes, contra Lina e o da Fazenda dos Ipês; a memória de Tomás e a garota de branco – paixão que dividiu a vida do artista entre antes de Maria Inês (*a.M.I*) e depois de Maria Inês (*d.M.I*). É mister destacar que o amor de Tomás por Maria Inês, no tempo presente, só existe através da memória que sempre era vestida de branco. Lisboa, em certos momentos, com grande maestria, desenvolve através das falas dos personagens ou do narrador alguns conceitos teóricos sobre o caráter memorialístico, como no trecho a seguir: “Mesmo a memória era incerta, fragmentada, pedaços de um esqueleto de um monstro pré-histórico enterrados e conservados pelo acaso, impossível recompor um todo íntegro.” (LISBOA, 2013a, p. 16). A única maneira de reter Maria Inês era pintando-a ou através da memória. O amor de Tomás e Maria Inês

não prosperou, pois ele queria antecipar, ela, adiar e esquecer. Mesmo porque o pintor acreditava que bastava ele amar o suficiente pelos dois, mas era um engano, o mundo da garota de branco era de “alegrias tristes, frágil como confeito de bolo.” (LISBOA, 2013a, p. 159). A imagem de Maria Inês e o que ela representava eram maiores que o próprio amor de Tomás.

O tempo da narrativa também se configurou fragmentado e alternado como foi observado no Capítulo 3. Após a realização do mapeamento dos episódios temporais, observou-se como a alternância, idas e vindas dos fluxos da memória contribuíram para delimitar uma bricolagem temporal. Ressaltamos o papel fundamental da memória na estruturação do romance e observamos que existe um movimento cíclico da narração, pois o romance inicia-se no tempo presente, com Tomás e Clarice na fazenda, em Jabuticabais, esperando a vinda de Maria Inês e Eduarda; e encerra quando elas finalmente chegam, fechando uma espécie de oroboros; ou ainda, a retomada do fio de Ariadne. Restam algumas dúvidas suscitadas pelo narrador: “Por quais caminhos bifurcam-se os destinos? Quantas fantasias tecidas com a delicadeza de filigranas viam-se abortadas? Quantas surpresas inchavam como sombras por trás de cada passo dado?” (LISBOA, 2013a, p. 41). Essas questões nos levam a refletir sobre a existência ou não de um destino traçado para os personagens. Pensando em camadas temporais e fluxos do tempo, o narrador novamente coloca-nos uma questão basilar: “Em que plano da existência ficam as coisas que *não* fizemos? Que *poderíamos ter feito, mas não fizemos.*” (LISBOA, 2013a, p. 213, grifo da autora). Seria essencial a elaboração de uma camada temporal para esse caso? Se os crimes não tivessem ocorrido, o futuro daquelas crianças não teria sido extirpado – Clarice poderia ser uma escultora de sucesso; Maria Inês, por sua vez, bailarina; Lina e Lindafior teriam futuros cheios de esperanças. Por fim, o próprio narrador esclarece a questão: “Havia, sim, um plano de existência onde ficavam depositadas (como dinheiro numa conta bancária) as coisas que ele não fizera. Que poderia ter feito. Que deveria ter feito.” (LISBOA, 2013a, p. 213). Entretanto, na verdade, nada mudara e nada mudaria, as coisas apenas aconteciam, cíclicas, apenas trocavam de cores como folhas de uma árvore com a sucessão das estações. As personagens, ao final, tentaram apenas pacificar o passado com tudo aquilo que ele comportava e com as possibilidades que lhes foram dadas, e compreenderam “que os vícios e as virtudes eram quase sempre somente uma

diferença de perspectiva, e não raro intercambiavam-se como numa ciranda.” (LISBOA, 2013a, p. 57). Enfim, quem era a vítima e quem era o algoz? As irmãs foram as vítimas, mas assassinaram o pai ao final, comprovando-se a citação acima destacada.

Clarice era a filha obediente sempre tentando satisfazer Otacília, com intento de merecer seu amor de mãe, a qual lhe era quase uma estranha. Clarice era a artista silenciada, a filha abusada e rejeitada; obrigada a abandonar sua casa e morar de favor na casa da tia-avó. Quando chega ao Rio de Janeiro tem já os três crimes impregnados na sua pele – o incesto sofrido; o estupro e assassinato de Lina e a tragédia na Fazenda dos Ipês. A escultora tentava modelar uma outra Clarice, ao encarar um casamento fadado ao fracasso com Ilton Xavier. A memória do incesto era uma sombra que a acompanhava, impossibilitando qualquer dissociação, e o silêncio, uma sentença perpétua, bem como as cicatrizes nos punhos com a faca Olfa. Clarice foi até o seu limite mais sombrio para, ao final, ao olhar para si mesma, primeiro o faz com repugnância, depois com pena e, enfim, com amor. Era ao mesmo tempo testemunha, vítima e algoz. Assim como Saramago afirma em *A ilha desconhecida*, deve-se sair da ilha para enxergar a ilha, mas Clarice “não conseguia sair de si mesma para compreender de outra forma a história.” (LISBOA, 2013a, p. 256). Clarice deixou muitas marcas, físicas e psicológicas, mas poucas sementes.

Maria Inês também é uma personagem multifacetada. Por um lado, era a testemunha do incesto sofrido pela irmã; por outro, era a poesia da visão de Tomás – a garota de branco, sinônimo de inocência e beleza. Maria Inês era liberdade – a musa e a amante. Desde pequena, com seu espírito inquieto e desbravador, não aceitava o silêncio que lhe era obrigatório. As verdades queimavam em sua garganta num grito mudo. Igualmente, não aceitava as convenções morais e de gênero que a sociedade impunha para as mulheres e nem o que lhe fora proibido pelos pais. Eduarda era a beleza de toda a tragédia de *Sinfonia em branco* (2001). Queria estar presente na fazenda de Jaboticabais, pois era ela o presente. Era o presente mais importante do agora de Tomás – a possibilidade de conviver e conhecer a filha.

O incessante fluxo do tempo de *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa, proporciona diversas reflexões, mas a derradeira observação que devemos destacar é a importância do momento presente e “se é verdade que o tempo é imóvel (e apenas as criaturas passam), tudo o que pode importar está germinando no tempo presente.

Não com o intuito de florescer ou frutificar, mas tão somente para germinar. Para ser semente.” (LISBOA, 2013, p. 305). O passado já se foi e ele só existe por meio da memória, que pode ser traumática; o futuro ainda não chegou e de nada adianta pensarmos se os caminhos teriam se alterado se alguns fatos não tivessem acontecido. A busca deve ser constante no sentido de pacificar o passado com tudo aquilo que ele comporta. O presente é que vai determinar o futuro; o agora é o sempre, “Para dizer agora – o que desse modo, vem ser apenas outra maneira de dizer: sempre.” (LISBOA, 2013, p. 305). É aquilo que temos – o tempo presente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, J. Enquanto pudermos girar a manivela. *In*: OLIVEIRA, J. de; LISBOA, A. **Realejo de vida e morte (um roteiro de Jocy de Oliveira) e Realejo dos mundos (um romance de Adriana Lisboa)**. Tradução: Lynne Margaret Reay Pereira. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

ALFAGUARA. @editora_alfaguara. **Os grandes carnívoros**. 1 mensagem do Instagram, Disponível em: https://www.instagram.com/editora_alfaguara/p/C3fjrOFipaV/?img_index=1. Acesso em: 15 abr. 2024.

ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARBEX, M. **Sobrevivências da Imagem na Escrita**: Michel Butor e as Artes. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Ed. Especial. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, C. **O Pintor da Vida Moderna**. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BECK, P. T. **Uma leitura de Adriana Lisboa a partir da perspectiva de Zygmunt Baumann**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/167794>. Acesso em: 24 maio 2024.

BECKETT, S. **Proust & Three Dialogues**. London: Calder and Boyars, 1965.

BERGER, J. **Ways of Seeing**. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

BERGSON, H. **The creative mind**: an introduction to metaphysics. New York: Citadel Press, 1946.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BERTHO, S. **Dominando a imagem**: funções da pintura na narrativa. *Caligrama*, v. 20, n. 1, 109-124, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2238-3824.20.1.109-124>. Acesso em: 16 jan. 2023.

BONFANTI, G. **Site do artista plástico Gianguido Bonfanti**. *Online*, 2024. Disponível em: www.gianguidobonfanti.com. Acesso em: 27 mar. 2022.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

BRIZUELA, N. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRUNO, N. B. **Profissão escritor**: A trajetória literária de Adriana Lisboa (um estudo de caso). Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31532>. Acesso em: 19 maio 2024.

CALVERT, R. **Women in white**. 1858-59. Pintura, óleo sobre tela, 198 x 78.7 cm. Disponível em: <https://robynecalvert.com/2012/06/09/women-in-white/>. Acesso em: 27 dez. 2021.

CANDAU, J. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2023.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução: Vera da Costa e Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHRISTIN, A-M. **Escrita e imagem**: ensaios. Selecionado e organizado por Júlio Castañon Guimarães, Márcia Arbex-Enrico. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos objetivos. *Literatura e sociedade 2: Revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p. 107-166, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Poéticas%20do%20visível%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2022.

CLÜVER, C. Intermidialidade. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, EBA/UFMG, v. 1, n. 2, 2007.

CLÜVER, C. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, v. 19, n. 1, 2017. Disponível em <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365/6406>. Acesso em: 20 jun. 2022.

COHEN, S. Mas, escuta! Eu nasci no piano! *In*: VELLOSO, R. C.; LAGO, M. A. C. do (org.). **Leituras de Jocy**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

COUTINHO, W. **Vida na noite da alma**. Rio de Janeiro: O Globo, 1996. Disponível em: <http://gianguidobonfanti.com>. Acesso em: 27 mar. 2023.

CURY, M. Z. F.; FONSECA, M. N. S.; WALTY, I. L. C. (org.). **Palavra e imagem: leituras cruzadas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, FALE/UFMG, 2012.

DOISNEAU, R. **O beijo no Hotel de Ville**. 1950. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <https://fhox.com.br/variedades/a-historia-por-tras-da-fotografia-de-um-dos-beijos-mais-famosos-do-mundo/>. Acesso em: 2 maio 2022.

DOVAL, C. C. **Mulheres escritas por mulheres: personagens femininas no romance brasileiro contemporâneo (2000–2014)**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6576>. Acesso em: 23 maio 2024.

FELSKI, R. **Literature after Feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

FONSECA FERREIRA, M. da. **O Homo Sacer nas obras Sinfonia em branco (2001) e Lavoura arcaica (1975): as representações da (in)visibilidade e do silenciamento social do gênero feminino**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação, Educação, Políticas Públicas e Desenvolvimento Regional, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2022. Disponível em: https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/9122/6/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Debora_Sena_PPGE.pdf. Acesso em: 22 maio 2024.

FRAGONARD, J-H. **O balanço**. 1767. Pintura, óleo sobre tela, 81cm x 64,20cm. Disponível em: https://www.artble.com/artists/jean-honore_fragonard/paintings/the_swing. Acesso em: 16 abr. 2023.

FUMERO, É. **A poética do tempo**: uma aproximação da filosofia fenomenológica hermenêutica de Paul Ricoeur na obra Tempo e narrativa. São Paulo: Edições Loyola, 2018.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALINA, D. **Giorgio Morandi no CCBB**: “um universo suspenso no tempo”. 2021. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2021/09/giorgio-morandi-no-ccbb-um-universo-suspenso-no-tempo/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

GENETTE, G. **Paratextos Editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz da Silva & Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARA, K. **White**. Zurich, Switzerland: Lars Müller Pulichers, 2010.

HAYASHI, R. K. Japonismo. **Revista Arte ConTexto**: Reflexão em arte, v. 6, n. 15, mar. 2019. Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/japonismo-renan-kenji-sales-hayashi/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

HOLANDA SILVA, C. M. de. **A representação feminina na obra Sinfonia em Branco de Adriana Lisboa**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Piauí, Literatura, Cultura e Memória, Teresina, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5425207. Acesso em: 19 maio 2025.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Traduzida em verso e comentada por Cândido Lusitano. Porto Alegre: Editora Concreta, 2017.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

INVIVO FIOCRUZ. **Outros sistemas de escrita**. Disponível em: <http://www.invivo.fiocruz.br/historia/outros-sistemas-de-escrita/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

JAKUBOWICZ, K. **An Analysis of Griselda Pollock’s Vision and Difference**. [S. l.]: The Macat Library, 2018. E-book Kindle.

JUNIOR, O. C.; RODRIGUES, R. R. **Análise da categoria descritiva em “Amor”, de Adriana Lisboa.** Anais n. 1 II SIEL e XX Semana de Letras FAALC/UFMS, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/SIEL/article/view/8982>. Acesso em: 17 abr. 2023.

LAGO, I. B. do. **De musa a criadora:** figuras femininas nas narrativas de artista. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47723?mode=full>. Acesso em 28 jul de 2024.

LANGER, S. K. **Sentimento e forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LAURETIS, T. de. A tecnologia de gênero. *In:* HOLANDA, H. B. (org.). **Pensamento Feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LIMA, C. G. (org.). **O encantamento da palavra:** Diálogos com Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2023.

LINDEN, S. V. D. **Para ler o livro ilustrado.** Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

LISBOA, A. **Caligrafia.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LISBOA, A. **Contos populares japoneses.** Ilustrado por Janaina Tokitaka. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2008.

LISBOA, A. **Hanói.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013a.

LISBOA, A. **Sinfonia em branco.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013b.

LISBOA, A. **Azul Corvo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2014a.

LISBOA, A. **Parte da Paisagem.** São Paulo: Iluminuras, 2014b.

LISBOA, A. **Rakushisha.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2014c.

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

LISBOA, A. **O Sucesso.** São Paulo: Alfaguara, 2016.

LISBOA, A. **Todos os Santos.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

LISBOA, A. **A menina dança.** 2022a. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjA6aIEOJZf/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

LISBOA, A. **Andrômeda**. 2022b. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cim0k1LudpD/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

LISBOA, A. @Rakushisha. **Gira**. 1 mensagem do Instagram, 2022c. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ci45GXauXyW/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

LISBOA, A. **Lennon na cidade**. 2022d. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CihwJALuj4T/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

LISBOA, A. **Publicações de Adriana Lisboa**. 2022e. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ckvmbxur2Fe/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

LISBOA, A. **Publicações de Adriana Lisboa**. 2022f. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CrikQTqOgQ-/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

LISBOA, A. **Publicações de Adriana Lisboa**. 2022g. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CibUy3vu99l/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

LISBOA, A. **Todo tempo que existe**. Belo Horizonte: Relicário, 2022h. ok

LISBOA, A. **Festa**. 2023. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CvKepQMOJKA/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

LISBOA, A. **Déhi**. 2024a. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CwxtXQqrTUV/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

LISBOA, A. **Os grandes carnívoros**. São Paulo: Alfaguara, 2024b. ok

LISBOA, A. **Se essa rua fosse minha**. 2024c. Instagram: @Rakushisha. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CyGVS4ouE7f/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

LISBOA, A. **Site da autora Adriana Lisboa**. *Online*, 2024d. Disponível em: www.adrianalisboa.com. Acesso em: 21 maio 2024.

LOUSA, P. L. e. **A "triste, a "louca, e a "má" [recurso eletrônico]**: memória, espaço, subalternidade e resistência em romances brasileiros contemporâneos escritos por mulheres. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalle/1266612>. Acesso em: 22 maio 2024.

LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. *In*: ARBEX, M. (org.) **Poéticas do Visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

LOUVEL, Liliane. **Poetics of the Iconotext**. Edited by Karen Jacobs and Laurence Petit and translated by Laurence Petit. Ashgate, 2011.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. *In*: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Tradução: Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LOUVEL, Liliane. **The Pictorial Third**: an essay into Intermedial Criticism. Edited and translated by Angeliki Tseti, New York: Routledge, 2018.

MacDONALD, M. F. **The woman in White**: Joanna Hiffernan and James McNeill Whistler. National Gallery of Art, Washington. Published in association with Yale University Press: New Haven, Connecticut, 2020.

MAVERICCO, M. **Haicai da rã, de Bashô, por Matheus Mavericco**. Escamandro, 2017. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/10/16/haicai-da-ra-de-basho-por-matheus-mavericco/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

MESTRE, T. A. T. **A janela e a moldura** – O espaço e o enquadramento nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP: São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-16022017-122213/publico/tiagomestre.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2022.

MIRANDA, C. A. de. “O entrelaçamento textual no pós-modernismo”. *In*: **Scripta Uniandrade**. REICHMANN, B. (ed.). n. 3. Curitiba: UNIANDRADE, 2005.

MIRANDA, C. A. de. Questionamentos sobre estereótipos raciais em Otelo. *In*: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de. (org.). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. 2. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2016.

MITCHELL, W. J. T. **Iconology**: image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MONTFORT, P. de. “A Great Sensation” Women in white in Late Victorian Literature and Popular Culture, *In*: McDONALD, M. **The Woman in White**: Joanna Hiffernan and James McNeill Whistler. New Haven: Yale University Press, 2020.

MORAIS, F. **Bonfanti na Petite Galerie**: Cores líricas sobre ‘imagens incômodas’. Rio de Janeiro: O Globo, 1985. Disponível em: <https://www.gianguidobonfanti.com/cronologia>. Acesso em: 27 mar. 2023.

MORLEY, S. Introdução: palavras e imagens. *In*: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

MOTTA, F. L. **Em catálogo de exposição G. Bonfanti no Centro Cultural Lume**. Rio de Janeiro: 1973. Disponível em: <https://www.gianguidobonfanti.com/cronologia>. Acesso em: 27 mar. 2023.

MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. *In*: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). **Intermedialidade e**

estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012b.

MULVEY, L. **Visual Pleasure in Narrative Cinema**. [S. l., s. d.]. Disponível em: [https://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema\(printversion\).html](https://www.luxonline.org.uk/articles/visual_pleasure_and_narrative_cinema(printversion).html). Acesso em: 03 jan. 2022.

NASCIMENTO, L. de. S. Tatuagens e cicatrizes: performances narrativas na contemporaneidade. *In*: HILDEBRANDO, A.; NASCIMENTO, L.; ROJO, S. (org.). **O corpo em performance: imagem, texto, palavra**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

NOCHLIN, L. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural. *In*: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OLIVEIRA, J. **Site da artista Jocy de Oliveira**. *Online*, 2024. Disponível em: <http://www.jocydeoliveira.com>. Acesso em: 24 jan. 2023.

OLIVEIRA, J. de; LISBOA, A. **Realejo de vida e morte (um roteiro de Jocy de Oliveira) e Realejo dos mundos (um romance de Adriana Lisboa)**. Tradução: Lynne Margaret Reay Pereira. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

OLIVEIRA, S. R. de. **Literatura e artes plásticas: o *Kunsterroman* na ficção contemporânea**. Ouro Preto: UFOP, 1993.

OLIVEIRA, S. R. de. **Literatura e música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, S. R. de. **Alvorço da criação: A arte na ficção de Clarice Lispector**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020.

OLIVEIRA HIDALGO, A. R. de. **As pevides do romance de Adriana Lisboa: prosa poética, pictorialidade e ficção musicalizada em *Um beijo de Colombina***. Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati. 2022. 112 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos Andrade, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, Curitiba, 2022. Disponível em: <http://mestrado-e-doutorado.uniandrade.br/wp-content/uploads/sites/3/2023/02/Ariane-Hidalgo.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2024.

PAIOL LITERÁRIO. **Adriana Lisboa**. *Online*, set. 2010. Disponível em: <https://paiolliterario.com.br/adriana-lisboa/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

PARREIRA, T. V. **Memória de um trauma: melancolia e violência em Sinfonia em Branco**. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-

Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, Estudos Literários, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/teseserver/api/core/bitstreams/e50b84ce-4925-4b1f-8229-287efab6b54f/content>. Acesso em: 25 maio 2024.

PASTOUREAU, M. **Preto**: História de uma cor. Tradução: Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

PASTOUREAU, M. **The Colours of Our Memories**. Translation: Janet Lloyd. Cambridge: Polity Press, 2012.

PELLANDA, L. H. (ed.). Paiol Literário: Adriana Lisboa. **Rascunho: O jornal de literatura do Brasil**, Edição 127. Curitiba, nov. 2010. Disponível em: <https://rascunho.com.br/paiol-literario/adriana-lisboa/#:~:text=O%20ouvido%20de%20algu%C3%A9m%20que,h%C3%A1%20um%20ouvido%20ali%20atr%C3%A1s>. Acesso em: 27 mai. 2022.

PEN, M. **Autoras fundem realidade e ficção. Folha de São Paulo**. São Paulo, 15 jan. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1501200513.htm>. Acesso em: 22 maio 2022.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

PESTANA, R. **Sementinhas de cipreste pelo chão**: a figurativização do indizível em "Sinfonia em branco". Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, Araraquara, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/43a8a07a-fdbd-4a9a-9691-69fd099ed9cb>. Acesso em: 24 maio 2024.

PICASSO, P. **Portrait de Dora Maar**. 1937. Pintura, óleo sobre tela, 92 x 65 cm. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Dora_Maar. Acesso em: 16 abr. 2023.

PIZA, D. **A exceção neofigurativa**: a obra de Gianguido Bonfanti, em exposição no Rio, explora uma figuração rara na arte brasileira atual. Revista Bravo!, n. 64, jan. 2003. Disponível em: <https://www.gianguidobonfanti.com/na-midia/bravo-n-64-jan-2003>. Acesso em: 17 abr. 2023.

PIZA, D. **A densidade da beleza**. Ed. Acatos: 2005. Disponível em: <https://www.gianguidobonfanti.com/na-midia/bonfanti-ed-acatos-2005-a-densidade-da-beleza>. Acesso em: 17 abr. 2023.

POLLOCK, G. A modernidade e os espaços da feminilidade. *In*: **Histórias das mulheres**, H. F. A. PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (org.). São Paulo: Masp, 2019. p. 121-150.

QUINTELLA, A. C. **Representações de violência de gênero em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa, e em Um amor incômodo, de Elena Ferrante**.

Dissertação (Mestrado em Gestão e Avaliação da Educação Pública) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/12362>. Acesso em: 26 maio 2024.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discurso: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. pp. 51-73. *In: Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012.

RAJEWSKY, I. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. *In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (org.). A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

RAMAZZINA-GHIRARDI. A. L. **Intermedialidade**: uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.

RELICÁRIO ED. **Lançamento do livro "O vivo", de Adriana Lisboa**. 2021. 1 vídeo (1:10:31 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A2Vjhensp1s&t=116s>. Acesso em: 01 jul. 2021.

RENOIR, J-P. **Mlle. Georgette Charpentier**. 1876. Pintura, óleo sobre tela, 97,8 x 70,8 cm. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pierre-Auguste_Renoir_-_Mademoiselle_Georgette_Charpentier.jpg. Acesso em: 16 abr. 2023.

RESENDE, B. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra – Biblioteca Nacional, 2008.

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

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa 1**: A intriga e a narrativa histórica. Tradução: Cláudia Berliner. Revisão de tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa 2**: A configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Revisão de tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa 3**: O tempo narrado. Tradução: Cláudia Berliner. Revisão de tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010c.

SANTOS, Q. M. dos. **Nas tramas do trauma**: uma proposta de análise de sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2018. Disponível em: <https://www.ri.unir.br/jspui/handle/123456789/2464>. Acesso em: 23 maio 2024.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOEPF, H. **As vozes silenciadas em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/177349>. Acesso em: 21 maio 2024.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SILVA, C. M. de H. **A representação feminina na obra Sinfonia em branco de Adriana Lisboa**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Fundação Universidade Estadual Do Piauí FUESPI, Piauí, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5425207. Acesso em 17 jan. 2024.

SILVA FREIRE, S. B. da. **O belo trágico na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/25/teses/889893.pdf>. Acesso em: 20 maio 2024.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOARES, Marta de Cássia Alves da Silva. **Da pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa**. 2013. 80 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_9e5c34e840151e340d47b312d4b72e17. Acesso em 17 jan. 2024.

SOUZA, G. de M. e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

TAYLOR, H. **James McNeill Whistler**. [S.l.]: Tabard Press, 1978.

TORGOVNICK, M. **The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel: James, Lawrence and Woolf**. Modern Language Review: 2012. E-book Kindle.

VELLOSO, R. C.; LAGO, M. A. C. do (org.). **Leituras de Jocy**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

VIEIRA, M. de P. Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, [S. l.], v. 19, n. 1, 2017. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9955>. Acesso em: 24 jan. 2024.

WHISTLER, J. M. **Symphony in white no. 1: the white girl**. 1862. Pintura, óleo sobre tela. 213 x 107.9 cm. National gallery of art, Washington D.C. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/highlights/whistler-symphony-in-white-no-1-the-white-girl.html>. Acesso em: 29 dez. 2021.

WOLF, W. Ficção musicalizada e intermedialidade: aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. *In*: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

ZAMBRIM, T. **Trauma, memória e silêncio**: os instrumentos de Sinfonia em Branco. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000231535>. Acesso em: 19 maio 2024.

APÊNDICE

CALIGRAFIAS

Adriana Lisboa

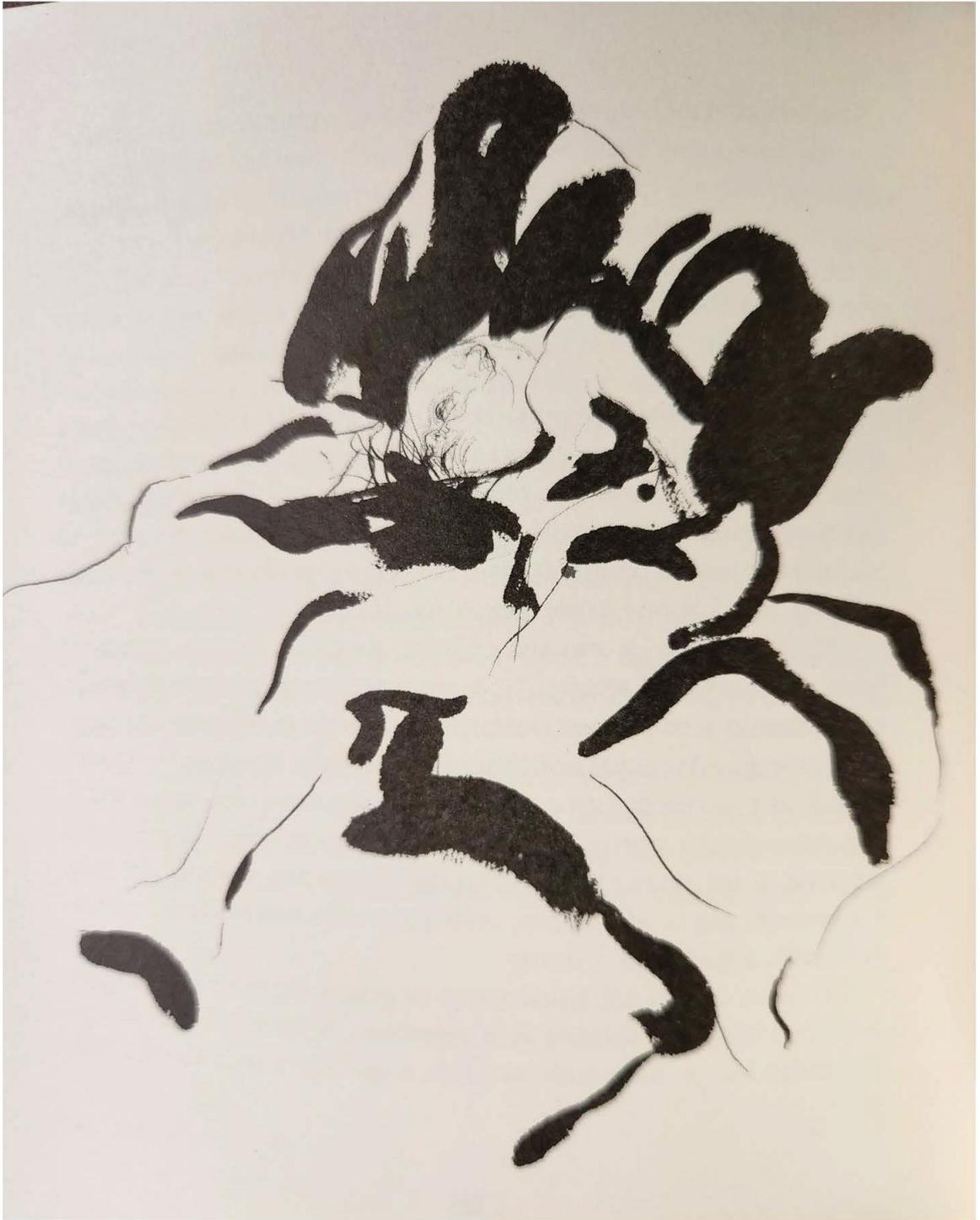


Reco

Tristeza

Ela desce os degraus estranhos e chega à sala estranha onde todas as portas estão trancadas e todas as janelas estão fechadas. Gira um ferrolho, sai, senta-se no chão com o corpo apoiado numa das colunas da varanda. É tarde, mas as nuvens clareiam o céu noturno e deixam tudo pálido e opaco. O céu é imenso e as mangueiras são negras. Chove tão fino que os pingos sobre seus pés nus parecem suaves picadas de agulhas. Um risco alaranjado corre no céu e explode em mil centelhas, sem fazer ruído.

Em noites assim, até os fogos de artifício são silenciosos.

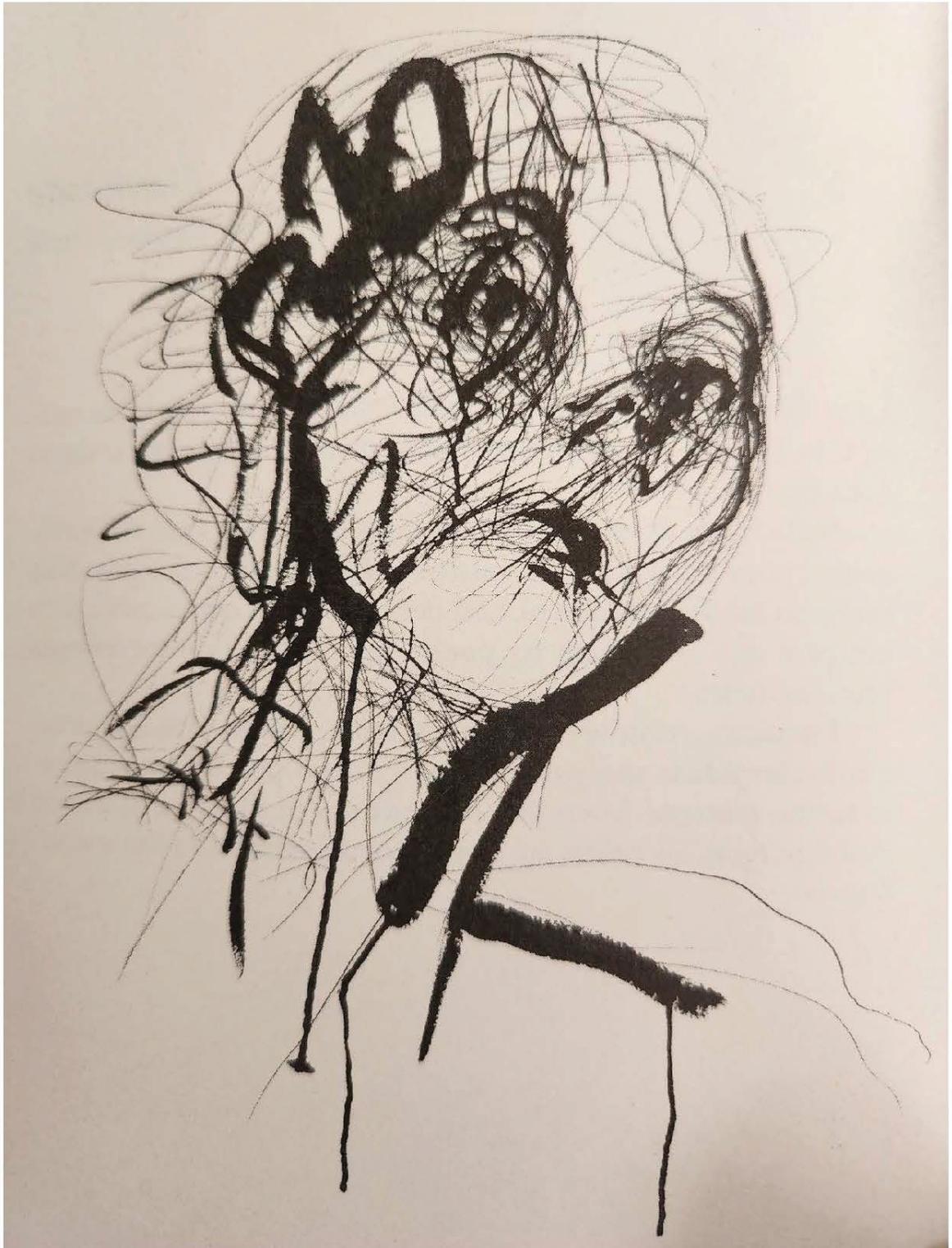


Eternidade

Um dia nasci. Foi às onze horas da manhã e sob o signo de touro. Um dia vou morrer (ainda não sei o horário nem o signo dessa morte).

Ficarei depois de mim: nos filhos, nas árvores, nos livros, nos pães, na poeira, nos bichos, nas palavras que disse e que reverberam pelo universo e quem sabe desencadeiam explosões.

Minha vida é o milagre banal da eternidade feita de presente, passado e futuro simultâneos – substâncias do mesmo sonho. Meus dias são todos de uma vez só. E eu me respondo com interrogações. Existo, até que deixe de existir. A maior transcendência é ter uma pele permeável e ser o que está do lado de dentro e ser o que está do lado de fora também.



Mergulho

Quando a rã vislumbrou o lago, esqueceu-se das florestas de pinheiros. Esqueceu-se das ilhas e montanhas. Esqueceu-se da neblina e das flores das cerejeiras. O lago espelhava o mundo e multiplicava o desejo da rã num abismo invisível.

A rã duvidou. É possível saltar? Saberei eu saltar? O que é que eu sou, afinal, diante do lago? E a rã sentiu-se água. Sentiu-se onda e sentiu-se superfície imóvel. Seu mergulho antecipado pensou três círculos concêntricos afagando o lago. E o universo inteiro a estremecer.

A rã esperou na margem pelo convite. E o lago, no escuro, não dormia, guardava sombras. Aguardava o salto? No segredo do gesto, pensaram ambos: talvez a vida. Talvez a morte. Talvez apenas um breve rumor d'água.

