

Representação e beleza: o estranhamento em Marilene Felinto e Aurora Venturini

Gabriella Mikaloski Pinto da Silva¹

no por do sol nunca pensei na aurora

não sei o nome do que mais procuro

(Fabricio Corsaletti)

só reconheço o que não conhecia

(Fabricio Corsaletti)

Aproveito o início desta reflexão para fazer uma breve correção: no título, me referi ao termo *estranhamento* no sentido mais banal, sem a intenção de carregar com ele um conceito. Talvez *estranheza* fosse a melhor palavra. No entanto, me aproveito do ato falho para completar um sentido que talvez pudesse ainda não ter sido lido nas obras que serão tratadas aqui. Entenderemos *estranhamento* na esteira do pensamento de Carlo Ginzburg, nos ensaios de *Olhos de madeira*, como “um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos).” (GINZBURG, 2021, p. 41)

Agora, sim, podemos retomar as epígrafes como forma de ensaiar outro início para esta breve exposição, que não é mais do que um pensamento acerca daquilo que é visto, sentido e expressado, seja qual for a forma de expressão que dê a ver um entendimento mais oculto do que é sabido. Por do sol e aurora, luzes que não necessariamente se tocam num pensamento que não sabe o nome do que mais procura, imagem buscada para um nome desconhecido, outra forma de reconhecer o que não se entendia como familiar.

Para perscrutar esse desconhecido, traço um paralelo entre “Hipertexto a lápis”, conto de Marilene Felinto publicado em *Mulher feita e outros contos*, e *As primas*, romance da argentina Aurora Venturini, ambos lançados em 2022 pela editora Fósforo. A princípio, o que une os dois textos é a questão da representação: as personagens principais, narradoras do feminino, buscam dar forma, por meio de traços ora realistas, ora abstratos, a pessoas e situações que as cercam.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Cada uma, contudo, tem a disposição de si ferramentas particulares da realidade que conhece. A personagem de “Hipertexto a lápis” é uma mulher que, ao se olhar no espelho, volta à infância e se lembra de dona Carmen, “professora de desenho que ensinara o conceito de beleza à aluna que se achava sobretudo feia.” (FELINTO, 2022, p. 7) A menina crescida que hoje é capaz de enxergar beleza em si se vê no espelho e volta no tempo: quer retratar as aulas de desenho e dona Carmen no papel à lápis, “do modo como tudo o que se apaga”, também como a memória. O processo agora é justamente o de construção: atar as múltiplas pontas desse hipertexto, associação de palavras e imagens a um só tempo apagáveis e recuperáveis. Já Yuna, narradora-personagem de *As primas*, é uma jovem que faz parte de uma família peculiar, cujo destino inevitável é estar fora do padrão no que se refere a aspectos físicos. No caso de Yuna, o descompasso é na fala, característica compensada na aptidão para a pintura. A jornada da jovem é atravessada pela responsabilidade de emancipar as mulheres da família por meio do sustento proveniente de sua própria arte, não sem experienciar, por si mesma e pelas outras, uma série de abusos; alguns mais velados, outros cruéis de tão explícitos. Para além da diferença imposta pela forma de cada gênero, conto e romance, o que chama atenção é a maneira como cada enredo encena reflexões análogas: o processo de aceitação de um peso muito comum à vivência feminina, a demanda emocional por uma firmeza que deve inevitavelmente ser conquistada a duras penas, a reflexão sobre o processo de escrita embutido na ficção, a necessidade de representar de formas alternativas à palavra por meio da palavra mesma.

A primeira página do conto de Felinto pode dar uma ideia furtiva de que o tema é a beleza, no sentido mais próximo à aparência, mas, ao longo da leitura, sabemos que a constante viagem entre presente e passado é um portal pelo qual “Escrever sobre a professora como quem faz um desenho” mistura os meios de expressão apenas para ter a liberdade de rasurá-los. O vocabulário algo erótico utilizado para descrever a escrita se assemelha ao vocabulário do ato de desenhar: grafite, apontador, estilete, curva de caligrafia enfim desenho, range-range no papel quadriculado do caderno cujas formas (per)seguidas são também rastros do passado. A então aluna se recorda de que a professora dizia um traço bonito de cada estudante da turma, e isso era, primeiramente, motivo de constrangimento para a adolescente, além de algo contraditório, quase mentira, já que seu pai apontava com frequência defeitos: cara de fuinha, dentuça, “prógnata”, segundo o dentista que a atendera. Para completar o embaraço, acreditava não saber desenhar em perspectiva. É justamente a partir do uso dessa expressão, *em perspectiva*, que a narrativa ganha

mais uma dimensão. O questionamento continua: “O resultado acabaria em contorno, esboço sem estilo e à mão livre, cheio de erros e sem perspectiva? O projeto, o propósito, se confundia com representar-se, retratar-se a si mesma... sua feiura, sua descoberta da beleza?” (FELINTO, 2022, p. 9) Desse modo, representar a professora se confunde com a representação de si e, mais ainda, com a capacidade de imaginar-se como era ou seria, estar em terceira pessoa diante de si e do mundo.

Walter Benjamin, a propósito do estudo de incompreensibilidade de Schlegel, diz de palavras que “se compreendem melhor a si mesmas do que aqueles que as usam.” (BENJAMIN, 2011, p. 57) Já que, na narrativa, escrita e desenho se confundem, o ato mesmo de traçar esse contorno pode ser lido a partir de uma intuição que coloca “toda massa monstruosa de ideias em movimento”. O termo *intuição* não aparece por acaso: a tradução é feita a partir do alemão *Einfall*, que vem de *fallen*, cair, “pensamento repentino, lembrança inesperada” e, de acordo com Kant, “faculdade que a imaginação utiliza a serviço do entendimento” (BENJAMIN, 2011, p. 133). Portanto, a mistura é também de imaginação e entendimento a fim de dar forma à busca pela representação.

O peso das palavras do pai coexiste com a lembrança de uma admiração nunca totalmente assumida pela caligrafia do homem “inventor de coisas”, atributo da profissão de marceneiro. E, na contramão da destreza do pai, a menina-mulher vai esboçando:

No quadriculado da página, ia seu hipertexto escapando, abrindo para outras páginas, outros retratos, como este do pai, até voltar para o esboço de dona Carmen. E que a professora saísse delineada em texto ou desenho, tanto fazia – caso a ex-aluna errasse, tudo seria facilmente apagado. A própria madeira do lápis ia sendo carcomida pela letra, pela palavra, pela frase, pelo traço de desenho, pelo hipertexto que se pretendia fala, mas que conduzia a outra coisa, a outra página, numa espécie de memória de decalcomania. O próprio lápis, no decorrer daquele processo, ia deixando de ser, ia perdendo sua existência material de madeira, desapareceria, pois que ia cedendo lugar, grafite, tinta, à escrita-traço na página! O lápis antiquado, o lápis que já era. (*Mulher feita e outros contos*, 2022, p. 10)

Esse errar pela página é uma forma de deambular pela própria memória, revisitando figuras marcantes para a construção desta mulher que é hoje ex-aluna, como mencionado no trecho, alguém que já não está mais necessariamente na posição de insegurança senão revisitando-

a para aperfeiçoar quem é no presente. Tal processo de aperfeiçoamento de si parte do meio material para o meio abstrato, o lápis que vai deixando de ser, perdendo substância de madeira para traçar o grafite na página, a palavra desenhada engolindo o grafite, a página sendo engolida por outra: memória da imagem possível impressa no papel. O “lápis que já era” desfazendo-se nas mãos, no corpo da mulher, é o instrumento pelo qual se torna possível dar forma à decalcomania. Era preciso apreender a perspectiva, escolher uma assinatura que, para adicionar em ironia, não ficasse tão idêntica a do pai.

A ex-aluna, tendo lembrado como a professora reconhecera nela algo bonito – a harmonia entre lábios, nariz e a linha dos olhos de jaboticabas –, e como a ferida feita na pele com os instrumentos de desenho logo viraria cicatriz, pode agora se recompor e encarar os desenhos que fez de dona Carmen, hipertexto que a conduz por várias páginas de esboço dos traços dessa professora que, semelhante à reflexão dos românticos alemães, faz uma reflexão-epigrafia sempre em via de recomendar, ajudando-a a encarar a página em branco como potência no espelho de si. O caderno de desenho se torna um diário de lembranças. Por isso, resiste e não as apaga. “Afinal, era sua homenagem à professora que tinha feito aquela ex-aluna entrar forçosamente em contato com aquele insuportável, (...) a perspectiva mesma de sua própria beleza.” (FELINTO, 2022, p. 18)

Assim, o que se tem não é uma narrativa cheia de acontecimentos, mas sim um fluxo de memória a gosto de Clarice Lispector, montagem alternada entre o ontem e o hoje, processo de firmamento de si feito, desfeito e refeito, associação de lembranças à maneira de hipertexto a lápis, passível de destruição e reconstrução.

Recuperando o entendimento de Ginzburg acerca do estranhamento – forma de não banalizar a realidade e não se deixar banalizar, podemos entender tal estranhar como elo entre os textos de Marilene Felinto e Aurora Venturini. Diante da estranheza do mundo, a breve leitura da primeira narrativa abre caminhos para a leitura da segunda. Não coincidentemente, o texto da orelha de *As primas*, paratexto-hipertexto da presente reflexão, nos antecipa alguns eixos cruéis tratados com irônica simplicidade ao longo da narrativa: menosprezo, estupro, aborto, assassinato; e também o encarar altaneiro de situações que poderiam paralisar vidas, não fosse a habilidade de Yuna de representar por meio da pintura.

O romance de Venturini começa com um capítulo intitulado “A infância deficiente”, em que conhecemos um estilo de escrita despido de eufemismos ou formalidades constante ao longo da narrativa, frequentemente se dirigindo a nós, leitoras. Conhecemos também a família da narradora-personagem: mãe professora primária tirana, pai desertor, irmã portadora de deficiência que necessita de uma cadeira ortopédica para se deslocar. As expressões que a narradora utiliza para se referir às pessoas, principalmente à irmã, Betina, carregam consigo desvelada crueldade impregnada por uma visão preconceituosa da própria sociedade, fazendo-a cúmplice de uma culpa inerente às limitações impostas pela genética. Yuna, com seu talento para a pintura, se aproxima de um professor chamado José Camaleón, nome que antecede os fatos absurdos que conheceremos ao longo do romance. Ele é grande entusiasta do talento da jovem, dando a ela oportunidades de integração com a sociedade influente do meio artístico e recebendo em troca uma aproximação perversa com a família de Yuna, de modo que passa a morar na casa em que a menina vive e começa um relacionamento com Betina após engravidá-la, alegando um consentimento discutível. Enquanto Yuna busca a independência financeira e emocional de tantos abusos familiares por meio da arte, Petra, a prima de quem é mais próxima, apresenta o contraponto, pois reage às violências sofridas de maneira incisiva, sem pudor ou tabu em relação ao próprio corpo.

Para Yuna, pintar é algo inseparável da vida, um modo de representar fatos e sentimentos abstratamente, um escape ao caos de ter de formular com palavras violações corriqueiras. Ela relata:

[...] eu sempre saía com papelões – e como a inspiração me veio pinteí com pinceladas rápidas motivos pertinentes ao que aconteceu naquela semana trágica, abundante e goyesca. Já falei que por dentro da minha psique eu sabia detalhes e formas, que era muito diferente da boba de fora que falava sem ponto nem vírgula porque se botava ponto ou vírgula eu perdia a palavra falada. Às vezes eu botava ponto ou vírgula para respirar mas era melhor me comunicar de viva voz rapidamente para que me entendessem e evitar lacunas silenciosas que revelavam minha incapacidade de comunicação verbal porque ao ouvir a mim mesma eu me confundia com os barulhos de dentro da cabeça e com o sibilante fluir da palavra e eu ficava boquiaberta pensando que existiam palavras gordas e palavras magras, palavras pretras e brancas, palavras loucas e coerentes, palavras que hibernavam nos dicionários e que ninguém usava. (*As primas*, 2022, pp. 46-7)

Como num rompante, os traços das pinturas surgiam para Yuna, que carregava consigo o material necessário para materializá-las. Ironicamente, os detalhes acerca da forma mencionados pela narradora não têm a ver somente com os traços, mas também com a própria escrita, já que ela representa a perspectiva por meio da qual conhecemos a história, e sua deficiência na fala acaba por ser compensada numa constante reflexão sobre o processo de dar a ver, representação escrita que retrata a si mesma e outros modos de representar, performar socialmente. Escrita poética mesmo, sibilante como o adjetivo escolhido pela narradora, a repetição dos sons de /z/ e /s/ nos ajuda a perceber sensorialmente. Já a falta de pontuação é a forma discursiva que representa o fluxo de pensamento de Yuna, quebrando a quarta parede para se comunicar com leitores, explicando as escolhas estéticas, sinalizando as palavras encontradas no dicionário e, ao longo dessa reflexão, enxergando-se como elo entre algo e alguém, “que obrigava e que brotava como água da fonte e eis aí a criação.” (VENTURINI, 2022, p. 74)

Ao longo do romance, com o decorrer de escândalos abafados pelo senso das boas aparências, Yuna não cessa de aprender a se escolher, a fazer planos para si, não sem um sentimento de prover sustento à família. Com isso, pode-se observar camadas da estranheza dos fatos e do estranhamento da narradora ao não entendê-los como banais e, por isso mesmo, transforma-os em traços. Perceber que Betina entendia muito mais do que pensavam é um exemplo de situação difícil de ser descrita, pois se confrontar com a falta de inocência de uma pessoa tão dependente é uma posição cruel para a irmã, que, a partir disso, pintou “muito e borrascoso.” (VENTURINI, 2022, p. 110) A consciência dolorosa destas imagens-sentimento da narradora pode ser lida à luz de Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, quando ele diz de uma compreensão

que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (*O que vemos, o que nos olha*, 2010, p. 33)

É assim, afetada pelo que a imagem que ela mesma vê a devolve, que Yuna busca, sobretudo, “esquecer e continuar melhorando até chegar se possível a aniquilar deficiência original. Isso [ela] não esqueceria.” (VENTURINI, 2022, p. 150) A deficiência assombra a narradora-personagem como sina familiar, imagem do pecado original pelo qual todos pagam, ainda que não o tenham escolhido. A implacável vontade de esquecer é tal que nem mesmo a

morte de Betina faz Yuna querer reaver a casa que é dela por herança, pois, neste ponto da narrativa, a melancolia que invadiu as pinturas da jovem acabou por valorizar as peças e tudo caminhava por um curso em direção ao desconhecido, ao que não se queria estranhado e, dessa forma, mais seguro dentro da incerteza da liberdade.

Portanto, vimos como as personagens femininas de Marilene Felinto e de Aurora Venturini, cada uma a seu modo, buscam colocar em jogo a representação por meio de traços e palavras que muitas vezes se confundem, originários de um estranhamento que demanda olhar atento para o mundo e para si mesmas. Os próprios títulos dos livros, *Mulher feita e outros contos* e *As primas*, nos adiantam o foco no olhar de mulheres que buscam ativamente se desvencilhar das ideias pré-estabelecidas sobre as perspectivas que deveriam assumir. Sem a pretensão de misturar ficção e autoria, uma vez que nesse caso a discussão seria outra, no que diz respeito às autoras, devemos reconhecer a força das figuras de ambas: Felinto pernambucana, negra, contundente nos posicionamentos políticos; e Venturini argentina de La Plata, publicada pela primeira vez aos 85 anos de idade, mesmo tendo escrito dezenas de livros, pessoa descrita como, no mínimo, ousada, além de ser ela mesma portadora de deficiência.

Isto posto, pensamos aqui sobre o trabalho literário das duas autoras ao seguirem o processo de ressignificação de um percurso que, revivido por meio da arte, traduz uma forma de representar a (por que não?) beleza com que nós, leitores-espectadores, inevitavelmente acessando um feminino, nos deparamos. Nós, também, donas de nossa jornada.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FELINTO, Marilene. *Mulher feita e outros contos*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira; prefácio Ana Kiffer, Edimilson de Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- VENTURINI, Aurora. *As primas*. Tradução Mariana Sanchez; prefácio Mariana Enriquez. São Paulo: Fósforo, 2022.