

CORPOS DE MULHERES CONTROLADOS E (RE) CONSTRUÍDOS EM *LA SED*, DE PAULA BONET

Leticia Pilger da Silva

Universidade Federal do Paraná

Em 2016, a pintora e escritora espanhola Paula Bonet publicou seu livro ilustrado *La sed*, que se apresenta como um divisor de águas na sua produção, a partir de uma mudança política e uma técnica. Quanto à primeira, o livro é uma reação à desigualdade de gênero e à sua recepção como artista mulher, tendo em vista que, desde o início da sua carreira, a mídia comentava sobre seu corpo e sua beleza ao invés de analisar seu trabalho e sua técnica (Bono).¹ Além de que, Bonet relata ter recebido como a maioria de seus referentes pictóricos e literários eram homens, de modo que ela, inconscientemente, obedecia à lógica sistêmica de apagamento de mulheres na história da arte e da literatura (Felski 64; Pollock, Parker 3; Nochlin 7). A mudança técnica, por sua vez, reflete esse acionar político, já que Bonet afirmou não querer ser lembrada como a pintora apenas de retratos bonitos e narrativas – como as de seu primeiro livro, *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END*, de 2014 – que reproduzem padrões patriarcais, de modo que ela tira as cores pastéis dos seus livros iniciais e escurece a paleta (usando principalmente marrom, preto e ocre), de modo que as cores mostrem, ao mesmo tempo, a sede de cor a de direitos.

A partir disso, o objetivo inicial de *La sed* era homenagear, como Bonet já havia feito com François Truffaut em *813*, de 2015, artistas mulheres que ela chama de despertadoras, pois, como disse em entrevista ao *El País*, “De ellas destaco la fuerza de su obra, la valentía y la necesidad de poner tabús sobre la mesa como Anne Sexton hablando de su locura, de sus intentos de suicidio o del hecho de parir y rechazar un hijo.” (Bonet). As despertadoras presentes são Virginia Woolf, Sylvia Plath, María Luisa Bombal, Sara Herrera Peralta, Siri Hustvedt, Clarice Lispector, Victoria Ocampo, Camille Claudel, Anne Sexton, Patti Smith e Teresa Wilms Montt, que adentram o texto por meio de epígrafes, citações, alusões indiretas e referências na voz das personagens. Dessa forma, a obra é um corpo literário *bonetiano* que se configura como um “corpo-com-as-outras”, ou seja, um amálgama de vozes de mulheres nas vozes das personagens do livro, porque Bonet acaba partindo para a ficção. Como a pintora escreve numa parede na exposição dos originais de *La Sed* que realizou na galeria *Miscelanea*, em Barcelona: “*La Sed* es una voz de mujer, de varias, muchas, todas las mujeres hablando como una sola. Y con ellas la historia oculta de las cosas, la transformación del léxico y las costumbres, la necesidad de apuntar a la mirada individual buscando la avalancha colectiva” (Bonet).

O livro apresenta uma narrativa elíptica e fragmentada, que é depreendida pela presença de três mulheres como personagens (cujos nomes aparecem como rubricas nas páginas, anunciando a quem pertence a enunciação, já que todos os textos são em primeira pessoa), e da divisão em dez partes, como Bonet define cada capítulo, cujos títulos adiantam o percurso (narrativo) das personagens:

Parte primera: “El temblor y los desprendimientos de rocas”

Parte segunda: “El refugio”

Parte tercera: “La muda”

Parte cuarta: “Redención”

Parte quinta: “Las réplicas”

Parte sexta: “Los vientres”

Parte séptima: “Histeria significa útero”

Parte octava: “Los cuerpos se rompen por sus picos y esquinas”

Parte novena: “La despedida”

Parte décima: “Futuro o realismo mágico” (Bonet 337)

Lupe e Monique, que aparecem de forma alternada até a terceira parte, precisam superar o sofrimento causado pelo fim de seus relacionamentos amorosos e aprender a viver sozinhas, compreendendo que não necessitam de um companheiro para complementá-las. Da simbiose dessas duas mulheres, junto da potência da ficcionalização – como uma via para superar a realidade sufocante –, cria-se uma terceira mulher, chamada Teresa, que guia a narrativa da terceira parte até o final, relatando metaficcionalmente a construção de seu corpo e sua voz, sua tentativa de suicídio e, por fim, sua reconstrução com a esperança do futuro só. Tendo em vista tal percurso, a estrutura apresentada nos títulos pode ser lida como o mapa de um romance de reconstrução das três mulheres (Pratt 135), já que o enredo começa pelo sofrimento da separação e termina com a autonomia obtida no futuro, apresentando o renascimento como possibilidade de uma nova vida. Assim, a proposta do enredo corrompe com o que seria a sina de mulheres na ficção – o casamento ou a morte (Felski 100).

A partir disso, neste artigo,² analisarei o percurso da (re)construção do corpo de Teresa como uma trajetória de uma re-existência das mulheres *na e pela* literatura. Dividi o texto em duas seções: na primeira, intitulada “Corpos que se constroem”, apresentarei o corpo do livro, formado por imagens e palavras, e a construção metaficcional do corpo de Teresa, em diálogo com citações feitas por Bonet do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector; na segunda, intitulada “A (re)construção”, desenvolverei a análise, a partir de imagens de órgãos no livro e da aproximação com *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, da reconstrução da experiência corporal como um novo modo de vida.

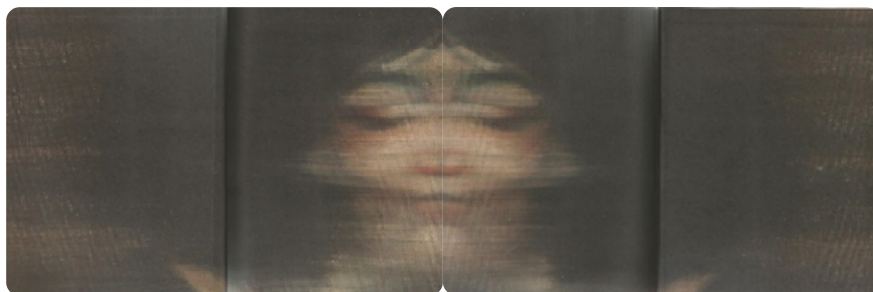


Fig. 1 Guardas de *La sed*. Paula Bonet, 2016

CORPOS QUE SE CONSTROEM

Composto pela interação entre imagens e palavras, *La sed* é um livro ilustrado que pode ser considerado, antes de tudo, um corpo tatuado, visto que, para a construção do livro-objeto, Paula Bonet tatua no corpo da literatura corpos-outros, seja das despertadoras, das suas personagens ou de si mesma.³ Ou, ainda, os das pessoas que leem, de modo que o ato de ler é um contato entre corpos, além de que, considerando o caráter elíptico do enredo, podemos pensar que são os leitores a construírem o corpo de Teresa, cuja construção já começa com a abertura da capa do livro. Nas guardas, como se vê na Fig. 1., há um rosto dividido com traços desfigurados, como que a abertura do corpo, já que o rosto é considerado essa abertura para comunicação e espaço de afeto (Deleuze 142), assim como a exposição da nudez (Agamben 3). A partir disso, podemos pensar nos rostos das personagens como espaço político de criação de sujeitos mulheres que se mostram e se comunicam, se desnudando e se abrindo ao amalgamarem as diversas vozes e traços que formam Bonet e as despertadoras.

Tomando o livro como um corpo, esse rosto pode ser o retrato do livro-corpo porque ele abre a narrativa, ou seja, funciona como se fosse a abertura corporal necessária para se deixar ler. O fato de os contornos estarem puxados de solvente adianta a presença dos terremotos, literais e figurados, nas vidas das personagens, que têm suas delimitações e identidades movidas e quebradas pelo contato com

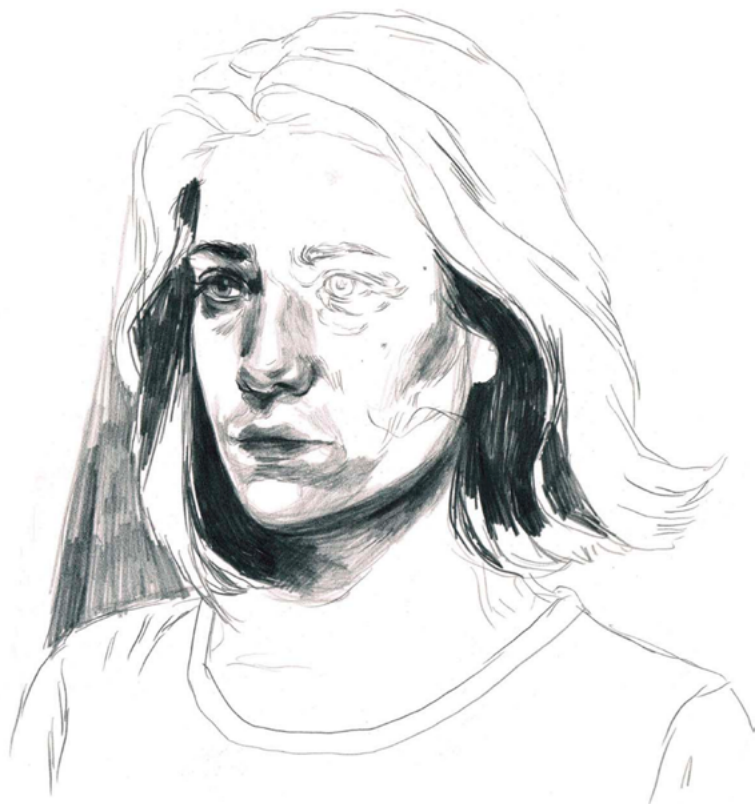
outros corpos; ou, ainda, o que dialoga com a leitura construída aqui, afirma como os corpos não são delimitados, porque há uma simbiose deles, de modo que aquele rosto se mistura aos rostos de quem o vê, como em uma espécie de fluxo de corporalidade (Coccia 64) que compõe a experiência literária de adentrar os egos experimentais:

Esse rosto que se anuncia na guarda aparece se olhando no espelho (Fig. 2), como que Teresa tomando consciência da sua criação, ou melhor, conhecendo seu corpo. A ausência de contornos definidos e a escolha pelo grafite⁴ mostram o percurso da construção da identidade que perpassa a formação da corporalidade, isto é, aos poucos e de forma mutável. Tendo em vista que, como afirma Butler, o corpo não é algo dado, mas é construído socialmente por atos performativos que incorporam o gênero nos gestos e atos (26), temos que, ao perceber sua criação, Teresa toca as inscrições culturais que a sujeitam como mulher no campo social e nas relações de poder e a fazem sofrer. Além disso, a cena também pode ser aproximada da formação do sujeito via estádio do espelho (Lacan 97); neste caso, da sujeita, porque a personagem criada se (re)conhece como mulher quando se olha no espelho, de forma análoga à personagem da despertadora Clarice Lispector, G.H., que vive um devir-mulher ao conseguir se colocar na imagem feminina que sua empregada havia desenhado na parede.

Na sequência de imagens que segue o episódio anterior, há uma alusão (não marcada, de modo que apenas os leitores que conhecem o livro de Clarice Lispector a identificam) em que Teresa responde implicitamente a um diálogo entre personagens de Clarice em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a protagonista do romance, Lóri, e seu amante, Ulisses. Em um momento do romance *clariceano*, quando o casal de amantes está na piscina do clube, Ulisses, no seu tom professoral de docente universitário de filosofia que ensina a vida para Lóri, fala sobre a forma como ela lida com o corpo:

Até que enfim ele falou e sem rudeza disse:

– Veja aquela moça ali, por exemplo, a de maiô vermelho. Veja como anda com um orgulho natural de quem tem um corpo. Você, além de esconder o que se chama alma, tem vergonha de ter um corpo (Lispector 68).



Teresa



Fig.2

Sequência de espelhos.

(Bonet 140, 149)

Ao que Lóri responde com uma experiência: ir para o mar para experimentar o mundo por si, sozinha, já que ela diz que a experiência perpassa pelo fato de: “o humano é só” (Lispector 74) – frase citada de *La sed*. Então, de noite, quando está completamente vazio, ela dirige-se ao mar, com seu maiô, realizando um “corpo a corpo consigo mesma” e um “corpo-a-corpo com a vida” (76, 77). Nesse momento, Lóri aprende, sozinha, a existência de um corpo. Isto é, ela aprendeu que, ao invés de o ser humano ser autossuficiente, a vida humana comunga com a vida do mundo a todo momento, em um fluxo de trocas entre corpos e experiência.

Em *La sed*, quando recupera Ulisses, Teresa afirma: “Me he separado de Martín, de Bru e de mis otros yoes.” (Bonet 77). O movimento de Teresa começa por amalgamar em si as duas personagens mulheres, porque ela se separa dos amantes de Lupe e Monique, – que agora são ela, já que o seu corpo foi criado pelo contato com o corpo de ambas. Em seguida, Teresa se distancia de seus outros “eus”, o que mostra a importância da alteridade para a constituição da identidade, visto que o eu-Teresa depende da existência de outros sujeitos que permitam que ela diga “eu”. Depois de ela anunciar essa separação (Fig. 3), vemos partes do corpo de Teresa, primeiro seu umbigo, depois seus seios com pinceladas meio borradas e seu mamilo bem delimitado. Por último, temos apenas o texto verbal:

Ahora soy como la muchacha del traje de baño rojo, / la que camina con el orgullo natural de quien tiene un cuerpo, / la que no esconde ni alma ni carne. / La que no quiere estar semiviviendo y se entrega a la vida con todas sus consecuencias. / la que renuncia”. (Bonet 152, 163).

Ao mencionar o maiô vermelho, Teresa se coloca como a personagem sem nome da narrativa de Clarice. Embora a moça anônima tenha corpo e seja usada como exemplo por Ulisses, ela não aparece no texto, só é pretexto para ele ensinar Lóri sobre o pudor dela de ter um corpo. Teresa preenche esse espaço, é criada e cria-se nele, de forma que deixa de estar semivivendo por causa da dor do abandono sofrida no corpo das outras duas personagens. Quando afirma que será aquela

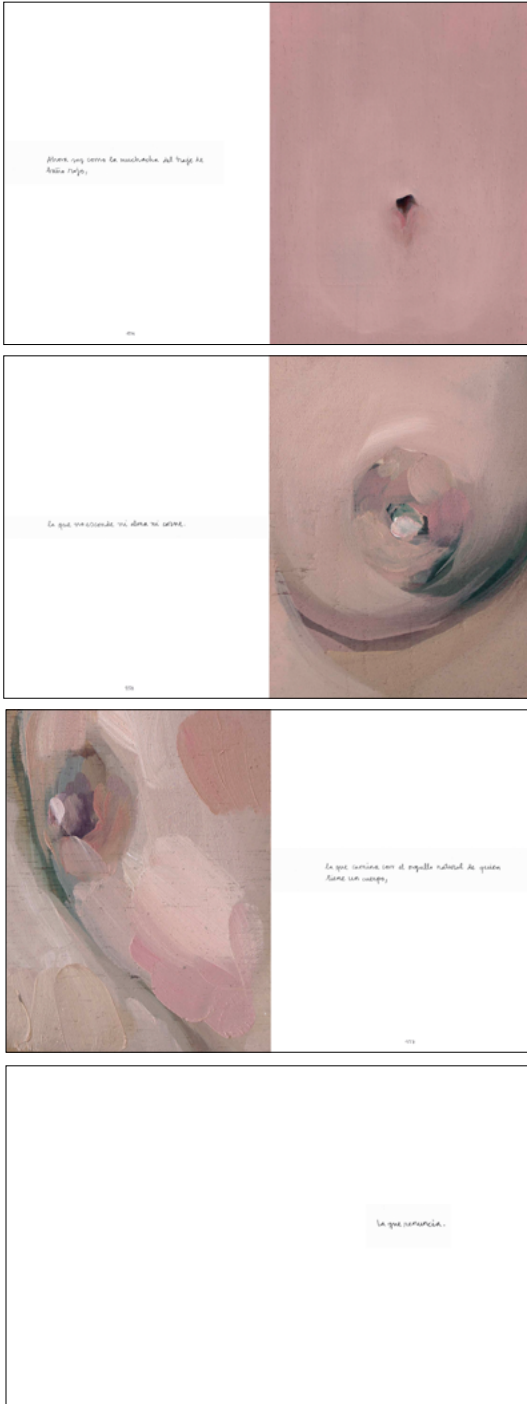


Fig.3

Sequência com o corpo de Teresa.

(Bonet 152-163).

que renuncia, podemos ler a renúncia do amor do outro, ou melhor, da construção da materialidade dos corpos de mulheres como receptáculo em sua concepção clássica da mulher, que fez com que a mulher não tivesse vida nem forma, além de fazer com que recebam menos empatia e com que se naturalize a violência (Butler 72). Ela abandona seus “eus” para criar-se como uma mulher que re-existe no próprio corpo. Enquanto Lóri se torna aquela que tem um corpo, aprendizagem feita sem mediação de Ulisses, Teresa não apenas responde Ulisses, mas performa Lóri na sua aprendizagem de corpo-a-corpo consigo mesma.

Lóri experiencia seu corpo depois de viver “a dádiva indubitável de existir materialmente” (135). Depois dessa experiência, ela fala para o amante: “– Ulisses, não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu. Um pouco de mim eu sei: sou aquela que tem a própria vida e também a tua, eu bebo a tua vida. Mas isso não responde quem eu sou!” (132). Além de afirmar a busca do “eu”, Lóri usa o ato de beber a vida, sanando uma sede, um desejo de ser um corpo consciente de sua vida, como anuncia o título do livro de Bonet.

A partir desse trecho, Teresa já não olha para seu rosto no espelho, o prefácio de sua identidade, mas para seu corpo de mulher, subvertendo, ao longo de sua criação, o olhar tradicional masculino (Kaplan 52) e afirmando sua existência como mulher que é só e que, para dialogar com Lispector, comunga com o mundo. Como no devir-mulher de G.H. ao preencher os contornos do desenho de Janair, na subversão do olhar proposta por Bonet, há um espelhamento da leitura no espelho metonímico do corpo de Teresa, porque o corpo dela, ao tomar a agência da resistência de quem tem um corpo, nos tira da posição de *voyeurs* (Berger 55) na qual fomos culturalmente colocados, e Teresa faz de nós outros sujeitos que formam aquele corpo, de modo que somos os responsáveis pela sua montagem a partir do rosto e do tronco da personagem.

Dessa forma, Teresa é a agente da criação de seu corpo, mas também é um corpo-com-os-outros, porque só é uma quando lida, ou seja, toda vez que se anuncia como “eu”, citado ou pintado, há uma abertura do “eu” para preenchermos, como na afirmação de Lóri: “– Você

tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas ‘Eu’. Pois só agora eu me chamo ‘Eu’. E digo: eu estou apaixonada pelo teu eu. Então nós é.” (151). De forma semelhante, Teresa é uma primeira pessoa que é uma terceira, um corpo dentre corpos, e *La sed*, um entre-lugar de corpos. Teresa, por fim, é criada e tem um corpo para ser reconstruído.

A (RE)CONSTRUÇÃO

Junto da aprendizagem das três mulheres do livro de tentarem viver sozinhas, negando o romantismo compulsório, há uma sequência de violências de gênero. O título da sétima parte, por exemplo, “Histeria significa útero”, faz referência a uma citação de Siri Hustvedt, na qual é relatada a leitura preconceituosa das mulheres:

“Histeria” significa útero. Punctualizar su origen como una patología puramente femenina asociada a los órganos reproductivos (...) refleja un antiguo prejuicio contra las mujeres, pero la historia va mucho más allá de la misoginia. Galeno creía que la historia era una enfermedad que sufrían las mujeres solteras o viudas privadas de relaciones sexuales, pero ni la consideraba una forma de locura puesto que no tenía por qué llevar aparejados problemas psicológicos (Hustvedt cit. em Bonet 253).

Quando Bonet cita esse trecho, ela escancara como os corpos das mulheres são controlados e lidos como corpos inadequados. Apesar de datado o termo “histéricas” ainda é usado, em diversas situações, para chamar as mulheres de descontroladas. É interessante que Bonet recupere a “histeria”, porque ela permite que pensemos os estereótipos de feminilidade, considerando que a palavra era usada como sinônimo de “feminino”, de forma que a histérica poderia ser considerada “uma reprodutora do dócil corpo da feminidade.” (Bordo 33). O controle

dos corpos de mulheres é tão intenso que, junto do trecho de Hustvedt, Teresa, com mãos automutiladas, fala que a liberdade a enjaula:

A veces siento que ando hacia atrás y que todo va demasiado rápido. Una cuerda invisible que me arrastra hacia delante me presiona la nuca y mis tripas se revuelven. Me miro los brazos y sé que la cicatriz llegará tarde. Una voz anémica analiza cada movimiento de mi cerebro y me sentencia. Quería ser libre y ahora que lo soy esa libertad me quema en las manos. Me enjaula (Bonet 253).

A liberdade pode ser lida como a libertação da personagem do amor romântico que a prendia e a submetia, embora a dor do processo mostre como Teresa ainda não se desprende de fato das amarras sociais impostas ao seu corpo recém-criado. Além disso, essa liberdade pode ser lida como a de gênero, dos direitos e das conquistas das mulheres, assim como a do seu corpo. Todas estão relacionadas, já que Teresa só conseguiu transformar sua experiência da solidão – e fala isso quando seu corpo ainda se dilacera com o sofrimento – ao ressignificar seu corpo e sua experiência de mulher. A conquista do corpo e da re-existência são dolorosas e marcadas, porque, como ela diz, a cicatriz virá, dada a relação que ela ainda faz entre liberdade e prisão. De acordo com Bordo:

somos convertidas em pessoas menos orientadas para o social e mais centradas na automodificação. Induzidas por essas disciplinas, continuamos a memorizar em nossos corpos o sentimento e a convicção de carência e insuficiência, a achar que nunca somos suficientemente boas. Nos casos extremos, as práticas da feminidade podem nos levar à absoluta desmoralização, à debilitação e à morte (Bordo 20).

A partir disso, na parte intitulada “Os ventres”, Teresa cria uma metáfora do corpo enquanto refúgio para tratar da resistência diante do sofrimento imposto sobre seu próprio corpo pelo sistema:

Cada corte en la piel me vacía de algo que durante un tiempo fue importante. Llego medio llena al refugio que llevo tantos años construyendo, sola, a golpe de herida y salto mortal, a fuerza de sangrados vaginales, laceraciones, desgarros y lobos de ojos brillantes. Como los lobos inflijo dentelladas a mis presas y he conseguido privarles del poder que el patriarcado me hacía otorgarles: sigo siendo mi propio refugio (Bonet 242, 243).

Dessa forma, Bonet faz com que o corpo da mulher seja reconstruído como refúgio e combata a violência, a ponto de que quem antes recebia dentadas de lobos agora revida com dentadas –, criando uma nova figuração para a mulher no espaço da imagem, diferente daquela que se tenta impor. Essa construção de Bonet, do corpo enquanto refúgio, ou seja, como resistência, possibilita que pensemos em novos modos de vida para os corpos de mulheres por meio da (des)montagem humana e da potencialidade corporal do prazer.

Para iniciar a análise do percurso de reconstrução corporal via desmontagem, tomo as tipologias propostas por Elódia Xavier (26), que mostra não só como os corpos de mulheres são inscritos social, cultural e politicamente, mas expõe como eles não são estáticos, sendo dinâmicos e reconstituíveis. Ela propõe⁵ dez tipos de corpos de mulheres: invisível, subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado. Em *La sed*, os corpos passam de disciplinados e imobilizados – ao se inserirem nas normas que regulam o que é ser um corpo de mulher, assim como a tentativa de Lupe e Monique de obedecerem à suposta necessidade de terem uma “metade-homem” –, partem para degradados, com sua quase destruição e, por fim, conseguem corromper as normas para criar outras formas de ser sujeitos-mulheres, desconstruindo a materialidade do seu corpo e ressignificando-a de modo a serem corpos liberados, “...que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” (Xavier 169).

Inicialmente, os corpos das personagens bonetianas se contorcem e se enfraquecem até que se destroem pela ausência de poder sobre si

mesmos. Segundo Adrienne Rich, tal processo se deve à “banalização de si, menosprezo por mulheres, compaixão mal direcionada, vício; se pudéssemos nos purgar desse veneno quádruplo, teríamos mentes e corpos na postura para o ato de sobrevivência e reconstrução” (Rich). Como a reconstrução é um ato de sobrevivência, as personagens precisam transformar o sofrimento em resistência.

O primeiro caminho escolhido por Teresa é o suicídio. Na sua *via crucis*, Teresa cita diversas mulheres que se suicidaram, como a construir uma linhagem de escritoras que não suportaram. Ao recuperar o suicídio dessas escritoras, Bonet faz com que revivam e deixem o espaço de meramente suicidas. Dessa forma, tematizar a morte é (re) construir corpos(-com-as-outras) e falar das experiências de mulheres, mostrando, com a inversão, que a sina das mulheres não precisa ser essa, porque os corpos-com-as-outras se fortalecem *a partir e na literatura*.

A Fig. 4 escancara a violência médica, pregada pela saúde, do tratamento que pretende salvar Teresa depois da sua tentativa de suicídio. A personagem nos encara ironicamente enquanto seu rosto é segurado, moldado, controlado por mãos enluvadas e um bisturi encosta em seu pescoço. É válido comentar que o controle médico da materialidade dos corpos das mulheres ocorre de diversas formas, desde o culto ao corpo magro, que faz com que muitas mulheres se submetam – como corpos disciplinados – a cirurgias plásticas e dietas desastrosas, à violência obstetrícia e à negação do direito ao aborto.

Essa imagem pode ser da série *Sainte Sébastienne*, de 1992, na qual Louise Bourgeois representa um corpo grávido sem rosto que parece se mover, enquanto recebe uma série de flechas que o atingem em diversos pontos, ou seja, ao mesmo tempo em que há a geração da vida, ocorre a agressão sobre ela. Da mesma forma, em Teresa há o controle sobre a possibilidade de experienciar a vida pela morte. As mãos de Bonet são as flechas de Bourgeois, ambas forças externas que controlam os corpos, e os tornam corpos degradados.

Além de vermos um corpo disciplinado nessa imagem de Bonet, vemos que o ato de o controlar não apenas o molda e faz com que seja um corpo dócil e obediente – pensando nos papéis de gênero: passivo,



Fig.4

Intervenção médica.

(Bonet 255).

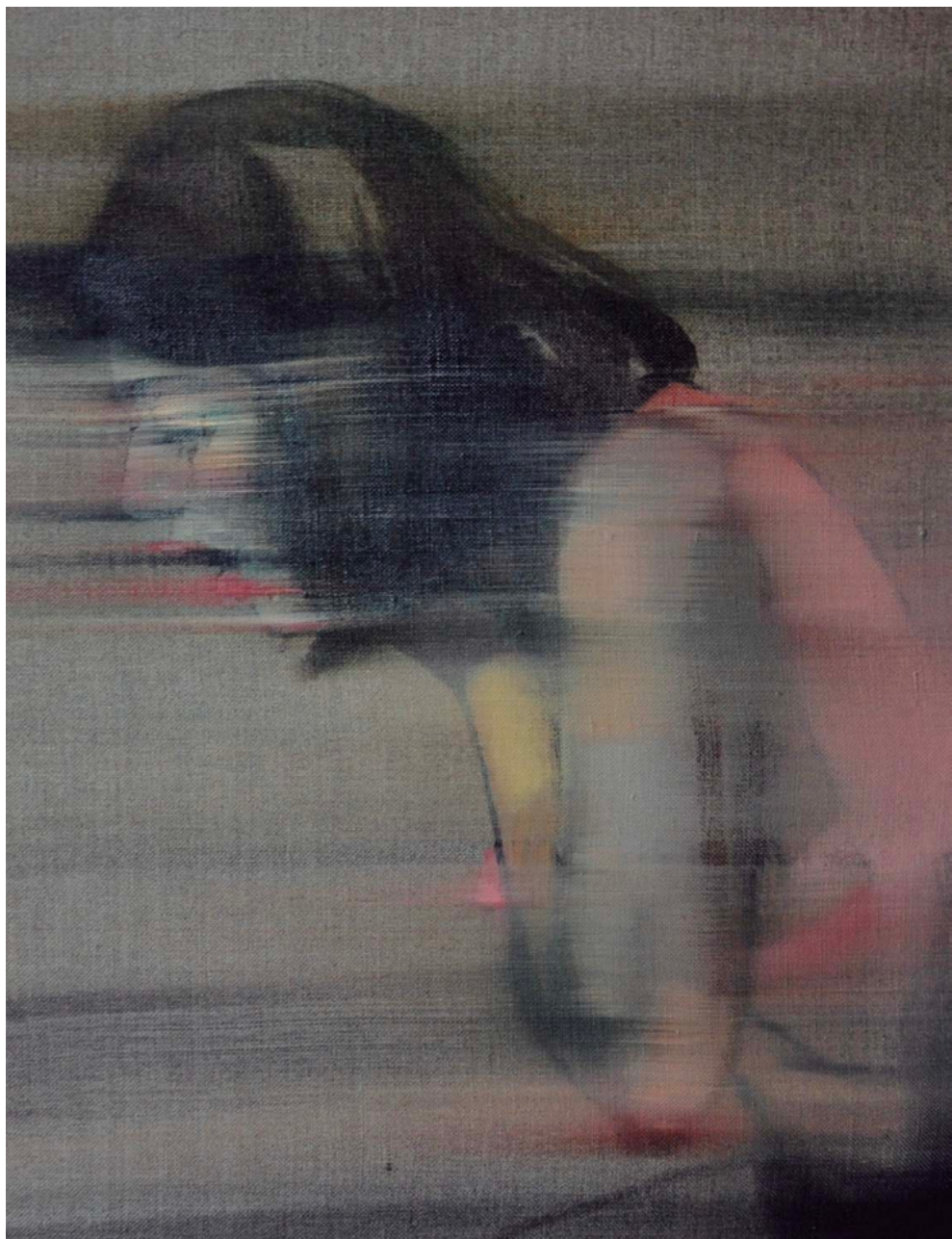


Fig. 5

Mulher sufocando.

(Bonnet, 296).

recatado e belo –, mas controla a morte. Historicamente, houve a transformação de uma sociedade que detinha o poder de causar a morte para uma que força a vida, exercendo-o por meio da disciplina anatômico-política dos indivíduos e dos “processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortandade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade” (Foucault 150). Contudo, não basta viver, é preciso viver como o sistema quer que vivamos a materialidade dos nossos corpos: produzindo, docilizados e disciplinados.

A mulher sufocando e/ou se engasgando (Fig. 5), que abre a parte referente à “Despedida”, simboliza o ápice da opressão que a estrangula, de forma que ela não mais aguenta aquele corpo e vomita as entranhas de sua degradação e controle. Nesse sentido, podemos dizer que a dor que as personagens sofrem ocorre devido ao confronto, nos seus corpos, entre velhas e novas configurações de ser mulher hoje, entre a insubordinação e a obediência ao sistema. É esse confronto que desestabiliza, porque não apenas age dentro dos corpos das mulheres, mas faz com que o mundo os controle, tirando a força deles.

Assim, na sua tentativa de resistência às forças de controle, os corpos se misturam com o mundo ao perderem seus contornos ou ao ressoarem palavras dos outros que perpassam seu corpo por meio das citações das despertadoras. O movimento do terremoto por que passam as personagens, apesar de sua violência, também é produtivo, uma vez que o terremoto é um estado de espírito que faz com que a alma fique inquieta. Como afirma Cixous, “às vezes, aliás, é na fissura que acontece um terremoto, na ocasião desta mutação radical das coisas por uma virada material, quando todas as estruturas são por um momento desorientadas. . .” (135).

Para o terremoto estremecer, é necessário deixar-se tocar pela alteridade, seja na vida cotidiana ou no amor. Além de que estremecer pelo terremoto é se dividir por dentro, porque o sofrimento psicológico faz com que percamos a segurança da unicidade da identidade, conceito que, por sua vez, é uma ficção, porque somos fragmentados. Dessa forma, estremecer é reconhecer-se, já que nos conhecemos nos rasgos e nas quebras, e pelo corpo que somos e vive tudo isso.

É a partir dessa angústia que Teresa coloca seu desejo de acabar com a dor, quase no ponto em que se despede:

Quiero arrancarme al causante de mi clausura, mi histeria y mis vómitos. Aquel que continuamente va apuntando todo lo que hago mal, todo lo que podría haber hecho mejor. ¡Qué poco apego por la vida siento entonces!

Ojalá eso que me quema y que necesita salir se convierta en un tsunami de niebla resbaladiza, una serpiente blanca que se arrastre ondulante por la superficie terrestre, recorriendo su camino con pausa, contagiándome de calma. Regalándome por fin la jodida ligereza que nunca consigo encontrar” (278).

Nesse movimento, vemos que os limites corporais não são rígidos e estanques, pois estamos em constante movimento, já que nosso corpo nunca é o mesmo, mas é sempre outro – ou seja, com o outro. A partir de uma mudança de olhar, a tentativa de suicídio da personagem pode ser lida como a morte necessária para a reconstrução, como a ressurreição de que fala Sylvia Plath em *Lady Lazarus*. O corpo reconstruído será o de uma mulher que performa um corpo “liberado” (Xavier 169), ou seja, livre do sistema e com igualdade de gênero, pois, como disse Rich, “Já tivemos o bastante de mulheres poetas suicidas, de mulheres suicidas, de autodestrutividade como a única forma de violência permitida às mulheres”.

Além de perderem os contornos pelos terremotos, nessa jornada de ressignificação corporal há uma (des)montagem humana, prefixada no título da oitava parte do livro, “Los cuerpos se rompen por sus picos y esquinas” (Bonet 289). Essa (des)montagem é análoga ao que fala G.H. acerca de seus devires, no entorno do trecho citado por Bonet:

Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo

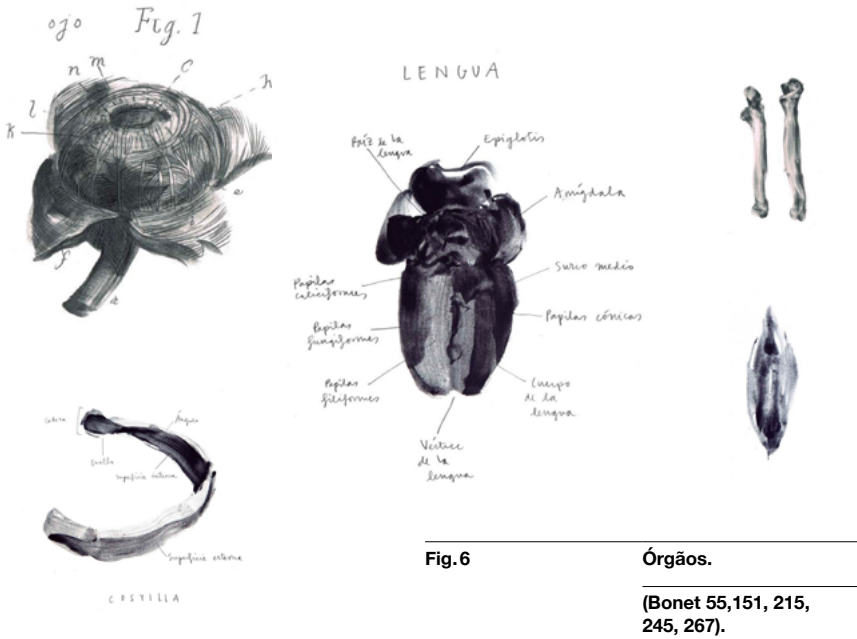


Fig.6

Órgãos.

(Bonet 55,151, 215, 245, 267).

quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? *como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra como se antes eu tivesse sabido o que era!* Por que é que ver é uma tal desorganização? (Lispector 11, grifos meus).

A vida não é a que se pensou, mas outra, assim como o corpo é sempre outro, porque depende da relação com a alteridade, da construção sobre a materialidade e da desorganização da vida. Em *La sed*, há uma (re) ou (des)construção corporal – uma des-organização (des-organismo), ou, como afirmou Bonet em uma entrevista, o livro é uma “disecção anatómica, son las tripas al sol.” – que acompanha a identidade deslocada das personagens, pois em muitas páginas há vários órgãos sozinhos, como órgãos sem corpos: olho, língua, costela, clavícula, vísceras, sangue (Fig. 6).

A característica mais importante desses órgãos para pensarmos a reconstrução é o fato de eles não formarem um organismo, mas uma potência enquanto corpos para serem significados e performados. Podem, por um lado, ser lidos como destroços de corpos degradados e explorados até o ponto de desmontados (riscados, deslocados, jogados), como se fosse a matéria do vômito de Teresa, ou seja, restos de um eu que sucumbiu. Por outro lado, podem ser corpos que formarão o de Teresa, que é construída ao longo do livro a partir da desmontagem e da combinação de diversos outros corpos (seja pelo amálgama entre Lupe e Monique, ou pela costura de citações das despertadoras). Tomaremos, aqui, a segunda possibilidade de leitura para pensarmos o caminho para a reconstrução do corpo.

Os órgãos de Bonet podem ser aproximados dos “corpos sem órgãos”, de Deleuze e Guattari (12), que consistem em um grupo de práticas corporais formadas por órgãos que foram tirados de sua funcionalidade e da constituição de um organismo, que é estruturado para produzir – no caso das mulheres, para *reproduzir*. As mulheres então deixam de ser corpos que reproduzem para viver novos modos de vida, que não sejam úteis ao sistema, apenas sejam – assim como a arte – potencialidade de corpo e intensidade de vida. Nesse sentido, os destroços de corpos das mulheres de *La sed*, gerados pelo confronto e pela dor, têm potência para corromper o papel de gênero que lhes é imposto na materialidade, por isso se desconstroem para se ressignificarem.

Também podemos pensar no que Hélène Cixous chama de “des-apropriar sem cálculos” (148), que “seria algo próprio da mulher – e eu defendo não o ‘próprio’, mas a possibilidade de corpo, definido como “corpos sem fim, sem ‘pedaço’, sem ‘partes’ principais; se ela é um todo, é um todo composto de partes que são todos, não simples objetos parciais, mas conjunto que se move, que se muda . . .” (148). Portanto, é necessário quebrar a hierarquia entre as partes do corpo, de modo a não centralizá-lo na funcionalidade e a ignorar a riqueza de sua erogeneidade.

A partir disso, deixam de ser um corpo-para-o-outro, e passam para um projeto de corpos-com-as-outras, formando em imagens e

palavras (via as citações) um corpo-livro composto por outros. Bonet propõe corpos-com-o-outro na narrativa e na vida, corpos-com-as-outras dentro do dialogismo com as outras a partir de outros modos de aliança, agenciamento, redes, em que não se trata de um corpo feito para um outro, mas *com* um outro, e não mais o outro masculino, mas uma outra, de modo que a oposição seria corpo-para-o-outro X corpo-com-as-outras, no feminino e plural. Assim, “o corpo culturalmente construído será então liberado, não para seu passado ‘natural’, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais” (Butler 139). Dessa forma, os órgãos podem ser a potencialidade de uma performance corporal, como corpos que permitem a vida e que, unidos, performam suas existências ao invés de formarem um organismo totalmente coeso com contornos delimitados. Os corpos das mulheres precisam ser potencializados como órgãos sem corpos, *com* e *entre* si, porque assim serão liberados. Enquanto órgãos, as mulheres corrompem com o sistema e mostram que existe outras formas de viver os corpos e, mais, a sociedade.

Portanto, Bonet propõe que é preciso transformar o olhar, de modo as mulheres vivam seus corpos na máxima potência e experienciem a sua erogeneidade, porque “essa prática . . . em particular a masturbação, se prolonga e é acompanhada de uma produção de *formas*, de uma verdadeira atividade estética, em que cada momento de gozo inscreve uma visão sonora, uma *composição*, algo belo” (Cixous 130, grifo no original).

Como apresenta Veronica Stigger, a vagina é abertura e possibilidade de (re)nascer, por onde se nasce e por onde se tem prazer. A partir disso, quando Teresa se pergunta se existem razões para continuar vivendo, vemos uma vulva sendo masturbado (Fig. 7), o que corrompe com a tradicional representação da vulva de *Origem do mundo*, de Gustave Courbet, no qual temos um homem olhando uma mulher (Riaño). A masturbação é colocada como a solução para a solidão e para a dor, ou seja, o contato com o próprio corpo, consigo mesma.

Teresa explora sua erogeneidade, rompendo o silêncio da representação e do prazer negado às mulheres até hoje em muitos lugares



Fig. 7.

Masturbação.

(Bonet 302-303).

do mundo. O gozo da masturbação é, assim, apresentado como possibilidade:

Al manifestar una tendencia a darse a sí misma la precedencia, y no al varón, la mujer clitoriana parece repetir algo que era propio de la masculinidad, siendo que lo que hace es, sencillamente, abandonar la condición afectiva de quien es capaz de aceptar, con gratificación, un estadio de insignificancia. El infantilismo de la mujer clitoriana es su intuición de la posibilidad de una vida femenina diferente. . .” (Lonzi 98).

A partir dessa mudança de um corpo que se reconstrói de modo fragmentado, na última parte do livro, “Futuro o realismo mágico”,

ocorre a reconstrução do corpo de Teresa, como metáfora para a possibilidade de um futuro das mulheres na literatura e na vida, porque sua reconstrução é também a da vida dessas mulheres citadas e de quem lê. Dessa forma, o livro dialoga com a concepção de que o corpo é “um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas”. (Butler 70). O esboço de Teresa está desenhado e, aos poucos, é preenchido, é tornado vivo pelo corpo, pela experiência da tinta e da palavra, e também da leitura – essa leitura que deu sentido aos órgãos, que acompanhou a transformação e a reconstrução das personagens.

Além disso, é um corpo a se fazer, porque não o vemos completamente pintado, como se estivesse em constante pintura. Com esse corpo, vários outros performam sua reconstrução, pois Bonet se (re) constrói, dá novos modos de vida às despertadoras e permite que os(as) leitores(as) performem e escrevam corpos através do corpo-a-corpo com a literatura em uma via outra que não pela autodestruição, pela sina trágica da mulher que, para ser heroína, precisa ser trágica, porque, como afirma Susan Bordo, “vejo nossos corpos como um local de luta, onde temos de *trabalhar* para manter nossas práticas diárias a serviço da resistência à dominação de gênero e não a serviço da ‘docilidade’ e da normatização” (Bordo 36-7). Dessa forma, a proposta é que se tome um novo olhar que guie a novos modos de ser que apontem novos devires para as mulheres.

Assim, podemos dizer que, na sua jornada de reconstrução de corpos disciplinados a corpos liberados, os corpos de tinta de Bonet potencializam outras formas de existência da corporeidade das mulheres na sua relação com as subjetividades e com as palavras que as perpassam por meio de uma “re-visão” (Rich 66) sobre nossas vidas e nossos corpos. Nesse sentido, os corpos de tinta e de palavra estimulam mudanças e reconstruções dos de carne, e permitem que o corpo-imagem extrapole a relação de aparência e passe a ser narrativa e resistência pela leitura.



Fig. 8

Reconstrução.

(Bonet 318, 321).

- 1 Ao ilustrar o cartaz do festival de cinema de Valencia, após todos os cartazes serem retirados por fãs das ruas e colocados em suas casas como decoração, Paula Bonet apareceu pela primeira vez na grande mídia, em uma reportagem que fazia conotação sexual, “Todos quieren el conejo blanco de Paula Bonet” (Todos querem o coelho branco de Paula Bonet), tendo em vista que, na Catalunha, coelho é uma palavra ofensiva para se referir à vulva. Depois foi modificado para “Todos quieren el cartel del conejo blanco de Paula Bonet”.
- 2 Este artigo é um desdobramento de minha dissertação de mestrado, intitulada “Corpos-com-as-outras: a resistência de corpos e vozes de mulheres em La sed, de Paula Bonet”, defendida na Universidade Federal do Paraná, em maio de 2020.
- 3 O livro apresenta muitas informações de caráter autobiográfico, como as viagens para Santiago de Chile, além de um rosto escondido de um corpo publicado no livro ser revelado como sendo o de Bonet na exposição homônima feita pela autora na Galería Miscelanea.
- 4 Bonet usa três técnicas pictóricas na construção do livro: a gravura, nos momentos mais tensos; o desenho, nos momentos mais narrativos e a pintura a óleo, nos momentos mais subjetivos. Na minha dissertação, defendo, em um capítulo, que as técnicas pictóricas usadas na construção das imagens revelam o tom dos acontecimentos narrados em palavras.
- 5 Elódia Xavier se baseia em Arthur Frank, que tipifica os corpos enquanto: disciplinado, dominado, refletido e comunicativo, variando de acordo com o controle, desejo, relacionamento com os outros, e autorrelacionamento.

OBRAS CITADAS

47

- Agamben, Giorgio. *O rosto*. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, 2010. <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/8-agamben-o-rosto.pdf> Acesso em 20 junho 2021.
- Berger, John. *Modos de ver*. Gustavo Gili, 2000.
- Bonet, Paula. *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END*. Lunwerg, 2014.
- . *813: François Truffault*. Galera, 2015.

— . *La sed*. Lunweg, 2016.

Bono, Ferran. “Todos quieren el cartel del conejo blanco ilustrado por Paula Bonet”. *El País*, 29 outubro 2013. https://elpais.com/ccaa/2013/10/28/valencia/1382993617_170764.html Acesso em 30 janeiro 2019.

Bordo, Susan. “O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault”. *Gênero, corpo, conhecimento*. Editado por Alison Jaggar e Susan R. Bordo, Record: Rosa dos Tempos, 1997.

Butler, Judith. *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar, Civilização brasileira, 2003.

Coccia, Emanuelle. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin, Cultura e Barbárie, 2010.

Cixous, Helene. *O riso da medusa. Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Brandão, Izabel; Cavalcanti, Ildney; Costa, Claudia; A. Lima, Ana Cecília (Org.), EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

Deleuze, Giles. “A imagem-afecção: rosto e primeiro plano”. *Cinema 1 – A imagem movimento*. Tradução de Stella Senra, Editora 34, 2018.

Felski, Rita. *Literature after modernism*. University of Chicago Press, 2003.

Foucault, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, Paz e Terra, 2014.

Kaplan, Ann. “O olhar é masculino?”. *A mulher e o cinema*. Tradução de Helen Márcia Potter Pessoa, Rocco, 1995.

Lacan, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. *O mapa da ideologia*. Editado por Slavok Zizek. Tradução de Vera Ribeiro, Contraponto, 2010.

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rocco, 1999.

— . *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rocco, 1998.

Lonzi, Carla. “La mujer clitoriana y la mujer vaginal”. *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Traficantes de sueños, 2018.

- Nochlin, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Tradução de Juliana Vacaro, Edições Aurora, 2016.
- Pratt, Annis. *Archetypal patterns in Women's Fiction*. Indiana University Press, 1981.
- Pollock, Griselda; Parker, Rozsika. *Old mistresses: women, art and ideology*. London/Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Riaño, Peio H. "La diferencia de una vagina vista por el heteropatriarcado o por el feminismo." *El País*, 10 julho 2019. https://elpais.com/elpais/2019/06/14/icon_design/1560524240_264017.html Acesso em 12 julho 2019.
- Rich, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Brandão, Izabel; Cavalcanti, Ildney; Costa, Claudia; A. Lima, Ana Cecília (Org.), EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.
- . "Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão." *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Traducido por Susana Bornéo Funck. Brandão, Izabel; Cavalcanti, Ildney; Costa, Claudia; Lima, Ana Cecília (org.), EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.
- Stigger, Verônica. *O útero do mundo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.
- Xavier, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Editora Mulheres, 2007.