
CORPOS QUE (SE) ESCRIVEM EM LA SED, DE PAULA BONET

Bodies who (self)write in La sed by Paula Bonet

Alexandre André Nodari¹

Leticia Pilger da Silva²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a relação entre imagem e palavra no livro ilustrado *La sed*, de Paula Bonet (2016), no qual corpos de mulheres são incorporados por desenho, pintura a óleo e a nanquim e linha dura da água forte, e suas vozes são construídas por meio da intertextualidade com artistas que Bonet chama de “despertadoras”. Serão analisadas a construção e a configuração de corpos e vozes de mulheres no livro via intermedialidade, leitura ginocrítica, e teoria sobre o corpo. Além disso, serão exploradas três configurações de corpos no livro: a montagem humana, os corpos sem órgãos e os corpos das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Livro ilustrado. Corpos. Mulheres. Corpos sem órgãos.

ABSTRACT: This paper aims to analyse the relationship between images and words in the illustrated book *La sed*, by Paula Bonet (2016), in which women’s bodies are incorporated by drawing, painting with oilpaints and ink, and also line from etching, and their voices are voiced through intertextuality with women artists who Bonet calls “awakeners”. The configuration and creation of women’s bodies and voices by intermediality and feminist theory and texts on bodies. Furthermore, three different configurations of body in the book will be explored: the human montage, the bodies without organs and female body.

KEYWORDS: Illustrated book. Bodies. Women. Bodies without organs

INTRODUÇÃO

Tradicionalmente o corpo masculino é concebido como público, dominador e ativo, enquanto o corpo feminino é tido como privado,

¹Professor Doutor do curso de graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

²Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

dominado e passivo. Enquanto o corpo do homem é tido como o sujeito, a mulher é tida como o outro, ligada à imanência, à pré-história e à nostalgia (FELSKI, 1995), e “serve” para reproduzir por ser um organismo socialmente lido como receptáculo para a reprodução. O corpo da mulher é “lugar de controle cultural prático” (BORDO, 1997, p. 35), tomado como um corpo ensinado a ser frágil, útil, dócil e dependente.

No entanto, o que existe são corpos humanos socialmente generificados, corpos em potencialidade de movimento e de vida. Tudo é um corpo. A linguagem, e, conseqüentemente, a literatura, é uma pele-corpo³ em que corpos de letra e corpos reais se escrevem e (se) permitem vivenciar, na escrita e na leitura, outros modos de vida. É o que ocorre no livro *La sed*, de Paula Bonet (2016), que explora a potencialidade de seu corpo e do corpo da literatura e das artes visuais e ressignifica corpos de mulheres, deslocando-os da objetificação para a posição de sujeitos. A partir disso, analisaremos, neste artigo⁴, a construção intermediática e ficcional do livro, a sua proposta feminista de quebra de silêncios dos e sobre os corpos das mulheres e as configurações e modos de viver incorporados no livro.

O PRIMEIRO CORPO QUE (SE) ESCREVE

Paula Bonet Herrero (nascida em 1983) é uma artista valenciana graduada em Belas Artes (foco em Pintura) pela Universidad Politécnica de Valencia. Considerada uma das artistas mais relevantes da atualidade espanhola, suas ilustrações-retratos-pinturas se converteram em potente referente cultural no mundo nos últimos anos através das redes sociais. Bonet também é importante voz no feminismo espanhol, e participa de projetos e coletivos, como *Women in Science*, *WOMART* e *Mujeres del libro*⁵,

³Estamos dialogando com a compreensão de Roland Barthes (1987) em *O prazer do texto*, para quem a linguagem é uma pele.

⁴Este artigo é fruto do projeto de pesquisa de mestrado de Letícia Pilger da Silva, realizado sob orientação do professor Dr. Alexandre André Nodari, no programa de Pós-graduação em Letras da UFPR.

⁵O coletivo *Mujeres del libro* é composto por mulheres que trabalham com a produção editorial e a escrita e que lutam para o fim do sistema patriarcal que organiza a literatura: [desigualhttps://lasmujeresdelibroparamos.wordpress.com/](https://lasmujeresdelibroparamos.wordpress.com/)

engajando-se na abertura de espaços para a publicação e reconhecimento de mulheres nas artes plásticas e na literatura.

A idiosincrasia de seu trabalho são os retratos e corpos de mulheres com temáticas intimistas e pessoais, trabalhadas a partir da retórica visual – principalmente por metáforas visuais⁶ –, e as técnicas que mais utiliza em suas obras são a aquarela, a gravura e a pintura a óleo. Por sua formação, Bonet se considera pintora e recusa o título de “escritora”, embora seja autora tanto das imagens quanto dos textos de suas obras, que são compostas pelo diálogo entre palavra e imagem, divulgadas em exposições e publicadas no suporte-livro. Segundo ela:

Entendo que o que faço é tratar de me explicar e as ferramentas de que disponho são a pintura, o desenho e a palavra, sendo mais virtuosa com a pintura e o desenho e menos com a palavra. Me formei em Belas Artes e cada dia pinto e desenho, mas, ao mesmo tempo, dedico grande parte do meu tempo à leitura e, de fato, na minha vida a literatura é algo imprescindível. (BONET apud IGLESIAS, 2017, s/d).⁷

De fato, a palavra é imprescindível para a leitura de sua obra, porque ela ancora⁸ e ao mesmo tempo é ancorada pela imagem e o leitor/espectador depende da relação de ambas as linguagens para construir o sentido. Além disso, a literatura é o principal referente de Bonet para a criação.

Desde 2014, ela publicou oito livros, pelo selo Lunweg – especializada em livros ilustrados e de arte –, da editora Planeta. Os livros mais relevantes são: *Qué hacer cuando en la pantalla aparece The End* (2014),

⁶Disponível: <http://madrilanea.com/2016/02/18/poesia-ilustrada-de-la-mano-de-paula-bonet/>
Acesso em: 20 ago. 2018.

⁷ No original: “Entiendo que lo que yo hago es tratar de explicarme y las herramientas de las que dispongo son la pintura, el dibujo y la palabra, siendo más virtuosa con la pintura y el dibujo y menos con la palabra. Me formé en Bellas Artes y cada día pinto y dibujo, pero, al mismo tiempo, gran parte de mi tiempo lo dedico a la lectura y, de hecho, en mi vida la literatura es algo imprescindible.” (BONET apud IGLESIAS, 2017, s/d).

⁸ Pensando na função de ancoragem da palavra, que, segundo Barthes (1990), delimita a polissemia das imagens. No entanto, compreendemos que a palavra nem sempre ancora a imagem, mas que pode se unir a ela para criar novos significados.

que foi seu primeiro livro e mistura crônicas e ilustrações; 813 (2015), um livro em homenagem a François Truffaut que mostra a influência do cinema em seu trabalho, e *La Sed* (2016), que sinaliza uma mudança na estética da artista e que será analisado aqui.

A GÊNESE DO CORPO SEDENTO

Apesar de as mulheres terem conquistado direitos, como um teto seu e autonomia financeira – reivindicações que aparecerem no ensaio *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf (2014 [1929]), a lógica sexista ainda rege a sociedade, e mulheres ainda são subjugadas, objetificadas e menosprezadas (MOI, 2008). Artistas mulheres são, antes de terem seus trabalhos considerados e analisados, apresentadas como mulheres antes de artistas. Contudo, uma escritora não é uma artista mulher, é uma artista, porque o gênero não influencia na qualidade do trabalho (MOI, 2008).

Bonet relata que não queria apenas ser conhecida como a artista que pinta figuras delicadas e femininas, como as do seu primeiro livro, tendo em vista que ser mulher não é necessariamente ser feminina. Dessa forma, o livro *La sed* nasceu da revolta de Bonet em relação a essa sociedade que sobrepõe o gênero à produção artística das mulheres e à sua recepção como artistas, pois ela mesma foi objetificada pela mídia e pela crítica, que se referiram muito mais às suas características físicas que ao seu trabalho (BONET, 2016), inclusive na primeira vez em que apareceu com notoriedade na mídia⁹. Em suas palavras:

Em tudo o que nos expressamos temos uma implicação política. Às vezes de forma mais evidente e outras, menos. Minha causa hoje é o feminismo. E o faço com raiva porque faz pouco eu não era consciente dessa diferença de gênero tão ridícula. Até que não me vi agredida de uma forma brutal, pungente e desoladora; até que não percebi que isso acontecia a outras amigas e companheiras de áreas como a minha ou de áreas diferentes, expostas publicamente, não fui de todo consciente.

⁹Disponível em: https://elpais.com/ccaa/2013/10/28/valencia/1382993617_170764.html Acesso: 10 set. 2018.

Por isso acredito que agora há uma parte de mim que está muito zangada comigo mesma. Acho isso necessário e entendo que uma grande parte da sociedade está muito dormida. (BONET, 2016, s/d).¹⁰

A partir disso, o objetivo inicial de *La sed* era fazer uma homenagem a artistas mulheres que Bonet chama de “despertadoras”, por enfrentarem o mundo machista da arte e por despertarem nela a palavra e a vontade de criar e gritar (BONET apud AVALÓS, 2018). As despertadoras são Virginia Woolf, Sylvia Plath, María Luisa Bombal, Sara Herrera Peralta, Siri Hustvedt, Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Camille Claudel, Anne Sexton, Patti Smith e Teresa Wilms Montt. O diálogo com a obra e a vida das “despertadoras” concedeu à narrativa um caráter polifônico por meio da intertextualidade explícita ou implícita, em epígrafes, citações, alusões e referências na re-escritura dentro da voz das personagens e em influências no enredo e na sua construção. A relação da personagem Teresa com seu amante, por exemplo, espelha o relacionamento da vida de uma despertadora e seu amante, Camille Claudel e Auguste Rodin. Outro exemplo é o momento em que a personagem usa trecho do livro “Just boys”, de Patti Smith, no qual a cantora relata o momento em que seu namorado volta para a família, para falar da sua relação com o amante.

Assim, relação bonetiana com a obra das despertadoras faz da construção intertextual a base do livro. A leitura de Bonet da obra e das vidas das “despertadoras”, recuperando-as por meio de citações de seus textos ou de alusão a fatos de suas vidas, é testemunho de vidas de mulheres e luta por meio da arte, que proporcionam a construção de redes de contato entre corpos que se inscreveram na arte. Para a crítica feminista,

¹⁰No original: “Todos los que nos expresamos tenemos una implicación política. A veces de forma más evidente y otras menos. Mi causa hoy es el feminismo. Y lo hago con rabia porque hasta hace poco yo no era consciente de esta diferencia de género tan bestia. Hasta que no me he visto agredida de una forma brutal, punzante y desgarradora; hasta que no he visto que esto también le sucedía a otras amigas y compañeras de ámbitos como el mío o diferentes, expuestas públicamente, no he sido del todo consciente. Por eso creo que ahora hay una parte de mí que está muy enfadada conmigo misma. Lo veo necesario y entiendo que una gran parte de la sociedad está muy dormida.” Disponível em: https://elpais.com/cultura/2016/11/03/actualidad/1478197796_228050.html Acesso em: 16 jul. 2018.

[...] o ato de ler textos de mulheres é pessoal e político: essas leituras permitem validar as experiências de outras mulheres e, conseqüentemente, as suas próprias, expondo os silêncios e as descrições patriarcais enganosas sobre as vidas das mulheres. A ênfase aí não está na “subjetividade” como um inevitável obstáculo a uma compreensão “objetiva” de textos, mas na subjetividade como um recurso intelectual. (PERRY, 1997, p. 322, grifo no original).

E Paula Bonet faz essa leitura de mulheres criando ficção, porque os trechos das despertadoras adentram vozes ficcionais de três personagens. O eixo narrativo de *La sed*, cujo enredo é fragmentado e aberto, pode ser descrito como a vida de duas mulheres, Lupe e Monique, que enfrentam “terremotos”, literais, quando viajam para o Chile, e metafóricos, isto é, emocionais, depois de terminarem seus relacionamentos amorosos, nos quais viviam em função de e para seus parceiros, e contam seu sofrimento e o processo de reconstrução de suas vidas. Elas precisam aprender a viver sozinhas e a se desligar dos papéis sociais impostos aos seus corpos. Da simbiose da história e da luta dessas duas personagens, junto da potencialidade da efabulação e da força das palavras das despertadoras, cria-se uma terceira mulher, Teresa, que guia a narrativa da metade até o final, contando, metafictionalmente, o processo de construção de seu corpo e sua voz – que ecoa as palavras das despertadoras, criando uma equívocidade enunciativa entre personagens e despertadoras –, dos tremores de voz e corpo, da sua (quase) destruição pela via do suicídio e, finalmente, de uma reconstrução pela sua sede de viver e pela subversão de papéis sociais.

Além disso, o rompimento de Bonet com sua estética anterior se dá inicialmente por sua paleta, que antes era conhecida pela delicadeza e clareza de tons pastéis, com muito azul, que escurece e é reduzida pela paleta marrom, preta e ocre, terrosa, e seus traços se tornam mais crus e violentos – conjunto responsável por dar o tom melancólico do livro e das subjetividades

da narrativa, revelando tanto a desorientação emocional e os abalos que perpassam a vida das personagens, mas também a atmosfera do mundo das mulheres – tanto Bonet, despertadoras, personagens e leitoras –, que têm sede de uma vida livre e de ter poder sobre seus próprios corpos. Podemos pensar que essa mudança formal reflete a mudança temática, como se a água, representada pela presença da cor azul em seu primeiro livro (Figura 1), tivesse acabado e a sede – o desejo – tomasse conta de sua pintura (Figura 2), pois, como disse Hélène Cixous em seu clássico texto *O riso de Medusa*, “[...] como não há um lugar onde assentar um discurso, e sim um solo milenar e árido a ser cindido, o que digo tem ao menos duas faces e duas intenções: destruir, quebrar; prever o imprevisto, projetar” (CIXOUS, 2017, p. 129, grifo nosso).



Figura 1 – Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END (2014)



Figura 2 – La sed (2016)

Fonte: (BONET, 2016, 2016).¹¹

É a sua percepção sobre os corpos de mulheres a partir de sua própria experiência (enquanto mulher e enquanto leitora de mulheres)

¹¹Disponível em: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/03/04/paula-bonet-estoy-cansada-de-que-lo-universal-sea-lo-masculino/> Acesso em: 15 jun. 2018.

que permite que haja uma mudança tanto no imaginário da representação das mulheres, na literatura e na pintura, como no simbólico, porque “a maneira como nós vemos o corpo na experiência cotidiana é afetada, ela mesma, por nossos hábitos culturais, particularmente por nossa cultura visual” (ZERNER, 2008, p. 130). Além disso, “só o estudo das representações culturais, isolado de considerações sobre sua relação com a vida prática dos corpos, pode obscurecer e induzir o erro” (BORDO, 1997, p. 35). É preciso mudar, potencializar o corpo de carne pelo corpo de tinta e palavra, porque, como Bonet escreveu numa parede na exposição “La Sed” que realizou na Galeria Miscelanea, em Barcelona, “La sed é uma voz de mulher, de várias, muitas, todas as mulheres falando como uma só. E como a história oculta das coisas, a transformação do léxico e dos costumes, há a necessidade de apontar para a mudança individual buscando a avalanche coletiva” (BONET, 2017, s/d, tradução nossa).¹²

O CORPO DOS CORPOS: O LIVRO E OS TEXTOS

Os corpos da narrativa bonetiana são construídos a partir da combinação entre imagens e palavras, ou seja, são verbo-visuais. As imagens adentram o escrito para narrar juntamente das palavras, sendo necessária a integração entre palavra, imagem e forma para a construção dos sentidos. Segundo Bonet, em seus livros,

A imagem faz o que a palavra não chega a dizer, por isso meus livros não podem ser publicados sem imagens e, ao mesmo tempo, tampouco sem textos, porque a história se explica precisamente pela união de imagem e texto. (BONET apud IGLESIAS, 2017, s/d, tradução nossa).¹³

¹²No original: “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, 2017, s/p).

¹³No original: “La imagen dice lo que no llega a decir la palabra, por eso mis libros no se pueden publicar sin imágenes y, al mismo tiempo, tampoco se pueden publicar sin texto, porque la historia se explica precisamente por la unión de imagen y texto”. (BONET apud IGLESIAS, 2017, s/d).

Em *La sed*, a principal relação entre imagens e palavras é de complementação e contraste, como que uma construção de e em relação, porque toda a estética de Bonet nesse livro é da fragmentação, do hibridismo (despertadoras e personagens), etc, e o sentido é construído entre pedaços. O que está em jogo, tanto na forma quanto no conteúdo, são as várias formas possíveis de construção, do corpo e do feminino, do corpo de mulheres, ou seja, uma construção aberta a muitos possíveis (e muitos entrecruzamentos e montagens).

O leitor precisa mobilizar estratégias de leitura para construir as diversas camadas de sentido possibilitadas entre as duas mídias, interpretar as relações e as funções de cada mídia e decifrar, como aponta Perry Nodelman acerca dos livros ilustrados, a focalização duplicada da narrativa, isto é, o ponto de vista da imagem e o do texto, e como ambas constroem a história cada uma em seu momento, deslocando espaço e tempo no espaço da página dupla.

Podemos exemplificar a relação entre as duas mídias com o fato de que, por um lado, os textos escritos apresentam focalização interna, com textos escritos por Paula Bonet e citações de textos das despertadoras de diversos gêneros em primeira pessoa, que apresentem um eu – de mulheres, várias, unidas, equívocas –, que perpassam a forma do conto, da carta, do poema, do ensaio, da (auto)biografia, do diário. Por meio dessa constelação de textos em primeira pessoa, cria-se uma equivocidade de vozes, um equívoco que não cria unidade, mas ecos possíveis, isto é, várias vozes em uma, na qual a autoria das citações dissolve-se, já que quem fala as palavras são as personagens que (se) escrevem no papel e também a/o leitor/a, no gesto da leitura, além de serem faladas pelas despertadoras – devido ao dêitico eu dos trechos citados: o leitor entra no texto.

Por outro lado, as imagens, em sua maioria, apresentam focalização externa, são lidas do ponto de vista do leitor/espectador, porque o leitor vê os corpos e os rostos de quem se relata e (se) escreve no livro, sendo não mais eu, mas elas – pois várias mulheres –, que são vistas pelo/a leitor/a. Assim, há dois pontos de vista diferentes (NODELMAN, 1990). As personagens mostram seus corpos e seus rostos, olham para o/a leitor/a, o que pode ser lido como um ela, terceira pessoa, como “narrador intruso” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 157), pois devolve o olhar a quem está o olhando. Tal fato possibilita a aproximação da ideia de Didi-Huberman

(2009) de que o que vemos nos olha, de modo que o/a leitor/a se escreve, lê-se e é lido na experiência da leitura, além de que a presença de espelhos (Figura 3) permite que a duplicidade dos focos seja quebrada e tenhamos quem fala, o narrador em primeira pessoa do texto verbal, sendo olhado por ele mesmo, ou seja, de sua própria perspectiva:



Figura 3 – Teresa se olhando no espelho
Fonte: (BONET, 2016, p. 140-149)

Além disso, tomando a análise dos livros ilustrados no texto “The I and the eye”, de Perry Nodelman (1990), no qual o autor analisa a perspectiva da imagem tomando a posição do leitor, podemos dizer que os momentos em que as imagens estão em primeira pessoa ocorrem quando as personagens estão lembrando algo no passado, de forma que estas imagens são flashbacks e cortes espaço-temporais na narrativa. Dessa forma, sinalizam o tempo psicológico, com o adentrar no imaginário da cabeça das mulheres que se escrevem e se rostificam na folha de papel o que veem dentro de si, no olhado, pensado e guardado, mas já não mostram seus rostos. Ainda, se englobamos as imagens como parte integrante na literatura, como estamos fazendo aqui, podemos considerar o que Alexandre Nodari (2017) disse: a literatura é o espelho que mostra uma fisionomia outra que não a nossa, de forma que os rostos feitos por Bonet espelham o leitor e a própria Bonet uma vez que são egos experimentais em forma de traço e inseridos na ficção.

Acerca da interação entre o visual e o verbal, Claus Cluver diz que qualquer “mudança no matiz, valor e saturação, toda variação na espessura,

direção e fluxos de pinceladas, todo deslocamento de um formato ou modulação na textura pode afetar, mesmo que ligeiramente, o sentido do texto verbal” (CLUVER, 2006, p. 114). Em *La sed*, observamos esta influência do pictural no verbal porque as técnicas utilizadas por Bonet para a criação das imagens, além de mostrarem os rostos e os corpos das mulheres, têm funções narrativas e apresentam o tom dos textos verbais no momento da narrativa.

A artista utiliza o desenho para compor as imagens dos momentos mais narrativos, isto é, nas partes com mais ações, como que o esboço do que seria a ação e o corpo da personagem, o substrato da ação e da sequência narrativa; a pintura a óleo nas passagens mais subjetivas e abstratas, nos momentos de clímax da narrativa, e a linha dura da água forte nos momentos mais pesados, como metáfora metaimagética para a força e a violência necessária para gravar as imagens no ferro e ter uma imagem espelhada que corresponde às marcas do ácido.

Também há uma metáfora entre as linguagens visual e verbal ao tomarmos como chave de leitura os três versos citados de “For my lover, returning to his wife”, de Anne Sexton:”:

[...] Ela é sólida

Enquanto para mim, eu sou uma aquarela.

Eu sou lavável.” (SEXTON, 1982, p. 190, tradução nossa).¹⁴

O eu lírico de Sexton apropria-se da pintura para definir-se, em seu poema-carta, em relação à esposa do amante, mostrando a inconstância da aquarela em oposição à solidez (suposta, da tinta a óleo). Bonet recupera esses versos para tratar da vida amorosa de sua personagem, cujo amante também retorna para a esposa, não como a ilustrar o poema, mas de forma a integrá-lo na sua narrativa e na constituição de sua personagem. Como os versos foram deslocados de seu contexto, quem enuncia não é mais o eu lírico de Sexton, mas Teresa, que, como diz o poema sobre o caráter lavável da aquarela, dilui o óleo, tintas bastante sólidas, borrando os contornos e os limites das personagens, mostrando a fluidez do corpo em contato com outros corpos, deixando-se fluir.

¹⁴No original: “She is solid//As for me, I am a watercolor./ I wash off.” (SEXTON, 1982, p. 190)

Ademais, o livro escancara o fato de que as palavras também são signos imagéticos, pois são enunciados gravados de forma caligráfica, esquema resultado de performático da escrita (ZUMTHOR, 2002). De acordo com Alfred Gell (2018), pela caligrafia olhamos a marca da ausência de uma presença que (se) escreveu (n)aquelas palavras no papel(e) – o papel como pele da escrita –, marcando a superfície e se marcando. Isso se deve ao fato de que “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se eu tivesse ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras.” (BARTHES, 1978, p. 98). A partir disso, a literatura pode ser considerada uma arte da tatuagem, pois

[...] inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas (SARDUY, 1979, p. 54).

La sed é um corpo tatuado, porque corpos se riscaram nas peles (de papel) e se colocaram em contato com a linguagem e compartilharam a sua agência por meio da criação de redes de contato pela linguagem inscrita (GELL, 2018). E, mais, porque através do toque desses corpos com a pele do papel outros corpos foram criados. Para haver esses novos corpos de tinta, é preciso, como se faz na pele humana, machucar a pele do papel, para marcá-la. Dessa forma, o ato de ler não é apenas decodificação do traço de algum corpo que (se) escreveu, mas também contato entre corpos, corpos de papel e de carne, corpos de palavra, traços e tintas, e também de olhos que (se) leem e se olham.

A ESCRITA DO CORPO

Considerando a forma do livro, podemos pensar que a palavra traz um “fluxo de consciência” das personagens, formado pela voz equívoca da intertextualidade, enquanto a imagem constrói o que Coccia chama de “stream of bodiness” (COCCIA, 2010, p. 64), isto é, o fluxo do corpo no mundo e o contato fluido entre pele do corpo e pele do mundo. Podemos ver

três construções corporais no livro: metáforas corporais, (des)montagem humana e corpos de mulheres.

Em seus livros, Paula Bonet explora a retórica visual na construção de suas imagens pela construção de metáforas através da técnica e da materialidade da tinta. Há, em *La sed*, metáfora visual no trabalho com o terremoto, que mostra o percurso das personagens, que viajam para o Chile, país onde os tremores da terra são recorrentes. Teresa fala:

Meu corpo responde à teoria da deriva continental e das placas tectônicas. Talvez em algum momento eu tenha sido um todo unificado e denso. Não sei quando comecei a me romper, mas estou feita em pedaços. Água, gases e pedaços de terra me confundem e convivem em desordem. Talvez tenha ocorrido uma grande colisão e eu não me dei conta.” (BONET, 2016, p. 262, tradução nossa).¹⁵

E vemos, em várias imagens, os contornos de tinta dos corpos das personagens borrados com terebintina (Figura 4):

¹⁵No original: “Mi cuerpo responde a la teoría de la deriva continental y mi tectónica de placas. Quizás en algún momento fui un todo unificado y denso. No sé cuándo empecé a romperme pero estoy hecha pedazos. Agua, gases y trozos de tierra se confunden y conviven en desorden. Quizás se produjo una gran colisión e no me di cuenta.” (BONET, 2016, p. 262).

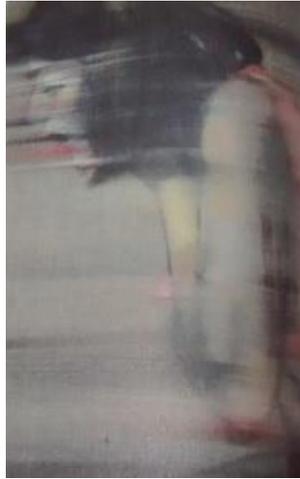


Figura 4 – tinta borrada por terebintina
Fonte: (BONET, 2016, p. 296)

Conectando o verbal ao imagético, podemos dizer que os corpos das personagens não apenas estão em movimento consoante à terra que treme sob seus pés, e a tinta, que reage, diluindo-se com a terebintina, mas também que sua identidade treme e que a inconstância toma conta de todos os aspectos de suas vidas, psicológica e materialmente. Seus corpos se dividem e se mexem no ato da escrita, ao se colocarem no papel, em traço e palavra, misturando-se com o mundo ao perderem seus contornos ou ao ressoarem palavras dos outros que perpassam seu corpo por meio da cotação das despertadoras – esse terremoto da palavra. O movimento do terremoto, apesar de sua violência, também é produtivo, visto que “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 [...]” (CIXOUS, 2017, p. 135).

Os limites do corpo não são rígidos e estanques, pois estamos em constante movimento e fluidez, sendo que nosso corpo nunca é o mesmo, mas é sempre outro. Em contato com o mundo, somos duplos, como Teresa fala em certo momento: “Queria não me sentir partida pela metade. Não estar desdobrada. Eufórica e abatida. Fascinada e invisível. Que angústia ser

duas!” (BONET, 2016, p. 58-60, tradução nossa)¹⁶. A identidade em constituição e o deslocamento também podem ser apreendidos nas imagens feitas em desenho, nos momentos mais narrativos, como na sequência sem palavras (Figura 2) em que Teresa olha-se no espelho e seus contornos e sombras vão, pouco a pouco, esmaecendo, como que mostrando a falta de definição da vida, já que ela se encontra em crise e processo de (re)formação.

Além de perderem os contornos pelos terremotos, há também uma (des)montagem humana, análoga ao que fala G.H. acerca de seus devires:

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 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, 1999, p. 11, grifo nosso para destacar o trecho citado por Bonet em *La sed*)

A vida não é a que se pensou, mas outra, assim como o corpo é sempre outro, porque depende da relação com o outro e com a desorganização da vida. Em *La sed*, há uma (re) ou (des)construção corporal – uma des-organização (des-organismo) – que acompanha a identidade deslocada das sujeitas, pois, em muitas páginas, vários órgãos sozinhos, como órgãos sem corpos: olho, língua, ossos, vísceras, sangue (Figura 5).

¹⁶No original: “Querría no sentirme partida por la mitad. No estar desdoblada. Eufórica y abatida. Fascinada e invisible. ¡Qué angustia ser dos!” (BONET, 2016, p. 58-60).



Figura 5 – órgãos

Fonte: (BONET, 2016, p. 56- 151-215-267)

Esses órgãos não fazem parte de um organismo – um corpo estruturado –, mas são potencialidade, corpos para serem significados e performados. Eles podem ser lidos como restos de corpos que foram desmontados (riscados, deslocados, jogados) dentro do espaço literário, ou como corpos de Teresa, que é “frankensteinianamente” construída ao longo do livro, a partir da desmontagem e combinação de diversos outros corpos.

Como não têm corpos, são eles mesmos corpos, e podem ser aproximados dos “corpos sem órgãos”, de Deleuze e Guattari (1996), que consistem não de um conceito, mas de um grupo de práticas corporais formadas por órgãos que foram tirados de sua funcionalidade/utilidade e de sua constituição como constituinte de um organismo, essa máquina estruturada que produz – no caso das mulheres, que reproduz. Eles então deixam de ser corpos que produzem para performarem novos modos de vida, um saber-ser¹⁷ que não seja útil ao sistema, apenas seja – assim como a arte – potencialidade e intensidade.

Podemos aproximar a prática dos corpos de órgãos, proposta por Deleuze e Guattari, do que Helene Cixous (1975, p. 148) chama de “desapropriar sem cálculos”, que, para ela, “seria algo próprio da mulher – e eu defendo não o “próprio”, mas a possibilidade de corpo, definido como

¹⁷Tendo em mente que a performance, para Zumthor, é: “[...] eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

“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 [...]” (CIXOUS, 2017, p.148). É preciso rechaçar a hierarquia entre as partes do corpo, não centrar na utilidade, não hierarquizar o corpo em suas partes nem em sua erogeneidade, como a sexualidade masculina, que “gravita em torno do pênis” (CIXOUS, 2017, p. 148). Podemos, inclusive, pensar na desierarquização da leitura pela quebra de posições que o livro ilustrado propõe entre imagem e palavra, pois cada linguagem é igualmente importante, como um corpo em sua potencialidade máxima.

Vemos então um corpo que possa ser por si, com todas as suas características, que se entrega, como Teresa afirma ter renunciado aos padrões, quando passa a guiar a narrativa (Figura 6):



Figura 6 – Teresa se apresentando

Me separei de Martin, de Bru e de meus outros eus./ Agora sou como uma garota com traje de banho vermelho,/ a que caminha com o orgulho natural de quem tem um corpo,/ a que não esconde nem alma nem carne./ A que não quer estar semvivendo e se entrega à vida com todas as suas conseqüências./ A que renuncia. (BONET, 2016, p. 153-163, tradução nossa)¹⁸

O corpo da mulher não é algo dado, mas, como todo corpo, é construído socialmente por atos performativos que incorporam o gênero (BUTLER, 2008), e sua experiência é baseada na formação de um corpo-

¹⁸No original: “Me he separado de Martín, de Bru y de mis otros yoes./ 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, 2016, p. 153-163).

para-o-outro, sendo-lhe negado o direito à sua própria subjetividade e autonomia (MOI, 2008).

As convenções da feminilidade dizem como a mulher deve ser; há uma construção compulsória do corpo feminino como corpo materno, como se a maternidade fosse essência do eu-mulher (BUTLER, 2008). Lupe e Monique, as duas personagens que iniciam o livro de Bonet, se encontram perdidas porque acabaram de sair de relacionamentos amorosos e não sabem como lidar com a ausência do outro-homem, que elas achavam que lhes dava sentido e de alguma forma preenchia suas vidas devido ao vício do amor e da aprovação masculina (RICH, 2018). Elas viviam, logo, para o outro, não para si mesmas, por isso a solidão lhes parecia estarrecedora, de modo que os corpos das mulheres que vemos no livro, sempre sozinhos, devem aprender a viver com a solidão.

Paula Bonet trabalha com o corpo da mulher, mostrando corpos degradados e imobilizados que sofrem com o controle colocado sobre as mulheres. Os corpos das mulheres se contorcem, vomitam, se rasgam e se enfraquecem, porque não têm poder sobre si mesmos, de corpos que se destroem através da “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, 2018, s/d).

As personagens precisam quebrar o silêncio sobre seus próprios corpos, criando-os por meio de marcas nos corpos da linguagem, e dando corpo à sua voz e ao seu sofrimento, transformando o sofrimento em resistência. Podemos dizer, assim, que os corpos de tinta de Bonet potencializam outras formas de existência da corporeidade das mulheres e na sua relação com as subjetividades e com as palavras que as perpassam. Nesse sentido, os corpos de tinta e de palavra estimulam mudanças e reconstruções dos corpos de carne e permitem que o corpo-imagem extrapole a relação de aparência e passe a ser narrativa e resistência pela leitura.

Não mais corpos-para-o-outro, mas 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 - inclusive um outro tipo de outro, 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, 2008, p. 139), porque os corpos não são naturais, são construídos culturalmente, configuram-se como performances na vida, assim como o gênero e o tornar-se mulher. Dessa forma, os órgãos sem corpos podem ser a potencialidade de uma performance corporal, como corpos que permitem a vida e que, unidos, não formem um organismo, mas performam seus corpos e suas existências. Os corpos das mulheres precisam ser potencializados como corpos sem órgãos, com e entre si.

A partir disso, a tentativa de suicídio da personagem pode ser lida como uma metáfora para a morte necessária do eu para a reconstrução de um novo corpo, corpo de mulher que performe seu corpo como um corpo “liberado” (XAVIER, 2009, p. 169), ou seja, livre das amarras que a sociedade lhe impõe, que viva a igualdade de gênero, pois, como disse Adrienne Rich em seu ensaio sobre o suicídio de Anne Sexton, “Já tivemos o bastante de mulheres poetisas suicidas, de mulheres suicidas, de autodestrutividade como a única forma de violência permitida às mulheres.”(RICH, 2018, s/d).

Sobre o mural pintado em Figueres, que foi epílogo de seu livro, no qual Bonet pintou uma mulher com sua pele marcada pelo tempo, ela comenta:

Cansada como estou de ver no papel e na tela rostos de mulheres que passam dos quarenta mas que mostram uma pele lisa e brilhante, como de quinze; cansada também de exigir de minha própria imagem algo que não fui, sou nem serei porque o que projeto não existe; cansada de ver como amigas e companheiras fazem o impossível diante de seus celulares para parecerem estrelas pop, eu gostaria de ser capaz de pintar em um grande formato uma pele de trinta e quatro anos, com toda a sua beleza despojada de maquiagem e de photoshop. Com as olheiras, espinhas e brilhos que todas temos./ Porque o objetivo não é nos parecermos a essas imagens que nos gravaram a fogo para nos frustrarmos e nos fazerem gastar dinheiro em cremes,

dietas e operações, o objetivo é MUDAR O OLHAR. (BONET, 2018, s/p, grifo no original, tradução nossa)¹⁹.

Bonet propõe que é preciso mudar o olhar, de modo que os tremores/terremotos do corpo, que antes eram de medo e indefinição, possam ser um corpo que treme a sua potência, a sua força de seus órgãos sem organismo, corpos que têm o poder sobre si, que podem fazer aborto, que podem ter prazer e que podem sofrer e aprender com esse sofrimento, não se convertendo no arquétipo da heroína trágica que morre no final por transgredir as normas que a sociedade impõe. E que também possam experimentar 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, 2017, p. 130, grifos no original).

Em sua exposição *O útero do mundo*, ao recuperar o polêmico quadro *Origem do mundo*, de Gustave Courbet (1866), que retrata a vulva de uma mulher, Verônica Stigger (2016) apresenta a vagina como abertura e possibilidade de (re)nascer, por onde se nasce e por onde se potencializa os corpos, dando-lhes vida ou prazer. Bonet também pinta a vulva, só que agora não é mais um homem olhando uma mulher e a representando em tinta, é uma mulher se tocando. Teresa explora sua erogeneidade (Figura 7), rompendo o silêncio da representação e da prática da potencialidade do

¹⁹No original: “Cansada como estoy de ver en papel y en pantalla rostros de mujeres que pasan de los cuarenta pero lucen una piel tersa y brillante, como de quince; cansada también de estar exigiendo a mi propia imagen algo que no fui, soy ni seré porque lo que proyecto no existe; cansada de ver cómo amigas y compañeras hacen lo imposible delante de sus teléfonos móviles para parecer estrellas pop, me gustaría ser capaz de pintar a gran formato una piel de treinta y cuantos, con toda su belleza despojada de maquillaje y de photoshop. Con las ojeras, granos y brillos que tenemos todas. /Porque el objetivo no es parecernos a esas imágenes que nos han grabado a fuego para frustrarnos y hacernos gastar dinero en potingues, dietas y operaciones, el objetivo es CAMBIAR LA MIRADA.” (BONET, 2017, s/d). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BgeOrB9HFnm/> Acesso: 30 ago. 2018.

prazer, negado às mulheres até hoje em muitos lugares do mundo e, como Stigger (2016, p. 21) propõe,

[...] dessa possibilidade de renascimento, com tudo que ela tem de ambivalente e perturbadora. Porta de entrada para o útero do mundo – mas também porta de saída para o mundo. Figura tão difícil de encarar – quase uma Medusa em miniatura –, precisamente porque nos põe diante do abismo das aberturas do corpo, do corpo como coisa que se abre.

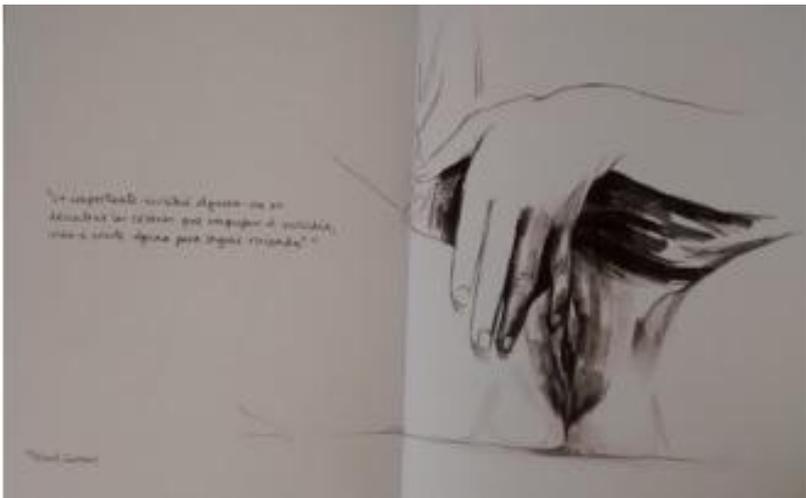


Figura 7 – masturbação
Fonte: (BONET, 2016, p. 302-303)

Por fim, no último capítulo do livro, há mais uma metáfora visual: a reconstrução do corpo pela metapintura (Figura 8). O esboço do corpo está rabiscado, e ele 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. Um corpo que começa a viver a partir do vivido, do

experienciado ao (se) escrever e (se) pintar, pois

Só podemos começar do que somos - seres que foram criados numa sociedade cruelmente racista, capitalista e machista, que moldou nossos corpos e nossas mentes, nossas percepções, nossos valores e nossas emoções, nossa linguagem e nossos sistemas de conhecimento. (JAGGAR, 1997, p. 178).

E 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 não pela autodestruição, pela sina trágica da mulher que para ser heroína precisa ser trágica, mas por um novo olhar e por um novo modo de ser que aponte um novo devir para as mulheres.



Figura 8 – (Re)construção
Fonte: (BONET, 2016, p.318-321)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos, neste artigo, a construção do livro ilustrado *La sed* (2016), da pintora valenciana Paula Bonet, cujo objetivo era homenagear as artistas chamadas de “despertadoras” e reagir à sociedade patriarcal em que vivemos, que menospreza as artistas mulheres pelo seu gênero. No entanto, ela adentrou a ficção e criou uma narrativa que pode ser lida como uma narrativa de formação de mulheres, pois as personagens, Lupe, Monique e Teresa, passam por uma jornada de transformação. Exploramos, também, como se dá a construção dos corpos via imagem e palavra e como cada uma das mídias contribui para a construção da narrativa. A partir disso,

analisamos como ocorre a construção de corpos dentro do livro, seja unindo metáforas verbais com metáforas visuais, utilizando para isso as técnicas pictóricas para mostrar a incompletude e a identidade em construção das personagens. Aproximamos também as práticas sociais dos “corpos sem órgãos”, de Deleuze e Guattari (1996), do “des-apropriar”, de Hélène Cixous (2017), para pensar a potência dos órgãos pintados e do corpo das personagens como performado dentro do livro. Por fim, considerando o percurso da criação do livro, as vozes e os corpos de mulheres, vimos que eles passam de corpos úteis, controlados e imobilizados para corpos “liberados” entre enunciados de outras e no mundo, corpos-com-as-outras, corpos em potência que rompem com o sofrimento como sina e adentrem a arte, a escrita, novos modos de ser.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVALÓS, Almudena. Los hombres pueden intentar ponerse en nuestro lugar, pero no saben qué es gestar un niño o parir uno muerto. In: *El País*, Madrid, 12 jul. 2018. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2018/07/09/icon/1531141678_827927.html Acesso em: 16 jul. 2018.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-44.

BONET, Paula. *La sed*. Barcelona: Lunweg, 2016.

_____. *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END*. Lunweg: s/d, 2016.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R.(ed.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 19-41.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CIXOUS, Hélène. O riso de Medusa. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; DE LIMA COSTA, Claudia; A. LIMA, Ana Cecília (Org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 129-155.

CLUVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 107-166.

COCCIA, Emanuelle. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2009.

FELSKI, Rita. *The gender of modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

IGLESIAS, Anna María. Entrevista con Paula Bonet. *Revista Mercurio*, s/d, 2017. Disponível em: <http://revistamercurio.es/ediciones/2017/mercurio-192/paula-bonet-no-honesto-contigo-la-obra-no-tendra-alma/> Acesso: 10 jul. 2017

LINDEN, Sophie V. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOI, Toril. "I Am Not a Woman Writer: About women, literature and feminist theory today". *Feminist Theory*. s/d, v. 09, n. 03, 2008.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NODARI, Alexandre. *Filozooftia*. *Revista Canguru*, s/d, 2017.

RICH, Adrienne. Um ensaio de Adrienne Rich sobre Anne Sexton. Traduzido por Beatriz Regina Guimarães Barboza. 2018 [1974]. Disponível em: <https://pontesoutras.wordpress.com/2018/02/16/um-ensaio-de-adrienne-rich-sobre-anne-sexton-traduzido-por-beatriz-regina-guimaraes-barboza/>
Acesso em: 30 ago. 2018.

SARDUY, Severo. *A escrita sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

STIGGER, Verônica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa; Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2007.

ZERNER, Henri. "O olhar dos artistas". In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2008. V. 2. p. 101-140.

Data de recebimento: 29 dez 2018

Data de aprovação: 10 maio 2019