

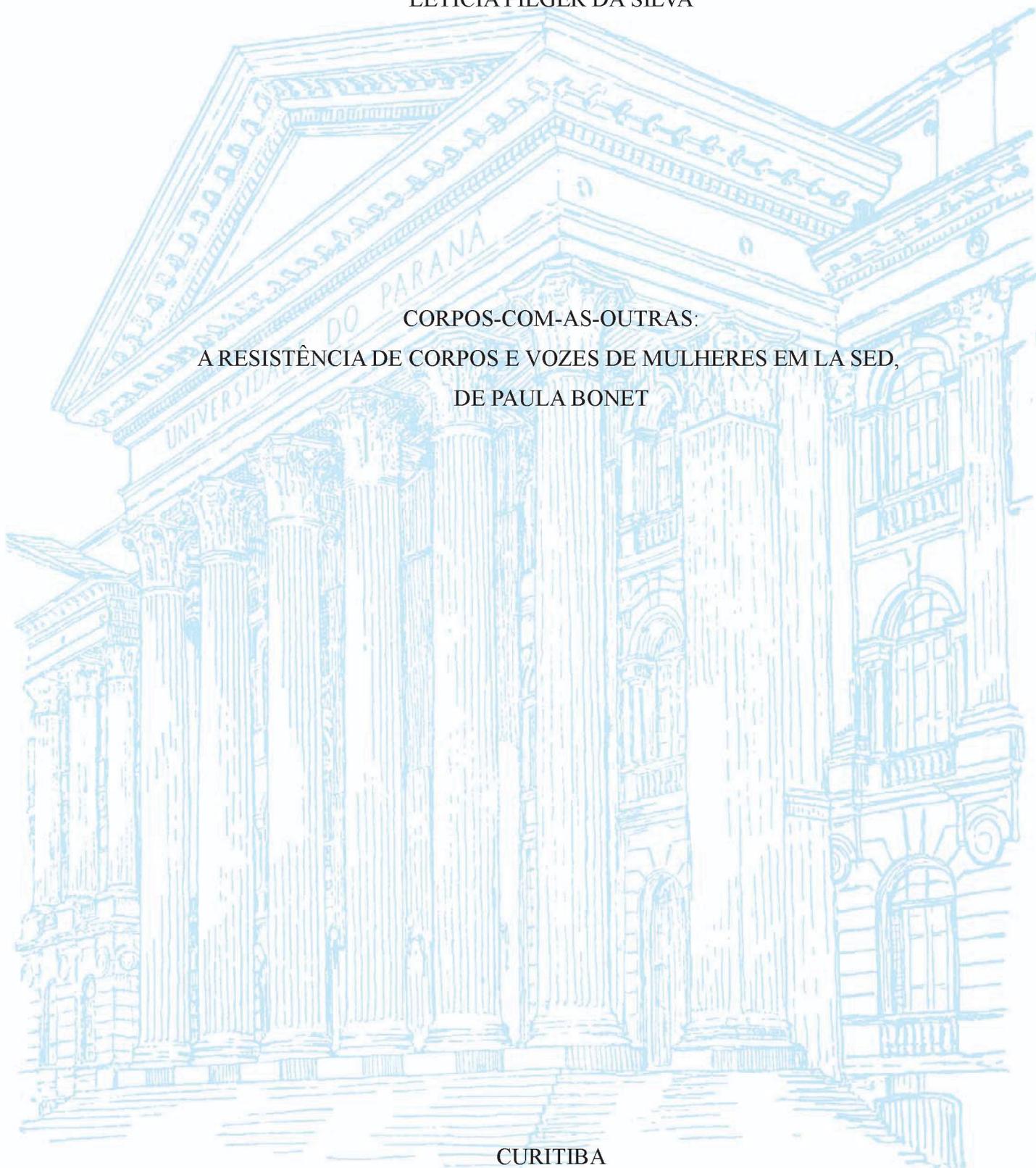
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LETICIA PILGER DA SILVA

CORPOS-COM-AS-OUTRAS:
A RESISTÊNCIA DE CORPOS E VOZES DE MULHERES EM LA SED,
DE PAULA BONET

CURITIBA

2020



LETICIA PILGER DA SILVA

CORPOS-COM-AS-OUTRAS:
A RESISTÊNCIA DE CORPOS E VOZES DE MULHERES EM LA SED,
DE PAULA BONET

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Alexandre André Nodari.

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Mariluci Zanela – CRB 9/1233

Silva, Leticia Pilger da
Corpos-com-as-outras: a resistência de corpos e vozes de mulheres em
La Sed, de Paula Bonet / Leticia Pilger da Silva – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre André Nodari.

1. Bonet, Paula 1980-. 2. Crítica literária feminina. 3. Intertextualidade. 4.
Metáfora - Literatura. I. Título.

CDD – B869.308



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

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LETICIA PILGER DA SILVA** intitulada: **CORPOS-COM-AS-OUTRAS: A RESISTÊNCIA DE CORPOS E VOZES DE MULHERES EM LA SED**, DE **PAULA BONET**, sob orientação do Prof. Dr. **ALEXANDRE ANDRE NODARI**, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

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

CURITIBA, 28 de Maio de 2020.

ALEXANDRE ANDRE NODARI

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

VERONICAANTONINE STIGGER

Avaliador Externo (FACULDADE DE ARTES PLÁSTICAS DA FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES
PENTEADO)

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*Para Paula Bonet, mi despertadora,
y todas las muestras despertadoras,
que nos despiertan diariamente para la
vida por medio de la literatura y el arte
y que forman cuerpos-con-las-otras.*

Corpos-com-as-outras.

Corpos-com-nós-outras.

Cuerpos-con-nosotras.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à UFPR, minha *alma mater* e minha segunda casa, pelo ensino público gratuito de qualidade que defenderei até o derradeiro dos meus dias.

À CAPES, pelo suporte financeiro no primeiro ano do mestrado. E ao CNPq, pela bolsa no segundo ano.

A todos que, ao longo da minha vida acadêmica, acreditaram em mim e na minha pesquisa. Principalmente aos colegas e aos amigos que cruzaram meu caminho nesses dois anos do mestrado e que compartilharam leituras, referências, conhecimentos, risadas, mesas em eventos e viagens peregrinas em busca de conhecimento e compartilhamento.

A todos os alunos que tiveram aula comigo nesses dois últimos anos e que me deram (dão) forças para continuar através da prática do diálogo sobre a escrita, sobre a língua portuguesa e sobre a vida – e pela paciência por me ouvirem falar da dissertação. Agradeço também à presença e ao apoio de todos os meus alunos e ex-alunos na sessão da defesa. Quero que, a cada novo ano, vocês entrem em peso na UFPR. A educação sofre inúmeras ameaças, mas, juntos, pelo conhecimento, a gente resiste através da linguagem e da união.

Ao meu orientador, Alexandre Nodari, por aceitar me orientar mais uma vez, pela orientação, pelas correções, pelas várias referências e pela excelente leitura. Ao longo de todos esses anos eu me tornei uma pesquisadora nodariana que investiga (e ensina) a enunciação e que adora criar conceitos por ter tido contato com sua pesquisa.

Agradeço às integrantes da banca, Veronica Stigger, pela leitura e pelo belíssimo texto sobre minha dissertação, e Luci Collin, pela leitura, pela fala, pela leveza, por existir enquanto escritora, professora e tradutora, e pela reeducação. Agradeço também a professora Rosane Kaminsky, por fazer parte da banca de qualificação. Graças a vocês, esse trabalho se tornou um *corpo-com-outras* no diálogo de pesquisa sobre as mulheres e a literatura.

Às minhas despertadoras do mundo acadêmico, em especial Janice Nodari, por terem me mostrado que a universidade é salva por mulheres que ensinam literatura e língua, que orientam, que confiam, que criam laços saudáveis e que são excelentes profissionais.

Às meninas que criaram e que participaram do grupo de estudos TEL – Trajetórias da Crítica Literária Feminista, pelos conhecimentos, pelos diálogos enriquecedores e pela resistência. Às organizadoras do evento *Política por.de.para mulheres*, do curso de Direito da UFPR, pela iniciativa, pelo diálogo e pelo espaço para as publicações.

Aos companheiros de Poiesis – Vale, Gui, Carol, Diamila, Lua e Renata –, pela força e pelos sábados.

Aos meus amigos, pela companhia, pelas risadas, pelo amor e pela luta! Vocês tornam essa pesquisa mais leve e engraçada. Agradeço: Renato (pela amizade e pelo companheirismo do amor), Regina, Talitha, Kauê, Kleinke, Vanessa, Vanise, Gabriela Chiva, Carol e Clarissa, que me acompanharam diretamente no decorrer da pesquisa. Agradeço especialmente a Laura, pela revisão do abstract em inglês; a Iamni, pelo transporte da dissertação até São Paulo, e ao meu grande amigo Amyr, pelas inúmeras conversas sobre a vida e sobre as traduções, pelas

leituras, pela ajuda com as transcrições de áudios dos quais eu não conseguia distinguir algumas palavras, e pela revisão das traduções em espanhol e de parte do texto.

Aos meus pais, Eliza e Denilson, pelo despertar da vida, pelo amor, pelo apoio e pela humildade. Sempre repetirei que vocês são fundamentais em minha vida ontem, hoje e sempre. Agradeço demais a companhia em todos os momentos difíceis e a paciência pelos momentos em que fiquei imersa em livros e leituras. Agradeço imensamente minha mãe por ser minha luz e por, desde que eu era pequena, sempre me ouvir contar sobre o que lia e estudava, porque ela me ouviu muito ao longo da escrita, e ao meu pai por ser meu ciborgue automobilístico.

Aos meus companheiros piebaldes, por experienciarem a pele manchada e o cabelo branco e compartilharem suas experiências com o corpo comigo, porque foram importantes para que eu ressignificasse o meu corpo e, muitas vezes, a pesquisa do corpo e da pele. Especialmente à mexicana Andrea e à estadunidense Poppy.

À Natália, uma até-então-desconhecida, por trazer o livro *La sed* pra mim de Barcelona, em maio de 2017, quando voltava ao Brasil. Tenho que te agradecer muito por trazer três quilos na sua bolsa para uma completa desconhecida.

Às pessoas que disponibilizam textos em pdf na internet, por me ajudarem a ler muitos textos aos quais não teria acesso em papel, e à biblioteca da UFPR, pelo abrigo, pelos livros e pelo pó e cheiro livrescos. O conhecimento não é democrático, e é preciso quebrar as amarras que prejudicam a sua construção, ainda mais no Brasil, onde a pesquisa e a educação são violentadas diariamente.

A todas as pesquisadoras, das mais diversas áreas, que pesquisam mulheres e as tiram do silêncio nas monografias, dissertações, teses, salas de aulas, mídias sociais e espaços inúmeros, e que me permitiram chegar até aqui.

E, finalmente, à Paula Bonet, minha grande despertadora, pelos livros, pelas falas, pelas entrevistas, pelas pinturas, pelas ilustrações, pelas gravuras e pela resistência.

Dulces antepasadas mías
ahogadas en el mar
o suicidas en jardines imaginarios
encerradas en castillos de muros lilas
y arrogantes
espléndidas en su desafío
a la biología elemental
que hace de una mujer una paridora
antes de ser en realidad una mujer
soberbias en su soledad
y en el pequeño escándalo de sus vidas

Tienen lugar en el herbolario
junto a ejemplares raros
de diversa nervadura.
(Cristina Peri Rossi)

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(Gilka Machado)

I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night;
dreaming evil, I have done my hitch
over the plain houses, light by light:
lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
A woman like that is not a woman, quite.
I have been her kind.

I have found the warm caves in the woods,
filled them with skillets, carvings, shelves,
closets, silks, innumerable goods;
fixed the suppers for the worms and the elves:
whining, rearranging the disaligned.
A woman like that is misunderstood.
I have been her kind.

I have ridden in your cart, driver,
waved my nude arms at villages going by,
learning the last bright routes, survivor
where your flames still bite my thigh
and my ribs crack where your wheels wind.
A woman like that is not ashamed to die.
I have been her kind. (Anne Sexton)

LO
ESTAMOS
HACIENDO.
JUNTAS

POR EL FIN DEL
PATRIARCADO

(PAULA BONET, 2019)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção de corpos de mulheres entre palavras e imagens no livro *La sed*, da pintora e escritora espanhola Paula Bonet (2016), no qual os corpos das personagens são criados por desenho, pintura e gravura, e suas vozes são construídas por meio da intertextualidade com textos de escritoras que Bonet chama de “despertadoras”. Para isso, serão analisadas a relação entre imagens e palavras e a função de cada uma, considerando o livro como “livro ilustrado” devido ao fato de amalgamar o literário e o pictórico, assim como a influência das técnicas narrativo-pictóricas para a construção da narrativa. Na relação entre as linguagens verbal e visual, também serão analisadas as metáforas translinguagens – construídas no espaço *entre* a imagem e a palavra. Além disso, serão analisadas as citações de escritoras – Clarice Lispector, Victoria Ocampo, Sylvia Plath, Maria Luisa Bombal, Teresa Wilms Montt, Anne Sexton, Patti Smith – que compõem os textos verbais do livro, para se depreender a mudança de sentidos desses textos e a formação de uma equivocidade de vozes e experiências de mulheres através da literatura. A partir da análise e da crítica literária feminista, será desenvolvido um conceito para repensar a função política de mulheres que citam e são citadas por outras mulheres, além de ressignificar a experiência dos corpos de mulheres literária e socialmente: corpos-com-as-outras. A partir disso, serão exploradas três configurações de corpos no livro: a (des)montagem humana e a necessidade de reconstrução, os órgãos sem corpos como possibilidade corporal e os corpos liberados das mulheres.

Palavras-chave: Paula Bonet. Corpos. Mulheres. Crítica literária feminista. Intertextualidade. Metáfora.

ABSTRACT

This work aims to analyze the construction of women's bodies between words and images in the book *La Sed*, by Spanish painter and writer Paula Bonet (2016). In the book, the characters' bodies are built by the techniques of drawing, painting and engraving, and their voices are created through intertextuality with the work of writers who Bonet calls "awakeners". The book will be regarded as a "picturebook" for the combination of the literary and the pictorial, and thus, the relationship between images and words, the function of each one and the influence of the narrative-pictorial techniques in the making of the narrative will be analyzed. Regarding the relationship between verbal and visual language, translanguage metaphors - constructed between image and word - will also be evaluated. Furthermore, the quotes from the awakeners - Clarice Lispector, Victoria Ocampo, Sylvia Plath, Maria Luisa Bombal, Teresa Wilms Montt, Anne Sexton, Patti Smith - which are part of the verbal texts of the book will be explored. This seeks to improve the comprehension of the change of meanings and the formation of an equivocity of women's voices and experiences through literature. Based on the analysis and on feminist literary criticism, a concept will be developed to rethink the political function of women who quote and are quoted by other women, as well as to create new meaning to the experience of women in literary and social ways: women-with-the-others. Finally, three body configurations in the book will be explored: human (un)composition and the need for reconstruction, organs without bodies as a bodily possibility and the released bodies of women in the potential of their own lives.

Keywords: Paula Bonet. Bodies. Women. Feminist literary criticism. Intertextuality. Metaphor.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar la construcción de cuerpos de mujeres entre palabras e imágenes en el libro *La sed*, de la pintora y escritora española Paula Bonet (2016), en el cual los cuerpos de los personajes son creados por las técnicas del dibujo, de la pintura y del grabado, y sus voces son formadas por medio de la intertextualidad con textos de escritoras a las que Bonet llama "despertadoras". Para eso, serán analizadas la relación entre imágenes y palabras y la función de cada una, considerando el libro como un "libro ilustrado" por mezclar lo literario y lo pictórico, así como la influencia de las técnicas narrativo-pictóricas para la construcción de la narrativa. Sobre la relación entre los lenguajes verbal y visual, también se analizarán las metáforas translenguajes – construidas entre la imagen y la palabra. Además, se analizarán las citas de escritoras – Clarice Lispector, Victoria Ocampo, Sylvia Plath, María Luisa Bombal, Teresa Wilms Montt, Anne Sexton, Patti Smith –, que componen los textos verbales del libro, para comprender el cambio de sentidos de esos textos y para la formación de una equivocidad de voces y experiencias de mujeres por medio de la literatura. Basado en el análisis y en la crítica literaria feminista, se desarrollará un concepto para repensar la función política de las mujeres que citan y son citadas por otras mujeres, además de reelaborar la experiencia de los cuerpos de las mujeres de manera literaria y social: cuerpos-con-las-otras. A partir de eso, se explorarán tres configuraciones de cuerpos en el libro: el (des)montaje humano y la necesidad de reconstrucción, los órganos sin cuerpos como posibilidad corporal y los cuerpos liberados de mujeres.

Palabras clave: Paula Bonet. Cuerpos. Mujeres. Crítica literaria feminista. Intertextualidad. Metáfora.

LISTA DE FIGURAS

Devido à qualidade das imagens, decidi disponibilizar todas elas digitalmente em alta resolução em uma pasta no drive. Para acessá-la, escaneie o *QR code* pelo seu celular ou clique no link abaixo:



Link para a pasta:

https://drive.google.com/drive/folders/1HR0HR-qZPSHnkDXCWHDnhZUcKHB_BoNm

Figura 1 – <i>Women in Science</i>	26
Figura 2 – <i>Mujeres del libro</i> , 2018.....	27
Figura 3 – <i>Mujeres del libro</i> , 2019.....	27
Figura 4 – Cartaz da <i>Feria del Libro de Madrid</i> , de 2018.....	28
Figura 5 – Cartaz do Festival de <i>Mediometrajes de Valencia</i>	29
Figura 6 – <i>Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END</i> (capa e “ <i>La casa vacía</i> ”).....	32
Figura 7 – <i>813</i> : François Truffaut.....	34
Figura 8 – <i>Por el olvido</i>	34
Figura 9 – Contraste entre imagen de <i>Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END</i> (2014) e de <i>La sed</i> (2016).....	42
Figura 10 – Roedores.....	44
Figura 11 – Guardas	48
Figura 12 – Texto e imagem não incluídos no livro.....	53
Figura 13 – Organização das imagens na exposição	53
Figura 14 – Mesma citação e imagens na exposição e no livro.....	54
Figura 15 – <i>Y llegas a performarme en el blanco de mi sed</i>	56
Figura 16 – A angústia de ser duas.....	56
Figura 17 – Mural WOMART.....	58
Figura 18 – Gravura, desenho e pintura em <i>La Sed</i>	60
Figura 19 – Quadro modificado pela terebintina.....	63
Figura 20 – Caligrafia rasurada de <i>Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END</i>	67
Figura 21 – Caligrafia de <i>813</i>	67
Figura 22 – Caligrafia de <i>La sed</i>	67
Figura 23 – Diagramação e montagem na cena entre Monique e Bru.....	71
Figura 24 – Monique e Bru em páginas separadas.....	73
Figura 25 – Teresa na sala.....	74
Figura 26 – Teresa se anunciando.....	76
Figura 27 – Teresa de perfil.....	77
Figura 28 – Teresa se olhando no espelho.....	79
Figura 29 – Lupe olhando o leitor.....	80
Figura 30 – Parede de despertadoras.....	85
Figura 31 – Quadros com capa preta.....	88

Figura 32 – Lupe no trem.....	92
Figura 33 – Mona.....	93
Figura 34 – Registros de viagens.....	94
Figura 35 – A casa vazia.....	100
Figura 36 – Teresa tomando café.....	102
Figura 37 – <i>Femme Maison</i> , de Louise Bourgeois.....	104
Figura 38 – Lírios.....	106
Figura 39 – Pássaros mortos.....	108
Figura 40 – Pássaro da Despedida.....	110
Figura 41 – Primeiro tremor.....	111
Figura 42 – Segurando o corvo.....	111
Figura 43 – Corvo rasgando Teresa.....	112
Figura 44 – Sequência mãos-sexo-montanha.....	115
Figura 45 – Tinta e solvente.....	117
Figura 46 – Sexo.....	120
Figura 47 – Epígrafe caligráfica de Clarice por Bonet.....	137
Figura 48 – Edição brasileira de trecho citado para contrapor a caligrafia bonetiana.....	137
Figura 49 – Episódio do maiô.....	144
Figura 50 – Iceberg e selfie de Bonet.....	149
Figura 51 – Autorretrato descartado.....	150
Figura 52 – Quadro e sua reprodução em <i>La sed</i>	150
Figura 53 – Truffaut no quarto de Lupe.....	152
Figura 54 – <i>La Psaume</i> e rosto de Claudel.....	154
Figura 55 – Pássaro defeca no amor romântico.....	160
Figura 56 – Organização do parágrafo sobre suicídio e notas.....	163
Figura 57 – Intervenção médica.....	180
Figura 58 – <i>Sainte Sébastienne</i> , Louise Buorgeois (1992).....	181
Figura 59 – Sangue.....	182
Figura 60 – Autorretrato no elevador com embrião com coração parado (2018).....	184
Figura 61 – Mulher sufocando.....	185
Figura 62 – Órgãos.....	188
Figura 63 – Courbet e Cahn.....	192
Figura 64 – Teresa se masturbando.....	193
Figura 65 – (Re)construção.....	195
Figura 66 – Charge de Cipta Vidyana.....	200

SUMÁRIO

0. DESPERTAR: CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	14
1. CORPO SEDENTO: PAULA BONET.....	24
1.1. A artista e seu percurso.....	24
1.2. Seus livros.....	31
1.3. O despertar bonetiano.....	35
2. O CORPO DO LIVRO: ENTRE PALAVRAS E IMAGENS.....	46
2.1. O objeto-livro	47
2.2. Técnicas pictórico-narrativas.....	58
2.3. Sentido entre imagens e palavras.....	70
2.4. Os rostos que olham.....	79
2.5. As metáforas translinguagens bonetianas.....	94
3. VOZES DE/ENTRE MULHERES.....	122
3.1. As palavras com as outras	124
3.2. Citação como terremoto.....	131
3.3. Trechos desmarginados.....	134
3.4. O percurso dos corpos bonetianos	174
4. DESPEDIDA E FUTURO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	196
REFERÊNCIAS.....	202
Apêndices.....	216
Tradução: “VOCÊ PINTA COMO UM HOMEM. Como se afirma um eu que nunca se afirmou antes?”.....	216
Tradução: “Sou aquela que olha”.....	217
Tradução: “Mulheres que magem”.....	218
Tradução: “Sangue jovem”.....	219
Tradução: “Mudar o olhar”.....	220

0. DESPERTAR: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os rostos contam histórias. Esse foi o ponto de partida da presente pesquisa, que trata de corpos, da cabeça aos pés, e de histórias de vidas. Então, é falando dos rostos-histórias em minha vida que começarei esta dissertação, para contar como é que eu vim parar aqui. Para isso, preciso que retomemos minha infância, porque foi quando comecei a desenhar e a criar histórias. Sempre desenhei pessoas, ou o que minha mãe chama(va) de “famílias”, porque os desenhos consistiam sempre de um grupo que estava relacionado de alguma forma, e enquanto eu ia rabiscando e pintando – a lápis de cor, no papel, ou a giz, no quadro negro –, ia (me) contando as histórias das pessoas que se desenhavam pela minha mão canhota. Eu explorava diversos tipos de olhos, de narizes, de queixos, uma variedade de cores de pele, de tipos e matizes de cabelo e de experiências de vida pelos rostos, porque a maioria daquelas pessoas só tinha rostos. Os traços nasciam da minha performance amadora de traços no papel e as narrativas bebiam das histórias que ouvia por aí ou dos livros que lia.

Um detalhe interessante é que a maioria dessas pessoas eram mulheres. Talvez seja porque via mulheres, como Vênus ou Mona Lisa, nos quadros, ou porque eu (me) criasse meus outros eu-mulheres pelas histórias dos rostos que inventava, como que experimentando outros modos de vida, refazendo o meu gênero – essa tecnologia e performance que demanda construção, desconstrução e reconstrução a todo momento em vários espaços da vida¹. Mesmo que o fizesse na minha cabeça de criança que sempre criou hipóteses sobre como a vida seria outra se eu tivesse outra imagem no espelho ou como seria se eu fosse outra pessoa.

Sem técnica e referências artísticas, parecendo figuras de desenho animado, aqueles rostos me contavam narrativas, de cenas rotineiras a epopeias dignas de novelas mexicanas, embora, é válido dizer, eu nunca tenha registrado verbalmente nenhuma das histórias. Ainda me restam algumas delas como lembrança, outras já não poderiam ser guardadas e viveram apenas no momento que foram desenhadas, porque feitas de giz no quadro negro pendurado no paiol do quintal.

Aos poucos abandonei minhas “famílias” e por muito tempo só desenhei e pintei quando me mandavam nas aulas de arte da escola. Aos dezesseis, voltei a desenhar como fazia na infância, para espairecer a cabeça, e passei a pintar com umas aquarelas velhas que guardara daquele tempo de criança. Desde então nunca mais parei de desenhar e pintar, embora hoje seja, para mim, muito mais fácil criar pessoas de palavras.

¹ DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

Em 2013, caloura no curso de Letras, fiz uma disciplina optativa sobre literatura e artes visuais, as minhas duas áreas favoritas, e escrevi um artigo sobre Manuel Bandeira e Pablo Picasso, duas grandes referências minhas na época e, importante ressaltar, dois homens. Naquele mesmo semestre, comecei a estagiar em uma biblioteca e uma colega de trabalho – Thaís –, sabendo que eu gostava de pintura e me ouvindo falar da minha pesquisa de caloura, me apresentou o pintor e ilustrador espanhol contemporâneo Conrad Roset e suas musas. Foi admiração à primeira vista. Na época, entre o desejo de ser uma de suas musas e o de tomar as mãos dele como minhas, para eu criar as musas, eu me baseava nos seus desenhos para fazer meus rabiscos e experimentar a aquarela. Comecei a segui-lo virtualmente nas redes sociais e, ao acompanhar seu trabalho (e sua vida), fui conhecendo outros artistas catalães, muitos dos quais dividiam o ateliê com ele: Amaia Arrazola, Chamo San, Guim Tió Zarraluki – sobre quem escrevi um artigo na graduação –, e Paula Bonet. Todos eles, cada qual com seu estilo, exploravam, na época, retratos: Roset com suas musas de aquarela; Amaia, com suas caricaturas de olhos grandes; Chamo San com seus rostos hiperrealistas de caneta esferográfica; Guim Tió, com sua ironia deformatória, e Paula Bonet, com seus (auto)retratos de mulheres que choram baleias, com bochechas vermelhas, olhar dolorido e que vomitam palavras e lírios.

Dentre eles, Bonet é quem, além de pintar rostos, explora as palavras, inclusive afirmando que a literatura é a arte imprescindível em sua vida. Ela realiza não apenas metáforas visuais pela sobreposição de traços e combinações de cores, mas une *indissociavelmente* palavras e imagens para contar histórias sobre si e sobre o mundo, sobre ser e estar no mundo, diluindo as fronteiras das linguagens e rostificando metáforas. Por isso, ela passou a ser a minha preferida, uma nova referência, então passei a acompanhar seu trabalho e seu desenvolvimento como artista.

Em 2015, Bonet anunciou que publicaria um novo livro que sinalizaria uma mudança pessoal e artística em diálogo escancarado com a literatura de autoria de mulheres. Ubíqua nas redes sociais, ela possibilitou (e continua o fazendo com seus novos trabalhos) que os admiradores de seu trabalho pudessem acompanhar o processo de construção desse livro por fotos, textos e vídeos. Famosa pelos desenhos delicados, o livro por vir era escuro e cru. Em certo momento, ela divulgou que uma das escritoras que estavam no livro como “despertadora” era Clarice Lispector. Eu então senti aquela ânsia que nos assola quando precisamos tocar em um livro; daquele momento em diante, o *La sed* era o meu *As renaixença de narizinho*.

Comecei a jornada para consegui-lo, depois que finalmente publicado. Enquanto isso, escrevia minha monografia sobre Clarice Lispector, a despertadora, volta e meia pensando no que eu poderia encontrar dela dentro do livro de Bonet.

Acabou que eu consegui que uma desconhecida, amiga de uma colega dos tempos de colégio, que estava para voltar de Barcelona, aceitasse me ajudar: ela comprou um exemplar do livro e trouxe seus três quilos de livro na viagem de volta. Foram três meses de espera até que ele chegou e, para descrever o sentimento, me aproprio das palavras da despertadora Clarice: “eu me transformei na própria alegria da esperança: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam”². O movimento que realizo aqui com as palavras de outra, de Clarice Lispector, é reflexo do procedimento criativo de Bonet em *La sed* na minha escrita, para praticar um corpo-com-as-outras – prática que proporei e que será explorada no terceiro capítulo como proposta conceitual e política da pesquisa.

A ansiedade aumentou por saber que o livro estava a apenas vinte quilômetros, muito pior que a ansiedade pelas milhas de distância. Quando finalmente encostei nele, *claricamente* entrei em estado de graça. “Sei que segurava o livro grosso com as mãos, comprimindo-o contra o peito”³. Eu abraçava aquele livro pesado e chorava enquanto andava com ele na rua. Não conseguia parar de chorar, não conseguia abri-lo, nem mesmo tirar o plástico que o envolvia. Só chorava e andava. Como escreveu Clarice Lispector: “não era mais uma menina com seu livro: era uma mulher com seu amante”⁴. Eu, mulher já feita, era de novo menina e seu projeto de mestrado. A minha felicidade ali estava, não mais clandestina, mas exposta e escancarada, porque tocava literatura feita por mulher(es) e ressignificava a margem em que foram/fomos e ainda são/somos colocadas.

“Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o”⁵. Quando finalmente o abri, *bebi* daquelas imagens e palavras a goles sedentos, parando aos poucos para não afogar e conseguir aproveitar cada linha daqueles corpos e cada palavra daquelas mulheres – despertadoras – que despertaram a sede criativa de Bonet. Clarice Lispector abria e fechava aquele corpo de papel, Siri Hudstevt tremia, Patti Smith cantava, Anne Sexton gritava, Camille Claudel esculpia, Sylvia Plath revivia, María Luisa Bombal atirava na árvore, Sara Herrera Peralta vomitava lírios, Virginia Woolf carregava pedras, Marina Tsevetseva jorrava sangue, e todas *me* viviam pela leitura, porque, como disse Clarice, “em cada palavra pulsa um coração”⁶. E a sede de Bonet, por sua vez, despertou a minha e esta pesquisa.

² LISPECTOR, Clarice. “Felicidade clandestina”. In: _____. *Todos os contos*. São Paulo: Rocco, 2016, p. 394.

³ Ibid., p. 395.

⁴ Ibid., p. 396.

⁵ Ibid., p. 394.

⁶ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. São Paulo: Rocco, 1999, p. 17.

Em suas trezentas páginas de textos e imagens, *La Sed* (A sede) é um livro que amalgama o plástico e o literário e pode ser lido tanto como um grande poema feminista no qual várias mulheres são citadas, quanto como uma narrativa fragmentada de reconstrução de mulheres. Em ambos os casos, o livro se configura como um canto feminista à solidão e à igualdade, e uma forma híbrida de produção de por.sobre.para⁷ mulheres. Bonet relata que quis colocar muitas situações pelas quais mulheres passam simplesmente por serem mulheres, de modo a criar uma história que pretende ruir as etiquetas de gênero ao propor novos modos de existência pelo corpo e pela voz, pela palavra e pela imagem, pela escrita-leitura. O livro é um terremoto, uma perturbação da existência, “*La sed* é o verso desmoronado de uma mulher que volta ao espaço de sua própria liberdade e afronta a dificuldade de tempos inadequados, vive cada sacudida e supera cada nova ameaça. *La sed* é a reconstrução de uma história: a nossa”⁸. Nossa: das personagens. Nossa: da autora. Nossa, das leitoras/leituras. Nossa: das mulheres.

Dessa forma, pesquisar a obra de Bonet significa não apenas estudar diversas facetas da autoria de mulheres e a potencialidade do objeto livro, mas também investigar como as mulheres estão se engajando na produção cultural hoje. E como as mulheres – nós, porque aqui estou, enquanto pesquisadora – (se) lêem, (se) escrevem, (se) pintam, (se) criam e (se) vivem consigo, entre si e no mundo, reconstruindo o gênero e as possibilidades de existência, neste mundo em que, infelizmente, as mulheres ainda são subestimadas, silenciadas, violentadas e mortas pelo patriarcado⁹, mas no qual existem e resistem, re-existem, visto que resistir é “Fazer face a uma força superior; conservar-se firme e inabalável; defender-se; opor-se”¹⁰, de forma

⁷ Para fazer diálogo com o nome do evento *Política por.de.sobre.mulheres*, do curso de Direito da UFPR, no qual foram apresentadas comunicações e publicados dois capítulos acerca do tema da pesquisa (Cf. SILVA, 2019; SILVA, 2020).

⁸ No original: “*La Sed* es el verso desmoronado de una mujer que regresa al espacio de su propia libertad y afronta la gravedad de tiempos inadecuados, vive cada sacudida y supera cada nueva amenaza. *La Sed* es la reconstrucción de una historia: la nuestra.” (BONET, *Galeria Miscelanea*, 2016, s.p., tradução minha – as traduções que aparecem em nota de rodapé a partir desta nota foram realizadas por mim e revisadas por Amyr Borhot Hamud). Esse trecho faz parte da apresentação do livro e sua autoria é vaga, mas pelo pronome no feminino – *muestra* – acredito que seja de Bonet: <https://www.miscelanea.info/e1012/la-sed?lang=ca> Acesso: 23 jan. 2019.

⁹ O termo “patriarcado”, que vem de “pater” (pai) e “arkhe” (origem e comando), é antigo, não tem definição estrita e designa etimologicamente “autoridade”, tendo mudado de sentido nos séculos XIX e XX. Até o século XIX, o termo carregava um sentido religioso, tendo, em seguida, ganhou a acepção de organização social, sendo Bachofen um dos responsáveis pelo sentido histórico de que a autoridade de um direito materno foi substituída por um paterno. A concepção aqui adotada é a feminista, oriunda na segunda onda feminista, na década de 1970, a partir de Kate Millet, embora haja objeções e discordâncias entre as próprias feministas. O “patriarcado”, aqui, será entendido como uma “formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de opressão das mulheres.” (DELPHY, 2009, p. 173). Com afirma Christine Delphy (2009), é preciso aplicar o termo tendo em vista as particularidades de cada contexto, porque a dominação masculina não ocorre da mesma maneira em todos os lugares e tempos.

¹⁰ De acordo com o Dicionário Caldas Aulete. Disponível em: <http://aulete.com.br/resist%C3%Aancia> Acesso em: 20 jan. 2019.

que a resistência feminista é a luta e a oposição ao sistema dominante e tem como objetivo quebrar as relações de poder e o controle impostos às nossas vidas enquanto mulheres. E é preciso nos ouvirmos para continuar resistindo nessa sociedade patriarcal que quer tolher nossos direitos e colonizar nossos corpos, inclusive nos matando, seja fisicamente ou pelo discurso, impondo-nos papéis de gênero que fazem com que possamos apenas ser a visão tradicional do que se entende como “mulher”, como *belas, recatadas e do lar*. No começo de 2019, momento em que comecei a escrever esta introdução, Marina Colasanti escreveu que, nos primeiros 11 dias do ano, 33 mulheres foram mortas, e a partir disso nos questiona quais são as raízes das mortes de mulheres. Enquanto reviso o texto, em 2020, o número cresce. Trinta e três muda o gênero, muda o tempo e passa do pneumotórax para o feminicídio:

[...] os primeiros 11 dias deste ano que apenas começa [2019], 33 mulheres foram assassinadas por seus maridos, companheiros, namorados ou ex. E 17 sobreviveram quando seus homens tentaram fazer o mesmo. Certamente, enquanto escrevo, um homem afia a faca, carrega o revólver ou já aperta um pescoço de mulher. São os “crimes de ódio”. Mas de onde vem tanto ódio? As mulheres se perguntam.

Dizem os especialistas que o feminicídio tem suas raízes nas estruturas do domínio patriarcal. Raízes fundas, que nem as medidas punitivas nem os avanços sociais conseguem alcançar.

Mas só o conceito de domínio patriarcal não parece suficiente para explicar este tipo de crime. Pois não são homens quaisquer que matam, num exercício de dominação. São homens que em algum momento amaram, acreditaram amar, ou desejaram intensamente a mesma mulher que matam.¹¹

Dessa forma, estudar *La Sed* dentro do ambiente acadêmico é relevante ao se inserir em uma perspectiva de ruptura do silêncio imposto aos corpos e às vozes de mulheres que não obedecem aos papéis de gênero, ou que têm/tiveram sua produção artística silenciada pela crítica e pelo cânone, ou que são/foram mortas simplesmente por serem mulheres, ou que se suicidaram como sintoma de uma sociedade que não as deixa viver de forma saudável pelo que são. Além disso, Bonet faz com que pensemos em outras formas de ser e existir, de modo que ler sua obra é compreender como, dentro das mais diversas linguagens e significações – dentro da combinação de mídias como método, e das plataformas digitais como meio de produção e interação com o público –, a arte representa e (re)constrói o(s) mundo(s). Nesse contexto, a obra de Bonet faz com que nos questionemos: é pintura? é literatura? é ficção? é autobiografia? é ensaio? E ela nos devolve: *é*.

¹¹ COLASANTI, Marina. *Enquanto escrevo*. 17. jan. 2019. Disponível em: <https://www.marinacolasanti.com/2019/01/enquanto-escrevo.html?m=1&fbclid=IwAR3WPRX5UvcZrCkgkWo6dTU4bftp8qbYAifzemC2pfhSuyTytm0Ye06YKc4> Acesso: 03 jun. 2019.

Linda Hutcheon, ao tratar da produção contemporânea, defende que “os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos”¹², de modo que pesquisar *La Sed* não significa apenas pesquisar a materialidade do livro, sua forma e sua estrutura narrativa, mas também seus efeitos no público, isto é, atentar para o mundo externo ao espaço do livro e do âmbito acadêmico, como a ligação da arte bonetiana ao mercado de arte. A reconstrução de corpos de mulheres realizada na obra extrapolou a materialidade do livro e gerou uma movimentação nas redes sociais: leitoras e leitores postaram fotos de diversas páginas que escancaram o corpo das personagens, como a dos mamilos de Teresa, parte do corpo (apenas das mulheres, por sinal) cuja foto é proibida nas redes sociais. As fotos, contudo, não foram censuradas, de modo as redes sociais foram invadidas por seios. Mamilos fazem parte dos corpos, e os corpos, para a artista, não devem ser censurados, mas vividos, reconfigurados e potencializados.

Apesar da recepção positiva, Bonet também sofre ataques na internet pela temática de sua obra e pelo seu posicionamento político. Em 2018, ao reagir sobre a falta de julgamento dos integrantes da gangue “La Manada”, que fizeram um estupro coletivo de uma mulher na Espanha, e da quantidade de estupradores soltos em lugares considerados “seguros”, ela recebeu inúmeros ataques no *Twitter* e no *Instagram*. Foi acusada de ter falado que todos os homens são estupradores, apesar de sua mensagem estar bem clara. Os insultos xingavam o pai da artista e a chamavam de inúmeros nomes, como “louca” e “paranoica”, além de insinuarem que ela apenas queria chamar atenção.¹³ Isso nos mostra como as redes sociais também são um espaço de ódio no qual as pessoas reproduzem os preconceitos do mundo off-line e solapam a luta das mulheres. Em 2020, Bonet também foi criticada nas redes sociais por dizer que há uma diferença entre consumir entretenimento e cultura, enquanto, segundo os que a criticaram, ela vive da venda de suas pinturas e livros e tem visibilidade midiática a ponto de sair na *Forbes*.¹⁴

Tendo isso em vista, esta dissertação tem como objetivo analisar o livro *La sed*, de Paula Bonet, que amalgama o plástico e o literário para a construção dos sentidos e, a partir disso, a criação dos corpos e das vozes das mulheres que nele vivem. Também serão analisados a produção de Bonet e os temas referentes à representação pictórica e literária de mulheres no livro, de modo a investigar como o corpo e a voz de mulheres – das personagens, da autora, das

¹² HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 54.

¹³ Os tweets de Bonet e dos insultos podem ser lidos na matéria “Graves insultos a Paula Bonet por señalar que no solo hay cinco violadores sueltos: ‘Estamos rodeadas’”, de Mamem Hidalgo, publicado em *El Periódico* (25 jun. 2018). Disponível em: <https://www.elperiodico.com/es/extra/20180625/insultos-paula-bonet-violadores-la-manada-sueltos-6906165> Acesso em: 20 jan. 2020.

¹⁴ Disponível em: <https://twitter.com/jvanpe/status/1250016932742549505> Acesso em: 20 jan. 2020.

“despertadoras” e do horizonte da leitora – são construídos imagético-verbalmente e potencializados no livro.

A fortuna crítica do livro – e da obra de Bonet no geral¹⁵ – é ínfima (e inexistente no Brasil), de modo que a responsabilidade deste trabalho também é a de apresentar a artista e sua obra no contexto brasileiro, seja acadêmico ou não, considerando que ela dialoga com uma importante escritora brasileira. Sobretudo, de ser a voz que, no país, primeiro lê academicamente esse livro e, com isso, de abrir diálogo sobre a obra bonetiana e sobre a potência da obra de Bonet.

Como metodologia, propomos realizar uma leitura contracrítica via crítica literária feminista¹⁶ que vá de encontro a uma crítica que tente classificar e tornar fechados os sentidos da obra. Tomaremos a perspectiva contracrítica que Rebecca Solnit defende, embasada a partir do que ela chama de “princípio da incerteza”, e que

[...] busca expandir a obra de arte, conectando-a, abrindo seus significados, convidando as possibilidades para entrar. Uma grande obra de crítica pode libertar uma obra de arte, para que seja vista plenamente, para que permaneça viva, para se envolver numa conversa que não vai acabar nunca, mas continuará alimentando a imaginação. Não contra a interpretação, mas contra o confinamento, contra o assassinato do espírito. [...] É um tipo de crítica que não coloca o crítico contra o texto, não busca autoridade. Busca, em vez disso, viajar com a obra e suas ideias, convidá-la a florescer e convidar outras obras para participar de uma conversa que antes poderia parecer impenetrável, traçar relações que poderiam ficar invisíveis e abrir portas que poderiam ficar trancadas. Um tipo de crítica que respeita o mistério essencial de uma obra de arte: sua beleza e seu prazer, duas coisas irredutíveis e subjetivas.¹⁷

Uma das críticas à teoria literária feminista, segundo Rita Felski¹⁸, é que ela é política *ou* estética, nunca os dois ao mesmo tempo, o que faria com que os aspectos estéticos fossem ignorados em favor de uma leitura sociológica. Felski, no entanto, defende que a crítica

¹⁵ Os livros de Bonet comumente são citados como exemplos de ilustrações em monografias espanholas da área de Design e de Belas Artes, mas nenhum texto esmiúça as potencialidades da relação entre imagens e palavras, sendo que muitas vezes os seus livros são tomados apenas como exemplos rápidos. O único trabalho que aplica atenção adequada para a análise da obra de Bonet é a monografia do curso de História da Arte, da Facultat de Lletres de la Universitat Girona, em catalão, de Silvia Emilia Pou, intitulada *El fenomen de la il·lustració en el context espanyol: Paula Bonet, Conrad Roset*, realizada em 2016. Além disso, Cecilia Natale, em 2015, fez sua dissertação na Università di Bologna sobre a tradução do primeiro livro de Bonet, *Qué hacer cuando en La pantalla aparece THE END*, para o italiano, *Tradurre l'interazione tra parole, suoni e immagini: Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end di Paula Bonet*.

¹⁶ A crítica literária feminista por si só já é uma contracrítica e mantém-se assim em diversos contextos, como é o caso da UFPR. Apesar disso, é hegemônica em diversos contextos, como em universidades estadunidenses e, no contexto brasileiro, na UFSC. Vale apontar que, no Brasil, apesar de a crítica feminista ter espaço consolidado, grande parte dos primeiros textos da década de 1970 ainda não estão traduzidos e muitos cursos não apresentam essa crítica dentro do currículo.

¹⁷ SOLNIT, Rebeca. “A escuridão de Virginia Woolf: aceitando o inexplicável”. In: _____. Os homens explicam tudo para mim. São Paulo: Cultrix, 2017, p. 123-4.

¹⁸ FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

feminista não é um espaço para “ou” (*either/or*), mas para “ambos/e” (*both/and*), e que o feminismo fortaleceu a literatura ao investigar o entendimento de como a literatura funciona, como é concebida e o que significa, além de ressignificar os modos de leitura. Os feminismos podem ser percebidos na escrita e no dito, de modo que conectar literatura e política é se inscrever na tradição de que a arte está ligada ao mundo. Não é preciso escolher *entre* política e arte, mas *ambos*. Assim como não é preciso hierarquizar imagem e palavra, mas escolher *ambos*, ler translinguagens. Isto posto, para fundamentar teoricamente a análise dessa obra de fortuna crítica inexistente, pretendemos abarcar duas frentes: (i) da concepção e da análise das imagens, e também da intertextualidade, a fim de considerar a obra em sua estrutura e materialidade; e (ii) da teoria crítica feminista, para significar os elementos estruturais e analisar os aspectos discursivos. As leituras críticas serão a chave pela qual construirei uma leitura possível, porque, é importante comentar, o caráter fragmentado do livro e seu aspecto de *patchwork* de imagens e textos faz com que os sentidos sejam movediços e, em algumas partes, pareçam escapar. Assim façamos então: abramos a obra, ajudemo-la a florescer e a sanar um pouca da sua sede.

No primeiro capítulo, apresentaremos Paula Bonet, seu trabalho, seu trajeto artístico, suas publicações e seus livros, a fim de que o leitor conheça seu percurso para acompanhar a análise do livro em si. Considerando que *La sed* apresenta uma mudança no estilo e no posicionamento da artista, que denunciam a desigualdade de gênero, a partir da experiência de Bonet e de seus relatos enquanto artista mulher, também vamos explorar a relação entre poder, gênero e produção cultural através da crítica literária feminista e da intervenção feminista na história da arte para tomar a autoria de mulheres como resistência. Nesse contexto, analisaremos o projeto de silenciamento das mulheres da produção cultural, tanto do cânone literário quanto da história da arte, recuperaremos a necessidade da re-visão, como defende Adrienne Rich, a ânsia da autoria, proposta por Gilbert e Gubar em contraposição à ânsia da influência, de Harold Bloom, para ressignificarmos a categoria de “ressentidos”, termo criado por Bloom para se referir a autores das minorias, para tomar, nós, os ressentidos, não mais como aqueles reprimidos e recalcados, mas como aqueles que re-sentem, e, pelo re-sentir, resistem/re-existem¹⁹.

No segundo capítulo, adentraremos a análise do livro *La sed*. Em um primeiro momento, abordaremos o corpo do livro em sua materialidade e o formato utilizado por Bonet, apresentando-o como “livro ilustrado” para explorar as relações e as funções narrativas das

¹⁹ Gostaria de agradecer a Julia Raiz pela discussão no grupo de leitura na qual compartilhou a ressignificação do “ressentidos” para o “re-sentir”, que me permitiu pensar o re-existir.

imagens e das palavras para a construção dos sentidos. Ao analisarmos o corpo do livro e sua montagem, tomaremos as técnicas pictóricas como focos narrativos, por funcionarem como chaves de leitura para a relação entre palavras e imagens. A partir dessa relação, ainda abordaremos o trabalho com as metáforas, primeiramente em termos teóricos, como figura de linguagem e como leitura científica cerceadora da experiência das mulheres ao longo da história; em seguida, analisaremos como Paula Bonet, explorando a retórica visual, trabalha com metáforas visuais. Por fim, proporemos uma análise de metáforas *translinguagens*, realizadas na obra bonetiana, não como transposições intersemióticas, mas como aberturas de interpretação e continuidade de sentidos entre signos diferentes, para interpretarmos a presença dos terremotos no livro, enquanto experiência física, psicológica e de gênero.

No terceiro capítulo, será a vez de analisarmos as vozes das despertadoras, ou seja, a construção dos textos verbais, considerando que Bonet usa as técnicas da citação e da alusão como modo de formar as vozes das mulheres de seu livro. Para isso, exploraremos a construção dessas vozes, poéticas, autobiográficas e fictícias, de modo a relacioná-las e formar uma equivocidade. Ao explorarmos as fronteiras do *eu*, deslocadas para a boca das personagens pela performance caligráfica das mãos de Bonet, tentaremos responder à questão: quem fala e como fala? As palavras ali são notas, como que cópias em diário e epígrafes? Ou palimpsestos de um *eu* que performa o texto escrito pela escrita? Também investigaremos qual a fronteira dos *eus* das despertadoras, os *eus* fictícios e o *eu* que assina o livro, já que a autora joga com a autoficção. Analisaremos como as citações são deslocamentos políticos e marcas da leitura, bem como permitem que repensemos a concepção da literatura como linguagem autorreferencial, inscrevendo corpos em novos contextos de linguagem e se reescrevendo na leitura. A partir das metáforas da citação enquanto costura e cirurgia, proporemos pensá-la enquanto terremoto, porque, ao serem citadas por Bonet, as palavras das despertadoras são desmarginadas e ressignificadas – ao serem enunciadas por uma outra em novos contextos – pela Bonet, pelas personagens e pelas leitoras –, de modo a formar uma equivocidade de enunciação, criando, assim, o que chamaremos de corpo-com-as-outras.

Ainda no terceiro capítulo, analisaremos os corpos de mulheres no livro, e a presença metonímica de pedaços de corpos, como a língua, o olho, a costela, o crânio, a vulva, o útero, aproximando-os da prática dos “corpos sem órgãos”, proposta por Deleuze e Guatarri, e o “desapropriar sem cálculos”, de Hélène Cixous. A partir disso, repensaremos as potencialidades dos corpos das mulheres e as experiências corporais tidas como tabus, por muito silenciados e vividos na sede bonetiana: masturbação, menstruação, aborto, solidão e suicídio. A partir da

análise, exploraremos como os corpos das mulheres deixam de ser objetos do patriarcado e passam a ser corpos enlaçados na alteridade da experiência, em voz, em luta e em resistência.

Por fim, chegaremos à *Despedida e futuro*, ou seja, apresentaremos as considerações finais da pesquisa sobre essa sede que não cessou ainda e que precisa de mais águas, a fim de abrir possibilidades de análise e leitura dessa artista espanhola que deve ser mais lida e pesquisada, aqui no Brasil e lá fora – porque fama e reconhecimento ela já tem.

1. CORPO SEDENTO: PAULA BONET

*Somos filhos da época
e a época é política.
Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.*
(Wisława Szymborska)

Todo acto creativo es un acto político.
(Paula Bonet)

Começamos este capítulo com duas epígrafes que tratam de política, sendo uma delas da artista que é a autora do livro que pesquisamos: Paula Bonet. Ao dizer que todo ato criativo é político, Bonet revela como concebe a criação artística e como lida com sua época – porque ela é, para ressoar as palavras de Szymborska, filha de sua época. No seu processo criativo, ela se cria e, ao criar-se, também cria sua imagem pública, e é assim que vamos apresentá-la aqui: como artista, figura pública. Para isso, neste capítulo vamos introduzir Paula Bonet a partir de suas obras e investigar como ela se cria e é criada nos meios de comunicação, por meio de entrevistas, publicações jornalísticas e em suas redes sociais. A partir disso, pretendemos pensar como as mulheres têm ocupado a autoria como resistência.

1.1. A artista e seu percurso

Paula Bonet Herrero (1980) é uma artista.pintora.escritora valenciana graduada em Belas Artes pela Universidad Politécnica de Valencia, em 2003, com foco em pintura, gravura, e especialista em retórica visual. Em 2002, ela conseguiu uma bolsa para completar sua formação na Universidad Católica de Santiago de Chile, onde teve a oportunidade de trabalhar no *Taller 99*, importante oficina de gravura chilena; em 2006, conseguiu uma bolsa de estudos na New York University, instituição na qual aperfeiçoou as técnicas de pintura e gravura. Também estudou no Centro Internazionale per l'Incisione Artistica Kaus de Urbino, na Itália.

Considerada uma das artistas mais relevantes da atualidade na Espanha, e internacionalmente, seus desenhos-retratos-pinturas, publicados em livros e divulgados em exposições e nas suas contas de redes sociais, converteram-se em potente referência cultural no mundo nos últimos anos. Ela já realizou exposições em diversos lugares, como Barcelona, Paris, Londres, Porto, Londres, Berlim, Santiago, Miami e Cidade do México, e participou de diversas feiras literárias como a *Feria Libro Buenos Aires* e *Hay Festival* de Colombia. Em 2018, ganhou condecoração por Mérito Cultural do prêmio valenciano *9 d'Octubre*.

Ela é uma artista multimidiática que explora, como leitora e como criadora, a pintura, o desenho, a literatura, a música e o cinema. Em 2009, começou a fazer ilustração pela rapidez da produção e por motivos financeiros, e então passou a usar o grafite e a aquarela, além de, na época, o vermelho ser a cor mais recorrente em sua obra²⁰. No entanto, suas técnicas preferidas, que vem explorando nas últimas obras, são a gravura e a pintura a óleo. A idiossincrasia de seu trabalho são os retratos e os corpos de mulheres, trabalhados a partir da retórica visual – principalmente por metáforas visuais – e da sua caligrafia característica, a través das quais narra, rabisca paredes e autografa. Para ela, os rostos são importantes porque contam histórias e comunicam o que as palavras não conseguem:

Minha obsessão sempre foram os retratos, embora não tenha sido capaz de desenhar rostos até ter cursado aula de retrato e conseguir fazer do jeito que desejava. Tenho muito interesse em situar a ação de modo que os rostos estejam observando algo que ocorre fora da tela e que os espectadores não podem ver. Os espectadores estão assim obrigados a entender o que acontece ali onde seu olhar não pode chegar, através dos rostos e das atitudes dos personagens retratados.²¹

Atualmente, Bonet também é importante voz no feminismo espanhol, em prol do qual pinta e escreve. Como ela já disse na frase que se encontra na epígrafe deste capítulo, tudo é político, “o pessoal é político e o que cada artista faz com seu trabalho também é político. A arte tem que escancarar a realidade e denunciá-la, e não dar-lhe as costas.”²² Bonet participou do movimento *Women in Science*, que promove a visibilidade das cientistas mulheres dentro da pesquisa acadêmica, onde ainda somos muito invisibilizadas, e para o qual pintou seis grandes cientistas para uma edição da revista *Métode*, a saber: a ganhadora de dois prêmios Nobel Marie Curie, Rachel Carson, Rosalind Franklin, Ada Lovelace, Jane Goodall e Margarita Salas. Para o mesmo projeto, também pintou um mural no Instituto Cavanilles de Biodiversidad i Biología Evolutiva y del I2SysBio, na Universidad de Valencia, no qual uma cientista mulher anônima representa a presença de mulheres dentro da universidade (Figura 1).

²⁰ Seu processo de criação pode ser acompanhado no minidocumentário filmado por Beatriz Janer. Barcelona, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YXYMckpcqPA> Acesso: 30 jan. 2019.

²¹ No original: “Mi obsesión siempre han sido los retratos, aunque no fui capaz de dibujar rostros hasta que cursé la clase de retratística y conseguí hacerlo tal y como yo me exigía. Me interesa mucho situar la acción de manera que los rostros están observando algo que ocurre fuera del lienzo, y que los espectadores no pueden ver. Los espectadores están así obligados a entender lo que sucede allí donde su mirada no puede llegar, a través de los rostros y de las actitudes de los personajes retratados.” (BONET apud IGLESIA, 2017, p. 10).

²² No original: “lo personal es político y lo que cada artista hace con su trabajo también es político. El arte tiene que nombrar la realidad y denunciarla y no darle la espalda.” (BONET, *Publico*, 2018, s/p). Disponível em: <https://www.publico.es/tremending/2018/06/25/paula-bonet-este-no-es-un-linchamiento-hacia-mi-persona-sino-hacia-mi-genero/> Acesso em: 08 jun. 2019.

Figura 1 – *Women in Science*.



Fonte: *Mètode*, 2016.²³

Participou do projeto *WOMART*, com um mural no Museu de *l'Empordà* de Figueres²⁴, que foi, segundo ela, o prefácio de seu livro *La sed* e no qual figura uma mulher com rugas, com o objetivo de denunciar o preconceito ao envelhecimento das mulheres, a quem é imposta a juventude eterna. Também faz parte do coletivo de mulheres que trabalham no mercado editorial *Mujeres del libro*²⁵, desde sua criação.

Junto ao coletivo, Bonet engaja-se na abertura de espaços para a publicação e o reconhecimento de mulheres nas artes plásticas e na literatura. Foi a responsável pelo cartaz do grupo no Paro 2018 (Figura 2), inspirado em um verso de Emily Dickinson que tematiza a necessidade da consciência para conseguir *se levantar*, metáfora para a luta das mulheres pela igualdade de gênero desde as sufragistas. Em 2019, fez novamente o cartaz do grupo para a greve do 8 de março (Figura 3), e tomou como ponto de partida uma frase de Audre Lorde que trata do silêncio e da potência da voz.

²³ Imagens disponíveis em: SEPÚLVEDA, Alexandre. “Una obra para todas las científicas anónimas”. In: *Mètode*. 21.09.2016. Disponível em: <https://metode.es/noticias/una-obra-para-todas-las-cientificas-anonimas.html> Acesso em: 08 jun. 2019.

²⁴ *Ajuntament de Figueres*. Mural de Paula Bonet al Museu de *l'Empordà* de Figueres. 18 abr. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uW5258mLWYk> Acesso em: 02 dez. 2019.

²⁵ No manifesto do coletivo, de que Bonet é uma das autoras, as mulheres integrantes, que trabalham no campo dos livros e da literatura, elencam como metas de luta dentro do mercado editorial: 1) Paridade salarial entre homens e mulheres; 2) Igualdade de acesso aos cargos de responsabilidade; 3) Denúncia do assédio sexual e laboral; 4) Exigência de participação igualitária nas plataformas de difusão e promoção da literatura, 5) Exigência de corresponsabilidade na conciliação familiar e cuidados. Fonte: <https://lasmujeresdellibroparamos.wordpress.com/> Acesso em: 18 abr. 2019.

Figura 2 – *Mujeres del libro*, 2018.²⁶



Fonte: *Mujeres del libro* (2018).

Figura 3 – *Mujeres del libro*, 2019.



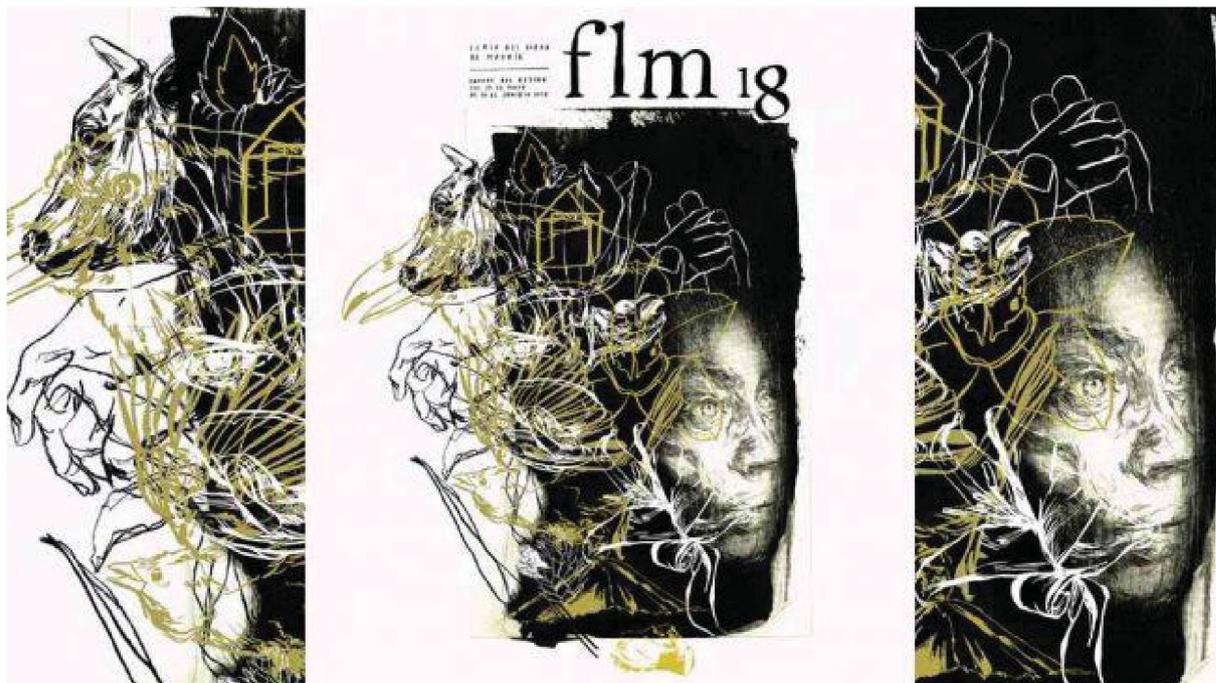
Fonte: *Mujeres del libro* (2019).

Bonet foi a artista escolhida para criar o cartaz (Figura 4) da *Feria del Libro de Madrid* de 2018, no qual retratou, via gravura e água forte, Chimamanda Ngozi Adichie, e fez alusões visuais a Sarah Herrera Peralta, Violeta Parra, Louise Bourgeois e Elena Medel – suas referências mulheres –, a fim de homenagear a autoria de mulheres na literatura.²⁷

²⁶ Ambos os cartazes estão disponíveis em: <https://lasmujeresdellibroparamos.wordpress.com/descargas/> Acesso em: 10 abr. 2019.

²⁷ Bonet explica cada um dos elementos visuais do cartaz: «El primer dibujo es un lirio, homenaje a los *Hombres que cantan nanas al amanecer y comen cebolla* de Sara Herrera Peralta: la mujer protagonista (que también es escritora, la nigeriana Chimamanda Ngozi) vomita lirios al igual que la andaluza los vomita en uno de sus poemas. Y con los lirios y la tinta china empiezo a tejer, como *Louise Bourgeois*, en blancos y amarillos, una trama que cubre la cabeza de la nigeriana. Las alusiones a la tierra y a la vida del *Cuaderno de campo* de María Sánchez dibujan esa cabeza de vaca que asoma por la izquierda (pero podrían haber dibujado espigas, placentas de vaca o pájaros). Las manos arrugadas de debajo del animal nos llevan hasta el trabajo de *Sofía Castañón* son

Figura 4 – Cartaz da *Feria del Libro de Madrid*, de 2018.



Fonte: *Ok Diario*, 2018.²⁸

Antes de se dedicar integralmente aos seus livros e ao trabalho artístico no seu ateliê, chamado *La madriguera*, onde atualmente ministra cursos de gravura e orienta residências artísticas, Bonet trabalhou, na década de 2000, como professora de literatura em curso de *bachillerato*²⁹, e como ilustradora, além de ministrar aulas de pinturas na oficina que tinha em Barri de Carme, bairro de Valência. Apesar de já ter relativo sucesso pelas redes sociais, nas quais publicava suas ilustrações, ficou amplamente conhecida quando, em 2013, ilustrou e pintou o cartaz (Figura 5) para o VI *Festival Internacional de Mediométrajes de Valencia La Cabina*³⁰. Para dialogar com a duração curta de no máximo 60 minutos dos filmes do festival, Bonet ilustrou o coelho branco, de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, já que, na

las manos de su abuela. Las manos de bebé las sostienen son las de *Luna Miguel*, que se han frotado fuerte con agua después de masturbarse. El cuervo sale volando de un poema de *Elena Medel*. Un gorrión lo hace de uno de *Emily Dickinson*. Leemos a mujeres y nos encontramos con piedras (*Luci Romero*), almejas (*Anne Sexton*) gárgolas (*Miriam Cano*), orquídeas (*Rossetti*) o casas vacías y silenciosas (*Anna Ajmatova*). Hay mujeres que mientras escriben sienten que son un volcán (*Estel Solé*), y otras que, como los tulipanes, se adaptan como mejor pueden a los acontecimientos que les depara la vida (*Maria Leach*). *Gabriela Mistral* canta a los montes y los ríos de Chile, y *Violeta Parra* lo hace a la vida y a todo lo que esta le ha dado. Faltan muchas. Pero con su trabajo dan voz a todas” (BONET, *Librerías de Madrid*, 2018, s./p.). Disponível em: <https://www.libreriasdemadrid.es/cartel-feria-del-libro-de-madrid-2018-paula-bonet/> Acesso em: 08 jun. 2019.

²⁸ Disponível em: <https://okdiario.com/cultura/literatura/2018/05/25/firmas-feria-del-libro-madrid-2018-2296304> Acesso em: 10 abr. 2019.

²⁹ Semelhante ao Ensino Médio no Brasil.

³⁰ Mais informações disponíveis em: <https://lacabina.es/?lang=en> Acesso em: 20 mar. 2019.

narrativa, ele está atrasado e carrega um relógio de bolso enquanto corre apressado³¹. Contudo, os 3000 cartazes desapareceram das ruas porque as pessoas os tiravam das paredes públicas para pendurá-los em suas casas, como decoração. A artista teve que clamar a seus fãs, pelas redes sociais, e pedir-lhes que deixassem os cartazes nas ruas até o festival acabar. Esse cartaz ilustra o estilo de Bonet no começo de sua fama:

Figura 5 – Cartaz do *Festival de Mediométrajes de Valencia*



Fonte: *El País*, 2013.³²

Nesse período de sua carreira, quando se dedicou mais à ilustração – embora Bonet negue tal adjetivo para qualificar seu trabalho –, seu estilo era mais preciosista. Ela ilustrava basicamente retratos de mulheres com traços delicados feitos a lápis e pintados em aquarela – principalmente as bochechas vermelhas, já presentes no cartaz – com temáticas pessoais e intimistas, sendo muitas das ilustrações autorretratos. Ao ser questionada sobre a presença de seu próprio rosto em seu primeiro livro, a artista afirmou que muitas vezes ela era a sua única referência e, “No fim, todos que criamos partimos de nós mesmos. Muitas das histórias que moldo não aconteceram comigo, mas o mero fato de tê-las escolhido e explicado já diz muito

³¹ Disponível em: https://elpais.com/ccaa/2013/10/28/valencia/1382993617_170764.html Acesso: 30 jan. 2019.

³² Ibid.

de mim e, de certo modo, elas me retratam.”³³ Ao se retratar, mesmo que obliquamente, Bonet se cria e se conhece pelo traço e pela tinta, até porque, como disse Virgínia Woolf, em seu ensaio sobre Montaigne, no trecho em que trata do autorretrato do pensador: “Outras pessoas podem nos escapar, mas nossos próprios traços são quase familiares demais”³⁴.

Desde o episódio do cartaz, participou de diversos projetos e utilizou diversas técnicas em diferentes contextos de publicação, da ilustração à publicidade (para Ara, riviste Kireei, Calle 20, Ling, Escac, Caràcters, Le Cool), fez diversos cartazes e identidades visuais para músicos e bandas (The Black Keys, Vetusta Morla e Jacko Hooper, Indian Runners e Christina Rosenbvinge), e também participou da montagem de animações e fez vários murais, como as homenagens a Gabriela Mistral e Roser Bru, no Chile, e outros no México, além de ter sido cenógrafa da peça *T'estimo, ets perfecte, ja et canviaré*, dirigida por Elisenda Roca.

Desde 2019, ela tem feito shows com a banda New Raemon, e pinta enquanto o grupo canta. Nas apresentações, o público vê no projetor a performance da pintura dela musicada.³⁵ Com a banda, também ilustrou o livro *Quema la memoria*, publicado em 2016, que consiste em uma epopeia ilustrada criada a partir de suas canções.

Como ilustradora de textos de autoria alheia, participou da publicação de *Leia-me*, de Amaia Crespo (2012)³⁶; da última versão do clássico valenciano *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell (2016); fez capa e gravuras para o poemário *No te acabes nunca*, de María Leach (2017); pintou o poema *Tengo um pájaro en primavera*, de Emily Dickinson, em 2018, no livro sanfonado que pode ser tido como uma peça artística e até mesmo uma homenagem em forma de livro de artista; ilustrou o caderno de lições de ficção *Escribe con Rosa Montero*, com a parceria de Rosa Montero (2017). Também participou como palestrante no TED Talk³⁷, falando sobre sua criação artística, e tem dado diversas palestras em cursos de Design e Belas Artes. Seu último trabalho editorial foi a pintura e a gravura de imagens para a nova edição de *The year of magical thinking*, de Joan Didion, na Espanha. Também foi a responsável por escrever

³³ No original: “Al final, todos los que creamos partimos de uno mismo. Muchas de las historias que plasmó no me han sucedido a mí, pero el mero hecho de haberlas escogido y explicado ya están diciendo mucho de mí y, en cierto modo, me están retratando.” (BONET, *La vanguardia*, 2014, s.p.). Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/libros/20140313/54403330425/paula-bonet-caras-explican-historias.html> Acesso em: 10 abr. 2019.

³⁴ WOOLF, Virgínia. “Montaigne”. In: _____. O sol e o peixe: prosas poéticas. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, 13.

³⁵ Mais informações em: <https://www.aragonmusical.com/agenda/the-new-raemon-paula-bonet/> Acesso em: 20 mar. 2019.

³⁶ BONET, Paula (ilustrações); CRESPO, Amaia (texto verbal). *Leia-me*. Trad. Luciana Pudenzi. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2013.

³⁷ Crea. Con una obsessió es transforma en un ofici: Paulo Bonet at TEDxLaValldUixo”. 22min.32s. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HPEnnTJqEN0&t=157s>. Acesso em: 02 dez. 2019.

o prólogo para a edição espanhola de *Things around your neck* (*No seu pescoço*, em português), de Chimamanda Ngozi Adichie. Atualmente, Bonet publica artigos em *El Diario*, *El Mundo*, *Dexeus Mujer*, e entrevista escritores para a revista *Jot Down*.

1.2. Seus livros

Desde 2014, publicou oito livros, a maioria pelo selo *Lunwerg*, da editora Planeta, especializado em livros de arte, com o editor Javier Ortega, que, segundo ela, lhe concede bastante liberdade para criar. Seus livros são divulgados como “livros de arte”, mas fazem o leitor se questionar: “são ensaios, livros de artista, romances ilustrados, biografias ilustradas?”³⁸

Embora Bonet seja a autora tanto das palavras quanto das imagens de seus livros e coloque as duas linguagens no mesmo patamar em suas publicações, Bonet recusa o título de “escritora”. Segundo ela, mesmo que goste da escrita, que a literatura seja imprescindível em sua vida e que a maioria de suas referências sejam literárias, o desenho é a linguagem com que tem mais expressividade. Também recusa o título de “ilustradora”, por achar que a ilustração está na moda e que logo passará³⁹. Segundo ela,

Não entendo a imagem como ilustração, e por isso mesmo às vezes me incomoda tanto o rótulo de “ilustradora” quanto o de “escritora”, rótulo este que não aceito. Entendo que o que faço é tentar me explicar, e a pintura, o desenho e a palavra são as ferramentas de que disponho, dominando mais a pintura e o desenho e menos a palavra. Me formei em Belas Artes e todo 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.⁴⁰

Os livros dos quais Bonet é autora tanto das imagens quanto dos textos verbais e que aqui apresentaremos são, em ordem cronológica:

³⁸ No original: “¿son ensayos, libros de artista, novelas ilustradas, biografias ilustradas?”. (MÁRQUEZ, 2017, p. 8).

³⁹ Nas palavras dela: “Es cierto que donde yo me siento más libre, es en la pintura, pero no quiero descartar el poder trabajar en otros medios. Lo que sucede es que ahora la ilustración está de moda, pero esto va a pasar”. (“É certo que é na pintura que me sinto mais livre, mas não quero descartar a possibilidade de trabalhar em outras mídias. O que acontece é que agora a ilustração está na moda, mas isso vai passar”. BONET, 2017, Revista *Mercurio*, p. 10).

⁴⁰ No original: “No entiendo la imagen como ilustración y, por esto mismo, a veces me molesta tanto la etiqueta de “ilustradora” como la de “escritora”, etiqueta esta última que no acepto. 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, *Mercurio*, 2017, s/p).

- 2014 - *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END*;
- 2015 - *813: Truffaut*;
- 2016 - *La sed*;
- 2017 - *Por el olvido* (este é em coautoria de Aitor Saraiba);
- 2018 - *Roedores. cuerpo de embarazada sin embrión*.

Figura 6 – *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END* (capa e “La casa vacía”).



Fonte: Bonet, 2016, p. 121-122.

Seu primeiro livro solo, que consolidou sua fama, é *Qué hacer cuando em la pantalla aparece THE END* (Figura 6), publicado em 2014. O livro, que abre com uma epígrafe de Roberto Bolaño, uma de suas referências literárias, é composto por retratos de seus amigos e familiares feitos de grafite, aquarela e cores quentes, que se unem a quarenta crônicas sobre finais inesperados, sejam na morte ou nos relacionamentos. A escolha de rostos familiares, inclusive o seu, já demonstra o caráter autoficcional de sua obra, porque, enquanto narradora – ao tomarmos os rostos como histórias, como defende –, ela narra pela perspectiva da sua vida:

Os rostos contam histórias. Gosto de desenhar as pessoas de quem gosto, as que estão no meu entorno. Não procuro beleza pela beleza, gosto de buscar belezas muito particulares, e de os desenhos explicarem coisas. Desenhar alguém de quem gosto é

estar com essa pessoa, e sempre vou colocar mais carinho quando desenho essas pessoas do que quando desenho um desconhecido.⁴¹

Nos textos verbais de *Qué hacer*, Bonet abre o diálogo intertextual que fará em todos os seus livros com suas referências artísticas, citando vários livros, filmes e canções, todos listados na bibliografia no final do livro. Nesse primeiro livro, ela narra histórias que foram vividas por ela ou por outras pessoas de seu entorno, as quais são apresentados como personagens anônimos, apenas chamadas pela inicial de seus nomes, letras que provavelmente são fictícias. Tendo isso em vista, é interessante a forma como Bonet trabalha com cada linguagem, porque ela representa os rostos de forma fiel, não escondendo nenhum de seus traços – por exemplo, é possível reconhecer Guim Tió Zarraluki na primeira olhada –, mas esconde seus nomes, modificando-os e os escondendo atrás de uma letra, de forma que são os traços que nomeiam as personagens. Além disso, Bonet disponibiliza um código que pode ser escaneado pelo leitor e que o levará para uma *playlist* do Spotify, criada pela autora para ser ouvida enquanto lemos.

Seu segundo livro solo, *813: Truffaut* (Figura 7), é uma homenagem a uma das suas referências cinematográficas: François Truffaut. O livro é uma espécie de estudo ilustrado da obra e da vida do cineasta a partir de relações triangulares que envolvem o francês – tanto biográficas quanto filmicas. Por exemplo, ela pinta de forma espelhada em uma página dupla Truffaut e Jean-Pierre Léaud, trabalhando com a relação entre realidade e ficção. Bonet dialoga especificamente com três filmes do francês: *Jules et Jim* (Uma mulher para dois), *La peau douce* (Um só pecado) e *La Femme d'à Côté* (A mulher do lado). Além de ilustrá-los a partir dos fotogramas, faz análise crítica deles. *813* também é uma exposição itinerante na qual os espectadores podem ver os *originais* cujas reproduções foram diagramadas e deram origem ao livro, e ler as imagens em outra disposição.

⁴¹ No original: “Las caras explican historias. Me gusta dibujar a la gente que quiero, a personas de mi entorno. No busco la belleza por la belleza, me gusta buscar bellezas muy particulares y que los dibujos expliquen cosas. Dibujar a alguien a quien quiero es estar con esa persona, y siempre le pondré mucho más cariño que si dibujo a un desconocido.” (BONET, *La Vanguardia*, 2014, s./p.). Disponível em: <https://www.lavanguardia.com/libros/20140313/54403330425/paula-bonet-caras-explican-historias.html> Acesso em: 20 mar. 2019.

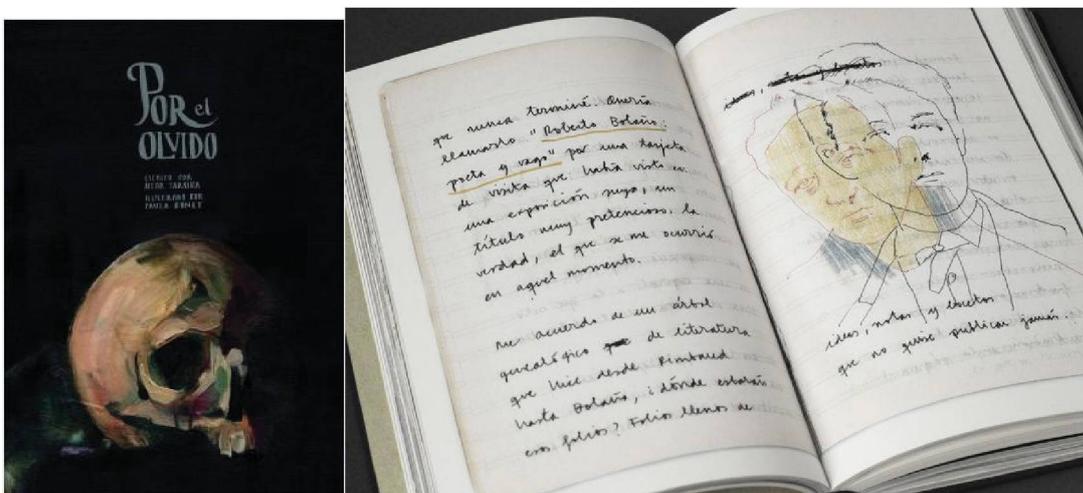
Figura 7 – 813: François Truffaut.



Fonte: BONET, 2016, p. 10-11.

Em 2017, Paula Bonet publicou um livro semelhante, mas com a coautoria de Aitor Saraiba. Ambos escreveram e criaram as imagens de *Por el olvido* (Figura 8), que é uma homenagem ao escritor chileno Roberto Bolaño e seu livro *Los detectives selvajes*. O livro é composto por cartas, gravuras, ilustrações e textos, e pretende ser um estudo sobre a literatura, a América Latina e o realismo mágico, além de, como *813*, ser um relato sobre a importância de Bolaño na vida dos dois autores e na sua geração.

Figura 8 – *Por el olvido*



Fonte: Bonet, 2017.

1.3. O despertar bonetiano

Agora apresentemos o livro que é o divisor de águas na obra de Bonet e foco desta dissertação. Publicado em outubro de 2016, *La sed* sinaliza uma mudança pessoal e estilística no processo criativo da pintora. A pessoal ocorreu, por um lado, pelas suas leituras feministas, literárias e teóricas; por outro, pela sua tomada de consciência sobre a desigualdade de gênero no mundo literário e artístico. Dessa forma, o projeto político de Bonet nessa mudança é a luta para que as mulheres deixem de ser tomadas como objetos e para que suas representações nas produções culturais sejam repensadas. Nas palavras dela:

Todos que nos expressamos temos uma implicación política. Às vezes de forma mais evidente, e outras, menos. Minha causa hoje é o feminismo. E me expreso com raiva porque até pouco tempo atrás eu não era consciente dessa diferença de gênero tão ridícula. Até ter sido agredida de uma forma brutal, pungente e devastadora; até ver que isso também acontecia com outras amigas e companheiras, da minha área ou de outras, que foram expostas publicamente, não fui totalmente consciente. Por isso acredito que agora existe uma parte de mim que está muito zangada comigo mesma. Vejo que o feminismo é necessário e entendo que uma grande parte da sociedade está muito adormecida.⁴²

Bonet confessa já ter tomado atitudes e proferido discursos machistas, exemplificando pela reprodução de alguns estereótipos de gênero, como a passividade de mulheres em algumas situações de relacionamentos românticos de seu primeiro livro. Ela também conta que percebeu que seus modelos eram todos homens, por isso resolveu homenagear as mulheres criadoras que passaram a ser suas referências, que lhe *despertaram* a sede da igualdade e que, muitas vezes, foram desconsideradas, ignoradas, silenciadas, ou mal lidas:

Foi doloroso e libertador. Percebi que minha formação emocional e intelectual partia da experiência masculina. A minha e a de todas e todos. E que precisa de referências femininas. Vi que havia mulheres que tinham escrito, pintado e composto, e que, além disso, foram, algumas delas, valorizadas em seu tempo e puderam viver de seu trabalho artístico, algo que é complicadíssimo em qualquer época. No entanto, no momento em que são impressos os livros didáticos elas são apagadas da história. Entendi que há um mecanismo para o apagamento: sua autoria é colocada em dúvida, é atribuída a um homem, seu trabalho é desprestigiado etc.⁴³

⁴² No 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.” (BONET, 2016, *El País*, s./p.). Disponível em: https://elpais.com/cultura/2016/11/03/actualidad/1478197796_228050.html Acesso em: 25 mar. 2019.

⁴³ No original: “Fue doloroso y liberador. Me di cuenta de que mi formación emocional e intelectual partía de la experiencia masculina. La mía y la de todas y todos. Que necesitaba referentes femeninos. Vi que había mujeres que habían escrito, pintado, compuesto, que además –algunas de ellas- fueron valoradas en su tiempo y pudieron

Bonet relata, em várias entrevistas, que percebeu receber um tratamento diferente dos artistas homens, porque enquanto eles são elogiados pela sua contribuição artística, ela é elogiada pela sua beleza ou por sua roupa; ou é tratada de forma paternalista por meio do *mansplaining*⁴⁴. Ela lembra que, no episódio dos cartazes retirados das ruas pelos fãs, a manchete em que apareceu pela primeira vez na grande mídia fazia conotação sexual, “Todos quieren el conejo blanco de Paula Bonet” (Todos querem o coelho branco de Paula Bonet)⁴⁵, porque, na Catalunha, coelho é uma palavra ofensiva para se referir à vulva⁴⁶.

Além disso, apesar de três anos terem se passado do seu despertar e da publicação de *La sed*, Bonet continua relatando nas redes sociais situações por que passa, como postou na sua conta do Twitter sobre uma experiência no Hay Festival, em Cartagena de Índias, em janeiro de 2019:

Depois de 1h de conversa destacando quão doloroso é o gênero ser a carta de apresentação e reivindicando o sujeito feminino. Momento de perguntas:
- Oi, Juan, obrigado por seu trabalho maravilhoso; Queco, seus desenhos são excepcionais; senhorita Paula, que linda que você é.⁴⁷

A persistência de situações como essa faz com que o feminismo seja *ainda* fundamental, porque, como defende a chilena Lina Meruane em sua diatribe contra a maternidade compulsória:

Não tínhamos concluído que o feminismo já estava démodé, que podíamos esquecer seus lemas porque tínhamos vencido a luta e podíamos nos dedicar a desfrutar do que atingimos? Crasso erro, senhoras e senhoritas. Prestem atenção: a cada êxito feminista se seguiu um retrocesso, a cada golpe feminino um contragolpe social destinado a domar os impulsos centrífugos da liberação. O velho ideal do dever-ser-da-mulher não bate em retirada de modo tão fácil, solapadamente retorna ou torna a se reproduzir tomando novas formas [...]⁴⁸

vivir de su trabajo artístico, algo que es complicadísimo vivas en la época que vivas. Pero que en el momento en el que se imprimen los libros de texto se las borra de la historia. Entendí que hay un mecanismo para hacerlo: se duda de su autoría, se atribuye la autoría a un hombre, se desprestigia su trabajo, etc.” (BONET, *No me pierdo ni una*, 2019, s/p.). Disponível em: <https://www.nomepierdoniuna.net/paula-bonet-he-aprendido-que-es-necesario-nocallarseniuna/> Acesso em: 30 mar. 2019.

⁴⁴ SOLNIT, 2017.

⁴⁵ Depois foi modificado para “Todos quieren el cartel del conejo blanco de Paula Bonet”. Disponível em: https://elpais.com/ccaa/2013/10/28/valencia/1382993617_170764.html Acesso em: 02 dez. 2019.

⁴⁶ GIRÓ, Carmen. *Familia globales: un hogar, dos culturas*. Barcelona: OUC, 2015, s/p. (E-book).

⁴⁷ No original: “Después de 1h de charla subrayando lo doloroso de que el género sea la carta de presentación y de reivindicar el sujeto femenino. Turno de preguntas:

- Hola, Juan, gracias por su maravilloso trabajo; Queco, excepcionales sus dibujos; señorita Paula, qué bella es usted.” (BONET, 2019). Disponível em: <https://twitter.com/paulaboneti/status/1091770551251726336> Acesso em: 20 mar. 2019.

⁴⁸ MERUANE, Lina. *Contra os filhos*. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Todavía, 2018, p. 7.

O próprio despertar de Paula Bonet aos trinta anos, em meados da década de 2010, é um exemplo da necessidade dos feminismos, como movimento social e crítica teórica, em uma perspectiva concomitantemente diacrônica e sincrônica, tanto para que mulheres silenciadas sejam recuperadas, textos e leituras sejam ressignificados, e, a partir disso, o passado seja transformado e o presente seja aberto a elas-nós. Além disso, é importante que caminhos já percorridos sejam recuperados porque permitem que mulheres que recém-despertaram consigam repensar o que já foi trilhado e o que precisa ser ainda percorrido, porque as vidas das mulheres nos mostram que vivemos vários passados no presente e muito presente no que passou. Ao enfrentar a desigualdade de gênero, Bonet relata que:

Cheguei então à obra de autoras como Plath, Sexton ou Lispector e entendi que nós, mulheres, andamos em círculos. Que por mais que deixemos a pele em nossa escrita ou pintura, por mais que cheguemos a conclusões pelas quais outras mulheres poderiam romper tabus, o patriarcado logo se encarregará de apagar todas as nossas conquistas, e que as mulheres que vêm depois precisam se encarregar de começar de novo! Nós, mulheres, andamos em círculos.⁴⁹

Embora tenham conquistado direitos, independência financeira e um teto todo seu, como defendia Virgínia Woolf⁵⁰ em 1925, a igualdade de gênero entre homens e mulheres ainda não foi alcançada. Da mesma forma que Woolf especula os acontecimentos trágicos se uma possível irmã de Shakespeare, Judith, no século XVII, quisesse escrever – não teria conseguido, teria sido impedida, ou, diferente de seu irmão, não teria entrado nos livros da literatura e provavelmente demandaria trabalho arqueológico para que seus textos fossem descobertos –, no campo da pintura, Linda Nochlin⁵¹ questiona se Señor Ruiz, o pai de Picasso, no século XX, teria incentivado o filho a ser um artista se ele tivesse nascido Pablita, e sua resposta seria: provavelmente não. Esses percalços também estão na trajetória de Bonet, porque o tratamento que recebeu no início da carreira e o que continua recebendo hoje, a exemplificar pelo comentário do mediador da mesa na feira literária, provam que as mulheres muitas vezes ainda são impedidas de adentrar e de ter o reconhecimento adequado no mundo artístico, além de que, quando inseridas, são tratadas de forma diferente.

⁴⁹ No original: “Llegué entonces a la obra de autoras como Plath, Sexton o Lispector y entendí que las mujeres andamos en círculos. Que por más que nos dejemos la piel en nuestra escritura o pintura, que por más que lleguemos a conclusiones de las que otras mujeres podrían partir y romper tabúes, ya se encargará el patriarcado de borrar todos nuestros logros ¡y que las mujeres que vienen después se encarguen de empezar de nuevo! Las mujeres andamos en círculos.” (BONET, 2018, *El Independiente*, s.p.). Disponível em: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/03/04/paula-bonet-estoy-cansada-de-que-lo-universal-sea-lo-masculino/> Acesso em: 20 mar. 2010.

⁵⁰ WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

⁵¹ NOCHLIN, Linda. “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Como Bonet relata ter percebido no seu despertar, tanto a historiografia literária quanto a história da arte têm trabalhado de forma a construir um cânone que mostra os grandes gênios. Nessa construção, ambas focam na figura do artista e do escritor como aquele que cria suas obras, sejam verbais ou visuais, a partir do seu talento, e desconsideram o contexto em que os artistas – ou aqueles que não alcançaram esse título – vivem. No entanto, como defende Ria Lemaire, é preciso “[r]evelar a dependência do autor em relação aos discursos de seu tempo e mostrar como seu desempenho é ligado às estruturas da sociedade”⁵², tendo em vista que a história da literatura é organizada pela exclusão e pela presença de uma ausência, de modo que “a genealogia e a história literária criam a ilusão de uma só história, de uma única tradição”⁵³ e, como já falou Chimamanda Ngozi Adichie⁵⁴, há um perigo na existência de um a história única, porque o mundo fica menor e menos representativo. Nesse sentido, como afirma Nochlin⁵⁵, perguntar “por que não existiram grandes artistas mulheres?” é uma pergunta mal estruturada, porque desconsidera a existência de mulheres que, ao longo da história, criaram, mas não entraram no cânone porque ficaram à margem dos nomes eternizados, ou à margem pelo material ou pelo gênero textual em que criaram suas obras, a exemplificar pelo bordado e pelo diário.

Dessa forma, Nochlin⁵⁶ afirma que há uma diferença sobre o que seria o conceito de genialidade e grandiosidade quando empregados para se referir a homens e a mulheres⁵⁷, o que reflete os diversos contextos de produção e a existência de *dois pesos, duas medidas* para pessoas diferentes, tendo em vista as categorias de gênero, raça, momento, etnia, classe e geografia.

⁵² LEMAIRE, Ria. *Repensando a história literária*. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 66.

⁵³ *Ibid.*, p.59.

⁵⁴ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única (TED TALK). 2009. Disponível em <https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br> Acesso em: 13 jan. 2020.

⁵⁵ NOCHLIN, 2016.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ A questão do gênero (e sua interseccionalidade com outras categorias identitárias) é tão significativa na produção cultural que perpassa inclusive a criação de títulos para se referir a artistas. Enquanto a expressão “*Old masters*” (antigos mestres) é usada para nomear grandes homens que foram mestres, a presença de mulheres é ausente e por isso ironizada por Pollock e Parker pela expressão ambígua “*Old mistresses*”: seriam elas senhoras ou amantes? Enquanto limitadas ao espaço doméstico, as mulheres não podiam ser, da época vitoriana à modernidade burguesa, mestras, porque não lhes era permitida a vida pública, já que aquelas que se inseriam no público eram tomadas como atrizes e prostitutas (FELSKI, 1995), que, é importante salientar, eram palavras consideradas sinônimas. Nesse contexto, a criação artística por mulheres foi, por muito tempo, considerado “obs-ceno” (LAURETIS, 1993, p. 99), contra a cena pública e, conseqüentemente, contra a instituição do que se entende por Arte ou Literatura, e também obscena pela figura da mulher ser “constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem.” (LAURETIS, 1993, p. 99).

Nesse contexto, Joana Russ⁵⁸, despertadora que Bonet cita em suas palestras, elenca diversos modos como a escrita de mulheres foi – e é – suprimida ao longo da história sem o uso de proibições formais. Dentre elas, estão: a negação de educação formal, do acesso a materiais e do tempo para investir no trabalho; o desencorajamento da agência literária do texto escrito por mulheres, como se ser mulher fosse sinônimo de má qualidade literária; a poluição da agência, que diminui a qualidade dos textos escritos por mulheres porque assuntos “de mulher” são considerados inferiores; a presença de duas medidas de avaliação, uma para homens e outra para mulheres, exemplificada pelo fato de textos referentes à escrita de si serem considerados autobiográficos quando escritos por homens e confessionais quando redigidos por mulheres; a falácia de que as mulheres que são bem-sucedidas na escrita soltaram o “homem dentro delas” e que seu lado masculino foi quem escreveu o texto; a falsa categorização pela crítica literária, quando textos de mulheres são tomados como documentos sociológicos antes serem considerados textos literários ou, ainda, quando parte da obra de alguma escritora canônica é desconsiderada por não corresponder temática ou formalmente à visibilidade que a crítica está disposta a lhe dar; e, por fim, o isolamento literário e a suposta falta de modelos, através dos quais a crítica ignorou a leitura feita por escritoras de textos de outras mulheres e a influência literária umas nas outras. Assim como as mulheres sempre escreveram, embora tenham tido menos visibilidade, as mulheres sempre estiveram em relação e em diálogo, seja produzindo literatura ou produzindo crítica literária.

As mulheres que escrevem ainda hoje encontram diversos obstáculos, como “dependência econômica, falta de tempo e espaço, implacável intromissão da vida cotidiana na forma de crianças berrantes ou maridos irritados, a depreciação vivida por mulheres que escolhem ficar solteiras ou não ter filhos para devotar-se completamente à escrita”⁵⁹. Ou precisam enfrentar um mercado editorial fechado para a publicação de mulheres ou que categoriza e analisa suas obras de forma inadequada. Como afirma Russ, “A invisibilidade da experiência das mulheres não é ‘uma falha da comunicação humana’. É uma tendência socialmente planejada que persistiu muito depois de a informação sobre a experiência das mulheres estar acessível”⁶⁰.

⁵⁸ RUSS, Joana. *How to suppress women's writing*. Austin: University of Texas Press, 2005.

⁵⁹ No original: [...] economic dependency, lack of time and space, the relentless intrusion of everyday life in the form of squalling infants or testy husbands, the disparagement faced by women who chose to remain single or childless to devote themselves more fully to their writing”. (FELSKI, 2003, p. 58).

⁶⁰ No original: “The social invisibility of women's experience is not “a failure of human communication.” It is a socially arranged bias persisted in long after the information about women's experience is available (sometimes even publicly insisted upon)”. (RUSS, 2005, p. 57).

Foi justamente como reação à consciência dessa obliteração das mulheres que Bonet realizou uma segunda mudança: na forma, pela paleta e pela escolha das técnicas que compõem as imagens de *La sed*. Antes conhecida pelos tons pastéis, a paleta de Bonet escureceu e foi reduzida às cores marrom, preta e ocre. Além disso, os traços, famosos pela delicadeza e pela presença de mulheres de cabelos esvoaçantes e de bochechas coradas, se tornam mais crus e duros, o que permite a associação direta entre o conteúdo e a forma – tendo em vista que o *Qué hacer* já era melancólico, mas conteúdo e forma não casavam.

Dentre as lições que aprendeu com a recepção de seu primeiro livro, que teve seis edições, a artista relata que: “A primeira é que se o público recebe imagens bonitas ou preciosistas, ainda que o conteúdo seja duro, cru e crítico, fica apenas com o bonito. Além disso, mesmo que a editora, as pessoas ou teu bolso lhe peçam, você deve se manter firme e não converter os próximos volumes em clones do primeiro”⁶¹. Assim, ignoraram a relação forma-conteúdo e a indissociabilidade entre imagens e palavras para a construção dos sentidos. A artista também retoma suas técnicas de formação, a água forte e a pintura a óleo. A combinação entre a paleta e o traço duro da gravura concede ao livro um tom melancólico e caracteriza as subjetividades da narrativa, revelando a desorientação emocional e os abalos que perpassam a vida das personagens.

Bonet relata que não queria apenas ser conhecida como a artista que pinta figuras delicadas e femininas⁶². Se continuasse com o estilo preciosista de suas primeiras ilustrações, ela reproduziria o estereótipo da feminilidade que convém à forma como a sociedade está organizada. No entanto, ser mulher não significa necessariamente performar os estereótipos do feminino. Dessa forma, para libertar-se dos estereótipos de gênero, ela deixou o delicadamente feminino para denunciar como as mulheres sofrem, inclusive *por causa de* e *dentro* dessa representação, tendo em vista que as representações de gênero são (re)criadas a todo momento na cultura por meio da literatura, da pintura e do cinema. Tais representações não apenas reproduzem a realidade, mas a criam, visto que o gênero acaba sendo tanto o processo quanto o produto. Nas palavras dela:

Acredito que sim, havia conteúdo nesse trabalho, o que aconteceu foi que o invólucro fez com que a maioria dos consumidores não chegasse ao cerne do que eu ali colocava.

⁶¹ No original: “La primera es que si el público recibe imágenes bonitas o preciosistas, aunque el argumento sea duro, crudo y crítico, se queda sólo con lo bonito. Además, aunque te lo pidan la editorial, la gente o tu bolsillo, debes mantenerte firme y no convertir los siguientes volúmenes en clones del primero.” (BONET, 2018, *Forbes*, s./p.. Disponível em: <https://forbes.es/emprendedores/39078/paula-bonet-se-nos-educa-miedo-no-pensar/> Acesso em: 10 jan. 2020).

⁶² Nas palavras dela: “Me cansé de ser la chica que pintaba chicas con mofletes colorados” (BONET, *Publico*, 2017, s/p).

Digamos que enquanto eu tratava de comunicar, o grande público pensava que aquilo era simplesmente bonito. [...] É que não se trata de se reinventar, eu o interpreto como continuar avançando, cansei de ser a mulher que desenhava mulheres com bochechas coloridas. Além disso, aquilo foi algo anedótico que fiz durante alguns meses em que necessitava me expressar de uma forma mais imediata... Eu venho de outro lugar, não se trata de colocar todo o meu esforço em demonstrar que sou outra coisa, não tem sentido. Não levo em conta o público quando desenho, como tampouco levo em conta o que diz a mídia quando publico algo, se fosse assim me tornaria uma marionete. Quem quiser transformar meu trabalho em um objeto comercial, que tente, mas não conseguirá porque não vou participar disso e a autora sou eu.⁶³

Essa reação do público corresponde à narrativa da versão canônica da história da arte e do espaço dado às mulheres, pois, como Griselda Pollock e Rozsilka Parker⁶⁴ afirmam, ainda hoje, no senso comum, são reproduzidos valores vitorianos instituídos entre os séculos XVIII e XIX ao que se refere à arte feita por mulheres. Ainda se aplicam às artistas estereótipos de feminilidade, lendo delicadeza e natureza em obras nas quais muitas vezes não há, com o objetivo de inscrever a obra e a artista em críticas consolidadas; ou, como as autoras apontam, reafirma-se a noção da diferença sexual e o confinamento da mulher no espaço privado e doméstico, negando-lhes também o espaço da modernidade como se as mulheres conhecessem apenas o tradicional caseiro⁶⁵.

Nesse movimento, as cores mudam como que acompanhando a busca de Bonet por uma nova pegada técnica para acompanhar sua mudança política. A partir dessa dupla mudança, podemos dizer que a água, representada pela cor azul, bastante presente no primeiro livro de Bonet (Figura 9), acabou, e a sede tomou conta de sua pintura: uma sede política de igualdade na vida e na arte. Sede de água para terra seca, como metáfora para a tolerância e a paciência que se acabaram porque ela não aguenta mais essa sociedade patriarcal.

⁶³ No original: “Yo creo que sí había contenido en ese trabajo, lo que sucedió es que el envoltorio hizo que la gran mayoría de los consumidores no llegara al hueso de lo que planteaba. Digamos que mientras yo trataba de comunicar, el gran público se quedaba con que aquello era simplemente bonito. [...] Es que no se trata de reinventarse, yo lo interpreto como seguir avanzando, me cansé de ser la chica que dibujaba chicas con mofletes colorados. Además, aquello fue algo anecdótico que hice durante unos meses en los que necesitaba expresarme de una forma más inmediata... Yo vengo de otro lugar, no se trata de poner todo mi esfuerzo en demostrar que soy otra cosa, no tiene sentido. No tengo en cuenta al público cuando dibujo, como tampoco tengo en cuenta lo que dicen los medios cuando publico algo, si fuera así me convertiría en una marioneta. Quien quiera convertir mi trabajo en un objeto mercantil que lo intente, seguramente no lo conseguirá porque no voy a participar de ello y la autora soy yo. (BONET *Publico*, 2017, s./p.).

⁶⁴ POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. *Old mistresses: women, art and ideology*. London/New York: I.B. Tauris, 2013.

⁶⁵ FELSKI, 1995.

Figura 9 – Contraste entre imagen de *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END* (2014) e de *La sed* (2016).



Fonte: *El Independiente*, 2018.⁶⁶

Nesse contexto nasceu *La sed*, como uma reação à sua recepção como artista mulher. O objetivo inicial de *La sed* era fazer uma homenagem, como a feita para Truffaut, às artistas que Bonet chama de “despertadoras”, porque “delas destaco a força de sua obra, a valentia e a necessidade de pôr tabus sobre a mesa, como Anne Sexton falando de sua loucura, de suas tentativas de suicídio ou do fato de parir e recusar um filho”⁶⁷, e por lhe despertarem a vontade de gritar. As despertadoras de sua sede 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. As “despertadoras” adentram o livro por meio da intertextualidade explícita ou implícita, em epígrafes, citações, alusões e referências na voz das personagens. Desse modo, compõem um “eu” que é *ellas e nosotras*:

Nós, mulheres, habitamos um lugar que não é nomeado e que está cheio de sombras. [...] Mas as palavras nomeiam, fazem, pesam. As palavras constroem e citam a realidade. As palavras são não apenas o que acreditamos que dizem. São também as sombras do que carregaram por séculos.⁶⁸

⁶⁶ Disponível em: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/03/04/paula-bonet-estoy-cansada-de-que-lo-universal-sea-lo-masculino/> Acesso em: 10 jan. 2020.

⁶⁷ No original: “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, 2018, *El País*, s./p.).

⁶⁸ No original: “Las mujeres habitamos un lugar que no se nombra y que está lleno de sombras. [...] Pero las palabras nombran, hacen, pesan. Las palabras construyen y citan la realidad. Las palabras son no sólo lo que

Desse modo, ela adentrou a ficção – como que uma sede de “realidade inventada”⁶⁹ – e narrou, verbal e imageticamente, a história de três mulheres, Lupe, Monique e Teresa, cujas vidas conversam direta e indiretamente com a obra das “despertadoras”. O eixo narrativo de *La sed* é a vida de duas mulheres, Lupe e Monique, que enfrentam “terremotos”, literal e metaforicamente, depois de terminarem seus relacionamentos amorosos e que relatam seu sofrimento e seu processo de recuperação. Elas precisam aprender a viver sozinhas, a se desligar dos papéis sociais impostos aos seus corpos. Da simbiose da história e da luta dessas duas personagens, junto da potencialidade do ato de fabular na vida, nasce uma terceira mulher, Teresa – cujo rosto é da atriz espanhola Bruna Cusí, que já emprestara sua face a Bonet para o primeiro livro –, que guia a narrativa da metade até o final, metaficcionalmente contando o processo de construção de seu corpo e sua voz, dos tremores de ambos, da sua (quase) destruição pela via do suicídio e, finalmente, de uma reconstrução pela sua sede de viver. A pintora escreve numa parede na exposição dos originais de *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 com elas a história oculta das coisas, a transformação do léxico e dos costumes, a necessidade de apontar o olhar individual buscando a avalanche coletiva”.⁷⁰

Ao mobilizar as vozes das despertadoras, Bonet faz uma gino-leitura-escritura⁷¹ e dá voz às despertadoras e à vida de mulheres que foram silenciadas, trazendo para dentro de seu livro, por exemplo, a opressão sofrida pela escultora Camille Claudel – que foi tida por louca por Auguste Rodin, que também pode ter se apropriado de suas obras. A pintora também explora modos de viver e performar o corpo da mulher, pois as escritoras escancaram o silêncio e rompem com a concepção machista da criação artística.

Apesar da relevância – que aqui defendo – do despertar bonetiano, há, ainda, mais despertares necessários a Paula Bonet enquanto artista feminista, como a necessidade de explorar a interseccionalidade entre gênero, raça e classe. A sua obra, na construção das personagens, é ligada a um mundo burguês e branco – dada a ausência, por exemplo, de despertadoras negras em *La sed* –, e é preciso pensar em uma sociedade classista e racista. Ela

creemos que dicen. Son también las sombras de lo que contuvieron hace siglos.” (BONET, *Dexeus*, 2018, s/p. Disponível em: <https://www.dexeus.com/blog/historias-que-contar/los-te-quiero-quieren/> Acesso em: 04 abr. 2019).

⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 22.

⁷⁰ No 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, *Galeria Miscelanea*, 2017, s/p.).

⁷¹ Para dialogar com a expressão *ginocrítica*, de Elaine Showalter (1994), usado para diferenciar a análise crítica feminista de textos escritos por mulheres do primeiro movimento crítico literário feminista, que foi analisar as representações de mulheres nos textos escritos por homens.

já deu um primeiro passo ao dar rosto a Audre Lorde e a Chimamanda Ngozi Adichie, além de escrever o prólogo de seu livro⁷², mas é preciso mais, como pensar a representatividade na ficção e na cor das mulheres que pinta para abranger mais experiências de mulheres.

Ela escreve no início do prólogo sobre sua experiência como leitura do livro de Chimamanda: “Sou negra. Costumava ser uma mulher europeia branca, mas agora também sou negra. [...] Em sua [de Chimamanda] obra a palavra junta todas nós. Todas falamos como uma só, levantamos a voz, ficamos com raiva e mostrar nossa fúria não nos amedronta nem nos confunde”⁷³, e tem visibilidade o suficiente para permitir que novas existências sejam lidas e pintadas na sua experiência de artista. Pensando no propósito de falar da “nuestra história”, enquanto história de mulheres, Bonet poderia pensar também a sexualidade e a realidade das mulheres travestis e transgêneros em trabalhos futuros, para expandir a representatividade e os despertares de um trabalho que já é relevante, de modo a abranger mais histórias e mais mulheres, considerando a inexistência de uma essência e um corpo específico de “ser-mulher”.

Ainda é preciso que apresentemos seu último livro publicado, *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión* (Figura 10), publicado em 2018, que é uma continuação da quebra de silêncio que Bonet começou com *La sed*.

Figura 10 – Roedores.



Fonte: BONET, 2018.

⁷² O prólogo de Paula Bonet, intitulado *La piel dura*, para o livro *Algo alrededor de tu cuello* (na tradução em português: *No seu pescoço*), de Chimamanda Ngozi Adichie (2017), pode ser lido aqui: <https://www.paulabonet.com/wp-content/uploads/2018/03/Cuello1-1540x790.jpg>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁷³ No original: “Soy negra. Solía ser una mujer europea blanca, pero ahora también soy negra. [...] En su obra la palabra nos agrupa a todas. Todas hablamos como una sola, levantamos la voz, nos enfadamos y no nos confunde ni nos amedronta mostrar nuestra fúria.” (BONET, 2017, p. 9-10, tradução nossa).

Roedores é composto por dois livros, um diário no qual Bonet relata os dois abortos espontâneos que sofreu, e um livro ilustrado sanfonado sobre as características dos animais roedores, que pintou para a sua segunda filha que não nasceu – sua “ratoncita”. Bonet decidiu compartilhar seus abortos e a tentativa tardia da maternidade não para buscar consolo, mas para ajudar a quebrar o silêncio sobre o tema, que segue sendo um tabu e, conseqüentemente, faz com que mulheres sofram. Ao compartilhar sua história, Bonet conheceu diversas outras histórias de mulheres que sofreram abortos espontâneos, e deu visibilidade ao tema como experiência coletiva, o que permitiu repensar a maternidade e a experiência dolorida da perda:

Muitas mulheres sofrem abortos espontâneos
com dores horríveis, algumas perdem
muitíssimo sangue.
Eu não tive dores nem hemorragias.

Minha ratinha estava ali quieta
como uma ursa silenciosa
em hibernação.

Tiveram que tirá-la de mim.⁷⁴

Além do livro, na época, Bonet pintou um mural na antiga prisão *La Model*, em Barcelona, tematizando aspectos que englobam a maternidade: ser mãe durante o franquismo, o tráfico de bebês e a rejeição, dialogando com o livro *No llores que vas a ser feliz: el tráfico de bebés en España: de la represión al negocio (1936-1996)*, da antropóloga Neus Roig.

Portanto, percebemos que a obra de Bonet passou, depois de 2016, a ser voltada ao projeto de narrar e tornar universal as experiências das mulheres, assim como os homens foram tratados por toda a história da humanidade, porque, nas palavras dela: “Estou cansada de que o universal seja o masculino e que o feminino seja ‘o outro’, aquilo que não importa, aquilo em que não se presta atenção, do qual não se fala”.⁷⁵ Nesse projeto, Bonet advoga pelo “#nocallarseniuna” (#não calar nenhuma), ou seja, pelas mulheres narradas e narradoras de si e de suas experiências, e, para recuperar sua fala na epígrafe, como atos criativamente políticos e politicamente criativos, como filha da época, de uma época em que as mulheres ainda não são/somos livres.

⁷⁴ No original: “Muchas mujeres sufren abortos espontáneos / con dolores terribles, algunas pierden/ muchísima sangre. /Yo no tuve dolores ni hemorragias. / Mi ratoncita estaba allí quieta / como una osa silenciosa/ en hibernación. //Tuvieron que sacármela.” (BONET, 2018, s./p.). A diagramação do texto está centralizada porque Bonet assim o fez no original.

⁷⁵ No original: “Estoy cansada de que lo universal sea lo masculino y que lo femenino sea ‘lo otro’, lo que no importa, aquello a lo que no se presta atención, de lo que no se habla”. (BONET, *El Independiente*, 2018, s./p.).

2. O CORPO DO LIVRO: ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar.
(Clarice Lispector)

Soy la que mira.
(Paula Bonet)

Passemos agora para a análise do corpo do livro. Como adiantamos, a narrativa de *La sed* é construída a partir da integração de imagens e palavras. Para realizarmos a análise, é importante ter em mente, como já mencionado no primeiro capítulo, que Bonet nega o título de escritora e o de ilustradora, colocando-se como pintora – “Sou a que olha”⁷⁶ –, de modo que sua perspectiva é a de uma artista visual⁷⁷. Mesmo que seja a autora das imagens e dos textos do livro, essa relação entre as linguagens pode ser vista no processo criativo de *La sed*, pois ela relatou que os textos verbais foram preparados antes, processo que durou um ano, enquanto as imagens levaram seis meses. Segundo ela:

No meu caso, imagem e texto nascem ao mesmo tempo. Logicamente a execução não pode coexistir. Mas eu trabalho o conteúdo do livro e vou relatando o texto e anotando como serão as imagens que acompanharão esse texto, e logo deixo muito espaço para trabalhar a parte do texto. Para mim é muito importante polir o texto e deixá-lo repousar tudo o que tem que repousar, e uma vez que está fechado eu me coloco a trabalhar com as imagens.⁷⁸

No catálogo da editora⁷⁹, os livros de Bonet aparecem como livros de arte, ou como “ficção ilustrada”⁸⁰, como afirmou o editor de *La sed*, pela presença da narrativa, o que excluiria a classificação do livro de artista⁸¹. Para Bonet, a relação entre as duas mídias nos livros ocorre da seguinte maneira: “A imagem diz o que a palavra não chega a dizer, por isso meus livros

⁷⁶ Como o título de um de seus artigos “Soy la que mira” (2018), publicado em *La esfera de papel*, traduzido e anexado ao Apêndice dessa dissertação.

⁷⁷ Em contrapartida, a minha, como pesquisadora dos Estudos Literários, é uma perspectiva que parte da literatura, de forma que a leitura que aqui realizarei não é apenas de uma obra que une as duas linguagens, mas é o contato entre duas perspectivas diferentes.

⁷⁸ No original: “En mi caso, imagen y texto nacen en el mismo momento. Lógicamente la ejecución [...] no puede coexistir. Pero, yo trabajo el contenido, voy relatando el texto y voy tomando anotaciones de cómo serán las imágenes que acompañarán a ese texto, y luego le doy mucho espacio a trabajar la parte del texto. Para mí es muy importante [pulir] mucho el texto, dejar de que repose todo lo que tenga que reposar, y una vez [que esto] ya está cerrado, poder me poner a trabajar con las imágenes” BONET, Paula. “*Pintar la novela, pintar la vida*”. (18:48-21:21). In: *Círculo de Bellas Artes*. Festival Eñe 2018. Disponível em: <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/pintar-la-novela-pintar-la-vida/> Acesso: 12 jul. 2019.

⁷⁹ Como pode ser conferido em: <https://www.planetadelivros.com.br/autor/paula-bonet/000040247>

⁸⁰ No original: “Ficción ilustrada”. (ORTEGA, 2017, p. 15).

⁸¹ Livro de artista é uma categoria de livros que são tratados como objetos artísticos dos quais se pensa cada pedaço, cada detalhe e, por isso, o criador é mais artista que autor, até mesmo porque não se tem um compromisso com a narrativa e nem com a palavra (ORTEGA, 2017).

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.”⁸².

Tomando as categorias de análise de narrativas constituídas por essas duas linguagens, *La sed* pode ser considerado um livro ilustrado, que não é um gênero, mas uma “forma específica de expressão”⁸³, um tipo de linguagem que engloba diversos aspectos da literatura em geral e que “escapa a qualquer tentativa de fixação de regras de funcionamento”⁸⁴. A ideia é “que o livro ilustrado transcende a questão da co-presença por uma necessária interação entre texto e imagens, de modo que o sentido não é veiculado pela imagem e/ou pelo texto, e, sim, emerge a partir da mútua interação entre ambos”.⁸⁵ Dessa forma, é um livro artístico singular que amalgama o plástico e o literário para a construção narrativa, no qual a *co-presença* das duas linguagens remete à *co-operação*⁸⁶ de ambas, não como um livro com ilustrações em que as imagens apenas transpõem ou ilustram o texto verbal, mas uma interação que também é uma operação (uma obra) conjunta, de forma que cada linguagem narra por si.

Neste capítulo, analisaremos como se dá a construção dos sentidos entre imagens e palavras em *La sed*. Para isso, em um primeiro momento, apresentaremos dados básicos do livro, como sua dimensão física e sua corporalidade material; pensaremos a montagem entre suportes, visto que a experiência do livro é composta por duas exposições e um mural, o que modifica os modos de leitura e engaja o leitor de formas diferentes. Além disso, a partir da análise da interação preponderante entre as duas mídias em nossa leitura da obra bonetiana, analisaremos a relação entre a focalização duplicada da narrativa construída entre as duas linguagens, repensando a presença dos rostos, e exploraremos como a diagramação das imagens e das palavras permite a construção de metáforas translinguagens.

2.1. O objeto-livro

Na editoração dos livros, capa e quarta capa não encerram os textos que carregam, embora os emoldurem materialmente e funcionem como paratextos, pois os textos podem

⁸² No 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, *Mercurio*, 2017, s/p.).

⁸³ DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 29.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁶ Essa ideia de co-presença e co-operação é de Jacyntho Brandão (2005) acerca da co-presença de poetas e Musas na construção dos cantos gregos. Para ele, a relação do poeta/aedo com a Musa não é de mera inspiração, mas uma co-operação da deusa com o mortal na qual cabe a ela rememorar e a ele cantar a rememoração da deusa. Sua aplicação aos livros ilustrados é produtiva por evidenciar a agência das imagens para além de meramente ilustrar.

existir fora do suporte físico do livro⁸⁷. Diferentemente, o livro ilustrado, enquanto espaço intermediário e objeto estético – um livro antes de um texto –, depende da materialidade do escrito, de suas formas materiais e gráficas e, principalmente, da diagramação das imagens e dos textos verbais. Dessa forma, ler um livro ilustrado é também ler a capa, o formato do livro, as guardas, a tipografia e os diversos paratextos que demarcam o corpo dos textos – em *La sed*, por exemplo, a bibliografia e as notas de rodapé trabalham a favor do posicionamento político da autora, como falaremos no terceiro capítulo, e os agradecimentos no final do livro e a nota final que apresenta os locais em que ele foi criado permitem que consigamos analisar a autoficção presente nele.

Além disso, é preciso nos embrenharmos na montagem do livro e tentar reconstruir o processo criativo da autora para tentar decifrar as possibilidades de sentido, visto que não há uma narrativa linear nele. Cada detalhe do livro ilustrado é pensado para causar um efeito, seja a textura da capa, o desenho das guardas, a escolha da técnica pictórica ou a fonte do texto verbal. A capa do livro de Bonet aqui estudado, por exemplo, apresenta uma textura que reproduz o tecido da tela, o que simula o suporte da imagem primeira (pintura a óleo) antes da sua reprodução, e o aproxima de uma peça de arte, como que um quadro que está nas mãos do leitor e que ainda não foi colocado na parede. Nas guardas (Figura 11), por sua vez, figura um rosto dividido em dois com traços desfigurados por solvente, o que adianta os terremotos dentro do livro e contribui para a leitura do livro enquanto corpo, porque esse rosto pode ser o retrato do livro-corpo por abrir, a superfície da narrativa, assim como a apresentação do corpo construído ali dentro, Teresa:

Figura 11 – Guardas.



Fonte: BONET, 2016.

⁸⁷ Para Gerard Genette (1997), paratextos são os textos e as informações que acompanham o texto e permitem que ele se torne um livro, como que uma fronteira porosa entre o fora e o dentro do texto. Dentre os elementos que caracterizam os paratextos estão a capa, o nome do autor, os títulos, a dedicatória, a epígrafe, prefácios e notas. Genette afirma que há paratextos sem textos, mas jamais um texto sem paratexto.

As imagens dos livros ilustrados são sequenciais, ou seja, o sentido é construído na sua associação, assim como na relação imagens-palavras e palavras-palavras. No entanto, diferente das histórias em quadrinhos, que também são sequenciais⁸⁸ organizadas em quadros e vinhetas, o livro ilustrado⁸⁹ tem sua sequência arranjadas nas páginas duplas, o que faz com que cada par de páginas, a esquerda e a direita abertas e unidas, tenha uma coerência panorâmica independente das demais, embora o par esteja ligado a elas para, juntas, construírem o todo e desenvolverem a história. É na sequência das páginas viradas que o discurso é construído⁹⁰, e a maneira como é realizada a interação entre imagens e palavras dentro do livro ilustrado é o que define o sucesso e sua leitura como uma obra de arte⁹¹.

A partir disso, apresento as dimensões e a relação entre as duas linguagens dentro do espaço da página dupla para adentrarmos a análise da montagem. *La sed* tem 332 páginas no formato retangular (19cm x 25,5cm x 3,5 cm), em papel de alta gramatura e capa dura. Pensando a interação entre as duas mídias, o livro apresenta, em sua maioria, páginas duplas com imagem e palavras dividindo o mesmo espaço, ou seja, compartilhando o espaço de forma bastante próxima (72 páginas duplas). Em segundo lugar, as imagens e as palavras encontram-se separadas pelo divisor de página, cada linguagem em um lado (64 páginas duplas), enquanto a minoria das páginas apresenta apenas imagens (21 páginas duplas) ou apenas palavras (7 páginas duplas).

As imagens e as palavras, reproduzidas digitalmente no livro, foram criadas no período de fevereiro de 2015 e setembro de 2016, segundo consta no paratexto da última página, em Santiago, Barcelona, Valência, Mallorca, Belize, Katmandú e Madrid. As imagens foram realizadas por meio das técnicas de gravura por água forte, do desenho, da pintura a grafite

⁸⁸ Interessante pontuar que os quadrinhos são definidos como arte sequencial por Scott McCloud a partir de definição de Will Eisner, que é também aplicável para o livro ilustrado, mas a organização das imagens é diferente em ambos os gêneros. Recomendo a leitura integral dos metaquadrinhos *Understanding comics*, de Scott McCloud (1994), porque o autor mostra a origem da narrativa por imagens sequenciais, retomando manuscritos pré-colombianos, pintura egípcia e códices medievais. De forma diferente, a crítica especializada no livro ilustrado afirma que essa forma de expressão é relativamente recente, com 130 anos, enquanto possibilidade de livro e que tem como foco a literatura infantil, a exemplificar pelo livro *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van Der Linden (2011), fundamental para a pesquisa aqui realizada, que afirma que o livro ilustrado *nunca* tomou espaço entre os adultos no contexto francês. Os principais livros que tratam do livro ilustrado, como Martin Salisbury e Morag Styles (2012), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) e Pery Nodelman (1995), assim como pesquisas sobre o livro ilustrado no contexto brasileiro, como a dissertação de Caroline Aparecida dos Santos Fernandes (2018) sobre Maurice Sendak, mostram como o espaço da produção desse tipo de livro é voltado em sua maioria para crianças, apesar de afirmarem que o livro em si não é só para crianças, já que elas muitas vezes dependem de um adulto como mediador. Assim, analisar *La sed* como livro ilustrado é uma tentativa de deslocar público-alvo e análises.

⁸⁹ DER LINDEN, 2011.

⁹⁰ Ibid., p. 87.

⁹¹ SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *Children's picturebooks: the art of visual storytelling*. London: Laurence King, 2012.

aquarelável e a óleo, sendo que as gravuras foram feitas pela água forte realizadas em Taller 99, em Santiago, e em Taller Manera Negra, em Barcelona. Como já apontado acerca do despertar, a paleta das imagens é reduzida a preto, tons de cinza, marrom, ocre, salmão e duas aparições do vermelho, o que mostra a influência⁹² de Velazquez de Bonet. Os textos verbais, por sua vez, foram realizados por meio da caligrafia da pintora⁹³.

O livro não apresenta uma narrativa linear, mas elíptica e fragmentada. Conseguimos depreender um fio condutor, na leitura, por meio da presença de três mulheres como personagens, Monique, Lupe e Teresa, cujos nomes encabeçam o topo da página ímpar de cada página dupla e funcionam como subtítulo, junto do registro de um mês e um local (Ex.: “Lupe/ Primeros días sola/ Mes de julio”). Essas indicações funcionam como rubricas e indicam em que personagem determinado capítulo foca e de quem é a enunciação dos textos verbais, já que todos estão em primeira pessoa e as três personagens compartilham o mesmo rosto⁹⁴. Pensando nas datas e nos locais, o livro pode ser lido como um diário visual no qual as personagens relatam sua vida. Além disso, há uma divisão em nove “partes” – como Bonet denomina cada capítulo –, algumas com subcapítulos, que guiam a organização dos acontecimentos (que mal acontecem). Os títulos das partes adiantam o percurso (narrativo) das personagens, que parece uma jornada do herói aplicada às suas vidas:

Primeira parte: “O tremor e os desprendimentos de rochas”	Parte primera: “El temblor y los desprendimientos de rocas”
Segunda parte: “O refúgio”	Parte segunda: “El refugio”
Terceira parte: “A mudança/ a troca de penas”	Parte tercera: “La muda”
Quarta parte: “Redenção”	Parte cuarta: “Redención”
Quinta parte: “As réplicas” (nessa seção há seis subtítulos contanto seis réplicas).	Parte quinta: “Las réplicas”
Sexta parte: “Os ventres”	Parte sexta: “Los vientres”
Sétima parte: “Histeria significa útero”	Parte séptima: “Histeria significa útero”
Oitava parte: “Os corpos se rompem por suas cantos e extremidades”	Parte octava: “Los cuerpos se rompen por sus picos y esquinas”
Nona parte: “A despedida”	Parte novena: “La despedida”
Décima parte: “Futuro ou realismo mágico”	Parte décima: “Futuro o realismo mágico”

Essa estrutura pode ser lida como o mapa de um romance de formação das três mulheres⁹⁵, cujo enredo começa pelo sofrimento da separação, metaforicamente colocada como

⁹² Como afirmou Bonet (2016) quando questionada sobre influências da pintura em entrevista ao RTVe, ela explora bastante a paleta de Velázquez desde a faculdade: “En la facultad tenías que practicar con paletas de pintores y cuando trabajé con la de Velázquez ya no la solté”.

⁹³ Não foi possível recuperar informação sobre a criação desses textos por meio da água forte ou por aparato digital.

⁹⁴ De acordo com entrada da seção “Agradecimientos” no final do livro, Bonet usou o rosto da atriz espanhola Bruna Cusí para criar suas personagens. Cusí também performa em corpo e voz a primeira parte do livro no trailer de divulgação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9MzMcj3Zk> Acesso em: 10 jan. 2020.

⁹⁵ Não exploraremos aqui, mas o romance de formação de personagens mulheres pode ser adentrado e pesquisado a partir do trabalho de Annis Pratt (1981). Segundo as categorias de Pratt, poderíamos considerar *La sed* como um

o desprendimento de rochas, e termina com o futuro, apresentando o renascimento como possibilidade de uma nova vida. Se pensarmos nas mulheres que rompem os papéis de gênero na ficção, como, por exemplo, Madame Bovary e Anna Karenina, a sina pela transgressão é a tragédia e a morte. Em *La sed*, Bonet repensa esse final, não mais como sofrimento, mas como possibilidade de uma realidade que é habitada pelo fantástico e por um futuro de ressignificações.

Para fins didáticos, descreverei brevemente o enredo da leitura que fiz da narrativa. Na primeira parte, há a apresentação dos terremotos e de uma mulher que se anuncia como Teresa e relata que não consegue se mexer por estar sob barro. Em seguida, introduzida por uma indicação de “três meses antes”, começamos a ver a alternância de subcapítulos intitulados pelos nomes de duas mulheres, Lupe e Monique, que são desenhadas com grafite e que contam o sofrimento por que passam para superar o fim de seus relacionamentos amorosos. Lupe volta para sua terra natal, Valência, após terminar seu relacionamento com Martín. Monique vai se despedindo de seu amante, Bru, até que finalmente se separam. Ao anunciar que vai para o Chile, Lupe relembra suas duas primeiras experiências de terremoto quando viajou pela primeira vez para lá. Monique anuncia que sua pirâmide labiríntica com Bru foi dinamitada e que seis pessoas morreram, cinco sendo seus ex-amantes e a sexta, ela própria. No final da primeira parte, Lupe recorda o processo de separação de Martín e conta que acordou chorando ao sonhar que ele está com outras mulheres.

Na segunda parte, “Refúgio”, há o relato das duas personagens sobre seus primeiros dias sozinhas. A partir da terceira parte, “A mudança” (La muda), não há mais os nomes das duas personagens na parte superior da página, mas aparece uma terceira mulher, Teresa – que havia se anunciado no começo do livro –, que se olha no espelho em uma sequência de cinco páginas duplas sem palavras. Na quarta parte, “Redenção” (Redención), Teresa afirma que se separou de seus outros “eus” e, em uma sequência de partes de seu corpo – barriga e umbigo, seios e mamilos –, conta que não quer ser aquela que está semivivendo, mas aquela que se orgulha de ter um corpo e que não esconde sua carne nem sua alma.

A quinta parte, nomeada “Réplicas”, é composta por seis subpartes enumeradas de primeira à quinta réplica. Nesse momento, Teresa vai para o Chile, compartilha impressões de sua viagem, fala de seu sofrimento, refere-se a Martín e a Bru como seus amantes. Ela também ressoa diversas escritoras, recupera a vida de Camille Claudel, e cogita o suicídio. Na sexta parte, “Los vientres” (“Os ventres”), Teresa afirma que Monique “capitaneava” seu corpo, o

romance de renascimento e reconstrução, visto que há o desenvolvimento psicológico das personagens, que desenvolvem sua autonomia e a potência de sua solidão.

que, junto às epígrafes que falam sobre a ficcionalização, revela que ela é fruto da mistura entre Lupe e Monique. Na sétima parte, “Histeria significa útero”, cujo título é uma menção a trecho de Siri Hustvedt, as réplicas acabam e Teresa segue sofrendo, ainda cogitando o suicídio. A oitava parte, que tem um título que alude a Anne Sexton, “Os corpos se rompem por seus cantos e extremidades” (“Los cuerpos se rompen por sus picos y esquinas”), é uma sequência de três páginas duplas silenciosas de Teresa deitada em sua cama. Na penúltima parte, intitulada “Despedida”, Teresa se masturba e faz a malsucedida tentativa de suicídio. Na décima e última parte, intitulada “Futuro ou realismo mágico”, Teresa se recupera e começa a viver.

No entanto, *La sed* não é apenas um livro, porque Bonet realizou uma exposição na Galería *Miscelanea*, em Barcelona, com o mesmo nome, realizada na época do seu lançamento, apresentando os originais das imagens que compõem a obra e desenhos descartados. Na apresentação da exposição, é dito:

Um passeio pelo último projeto de Paula Bonet, [*La Sed*], através de uma extensa seleção dos desenhos, gravuras e óleos publicados no livro homônimo editado pela Lunwerg. Além disso, esta exposição mostra algumas obras inéditas, que por descarte ou distração permaneceram em uma gaveta, assim como alguns dos esboços e chapas de ferro utilizados para a realização das gravuras.⁹⁶

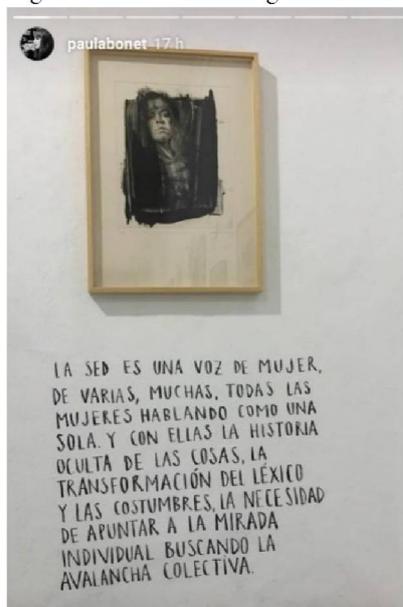
A exposição, além de ter outros textos (Figura 12), apresentou uma ordem de leitura diferente daquela proposta pelo livro (Figura 13), já que as imagens e as palavras não estavam mais relacionadas na página dupla, mas na parede, em uma montagem que propõe novos sentidos pela aproximação de imagens que não seriam facilmente associadas no objeto-livro, de forma similar ao *Atlas mnmosyne*, de Aby Warburg, de 1924, que consiste na construção da história a partir da aproximação em um grande mural de várias imagens diacrônicas, sem cronologia. Essa nova montagem também faz de *La sed* um jogo da amarelinha – como o mapa de Julio Cortázar em *O jogo da amarelinha*⁹⁷, para o qual não apenas o autor lançou uma ordem ao organizar os capítulos, mas criou um novo mapa –, formado pelos novos pedaços de Bonet ou, como é o caso das chapas de cobre, de resquícios da criação do mapa primeiro, e depende da nova ordem escolhida pela autora e do caminhar e do olhar panorâmico (ou detido em apenas uma imagem). Além disso, na exposição, o leitor vê a dimensão das imagens em comparação,

⁹⁶ No original: “Un recorrido por el último proyecto de Paula Bonet, a través de una extensa selección de los dibujos, grabados y óleos publicados en el libro homónimo editado por *Lunwerg*. Además, esta exposición muestra algunas obras inéditas, que por descarte o despiste han permanecido en un cajón, así como algunos de los bocetos y planchas utilizadas para la realización de los grabados.” Disponível em: <https://www.miscelanea.info/e1012/la-sed?lang=ca> Acesso em: 05 abr. 2019.

⁹⁷ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

tendo em vista que as imagens foram redimensionadas para o tamanho da página dupla na diagramação do livro.

Figura 12 – Texto e imagem não incluídos no livro.



Fonte: story do Instagram de Paula Bonet. 29.04.2017.

Figura 13 – Organização das imagens na exposição.



Fonte: @nikarmartin/ Instagram.

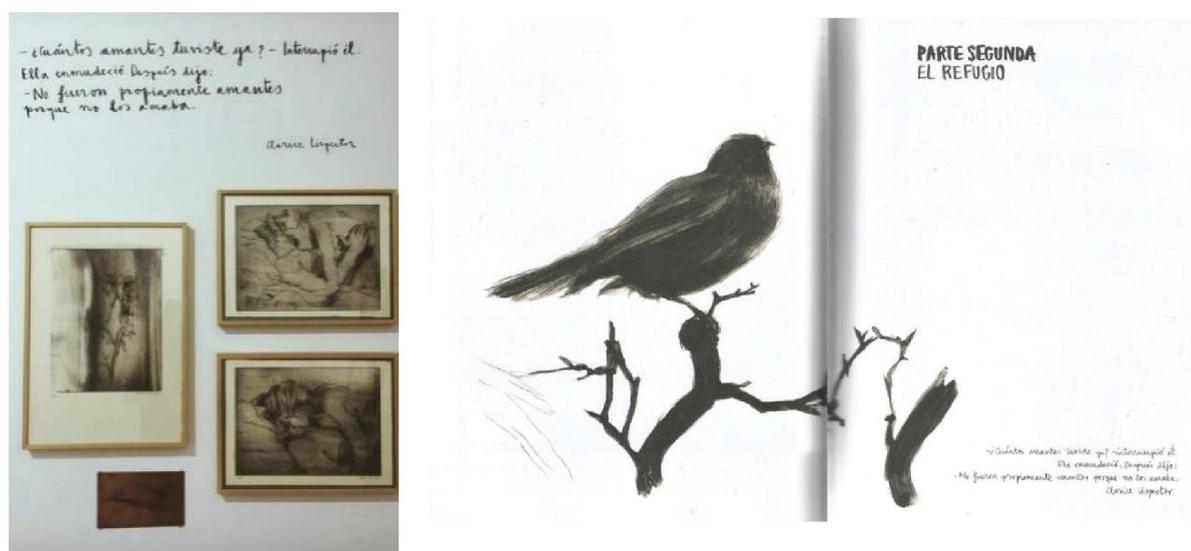
Assim, os leitores precisam mobilizar estratégias de leitura para construir as diversas camadas de sentido possibilitadas *entre* as duas mídias, para interpretar as relações entre elas e construir uma narrativa onde aparentemente não existe nenhuma, já que, como já mencionado, há poucas ações. Também precisam experienciar a obra de duas formas diferentes, porque o suporte modifica a construção de sentidos, visto que ler o livro demanda contato direto com o corpo do livro, e o tempo da virada da página contribui para a temporalidade da narrativa – vide momentos em que a montagem é essencial para a leitura (Figura 14) –, e o leitor modifica a narrativa pelas mãos, puxando-a página a página, inclusive sentindo seu peso. Em contrapartida, experienciar essa narrativa pela parede é ver panoramicamente, ao mesmo tempo, todas as imagens e os textos, simulando uma simultaneidade, como o *Atlas* de Warburg, para depois ler cada uma das imagens e cada um dos textos. São duas formas diferentes de se experienciar a fragmentação proposta por Bonet, já que a narrativa é elíptica e demanda muito do preenchimento do leitor no espaço em branco (da página e da parede), não apenas entre linhas ou na leitura da imagem, mas entre as linguagens.

Não apenas a performance da leitura é diferente em ambos os suportes, mas a própria obra, porque o livro ilustrado é constituído por reproduções de imagens⁹⁸, de forma que sua

⁹⁸ Sophie Van Der Linden (2011) aponta a reprodução como a base para a criação do livro ilustrado.

realização depende da reprodutibilidade técnica da arte. A exposição, por sua vez, é constituída pela unicidade dos originais – mesmo as gravuras, que são em originariamente reproduções –, jogando com o fetiche da materialidade da primeira versão da imagem, tendo em vista que, em um contexto como esse, as pessoas esperam vê-la na parede da galeria e do museu pela estrutura e pela experiência desses espaços. Por exemplo, a citação de *Uma aprendizagem, ou o livros dos prazeres*, de Clarice Lispector (Figura 14), sobre a quantidade de amantes que a personagem já teve (“- Quantos amantes você já teve? interrompeu ele. Ela silenciou. Depois disse: - Não foram propriamente amantes porque eu não os amava.”⁹⁹), aparece antes das imagens de Lupe e Martín fazendo sexo na exposição, o que faz com que a citação seja o texto que ancora o sentido das imagens. No livro, a citação aparece depois dessa sequência de imagens (acompanhadas de textos escritos por Bonet, que serão analisados posteriormente), acompanhada do subtítulo “O refúgio” e de um pássaro empoleirado em uma árvore, de modo que é uma epígrafe para a sequência de páginas duplas de Lupe e Monique em seus primeiros dias sozinhas. A mudança de sentido não se dá apenas como função da citação, de ancoragem à epígrafe, mas inverte a leitura, porque na exposição as cenas de sexo podem ser lidas como consequência do diálogo de Clarice deslocado para a enunciação dos dois, enquanto no livro há uma relação com a negação do amor depois do fim do relacionamento entre os amantes, o que guia as personagens para os dias solitários.

Figura 14 – Mesma citação e imagens na exposição e no livro.



Fonte: Story do Instagram de Bonet. 29.04.2017 e BONET, 2016, p. 122-123.

⁹⁹ LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 50.

Além dessa exposição homônima, segundo Paula Bonet, *La sed* teve um prefácio e um epílogo. O prefácio foi a exposição realizada antes do lançamento do livro, intitulada *Y llegal a perforarme en el blanco de mi sed*¹⁰⁰, realizada na galeria Pepita Lumier, em Valência, em maio de 2016. Essa exposição, como Bonet escreveu na entrada, bebe da obra da poeta estadunidense Anne Sexton¹⁰¹, que já é chamada de “despertadora”, mas, como afirma no subtítulo da exposição, “Pinturas y grabados *después* de Anne Sexton”, ela não se propôs a ilustrar nem a fazer tradução intersemiótica¹⁰² da obra da poeta, como a própria Sexton fez no poema *Stary night* (Noite estrelada)¹⁰³ com o quadro homônimo de Vincent Van Gogh. De forma diferente, Bonet criou em imagens a sensação que os poemas de Sexton lhe causaram, não eles propriamente ditos, mesmo que tenha copiado versos de Sexton na parede da galeria junto das imagens que criara.

A nomeação da exposição como prefácio pode, por um lado, ser vista como uma jogada publicitária, considerando a fama da pintora. Por outro, mostra o seu processo criativo, porque muitas imagens dessa exposição aparecem em *La sed*, de forma que a exposição pode ser considerada uma preparação ou um estudo para a criação do livro. As duas telas abaixo (Figura 15), por exemplo, são acompanhadas de um trecho da tradução espanhola do poema “The double image” (A dupla imagem), de Anne Sexton, do livro *To bedlam and part way back*, no qual a poeta relata que sua mãe fez um retrato da filha depois da tentativa de suicídio, e ele, assim como o retrato que mostra a mãe, é sua dupla imagem, seu eu apodrecido, como um Dorian Grey:

¹⁰⁰ Fotos da exposição estão disponíveis no link: <https://www.paulabonet.com/portfolio/y-llegal-a-perforarme-en-el-blanco-de-mi-sed/> Acesso em: 10 dez. 2019.

¹⁰¹ Anne Sexton (1928-1974) foi uma poeta estadunidense renomada da década de 1950, categorizada como poeta confessional por utilizar sua vida como material para a poesia. Começou a escrever por recomendação de seu psicanalista, Dr. Martin Orne, como tratamento. Embora não se considerasse feminista, trabalhou importantes temas tabus sobre o mundo das mulheres: masturbação, aborto, rejeição do filho, sexo, depressão, suicídio. Ganhou o prêmio Pulitzer em 1967. Suicidou-se. (MIDDLEBROOK, 1984).

¹⁰² Este termo é do campo da intertextualidade e se refere à forma como algum artista lê e traduz para outra linguagem, outro sistema de signos, a obra que leu (CLUVER, 2006).

¹⁰³ No poema, Sexton recupera verbalmente a imagem representada no quadro de Van Gogh: uma noite estrelada, o contexto biográfico, ou seja, a depressão e o suicídio, e traduzia intersemioticamente as espirais no céu para o signo verbal através do tamanho dos versos, porque podemos desenhar um espiral se contornarmos todo o poema (CLUVER, 2006).

Figura 15 – *Y llegas a performarme en el blanco de mi sed.*



E essa era a caverna do espelho,
aquela mulher dupla que olha fixamente
para si mesma como se estivesse petrificada.¹⁰⁴

Fonte: Blog Chica Sombra, 2016.¹⁰⁵

No livro, as imagens estão em duas páginas duplas sucessivas (Figura 16), mas em ordem diferente, e o texto verbal já não consiste na citação do poema de Sexton, mas em uma recriação a partir da “mulher dupla”: “Quería não me sentir partida pela metade. Não estar desdoblada. Eufórica e abatida. Fascinada e invisível./ Que angústia ser duas!”¹⁰⁶. Para quem foi à exposição ou conhece esse poema de Sexton, a leitura dessas duas páginas duplas no livro tem várias camadas de sentido intertextuais que extrapolam a materialidade do livro.

Figura 16 – A angústia de ser duas.



¹⁰⁴ Os três primeiros versos foram traduzidos, como aqui transcritos, por Raul de Sá Barbosa para a biografia de Diane Middlebrook (1994, p., 93). No original: “And this was the cave of the mirror, / that double woman who stares /at herself, as if she were petrified / in time—two ladies sitting in umber chairs. / You kissed your grandmother / and she cried.” (SEXTON, 1982, p. 41).

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.chica-sombra.com/2016/05/las-aventuras-de-shadow-y-nia.html> Acesso em: 20 dez. 2019.

¹⁰⁶ No original: “Querría no sentirme partida por la mitad. No estar desdoblada. Eufórica y abatida. Fascinada y invisible./ ¡Qué angustia ser dos!” (BONET, 2016, p. 58-61).



Fonte: BONET, 2016, p. 58-59.

Por fim, em 2018, para o movimento WOMART, Bonet fez um mural na parede externa do *Museo del Empordà de Figueres*¹⁰⁷ (Figura 17), no qual pintou um retrato de quatro metros de uma mulher com várias manchas e rugas na pele. Seu objetivo foi criticar a abordagem do envelhecimento de mulheres e o mito da beleza. No mural, Bonet recupera a versão catalã de um texto da última parte de *La sed* no qual Teresa afirma que as suas cicatrizes estão se curando e que ela continua inteira:

Minha pele, fina e leitosa, não costuma se recuperar bem dos cortes, mas desta vez a cicatriz quase se fundiu com a carne lisa. Meu tórax e meu abdômen voltam a ter atividade. Já não estou fria. Continuo sendo uma e continuo inteira¹⁰⁸

¹⁰⁷ O processo de pintura da parede pode ser acompanhado em vídeo de *Xarxa Transversal* (1 mai. 2018, 3:43). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLM2K4UsZO4> Acesso em: 10 dez. 2019.

¹⁰⁸ No original do livro: “Mi piel frágil y lechosa, no suele recuperarse bien de los cortes pero esta vez la cicatriz casi si ha fundido con la carne lisa. Mi tórax y mi abdomen vuelven a tener actividad. Ya no estoy fría. Sigo siendo una e sigo estando entera.” (BONET, 2016, p. 318).

Figura 17 – Mural WOMART.



Fonte: *El Mundo*, 2018.¹⁰⁹

Ao considerarmos o mural enquanto epílogo, podemos ler esse rosto como Teresa depois de sua reconstrução, já que, no final do livro, não vemos o rosto inteiramente pintado – como analisaremos no final do terceiro capítulo –, de modo que o pintura seria uma sequência de *La sed* e o futuro da personagem, já anunciado no título da última parte do livro. Enquanto isso, a recuperação do trecho do livro é uma ligação com o trabalho anterior (até mesmo como divulgação) e uma ressignificação do texto, como se Teresa, agora com seu rosto todo pintado, reiterasse que continua inteira apesar de ainda estar se recuperando. Ou, ainda, mostrando que a recuperação é infinita no futuro da vida. Uma outra leitura possível é a de que essa mulher não é Teresa, mas uma nova mulher que ressoa as palavras ditas primeiramente por Teresa e, nesse eco, entra para a equivocidade das mulheres do livro.

2.2. Técnicas pictórico-narrativas

No livro ilustrado, como disse Perry Nodelman, “a imagem não apenas subverte as intenções do texto; [...] afeta nossa resposta ao texto de forma que sutilmente muda seu sentido”¹¹⁰. Nesse sentido, 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”¹¹¹, ou seja, a técnica da

¹⁰⁹ Disponível em: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/08/11/5b6ec8b3e2704e76948b45b2.html> Acesso em: 20 dez. 2019.

¹¹⁰ No original: “The pictures don’t merely disrupt the intentions of the text; [...] they affect our response to the text in a way that subtly changes its meaning”. (NODELMAN, 1995, p. 20).

¹¹¹ CLUVER, 2006, p. 114.

imagem é tão importante quanto a figura representada, assim como a relação de ambas com o texto verbal. Além disso, como afirma Marcos Buti acerca da gravura, precisamos ter em mente que “a técnica é um processo intelectual”¹¹², já que toda arte é fruto do estilo, do momento histórico, cultural e tecnológico.

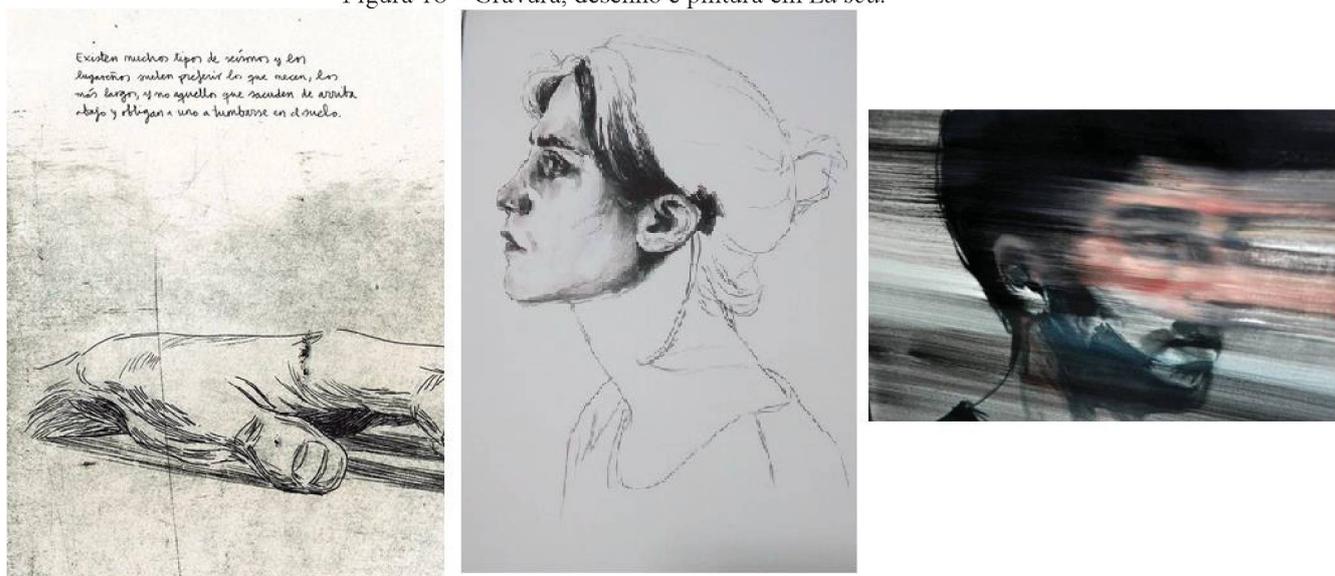
Em *La sed*, a influência do pictural (Figura 18) no verbal ocorre porque as técnicas utilizadas por Bonet para a criação das imagens, além de mostrarem os rostos e os corpos das mulheres, têm funções narrativas bem definidas ao moldarem o literário e apresentarem o tom dos textos verbais no momento da narrativa. Dessa forma, transformam o texto *na e pela* imagem. Bonet relata que

Faço muitos experimentos com a técnica. Para mim é muito importante, se estou falando, se o texto é muito constricto e muito rígido, que as imagens o sigam nessa rigidez, e, portanto, gosto de trabalhar uma gravura de água-forte que consiga uma linha dura que ao final se grava com ácido e que se estampa com a força da prensa. Quando o texto vai se fazendo mais narrativo eu utilizo o desenho, e quando o abstrato tem mais força, uso a pintura [...]. Para mim, sinceramente, a palavra e a imagem são ferramentas para narrar. Então, não, não acho que exista um texto fechado que deve ser ilustrado, mas que há uma história que deve ser contada, e da mesma maneira que quando você está escrevendo decide que aqui vai ter mais rigidez, ali vai ter menos, aqui será mais narrativo, ali, mais contemplativo, lá, absolutamente poético, quando trabalho com imagens também lido desse jeito [...]¹¹³

¹¹² BUTI, Marco. “A gravação como processo de pensamento”. In: BUTI, Marco; LETYCIA, Ana.(Orgs.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 17.

¹¹³Transcrição do original: “experimento mucho con la técnica. Para mí es muy importante, si estoy hablando, si el texto es muy encorsetado y muy rígido, que las imágenes vayan de la mano con esta rigidez, y, por tanto, me interesa trabajar un grabado de aguafuerte que consiga una línea dura, que al final se graba con ácido y se estampa con la fuerza de una prensa. En el momento en el que el texto se va más hacia lo narrativo utilizo el dibujo, y cuando lo abstracto tiene más peso, hago uso de lo pictórico. [...] Es que, para mí, sinceramente, la palabra y la imagen son herramientas para narrar. Entonces no veo tanto que haya un texto cerrado que tenga que ilustrarse, sino que hay una historia que ha de contarse, y de la misma manera en que cuando estás escribiendo decides si aquí habrá más rigidez, aquí habrá menos, aquí se ve más narrativo, aquí se ve más contemplativo, aquí se ve absolutamente poético, cuando trabajo las imágenes me sucede lo mismo [...]”. BONET, Paula. “*Pintar la novela, pintar la vida*”. (19:52-20:55). In: Círculo de Bellas Artes. Festival Eñe 2018. Disponível em: <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/pintar-la-novela-pintar-la-vida/> Acesso em: 12 jul. 2019. Agradeço imensamente a Amyr Borhot Hamud pela transcrição do áudio.

Figura 18 – Gravura, desenho e pintura em *La sed*.



Fonte: Bonet, 2016, p. 16, 221 e 258.

Na exposição *Y llegas a perforarme em el blanco de mi sed*¹¹⁴, Bonet já adianta a importância da técnica para a leitura do conjunto texto e imagem. No texto que abria a exposição, ela escreveu sobre as técnicas:

“Pinturas e gravuras depois de Anne Sexton”

As pinturas e gravuras de “E você chega a me perfurar no branco da minha sede” antecipam “*La sed*”, o novo projeto editorial em que estou trabalhando. Anne Sexton é uma das vozes que contém a personagem principal do livro e a exposição tenta traduzir em imagens a aproximação à sua obra, uns poemas banhados de dramaticidade, cheios de sangue, ossos, bocas, sombras e moluscos consumidos fora de temporada.

As imagens que apresento são desenhadas com pontas de aço. Gravadas a golpe de banho de ácido. Estampadas sobre o papel à força de serem estouradas contra um tórculo. As linhas cuidadosamente desenhadas pela força da mancha e do acaso no momento da estampa. As pinturas jogam o mesmo jogo. Estão, mas não estão. São construídas com planos duros e eliminadas em varreduras voláteis de aguarrás. [...]”¹¹⁵.

¹¹⁴ Disponível: <https://www.paulabonet.com/portfolio/y-llegas-a-perforarme-en-el-blanco-de-mi-sed/> Acesso 10 jul. 2019.

¹¹⁵ No original: “Las pinturas y grabados de ‘Y llegas a perforarme en el blanco de mi sed’ anticipan ‘La sed’, el nuevo proyecto editorial en el que estoy trabajando. Anne Sexton es una de las voces que contiene el personaje principal del libro y la exposición intenta traducir en imágenes el acercamiento a su obra, a unos poemas bañados de dramatismo, llenos de sangre, huesos, picos, sombras y alguna que otra almeja consumida fuera de temporada. Las que presento son imágenes dibujadas con puntas de acero. Grabadas a golpe de baño de ácido. Estampadas sobre el papel a fuerza de ser reventadas sobre un tórculo. Las líneas cuidadosamente dibujadas, [...] por la fuerza de la mancha y del azar en el momento de la estampa. Las pinturas juegan el mismo juego. Están pero no están. Se construyen con planos duros y se eliminan en barridos volátiles de aguarrás [...]” (BONET, 2016, s/p.). Disponível em: <https://www.paulabonet.com/portfolio/y-llegas-a-perforarme-en-el-blanco-de-mi-sed/> Acesso em: 20 jul. 2018.

Em *La sed*, Bonet trabalha as técnicas dessa forma e usa a linha dura da água forte¹¹⁶ nos momentos mais pesados, mais “crus”, a exemplificar pela primeira parte do livro, que tem um discurso mais técnico sobre o terremoto; também nas situações que se colocam de modo violento na vida das personagens e que as marcam profundamente, como a separação dos dois casais. Segundo a pintora, apesar de o objetivo da gravura ser o de reproduzir imagens, ela a utiliza para

[...] reproduzir e seriar imagens, mas eu a uso para buscar texturas, para buscar não a seriação senão imagens únicas, usando a mesma chapa de ferro. Os detalhes são muito importantes. Quando se prepara a prancha, a [?] às vezes morre de uma maneira, às vezes morre de outra, a tinta, de acordo com a temperatura, atua de uma maneira ou atua de outra. O vínculo com a obra, com o que estamos vendo agora mesmo, com essa estampa, começa no momento em que você escolhe sua chapa de cobre, decide qual é a que quer usar, que grossura ela terá, porque o cobre, no final, é como um papel que você pode controlá-lo, [...] é um metal que se controla muito bem, você o bisela com facilidade, o lixa com facilidade, e, bem, o diálogo é, para mim, apaixonante, o diálogo com a matéria, com a história desse cobre. No final das contas, a história da peça que você escolheu acaba estampada sobre o papel.¹¹⁷

Um aspecto não mencionado no trecho pela pintora sobre o processo da gravura como, concomitantemente, ato técnico e poético é o fato de que o artista desenha no cobre um desenho que, depois de prensado, é estampado de forma espelhada no papel, de modo que o artista não trabalha com certezas, mas com possibilidades, porque a gravura é um processo indireto¹¹⁸. A partir desse fato e aproximando produção e recepção, podemos fazer uma leitura da técnica a partir da nossa área – dos estudos literários – e pensar que o resultado é diferente da imagem previamente criada não só pelo espelhamento da chapa de cobre, mas porque a tinta cobre o vazio dos traços deixados no metal corroído, como que a entrelinha dos textos verbais. Ou seja,

¹¹⁶ Na água forte, “O desenho é feito com pontas de metal utilizadas como lápis, de modo que o cobre seja exposto onde a ponta penetra o verniz. A chapa de cobre é imersa no ácido e as partes expostas a ele (mordente) que não estão protegidas pelo verniz, corroídas. A corrosão é determinada pelo tipo de agente químico escolhido no qual a placa será imersa e pelo tempo de exposição do metal a essa situação. Em seguida, o verniz é removido da chapa, que, limpa, é coberta de tinta; novamente limpa, deixam-se apenas os sulcos cobertos de tinta. Cobre-se a chapa com um papel umedecido e os dois passam por uma prensa; o papel absorve a tinta depositada nos sulcos, produzindo uma impressão invertida do desenho sobre a chapa.” (TERRA, 2011, p. 11).

¹¹⁷ No original: [1:21] “[...] El objetivo del grabado es reproducir y seriar una imagen, pero yo lo utilizo para buscar texturas, para buscar no la seriación sino imágenes únicas, usando la misma plancha. Los detalles son muy importantes. Cuando se prepara la plancha, la [seda] a veces muere de una manera, a veces muere de otra, la tinta, según una temperatura, actúa de una manera o actúa de otra. El vínculo con la obra, con lo que estamos viendo ahora mismo, con esta estampa, empieza en el momento en el que eliges tu plancha de cobre, decides cuál es la plancha de cobre que quieres utilizar, qué grosor va a tener, porque el cobre, al final, solo con papel de lija puedes controlarlo, [...] es un metal que se maneja muy bien, lo biselas con facilidad, lo lijas con facilidad, y, bueno, el diálogo a mí me apasiona, el diálogo con la materia, con la historia de ese cobre. Al final, la historia de la pieza que has elegido acaba estampada sobre el papel.” (BONET, 2019, 1:27-2:33, transcrição realizada por Amyr Borhot Hamud. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpzdfmfC1K0&t=5s> Acesso em: 10 jan. 2020.)

¹¹⁸ BUTI, 2015, p. 16.

há um preenchimento da matéria, uma gravurista que abre o sentido pela tinta, assim como escritores escrevem e abrem o sentido para que os leitores o preencham. Como estamos analisando o corpo do livro – e o corpo das personagens –, podemos ainda pensar as talhas como as veias do que será a gravura, pois “a tinta é como o sangue circulando pelas talhas, dá vida à gravura”¹¹⁹ e o processo de criação como violência entre os corpos.

Já o desenho é utilizado para compor as imagens dos momentos mais narrativos, nas partes com mais ações. Historicamente, o desenho foi tido como um projeto para outras técnicas, como a pintura e a escultura, como que estudos, treino e preparação dos traços¹²⁰. Como define Pedro. A. H. Paixão, o desenho é um “um *meio de intensificação* do elemento perceptível-visual (activo-passivo) a ponto de advir, no desenhador, *um anúncio inteligível – o limbo* entre o eterno e o perecível”, o qual praticamos “não para salvar ou destruir o que é ou aconteceu [...], para salvar *o que*, apenas, *poderia ter sido*”¹²¹. A partir disso, em *La sed*, o desenho pode ser lido como uma intensidade do que *pode ser* no livro, como o esboçar dos corpos das personagens, assim como da sua dor e (re)construção, como se elas, quando representadas pelo desenho, fossem um esboço de personagem e por isso precisam do restante do livro para se formarem. Inclusive, o desenho é a técnica que aparece no centro do livro, usada depois do bloco de gravuras, como se se passasse para um traço mais maleável e editável, já que basta apagar o grafite, enquanto a linha dura, como já diz seu nome, é marcada, é corroída.

O desenho, nesse sentido, se mostra o esboço da construção da identidade das personagens, porque quando retrata as personagens com desenho Bonet deixa os retratos incompletos. Dessa forma, o desenho materializa a identidade fragmentada das personagens ao mostrar que elas, mesmo que o livro esteja ali pronto e publicado, nunca deixarão de ser esboços, porque estão – assim como todos nós – em constante modificação, considerando que o sujeito está *sendo* e mudando a todo momento, inclusive seus traços físicos, seja pelo movimento, seja pelo tempo. Além disso, como diz Barthes¹²², o desenho, enquanto técnica, não é mera representação, mas linguagem conotada, porque o desenho nunca reproduz tudo, é sempre transformação. Desenhar é um modo de olhar com o toque no papel.

¹¹⁹ SEGURA, Francesc D. “Princípios técnicos de calcografia – manual do água-fortista”. In: BUTI, Marco; LETYCIA, Ana. (Orgs.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2015, p. p. 77.

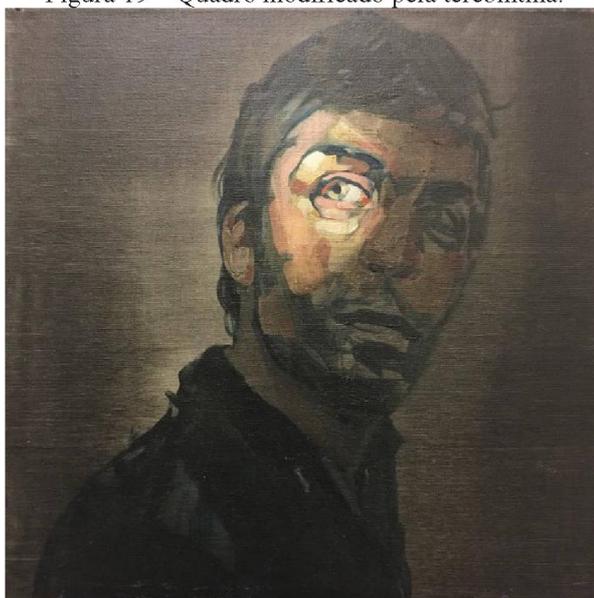
¹²⁰ PAIXÃO, Pedro A. H. *Desenho: a transparência dos signos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

¹²¹ *Ibid.*, p. 65.

¹²² BARTHES, Roland. *A retórica da imagem*. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

Por fim, há a pintura a óleo, que, segundo John Berger¹²³, é muito mais que uma técnica, porque historicamente define uma forma de arte que nasceu, no século XV, quando houve a necessidade de se registrar uma perspectiva particular sobre a vida, sendo “às aparências o que o capital é para as relações sociais”¹²⁴. Ela apresenta capacidade de ilusionismo que a distingue de outras técnicas pela potência de construir tangibilidade, textura e, o que é importante para a nossa leitura, solidez¹²⁵, além de ser vista como uma construção de realidade¹²⁶. Ademais, pensando na criação de imagens, a pintura, como afirma Susan Sontag, é uma “interpretação estreitamente seletiva”¹²⁷. No livro, essa técnica é usada nas passagens mais subjetivas, sentimentais e nos momentos de clímax da narrativa, devido à sua fluidez e à plasticidade da tinta. Na lógica de que o desenho é o esboço, a tinta dá corpo aos contornos das personagens. Ela é usada nos momentos do orgasmo, da construção do corpo de Teresa, nos episódios de desequilíbrio emocional e na parte final do livro correspondente à reconstrução. Além disso, podemos pensar no tempo que a tinta demanda, porque a pintura é um processo lento que demanda paciência – assim como a recuperação emocional.

Figura 19 – Quadro modificado pela terebintina.



Fonte: BONET, 2016, p. 97.

¹²³ BERGER, John. *Modos de ver*. 2000.

¹²⁴ No original: “a las apariencias lo que el capital a las relaciones sociales” (BERGER, 2000, p. 97).

¹²⁵ BERGER, 2000.

¹²⁶ Susan Sontag (2004) afirma que quem pinta constrói realidade, em oposição ao fotógrafo, que a revela. É interessante pensarmos em uma realidade construída pela pintura em *La sed*, visto que Bonet cria uma realidade outro – uma vida outra – pela ficção, escrevendo e pintando.

¹²⁷ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Ebook.

Além disso, no documentário feito sobre o seu processo criativo, Bonet conta como criou o quadro acima (Figura 19), que nos mostra o seu engajamento com a matéria:

Quando trabalhava naquela peça, fiz um rosto, e uma vez que o rosto estava definido, o pinteí de preto. No final, o que fiz com essa pintura foi cobri-la com uma capa negra e, com a aguarrás, resgatar algo do que permanecia da primeira imagem.¹²⁸

Pensando que um dos temas centrais do livro é o suicídio e que Bonet cita uma frase de Albert Camus, em *Mito de Sísifo*, que afirma, frente à vontade de morrer, ser preciso encontrar as razões para se continuar vivendo, o processo do resgate dos restos da imagem primeira é justamente essa procura de sentido por trás da escuridão da angústia. O processo¹²⁹ criativo do quadro passa, assim, a ser metáfora para o enredo da narrativa, porque se aproxima a vida da pintura e ambas são ressignificadas, porque se revê o processo da pintura e se mostra que é preciso tentar seguir vivendo e não simplesmente encontrar um final depois que todos os traços que dão sentido são nublados.

Além disso, pensando na relação entre imagem e palavras, há uma metáfora entre as linguagens visual e verbal ao tomarmos como chave de leitura os três versos do poema “*For my lover, returning to his wife*” (Para o meu amante voltando para sua esposa), de Anne Sexton, citados por Bonet:

[...] Ela é sólida.

Quanto a mim, sou uma aquarela.
Eu evaporo.¹³⁰

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 suposta solidez da tinta a óleo. Bonet recupera esses versos para tratar da vida amorosa de sua personagem, cujo amante também vai embora, não como a ilustrar o poema, mas de forma a integrá-lo à sua narrativa e à constituição da personagem. Como os versos foram deslocados de seu contexto para outra enunciação, quem enuncia não é mais o eu lírico de Sexton, mas Teresa,

¹²⁸ No original: “Cuando trabajaba en aquella pieza, tuve que construir un rostro, y una vez [que] el rostro estaba definido, me lo cargué. Al final, lo que hice con esa pintura fue velar la tela con una capa negra, y con el aguarrás jugará rescatar algo de lo que quedaba de la imagen primera.” (BONET, 2018, 11:33-11:51, transcrição de Amyr Borhot Hamud. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpzdfmfC1K0&t=5s> Acesso em: 10 jan. 2020).

¹²⁹ Em um pequeno vídeo publicado na sua conta do *Twitter*, Bonet mostra como ocorre o processo do resgate da forma. Disponível em: <https://twitter.com/paulaboneti/status/1143574873052241920> Acesso: 20 jul. 2019.

¹³⁰ No original: “She is solid//As for me, I am a watercolor./ I wash off.” (SEXTON, 1982, p. 190, tradução de Adelaide Ivanova).

que, como diz o poema sobre o caráter lavável da aquarela, é instável – assim como as imagens do livro. Ainda pensando na materialidade da tinta, podemos pensar esse caráter “lavável” na própria tinta, bastante sólida, pois os contornos dos retratos de tinta estão borrados pelo óleo e, conseqüentemente, os limites das personagens, mostrando a fluidez do corpo em contato com outros corpos, deixando-se fluir no contato entre matérias – tinta e terebintina – e corpos – o eu e o outro.

Criadas na perspectiva de uma artista visual, a obra bonetiana também escancara o fato de que as palavras são signos imagéticos, pois apresentam enunciados gravados de forma caligráfica. A caligrafia, cuja etimologia remete à “escrita da beleza”, é performance da escrita na qual artes plásticas e literatura se unem. Aquele que escreve caligraficamente cria “[...] um objeto de forma que o olho não somente leia, mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício”¹³¹. Por isso, diminui a velocidade da leitura, já que o texto não é mais só lido, mas olhado. A performance da caligrafia escancara o corpo a corpo com a linguagem verbal enquanto gesto, porque a mão de quem escreve sobre o papel imprime-lhe um traço particular, como que o contorno de um rosto em forma de palavras, fazendo com que a escrita seja uma “palavra-coisa”¹³² com efeito poético:

A caligrafia performatiza a leitura. Cada letra é uma interpretação particular do alfabeto, uma projeção, uma maneira específica de representar esse mesmo alfabeto apesar das regras e condutas metodológicas rígidas. A leitura de cada letra é executada desde o momento em que esta é desenhada: através da performance do calígrafo, que a interpreta ao escrever, e do leitor que a percebe com seu próprio círculo de significados, dando-lhe nova interpretação. [...] O gesto, a performance, o design, então, se estabelecem como mídia própria, onde o movimento das mãos do calígrafo que desenha a curva é comunicado ao leitor que lê (não somente) o texto.¹³³

Em *La sed*, muito mais que uma escrita bela, a caligrafia de Bonet apresenta uma resistência na decodificação (e, conseqüentemente, na significação) e marca a subjetividade, visto que podemos ler a escrita caligráfica como a mão de que fala Marie-José Mondzain¹³⁴ na parede de Lascaux, isto é, o gesto de alguém que se inscreveu ali – nesse caso, Bonet. Pela caligrafia, ela se coloca como aquela que escreve (autora¹³⁵) e que copia/reescreve (se

¹³¹ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubi, 2014, p. 67.

¹³² TABOADA, Manuela B., SAMPAIO, Adriana V. “Inscrição do gesto: a caligrafia enquanto performance através de Paulo Lachenmayer”. In: *ouvirover*. v. 12. n. 2., 2016, p. 443.

¹³³ *Ibid.*, p. 436-7.

¹³⁴ MONDZAIN, Marie-José. *A imagem entre proveniência e destinação*. In: _____. ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 39-53.

¹³⁵ O que permite que recuperemos a autoria enquanto gesto, como apontado por Giorgio Agamben (2007), porque há um duplo gesto autoral: gesto de criar imagem em forma de palavra e gesto de colocar a palavra dentro da possibilidade de sentido. Acerca da autoria de imagens, Marie-José Mondzain (2017, p. 51) afirma que “o gesto produtivo é reconhecido como gesto criativo e, portanto, inaugural”.

pensarmos nas citações das despertadoras), de modo que a caligrafia inscreve a sua assinatura e mostra que ela esteve em contato direto com as palavras ali gravadas, como que realizando o ato da narradora de Clarice Lispector em *Água viva*: “Quero como poder pegar com a mão a palavra”¹³⁶. Além disso, a escrita caligráfica dá a ilusão de presente e rapidez, como se o texto não tivesse sido revisado, apenas colocado no papel a partir de um fluxo de escrita; também singulariza o texto como que dando impressão de o livro ser um diário – ou uma autoficção, como exploraremos no próximo capítulo –, ou um caderno de anotações (*sketchbook*) com exercícios de escrita.

No seu primeiro livro, caligrafia e tipografia estão misturadas nas páginas duplas. Nesse livro, a caligrafia é rasurada, como se fosse o “original” do texto, sem planejamento, em um fluxo de pensamento, o que torna a escrita caligráfica a ficção de uma enunciação presente do enunciado através da singularidade gestual da performance. Na Figura 20, podemos ver que o gênero do pronome inicialmente era outro, como se o elemento da comparação tivesse sido repensado. Assim, conseguimos acompanhar o repensar (e/ou a cópia errada) de Bonet e ver que o significado era outro antes de ser aquele que lemos, apesar de a troca ter sido deixada lá e permitir que signifiquemos os rabiscos.

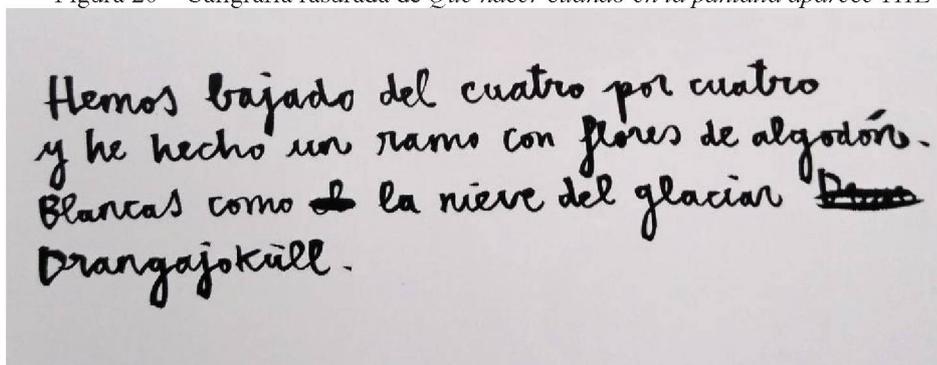
A caligrafia de Bonet vai mudando ao longo dos livros. A sua letra característica continua a mesma, com pequenas alterações, mas ela escreve com canetas de espessuras diferentes (Figura 20, 21 e 22), o que faz com que sua letra tome nova dimensão ao ficar mais fina, e sua decodificação fique mais difícil, como se ela estivesse com mais pressa ao escrever – ou, ainda, com mais liberdade. Nesse caminho, é possível dialogar com a história da escrita como metáfora para pensar o desenvolvimento da caligrafia bonetiana, pois o registro escrito surgiu como inscrição (um estilo perfura um objeto) e ao longo do tempo mudou para sobrescrição (um pincel aplica tinta em uma superfície)¹³⁷. A caligrafia de Bonet, ao contrário, pode ser lida como aquele escrever que faz o movimento contrário, isto é, da sobrescrição à inscrição, porque ela não apenas entra cada vez mais na literatura enquanto escritora, mas perfura a escrita para abrir a sede da escrita de mulheres e de novos modos de vida por meio da literatura, de forma a não apenas marcar, mas a gravar – como uma necessidade de sobrevivência – a igualdade de gênero e as despertadoras na história da literatura. Assim, *La sed* é o livro em que a escrita é rápida, menos desenhada, mais incisiva, e no qual Bonet mostra

¹³⁶ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 12.

¹³⁷ FLUSSER, Villem. *A escrita: há futuro para a escrita?*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

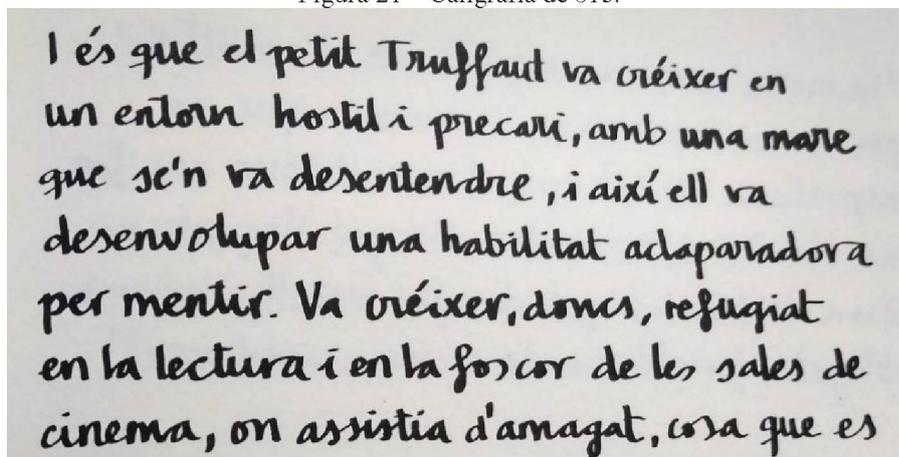
a força necessária para marcar na história a linguagem, assim como a linguagem marca nossos corpos a todo momento.

Figura 20 – Caligrafia rasurada de *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END.*



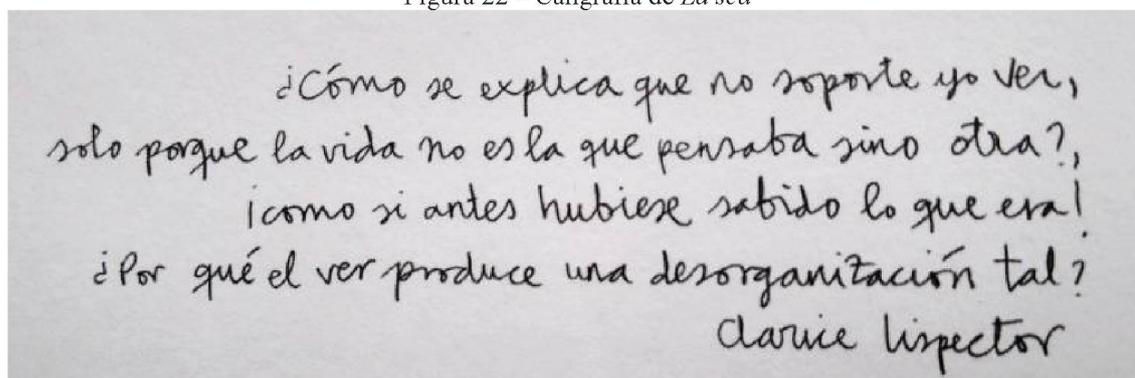
Fonte: BONET, 2014, p. 113.

Figura 21 – Caligrafia de 813.



Fonte: BONET, 2015, p. 17.

Figura 22 – Caligrafia de *La sed*



Fonte: BONET, 2016, p. 5.

Além disso, pela caligrafia, como afirma Paul Zumthor¹³⁸, olhamos a marca da ausência de um corpo que (se) escreveu (n)aquelas palavras no papel(e) – o papel como pele da escrita e a escrita como um retrato em palavras –, marcando a superfície e se marcando nesse movimento

¹³⁸ ZUMTHOR, 2014.

duplo de tocar e ser tocado pelo mundo. Isso se deve ao fato de que “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras.”¹³⁹. Nesse sentido, o papel é a pele da linguagem na qual tocamos e gravamos nossa presença, que se torna ausência marcada depois que cessamos o contato, de modo que a caligrafia mostra o corpo a corpo de Bonet com o texto, esfregando o seu corpo no corpo de suas palavras, assim como nas palavras das despertadoras, e marcando a linguagem para que, em sua ausência, ela, enquanto sujeito que escreve, esteja virtualmente presente na nossa leitura. Esse toque também mostra como ela grava em si e por si o deslocamento das palavras das despertadoras, ressignificando-as, porque não apenas desloca os trechos de seus contextos primeiros, mas os reescreve pela sua letra, de modo a torná-las parte dela também corporalmente.

Para tomarmos o papel enquanto pele, inclusive, podemos pensar a partir de um episódio do livro em que Bru envia para Teresa um e-mail, no qual relata que a marca que ela havia lhe feito, pelo esfregar amoroso-sexual da linguagem, que, no começo dolorido, foi se transformando, tomando novos matizes até que, por fim, se fez invisível.

“Em um de nossos últimos encontros você me fez um hematoma no braço que me obrigou a usar manga comprida apesar do calor. Ficava boba ao olhar como a marca que eu tinha na pele mudava. Era como se falasse comigo. *No começo era pequena e dolorosa, de uma cor escura e violenta. Depois foi se transformando em uma mancha a cada dia mais clara e difusa, e o tom azulado mudou para um alaranjado. Um dia se fez invisível. Formava o que acontece cada vez que vejo você: no começo um tropeço reconcentrado, escuro, forte e violento totalmente localizado que depois adota mil matizes e se suaviza de modo sereno até se estender e se misturar à minha pele. [...]*”¹⁴⁰

La sed é como que essa marca *no* e *do* corpo de Bru. *No* corpo dele porque o marca, e *do* corpo dele porque feito a partir do corpo a corpo com Teresa. Podemos aproximar tanto a concepção da linguagem com a pele quanto a marca com o contato do título da exposição de Paula Bonet – e de uma narrativa de seu primeiro livro – para pensar como é a linguagem: “La piel es frágil” (A pele é frágil)¹⁴¹. Dessa forma, a linguagem se coloca como uma inscrição

¹³⁹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. São Paulo: Ed. Francisco Alves, 1989, p. 64.

¹⁴⁰ No original: “En un de nuestros últimos encuentros me hiciste un cardenal en el brazo que me obligó a llevar manga larga a pesar del calor. Me embobaba mirar cómo la marca que tenía en la piel cambiaba. Era como si me hablara. Al principio era pequeña y dolorosa, de un color oscuro y violento. Después se fue transformando en una mancha cada día más clara y difusa, y el tono azulado mutó en uno anaranjado. Un día se hizo invisible. Plasmaba lo que me pasa cada vez que te veo: al principio un tropiezo reconcentrado, oscuro, fuerte y violento totalmente localizado que después adopta mil matices y se suaviza de modo sereno hasta extenderse y mesclarze con mi piel. (BONET, 2016, p. 191-2, grifo meu).

¹⁴¹ As imagens da exposição estão disponíveis em: <https://www.paulabonet.com/portfolio/la-piel-es-fragil-dijo/> Acesso em: 10 jan. 2020.

frágil porque os sentidos são móveis, vem e vão, assim como o contato e a permeabilidade entre a superfície do corpo com o mundo. Nossa fragilidade humana toca a pele, assim como a linguagem nos toca e nos é pela pele.

Se tomarmos o papel enquanto uma pele, assim como a pele de Bru foi papel para Teresa, aproximando essa ideia da metáfora da história da escrita, a literatura – e o livro ilustrado como sua manifestação – 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.¹⁴²

La sed é um corpo tatuado, porque corpos se riscaram nas peles (de papel) e se colocaram em contato com a linguagem, com delicadeza e ferida. Bonet se tatua e tatua no corpo da literatura corpos outros, das despertadoras ou dos seus personagens ficcionais. Considerar a literatura uma tatuagem permite que pensemos também o contato entre linguagens, porque o nosso corpo é, por si, linguagem e, com a tatuagem, ele ganha mais matizes, mais traços, de forma que a literatura ganha mais corpo quanto mais tatuado e quanto mais lido. Ainda, o corpo tatuado é um corpo ressignificado, de modo que podemos pensar o diálogo com as despertadoras como o tatuar-se pelo outro, expandindo o corpo primeiro daqueles textos literários e perfurando o corpo da literatura, ferindo-o para dar-lhe nova forma e novo significado.

Através disso, outros corpos foram criados, inclusive este: a dissertação. Porque a verdade, como disse Jean-Luc Nancy, está na pele, “autêntica extensão exposta, toda voltada para fora, ao mesmo tempo em que envelopa o de dentro da bolsa cheia de borborismos e cheirumes. A pele toca e se faz tocada.”¹⁴³ A minha pele toca a (s) pele (s) do livro, voltando-me para o outro no toque, assim como você, enquanto me lê – manual ou virtualmente –, toca essa pele tatuada que é, além de uma pele de papel, a minha pele tatuando. Não apenas a escrita literária é uma tatuagem, a pesquisa também é uma experiência de tatuar, porque a cada palavra que escrevo, que perfuro neste texto, surgem novas tatuagens, que são sombras e camadas da tatuagem de Bonet. Para haver esses novos corpos de tinta, é preciso, como se faz na pele humana, tocar a pele do papel para marcá-la e perfurar o sentido. Nesse sentido, como a narradora de *Água viva* diz querer escrever com o corpo todo, escrever é não só uma experiência

¹⁴² SARDUY, Severo. *A escrita sobre um corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 54.

¹⁴³ NANCY, Jean-Luc. Jean-Luc. *58 indícios sobre o corpo*. Trad. Sérgio Alcides. rev. ufmg, belo horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez, 2012, p. 56.

de corpo todo, mas uma experiência de perfurar, ferir e desenhar no corpo todo. A partir disso, o ato de ler não é apenas decodificação do traço de algum corpo que (se) escreveu – Bonet –, 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.

2.3. Sentido entre imagens e palavras

Criadores de livros ilustrados são, antes de tudo, diagramadores¹⁴⁴, já que organizam os textos das duas mídias no espaço da página dupla. Assim, Bonet é, além de autora e pintora, uma diagramadora ao organizar a obra em livro e exposição, além de escolher as relações entre imagens e palavras que ela quer em cada página dupla.

De acordo Sophie Van Der Linden¹⁴⁵, há diversas relações de diagramação entre imagens e palavras: elas podem estar em dissociação, quando imagem e texto verbal ocupam lados diferentes da página dupla, configurando a máxima separação entre as duas linguagens, com fronteira bem definida na dobra da encadernação, de modo que há uma página com texto e uma página com imagem; associação, a mais comum nos livros ilustrados, quando a imagem e o texto verbal compartilham o espaço da página, embora ainda apresentem fronteira delimitada, tendo “pelo menos um enunciado verbal e um enunciado visual no espaço da página”¹⁴⁶; compartimentação, quando ambas as mídias se aproximam da organização das histórias em quadrinhos, e palavras e imagens são organizadas em imagens emolduradas, mantendo a diferença dos quadrinhos pelo tamanho dos quadros ou pela quebra ausência dessa estrutura ao longo do livro; e conjunção, quando imagens e textos verbais estão organizados de modo a formar uma composição contígua e a palavra integra a imagem¹⁴⁷.

Embora esses tipos de diagramação não sejam aplicáveis sempre, pois cada obra é única, quando aproximamos esses tipos de diagramação de *La sed*, para lermos as relações entre as linguagens nas páginas duplas, as que mais aparecem são de associação e dissociação, de modo que textos verbais e visuais estão separados e dialogam com o dilema das personagens acerca de identidade dual e da importância da alteridade. As duas linguagens vão se associando ao longo do livro e, no final, aparecem amalgamadas por conjunção, que aparece em menos páginas, embora a menor incidência não signifique menor importância, porque a duas

¹⁴⁴ Na etimologia da palavra “diagrama”, temos “dia”, que significa “entre”, e “graphein”, que significa letra, marca. Fonte: <https://gnosisbrasil.com/artigos/origem-das-palavras/> Acesso em: 12 dez. 2019.

¹⁴⁵ DER LINDEN, 2011.

¹⁴⁶ DER LINDER, 2011, p. 68.

¹⁴⁷ Ibid., 2011.

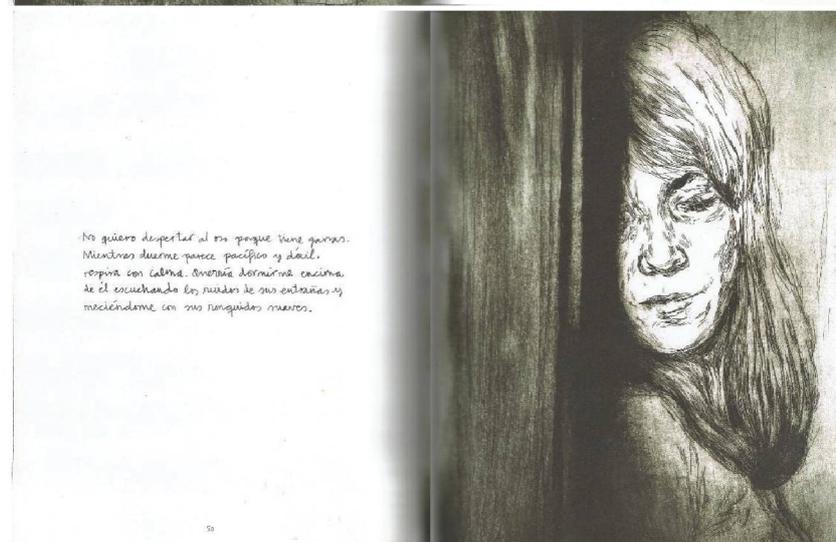
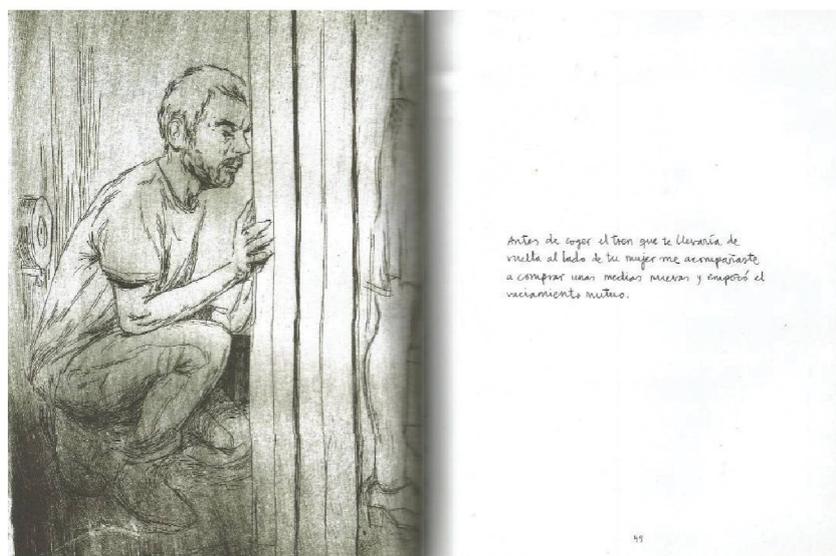
linguagens são usadas em momentos mais complexos da narrativa. Podemos pensar a mudança da relação entre as duas linguagens como um *continuum* de relações corporais, de corpos se chocando – se associando e se dissociando, indo e vindo – e se confundindo sem se fundirem, isto é, se conjugando.

Podemos pensar que as formas de diagramação moldam a narrativa e trabalham para a construção de proximidade e afastamento entre os personagens. Dessa forma, mostram uma resolução para um dilema: deixa-se de ser duas, ou de necessitar-se de um outro (no caso da vida amorosa), e passa-se a ser si própria como conjunto equilibrado de fragmentos. Não há diagramação por compartimentação, e as páginas duplas que trabalham com a diagramação por conjugação apresentam mais intensidade psicológica.

Uma sequência (Figura 23) que mostra a função da diagramação por dissociação para o enredo ocorre na cena, da primeira parte, em que Monique aparece pela primeira vez e recorda os encontros com Bru e os banheiros onde faziam sexo escondidos. Enquanto retoma essas lembranças, os dois aparecem separados pela parede do banheiro e pelas páginas duplas: Bru está no lado esquerdo, Monique, no direito. A diagramação tradicional e a separação dos personagens mostram o desencontro entre ambos, e o fim da paixão que fará com que rompam seu relacionamento, porque já estão separados no espaço do papel. A diagramação também permite que, ao virarmos a página, seuremos uma parede de papel (em direção a nós) que separa na terceira dimensão – extrapolando o plano da página – o lado direito da dupla com o rosto de Bru e o esquerdo com o de Monique. Essa organização também materializa a impossibilidade da conversa, porque Monique fala diretamente a Bru, mas suas palavras estão opostas a ele, então vemos o silêncio entre eles, porque as palavras somem e se materializam em parede de papel.

Figura 23 – Diagramação e montagem na cena entre Monique e Bru.



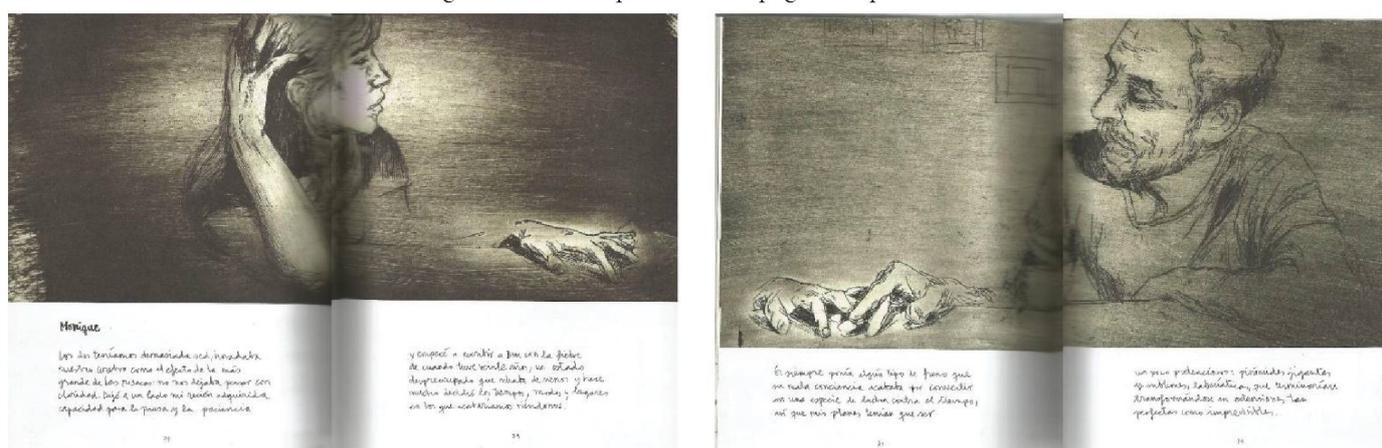


Fonte: BONET, 2016, p. 44-51.

Mesmo na diagramação por associação, quando imagens e palavras aparecem na mesma dimensão dentro da página, Monique e Bru aparecem separados (Figura 24), o que mostra que

já não estão juntos. E Bru segue em silêncio, o que permite que leiamos as imagens e a enunciação da palavra separadas no tempo, como se Monique estivesse escrevendo a ele ou lembrando-se dele. É preciso nos atermos ao fato de que, no começo da primeira parte, antes de Teresa se anunciar, já havia duas mãos se desencontrando em uma página dupla, o que mostra a repetição na montagem e a conseqüente ressignificação a favor de uma continuidade narrativa, porque significamos essas duas mãos, que antes eram mãos anônimas, a partir dessas mãos específicas de um casal que se desfaz ao colocarmos as duas páginas em contato no vai e vem da leitura.

Figura 24 – Monique e Bru em páginas separadas.



Fonte: BONET, 2016, p. 78-81.

Um outro exemplo que mostra a organização das imagens na sequência de páginas duplas para a construção do tempo da narrativa é a sequência (Figura 25) em que Teresa se encontra sentada em sua sala decorada por livros e quadros e envolta em uma sombra de grafite. Na primeira página dupla, ela relata estar perdida e com a angústia ao seu lado. Na seguinte, nos aproximamos dela, que permanece na mesma posição, mas perde alguns traços e praticamente toda a sombra em seu corpo, com exceção de sua mão. Além disso, o ambiente da sala desaparece, assim como o fundo preto – a angústia. Agora, no lugar de tentar pegar algo, ela olha sua mão, como que tentando se reconhecer, e fala que não quer compartilhar nada com ninguém, porque busca o cheiro de Martín. Quando nos aproximamos da personagem, entrando em sua privacidade, ela se transforma aos nossos olhos em um ritmo lento, porque o ato de dobrar o braço dura o tempo de virar a página, ínfimo no ato, mas longo no tempo da narrativa.

Figura 25 – Teresa na sala.



Fonte: BONET, 2016, p. 208-211.

Teóricos apontam diversas relações entre texto verbal e imagem no livro ilustrado, extrapolando a suposta primazia do texto verbal, como a função de “ancoragem”, formulada por Barthes¹⁴⁸. A divergência ocorre na metodologia da análise, porque Maria Nikolajeva e Carole Scott¹⁴⁹ defendem que a relação das imagens e palavras pode ser analisada globalmente, no livro como um todo; Sophie van der Linden¹⁵⁰, que seja analisada em cada página dupla. Fato é que os aspectos narrativos demandam pontos de vista da recepção dos leitores para a construção do sentido, porque se o criador do livro é o diagramador dos textos de ambas as linguagens, o leitor é aquele que diagrama o sentido. Em *La sed*, é possível tanto analisar a função de cada mídia globalmente, o que contribui para a construção do corpo da personagem, se pensarmos na palavra enquanto voz e na imagem enquanto rosto; quanto em cada página dupla, pelo fato de a diagramação das páginas duplas ser bastante diferentes e a relação entre elas ser muitas vezes elíptica, o que catalisa a fragmentação do enredo e do livro.

Segundo Der Linden, existem três tipos de relações entre as duas mídias: (i) a de redundância, quando o verbal e o imagético estão sobrepostos, parcial ou totalmente, e contam a mesma narrativa, de forma a configurar um grau zero de relação, o que faz com que uma das linguagens seja desnecessária para a compreensão da história; (ii) a de colaboração, quando as

¹⁴⁸ Roland Barthes (1990) propõe o conceito de “ancoragem”, segundo o qual a mensagem linguística ancora e delimita um sentido para a abertura semântica da imagem, porque, para ele, as imagens são polissêmicas. Nos livros ilustrados, ao contrário, a mensagem verbal não ancora a imagem, mas estabelece com ela diversas relações no espaço de cada página dupla, visto que a imagem não é necessariamente polissêmica. Os textos verbais podem reforçar a narrativa (na formam de redundância), completar algum aspecto, limitar o sentido (como a ancoragem de Barthes), contrapor a fim de uma quebra de expectativa, indicar o tempo fictício ou ampliar. No entanto, considerando a especificidade desse tipo de expressão, a imagem parece ser a mídia que sempre fala a verdade, embora não seja raro que a articulação narrativa entre as mídias não permita estabelecer uma hierarquia. Apesar disso, Der Linder (2011) afirma que a imagem é a que sempre conta a verdade nas situações em que o conteúdo das duas linguagens for contrastante.

¹⁴⁹ NICOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

¹⁵⁰ DER LINDER, 2011.

duas trabalham em conjunto a partir da especificidade de cada mídia e, articuladas e tomando a narrativa de forma alternada, constroem um único discurso, o que faz com que o sentido seja construído no entre-lugar entre ambas, e (iii) disjunção, quando cada mídia faz uma narrativa paralela e elas parecem se contradizer e se anular, criando convergência e demandando do leitor a decisão do sentido, embora em grande parte das vezes o discurso veiculado pela imagem seja o escolhido.

Além disso, é preciso, de acordo com Der Linden, que analisemos as funções que texto verbal e imagem podem cumprir quando em cooperação, uma sendo a linguagem prioritária e outra, a secundária, o que depende da diagramação e da construção de cada texto, seja visual ou verbal. Uma linguagem pode repetir a outra, o que configura a relação de redundância, de forma que a linguagem secundária apenas transpõe para a outra o discurso veiculado; a linguagem secundária pode selecionar alguma informação da outra mídia para focar, função na qual se enquadra a “ancoragem” de Barthes (ver nota 139); revelar algum aspecto da outra linguagem, de forma a ser indispensável para a compreensão da outra; completar alguma informação que falta na outra mídia; uma pode contrapor as informações veiculadas da outra; ou ampliar o sentido da outra mídia trazendo informações sem contradizer ou repetir as informações.

Em *La sed*, cada uma dessas relações entre as imagens e palavras tem uma função, e as principais – a partir dessa construção *de* e *em* relação – são a de complementação e a de contraponto. O que está em jogo, tanto na forma quanto no conteúdo, são as várias formas possíveis de construção, do livro, do sentido, e do corpo de mulheres. As possibilidades das montagens são tão variadas que, em muitas páginas duplas, a relação entre as mídias depende do que o leitor decidir.

A relação de complementação nos permite pensar as imagens como os corpos das personagens e as palavras como as suas vozes, já que estão todas em primeira pessoa. Ou seja, cada mídia, em sua especificidade, tem a função de construir as personagens como sujeitos que se mostram e que se falam. Nessa relação, a imagem conta algo enquanto o texto verbal o nega ou o contradiz, não por narrarem fatos diferentes, mas por mostrarem a subjetividade construída de forma distinta, até mesmo porque a focalização é duplicada, como se houvesse dois narradores. A partir desse contraponto, e pensando na potência do livro e da ficção como uma antropologia especulativa¹⁵¹ na qual criamos corpos outros, além da marcação de Bonet de que o livro fala de “nuestra” história (colocando-se e trazendo suas leitoras e leitores), podemos

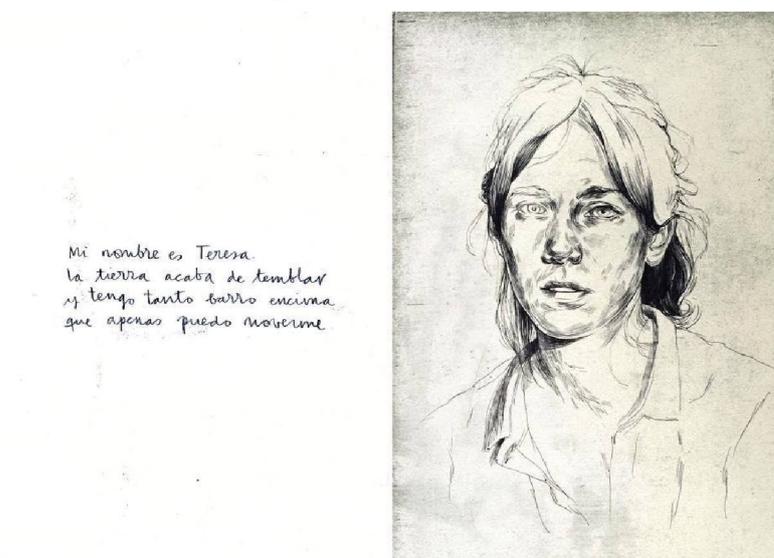
¹⁵¹ SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 15, p.1-4, 2009.

pensar na potência do texto como um fluxo de consciência (“*stream of consciousness*”), porque é organizado em uma escrita pouco narrativa e mais poética, enquanto a imagem revela um fluxo corporal (“*stream of bodiness*”)¹⁵² e organiza o espaço da imagem-corpo, isto é, o fluxo do corpo no mundo e o contato fluido entre pele do corpo e pele do mundo. Dessa forma, assim como temos o sentido na relação entre imagem e palavra, o corpo só é completo quando emerge dessa relação de um corpo que pensa.

Na Figura 25, que analisamos por último, por exemplo, na relação entre imagens e palavras, vemos um contraste que se complementa, porque as imagens mostram o exterior, que aparenta calma e silêncio, enquanto as palavras expressam os pensamentos e a instabilidade da personagem. As duas linguagens, juntas, significam a mudança da representação, porque Teresa se desliga do mundo por não querer nada com ninguém, está alheia.

A primeira aparição de Teresa (Figura 26) é outro exemplo da função de complementaridade enquanto construção concomitante de corpo e voz, porque ela se anuncia em rosto e nome, em traço e palavra:

Figura 26 – Teresa se anunciando.



Fonte: BONET, 2016, p. 22-23.

A relação de contraponto mostra não apenas duas perspectivas distintas, mas coloca em jogo as especificidades de cada uma e faz com que nós tenhamos que escolher, na leitura, o sentido mais adequado para desfazer o contraste entre os discursos. Em algumas páginas duplas, tanto palavra quanto imagem tematizam o corpo, mas por perspectivas diferentes, de modo a

¹⁵² COCCIA, Emanuelle. Vida sensível. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010, p. 64.

soarem contrastantes. Por exemplo, na sequência da Figura 27, vemos Teresa em pé, de perfil, segurando uma xícara e olhando em direção às suas palavras, meio que paralisada. Em contrapartida, no texto verbal, o fluxo das palavras tem uma velocidade grande e violência. Nesse momento, ela especula como seria se estivesse doente e morresse ao lado de um suposto marido, que teria de lidar com seu corpo inerte. Ela também fala do seu corpo após a cirurgia, e de estar “estirada. Respirando com tranquilidade. Os braços cinzelados sobre o ventre”¹⁵³. Dessa forma, o contraponto entre as duas mídias não é a contradição entre ações vistas e lidas, mas o contraste entre o tempo da imagem e o da palavra, assim como entre o pensar e o mover-se. Apesar disso, o contraste se complementa ao revelar uma violência paralisante de Teresa ao pensar sobre a morte.

Figura 27 – Teresa de perfil.



Fonte: BONET, 2016, 220-221.

Considerando a possível complementaridade do contraponto e o fato de que grande parte dos textos verbais está em primeira pessoa, o leitor precisa decifrar a duplicidade da narrativa, pois o ponto de vista da imagem é diferente do foco narrativo do texto verbal, devido às

¹⁵³ No original: “Estirada. Respirando com tranquilidade. Los brazos cinzelados sobre el vientre”. (BONET, 2016, p. 220).

perspectivas diferentes da imagem e o do texto¹⁵⁴. Perry Nodelman aponta, no texto cujo título já esclarece muito a duplicidade e a relação entre as duas perspectivas, *The eye and the I*: “Enquanto a imagem nos mantém à distância, as palavras nos convidam aos pensamentos privados.”¹⁵⁵ No entanto, Nodelman continua sua análise e afirma que, paradoxalmente, as imagens parecem mais adequadas para contextos nos quais nós, enquanto leitoras e leitores, precisamos nos identificar com os outros emocionalmente por nos mostrarem outras pessoas vivendo as situações. Isso se dá porque

[a] imagem usa outras maneiras visuais – exagero da forma ou da linha, implicações convencionais da cor – para transmitir humores que as palavras afirmam diretamente. Como essas imagens revelam, faz sentido que as imagens em terceira pessoa deveriam acompanhar textos em primeira pessoa, especialmente quando aqueles textos demandam empatia emocional do leitor – porque são essas emoções que as convenções visuais das imagens “objetivas” podem transmitir.¹⁵⁶

Como já mencionado, em *La sed*, os textos verbais apresentam focalização interna, sejam eles escritos por Paula Bonet, sejam as citações de textos das despertadoras que apresentem um *eu* – de mulheres, várias, unidas, equívocas. 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 dentro do dêitico *eu*, dentre as quais estamos nós, aqueles que leem. Enquanto isso, as imagens, em sua maioria, apresentam focalização externa, já que imagens não apresentam foco interno¹⁵⁷ – embora consigam indiretamente transmitir a interioridade das personagens –, e são lidas do ponto de vista fixo dos leitores/espectadores. A presença de espelhos (Figura 28) 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, da perspectiva em primeira pessoa. Apesar disso, nessa situação, ele também tem um ponto de vista exterior pelo fato de que não se vê de dentro, mas se vê enquanto

¹⁵⁴ Como Maria Nikolajeva e Carole (2011, p. 155, grifo no original) Scott apontam, “em um livro ilustrado talvez devêssemos tratar as palavras como se transmitissem *primordialmente* a voz narrativa, e as imagens, *primordialmente* o ponto de vista. Destacamos o ‘primordialmente’ porque o texto verbal pode em si mesmo ter um ponto de vista (ou seja, usar vários tipos de foco), enquanto as imagens podem, pelo menos em um sentido, ser ‘narradas’”.

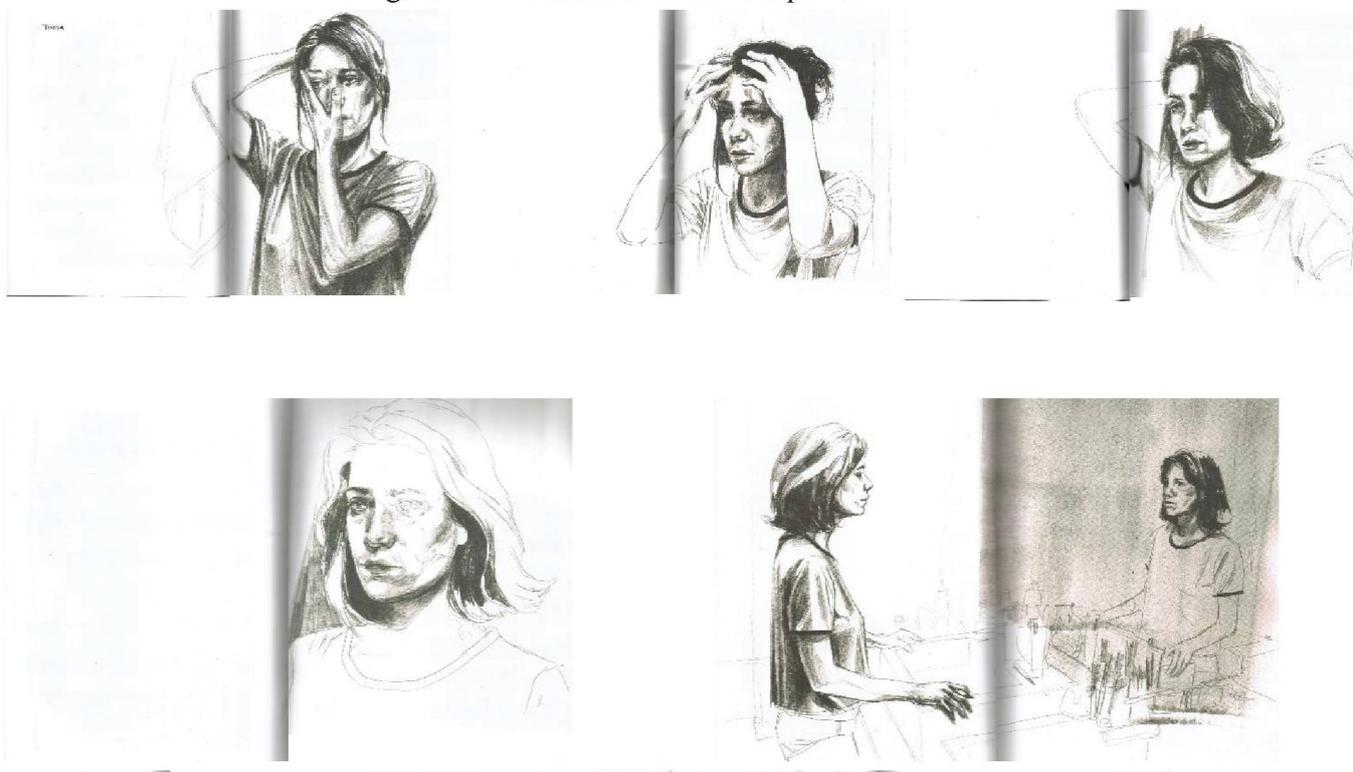
¹⁵⁵ No original: “[...] while the Picture keeps us at a distance, the words invite us into private thoughts.” (NODELMAN, 1995, p. 22).

¹⁵⁶ No original: “The picture use other visual means – exaggerations of shape and line, conventional implications of color – to convey the moods the words directly assert and demand. As these picture reveal, it makes sense that third-person pictures should accompany first-person texts, especially when those texts demand emotional empathy from a reader – for it is exactly such emoticons that the visual conventions of “objective” picture can convey” (NODELMAN, 1995, p. 20).

¹⁵⁷ NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 157.

duplo imagético, como a “mulher dupla” de que fala o eu lírico de Anne Sexton no poema “Imagem dupla”, que se espelha no seu retrato e sobre o qual falamos acima.

Figura 28 – Teresa se olhando no espelho.



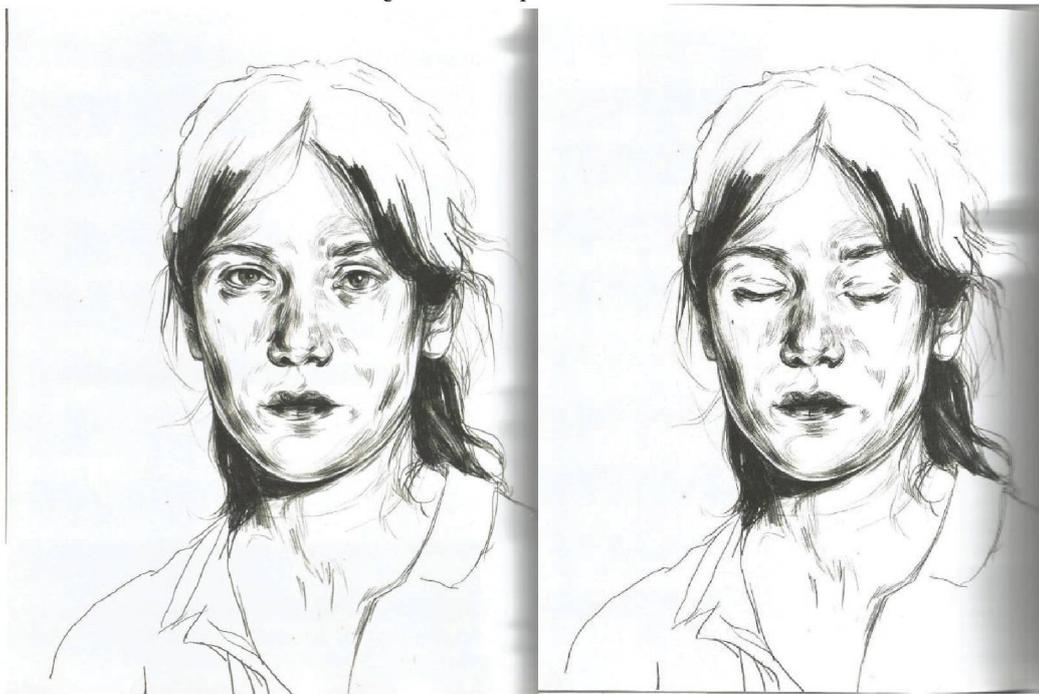
Fonte: BONET, 2016, p. 140-149.

2.4. Os rostos que olham

Além de se olharem, as personagens também olham para o/as leitor/as, ou olham-se naquele que está lendo, o que pode, segundo Maria Nikolajeva e Carole Scott, ser lido como um “narrador visual ‘intruso’”¹⁵⁸ da perspectiva visual, visto que o personagem perscruta quem olha a imagem. Dessa forma, esse narrador intruso não apenas é o rosto de quem fala, mas é o narrador de uma história outra, a do olhado – ou, como vou defender daqui a pouco, da mulher que é olhada (e olha) –, o que faz com que seja importante pensarmos, no contexto de *La sed*, na função desse olhar da personagem a nós, que somos incluídos dentro da narrativa, e na conseqüente quebra da ficcionalidade.

¹⁵⁸ NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 157.

Figura 29 – Lupe olhando o leitor.



Fonte: BONET, 2016, p. 124-126.

Primeiramente, para que aconteça esse olhar, ocorre a quebra do que, no teatro e no cinema¹⁵⁹, se chama quarta parede, que corresponde ao limite invisível que separa a ficção do espectador e onde é criada a imersão ficcional. Esse limite faz com que o espectador se coloque como um *voyeur* da ação, já que, quando assistimos a algo, não interagimos com a ficção, mas esquecemos que vemos algo ficcional, de modo que tomamos os acontecimentos como verdade enquanto imersos naquele espaço. Ao ser quebrada essa quarta parede, os personagens fazem comentários metarreferenciais e interpelam os espectadores/leitores, como que atravessando a fronteira entre o nível diegético (ficção) e o extradiegético (espaço do leitor), mostrando consciência de si (não necessariamente de sua ficcionalidade) e do nosso olhar¹⁶⁰. Nessa lógica, deixamos de ser voyeurs da ficção, porque também somos olhados pelos seres ficcionais.

Gwenn Scheppler¹⁶¹ chama essas personagens que nos olham¹⁶² de “figuras interpelantes”, definição que evidencia a agência das personagens ficcionais e, de forma mais

¹⁵⁹ Também nos quadrinhos, como analisam Gwenn Schepper (2012) e Ricardo Jorge de Lucena Lucas (2017), que aplicaram o conceito de quebra da quarta parede e de metalepse às histórias em quadrinhos. O conceito não é aplicado comumente na análise dos livros ilustrados.

¹⁶⁰ Nos estudos literários, Gerard Genette (2004) utiliza o conceito de “metalepse” para analisar a mistura entre os níveis diegético e extradiegético e a relação a interpelação ao leitor.

¹⁶¹ SCHEPPLER, Gwenn. *Les formes d'adresse au spectateur: du cinéma au jeu vidéo de rôle, en passant par la bande dessinée*. In: MEI (Médiation et Information). N° 34, Paris: L'Harmattan, 2012. Tradução do termo do francês por Ricardo J. L. Lucas (2017).

¹⁶² Em termos técnicos, em *La sed*, essas personagens são resultado de quebra “diegético-visual”, porque é por meio da imagem que ocorre a quebra da quarta parede. Há outros tipos de quebra, como aponta Lucas (2017): diegético-verbal, gráfico-diegética e diegético-gráfica. Em *La sed*, contudo, apenas a visualidade faz com que ocorra a quebra da quarta parede.

ampla, a da literatura, além de revelar como as personagens se relacionam com a existência de alguém que as vê/lê. Como são resultado da quebra da quarta parede, essas figuras passam a impressão de ter consciência de sua ficcionalidade¹⁶³, nos percebem e falam conosco por meio do olhar, e apresentam diferentes funções dependendo do suporte (filme, quadrinhos, jogos, vídeos), configurando exercício de metalepse. Em *La sed*, Teresa, ao se apresentar, é uma figura interpelante que se anuncia, como se quisesse se fazer conhecer e convidasse o leitor nesse começo para compartilhar com ela seu sofrimento; em determinado momento, Lupe interpela o leitor nos seus primeiros dias só (Figura 29), fechando os olhos e, concomitantemente, o diálogo, como que farta de nos ver, sequência que faz com que pensemos no seu cansaço e na vergonha de ter que nos encarar; quando no hospital, Teresa nos olha logo após tentar o suicídio, enquanto seu rosto está sendo segurado por várias mãos, e o seu olhar nos desafia de forma semelhante à *Lady Lazarus* – poema sobre a qual falaremos adiante –, brincando com a morte e nos indagando como que perguntando por que a olhamos e não fazemos nada.

A função dessas figuras interpelantes em Bonet não é meramente quebrar a ficcionalidade, nem fazer comentários metaficcionais, porque há apenas a interpelação dessas figuras pelo rosto, sem nenhuma interação verbal com quem lê, embora as personagens se delatem nos textos verbais¹⁶⁴ e haja, no livro, algumas citações que tematizam a criação ficcional, como veremos no próximo capítulo. Se tomarmos a metáfora da janela, na qual o olho é a janela da alma, podemos dizer que as figuras interpelantes querem, pelo olhar, dar testemunho de seu sofrimento, demandando identificação por meio de experiência corporal, porque “as imagens dirigem nossa experiência de corpo mediante o ato de observação”¹⁶⁵. Ao pensar na função dessas figuras interpelantes, nos perguntamos o que querem esses rostos de mulheres que olham de forma penetrante para fora. Há um tratamento político que marca o despertar de Bonet nessa comunicação entre personagens, enquanto narradoras intrusas, e nós, leitoras e leitores, enquanto figuras interpeladas pela ficção. Mas “o que [ess]as imagens querem”¹⁶⁶ ao nos olharem?

¹⁶³ Ao terem consciência da própria ficcionalidade, essas figuras às vezes fazem comentários metaficcionais, o que configura a metalepse, a exemplificar pelo diálogo com o leitor e pela interlocução e mistura entre ficção e realidade (GENETTE, 2004), e lançam perguntas diretamente ao leitor. (SCHEPPLER, 2012; LUCAS, 2017).

¹⁶⁴ Como Gwenn Scheppler (2012) fala sobre as diferenças entre ritmo de histórias em quadrinhos (HQ) e o cinema, apesar de ambos serem mídias que misturam o verbal e o visual, podemos utilizar o espaço da página dupla para comparar com as HQ. O ritmo da HQ é mais lento que o do cinema, e o da página dupla do livro ilustrado é ainda mais lento que a da HQ, porque nos segura mais em apenas uma imagem, de forma que a quebra da quarta parede faz com que a figura interpelante segure o olhar mais demoradamente.

¹⁶⁵ BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007, p. 17.

¹⁶⁶ MITCHELL, William J. T. “O que as imagens realmente querem?”. In: ALLOA, Emanuelle. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 165-189.

William J. T. Mitchell, ao se perguntar sobre o desejo das imagens, afirma que na concepção teórica padrão as imagens são tidas como mulheres – “não imagens *de* mulheres, mas imagens *como mulheres*”¹⁶⁷ –, de modo que, segundo ele, a pergunta sobre o desejo das imagens é espelhada ao que querem as mulheres, além de conceder a ambas passividade frente ao olhar e ao homem. Nessa lógica da cultura visual, a resposta sobre o desejo das imagens seria o poder sobre o espectador. Para desenvolver o raciocínio, Mitchell apresenta a colagem de Barbara Kruger “Your gaze hits the side of my face”, que mostra o perfil de uma estátua cujo rosto não tem gênero discernível, como uma mensagem sobre a política de gênero e do olhar, de modo que denuncia o fato de o espectador ser colocado como um *voyeur* flagrado e como sujeito que paralisou aquele rosto, por um efeito Medusa do olhar que controla, além de a imagem revelar a indiferença do rosto ao ser fitado.

De fato, culturalmente o olhar é construído para ser masculino e, conseqüentemente, as imagens são tidas como passivas, seja nas pinturas ou no cinema. Esse olhar masculino tem três divisões, como apresenta Ann Kaplan¹⁶⁸: o olhar voyeurístico (e, conseqüentemente, masculinizado) da câmera – coloquemos aqui o olhar do criador, para abranger outras manifestações artísticas (ocorre o mesmo na pintura, conforme aponta John Berger¹⁶⁹); o olhar dos personagens homens dentro das narrativas, e o olhar do espectador, no nível extradiegético, que imita os outros dois primeiros olhares. Todos eles sexualizam e objetificam as mulheres tanto no nível diegético da ficção quanto no extradiegético, fazendo com que as imagens e as mulheres, principalmente imagens de mulheres, sejam submetidas a eles, porque “o homem não olha, simplesmente; mas em seu olhar está contido o poder de ação e de posse que faltam ao olhar das mulheres. A mulher recebe e retorna o olhar, mas não tem poder de ação sobre ele.”¹⁷⁰ Nesse sentido, quando mulheres olham as imagens de mulheres, ocorre a ação que Siri Hustvedt relata no título de seu ensaio sobre quadros de mulheres pintados por homens: “Uma mulher olhando um homem olhando para mulheres”¹⁷¹.

Em *La sed*, Bonet tenta justamente reconstruir o olhar ao invertê-lo por meio das figuras interpelantes. As mulheres não estão mais na posição de olhadas, elas questionam o modo como olhamos ao pedirem que transformemos nosso olhar, subvertendo o “olhar masculino” que controla a imagem da mulher na cultura visual. Essas figuras interpelantes não reproduzem um

¹⁶⁷ Ibid., p. 173.

¹⁶⁸ KAPLAN, Ann. “O olhar é masculino?”. In: _____. *A mulher e o cinema*. 1995, p. 43-60.

¹⁶⁹ BERGER, 2000.

¹⁷⁰ KAPLAN, 1995, p. 54.

¹⁷¹ HUSTVEDT, Siri. *A woman looking at men looking at women: essays on art, sex, and the mind*. New York: Simon & Schuster, 2016.

olhar cujo objetivo é seduzir o espectador homem, mas querem narrar-se ao se colocarem como centrais nos acontecimentos: agem, olham e questionam. Dessa forma, a espectadora¹⁷², quando olha essas imagens, não olha a perspectiva de um homem olhando uma mulher, mas olha(-se) uma mulher criada por uma mulher que olha, lê, ouve e se espelha em mulheres, sendo, portanto, possível a identificação.

Embora o olhar seja aberto a todos¹⁷³, pelo movimento de equivocidade de vozes de mulheres e pelas figuras interpelantes, Bonet faz com que o leitor/espectador ideal de *La sed* seja uma mulher. A leitora não mais olha uma mulher feita para o olhar masculino, mas agora olha e é questionada por uma mulher interpelante que lhe pede cumplicidade e intimidade, como que a convidando para entrar na equivocidade formada no livro e pedindo-lhe identificação. Ela então se torna mais uma mulher que ressoa o “eu” dos textos e que compõe a história “nossa” proposta por Bonet, a história da olhada que agora olha, compartilhando a agência da personagem, e, em algum grau, e vivendo a experiência das figuras interpelantes na literatura a partir de possíveis pontos em comum por identificar-se e ser vista como uma mulher socialmente.¹⁷⁴

Quando analisamos a constituição dessas figuras interpelantes como rostos, característica central da obra de Bonet até então¹⁷⁵, conseguimos aprofundar a relação entre essas personagens e o nosso olhar. Segundo Bonet,

Os rostos contam mil histórias. Na maioria das vezes uma cara pode contar muito mais com um gesto ou um olhar do que com o que falamos. E as expressões e os olhares podem nos delatar. Por isso, desenhar um olhar pode ser muito interessante para um artista.¹⁷⁶

¹⁷² É interessante que pensemos também no que Susan Sontag (2004) chama de “possuir o mundo na forma de imagens”, tendo em vista que as sociedades industriais – e colocamos o cinema e a fotografia como uma indústria da arte – tornam as pessoas dependentes do consumo das imagens. Para Sontag, essa posse é “precisamente, reexperimentar a realidade o caráter distante do real” (2004, s./d., Ebook), de forma que reexperimentar o olhar por novas perspectivas e retomar o “olhar” no lugar do “ver” é uma re-experimentação da imagem das mulheres.

¹⁷³ Até porque ter um público fechado anula a relevância do texto e a própria literatura, além de que um feminismo fechado para mulheres é vazio, porque não modifica o sistema nem faz com que homens repensem suas ações e discursos.

¹⁷⁴ Partimos da leitura do conto *A jury of her peers*, de Susan Glaspell (1918), para pensar nessa leitora ideal, porque há, nesse conto protofeminista, a criação de uma cumplicidade entre as personagens mulheres porque elas compartilhavam conhecimentos acerca da desigualdade de gênero e do espaço doméstico que era destinado às mulheres. É preciso comentar que quando digo que há identificação entre personagem-leitora não significa que toda mulher tem a mesma experiência, mas que viver como uma mulher faz com que a socialização e algumas experiências de gênero comuns sejam gravadas no corpo e na vida de mulheres.

¹⁷⁵ Seu último livro não apresenta nenhum retrato, assim como sua próxima exposição, *La Anguila*, prevista para setembro de 2020, que, pelas imagens liberadas nas redes sociais, parece uma nova reestruturação da poética bonetiana.

¹⁷⁶ No original: “Los rostros cuentan mil historias. La mayoría de las veces una cara puede contar mucho más con un gesto o una mirada que con lo que hablamos. Y las expresiones y las miradas pueden delatarnos. Por eso, dibujar una mirada puede ser muy interesante para un artista” (BONET, *RTVe*, 2014, s./p.).

Os rostos das personagens de *La sed*, assim como os retratos – apesar de não o serem, por não remeterem a uma pessoa ¹⁷⁷ –, afirmam a subjetividade e chamam à intimidade. Nancy também afirma que todo sujeito é um retrato, assim como toda pintura é feita de olhar, porque tudo que o retrato faz é olhar (para quem pinta ou para quem vê). Tendo isso em vista, podemos dizer que as figuras interpelantes de Bonet nos olham para que, através do olhar, afirmemos sua subjetividade. Sendo assim, ser rosto é ser sujeito, colocando a cara a tapa para o outro, ou para si mesmo no espelho. Quando Teresa se anuncia e diz “Meu nome é Teresa”, olhando diretamente para nós, ela declara-se enquanto “eu” e pede que, pelo olhar, afirmemos a sua subjetividade, assim como nos vemos nela, além de nos pedir “solenidade” e “franqueza”¹⁷⁸.

Pensando no produto híbrido e nos diversos suportes que é *La sed*, é preciso comentarmos que Bonet faz retratos de fato na sua parede de despertadoras (Figura 30), dando-lhes presença, sejam elas conhecidas ou as desenterrando das cinzas pela criação de seus traços e pela divulgação de seu trabalho, como faz com a artista valenciana esquecida Manuela Ballester¹⁷⁹. Por meio desses retratos, ela cria suas despertadoras como parte dela, já que os rostos têm o seu estilo, de modo que, além de trazê-las novamente à vida – reafirmando-as como sujeitos –, cria uma intimidade artística com elas, uma intersubjetividade. Em *La sed*, não aparece o retrato de nenhuma despertadora, mas podemos falar que a presença delas ocorre pela sua ausência camuflada, ou seja, no substrato da criação bonetiana. As citações dos textos das despertadoras funcionam como os retratos literários¹⁸⁰ de cada uma, já que elas são representadas e rostificadas enquanto escritoras por meio de suas obras. Na parede, são rostos; no livro, são seus próprios textos e seu nome enquanto autora. Além disso, os retratos das despertadoras formam o rosto de Teresa ao constituírem sua subjetividade, de forma que Teresa

Disponível em: <http://www.rtve.es/noticias/20140313/paula-bonet-rostros-cuentan-mil-historias/894920.shtml#bodyElem> Acesso em: 02 mai. 2019.

¹⁷⁷ Como fica explícito no trailer de divulgação do livro, o rosto da atriz Bruna Cusi é a base para a criação dos traços dos rostos das personagens, mas a relação entre eles não é importante e não configura um retrato de Cusi – diferente do rosto da atriz no primeiro livro de Bonet. Os rostos de *La sed* não são retratos por não presentificarem a ausência nem terem compromisso com a semelhança de uma pessoa, características importantes sobre os retratos, conforme Jean-Luc Nancy (2006).

¹⁷⁸ Segundo Susan Sontag (2004), na arte do retrato fotográfico (e podemos ampliar para a arte do retrato no geral, pensando na constituição da subjetivada), o ato de olhar para a frente pede franqueza e solenidade a quem olha, sendo um “descerramento da essência” (SONTAG, 2004, s./d.).

¹⁷⁹ Ela faz o retrato de Ballester e publicou um artigo sobre a gravurista na revista *Lletraferit* (2018): “Mujeres que mugen”, traduzido no Apêndice desta dissertação.

¹⁸⁰ É válido comentar brevemente que a poeta estadunidense Gertrude Stein desenvolveu a prática de fazer “retratos literários” que se afastavam da concepção de retratos tradicionais com o objetivo de, no lugar da descrição dos rostos, “representar sem descrever” (ABREU, 2008, p. 79) de forma a produzir efeitos no leitor parecidos aos que a pintura realiza no espectador. Nossa proposta é diferente da dela, porque os retratos literários das despertadoras são a escrita delas próprias, mas ambas fazem com que a escrita seja a rostificação de um sujeito.

seria uma máscara que combina os retratos de todas, os traços de Cusí, o gesto autoral de Bonet. Nesse sentido, também podemos dizer que Teresa é um rosto de várias faces, como um rosto especulativo, portanto ficcional¹⁸¹, do que seria a mistura de todos os traços das despertadoras. Ao pensarmos no rosto da personagem enquanto máscara, é possível dialogarmos com Hans Belting¹⁸², que afirma que os verdadeiros rostos não são o que as máscaras ocultam, mas o que elas podem gerar quando as consideram como intenção social. Dessa forma, os rostos das despertadoras formam, no rosto de Teresa, um corpo social d/entre mulheres, um corpo-com-as-outras, conceito que desenvolveremos adiante e que já pode ser pensado aqui: a criação de um corpo – aqui em sua parte, rosto – a partir de corpos de outras mulheres, de forma a potencializar formas diferentes de vida de mulheres. Os rostos das personagens são marca de sujeito tanto pela presença da subjetividade de Bruna Cusí, quem lhes deu os traços; das despertadoras, que lhes deram as experiências e as palavras; de Bonet, quem lhes deu o estilo e a caligrafia, assim como de nós, leitoras e leitores, porque, como desenvolveremos adiante, preenchemos os traços das personagens na leitura.

Figura 30 – Parede de despertadoras.



Fonte: Conta do Twitter da Paula Bonet, 2018.¹⁸³

¹⁸¹ Nomeio como “retratos ficcionais” em diálogo a Hans Belting (2007), que explora retratos ficcionais na sua análise da crise das imagens e da relação dos retratos com a presença dos mortos. Para isso, analisa a criação de retratos via fotografia de Keith Cottingham, em *Fictious portraits*, e de Cindy Sherman, em *History Portraits*. Ambos brincam como a ausência – ou a mascaração – das referências. Podemos dizer que Bonet cria a partir de corpos-outras como referências, e os ficcionaliza a partir de seu traço. Ninguém que olhar para os rostos em *La sed* dirá que lá está Bruna Cusí, porque eles já não são Cusí ou outra pessoa, mas Lupe, Teresa e Monique. Dessa forma, podemos dizer que aqueles rostos são abertura de subjetividade e, como afirma Agamben (2010) sobre os rostos, são comunicação.

¹⁸² BELTING, 2007.

¹⁸³ Disponível em: <https://twitter.com/paulaboneti/status/1119142320643825666> Acesso em: 18 dez. 2019.

Para pensarmos os rostos em Bonet, trago um trecho do romance de Clarice Lispector do qual alguns trechos são citados em *La sed*. Neste episódio, a protagonista, depois de se maquiar para ir a uma festa, entra em um taxi e se vê olhada pelo chofer, o que faz com que reflita sobre o rosto¹⁸⁴:

O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. "Persona". Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator estava nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia. Por que então lhe agradava tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. [...] Não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível: era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma "persona". Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era.¹⁸⁵

Lóri nos faz pensar pontos importantes sobre os rostos e aplicar em *La sed*. Primero, lemos no trecho que nos “damos” ao outro pela dor escancarada no rosto, pelo fato de nos deixarmos expostos por meio dele. A presença dessa “dor” dialoga com a concepção de rostos enquanto primeiro plano no cinema para Giles Deleuze¹⁸⁶, para quem eles são imagem-afecção, ou seja, causam afeto, envolvendo, causando espanto e/ou admiração, além de que unem o coletivo às emoções individuais de cada um¹⁸⁷. Dialogando com o rosto enquanto espaço de afeto, podemos recuperar Giorgio Agamben¹⁸⁸, para quem o rosto é superficialidade, espaço de encontro entre interior e exterior e de exposição da nudez. Dessa forma, podemos pensar o rosto de Teresa nos encarando ao falar que acabou de sofrer um tremor, porque, como Lóri afirma, os rostos se abrem ao se darem pela dor, de forma que ele nos afeta, nos questiona pelo olhar suplicante e faz com que nos identifiquemos com seu desânimo a ponto de entrarmos nos traços das personagens.

¹⁸⁴ Recomendo, para aprofundamento da presença do rosto no romance, a leitura do artigo “Sobre um rosto – um rosto”, no qual Diego Cervelin (2009) analisa a presença dos rostos neste romance de Clarice Lispector.

¹⁸⁵ LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1999, p. 86-87.

¹⁸⁶ DELEUZE, Giles. “A imagem-afecção: rosto e primeiro plano”. In: _____. *Cinema I – A imagem movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

¹⁸⁷ Para Deleuze (2018), enquanto imagem-afecção, os rostos têm três funções: individualizar, porque distingue os indivíduos; socializar, porque revela papéis sociais; e comunicar, porque possibilita comunicação entre indivíduos e entre um próprio indivíduo, dada sua individualidade e seu papel social.

¹⁸⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O rosto*. Trad. Murilo Duarte Costa Corrêa. 2010.

Giorgio Agamben¹⁸⁹ também afirma que, além de comunicação entre dentro e fora, o rosto é o limite da desidentificação, já que revela ao ocultar, e vice-versa. Nesse sentido, o rosto é uma superfície de inscrição e de comunicabilidade sempre aberto, não à toa os tratados de fisionomia tentaram (e tentam) descrever as personalidades e as emoções de acordo com os traços dos rostos. Lupe e Teresa, quando se revelam rostos e nos fitam, compartilham sua dor e criam afeto, como que fazendo com que compartilhem, pelo rosto e pela identificação, do seu sofrimento, para que elas não passem por ele sozinhas. Assim como o dêitico “eu” das citações, o rosto é o espelho humano das sensações, de uma comunicabilidade para a qual faltam palavras, porque a descrição é incapaz de definir aqueles traços. Na anúncio de Teresa, quando ela nos olha e diz que a terra acabou de tremer e ela está soterrada, ela se mostra abertura e se revela ao ocultar de nós o que sente, embora as palavras revelem que, metaforicamente, ela desmorona debaixo da terra-sofrimento-mundo.

Lóri também afirma que escolher a máscara, ou seja, o rosto, é “o primeiro gesto voluntário humano”, o que mostra que, consoante Deleuze e Guattari¹⁹⁰, não nascemos com um rosto, mas o criamos socialmente através da máquina abstrata da rostidade, para ocuparmos papéis de acordo com o reflexo de rostos padrão. Por isso, ambos defendem que é uma tarefa política se desfazer dos rostos que os sistemas de poder nos impõem.¹⁹¹ Como diz Lóri, por meio da máscara rostificada – porque todo rosto é máscara encarnada – é que se pode ser. A reconstrução no livro de Bonet, quando aliada aos rostos, mostra justamente o desfazimento de um papel inscrito naqueles traços e a constituição de um novo rosto enquanto uma experimentação de uma nova experiência subjetiva, de modo que quando as personagens nos olham ou quando Teresa se olha no espelho, a afirmação que nos pedem ou que pedem à sua própria imagem não quer dizer que precisam de nós para serem sujeitos, mas que estão se colocando dentro de um novo papel e que o constroem socialmente, pela interpelação de outros rostos.

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, as despertadoras e também nós, leitoras e leitores. Os rostos bonetianos são experimentação na reconstrução da personagem e

¹⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O rosto*. Trad. Murilo Duarte Costa Corrêa. 2010.

¹⁹⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

¹⁹¹ Conectando Agamben (2010) e Deleuze e Guattari (1996), vemos que, em ambos os estudos, o rosto é espaço político de experimentação e de constante reconstrução, seja por uma indiferença e um desfazimento, como defendem Deleuze e Guattari, seja pela superficialidade sempre aberta que media exterior e interior de Agamben. Ou seja, o rosto é social dentro da experiência individual.

na mudança dos traços, mas também no jogo entre o aparecer e desaparecer. Em algumas páginas duplas, vemos alguns rostos (de Lupe e Martín) que, na verdade, são apenas olhos atrás de uma camada de tinta preta (Figura 31). Como já mencionamos, essa construção faz parte de um experimento de Bonet para ressignificar o olhar e para trabalhar a tinta como aquilo que esconde no lugar de fazer ver, porque o apagamento, aqui, é o que permite que a imagem seja descoberta (tanto no sentido de achada quanto no sentido de invenção – se inventa um traço e um rosto ao encontrá-lo). É preciso, por exemplo, se deter muito na imagem para encontrar uma mão segurando o rosto de Lupe (Figura 31a).

Figura 31 – Quadros com capa preta.



Fonte: BONET, 2016, p. 67-69.

Podemos ler essa capa preta como a máscara imposta ou a anulação da subjetividade no sofrimento, como se os personagens estivessem cobertos de angústia, ou, para dialogar com a ideia de rosto como imagem-afecção de Deleuze, esses rostos não causam afeto, bloqueados que estão enquanto sujeitos. Nesse sentido, ao serem descobertos, os rostos vão, aos poucos, tomando outra máscara ao se despirem do rosto que lhes foi dado pela máquina de rostidade do sistema, de forma que precisam ser outros rostos para re-existir na rostidade. Pensando no enredo da narrativa, esses rostos tampados podem ser lidos como se fossem o desmascaramento do sofrimento que fez com que a comunicabilidade tenha sido cortada, de forma que ao serem despojadas da escuridão o interior voltasse a se abrir novamente para o exterior e se comunicarem conosco, a quem fitam. Os rostos se desfizeram do papel social para abrirem-se

para a intimidade e serem novos sujeitos, e começam a ser pelo olhar, já que nos olham por trás da máscara preta.

Segundo relata Siri Hustvedt em um ensaio sobre sua experiência de encarar retratos de mulheres no museu, “em pelo menos algum nível, quando estamos olhando para alguém em vida, em uma foto, ou em uma pintura, nós temos a face da pessoa. O rosto que nós percebemos suplanta o nosso próprio”.¹⁹² Ao considerarmos essa quebra entre espectador-leitor e imagem, podemos afirmar que os personagens – na forma de rostos – são “egos experimentais”¹⁹³ imagéticos de nós, através dos quais vivemos experiências outras, por traços outros, como que refletindo uma fisionomia outra que não a nossa, um espelho oblíquo¹⁹⁴. Já que o rosto, como afirma Agamben, é abertura, é só enquanto abertura para nós que conseguimos ler os seus traços e tentar fisgar os significados da fisionomia, e tentamos lê-los justamente porque nos escapam a todo momento. Nas palavras da escritora, essa experiência *intercorporal*¹⁹⁵ é descrita da seguinte forma:

Eu não me vejo olhando para uma pintura. Eu vejo a pessoa imaginária no quadro, embora eu não tenha desaparecido de mim. Eu sou consciente de meus sentimentos – meu medo, irritação, angústia e admiração –, mas no momento minha percepção é preenchida pela pessoa pintada. Ela é parte de mim enquanto eu a olho e, depois, ela é parte de mim quando eu a recordo. Na memória, ela não deve ser exatamente como é quando eu fico parada na frente da pintura, porém alguma versão dela que eu guardo na minha mente. Enquanto estou a percebendo, estabeleço uma relação com essa mulher imaginária [...] ¹⁹⁶

Essa relação lembra o duplo olhar de que fala Georges Didi-Huberman: aquilo que olhamos nos devolve o olhar. De acordo com John Berger, o que olhamos sempre é a relação entre as coisas e nós, porque o ato de olhar é um *entre* que forma o visível, de forma que “o olho do outro se combina com o nosso para dar plena visibilidade ao fato de que formamos parte do mundo visível”¹⁹⁷. Se adentramos as palavras, entramos também os traços, porque “o

¹⁹² No original: “To some degree at least, while we are looking at someone in life, in a photograph, or in a painting, we have her face. The face we perceive supplants our own.” (HUSTVEDT, 2016, p. 21).

¹⁹³ Kundera, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras: 2016, p. 39.

¹⁹⁴ NODARI, Alexandre. “Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 1, 2019, p. 1-17.

¹⁹⁵ Não desenvolveremos aqui a teoria da fenomenologia, mas é válido marcar que Hustvedt parte de Merleau-Ponty ao usar o conceito de intercorporalidade.

¹⁹⁶ No original: “I do not see myself as I look at a painting. I see the imaginary person in the canvas. I haven’t disappeared from myself. I am aware of my feelings—my awe, irritation, distress, and admiration—but for the time being my perception is filled up by the painted person. She is of me while I look and, later, she is of me when I remember her. In memory, she may not be exactly as she is when I stand directly in front of the painting but rather some version of her that I carry in my mind. While I am perceiving her, I establish a relation to this imaginary woman [...]” (HUSTVEDT, 2016, p. 19).

¹⁹⁷ BERGER, 2000, p. 14.

ver só se manifesta ao abrir-se em dois”¹⁹⁸ já que “[d]ar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma posição de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”¹⁹⁹. Dessa forma, nos escrevemos, nos lemos e somos lidos na experiência da leitura e no ato de sermos olhados enquanto olhamos, em um movimento dialético que dialoga com o proposto por Didi-Huberman:

É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha [...] é o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.²⁰⁰

Pensando na enunciação do texto verbal e essa característica do olhar, essa duplicidade perspectiva, construída na relação entre as duas linguagens, pode ser aproximada do discurso indireto livre, quando temos vozes misturadas, do narrador e dos personagens. Bonet torna a mistura dos discursos ainda mais complexa, porque não apenas temos dois discursos que se complementam, mas uma nova perspectiva. Como as imagens olham para quem lê, ou seja, o leitor é um narrador – além dos rostos dos personagens enquanto narradores intrusos –, a duplicidade se torna tríplice, há a perspectiva da imagem, a das palavras e a do campo extradiegético, nós, de fora. Isso faz com que o discurso indireto se anule, porque as enunciações se (con)fundem, há apenas sujeitos se falando, e nos tornamos as personagens, ocupando o espaço delas, verbal e visualmente, dentro da máscara que forma o rosto de Teresa.

Podemos pensar essa experiência especular de subjetividade através do episódio do romance de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, no qual a narradora-personagem G.H. adentra o quarto da empregada, Janair, e se depara com um mural de três figuras – a de um homem, uma mulher e um cachorro – e o traço delas, segundo a narradora, “era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro”²⁰¹. G.H. preenche aquelas figuras, como se aqueles traços fossem o molde tanto para a alteridade da existência de Janair e para o seu devir-mulher, de forma que ela passa a ser a existência delas e, por isso, há uma intercorporalidade entre os traços e ela, assim como Teresa se olhando nos espelhos e nos fitando. Assim, em *La sed*, somos uma primeira pessoa que se olha no espelho dos traços daqueles rostos e corpos, assim como preenchemos a primeira pessoa das palavras, o que faz com que haja apenas discurso direto,

¹⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 29.

¹⁹⁹ Ibid., p. 77.

²⁰⁰ Ibid., p. 77.

²⁰¹ LISPECTOR, G.H., 1999, p. 38.

seja pelo dêitico “eu”, que é enunciado pelos sujeitos que o preenchem, seja pelos olhares que lançamos e trocamos para que nos falemos e nos narremos na perspectiva das personagens.

Considerando a perspectiva visual do livro e a ausência de discurso indireto, é preciso também apontarmos que há momentos em que as imagens estão em primeira pessoa, como que em câmera subjetiva²⁰², que ocorrem quando as personagens estão relembando algo no passado, de modo que essas imagens são *flashbacks* e cortes espaço-temporais na narrativa. Dessa forma, elas sinalizam o tempo psicológico, com o adentrar no imaginário da cabeça das mulheres que se escrevem e que mostram o que veem dentro de si, no olhado, pensado e guardado, embora já não mostrem seus rostos. A consequência dessa sobreposição é a materialização de uma imagem mental, da interrupção do olhar externo para a representação do passado, como que um fluxo de consciência em forma de desenho de memória; ou ainda, como as personagens também são pintoras, essas imagens podem ser tomadas como pinturas que materializam as lembranças e as vistas de viagens, como os diários de viagem que a própria Bonet faz²⁰³.

Tal uso da primeira pessoa ocorre em dois momentos bastante marcantes para a narrativa. Na primeira cena em que Lupe aparece, quando ela vai de Barcelona a Madrid e está dentro do trem, vemos seu rosto igualmente reproduzido em uma sequência de retratos, diferentes apenas pela quantidade de cor preta escondendo os traços (Figura 32). A quantidade de tinta pode ser lida de forma literal, se considerarmos que no texto verbal a personagem fala que um trem vazio entra no túnel e seu rosto vai se iluminando, ou de forma figurada, enquanto metáfora para a angústia. A sequência é interrompida por uma página dupla na qual laranjas jogadas ao chão, que ela/nós vê/vemos da janela do trem e que já havia anunciado na página dupla anterior no texto verbal:

Um trem vazio entra no túnel.

O interior dos vagões ilumina a estação do mesmo modo que a cara era iluminada durante os verões da infância quando à noite eu abria a geladeira que tínhamos no pátio.

Uma luz cálida e verdejante, como de vinho branco velho, acendia então intermitentemente meu rosto e agora o espaço subterrâneo.

O trem para, abre suas portas e nós, viajantes, o invadimos. Me sento como sempre ao lado de um pedaço de plástico entre dois vidros. Um plástico branco inútil. Me acomodo ao seu lado e então saímos para o exterior. Olho para fora pela janela do assento da frente e sem querer mudo de paisagem. As hortas de laranjas, os outdoors da pedreira de mármore e a aridez da costa valenciana substituem o limite barcelonês: trago de uma só vez a terra coberta de cimento que ocupou minha pré-adolescência.

²⁰² Expressão do cinema para se referir aos momentos em que a câmera toma a perspectiva do personagem, de modo que não vemos os seus rostos, mas compartilhamos sua perspectiva.

²⁰³ Eles podem ser conferidos aqui: <https://www.paulabonet.com/portfolio/journey-diaries/>

A terra que abandonei apesar de nela viverem pessoas e animais de que preciso tanto como de minhas tripas ou minhas mãos.”²⁰⁴

Figura 32 – Lupe no trem.



Fonte: BONET, 2016, p. 26-33.

Quando relacionamos o texto à imagem das laranjas – sequência em que a imagem só é compreendida quando ancorada pelas palavras, de modo que ele as repete –, podemos pensar que Lupe nos cede sua visão do caminho que realiza entre Barcelona e Valência, para sinalizar a mudança do espaço e a consequente transformação de si. Depois disso, o rosto de Lupe vai se cobrindo novamente de preto como que resultado da angústia que carrega no trajeto para Valência, pois, no final dessa sequência, ela diz: “Não quero falar muito, mas preciso me

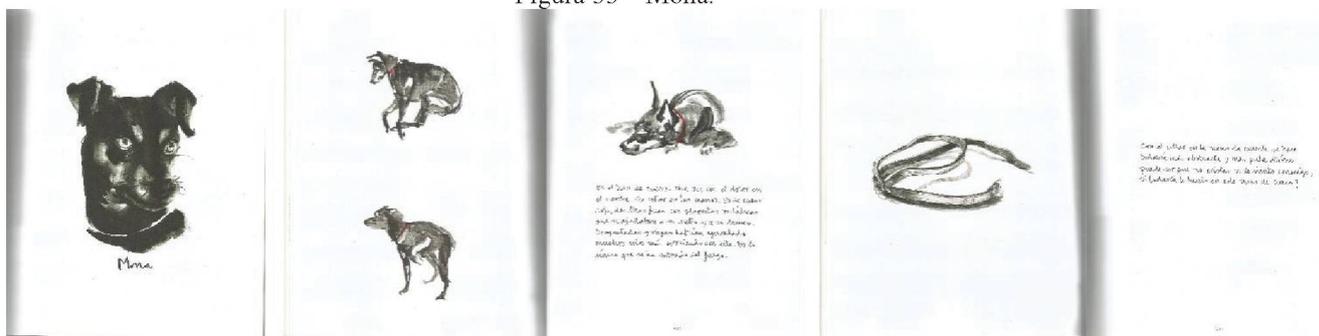
²⁰⁴ No original: “Un tren vacío entra en la sala oscura. El interior de los vagones ilumina la estación del mismo modo en que se me iluminaba la cara durante los veranos de infancia cuando de noche abría la nevera que teníamos en el patio. Una luz verdosa cálida, como de vino blanco viejo, encendía entonces intermitentemente mi rostro y ahora el espacio subterráneo.

El tren se para, abre sus puertas y los viajeros lo invadimos. Me siento como siempre al lado de un trozo de plástico entre dos cristales. Un plástico blanco inútil. Me acomodo a su lado y salimos al exterior. Miro hacia fuera por la ventanilla del asiento de enfrente y sin querer cambio de paisaje. Los huertos de naranjos, la valla publicitaria de la cantera de mármol y la aridez de la costa valenciana sustituyen al extrarradio barcelonés: me bebo de golpe la tierra recubierta de cemento que ocupó mi preadolescencia. La tierra que abandoné a pesar de que en ella viven personas y animales que necesito tanto como a mis entrañas o mis manos.” (BONET, Paula. *La sed*. 2016, p. 28-31).

esvaziar. A incontinência verbal se volta contra si quando a prudência se impõe”.²⁰⁵ Por fim, seu rosto some quase que completamente, e apenas seu olho fica discernível na mancha preta, como se a angústia estivesse crescendo conforme ela se aproxima de sua cidade natal.

O outro momento ocorre quando Teresa retorna à Valência e vemos uma sequência de cachorros desenhados em diversas posições, como que um ensaio visual sobre o cachorro nomeado na legenda como “Mona”, ou um estudo de cachorros em diversas posições (Figura 33). No texto verbal, Teresa conta o dia em que voltou para sua cidade e descobriu que seu cachorro, Mona, havia morrido em um acidente. No final da sequência, ela diz estar novamente no trem, sozinha com uma coleira de couro vermelho, que foi a única parte que sobreviveu ao fogo. Ela usa o retrato para ressuscitar o animal e revivê-lo no texto, de modo a torná-lo presente e palpável, e o movimento de representar os cachorros e depois a coleira mostra o esvaimento e o vazio deixado.

Figura 33 – Mona.



Fonte: BONET, 2016, p. 233-236.

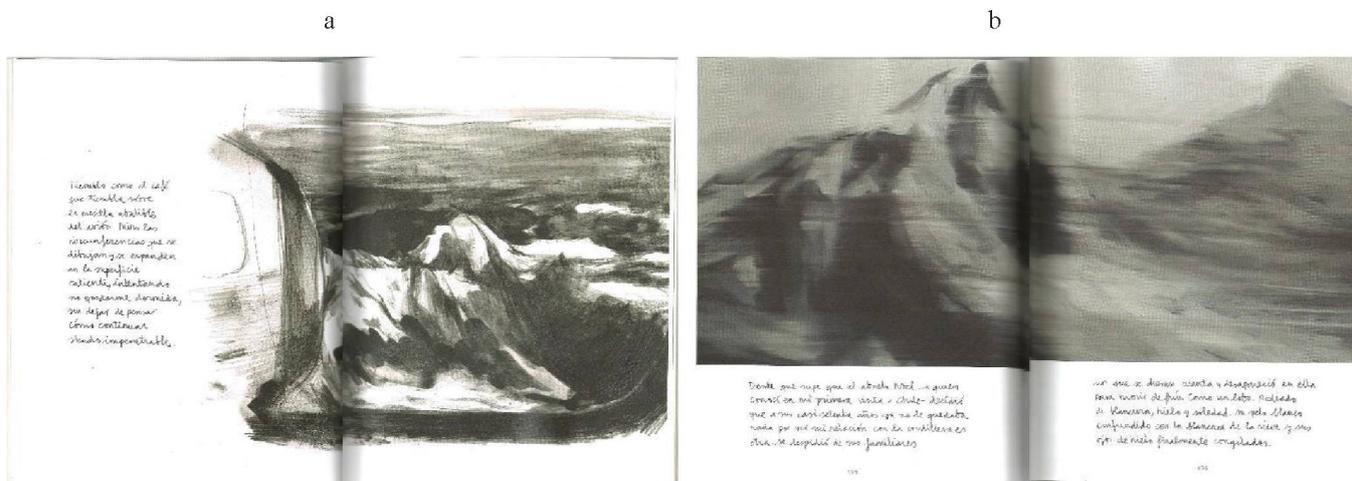
A perspectiva da primeira pessoa na imagem também acontece nas viagens. Como já comentado, as paisagens são registros dos lugares, o que faz com que o livro se assemelhe a um diário de viagem – Teresa chega a desenhar a vista do avião (Figura 34a) quando está chegando a Santiago. As paisagens também são a criação de um outro personagem, o espaço, porque o Chile se apresenta como o local onde Lupe teve seu primeiro terremoto e para onde as personagens viajam depois das separações – assim como Bonet sempre volta para lá sempre. A natureza é primordialmente o local do terremoto, da ameaça da terra, e da morte, e Teresa nos apresenta a Cordilheira dos Andes como o lugar em que um idoso chileno identificado como Noel se matou, adentrando as montanhas e sucumbindo ao frio (Figura 34b):

Desde que soube que o avô Noel – a quem conheci na minha primeira visita ao Chile – decidiu aos seus quase setenta anos que já não lhe restava nada para ver, minha relação com a cordilheira é outra. Ele se despediu de seus familiares sem que se

²⁰⁵ No original: “No quiero hablar demasiado pero necesito vaciarme. La incontinencia verbal se vuelve en contra cuando la prudencia se impone”. (BONET, 2016, p. 38).

dessem conta e desapareceu na montanha para morrer de frio. Como um lobo. Rodeado de brancura, gelo e solidão. Seu cabelo branco confundido com a brancura de neve e seus olhos de gelo finalmente congelados.²⁰⁶

Figura 34 – Registros de viagens.



Fonte: BONET, 2016, p. 168-169 e 174-175.

2.5. As metáforas translinguagens bonetianas

Desde seus primeiros trabalhos, tanto nas ilustrações quanto nos livros, Paula Bonet trabalha com a retórica visual²⁰⁷, principalmente desenvolvendo metáforas picturais²⁰⁸. Nos seus

²⁰⁶ No original: “Desde que supe que el abuelo Noel – a quien conocí en mi primera visita a Chile – decidió que a sus casi setenta años ya no le quedaba nada por ver mi relación con la cordillera es otra. Se despidió de sus familiares sin que se diesen cuenta y desapareció en ella para morir de frío. Como un lobo. Rodeado de blancura, hielo y soledad. Su pelo blanco, confundido con la blancura de la nieve y sus ojos de hielo finalmente congelados.” (BONET, 2016, p. 174-175).

²⁰⁷ Ela, inclusive, tem especialização em Retórica visual e, como afirma em entrevista para o *El Diálogo* (30 set. 2015), o livro *Retórica de la pintura*, de Alberto Carrere e José Saborit, foi essencial para sua formação. Em 2016, na apresentação de seu curso “Confluencias. Entre palabras y imagens”, na editora Bonito, Bonet (2016, s/p.) anuncia: “Trabajaremos varias propuestas de ilustración en las que se trasladará el texto al lenguaje de la imagen. Para ello, las dos primeras horas del taller las dedicaremos a una parte teórica que después trasladaremos a nuestra obra. Veremos ejemplos de imágenes de retórica visual: pictóricas, fotográficas y pertenecientes al campo de la ilustración más contemporánea (René Magritte, Frida Kahlo, Goya, Velázquez, Julia Margaret Cameron, Francesca Woodman, Chema Madoz, Magoz, David De las heras, Mariana A Miseravel, María Herreros, Ricardo Cavolo, Aitor Saraiba). [...] Comentaremos metáforas, metonimias, paradojas, ironías, repeticiones, personificaciones y antítesis y veremos cómo aplicarlas a nuestra obra.” (grifo meu). Nessa apresentação, podemos ver algumas das despertadoras visuais de Bonet, praticamente ausentes em *La sed* se não houvesse a menção a Camille Claudel. Fonte: <http://www.bonitoeditorial.com/cursos-bonitos.html> Acesso em: 15 dez. 2019.

²⁰⁸ Comento que essa seção foi iniciada a partir da análise de Márcia Arbex (2007) das metáforas picturais do surrealista René Magritte no capítulo *As metáforas picturais de René Magritte*. Arbex analisa as metáforas nos quadros de Magritte a partir do surrealismo e das afinidades entre os objetos vistos pelo pintor e seu trabalho com a arbitrariedade das palavras em relação aos objetos para a construção de relações diferentes, como ocorre em *A traição da imagem*, de 1929. A pesquisa de Arbex foi essencial para que eu pensasse a metáfora nas artes visuais e partisse para uma leitura de *La sed* considerando a linguagem figurada entre ambas as linguagens.

livros, enquanto autora tanto dos textos verbais quanto das imagens, e conseqüente diagramadora, Bonet constrói metáforas que extrapolam a mídia visual, de forma que apenas na interação entre imagens e palavras é que depreendemos a presença da metáfora. É, portanto, necessário que nós, leitores, aproximemos as duas linguagens, a verbal e a visual, para ver-fazer o sentido do que, aqui, chamaremos de metáforas translinguagens²⁰⁹, que são construídas no espaço da página dupla ou em uma seqüência de páginas. Como Michel Foucault afirma em um breve comentário em *Isto não é um cachimbo*, o sentido do livro ilustrado é construído no *entre*, no espaço intermediário entre as linguagens, onde elas se cruzam (ou se sobrepõe, se a relação entre ambas for de conjunção):

Sobre a página de um livro ilustrado não se tem o hábito de prestar atenção a esse *pequeno espaço em branco* que corre por cima das palavras e dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum [...] ali se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação.²¹⁰

É justamente nesse espaço em branco que está a metáfora translinguagem, e é pensando no seu desenvolvimento que exploraremos, primeiramente, o conceito de metáfora. Proficuamente²¹¹ estudada desde a antiguidade clássica, Aristóteles a definiu, em sua *Poética*, como “a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia.”²¹² Essa transferência, como defende Paul Ricoeur²¹³, não se dá simplesmente pela semelhança e pela mera substituição de um elemento por outro, como a metáfora é comumente definida (grosso modo, uma figura de semelhança). Ela ocorre pelo movimento de aproximação entre dois elementos e pela analogia entre características deles apesar de suas diferenças. É um “ser como” de aproximações que culmina em um “ver como”, tendo em vista o caráter icônico da figura de linguagem. O verbo de ligação que constitui a metáfora (“x é y”) funciona como um “ser-como” e significa “uma assimilação no sentido ativo da palavra, coextensiva ao ‘des-distanciamento’ semântico operado pelo enunciado metafórico, uma assimilação predicativa regida pela mesma

²⁰⁹ Mesmo que a proposta de Bonet não seja algo totalmente novo, decidi marcar com uma nomenclatura essa metáfora para que não se ache que é a redundância da metáfora verbal na imagem, ou algo semelhante à relação metafórica de livros com ilustrações.

²¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 33, grifo meu.

²¹¹ Em seu livro *Metáfora viva*, Paul Ricoeur (2000) analisa toda a tradição da metáfora, desde a retórica aristotélica, a tropologia, a semântica e a hermenêutica.

²¹² ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: 2008, p. 83.

²¹³ RICOUER, Paul. *Metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

cópula do enunciado metafórico.”²¹⁴ Nessa assimilação, é preciso que continuemos vendo os elementos enquanto incompatíveis literalmente, apesar da nova aproximação. Assim, a metáfora é um tensionamento entre identidade e diferença, de forma que faz “perceber o semelhante no dessemelhante”²¹⁵.

Ainda de acordo com Ricouer, o sentido da metáfora é construído por dois movimentos simultâneos: pelo deslocamento, já que uma característica é retirada de seu elemento para ser aproximada do outro, com o qual será construída a metáfora; e pela ampliação, porque o resultado da aproximação dos dois elementos é a expansão do sentido de ambos. Dessa forma, a semelhança não é prévia, mas produzida *na e pela* metáfora. O resultado desse processo é a criação de um equívoco entre os dois elementos, com uma referência duplicada e com sentido igualmente duplicado. Na frase “a menina é um leão”, vazia e descontextualizada, por exemplo, a duplicação de sentidos e a assimilação do “ser-como” de ambos nos permitem caracterizar o sujeito a partir de várias aproximações do predicado, o que dependerá do contexto: ela é brava como um leão, ela é ruiva como um leão, ela é uma líder nata como um leão, ela tem cabelos armados como a juba do leão.

Além disso, a metáfora não está fechada no espaço da literatura e da estética, de modo que não tem função meramente decorativa, como a retórica clássica apresenta. Ricouer²¹⁶ defende que ela tem uma “imaginação produtiva”, porque redescreve a realidade por meio da linguagem e, assim, transforma os modos de vida, ao atuar sobre nossas formas de agir, de ser e, pensando na corporalidade pesquisada aqui, de experienciar os nossos corpos. Na linguística cognitivista, George Lakoff e Mark Johnson²¹⁷, no seu já clássico *Metáforas da vida cotidiana*, afirmam que, apesar de muitas pessoas pensarem que vivem sem metáforas, ela está inserida na vida cotidiana não só pela linguagem, mas pelos pensamentos e pelas ações, visto que, como defendem, o sistema conceitual em que vivemos é metafórico. Muitas são naturalizadas, logo, perdemos sua referência enquanto figura; outras se transformam em símbolos e alegorias, o que faz com que necessitam de conhecimento das convenções culturais para seu entendimento, como o fato de a pomba simbolizar a paz.

²¹⁴ RICOUER, Paul. Cinco Lições: Da Linguagem à Imagem. Trad.: Vinicius Oliveira Sanfelice. Sapere Aude - Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 13-36, dez. 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/6426/5959> Acesso em: 04 jul. 2019, p. 33.

²¹⁵ Ibid., p. 13.

²¹⁶ RICOUER, 2000.

²¹⁷ LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). São Paulo: Educ, Mercado das Letras, 2002.

Um dos exemplos de metáforas conceituais cotidianas que Lakoff²¹⁸ e Johnson apresentam são as metáforas orientacionais, construídas a partir de relações espaciais. Elas apresentam um movimento duplo de, por um lado, serem criadas a partir da experiência corporal e, por outro, de influenciarem nas experiências físicas e na forma como os corpos são vividos, revelando a relação física entre palavras e corpo, a exemplificar pelas construções com as orientações “para cima” e “para baixo”. Quando falamos que estamos “para cima”, queremos dizer que estamos felizes ou confiantes, quando estamos tristes falamos que estamos “para baixo”, o que revela as bases físicas da construção linguística. Nesse sentido, Lakoff e Johnson defendem que o verbo “é” do conceito metafórico é “uma abreviação para uma série de experiências nas quais a metáfora se baseia e em termos das quais nós a entendemos”.²¹⁹

Isso não ocorre apenas com a metáfora, mas também com a metonímia, que é figura de contiguidade que trabalha pela substituição de um elemento por outro em termos de referência, como, por exemplo, a parte pelo todo, ou o produtor pelo produto. Pensando nesta pesquisa, uma metonímia do nosso sistema conceitual explorada por Bonet, e já desenvolvida neste capítulo, é a do “rosto pela pessoa”:

A tradição do uso de retratos, tanto na pintura quanto na fotografia, é baseada nela [metonímia]. Se você me pedir para mostrar uma foto de meu filho e eu lhe mostro uma foto do rosto dele, você ficará satisfeito. [...] Mas se eu lhe mostrar uma fotografia do seu corpo sem o rosto, você achará estranho e não ficará satisfeito. Você pode até perguntar, “Mas como ele é?” Assim, a metonímia ROSTO PELA PESSOA não é meramente uma questão linguística. Em nossa cultura, nós olhamos o rosto da pessoa – mais do que que sua postura ou seus movimentos – a fim de ter uma informação básica de como a pessoa é. Nós percebemos o mundo em termos de uma metonímia, quando identificamos uma pessoa pelo rosto e agimos de acordo com essa percepção.²²⁰

Assim como essas metáforas e metonímias foram naturalizadas, diversas construções metafóricas são prejudiciais ao mostrarem concepções culturais que menosprezam identidades e reproduzem preconceitos. Nancy Leys Stepan²²¹ aponta que as construções científicas de gênero e raça são muitas vezes construções baseadas em analogias, o que mostra que a ciência, que pretende ser uma linguagem objetiva e calcada na realidade sem conotação, também apresenta construções metafóricas. No entanto, como aponta Stepan, na ciência elas tendem a se perder, serem objetivadas e tomadas de forma literal, sendo que, na história, “foram usadas

²¹⁸ LAKOFF; JOHNSON, 2002.

²¹⁹ Ibid., p. 69.

²²⁰ Ibid., p. 94.

²²¹ STEPAN, Nancy Leys. *Raça e gênero: o papel da analogia na ciência*. Trad. Cláudio Oscar. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 72-98.

pelos cientistas para justificar a resistência aos esforços de mudança social por parte das mulheres”²²². Segundo a pesquisa dela, cientistas do século XIX apontavam, a partir da análise do tamanho do crânio de homens e mulheres, que os homens são cognitivamente superiores às mulheres. Chegaram a tal conclusão porque as mulheres têm crânios menores, o que as impediria de participar da vida pública e de trabalhos que demandam esforço intelectual. No entanto, os cientistas construíram a analogia entre tamanho de cérebro e intelecto como quiseram, desconsiderando a proporção corporal entre homens e mulheres, o que fez com que a ciência apenas reafirmasse o sistema patriarcal.

Há outras metáforas que reproduzem pensamentos machistas, como aquelas que relacionam mulheres a animais (a mulher é uma vaca”, “cadela” ou “piranha”), o que mostra a desumanização de mulheres por meio da animalização e reproduz o dualismo de que mulher seria o corpo e a natureza – ou não seria corpo, só receptáculo²²³ –, enquanto o homem seria a mente e a civilização, além de fazer com que sejam vistas com menos empatia e com que se naturalize a violência. Outra metáfora ocorre na aproximação de mulher e bonecas (“aquela menina é uma boneca”), que mostra sua objetificação e a coloca na passividade de um brinquedo que nada fala, nem age, mas que é moldado como um fantoche.

Mary Beard²²⁴ afirma que até mesmo quando nós, mulheres, vamos acessar o poder as metáforas, como “pedir licença” (*knocking on the door*), “quebrar o teto de vidro”, mostram exterioridade, como se as mulheres estivessem fora do poder, ou como se estivessem tomando algo que não é seu direito. Essas construções discursivas e conceituais, como já apontamos, influenciam na experiência corporal, de forma que, por incitarem a objetificação e o desrespeito, incitam e normalizam a violência de gênero. O quadro *Le voile* (1935) [O estupro], de René Magritte, ao espelhar o tronco do corpo de uma mulher no seu rosto (de modo que os olhos sejam os mamilos, o nariz seja o umbigo e a boca seja a vulva), faz uma metáfora pictural construindo uma semelhança entre o corpo e o rosto, a qual mostra a violência na existência facial e corporal de mulheres, que têm seus corpos expostos e violados como se fossem públicos como o rosto na cultura ocidental. Dessa forma, é preciso que as metáforas sejam reconstruídas e ressignificadas para que a existência seja uma resistência e uma re-existência pela linguagem e pelo corpo. Em *La sed*, Bonet constrói a experiência corporal de suas personagens por meio de metáforas que permitem repensar os corpos e a resistência das mulheres.

²²² Ibid., p. 91.

²²³ BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

²²⁴ BEARD, Mary. *Women and power*. London: Profile Books LTD, 2017.

Além disso, a relação entre imagem e palavra no espaço do livro ilustrado espelha a aproximação de mundos diferentes feita na metáfora, de modo que a leitura do livro ilustrado pode ser feita como um processo metafórico, porque o sentido, como já mencionamos, é construído na aproximação desses dois domínios estranhos entre si – construir metáfora é *diagramar* sentidos. É possível pensar na relação direta entre as duas mídias, como faz Fabrício Nunes²²⁵ em sua tese, quando aplica o conceito de metáfora para a leitura de ilustrações feitas por Poty Lazarotto para livros, analisando as metáforas na interação entre as imagens e as palavras no livro com ilustrações (diferente do livro que aqui pesquisamos). Segundo ele,

a coexistência dos dois termos no suporte material do livro implica em um movimento constante e circular dos significados articulados pelo texto e pela imagem; precisamente, em uma *interação* entre os diferentes meios expressivos. A tensão criada pela diferença entre o texto, entendido como o termo original, e a imagem, entendida como o termo figurado, é assim intensificada, de forma que o “trabalho da imaginação”, que Ricoeur considera como necessário para a compreensão da metáfora (e, por extensão, de outras formas da linguagem figurada), consiste em um reenvio circular dos significados de uma instância a outra.²²⁶

Nesse contexto, como Nunes desenvolve, as ilustrações de livros pretendem “ser-como”, algum trecho do texto, de forma que demandam a leitura do texto verbal prévio e a interação com ele para que o sentido das imagens seja contextualizado. Além disso, há a hibridação de metáforas e metonímias entre as duas mídias, o que, segundo ele, faz o conceito de tradução ser limitado para essas ilustrações.

Diferente do livro com ilustrações, o livro ilustrado apresenta uma interação outra entre as duas linguagens. As metáforas são construídas no entre-lugar, no espaço em branco no qual se unem os sentidos de palavras e imagens, não havendo a anterioridade do texto verbal para a construção do sentido, daí serem chamadas aqui de translanguagens. Dessa forma, para construí-las, precisamos ler os dois textos e relacioná-los, *reolhando* cada uma das mídias a partir da outra, ou seja, ler a imagem novamente depois de ler o texto verbal, e vice-versa.

Aqui, escolhi analisar uma metáfora do primeiro livro, *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END*, para vermos o procedimento da pintora e depois aproximá-lo das construções de *La sed*. Na narrativa *La casa vacía* (A cada vazia), há uma metáfora entre casa, memória e corpo. No lado esquerdo da página dupla, vemos uma mulher com os olhos fechados e a mão na testa (Figura 35). A construção figurada da imagem nos faz ver que, dentro de sua cabeça, há uma foto de um cômodo, aparentemente vazio, com uma porta fechada e uma pintura

²²⁵ NUNES, Fabrício. *Texto e imagen: a ilustração literária de Poty Lazarotto*. 2v. 356f. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná (Programa de Pós-graduação em Letras). Curitiba, 2015.

²²⁶ *Ibid.*, p. 474.

de árvore em tinta preta (quem acompanhava as publicações de Bonet nas redes sociais na época, reconhecia a parede de sua casa, ou seja, um traço autobiográfico). A partir disso, podemos pensar que a metáfora pictural se trata da preocupação com um lugar, ou com a lembrança desconfortável com essa casa, que, ancorada pelo texto verbal do título, está vazia. No texto verbal, lemos:

Figura 35 – A casa vazia.



Fonte: BONET, 2014, p. 120.

Ceguei faz dois dias e abri a porta. Não consegui ficar nem uma noite ali, e isso que a casa estava vazia, nem rastro do último inquilino. Mas o vazio faz a perda ficar mais óbvia, e o nada faz com que eu veja a última década como se tivesse acontecido ontem à noite. [...] às vezes a pessoa precisa ser sincera consigo mesma e abrir caixas que estão esquecidas por muito tempo e que enchem os dedos de pó quando tocadas. A rapidez da libertação. Depois é o momento em que chega esse sabor agridoce. Quando se está em dois lugares diferentes ao mesmo tempo, ambos falam, e parece que estão mantendo uma conversa. A realidade é que cada um está falando de assuntos alheios, e apenas um deles está consciente disso. Por que a sensação de estranheza em um lugar no qual se viveu durante tantos anos? [...] mas existem muitas coisas que não estão [presentes], que são importantes e que se somam ao vazio e à angústia com que essa cidade costuma me receber, porque apesar de eu preferir falar de melancolia, sei que é angústia.
“Como é difícil voltar, mesmo que seja só para uma breve visita, ao lugar onde se foi tão feliz durante tanto tempo.”²²⁷

²²⁷ No original: “Llegué hace dos días y abrí la puerta. No he podido pasar ni una noche allí, y eso que la casa estaba vacía, ni rastro del último inquilino. Pero el vacío hace más obvia la pérdida, y la nada hace que vea la última década como si fuera todo lo que sucedió anoche. [...] a veces uno tiene que sincerarse y abrir cajas que llevan mucho tiempo olvidadas y que le llenan los dedos de polvo al tocarlas. La ligereza de la liberación. Después es cuando llega ese sabor agridulce.

Cuando se está en dos sitios distintos al mismo tiempo, los dos hablan, y parece que estén manteniendo una conversación. La realidad es que cada uno de ellos está hablando de una cosa distinta, y solo uno es consciente de ello. ¿Por qué la sensación de extrañeza en un lugar en el que se ha vivido durante tantos años? [...] pero hay muchas otras cosas que no están, que son importantes y que se suman al vacío y a la angustia con la que me suele recibir esta ciudad, porque aunque yo prefiera hablar de melancolía sé que es angustia. Qué difícil se hace volver,

A voz narrativa – embora não haja a marcação de gênero em nenhuma palavra, aproximamos a mulher da imagem à primeira pessoa do texto verbal – conta que voltou para uma casa na qual morara há muito tempo e que agora está vazia. A partir da experiência angustiante de não (se) reconhecer (como) a casa, ela afirma que é preciso abrir caixas esquecidas para a libertação do passado, momento em que se chega ao agridoce, por machucar e alegrar, da recordação. Nesse momento, quando voltamos para a imagem, a casa na cabeça da mulher pode ser lida como a saudade, porque o vazio desse passado empoeirado da casa onde chegou está no presente. A casa vazia é também a própria narradora, porque ela se encontra deslocada onde antes era lar, e esse vazio em sua cabeça é uma metáfora para a angústia, porque ela não consegue se localizar entre os dois lugares (e os dois tempos, já que vai para o passado e volta para o presente). A angústia é um vazio que está dentro da cabeça, e uma casa inabitada, além de, nesse caso, ser desencadeada pelo vazio do lugar. Tomando a presença do inquilino que deixou o rastro – e do motivo amoroso no livro todo –, podemos pensar que a casa vazia é o esvaziamento das lembranças de um relacionamento amoroso que a narradora viveu naquela casa, e essa ideia de falta a partir do fim do relacionamento é um dos motivos de Bonet recusar o primeiro livro, porque reitera estereótipos da necessidade do amor romântico. Nessa narrativa, a metáfora é construída na relação de complementação entre imagem e palavra, de modo que não demanda a aproximação de elementos muito díspares. A casa vazia estava presente em ambos, a angústia também, mas a experiência corporal entre angústia e casa depende da relação *entre* ambas.

Em *La sed*, Bonet continua construindo metáforas, mas as expande e as cifra mais, de forma que não são tão transparentes como as do primeiro livro. No capítulo referente aos primeiros dias só de Monique, vemos uma sequência de cinco páginas duplas nas quais a personagem relata sua rotina de tentar viver sua vida, ou, como ela chama, a “batalha diária”, sem que a solidão e a angústia se apoderassem dela:

Do que sou acusada?

A batalha diária para eliminar esse sentimento deveria acabar de uma vez.

Enquanto verto o café na xícara e pego o açucareiro da estante digo para mim mesma que estou farta dessa guerra eterna. Preciso de leveza, repito. Riscar com uma linha vermelha tudo o que me causa danos. Eliminar as situações que salpicam tudo de sangue. Quero me limpar desse sangue que não é meu.

aunque solo sea para una breve visita, al lugar donde se ha sido tan feliz durante tanto tiempo. (BONET, 2014, p. 121-122).

Quando chego ao terraço de minha nova casa me sento entre as plantas, que vivem outra batalha, contra a morte (talvez seja a mesma), e o sentimento de culpa quase desapareceu.

Tomo o café enquanto penso que desde muito cedo alguém consegue que a gente viva em um estado de medo permanente.²²⁸

Nas imagens, a vemos acordar, preparar o café, sentar-se no terraço. Na última página dupla (Figura 36), vemos Teresa através da janela de sua cozinha tomando café, e lemos “Tinham me trancado em um manicômio. Tentavam envenenar minha comida”²²⁹.

Figura 36 – Teresa tomando café.



Fonte: BONET, 2016, p. 146-7.

Imagem e texto verbal contam informações contrastantes, até mesmo porque a perspectiva de ambos é diferente. Enquanto há violência e sofrimento nas palavras, com linguagem já figurada, como “guerra eterna”, “situações que mancham tudo de sangue”,

²²⁸ No original: “¿De qué se me acusa? / La batalla diaria por eliminar ese sentimiento debería terminar de una vez. / Mientras vierto el café en la taza y bajo la azucarera del estante me digo que estoy harta de esta guerra eterna. Necesito ligereza, repito. Tachar con una línea roja todo lo que me hace daño. Eliminar las situaciones que salpican todo de sangre. Quiero limpiarme esta sangre que no es mía. / Cuando llego a la terraza de mi nueva casa me siento entre las plantas, que libran otra batalla, contra la muerte (quizás es la misma), y el sentimiento de culpa casi ha desaparecido. / Bebo el café mientras pienso que desde muy temprano alguien consigue que vivamos en un estado de miedo permanente.” (BONET, 2016, p. 131-134).

²²⁹ No original: “Me habían encerrado en un manicomio. Intentaban envenenar mi comida”. (BONET, 2016, p. 137).

“batalha”, “estado de medo permanente”, há calma na representação de Teresa. O espaço em branco entre as duas linguagens – literal, se levarmos em consideração o espaço vazio, dessemantizado, entre a imagem e as palavras – faz com que, a partir do contraste do que vemos e do que lemos, construamos uma metáfora: o corpo (e a vida) dela é o manicômio, e todas as expressões de sofrimento mencionadas anteriormente caracterizam a loucura da sua vida, porque a guerra é dentro dela, que enfrenta a batalha silenciosa que é viver. Quando diz que tentavam envenenar sua comida, ela mostra sua relação desarmoniosa com o exterior e com Bru, porque a comida, metafórica e literalmente, é o que sustenta a vida.

Além disso, em *La sed*, as metáforas não ficam apenas no espaço da página dupla, mas são desenvolvidas ao longo do livro. Dessa forma, é válido recuperarmos o conceito de “metáfora tecida”, de Michel Riffaterre²³⁰, desenvolvido a partir da análise de textos surrealistas. Chamá-la de “tecida” significa que a aproximação dos elementos que a constituem é sintaticamente construída ao longo do texto. Diferente da metáfora primária arbitrária de frases isoladas (“x é y”), sem marca de referência, apenas a associação de dois elementos em determinado contexto, a metáfora tecida demanda um sistema associativo através do qual as imagens tenham sentido quando em relação às anteriores. Cada imagem é responsável por exprimir um aspecto da estrutura metafórica, constituindo “[...] uma cadeia significativa de formas que adquirem novos significados de acordo com o contexto em que são inseridos, tecendo uma metáfora”²³¹. Mesmo que oriunda da análise de poesia surrealista, podemos aplicar o conceito às construções metafóricas bonetianas, porque só conseguimos compreender o sentido de determinadas imagens, tanto no texto imagético quanto no verbal, se formos associando várias imagens e textos. As metáforas tecidas ao longo do livro de Bonet se mostram movediças e herméticas, porque é preciso que aproximemos as diversas “pistas” para alcançar um sentido. A partir desse conceito, vamos explorar a construção de três metáforas translinguagens tecidas por cadeias associativas em *La sed*: o lírio, o pássaro e o terremoto.²³²

A primeira metáfora que analisaremos é a do lírio, tecida desde a primeira página do livro e construída na leitura de uma epígrafe, dos acontecimentos da narrativa (ou seja, da montagem do livro), da relação entre o texto verbal, bem como da simbologia dessa flor. A epígrafe sobre o lírio é um trecho do poema “Una mujer con flores en la boca”²³³ (Uma mulher

²³⁰ RIFATERRE, Michel. “A metáfora tecida na poesia surrealista. In: _____. A Produção do Texto. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

²³¹ ARBEX, Márcia. As metáforas picturais de René Magritte. *letras* n° 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias. 2007, p. 152.

²³² Reitero que apresento aqui a minha leitura, que é apenas uma das possíveis leituras.

²³³ Como desenvolvo ao longo deste texto, a partir da leitura de Bonet, o termo “corpos-com-as-outras”, sobre a importância da leitura e da criação entre mulheres, cito aqui a monografia de Ana Vázquez Trillo (2018), do Curso

com flores na boca), da poeta espanhola contemporânea Sara Herrera Peralta. Embora o poema todo não seja citado, é interessante que o descrevamos para pensar por que Bonet apenas se apropriou de versos do seu final. Bastante metafórico, ele tematiza um relacionamento abusivo através de uma mulher que constrói uma casa na qual deviam crescer lírios. No entanto, seu companheiro a destrói e, enquanto ela tece roupas para recomeçar sua vida, ele volta a destruir o que ela reergueu. Ela então fica sozinha e enche sua boca de flores. Sem casa e feita de sombras, ela passa a vomitar lírios enquanto espera tristemente por algo melhor. O trecho citado foi retirado do final do poema e nele vemos que ninguém quer uma mulher que cuspa lírios:

Você também sabe que ninguém iria querer
uma mulher que cuspa lírios.

Mulher engole pássaro passado.²³⁴

No seu trabalho de bricolagem de textos alheios – que exploraremos no próximo capítulo –, Bonet deixa de fora os dois últimos versos do poema, que reiteram que alguém destruiu sua casa e que ainda a reconhecem como a mulher que cospe lírios²³⁵. Nesse poema, precisamos explorar duas imagens, a da casa e a do lírio. A casa pode ser lida como o corpo da mulher com flores na boca, numa relação semelhante ao quadro *Femme Maison* (1946-7), no qual Louise Bourgeois²³⁶ (Figura 37), referência de Bonet (que não é mencionada em *La sed*), pintou uma casa no lugar da cabeça da mulher. Lido como autobiográfico²³⁷, o quadro representa o período da vida em que a pintora dividiu seu tempo dedicado à arte com os filhos, ficando confinada em

Figura 37 – *Femme Maison*, de Louise Bourgeois



Fonte: MoMA (Museu de Arte de Nova York), 2017.

de Bellas Artes da Universidade Politécnica de Valência (a mesma onde se graduou Paula Bonet), porque ela usa Bonet como referente visual e o poema de Sara Herrera Peralta como referência literária para a criação de um livro ilustrado sobre o despertar de mulheres para a luta pelos direitos das mulheres. A criação de Trillo mostra a importância de Bonet enquanto despertadora nas artes visuais contemporâneas, de *La sed* enquanto formato artístico para a criação de narrativas que amalgamam o visual e o verbal, assim como o desenvolvimento de metáforas picturais a partir do poema de Peralta.

²³⁴ No original: “Tú también sabes que nadie querría/a una mujer que escupa lirios. // Mujer traga pasado pájaro.” (BONET, 2016, p. 5).

²³⁵ “Alguien destruyó su casa./ Todavía hoy la reconocen.” (PERALTA, 2016 apud TRILLO, 2019, p. 15).

²³⁶ Louise Buorgeois (1911-2010) foi uma artista francesa socialista e feminista que viveu em Nova York e é famosa pelo desenvolvimento de temas que misturam arte e sua vida.

²³⁷ Cf. Deborah Wye (2017) para o Museu de Arte de Nova York (MoMa). Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665> Acesso em: 04 jan. 2020.

casa com responsabilidades domésticas inúmeras²³⁸. Assim, a casa no quadro e sua construção no poema seriam a figuração do espaço privado e do papel social de gênero em relação aos cuidados domésticos, além de remeterem ao lema “o pessoal é político” e do traço autobiográfico da agorafobia. Ainda, podemos pensar que essa imagem tem relação com a série *He disappeared into complete silence*, que, segundo Bourgeois²³⁹, tem a ver com a caída na depressão, com um abaixamento da autoestima e, a partir disso, com a própria sobrevivência.

O lírio, que Peralta coloca na casa e na boca da mulher, pode simbolizar pureza, inocência, e está relacionado também ao feminino e ao erotismo²⁴⁰. A partir disso, no poema e no livro de Bonet, podemos pensar o lírio como a performance da feminilidade. Dessa forma, no poema, os lírios, primeiramente belos e puros, atraem, visto que a mulher espera que cresçam em sua casa, mas, depois da destruição dessa, lhe causam repugnância e ela passa a vomitá-los. Podemos ler esse ato de vomitar flores, tendo em vista que ninguém quer uma mulher que o faça, como o livrar-se da pureza e da delicadeza impostas às mulheres como valores pelas convenções do feminino. Quando a mulher engole o pássaro, ela se apodera de sua liberdade, ressignificando o interno e o externo ao cuspir a feminilidade e engolir o voo.

O lírio, ainda, evoca a Bíblia e é associado à Virgem Maria, primeiramente como a figura da pureza em si, a ponto de ser aproximada da flor nos *Cânticos*: “Como formoso lírio entre os espinhos, assim é minha amada entre as jovens”²⁴¹; e de sua imaculada concepção, porque, no Evangelho de Lucas, o arcanjo Gabriel lhe dá um lírio no momento em que anuncia a sua gravidez divina, como aparece recorrentemente nas representações mais tradicionais da *Anunciação* na História da arte ocidental²⁴². Pensando no lírio como o símbolo da anunciação, podemos trazer, concomitantemente, a maternidade e a força vital para a leitura, e relacionar o poema, a presença do lírio no livro e a vida de Bonet.

Nessa leitura, a mulher que vomita lírios está vomitando a maternidade, tanto enquanto um aborto quanto como a renúncia da maternidade como suposta essência e futuro das mulheres, significando ainda um desacordo com a casa, isto é, com o ambiente doméstico. Nesse sentido, o ato de vomitar lírio e ter sua casa destruída, juntos, fazem com que pensemos na ressignificação do papel doméstico e do ambiente doméstico como lugar desconcertante,

²³⁸ WYE, Deborah. “Architecture embodied”. In: _____. *Louise Bourgeois: an unfolding portrait*. New York: The Museum of Modern Art, 2017, p. 37.

²³⁹ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

²⁴⁰ Cf. CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

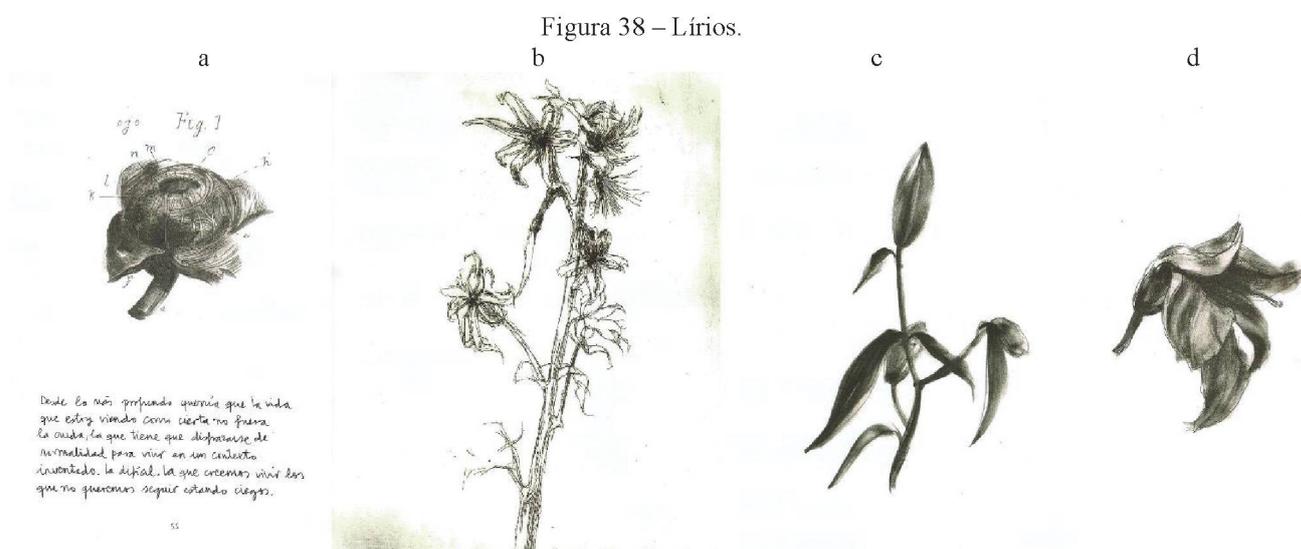
²⁴¹ BÍBLIA SAGRADA. *Cânticos (2:2)*. Disponível em: <https://bibliaportugues.com/songs/2-2.htm> Acesso em: 20 jun. 2020.

²⁴² Conforme os verbetes “*annuciation*” e *lily*” de: HALL, James. *Dictionary of the subjects and symbols in Art*. New York: Harper & Row, 1974.

mas como aquilo que pode causar náuseas e fazer mal, fazendo-nos sofrer, além de que podemos pensar que na *Femme Maison* de Bourgeois o rosto, parte do corpo que é metonímia da construção da subjetividade, é substituído pela casa, como se ela roubasse a identidade da mulher no lugar de ser um lar.

Ao recuperarmos a presença da vida de Bonet no livro, podemos pensar que ela é a mulher que vomita lírios enquanto aquela que não consegue ser mãe, de modo que vomita os lírios nos abortos espontâneos – e pela recuperação do rato dentro de *La sed*, que associa depois ao feto em *Roedores*, chamando a filha que não nasce de “ratoncita”. A presença do sangue que escorre da vagina de Teresa, do qual falaremos na última seção do terceiro capítulo, também permitem que pensemos na narrativa o rechaço da maternidade.

Em *La sed*, com base na leitura dessa epígrafe do poema de Peralta, vemos quatro lírios localizados em quatro pontos diferentes da narrativa.



Fonte: BONET, 2016, p. 55; 109; 300; 313.

O primeiro lírio (Figura 38a) aparece no começo da narrativa, ainda na parte do refúgio, como caule e pétalas que sustentam um desenho anatômico de um olho. No texto verbal, Lupe fala que desejava que a vida que estava vivendo não fosse “crua, que precisa ser disfarçada de normalidade para ser vivida em um contexto inventado. A difícil. A que nós, que não queremos continuar cegos, acreditamos viver.”²⁴³ Na página dupla seguinte, vemos de cima um olho aberto nos fitando, como que nos interpelando, e suas pálpebras podem ser aproximadas de pétalas, o que corrobora a leitura. Se tomarmos os lírios enquanto feminilidade, esse olho-lírio

²⁴³ No original: “[...] la cruda, la que tiene que disfrazarse de normalidad para vivir en un contexto inventado. La difícil. La que creemos vivir los que no queremos seguir estando ciegos”. (BONET, 2016, p. 55).

pode ser lido como a lente de convenções sobre ser-mulher e sobre o amor romântico, através da qual as mulheres viam (e veem, ainda) essa vida dita normal, de modo que o ato de abrir os olhos – um despertar literal e metafórico – é uma forma de rever essa normalidade e o desabrochar de outra visão. Assim, o olho-flor é a mulher que olha por meio da sua performance do feminino.

As outras três representações (Figura 38b, c, d) também podem ser consideradas metáforas para as mulheres (na lógica de que a mulher é um lírio cuspidor), de forma que as imagens correspondem ao percurso das personagens. O segundo é um ramo de lírios secando, quase mortos, seguido da fala de Monique sobre a destruição da pirâmide que construiu com Bru, cuja culpa é de Martín, de modo que vemos relação entre os dois casais. Ela afirma que há seis mortos, inclusive ela, sendo os outros cinco antigos amantes. O ramo de lírios representa esses mortos e, conseqüentemente, a morte do erotismo; ou a morte do sexto eu, ela própria, depois da seqüência de mortes. Na terceira imagem, situada na parte referente à “Despedida”, um ramo de lírios ainda fechados aparece junto de um texto sobre a descrição da forma como várias escritoras se suicidaram. Há um contraste entre a presença da morte nas palavras e as flores ainda não desabrochadas, o que, em minha leitura, já sinaliza que essa despedida pela vida do suicídio é uma metáfora para a reconstrução, porque ela pensa na morte ao se revelar uma flor ainda em processo. Por fim, há um lírio desabrochado na última página dupla da “Despedida”, quando Teresa afirma: “[...] deixo de respirar e me queimo e me jogo, sem casaco, em um rio”.²⁴⁴ Há, aqui, dois clímax em contraste: no texto verbal, há o suicídio, ou seja, o ápice do sofrimento e a busca pelo fim; na imagem, a flor se mostra finalmente. Podemos dizer, em diálogo com o lírio do São Gabriel, que o lírio desabrochado anuncia o nascimento, não de um filho, mas de si mesma, como que *anunciando* a vida que (re)nasce, ou seja, a reconstrução de Teresa depois da tentativa de suicídio ou mesmo o nascimento de Teresa enquanto sujeito autônomo, como Ângela Pralini, de Clarice Lispector, se autonomizando do Autor em *Um sopro de vida*²⁴⁵. Assim, simbolicamente, o lírio mostra a ressignificação do que é ser mulher dentro do livro a partir da anunciação de uma nova vida e do vomitar da feminilidade e da maternidade, com uma ressignificação do lírio da primeira página até esse momento.

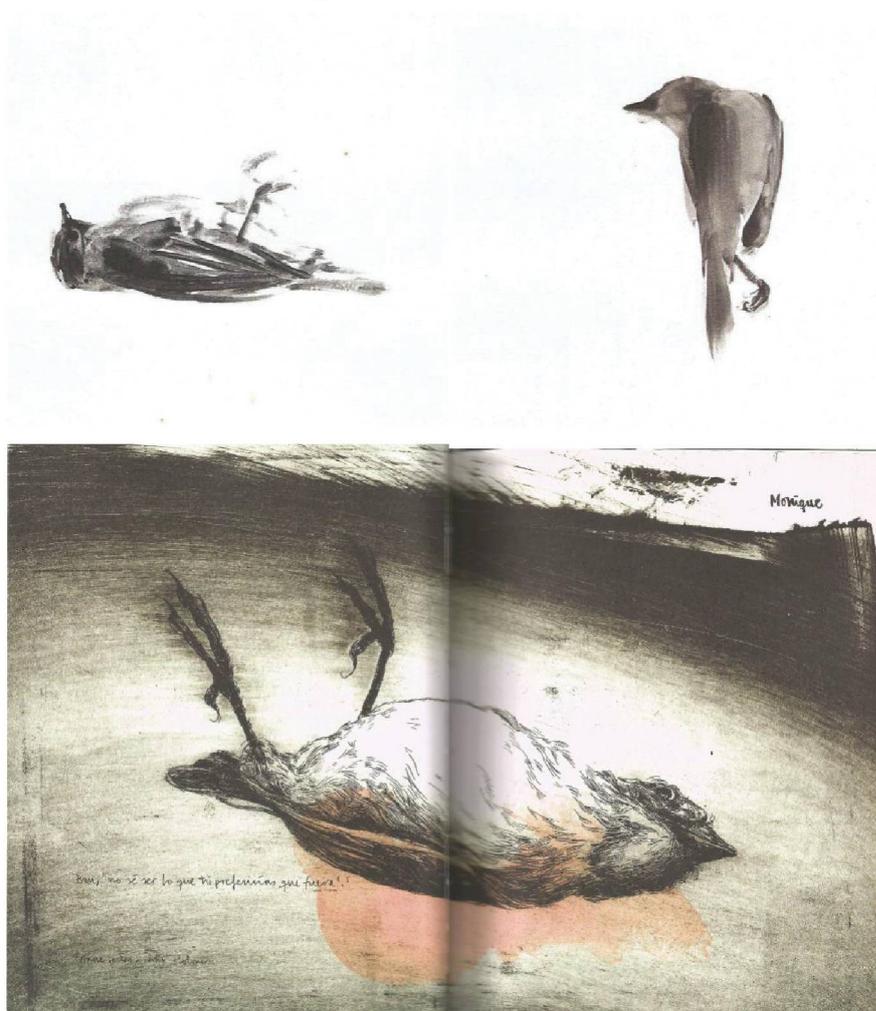
Outra metáfora – muito mais recorrente na narrativa – é a do pássaro preto (Figura 39), cuja cabeça já aparece na capa. Acredito que, das três que analiso aqui, essa é a mais complexa, pela presença de vários pássaros em posições diferentes da narrativa e pela sua referência incerta. Em algumas imagens, com pouca e indireta – ou aparentando nenhuma – relação com

²⁴⁴ No original: “[...] deixo de respirar y me incinero y me arrojo, sin abrigo, a un río”. (BONET, 2016, p. 312).

²⁴⁵ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

os textos verbais, vemos alguns pequenos pássaros mortos feitos de grafite aquarelável, sem traços nem contornos. Pássaros no geral simbolizam a ligação entre o céu e a terra²⁴⁶, a migração entre a vida e a morte, e representam a alma, de forma que, pensando na presença das aves mortas, podemos relacionar esses pássaros com a morte metafórica das personagens. Nesse sentido, eles vão aparecendo mortos aos poucos porque elas vão morrendo gradativamente. Além disso, pássaros mortos significam um novo começo depois do fim de um ciclo²⁴⁷, o que nos permite pensar que eles indicam que, apesar do sofrimento que vivem, as personagens vão conseguir se reconstruir, como de fato ocorre no final do livro.

Figura 39 – Pássaros mortos.



Fonte: BONET, 2016, p. 94-95 e 104-106.

²⁴⁶ CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990.

²⁴⁷ *Dead Bird symbolism*. 20 mai. 2008. Disponível em: <http://www.richardalois.com/uk-london/dead-bird-omen>
Acesso em: 05 jan. 2020.

É possível pensarmos a presença dos pássaros a partir das relações intertextuais que faz Bonet com a obra das despertadoras. A poesia de Anne Sexton, por exemplo, apresenta vários pássaros que se mostram metáfora para o próprio eu lírico. No poema “The ambition bird”²⁴⁸ (O pássaro da ambição), do livro *The book of fooly* (1972), o eu lírico é uma escritora com insônia que conta que toda noite asas pretas de pássaros da ambição voam no coração dela, ao que se segue uma lista de ambições dos pássaros, até que ela afirma “Ele quer. Eu quero”²⁴⁹. Nessa sobreposição do desejo, percebemos que o pássaro é a própria mulher, que quer liberdade de palavra e ação, o que dialoga e reitera a nossa leitura dos pássaros em Bonet. Por fim, o eu lírico de Sexton afirma que precisa de um novo pássaro e uma nova caixa da imortalidade para guardar seus poemas, porque aquela que usava estava cheia de loucura. Se aproximarmos o poema de Sexton dos pássaros mortos de Bonet, podemos dizer que cada pássaro morto seria a morte de um pedaço das personagens para que elas consigam reconstruir-se e livrar-se do sofrimento que vivem. Em outro poema, o famoso “In celebration of my uterus” (Em celebração ao meu útero), do livro *Love poems* (Poemas de amor, 1969), Sexton escreve:

Todos em mim são um pássaro.
Bato todas as minhas asas.²⁵⁰

No poema anterior, as asas da ambição batiam no coração dela, dentro dela, agora ela é quem bate as asas, pois tudo nela é pássaro, ave que voa e que migra. De forma mais metafórica, tendo em vista que uma das partes do livro de Bonet se chama “La muda”, que pode significar troca de penas, os pássaros podem ser lidos como a liberdade das mulheres, de forma que o percurso das personagens espelha e mimetiza o percurso históricos de mulheres, e os pássaros mortos são todos os sofrimentos que tivemos, enquanto gênero, que enfrentar para conquistar direitos. No final, quando já em processo de reconstrução, Teresa escancara a metáfora ao afirmar que:

Fui o pássaro do qual alguém arrancou a língua com os dentes, mas o músculo voltou a se desenvolver duro e firme, bato-o no céu da boca e consigo articular palavras.
Fui também escombros e barro e galinhas mortas. Mas tudo isso quase desapareceu e consigo existir em mim. Enquanto limpava todo esse barro, entendi que estive bebendo às cegas.²⁵¹

²⁴⁸ Importante comentar que nenhum dos dois poemas aqui mencionados aparecem em *La sed*.

²⁴⁹ No original: “He wants. I want”. (SEXTON, 1982, p. 300, tradução livre nossa).

²⁵⁰ Tradução de Renato Marques de Oliveira (2004, p. 336). No original: “Everyone in me is a bird./ I am beating all my wings”. (SEXTON, 1991, p. 181).

²⁵¹ No original: “Fui el pájaro al que alguien arrancó la lengua con los dientes pero el músculo ha vuelto a desarrollarse duro y firme, lo golpeo contra el paladar y consigo articular palabra.

Teresa é o pássaro sem língua. Ela não mais canta, apenas pode gritar, solta som, mas não palavra. Além de violentada e apesar de seus mortos – porque no fim descobrimos que os pássaros são ela de fato –, ela consegue recomeçar. Ela volta a articular palavras, de forma que se coloca como um pássaro que voa e, em relação de redundância de imagem e palavra, aparece na página dupla um pássaro de tinta a óleo com asas mais coloridas simbolizando liberdade e vida (Figura 40).

Figura 40 – Pássaro da Despedida.



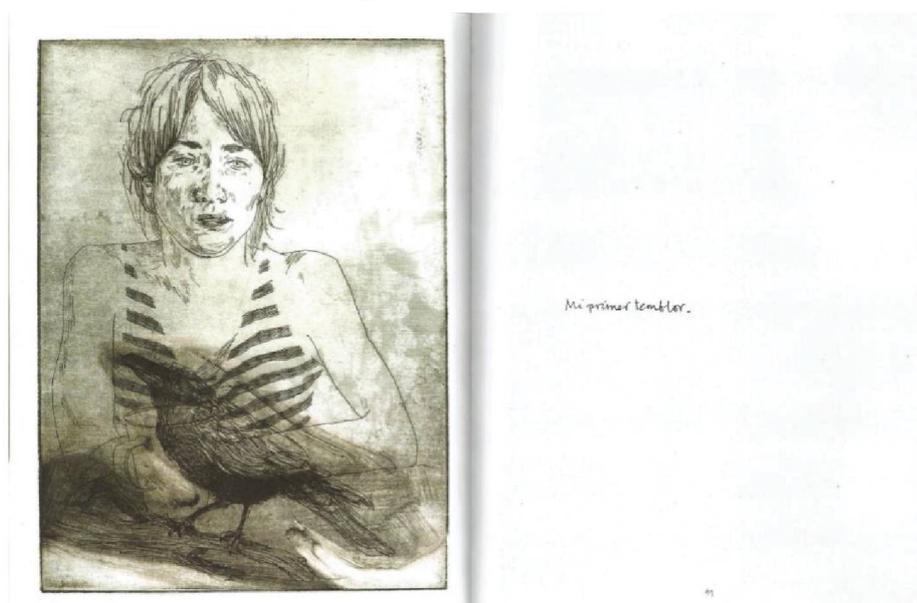
Fonte: BONET, 2016, p. 328-329.

Em outras imagens com aves, pelo bico, distinguimos corvos, que são mencionados no texto verbal no final da narrativa, na parte referente ao “Futuro ou realismo mágico”. O corvo, pela sua cor preta e pelo fato de comer animais mortos, comumente simboliza mau agouro, considerado mensageiro da morte (vide a escolha de Poe para seu famoso poema) e um símbolo da solidão²⁵². Em *La sed*, além significar solidão, em nossa leitura, o corvo é uma metáfora para a angústia e para o medo. Sua primeira aparição ocorre logo depois de Lupe viver seu primeiro terremoto (Figura 41):

Fui también escombros y barro y gallinas muertas. Pero todo eso casi ha desaparecido y consigo existir en mí. Mientras limpiaba todo este fango entendí que había estado bebiendo a ciegas.” (BONET, 2016, p. 329).

²⁵² CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

Figura 41 – Primeiro tremor.



Fonte: BONET, 2016, p. 90-91.

Nessa imagem, também podemos pensar na ligação do corvo com o corpo, sobrepondo as palavras “cuerpo” e “cuervo”, já que ambos aparecem ligados ao longo do livro. O corvo é colocado dentro dela, saindo de seu corpo, como se seu primeiro tremor tivesse sido o tremor de sua alma com angústia e solidão, quando se viu com medo e sozinha pela primeira vez.

Na quinta parte, na qual começam as réplicas, Teresa aparece nua segurando no antebraço um corvo, que parece seu animal de estimação (Figura 42), o que pode ser compreendido como a criação de intimidade com o sofrimento, seu único companheiro no momento. Contudo, na sexta parte, vemos o corvo

Figura 42 – Segurando o corvo.



Fonte: BONET, 2016, p. 165

rasgando violentamente a pele da personagem, como que tirando sua força (Figura 43) de forma a lembrar a estátua de Prometeu e seu abutre de Nicolas-Sébastien Adam (1762). Nesse momento, há a aproximação da ação do corvo com a dos médicos, pois ela fala:

Río, bebo vinho e estou sofrendo uma parada cardíaca, mas nada dói. Vejo médicos e enfermeiros rasgando meus braços e minhas pernas, abrindo minha carne, introduzindo cânulas. Não me afeta. Estou tranquila enquanto eles trabalham. Não sinto nada. Sou a espectadora de minha própria cirurgia. Continuo vomitando sangue. [...] Agora sei que o centro do vômito se encontra no cérebro e por isso quero arrancá-lo.²⁵³

²⁵³ No original: “Río, bebo vino y estoy sufriendo un paro cardiaco pero nada me duele. Veo médicos y enfermeros rasurándome brazos y piernas, abriendo carne, introduciendo vías. No me afecta. Estoy serena mientras ellos

Figura 43 – Corvo rasgando Teresa.



Fonte: BONET, 2016, p. 248-249.

O corvo rasga a pele dela na imagem assim como os médicos o fazem no texto verbal. Dessa forma, a violência da angústia é semelhante, para Teresa, à ajuda. Ela não quer nem consegue pedir ajuda, embora esteja, nessa parte da narrativa, no ápice do sofrimento. A violência aparece como um silêncio, visto que a personagem se coloca como pássaro sem língua, incapaz de articular canto – palavra. Podemos pensar que essa aproximação das bicadas do corvo à intervenção médica é a metáfora para o sofrimento causado pelo exterioridade, porque o corvo, por mais que seja parte dela e pareça um animal de estimação, é consequência de um tremor que lhe foi causado pelo contato com o externo, seja o tremor de terra de fato ou seus amantes. Na primeira página da quarta parte, referente à redenção, vemos o desenho anatômico de uma língua, com todas as suas partes, como que adiantando um pedaço do corpo de Teresa retirado para que não tivesse agência.

Ainda, é possível relacionarmos a imagem de Teresa segurando o corvo com a anterior, do pássaro rasgando o corpo dela, para repensar o animal doméstico, porque, enquanto na primeira imagem o corvo está como uma calopsita, na segunda, há o estranhamento desse doméstico, que foge de ser domado e nos permite pensar que a dor e o sofrimento, mesmo que comuns na vida, não são naturais. Essa leitura do corvo pode ser aproximada da mulher que vomita lírios e tem sua casa destruída: como o corvo, enquanto o conhecido – o que faz parte de si, para recuperarmos o “primeiro tremor” –, a casa como ambiente doméstico pode sufocar e causar sofrimento.

trabajan. No siento nada. Soy la espectadora de mi propia intervención quirúrgica. Sigo vomitando sangre. [...] Ahora sé que el centro del vómito se encuentra en el cerebro y quiero arrancármelo.” (BONET, 2016, p. 251).

Tendo em vista a semelhança da imagem com o castigo de Prometeu²⁵⁴, que era violentado diariamente por uma águia, podemos até fazer um paralelo entre Teresa e o mito. Assim como o herói mitológico foi castigado por melhorar a vida dos seres humanos, tomando para si o poder divino, Teresa reage ao sistema patriarcal de dominação masculina, tentando corromper a opressão, e é castigada pela transgressão – embora consiga, no final, devolver as bicadas e as dentadas dos lobos, como relata. Dessa forma, o corvo, aqui, é um símbolo da violência patriarcal que rasga os corpos das mulheres, fazendo com que, como diremos adiante, se suicidem.

O corvo volta a aparecer na última parte, no fim da reconstrução da personagem. Ele é um corpo que ela morde, lambe e coloca na boca; e que a acompanha, no primeiro trecho, em um hotel cheio de pássaros sem língua, dentre os quais, como já vimos, um é Teresa. O corvo está como condição entre esses pássaros-mulheres que gritam, que querem que a vida amanheça com igualdade de gênero e sem sofrimento e, por isso, é o pássaro que precisa ser morto. No segundo trecho, penúltima página do livro, ela afirma que o corvo entra dentro dela e que, quando isso ocorre, quer destruí-lo, o que nos faz pensar nessa metáfora ornitológica: é uma solidão estrangulada? É a angústia que agoura? Uma angústia que precisa ser destroçada por mordidas? É a solidão que, parte da vida, precisa ser superada ou acolhida?

Anoitece. Pego de novo minha mão e com pés molhados entro com o corvo em um hotel cheio de pássaros sem língua que gritam. O fio musical converte corredores noturnos vazios em um lugar irreal no qual está amanhecendo. De tanto mordê-lo, um seio arde vermelho. O outro continua da cor do leite. Tenho hematomas no braço e nos músculos. Minha ferida esteve toda a noite a poucos centímetros da cara do corvo.²⁵⁵

Tenho muita sede e tenho fome. Quando o corvo entra em mim sou um animal que deseja que o calor e a umidade o engulam. Quero destruí-lo para nos misturarmos, mordê-lo, pari-lo. Lambê-lo. [...] ²⁵⁶

Por fim, a metáfora tecida mais importante do livro é a do terremoto, que aparece em pelo menos quatro níveis no livro: no enredo, na relação autora-obra, na criação técnico-

²⁵⁴ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias* (Primeira parte). Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2009.

²⁵⁵ No original: “Anochece. Cojo de nuevo mi mano y con los pies mojados entro con cuervo en un hotel abarrotado de pájaros sin lengua que gritan. El hilo musical convierte unos pasillos nocturnos vacíos en un lugar irreal en el que está amaneciendo. De tanto morderlo un pecho arde en rojo. El otro sigue siendo del color de la leche. Tengo moratones en el brazo y en los muslos. Mi herida ha estado toda la noche a pocos centímetros de la cara de cuervo.” (BONET, 2016, p. 323).

²⁵⁶ No original: “Tengo mucha sed y tengo hambre. Cuando cuervo entra en mí soy un animal que desea que el calor y la humedad se lo traguen. Quiero destruirlo para mezclarnos, morderlo, parirlo. Lamerlo.” (BONET, 2016, p. 329-331).

pictórica das imagens e na construção de metáforas. Quanto ao enredo, assim como Bonet²⁵⁷ e suas imagens²⁵⁸, as personagens viajam para o Chile e contam o processo de viajar, as experiências chilenas e como é sofrer um terremoto. Nos momentos em que vão para o Chile, descrito por Lupe como um “país longo, fino e denso”²⁵⁹, vemos várias imagens de montanhas que parecem ter sido feitas em um diário de viagem pelos Andes e que apresentam a perspectiva da primeira pessoa como câmera subjetiva. Lupe relata que:

Foi em Santiago onde vivi novidades importantes que acabariam por ser somadas à lista de rotinas. Os tremores, por exemplo. Vivi o primeiro sem entendê-lo – como todos – e o associei a um fenômeno paranormal. Estava sozinha na casa que compartilhava com Sandra na rua Villaseca de Providência, um apartamento de uns oitenta metros quadrados com paredes de tijolos brancos à vista. De repente, o inexplicável.²⁶⁰

O terremoto aparece logo no título da primeira parte, intitulada “El temblor y los desprendimientos de rocas” (O tremor e os desprendimentos de rochas). No começo, há uma gravura técnica de um perfil geológico seguida de uma explicação do movimento das massas terrestres, que fazem com que: “Os continentes se deslocam para cima e para baixo, para os lados, em uma migração gradual pelo planeta. Um movimento constante que as desconuais reservas de calor do núcleo e as correntes de convecção do manto produzem”²⁶¹. Não é possível prever quando e onde acontecerão as sacudidas que arrasam a tranquilidade e a paz das pessoas que vivem os tremores de terra, mesmo que se analisem comportamentos dos animais, nuvens e campos magnéticos. No meio do livro, Bonet chega a citar um trecho do livro de geologia de Edward J. Tarbuck e Frederick K. Lutgens para afirmar que os riscos naturais são inevitáveis

²⁵⁷ Em entrevista sobre a exposição do livro *Por el olvido*, na galeria *Pepita Lumier*, Paula Bonet conta sua relação com o Chile, que é detalhe importante para o livro que aqui analisamos, pela presença do país: “Cuando vivía en València estudié el realismo mágico, y cuando estuve en Chile me di cuenta de que el realismo mágico es una forma de entender el mundo. La manera que tienen los chilenos de relacionarse con la literatura, la tierra, con todo, es realismo mágico”. (“Quando vivia em Valência, estudei o realismo mágico, e quando estive no Chile me dei conta de que o realismo mágico é uma forma de entender o mundo. A maneira como os chilenos se relacionam com a literatura, a terra, tudo, é realismo mágico.” BONET, *Economia* 3, 2018, s./p.).

²⁵⁸ A pintora relata, no paratexto da última folha do livro, que fez muitas das imagens em Santiago, o que as faz chilenas.

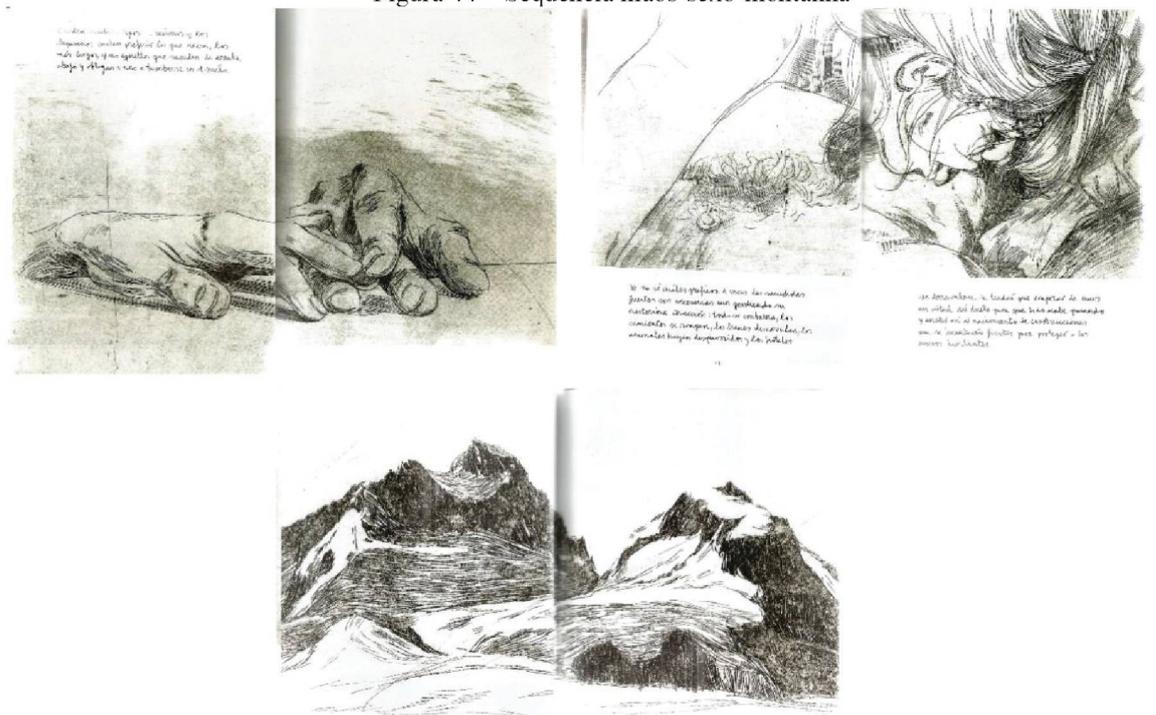
²⁵⁹ No original: “[...] país largo, fino y denso” (BONET, 2016, p. 85).

²⁶⁰ No original: “Fue en Santiago de Chile donde viví novedades importantes que acabarían por sumarse a la lista de rutinas. Los temblores, por ejemplo. El primero lo viví sin decidirlo – como todos – y lo asocié a un fenómeno paranormal. Estaba sola en la casa que compartía con Sandra en la calle Villaseca de Providencia, un piso de unos ochenta metros cuadrados con paredes de caravista blanca. De repente, lo inexplicable.” (BONET, 2016, p. 86-88).

²⁶¹ No original: “Los continentes se desplazan hacia arriba y hacia abajo, hacia los lados, en una migración gradual por el planeta. Un movimiento constante que producen las desconuales reservas de calor del núcleo y las corrientes de convección del manto.” (BONET, 2016, p. 7).

por fazerem parte dos processos geológicos, sendo perigosos apenas quando tentamos viver onde ocorrem.²⁶²

Figura 44 – Sequência mãos-sexo-montanha



Fonte: BONET, 2016, p. 16-21.

Há a concatenação de três páginas duplas (Figura 44) compostas por imagens que mostram uma montagem metafórica entre terremoto e contato humano: na primeira, vemos o contato entre as mãos de duas pessoas; na segunda, um casal no intercuro sexual; na terceira, uma montanha. As duas mãos se tocam (ou melhor: se chocam) como duas placas tectônicas, momento em que a narradora, que logo se anuncia Teresa, diz que dentre os vários tipos de terremoto, “as pessoas locais costumam preferir os que balançam, mais longos, àqueles que sacodem os corpos pra cima e para baixo e as obrigam a se jogar no chão.”²⁶³ As mãos se transformam nos dois amantes, que se tocam e balançam como duas massas de terra durante a troca de prazer, momento em que a narradora afirma não saber qual tipo de terremoto prefere, embora afirme que aqueles com sacudidas fortes são necessários às vezes, justamente porque destroem e obrigam a reconstrução – assim como o confronto humano. A montanha da terceira página dupla sintetiza a metáfora, mostrando que, do contato e do prazer, chega-se à natureza e

²⁶² O trecho citado é: “Los riesgos naturales son parte de la vida en la Tierra. Los riesgos geológicos comprenden simplemente procesos naturales. Solo se vuelven peligrosos cuando las personas intentan vivir donde estos procesos suceden”. (“Os riscos naturais são parte da vida na Terra. Os riscos geológicos compreendem simplesmente processos naturais. Apenas se tornam perigosos quando as pessoas tentam viver onde esses processos acontecem”. BONET, 2016, p. 259).

²⁶³ No original: “[...] los lugareños suelen preferir los que mecen, los más largos, y no aquellos que sacuden de arriba abajo y obligan a uno a tumbarse en el suelo”. (BONET, 2016, p. 16).

ao tremor da vida. Ainda, a partir dessas imagens, podemos pensar no corpo como um *acidente geológico*, como um mexer que nos forma e nos coloca em contato com o mundo pelo toque; a partir disso, o corpo seria uma montanha que mexe, porque, como já disse Louise Bourgeois sobre a sua série de esculturas *Cúmulos*, “Nosso próprio corpo pode ser considerado, de um ponto de vista topográfico, um terreno com montes e vales, cavernas e buracos. [...] Assim, parece-me evidente que nosso corpo é uma figuração que aparece na mãe terra”²⁶⁴. Isto é, corpo é terra, o tremor ocorre no corpo e Teresa soterrada em barro é ela soterrada em si.

Depois que Teresa vai para Santiago, vemos uma sequência de representações de montanhas e ela escancara ainda mais a metáfora ao aproximar Bru aos tremores da cordilheira nevada em frases pouco conexas, mas espelhadas: “A terra e seus tremores que matam e destroçam povoados. Bru e seus medos e hipocondrias. / Como a cordilheira nevada. Me assusta tanto quanto me atrai. A imensa e devastadora cordilheira. Uma grande torta de nata misteriosa”²⁶⁵. Além de o mundo enquanto terra nos deslocar, as pessoas nos deslocam e nos desterritorializam, fazendo, como uma dança, com que façamos movimentos outros, ou que tenhamos consciência do nosso corpo enquanto matéria – mesmo que não nos toquem de fato, mas suscitem sentimentos que nos mexem. Como escreveu Rubem Braga em sua crônica sobre um terremoto que viveu no Chile, o terremoto é uma “lição de humanidade e de fatalidade”²⁶⁶, porque “o terremoto ameaça a terra com seus bens e a própria vida; sua ocorrência só pode tornar as pessoas mais amantes da vida e mais conscientes de sua espantosa fragilidade. E isso faz bem”²⁶⁷.

A fragilidade causada pelo terremoto é tecida, no livro de Bonet, na relação entre a técnica da pintura a óleo e as experiências corporais e psicológicas das personagens, porque os corpos de tinta se mostram frágeis. Nesses momentos, que correspondem ao ápice do enredo e da crise das personagens, Bonet usa a pintura a óleo borrada por solvente (Figura 45), de modo que os contornos de seus rostos são esticados, como se seus corpos estivessem se desfazendo, perdendo os contornos e se misturando ao mundo. As metáforas complementares corpo-terra e vida-terremoto mostram a consciência de Teresa da sua corporalidade e da sua fragilidade:

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 quebrar, mas estou em pedaços. Água, gases e porções de terra se confundem e

²⁶⁴ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 126.

²⁶⁵ No original: “La tierra y los temblores que matan y destrozan poblados. Bru y sus miedos e hipocondrias. / Como la cordillera nevada. Me asusta tanto como me atrae. La inmensa y devastadora cordillera. Una gran tarta de nata misteriosa.” (BONET, 2016, p. 172).

²⁶⁶ BRAGA, Rubem. “Terremoto”. In: _____. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960, p. 18.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

convivem em desordem. Talvez tenha acontecido uma grande colisão e eu não me dei conta.²⁶⁸

Figura 45 – Tinta com solvente.



Fonte: BONET, 2016, p. 332-333.

A colisão da qual não se deu conta pode ser o momento da paixão, quando ela abdicou da autonomia da sua própria vida, o que a faz não se sentir inteira e completa desde o fim do relacionamento amoroso. O choque e o tremor entre Teresa e o mundo são também construídos na concatenação dos textos verbais, porque Teresa se aproxima e se distancia, em um vai e vem entre a montanha e ela, fazendo da metáfora uma intercorporalidade verbal entre ambos:

As grandes catástrofes, responsáveis pela profundidade íngreme de um desfiladeiro e dos picos acidentados de algumas montanhas, pelas linhas que desenham os rios e pelos gradientes terrosos e verdes de alguns precipícios. Pela minha necessidade de me jogar no vazio e pela vontade de desaparecer.

Nada se diz sobre o tempo lento das águas ou do vento, que modelam até a terra mais dura. Por que tudo tem que ser produto de uma colisão contundente? Nada muda de um momento para o outro em uma escala planetária: eu me quebrei pouco a pouco, quase sem me dar conta, sem nenhum golpe preciso.

Apesar de tudo, esvazio meu sangue a golpes, tremendo, chorando a gritos entre sacudidas, buscando um buraco escuro no qual descansar.²⁶⁹

²⁶⁸ No original: “Mi cuerpo responde a la teoría de la deriva continental y la tectónica de placas. Quizás en algún momento fui un todo unificado y denso. No sé cuando 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 y no me di cuenta.” (BONET, 2016, p. 262).

²⁶⁹ No original: “Las grandes catástrofes, responsables de la profundidad escarpada de un cañon y de los picos agrestes de algunas montañas, de las líneas que dibujan los ríos y de los degradados terrosos y verdes de algunos precipicios. De mi necesidad de arrojarme al vacío y de las ganas de desaparecer. Nada se dice acerca del tiempo lento, de las aguas o el viento que modelan hasta la tierra más dura. Por qué todo tiene que ser producto de una rotunda colisión? Nada cambia de un momento a otro en una escala planetaria: yo me he roto poco a poco, casi sin darme cuenta, sin ningún golpe preciso.”

Como na análise dos pássaros, quando recuperamos poemas de Anne Sexton, podemos resgatar Clarice Lispector, outra despertadora, para analisar os terremotos. De forma semelhante à construção de Bonet, na breve crônica intitulada “Terremoto”, Clarice aproxima o terremoto do choro:

Ela estava muito ocupada: viera das compras de casa, deu vários telefonemas inclusive um difícil para chamar o bombeiro de encanamentos de água, foi à cozinha ver se o almoço dos meninos se adiantava, eles não podiam atrasar-se na ida à escola, riu de uma graça de uma das meninas, recebeu um telefonema convidando-a para um chá de caridade, preparou a merenda das crianças, e afinal fechou a porta à saída delas. Então – então do ventre mesmo, como de um longínquo estremecer de terra que mal se sabe ser o sinal do terremoto, do ventre o estremecimento gigantesco de uma forte torre abalada, do ventre vem o estremecimento – e em caretas não só de rosto mas de corpo vem com uma dificuldade de petróleo abrindo terra dura – vem afinal o grande choro, um choro quase mudo, só a tortura seca do choro mudo entrecortado de soluços, o choro secreto até para ela mesma, aquele que ela não adivinhou, aquele que ela não previu – sacudida como uma árvore que é sempre mais sacudida que a fraca – e afinal rebentados canos e veias e tendões pela grossura da água salgada do choro. Só depois que passa percebe que nenhuma lágrima a molhou. Foi o seco terremoto de um choro.²⁷⁰

Tanto em *La sed* quanto na crônica, são mulheres que sofrem terremotos metafóricos. O terremoto é um estado de espírito que faz com que a alma fique inquieta, seja pelo fim de um relacionamento amoroso e pela queda na solidão, seja porque a rotina de uma mulher dona-de-casa tira-lhe a calma e o tempo para ocupar-se de si. Em ambos os casos, o mundo lhes estremece e, para dialogar com a reflexão de Braga, o terremoto mostra a fragilidade do corpo e do cotidiano, bem como do contato com o mundo. Para estremecer é preciso se deixar tocar pela alteridade, algo que as personagens fazem na vida cotidiana e no amor. Além disso, esse estremecimento é se dividir internamente, 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, antes de tudo, reconhecer-se, porque nos conhecemos nos rasgos e nas quebras, e pelo corpo que somos e vive tudo isso.

Em *La sed*, Bonet explicita que Teresa deixa de ser “uma”, porque seu corpo se rompe e se divide “por suas pontas e extremidades”, como é o título de uma das partes, e pela presença dos escombros de seu corpo ao longo do livro, já que vemos órgãos que serão reconstruídos no final. Não podemos esquecer que o terremoto, como Clarice coloca, é físico em sua metáfora,

Y a pesar de todo, vacío mi sangre a golpes, temblando, llorando a gritos entre sacudidas, buscando un agujero negro en el que descansar.” (BONET, 2016, p. 266).

²⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. “Terremoto”. In: _____. *Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 154-5.

porque surge do ventre, de dentro do corpo, como uma força centrífuga do petróleo que tenta sair, e que o corpo é uma torre abalada que reage ao estremecimento, dificultando a saída do óleo, resistindo às forças internas e externas e re-existindo o seu corpo.

A partir do contato com a alteridade, o terremoto também faz parte da experiência sexual das personagens, com seus movimentos e fricções. Em uma sequência de páginas duplas da primeira parte, vemos Lupe e Martín fazendo sexo (Figura 46), cada imagem produzida com uma técnica diferente, de forma que o sexo se desenvolve até alcançar o ápice: a primeira é feita de desenho, um tanto esboçado; a segunda, uma gravura bastante limpa; a terceira, também uma gravura, mas manchada, riscada, como se a tinta não tivesse sido retirada totalmente da chapa e restasse no fundo dos traços; a última, um quadro pintado com tinta a óleo. Essa mudança de técnica mostra justamente a gradação da intensidade até o orgasmo, cuja tinta é puxada pelo solvente, de forma a apontar como o êxtase extrapola os limites do corpo e como toca o outro. Nos textos verbais, Lupe usa vocábulos que remetem ao terremoto:

Então invadimos nossa cama, meu corpo reconhece o seu e a necessidade de retê-lo aqui dentro é doentia. Seu cheiro. Seus movimentos perfeitos. Suas mãos. Volto a ser uma, inteira, sólida.

Planejo movimentos sísmicos, provoco-o, e espero sair com vida. As palavras de Martín têm um significado ou outro, dependendo do meu estado de ânimo, da minha necessidade de me jogar no vazio.²⁷¹

Lupe fala que se sente inteira ao estar com ele e, no ápice, afirma que “Agora mesmo o salto está me proporcionando muito prazer”²⁷². Contudo, a representação de ambos na última imagem nos dá margem para outra leitura, porque o rosto dele está pintado com a tinta puxada, enquanto o dela não apresenta tinta alguma. No corpo dela, apenas escorrem alguns pingos de tinta, como que suor, de forma que poderíamos pensar que, apesar do terremoto do prazer – do salto e do prazer –, ela não chegou ao orgasmo, há uma anulação de si para o prazer do outro.

²⁷¹ No original: “Entonces invadimos nuestra cama, mi cuerpo reconoce al suyo y la necesidad de retenerlo aquí dentro es enfermiza. Su olor. Sus movimientos perfectos. Sus manos. Vuelvo a ser una, entera, sólida. Planeo movimientos sísmicos, lo provoco, y espero salir con vida. Las palabras de Martín tienen un significado u otro dependiendo de mi estado de ánimo, de mi necesidad de arrojarne al vacío.” (BONET, 2016, p. 71-72).

²⁷² No original: “Ahora mismo el salto me está proporcionando mucho placer”. (BONET, 2016, p. 76).

no final, é mordido, engolido e ressignificado como a solidude necessária para a construção subjetiva; o terremoto é metáfora para o contato humano entre corpos, visto que estar em relação a outras pessoas, no cotidiano e no amor, é tremer, sofrer colisões, assim como estar consigo mesma, pelo estremeamento interior que é reação ao mundo que nos mexe, e o pássaro, seja sem a língua, seja morto, é metáfora para o voo da liberdade das mulheres. Portanto, a metáfora translinguagem é uma experiência sensorial pela qual as mulheres reconstroem e são reconstruídas na voz e no corpo, na diagramação e na leitura.

3. VOZES DE/ENTRE MULHERES

Meu trabalho é dedicado à cópia. Noites inteiras dias inteiros novas noites manhãs: cópia. E às vezes sucumbo ao cansaço às vezes talvez pulo linha [...] talvez até um trecho, não sei. Guarde que o que faço é cópia e isto tem leis invisíveis embora inquestionáveis.” (Luci Collin)²⁷³

Muitas mulheres estão cantando isso juntas:
uma está numa fábrica de sapatos, praguejando contra a máquina,
uma está no aquário, cuidando de uma foca,
uma está inerte ao volante de seu Ford,
uma está num guichê de pedágio, arrecadando,
uma está amarrando o laço num novilho no Arizona,
uma está montada sobre um violoncelo na Rússia,
uma está mexendo as panelas no fogo no Egito,
uma está pintando da cor da lua as paredes do quarto,
uma está morrendo mas se lembra do café da manhã,
uma está se alongando no tatame na Tailândia,
uma está limpando a bunda do filho,
uma está olhando pela janela do trem
no meio de Wyoming e uma está
em qualquer lugar e outras estão em todo lugar e todas
parecem estar cantando, embora muitas não saibam
cantar uma nota sequer. (Anne Sexton).²⁷⁴

A chilena María Luisa Bombal, em romance citado por Paula Bonet²⁷⁵ em *La sed*, narra a história a partir da perspectiva de uma mulher morta, Ana María, que relembra todos os fatos à medida que as pessoas vão se aproximando do caixão onde está seu corpo amortalhado. Em um trecho²⁷⁶, ela menciona que inúmeras mortas, sem nome, estão desaparecendo, e que ela logo será enterrada. E só naquele momento ela aceitará todos os seus nomes – nomes esses que não são de fato seus nomes, mas nomes de outras mulheres:

Há pobres mulheres enterradas, perdidas em cemitérios imensos como cidades – e, horror –, até com ruas asfaltadas. E nos leitos de certos rios de águas negras há mulheres suicidas que as correntezas incessantemente golpeiam, corroem, desfiguram

²⁷³ COLLIN, Luci. “Sobre o branco”. In: *A árvore todas*. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 38.

²⁷⁴ Tradução de Renato Marques de Oliveira (2004, p. 336-337). No original: “Many women are singing together of this:/one is in a shoe factory cursing the machine,/one is at the aquarium tending a seal,/one is dull at the wheel of her Ford,/one is at the toll gate collecting,/ one is tying the cord of a calf in Arizona,/one is straddling a cello in Russia,/one is shifting pots on the stove in Egypt,/one is painting her bedroom walls moon color,/one is dying but remembering a breakfast,/one is stretching on her mat in Thailand,/one is wiping the ass of her child,/one is staring out the window of a train/in the middle of Wyoming and one is/anywhere and some are everywhere and all/seem to be singing, although some can not/sing a note.” (SEXTON, 1982, p. 182).

²⁷⁵ É válido comentar que Bonet escreve, no texto “Pintas como um homem” (traduzido no apêndice), sobre sua reação à leitura do livro: Desde que li a chilena María Luisa Bombal, imagino que minhas avós e minhas tias entenderam um pouco de tudo depois de suas mortes, enquanto descansavam na superfície branca do interior do caixão de madeira e o resto de nós as velávamos. Imagino-as olhando a cara das pessoas de que nos aproximamos enquanto constroem suas vidas por flashbacks. Penso que é então que compreendem quão cruel o mundo foi com elas. Foram as filhas de Fulaninho, as mulheres de Siclaninho, as mães de Joãozinho. Mas mortas se sabem Carmen Mompó, Pura Mompó, Juanita Sorita. (BONET, 2019, s./p.).

²⁷⁶ É válido mencionar que este trecho não é citado em *La sed*, embora outros trechos desse livro sejam.

e golpeiam. E há meninas recém sepultadas a quem os parentes, inquietos por encontrar um espaço livre em uma cripta estreita e escura, quando chegar a sua vez vão reduzindo e reduzindo, quase desejosos de fazê-las desaparecer até mesmo do mundo dos ossos. E há também jovens adúlteras que encontros imprudentes atraem a bairros afastados e que um anônimo manda surpreender sobre o peito do amante e matar com uma bala, e seus corpos profanados pelas autópsias são abandonados dias e dias à infâmia do necrotério.

Oh, meu Deus, insensatos aqueles que dizem que uma vez mortos não devemos nos preocupar com o corpo!

Ela se sente infinitamente feliz por poder repousar entre ciprestes enfileirados, na mesma capela onde sua mãe e outros irmãos dormem lado a lado; feliz de que seu corpo se desagregue ali, serenamente, honradamente, sob uma lápide com seu nome

TERESA, ANA MARIA, CECÍLIA

*Seu nome, todos os seus nomes, inclusive aqueles que desprezou em vida. E abaixo deles, duas datas separadas por um traço.*²⁷⁷ (grifo meu).

A aceitação da morte por uma morta é fado, mas, como é a morta que narra, ainda viva pela linguagem, é preciso que todos os nomes sejam recuperados, que as mulheres não se reduzam aos poucos, mas que seus corpos, unidos, formem equivocidade e vida nova. É preciso fazer esse desenterrar de mulheres, para que elas revivam na lápide, como Ana María, e na página dos livros. Esse trecho pode ser aproximado do que faz Paula Bonet em *La sed*, porque, durante a leitura, deparamo-nos com várias citações e alusões – explícitas e implícitas – a outras obras, sendo a maioria de escritoras mulheres, com exceção de três. Citações que são como mulheres desenterradas, porque, segundo ela:

Estou cansada de desenterrar mulheres.

Tiro-as da terra, limpo-lhes o barro, desenho-as e as coloco na parede de despertadoras que tenho em casa (o termo “despertadoras” é da escritora americana Kate Bolick, que o usa em seu livro *Solteirona* [...])²⁷⁸

Ela chama essas mulheres de despertadoras, assim como o faz Kate Bolick para se referir às escritoras que fizeram parte de sua formação sentimental²⁷⁹, porque elas foram responsáveis tanto pelo seu despertar sobre a ausência de referências literárias mulheres como pela escrita do livro, seja como mote ou como diálogo. Com esse movimento, Bonet ressignifica o seu lugar enquanto artista, e o faz não apenas lendo as escritoras que desenterra, mas também as

²⁷⁷ BOLBAL, María Luisa. *Amortalhada*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Pardo. São Paulo: DIFEL, 1986, p. 71-72.

²⁷⁸ BONET, Paula. “Mujeres que mugen: la figura de Manuela Ballester.” / Dones que mugixen: la figura de Manuela Ballester. *In: Lletraferit*. 24/06/2018, s./p. Disponível em: <https://valenciaplaza.com/dones-que-mugixen-la-figura-de-manuela-ballester>. Acesso em: 4 ago. 2019.

²⁷⁹ Segundo Kate Bolick (2016, p. 19), “despertadoras” é um termo que ela apropriou da sua despertadora Edith Wharton, “que o usou em seu livro de memórias, *A Backward Glance*, para descrever as obras e os pensadores que a orientaram intelectualmente em seus estudos”. É interessante pensar a forma como o termo foi sendo usado como uma onda (para retomar a metáfora das ondas do movimento feminista): de escritora a escritora, até chegar, aqui, à pesquisadora.

desenhando, como já falamos, e as citando em seus livros. Afinal, como defende Adrienne Rich, a (re)leitura, o estudo e a crítica são uma questão de sobrevivência no caso de textos de autoria de mulheres, através da estratégia da re-visão:

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é, para nós, muito mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas. E essa vontade de autoconhecimento, para as mulheres, é mais do que uma busca de identidade: é parte da nossa recusa de uma sociedade autodestrutiva dominada pelos homens.²⁸⁰

Sendo assim, neste capítulo pensaremos o movimento das palavras das despertadoras dentro do livro de Bonet, a fim de analisar a função das citações literárias e de seu movimento político. Literariamente, vamos pensá-las tomando como base uma metáfora que já mostramos no capítulo anterior, mas agora voltada ao aspecto verbal: a citação como terremoto. Politicamente, vamos pensar a força centrífuga da citação para a autoria de mulheres a fim de repensar a formação de uma relação diferente entre leituras e a reconfiguração da literatura. A partir disso, pensaremos a citação na escrita de mulheres: qual a força do deslocamento de palavras de outras escritoras para a autoria? Se não existe uma essência feminina, como o enunciado de uma autora pode gerar equivocidade, ou seja, fazer falar várias mulheres nos equívocos de suas vozes, nas várias sujeitas de enunciações e ecoar experiências infinitas? Por fim, vamos partir de uma citação para pensar os corpos representados, criados e reconstruídos por Bonet no livro.

3.1. As palavras com as outras

Primeiramente, é preciso mencionar quem são os autores citados e a quantidade de citações. As citações são acompanhadas apenas pelo nome do autor em nota de rodapé, e Bonet listou os livros citados no final, na seção “Bibliografia”. São realizadas, no livro, trinta citações diretas, com a autoria em nota de rodapé; duas alusões, nas quais ela explica, nas notas, que as palavras surgiram das de outrem²⁸¹, e duas recuperações implícitas, sem a devida referência, e que, por isso, demandam do leitor conhecimento das obras citadas. Dentre elas, os trechos

280 RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como revisão. 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. 66.

281 Em ambas as alusões, Bonet explica em nota: “Alusión a Anne Sexton” (p. 289) e “Líneas que nacen de las palabras de Anne Sexton”. (p. 326).

citados foram tirados de carta, diário, romance, poema, autobiografia, texto teórico e ensaio filosófico. Há dez despertadoras citadas: Marina Tsvetáieva (2 citações), María Luisa Bombal (3), Sara Herrera Peralta (1), Siri Hustvedt (2), Clarice Lispector (7 citações e uma alusão indireta), Victoria Ocampo (1), Sylvia Plath (2 citações, 1 alusão indireta e 1 menção biográfica), Anne Sexton (7 citações e 2 alusões), Patti Smith (1) e Teresa Wilms Montt (1 citação e 1 menção biográfica). Além delas, há menções biográficas a Virginia Woolf, Elise Cowen, Camille Claudel, Iris Chang e Sanmao. Há, também, citação de escritores: Albert Camus; Milan Kundera; e Edward J. Tarbuck e Frederik K. Lutgens, coautores do livro de geologia que já mencionamos.

Bonet utiliza as citações como epígrafes no início e no final do livro, assim como no início de cada uma das nove partes do livro. Também faz citações dentro dos textos em primeira pessoa, como se as palavras fossem da narradora daquele momento – a depender do nome da personagem no topo do subcapítulo –, embora explicita a citação por meio do sinal gráfico e da inscrição da autoria em nota de rodapé. Nesse movimento de corte e apropriação, Bonet se coloca como uma cirurgiã²⁸², porque ela corta pedaços do corpo (literário) alheio, fora do contexto de origem (texto/livro), e o transplanta frankensteinianamente para outro corpo, e também como uma costureira que cria um *patchwork* com a amarração das suas palavras com as palavras alheias, ou de dois ou mais textos alheios diferentes para formar um novo tecido. Assim, a citação bonetiana é o corpo a corpo entre corpos literários. Segundo Celina Mello,

As marcas gráficas da citação vêm apontar para um lugar em que se encontram duas enunciações, mas no fragmento que foi cortado de um texto e enxertado em outro uma relação já está presente, a resposta ao Outro: a citação pode libertar-se de seu significado restrito, preso às aspas, e aparecer como uma perfeita operação cirúrgica, sem as marcas da Outra enunciação no enunciado.²⁸³

Se tomarmos a citação como resposta, como afirma Celina Mello, vemos Bonet na posição de leitora – porque a citação é, antes de tudo, um vestígio da leitura²⁸⁴ –, na qual ela responde as despertadoras pela criação, seja pela citação direta, seja pela criação a partir das leituras dos seus textos, como faz na exposição *Y Ilegas a perforarme en el blanco de mi sed*, que, como já mencionado, foi criada a partir da obra de Anne Sexton. Nesse sentido, podemos recuperar Gérard Genette, quando ele chama as práticas intertextuais de “literatura de segunda

²⁸² Para recuperar Compagnon, que, em *O trabalho da citação* (1996), apresenta duas metáforas da citação: a citação enquanto cirurgia e como costura.

²⁸³ MELLO, Celina M. “Citar”. In: *Fragmentos*. Florianópolis. v. 6. Ja/jun.1997, p. 156.

²⁸⁴ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

mão”, porque, nas palavras dele, “se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.”²⁸⁵. Dessa forma, toda citação é, antes de tudo, uma leitura, e escrever é sempre um redizer. Um eterno citar e *recitar*²⁸⁶.

Enquanto exercício de escrita, o texto constituído por citações caligráficas poderia ser considerado um caderno de anotações ou diário de leitura no qual Bonet registra os trechos que a impactaram. No entanto, como Bonet não se limita a copiá-los, a cópia é o mote para a criação. Nesse sentido, de início, ela torna os trechos parte dela pela marca de sua caligrafia – de segunda mão. Em seguida, cria a partir deles ou *entre* eles, tratando-os como palimpsestos, de modo que ela revela sua compreensão do fazer literário enquanto sistema intertextual e autorreferencial²⁸⁷, já que pensa a literatura e a escrita enquanto monta seu texto, de modo que faz a linguagem voltar para si.

Além disso, ao citar os textos das despertadoras, ela as traz à vida, porque o tempo da citação é sempre o aqui e o agora da enunciação e não o tempo do enunciado que foi recortado e colado, ou seja, o tempo do leitor. Assim, podemos ver a prática da citação como um exercício de subjetividade, já que há mudança de enunciação dos textos citados²⁸⁸ e a criação de textos e outros sujeitos a partir deles, porque Bonet constrói suas três personagens, Monique, Teresa e Lupe, que são interpeladas e dizem “eu” no enunciado que era de outro. Esse movimento de Bonet na criação das mulheres e do texto mostra que somos perpassados, como já disse Mikhail Bakhtin, por todos os enunciados já ditos, por outros ou por nós mesmos na experiência verbal:

Nossa fala, isto é, nossos enunciados [...] estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em graus variáveis, por um emprego consciente e decalcado. As palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos.²⁸⁹

²⁸⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005, p. 6.

²⁸⁶ Itálico para sinalizar a ambiguidade do termo: tanto citar enquanto prática intertextual repetida pelo prefixo “re”, como o ato de declamar e performar em voz alta, a enunciação enquanto voz.

²⁸⁷ Dentre as cinco compreensões de literatura de Jonathan Culler (1999) está a de construção intertextual e autorreferencial, segundo a qual a literatura é composta por uma eterna reescrita de si, uma cópia de si na diferença de contextos, já que, através desse *refazimento da e pela* linguagem, refletimos e criamos o mundo e a própria literatura.

²⁸⁸ Como disse Jacques Derrida (1991), a citação traz duplicação e iterabilidade. Isto é, por um lado, repete o texto; por outro, duplica a enunciação e inscreve diferença no texto, visto que rompe com o contexto dito “original” e produz infinitos outros. Por isso, criam-se novos textos a cada nova enunciação.

²⁸⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 313-314.

Dessa forma, as personagens mostram-se leitoras e constituídas pelas experiências dos eus líricos e das vozes narrativas das despertadoras, e, conseqüentemente, equivocam suas vozes. Essa equivocidade ocorre porque Bonet joga com os dêiticos e com a autonomia dos trechos, de modo que, por exemplo, G.H., de Clarice Lispector, é, em *La sed*, tanto G.H. lida por Bonet quanto Monique, Lupe ou Teresa. Cria-se, assim, um agenciamento coletivo²⁹⁰ e um equívoco de vozes de autoras – incluindo Bonet – e personagens, como que a narradora de *Água viva*, que diz: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’ ou ‘uma pessoa’”. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu”²⁹¹, sendo o “eu” justamente uma “entidade elástica”²⁹² separada, embora em contato e em intertroca, com outros corpos.

Dessa forma, como o eu lírico do trecho de Sexton da epígrafe, as mulheres dentro do livro “cantam em uníssono” dentro da diferença de cada uma. Dessa forma, a citação é uma equivocidade porque as vozes das enunciadoras se confundem sem, no entanto, se fundirem, criando um equívoco de vozes iguais, porém desencontradas. Isso acontece porque quem cita ecoa as palavras do autor dentro da diferença, deslocando e recriando os sentidos das palavras para um novo contexto e, ao mesmo tempo, carregando o contexto primeiro. Além disso, como defende Susan Sontag, quem cita é “alguém engajado num concencioso trabalho de salvamento”²⁹³, de modo que a equivocidade das citações é, antes de tudo, uma sobrevivência das palavras.

Por fim, a escolha de Bonet de citar de modo explícito e, em nota de rodapé, mencionar o nome da autoria marca seu posicionamento político. Para tratar dessa escolha, recupero David Shields, escritor que, em *Reality hunger: a manifesto*, compilou 618 citações sem dar as devidas referências – ou seja, plagiou – justamente para borrar a autoria e deixar o leitor na dúvida sobre o contexto daqueles textos descontextualizados e recontextualizados por um título e por um número. Segundo o autor,

Estou tentando recuperar a liberdade que escritores de Montaigne a Burroughs tinham como garantida e que perdemos. A incerteza sobre a autoria das palavras que se acabou de ler não é uma falha, mas uma característica.

²⁹⁰ DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

²⁹¹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 13.

²⁹² *Ibid.*, p. 28.

²⁹³ SONTAG, 2004, s./d., E-book.

[...] a quem pertencem as palavras? A quem pertence a música e o resto da nossa cultura? A nós – todos nós –, embora nem todos de nós saibamos disso ainda. A realidade não pode ter direitos autorais.²⁹⁴

Ambos, Shields e Bonet, contemporâneos, usam a citação, mas com propósitos políticos bem diferentes, e, como propomos aqui, o gênero de cada um é determinante para essas abordagens diferentes. Ele borra os nomes para recuperar o movimento histórico da liberdade da citação²⁹⁵ como uma prática antes garantida e perdida hoje por motivos jurídicos para brincar com a enunciação e dar poder a quem lê, além de ir contra a noção de propriedade privada. Ela, por sua vez, decide pela marcação, via notas de rodapé²⁹⁶, da autoria das palavras que cita, para mostrar que aquelas escritoras escreveram, publicaram e são lidas e, assim, abrir diálogo e divulgar suas obras, além de confundir os textos – via alusão – sem fundi-los, de modo a mostrar que estão juntos, mas não formam um só. O ato de nomear a autoria²⁹⁷ é um ato tão político quanto borrá-la para destruir a estrutura da propriedade, e a percepção da autoria na história da literatura, partindo da perspectiva dos estudos de gênero, explica a diferença entre ambos.

É preciso comentar que, nos momentos em que Bonet realiza alusões cifradas, mostrando resquícios das despertadoras, sem dar a referência – como analisarei adiante um

²⁹⁴ No original: “This book contains hundreds of quotations that go unacknowledged in the body of the text. I’m trying to regain the freedom that writers from Montaigne to Burroughs took for granted and that we have lost. Your uncertainty about whose words you’ve just read is not a bug but a feature.

A major focus of *Reality hunger* is appropriation and plagiarism and what these terms mean. [...] who owns the words? Who owns the music and the rest of our culture? We do – all of us – though not all of us know it yet. Reality cannot be copyrighted.” (SHIELDS, 2010, p. 209).

²⁹⁵ A prática da citação foi resignificada ao longo do tempo. Até o romantismo, a cópia de modelos era regra, visto que a cópia era uma estratégia através da qual o poeta demonstrava talento e domínio de convenções das estruturas literárias – e isso configurava a prática da “imitação” e a agência da “influência”, já que “As tradições supõem o conhecimento, por parte dos escritores, de seus antepassados.” (NITRINI, 2000, p. 138). Depois de então, com o advento da figura do gênio e da ideia de originalidade ter caráter progressivamente individualista, os poetas e escritores no geral tentavam renegar seus predecessores para superar e recriar a tradição, reescrevendo a literatura e praticando uma influência de reação, quando o escritor rejeita uma influência (NITRINI, 2000).

²⁹⁶ Segundo Compagnon (2007, p. 124-127, grifo meu), “A Nota de Rodapé [...] *lança à fossa comum os autores mortos e os vivos que ela executa ao citá-los*. Há duas funções desse fosso asseptizante destinado às notas de rodapé: a defesa (referências eruditas, acertos de conta, demarcações sutis, denegações acessórias, recuos encobertos) e o papel estético (livram o texto de suas sobrecargas)”. Bonet inverte o lançamento à fossa comum a que se refere Compagnon, porque ela tira da fossa e traz à vida – como ela mesma diz: “desenterrar mulheres” – já que a citação faz parte não só do livro, mas da fala das personagens que vivem no aqui e no agora do livro. Assim, ela revive os autores mortos ou vivos, chamando-os em nota para se colocarem em vida textual.

²⁹⁷ Acho interessante comentar que, na sua autobiografia *Argonautas*, na qual pensa o corpo, Maggie Nelson (2017) joga com a presença da alteridade no corpo do seu texto e faz um movimento semelhante ao de Bonet, mas, no lugar de *aspear* as citações, as palavras alheias aparecem em itálico, e o nome da pessoa citada vem na margem direita ou esquerda, dependendo da paginação. Esses nomes não adentram ao todo seu texto, como nas notas de Paula Bonet, mas estão ali, fazendo parte do todo e resignificando as palavras de Nelson. Pensando no corpo do texto, preciso compartilhar minha experiência com o texto de Nelson, porque li na versão e-book, para a qual a editora Autêntica decidiu colocar a autoria de todos os trechos que aparecem em itálico no corpo do texto no final do livro, o que faz da última parte do livro pareça um *patchwork* de citações, como fez Susan Sontag (2004) em “Breve antologia de citações”, de *Sobre fotografia*. Essa escolha fez com que apenas saibamos que as palavras em itálico não foram primeiramente escritas por Nelson, mas borra a autoria e, conseqüentemente, faz com que os corpos dos textos se amalgamem mais.

trecho que reverbera, indiretamente, Clarice Lispector -, não há o apagamento da autoria. Ocorre, em contrapartida, sua reafirmação por meio de um engrandecimento da leitura, visto que a alusão se mostra uma forma de motivar outras leituras, porque mobiliza o repertório e pede que, enquanto lemos, aprofundemos as relações das despertadoras para além das citações dadas. Além disso, enquanto as citações empurram para fora do livro, já que outros textos são trazidos ao seu corpo, essas recuperações no substrato puxam novamente para o texto, porque os leitores que foram empurrados podem ressignificá-lo quando forem aos textos das despertadoras, experiência que pode ser aproximada do termo muito caro a Clarice Lispector “estado de graça”, porque recuperamos o lido em uma leitura de outro texto e repensamos a primeira leitura, como avançando em um processo de leitura que busca o significado último, embora ele seja impossível. A partir da alusão, a autoria de Bonet adentra de mais uma maneira na das despertadoras, mas puxando o leitor a si, para que repense o *modus operandi* do livro e repense os diálogos possíveis.

Foucault, ao falar da função-autor, defende que o autor é um nome que circunscreve determinados textos por questões estilísticas ou temáticas, agrupando-os e permitindo a leitura e a interpretação, e cumpre função organizadora dos discursos na sociedade. Nesse sentido, a autoria²⁹⁸ é indispensável para as feministas, porque, segundo Rita Felski, é uma maneira de acabar com a injustiça histórica e afirmar a figura da mulher dentro do espaço da publicação. Dessa forma, ao reivindicar a mulher como autora, a crítica feminista está reivindicando o espaço da literatura, da palavra escrita, para as mulheres, para que se (re)escrevam, porque tradicionalmente as mulheres “não encontram suas vidas refletidas na arte, mas são forçadas a ler como homem e adotar perspectiva masculina dos textos, que em boa parte repudiam ativamente o que tange às mulheres”²⁹⁹.

A metáfora da “ansiedade da autoria”³⁰⁰, de Sandra Gilbert e Susan Gubar³⁰¹, ainda permite que pensemos, a partir das formas como a escrita das mulheres foi suprimida, por que

²⁹⁸ Para tratar da figura do autor, é importante considerar que a morte do autor, proclamada (e depois revista) por Barthes (2004), é a liberação da figura do leitor e a quebra da autoridade de quem colocou as palavras no texto.

²⁹⁹ No original: “women do not find their own lives reflected in art but are required to read as men to adopt a male point of view [which] is based on an active repudiation of the female”. (FELSKI, 2003, p. 33).

³⁰⁰ O contexto da pesquisa foi a pesquisa das professoras sobre autoras inglesas vitorianas. Embora a análise delas, de 1979, seja datada e tenha recebido inúmeras críticas, a metáfora é bastante útil se pensarmos a discrepância na publicação de homens e mulheres no mercado editorial, na premiação e na visibilidade atualmente. Para a criação do conceito, elas partem do conceito de “ansiedade da influência” de Harold Bloom, para quem os escritores lutam com seus pais literários a fim de renegá-los e de mudar a tradição porque, na percepção dele, “influência é *influenza* – doença astral”. (BLOOM, 2002, p. 143).

³⁰¹ GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *A ansiedade da influência*. 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. 188-210.

a autoria e a relação entre mulheres são essenciais para o fortalecimento da crítica literária feminista. Enquanto, historicamente, homens tentavam superar seus predecessores, as mulheres tinham (e ainda têm) que dialogar com seus antecessores homens e também desencavar mulheres apagadas, silenciadas e marginalizadas que escreveram para ter modelos, e mais, conseguir se afirmar na literatura – daí a ansiedade da autoria: o desejo de poder ser autora.

Nessa perspectiva, a relação com as predecessoras – e, nos termos de Bonet, despertadoras – é uma forma de consolidar a presença de mulheres dentro da literatura, tendo em vista que “Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio.”³⁰² A influência não deve ser vista como uma doença, mas como um movimento dialógico. E, mais, mostrar que mulheres que escreveram estiveram isoladas pela crítica e pelo mercado, mas sempre em diálogo³⁰³. Dessa forma, as mulheres lutam *com* e *contra*: *juntas* e *contra* o sistema.

Nesse sentido, as despertadoras não apenas despertam Bonet, mas são despertadas por ela dentro do texto e catalisam experiências pela literatura, fora e dentro dela. São a “função-autora” que determina que aquele texto foi escrito por uma mulher e que mulheres estão conquistando mais visibilidade e poder nos discursos, assim como ressignificando as experiências dos textos de mulheres e sua crítica³⁰⁴. Por exemplo, Bonet tematiza o suicídio e, para isso, cita Anne Sexton e Sylvia Plath, que escreveram sobre o assunto e partiram da própria vida, pensando muitas vezes a poesia como espaço autobiográfico. Ao citar na fala de suas personagens essas duas escritoras, Bonet as desloca para a ficção, ocupando e fazendo outras – e outros, mulheres e homens, enquanto leitores – ocuparem a posição aberta por elas na linguagem.

Dessa forma, são ressignificadas não apenas a autoria e a prática da citação, mas também a própria visão que o cânone tradicional tem sobre as mulheres, a exemplificar pela categoria de “ressentidos”³⁰⁵, que podemos subverter a partir da “re-visão” de Rich, de forma que não é

³⁰² NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 130.

³⁰³ Em sua dissertação sobre a poeta estadunidense Elise Cowen, realizada na UFPR, Emanuela Carla Siqueira (2019) trabalha com os conceitos aqui abordados sobre autoria de mulheres, além de “leitora obstinada”, de Fetterley, e apresenta os diálogos entre mulheres na poesia de Cowen, a exemplificar por Emily Dickinson e Sylvia Plath, numa prática que podemos chamar de formação de “corpos-com-as-outras”. Menciono aqui o trabalho desta doutoranda para explicitar os diálogos entre pesquisadoras na mesma instituição de pesquisa.

³⁰⁴ É preciso apontar que Bonet cita escritoras canônicas, aclamadas pela crítica literária hegemônica. Anne Sexton, por exemplo, é uma poeta valorizada nos estudos literários, mas é pouco conhecida no contexto brasileiro, além de que praticamente não foi traduzida no Brasil. Teresa Wilms Montt só começou a ser lida e estudada no seu próprio país recentemente, e não foi traduzida para o português. Isso faz com que questionemos a existência de diversos cânones, porque, devido à língua e à abrangência no mercado editorial, essas duas escritoras continuam desconhecidos aqui.

³⁰⁵ Esse termo foi usado por Harold Bloom para se referir a autores de minorias, dentre os quais as feministas, porque, para ele, a literatura produzida por esses autores não tem qualidade literária por focarem no conteúdo e

mais ofensa, e sim potência. No lugar de ser usado para chamar aqueles considerados “reprimidos” e “recalcados” pela crítica, será usado para chamar aqueles que re-sentem, e, pelo re-sentir, resistem/re-existem. A literatura de mulheres, essas ressentidas, é, logo, esse re-sentir e re-existir por meio da escrita e da leitura, mostrando que há várias formas de escrever e de trabalhar o estético e o político concomitantemente.

3.2. Citação como terremoto

Quando Bonet fala que “desenterra” mulheres, podemos recuperar uma metáfora que ela desenvolve no livro e utilizá-la para repensar a prática da citação: o terremoto. Como já tratado no segundo capítulo, o terremoto aparece em *La sed* em diversos níveis, como no enredo, porque as personagens vão para Santiago e comentam sua experiência com o tremor da terra, e na criação das imagens, como escreve no paratexto que fecha o livro, porque Paula Bonet escreveu e criou as imagens no *Taller 99*, em Santiago, onde ela própria viveu e experienciou o terremoto, que ocorre psicologicamente na identidade das personagens, cujos contornos são borrados corporalmente pelo solvente. A citação é o terremoto da leitura por que passou e que causa Bonet.

Propomos, aqui, que o terremoto é uma metáfora melhor que a da costura e da cirurgia, invocadas anteriormente, porque é recíproco, o mundo se move e eu o movo por causa desse movimento, e não fixa como a costura, mas treme e desatina, porque os contornos entre mundo e corpo se confundem, embora não se fundam. Para pensar a citação como terremoto em Bonet, recuperaremos a tetralogia napolitana de Elena Ferrante, que também faz menção ao terremoto e nos dá um termo que permite pensar a citação. A narradora, Lenu, nos conta sobre a experiência do terremoto que aconteceu na Itália na qual sua amiga Lila experimentou o que ela, a amiga, chama de “desmarginação”, que consiste em uma sensação de perda de contornos do corpo – como acontece visualmente com as personagens de Bonet quando representadas por tinta a óleo – e um misturar-se ao mundo³⁰⁶. Pensemos a citação por meio do episódio em que a desmarginação é desencadeada por um terremoto que assola Nápoles:

não na forma, pensando a poesia apenas como meio de mudança social. Nas palavras dele: “A Escola do Ressentimento fica tagarelando sobre poder, raça, gênero: estratégias carreiristas, que não têm nada a ver com os injuriados e insultados, cujas vidas jamais vão melhorar pela leitura dos maus versos escritos pelos que se dizem oprimidos. Trocar “Rei Lear” por “A Cor Púrpura” está longe de ser o caminho dourado da sabedoria.” (BLOOM, 1998, s./p.).

³⁰⁶ A primeira vez em que a palavra aparece, no primeiro romance, temos a sua explicação da experiência: “Na ocasião em que me fez esse relato, Lila também disse que o que chamava de desmarginação, mesmo tendo ocorrido de modo claro apenas naquela oportunidade, não era inteiramente novo para ela. Por exemplo, *já tinha*

Estava se deitando de novo quando, subitamente, sem uma razão evidente, o coração subiu à garganta e começou a bater tão forte que parecia o coração de um outro. Já conhecia aqueles sintomas, eles acompanhavam aquilo que, em seguida – onze anos mais tarde, em 1980–, batizou de desmarginação. Mas nunca ocorrera de se manifestar de modo tão violento, e além disso era a primeira vez que acontecia estando ela sozinha, sem pessoas ao redor que, por um motivo ou por outro, desencadeassem aquele efeito. Depois, *com um movimento de horror, se deu conta de que não estava sozinha de fato*. De sua cabeça atordoada estavam saindo figuras e vozes do dia, a flutuar pelo quarto [...].³⁰⁷

Podemos emprestar de Ferrante a palavra “desmarginação” para caracterizar as personagens bonetianas, que também são desmarginações por viverem terremotos e por, como já falamos sobre a metáfora translinguagem do terremoto, estremecerem pelo contato com os outros. Além disso, Bonet desmargina outras vozes, fazendo com que, como Lila, as suas personagens não estejam sozinhas, mas amalgamadas às despertadoras, e, conseqüentemente, a experiência da solidão das personagens seja ressignificada. E é com esse termo que trataremos as citações que aqui analisaremos, para pensar o contato entre textos, a autoria de mulheres e a margem entre corpos: trechos desmarginados.

Ao pensarmos o terremoto como metáfora para a citação, temos: o texto foi mexido por forças externas, deslocado de seu contexto e reescrito na leitura. Citar então fica mais dialógico e político. Quando cito uma mulher, eu a desmargino, assim como Lila, Lenu e as personagens de Bonet foram desmarginadas pelo terremoto e pelas outras pessoas. Primeiro, porque tiramos as palavras que a escritora jogou na literatura das margens da sua publicação primeira – como acabei de fazer com os trechos da própria Ferrante, por exemplo. Em segundo, porque ao ler uma mulher a tiramos da margem da não-leitura que o sistema tenta lhe impor; no entanto, a tiramos da margem sem colocá-la no cânone, mas desmarginando a própria literatura – ou seja, mostrando que há literatura fora desse sistema masculino, branco, cis, ocidental e classe média. Assim, a desmarginação da citação e da literatura seria um movimento não centrípeto, ao centro, como a crítica faz, mas centrífugo – a potência literária em vários lugares e um poder da palavra não centralizado. A escrita de mulheres é palimpsesto e não imitação, porque elas subvertem a tradição. Dessa forma, Bonet abre espaços para que quem ler seu livro leia os livros por ela citados, como fiz aqui para encontrar os trechos desmarginados.

O terremoto e a desmarginação também fazem com que sejamos não apenas agentes que operam ou costuram os textos das outras aos nossos, mas também desmarginados na leitura,

experimentado muitas vezes a sensação de transferir-se, por frações de segundo, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando-lhe os contornos”. (FERRANTE, *A amiga genial*, 2016, p. 61, grifo meu).

³⁰⁷ FERRANTE, Elena. *A história da menina perdida*. São Paulo: 2016, p. 119-120, grifo meu.

porque nossos contornos são diluídos ao preenchermos o enunciado que citamos, reescrevendo-o (pela leitura) em nova enunciação. Dessa forma, a citação nos move ao movermos um texto, porque “[...] o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode)”³⁰⁸. Como afirma Sexton no poema da epígrafe: uma mulher parece estar em um lugar e algumas, várias, estão em vários lugares, e todas cantam. Há, também, uma desmarginação babélica, porque, embora não traduza os trechos e utilize versões espanholas, Bonet recupera textos escritos do francês, do inglês, do português e do russo, de modo que aquele texto tenha sido desmarginado ao menos quatro vezes: para outra língua; na leitura de Bonet; para o texto de Bonet; e, finalmente, para a leitura dentro do espaço do livro. Tendo em vista que minha língua materna é o português, a experiência de encontrar os trechos desmarginados dos livros de Clarice Lispector foi como adentrar areia movediça, porque as traduções eram muito diferentes do texto original em português e os trechos desmarginados me escapavam na tentativa de mapeá-los.

A partir disso, formamos o que proponho chamarmos de “corpos-com-as-outras”³⁰⁹, para pensar as citações bonetianas, a autoria e a agência de mulheres em oposição ao que a sociedade impõe: corpos *para* o outro. Socialmente, as mulheres são ensinadas a serem corpos em relação ao outro e, devido a isso, têm(os)³¹⁰ seus (nossos) corpos controlados pelas leis, pelas convenções da feminilidade e pelas tecnologias de gênero³¹¹ e, assim, ficam(os) na posição de submissas e subjugadas. No entanto, não é solução nos tornarmos apenas “corpos para si”, porque aí cairíamos em um feminismo liberal, em uma perspectiva de um individualismo cego que desconsidera a importância da alteridade para a constituição da subjetividade. Precisamos, pela linguagem e pela literatura, fazer diálogo-a-uma e monólogo-a-∞³¹², de modo a falarmos no uníssono de nossas diferenças, citando umas às outras, para (re)fazermos a literatura e mostrar que nós, mulheres, não somos um segundo sexo separado e confinado a uma experiência específica – também fazemos parte da história universal. As experiências compartilhadas pela palavra podem ser preenchidas por várias mulheres em suas

³⁰⁸ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 28.

³⁰⁹ Esse conceito foi desenvolvido em conjunto com meu orientador, professor Dr. Alexandre Nodari, a partir de um comentário dele em um artigo meu que está no prelo.

³¹⁰ Sinalizo aqui já um movimento de “corpos-com-as-outras”: é um verbo duplo – terceira e primeira pessoa: “têm” e “temos”. As outras mulheres também *me* são dentro

³¹¹ DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.). *Tendências e impasses* – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

³¹² Diálogo-a-uma e monólogo-a-∞ são conceitos criados por mim na minha monografia (SILVA, 2017) para fazer escancarar a equivocidade dos discursos e a heterogeneidade constitutiva do sujeito, visto que dialogamos com nosso próprio eu a todo momento, e também fazemos um monólogo com os infinitos enunciados e discursos, ecoando palavras ditas por nós e por outros.

diversas diferenças, porque o terremoto de mulheres sendo citadas e desmarginadas por outras faz com que o agenciamento coletivo tome força pela equivocidade. Dessa forma, é possível que gradativamente as mulheres conquistem mais espaço no mercado editorial e ressignifiquem o léxico e narrem suas experiências; afinal, como disse Paula Bonet, “Estamos em um momento no qual tomamos a voz e estamos fazendo o trabalho de nos narrarmos, de nos ressignificarmos, de nos apropriarmos da linguagem, de explicarmos ao mundo que o *feminino é tão universal quanto o masculino* e que nossos corpos são um material literários imenso”.³¹³

3.3. Trechos desmarginados

Passaremos agora para a análise de alguns trechos desmarginados por Bonet pela sinalização das aspas – isto é, da fissura do discurso – para ressignificar o contexto do texto desmarginado e comparar o deslocamento com o contexto em que foi primeiramente escrito. Para isso, selecionamos citações e as exploraremos por temas: a presença da sede, a construção ficcional e o amor e o sofrimento, e trabalharemos com sua enunciação na construção da análise. Penso que o procedimento aqui realizado é semelhante ao de Roland Barthes no seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*³¹⁴, no qual ele construiu o discurso sobre o amor a partir de citações de livros e amigos a fim de dar a voz ao enamorado no lugar de apenas dissertar sobre o seu discurso³¹⁵. Dessa forma, investigaremos o discurso dos enunciados desmarginados por meio de nossa leitura, que, devido à fragmentação do livro, é apenas uma das possíveis. Nos aproximamos do texto de Bonet e tentamos compreender as ligações entre contextos, assim como entre vozes. Em alguns momentos a leitura fica fragmentada, porque o livro de Bonet apresenta uma resistência, em outros, compreender um fio condutor sobre esses textos é mais fácil quando os aproximamos dos contextos originais de onde foram retirados.

Uma das escritoras mais citadas no livro de Bonet é Clarice Lispector. Ela é recuperada a partir de seus livros *A paixão segundo G.H.*, e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. É interessante pensar os movimentos entre textos na própria Clarice em comparação com os

³¹³ No original: “Estamos en un momento en el que hemos tomado la voz y estamos justamente haciendo ese trabajo de narrarnos, de ressignificarnos, de apropiarnos del lenguaje, de explicarle al mundo que *lo femenino es igual de universal que lo masculino* y que nuestros cuerpos son un material literario inmenso.” (BONET, 2019, s./p., grifo no original). Disponível em: <https://www.efeminista.com/paula-bonet-feminimo-libro/>. Acesso em: 1º jul. 2019.

³¹⁴ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

³¹⁵ Nas palavras de Barthes (1981, p. 1) “: “substitui-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo”.

recortes de Bonet, visto que *Aprendizagem* é um livro intratextual de Clarice³¹⁶, tendo sido escrito a partir de recortes de trechos de livros e crônicas já publicados pela própria escritora. Partindo da leitura feita por Edgar Cézar Nolasco³¹⁷, podemos dizer que o processo de criação de Clarice ocorre por meio da colagem e do palimpsesto de seus próprios textos, processo nomeado por ele de “reescrever/copiar-organizar”³¹⁸. Ou seja, Clarice se joga em um terremoto textual, se mexendo pelos contextos. Dessa forma, ler *Aprendizagem* é uma força centrífuga que clama pela leitura de Clarice, ou que chama seus leitores assíduos a relembrem de textos e reconfigurarem seus contextos. Um exemplo de reescritura é a crônica “Se eu fosse eu”, que foi modificada e inserida em *Aprendizagem*, ambos os textos publicados em 1968. As modificações nos textos alteram a configuração do “eu” que enuncia e se anuncia ao dizer “eu” na enunciação literária:

Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? Às vezes dá certo. Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar. Diria melhor, sentir. E não me sinto bem. Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria? Logo de início se sente um constrangimento: a mentira em que nos acomodamos acabou de ser levemente locomovida do lugar onde se acomodara. No entanto já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas, e mudavam inteiramente de vida. Acho que se eu fosse realmente eu, os amigos não me cumprimentariam na rua porque até minha fisionomia teria mudado. Como? Não sei.³¹⁹

Um dia procurou entre os seus papéis espalhados pelas gavetas da casa a prova do melhor aluno de sua classe, que ela queria rever para poder guiar mais o menino. [...]

Mas desta vez ficou tão pressionada pela frase “se eu fosse eu” que a procura da prova se tornara secundária, e ela começava sem querer a pensar, o que nela era sentir. E não se sentia cômoda. “Se eu fosse eu” provocara um constrangimento: a mentira em que se havia acomodado acabava de ser levemente locomotiva do lugar onde se acomodara. No entanto já lera biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas e mudavam inteiramente de vida, pelo menos de vida interior. Lóri achava que se ela fosse

³¹⁶ É uma poética da reescritura que, como defende Neiva Kadotta, mostra a ironia da autora e, acrescentamos, a incessante e interminável procura pela experiência do silêncio e da coisa via palavra: “A intratextualidade é talvez a marca paródica mais representativa na obra de Clarice porque é um desdizer o seu próprio texto, é um trabalhar num tempo reverso na busca de uma correlação entre passado e presente, traduzidos em um único instante-já. É uma reconfiguração de seus escritos por meio de uma “varredura” e junção de linhas e traçados dispersos, num movimento combinatório desses elementos em um novo sintagma. É um espelhamento da própria obra. É o fim e a profanação da “aura” do escritor e a substituição dos momentos de “inspiração” pela reprodução contínua das próprias expressões numa postura crítica e irônica da “originalidade” expressiva do autor.” (KADOTTA, Neiva. P. Tessitura dissimulada. O social em Clarice Lispector. 1995, p. 83 apud HOMEM, Maria Lúcia. No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em clarice lispector. 2011, p. 55.)

³¹⁷ No livro *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, Edgar Cézar Nolasco (2001) analisa a construção de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres e Água viva*, respectivamente construídos como palimpsesto e colagem.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

³¹⁹ Essa crônica também não é mencionada em *La sed*. (LISPECTOR, Clarice. “Se eu fosse eu”. In: _____. A descoberta do mundo. 1999, p. 156, grifos meus).

ela, os conhecidos não a cumprimentariam na rua porque até sua fisionomia teria mudado. “Se eu fosse eu” parecia representar o maior perigo de viver, parecia a entrada nova do desconhecido.³²⁰

A modificação da primeira para a terceira pessoa configura mudança na enunciação literária e problematiza a subjetividade e o preenchimento do dêitico “eu”, fazendo com que perguntemos: quem é que fala?, quem é que se outra ao se perguntar “se eu fosse eu”?, onde termina Clarice e onde começa Lóri? Na crônica, é Clarice quem fala, é ela quem se questiona “se eu fosse eu”, mas no romance é Lóri, que, por sua vez, é duplo de Clarice, de modo que a autora desdobra seu questionamento para sua personagem, duplicando seu eu no “ego experimental”. O palimpsesto também mostra que a posição de sujeito – aqui, ser pensante que se outra a partir da procura de um papel – é uma posição vazia que qualquer um pode ocupar no momento único e irrepitível da enunciação; além de serem Clarice e Lóri, somos também nós, leitoras e leitores, que nos questionamos “se eu fosse eu”, porque preenchemos o “eu” no momento da leitura. O texto é um potencializador de subjetividade ao possibilitar a ocupação de várias posições e percepções via palavra escrita-pensada-lida.

Diferentemente, *La sed* é um texto intertextual que se revela uma força que, no lugar de prender o leitor na obra e na figura de Bonet, o empurra para fora do livro a fim de que descubra quem são aquelas escritoras e quem são as personagens e os eu líricos que se dizem “eu” nas citações. Dessa forma, o livro é uma experiência centrífuga que, ao puxar para dentro de si outras escritoras e ressignificar a enunciação das citações, faz com que a leitura abra o caminho até outros textos, visto que os trechos citados são pegadas e *hyperlinks* que pedem que os textos dos quais foram desmarginados sejam conhecidos e lidos, daí ser um corpo-com-as-outras que forma a leitura entre leituras e entre mulheres.

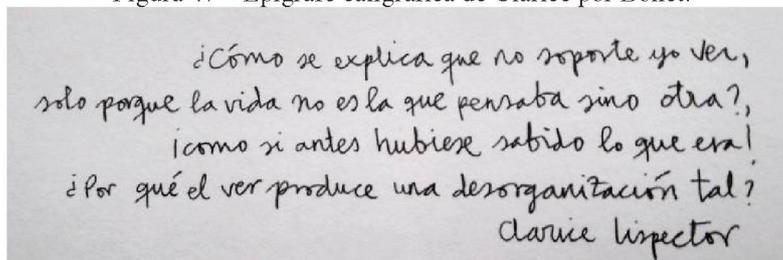
Alguns trechos desmarginados por Bonet mostram que ela coloca o fazer ficcional em evidência pela experiência de outrar-se. A primeira citação (Figura 47) aparece na epígrafe que abre o *La sed*, um trecho de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice. A citação, em tradução ao espanhol por Alberto Villalba, recupera o momento em que G.H. (Figura 48), logo no começo do romance, afirma que a vida é outra e não aquela que ela pensava, e também questiona a si e à mão que segura o motivo de o ato de ver ser uma desorganização. G.H. é desorganizada por Janair – uma mulher de classe social diferente da sua – e por uma barata, através do qual ela se despersonaliza e alcança o neutro, experiência que narra no dia seguinte e que dá corpo ao livro.

³²⁰ LISPECTOR, *Aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1999, p. 80, grifos meus.

Em *La sed*, a desorganização passa pela via amorosa e pelo sofrimento da perda, e a despersonalização das personagens Lupe e Monique produz outra, Teresa, ou seja, ficção.

Além disso, podemos pensar a desorganização a partir da experiência da escrita, porque ela organiza o pensamento, dando-lhe linearidade e forma. Não à toa G.H. escreve sobre o que lhe aconteceu no dia anterior com os desenhos no quarto de Janair, com a barata e com o estado de graça. Em contrapartida, em *La sed* a escrita é fragmentada a ponto de a desorganização ocorrer via leitura, porque, apesar de haver uma organização interna na narrativa via paratextos (partes, títulos, subcapítulos e rubricas), sua fragmentação faz com que nós, leitores, olhemos as imagens e os textos e, em um primeiro momento, nos desestabilizemos em busca de um sentido, para, em seguida, tentarmos organizar – e escrever, já que escrita e leitura estão ligadas – esse sentido entre as sequências de imagens e palavras. Dessa maneira, podemos dizer que a leitura é a tentativa de organização a partir da desterritorialização causada pelos textos citados por Bonet.

Figura 47 – Epígrafe caligráfica de Clarice por Bonet.



Fonte: BONET, 2016, p 5.

Figura 48 – Edição brasileira de trecho citado para contrapor a caligrafia bonetiana.

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?

Fonte: LISPECTOR, 1999, p. 11.

Depois da introdução do livro, quando Teresa se apresenta e some para dar lugar a Monique e Lupe, há uma nova epígrafe clariceana, que diz: “Mi pregunta, si la tenía no era: ‘quién soy’, sino ‘entre quiénes soy’. Dos minutos después de nacer había perdido ya mis orígenes.”, que é um recorte de um parágrafo também de G.H. Sublinhamos as frases desmarginadas, para facilitar a análise entre os contextos:

Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou”. Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens.³²¹

Através dessa citação, do “que(m)” para “quem/quais”, e considerando que Teresa se anuncia para abrir a narrativa dos “três meses antes” de Lupe e Monique, podemos dizer que ela não é *alguém*, mas *entre* alguéns, já que surgiu dessas duas mulheres e ressoa outras pessoas – as despertadoras e Bonet –, ou seja, é um ser que sacia a sede da existência de outros seres. Dessa forma, enquanto G.H. pede uma mão para narrar, Teresa – e Bonet – pede vidas outras, palavras várias, inclusive a de G.H., para narrar-se. Nesse sentido, a pergunta da primeira frase pressupõe a presença da alteridade na formação do sujeito e a experiência da intercorporalidade na delimitação do corpo.

O corte realizado por Bonet nesse trecho – por suprimir algumas linhas nas quais G.H. fala de seu ciclo e da existência de um olho que a vigiava e da existência dentro de um espelho – pode ser especulado como a escolha por deixar de lado o controle e o olho como o órgão que controla, já que o olhar, em Bonet, é uma ato de descoberta e conhecimento. A supressão da vida dentro do espelho faz com que se pense na presença do espelho dentro do livro, na cena em que Teresa se olha e se conhece, o que faz da imagem especular não a prisão ou a vida de aparências, mas o reconhecimento do próprio corpo. Além disso, podemos ler a perda das origens da frase desmarginada no movimento da própria citação, porque, ao ser descontextualizado, o trecho desmarginado perde suas origens ao nascer em outro contexto.

Assim como em seu início, o livro de Bonet acaba com uma citação de *G.H.*: “Ningún gesto mío indicaba que yo, con los labios secos por la sed, iba a existir”, que remete ao momento do livro de Clarice em que G.H. ainda não narrou os primeiros acontecimentos depois que entrou no quarto de Janair, mas começa comentando sobre a experiência do “ontem”:

Ontem de manhã quando saí da sala para o quarto da empregada - nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranqüila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir.³²²

³²¹ LISPECTOR, *G.H.*, 1999, p. 27.

³²² *Ibid.*, 22.

Primeiramente, é preciso dizer que a sede aparece no título do livro e, como já trabalhamos no primeiro capítulo, pode ser lida como a sede de direitos e de igualdade, ou a sede enquanto desejo que move a vida. Segundo Bonet³²³, havia outras possibilidades de título, como *La herida*, *El deshielo*, ou *La muda*, mas ela escolheu a “sede” porque isso lhe permitia jogar com a sonoridade e a tradução para o valenciano, idioma no qual “veure” (ver) e “beure” (beber) são pronunciadas do mesmo modo, e culminaria em uma sede sanada por imagens, seu trabalho. No entanto, a partir da citação final e pela diagramação do livro, podemos falar que a sede de existir é a sede da literatura, visto que as personagens vivem, matam seus “eus”, metamorfoseiam-se, confundem-se e se reconstróem no espaço do livro, e também sanam a sede por meio de imagens. Considerando a perda da vontade de viver e a tentativa de suicídio, também podemos pensar que essa epígrafe fecha a reconstrução da personagem, porque o gesto da reconstrução é a linguagem e a pintura pelas quais ela passa para ressignificar seu corpo.

O existir de que fala a narradora de Clarice é uma experiência já passada e que se narra no presente, experiência essa de um encontro com a vida, porque, como G.H. diz, a poucos instantes de entrar no quarto e ver a barata ela estava: “Um passo antes de minha vida – que, por espécie de forte imã ao contrário, eu não transformava em vida”³²⁴. Quando essa frase é desmarginada por Bonet, ao fechar o livro depois de uma tentativa de suicídio e uma reconstrução, passa a ser abertura para a existência, e não apenas retomada – é o existir no re-existir depois da morte figurada. Além disso, essa sede que não indicava que poderia existir pode ser lida como a própria ficção e o outro-eu possibilitado por meio dela. Ou, ainda, como uma descrença na possibilidade da reconstrução de uma outra vida que não a do sofrimento e da desigualdade de gênero, daí a primeira epígrafe: a vida é outra, porque pode ter outra(s) faceta(s). G.H. passa a existir pela experiência de despersonalização pelo “inanimado” de que fala, o neutro; Teresa, por sua vez, passa pela morte enquanto possibilidade de vida.

Outra citação que remete à ficcionalização ocorre no final da primeira parte do livro, quando Teresa aparece como uma personagem de Kundera e a personagem de Bonet com esse nome é ainda uma abstração, uma possibilidade de ser, na conversa³²⁵ entre Lupe e Martín. Ela lhe conta que sonhou que estavam juntos e ele com “todas”, ao que é seguido do trecho

³²³ Segundo Bonet, “[...]el título me permitía jugar con la traducción al valenciano de beber (Beure) y de ver (Veure), que sólo se diferencian en que se escriben con b y con v. Por el hecho saciar esa sed de la protagonista con imágenes” (BONET, *RTVe*, 2016, s.p.). Entrevista para RTve. Disponível em: <http://www.rtve.es/noticias/20161110/paula-bonet-sed-canto-crudo-soledad/1440761.shtml> Acesso em: 5 dez. 2019.

³²⁴ LISPECTOR, *G.H.*, 1999, p. 27.

³²⁵ Afirimo que é uma conversa porque vemos Martín na página dupla, mas podemos ler como Teresa ficcionalizando um diálogo em sua cabeça enquanto está com ele, o que me parece mais crível, ou ainda um diálogo ficcional sem a presença de Martín. Fato é que ela se dirige a ele no discurso.

desmarginado do romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, no qual há um sonho e uma Teresa. O trecho desmarginado³²⁶ é sucedido por comentários de Lupe:

Seus sonhos se repetiam como temas com variações ou como episódios de uma novela de televisão. Um sonho que voltava sempre, por exemplo, era o sonho dos gatos que lhe saltavam no rosto, enfiando as garras em sua pele. Na verdade, esse sonho se explica facilmente: em tcheco, gato é uma expressão de gíria que significa “mulher bonita”. Tereza sentia-se ameaçada pelas mulheres, por todas as mulheres. Todas as mulheres eram, em potencial, amantes de Tomas, e ela tinha medo.

Num outro ciclo de sonhos, ela era conduzida à morte. Uma noite em que ele a acordou quando urrava de terror, ela contou-lhe este sonho: – Era uma grande piscina coberta. Éramos umas vinte. Somente mulheres. Estávamos todas completamente nuas e tínhamos de andar em torno de um tanque. Ele usava um chapéu de abas largas que lhe escondia o rosto, mas eu sabia que era você. Você nos dava ordens. Você gritava. Tínhamos de cantar e flexionar os joelhos enquanto desfilávamos. Quando uma mulher não conseguia dobrar os joelhos, você dava-lhe um tiro de revólver e ela caía morta dentro do tanque. Nesse momento, todas as outras se punham a rir e cantavam com mais força. E você não tirava os olhos de nós: se alguém fazia um movimento para o lado, você atirava. O tanque estava cheio de cadáveres que boiavam na água. E eu sabia que não teria mais forças para minha próxima flexão e que você iria me matar!³²⁷

Soy Teresa y tú eres Tomás. Teresa es una mujer.
Teresa es todas las mujeres a las que temo.³²⁸

Lupe se coloca como leitora de Kundera e, a partir dele, se ficcionaliza, afirmando que ela é Teresa e Martín é Tomás, ou seja, ela ocupa o lugar de outra pessoa na experiência da leitura, tomando a sua posição dentro do texto, e faz com que nós, leitores de Bonet, adentremos uma dupla ocupação: entramos na posição de Lupe e na de Teresa sendo performada por Lupe. A partir desse trecho desmarginado, vemos que Lupe tem ciúmes de Martín e medo de que outras mulheres o tomem dela, porque no sonho do trecho desmarginado há uma rivalidade entre as diversas amantes de Tomás e Teresa. No entanto, Lupe, além de afirmar-se Teresa, aquela que tem ciúmes, paradoxalmente fala que Teresa é “uma mulher”, ou seja, é identificada apenas pelo gênero, é qualquer mulher – pode ser Lupe ou outra –, mas também todas as mulheres, a quem teme e vê como ameaça. Assim, Teresa é Lupe e, ao mesmo tempo, todas as outras, de forma que Lupe também é todas as mulheres, o que faz com que a rivalidade entre

³²⁶ Coloco aqui a citação usada por Bonet, porque ela apresenta uma ordem diferente da tradução para o português. Como ela não volta a usar reticências no livro, não é possível dizer, a menos que se tenha acesso à tradução usada por ela, se houve supressão de trecho ou se ela inverteu as palavras para causar efeito: “Soñaba de manera recurrente con mujeres desnudas, que, junto a ella, desfilaban ante Tomás en una piscina y Tomás en una piscina y Tomás les disparaba, muriendo ella. Sus celos se manifestaban en sueños... Con frecuencia se reiteraban, por ejemplo los sueños sobre gatos que les saltaban a la cara y le clavaban las uñas. Teresa se sentía amenazada por las mujeres, por todas las mujeres. Todas las mujeres eran amantes em potencia de Tomás y ella les tenía miedo”. (BONET, 2016, p. 116, tradução de Fernando de Valenzuela).

³²⁷ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Record, 1983, p. 23-24.

³²⁸ BONET, 2016, p. 116-119.

elas seja quebrada e uma sororidade seja criada. Nesse sentido, Lupe e as outras compartilham a condição de ser mulher em um relacionamento heterossexual e ter receio de ser traída.

Além disso, essa citação já sinaliza o procedimento da equivocidade criado pelas citações e a confusão entre as diversas mulheres presentes no livro, porque todas elas – Monique, Lupe, a própria Bonet e as despertadoras – constituirão a figura da personagem bonetiana Teresa, que é criada na metade do livro, depois que esse trecho desmarginado já foi citado. Pelo fato de a personagem de Bonet espelhar a Teresa de Kundera, podemos ver a fraqueza e a vertigem no amor de que fala o autor sobre sua personagem, comentário no qual também discorre sobre a criação ficcional para a compreensão, como faz Bonet e suas personagens:

[...] Tereza vive com Tomás, mas seu amor exige dela uma mobilização de todas as suas forças e, de repente, ela não aguenta mais, quer voltar para trás, “para baixo”, de onde veio. E eu me pergunto: o que aconteceu com ela? E encontro a resposta: ela é tomada por uma vertigem. Mas o que é vertigem? Procuo a definição e digo: “um atordoamento, um insuportável desejo de cair”. Mas logo depois me corrijo, faço mais precisa a definição: [...] a vertigem é a embriaguez causada pela nossa própria fraqueza. Temos consciência da nossa própria fraqueza, mas não queremos resistir a ela, e sim nos abandonar. [...]”. A vertigem é uma das chaves para compreender Tereza. Não é a chave para compreender você ou eu. No entanto, você e eu conhecemos essa espécie de vertigem pelo menos como nossa possibilidade, uma das possibilidades da existência. Tive que inventar Tereza, um “ego experimental”, para compreender essa possibilidade, para compreender a vertigem.³²⁹

Esse comentário de Kundera pode ser relacionado a duas categorias que ainda vamos analisar: o amor e o sofrimento. A vertigem que ele comenta espelha o sofrimento das personagens de Bonet, porque elas não conseguem se desfazer da demanda de forças dos amantes, mesmo quando eles estão distantes, e por isso caem na angústia e acreditam que não conseguirão superá-los.

Em seguida, na epígrafe da terceira parte, que introduz a sequência de páginas duplas mencionadas no segundo capítulo em que Teresa olha-se no espelho, há um trecho desmarginado da autobiografia da Siri Hustvedt, na qual a escritora estadunidense parte de uma experiência pessoal de tremer como se estivesse sofrendo uma convulsão, apesar de sua inteligibilidade não ser afetada, e realiza uma pesquisa sobre condições neurológicas e doenças como a histeria, a síndrome da mão estranha e lesões cerebrais. No contexto da autobiografia, o trecho remete à explicação de duplos na neurologia acerca de pacientes desconectados:

³²⁹ KUNDERA, 2016, p. 39.

Alguns pacientes que não conseguem explicar por que se sentiram chocados, assustados ou alegres por uma percepção inconsciente confabulam. S. M. via seu reflexo [no espelho], mas não o reconhecia, não conseguia sentir que era ela, e por isso confabulava com a outra S. M. A confabulação (ou fabulação) não é mentira: o termo neurológico se refere a explicações que pessoas com danos cerebrais apresentam para descrever os mistérios que enfrentam”.³³⁰

Há dois dados importantes nesse trecho que modificam a leitura do restante do livro de Bonet, o que mostra a importância das epígrafes para a construção dos sentidos: a fabulação e o espelho. A fabulação (nos termos aqui usados: a ficção), como afirma Hustvedt, não é mentira, é uma forma de explicar e de viver. A forma de explicar das duas personagens de Bonet frente ao sofrimento, pela mudança anunciada no título e pela imagem da cabeça de um pássaro³³¹, se dá pela criação de Teresa, que é, para recuperar termo de Kundera, “ego experimental” delas. Ela é a mudança da narrativa, que sinaliza o fim e/ou a potência do sofrimento e a possibilidade de reconstrução das mulheres.

Dessa forma, na sequência de imagens que seguem o trecho desmarginado de Siri Hustvedt, Teresa se olha no espelho, o que pode ser lido como um reflexo de S.M., um anúncio de que a personagem recém-criada confabulará sua própria vida. A sequência também pode ser lida como um comentário metalinguístico de Bonet, tendo em vista que a personagem fictícia que acabou de ser criada se olha no espelho, ou seja, a ficção se espelha, além de mostrar o movimento do outrar-se literário, porque a literatura é o espelho que reflete uma fisionomia outra que não a nossa³³², reflexo este no qual ocupamos a posição de uma subjetividade na forma do personagem ou do eu lírico. A cena também pode ser aproximada da formação do sujeito via estádio do espelho³³³, porque a personagem criada se (re)conhece como mulher quando se olha no espelho.

Depois dessa passagem do espelho, há uma alusão (não marcada, de modo que apenas os leitores que conhecem o livro de Clarice a identificam) em que Teresa responde implicitamente um diálogo de um personagem de Clarice, o Ulisses de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, com Lóri, a protagonista do romance. Em uma cena do livro, quando o casal que ainda não consumou o amor está na piscina do clube, Ulisses, no seu tom professoral

³³⁰ HUSTVEDT, Siri. *A mulher trêmula* – ou Uma história dos meus nervos. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p. 56.

³³¹ “Muda”, em espanhol, pode ser tanto mudança, quanto a troca de penas de aves, segundo a Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/muda?m=form> Acesso em: 3 dez. 2019.

³³² NODARI, 2019, p. 1-17.

³³³ Cf. LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *O mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010, p. 97-103.

de professor de filosofia que ensina a vida para Lóri, fala à amante sobre a forma como ela lida com seu 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.³³⁴

Ao que ela, em um episódio posterior, responde com uma experiência: ir para o mar para experienciar o mundo por si, sozinha, já que ela diz que a experiência perpassa pelo fato de: “o humano é só”³³⁵ – outro trecho usado em citação de *La sed*. Ela então, de noite, quando não há ninguém lá, vai para o mar, com seu maiô:

[...] Vestiu o maiô e o roupão, e em jejum mesmo caminhou até a praia. Estava tão fresco e bom na rua! Onde não passava ninguém ainda, senão ao longe a carroça do leiteiro. Continuou a andar e a olhar, olhar, olhar, vendo. Era um corpo a corpo consigo mesma dessa vez. Escura, machucada, cega — como achar nesse corpo-a-corpo um diamante diminuto mas que fosse feérico, tão feérico como imaginava que deveriam ser os prazeres. Mesmo que não os achasse agora, ela sabia, sua exigência se havia tornado infatigável. Ia perder ou ganhar? Mas continuaria seu corpo-a-corpo com a vida. Nem seria com a sua própria vida, mas com a vida. Alguma coisa se desencadeara nela, enfim.

E aí estava ele, o mar.³³⁶

Nesse momento ocorre a aprendizagem de Lóri consigo mesma, sem a mediação de Ulisses – que até então parecia necessária –, da existência de um corpo, mas dessa vez “Nem seria com a sua própria vida, mas com a vida”.³³⁷ Ou seja, ela aprendeu que o ser humano não é um indivíduo único e autossuficiente, mas que a vida humana comunga com a vida do mundo a todo momento.

Em *La sed*, quando cria seu corpo, Teresa recupera Ulisses em uma sequência de páginas duplas cuja diagramação divide as duas linguagens, como que a marcar a fronteira entre elas e a dialogar com o conteúdo da sequência (Figura 49). A primeira página dupla tem apenas o plano verbal, no qual Teresa afirma: “Me separei de Martín, de Bru e de meus outros eus.”³³⁸ O movimento de Teresa começa por amalgamar em si as duas personagens mulheres, porque ela se separa dos amantes das outras – que agora são ela –, e também se distancia de seus outros “eus”, o que mostra a visão de que a alteridade é constitutiva da identidade, visto que o eu-Teresa depende da existência de outros sujeitos para existir, porque eles fizeram com que, na

³³⁴ LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 1999, p. 68.

³³⁵ Ibid., p. 74.

³³⁶ Ibid. p. 76-77.

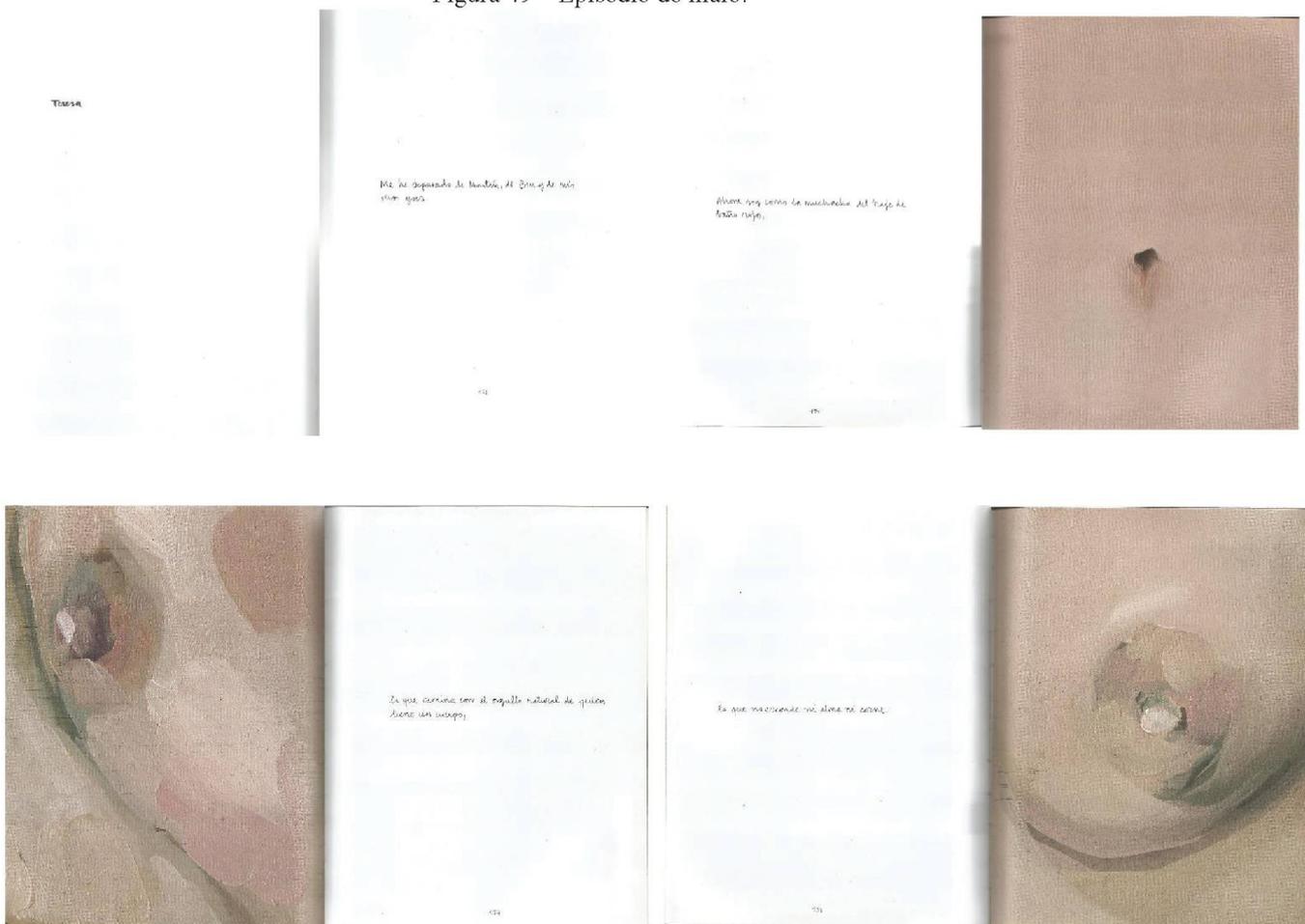
³³⁷ Ibid., p. 132.

³³⁸ BONET, 2016, p. 77.

sua trajetória, ela se formasse quem é e pudesse dizer “eu”. Na página dupla seguinte, vemos o umbigo de Teresa, seguido de dois peitos com pinceladas meio borradas para, na penúltima página dupla, vemos seu mamilo bem delimitado e, por fim, apenas o texto verbal:

“Me separei de Martín, de Bru e de meus outros eus.”
 “Agora sou como a moça de maiô 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”³³⁹.

Figura 49 – Episódio do maiô.



³³⁹ No original: “Me he separado de Martín, de Bru e 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 semvivendo y se entrega a la vida con todas sus consecuencias. / la que renuncia”.

(BONET, 2016, p. 152-163).



Fonte: BONET, 2016, p. 152-163.

Teresa se coloca como a personagem sem nome da narrativa de Clarice. Embora a moça do maiô vermelho tenha corpo e seja usada como exemplo por Ulisses, ela não aparece no texto, só é pretexto para Ulisses falar a Lóri sobre o pudor 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 duas outras personagens. Assim, quando afirma que será aquela que renuncia, podemos ler a renúncia do amor do outro. Tendo em vista que, na narrativa de Clarice, Lóri se torna aquela que tem um corpo, e o aprendeu sozinha, sem mediação de Ulisses, Teresa não apenas responde Ulisses, mas performa Lóri. Como Lóri vai ao mar sozinha para fazer sua aprendizagem, Teresa precisa aprender a ser sozinha e a enfrentar sua solidão sem sofrimento.

Lóri experiencia seu corpo depois de viver “a dádiva indubitável de existir materialmente”³⁴⁰. Depois dessa experiência, ela fala para seu amante ao telefone: “– 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!”³⁴¹ Além de afirmar a busca do “eu”, Lóri usa o ato de beber a vida, da mesma forma como G.H., sanando uma sede, um desejo de ser um corpo consciente de sua vida. A escrita em palimpsesto de Clarice faz com que, na última página do livro, Lóri reitere, depois da primeira relação sexual com Ulisses, com pequena modificação: “– Não encontro ainda uma resposta quando me pergunto: quem eu sou? Mas acho que agora eu sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida. Eu bebi nossa vida”.³⁴² A afirmação agora é assertiva, porque ela sabe, não mais sabe apenas um pouco, assim como o ato de beber se torna passado, porque a água/vida já foi bebida, além de que ela bebe a vida no plural, não apenas a dela e a de Ulisses, mas a vida do mundo na lógica em que ela aprendeu: “Um dia será o mundo com

³⁴⁰ LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 1999, p. 135.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 132.

³⁴² *Ibid.*, p. 158.

sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só.”³⁴³

Enquanto Lóri aprende a ter um corpo para comungar a vida e poder consumir o amor carnal de Ulisses, Monique e Lupe precisam criar um outro corpo que seja caminho para a experiência de serem sozinhas, sem um homem para realizarem a falácia de uma “metade” pelo amor romântico, como afirma G.H.: “é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá”³⁴⁴. Teresa é esse alguém, que é duas e que também precisa passar por essa ressignificação da solidão, o que faz através da morte de seus “seis eus”³⁴⁵ e de sua posterior reconstrução, e faz através da morte/da reconstrução da existência ficcional.

Tomando a presença do espelho na epígrafe de Hustvedt que abre a sequência de imagens, também podemos lê-la como uma segunda sequência de espelho e autoconhecimento na qual Teresa já não olha para seu rosto, o prefácio de sua identidade, mas para seu corpo de mulher, por pedaços: primeiro o umbigo, o resquício de uma origem que se perdeu, conforme a epígrafe de Clarice, depois um seio, depois o outro, ambos afirmando sua existência como mulher e partes recorrentemente proibidas de serem colocadas à mostra. Assim como G.H. entra nos contornos dos desenhos de Janair, nesse espelho metonímico do corpo de Teresa há o espelhamento da leitura – como desenvolvemos acima –, porque o corpo se apresenta para nós, que não somos um *voyeur*, mas outros sujeitos que formam a equivocidade. Nesse sentido, nos vemos no corpo e somos o responsável pela sua montagem a partir do rosto e do tronco de Teresa. Dessa forma, Teresa é, como Lupe falou, todas as mulheres – um *corpo-com-as-outras* –, e também todos os homens que leem o livro, de modo que todo “eu” que aparece, desmarginado ou pintado, corresponde à abertura do “eu” para preenchermos, que Lóri afirma

³⁴³ Ibid., p. 73.

³⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. *G.H.* 1999, p. 44.

³⁴⁵ Quando ela fala da morte de seus seis eus, sendo ela a sexta, ela mata o amor, porque os mortos são seus amantes e eles morrem quando o relacionamento acaba, ou uma versão dela que morre depois que renasce de cada superação: “El primero falleció en el año 2003, un músico hippy que viajaba con frecuencia a la India y se pagaba los viajes comprando y vendiendo sitares. Tenía una gata: la cuide mientras él follaba a la hija de su profesor de música en Nueva Delhi. El segundo lo hizo en 2004, un pintor figurativo que se alimentaba básicamente de arroz. En 2009 murió el tercero, otro músico hipocondríaco y frustrado que componía melodías pop y llamaba ‘nena’ a todas las que se ligaba (incluida yo). En 2010 fueron dos los muertos: un profesor de dibujo obsesionado con las series, los cómics y las historias del Oeste americano que disfrutaba colocando helado de piña sobre mis tetas, y un banquero encantador que leía a Bolaño y escuchaba a Micah P. Hinson. El sexto muerto fui yo”. (“O primeiro morreu em 2003, um músico hippie que viajava com frequência à Índia e pagava as viagens comprando e vendendo sitares. Tinha uma gata: cuidei dela enquanto ele fodia a filha de seu professor de música em Nova Delhi. O segundo se foi em 2004, um pintor figurativo que se alimentava basicamente de arroz. Em 2009 morreu o terceiro, outro músico hipocondríaco e frustrado que compunha melodias pop e chamava todas as mulheres com quem se relacionava (inclusive eu), de “bebê”. Em 2010 foram dois os mortos: um professor de desenho obcecado por seriados, quadrinhos e as histórias do Oeste americano que curtiá colocando sorvete de abacaxi nas minhas tetas e um banqueiro encantador que lia Bolaño e escutava Micah P. Hinson. O sexto morto fui eu”. BONET, 2016, p. 107-108).

ter aprendido: “– 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.”³⁴⁶ De forma semelhante, Teresa é uma primeira pessoa que é uma terceira, é um corpo dentre corpos, e *La sed*, um entre-lugar de corpos.

Por fim, há um último trecho desmarginado que fala sobre a ficcionalidade e que se encontra na epígrafe de “Despedida”, a nona parte do livro. O trecho é retirado do capítulo referente ao “Propósito” da autobiografia da argentina Victoria Ocampo, na qual a escritora relata que o objetivo do texto era uma espécie de confissão, porque, por meio dele, pretendia “explorar, decifrar o desenho misterioso que uma vida traça com a precisão de um eletrocardiograma”³⁴⁷. O trecho desmarginado por Bonet é uma reflexão que Ocampo faz a partir da biografia de Trotski:

Teria me aliviado falar de mim mesma na terceira pessoa, não apenas pelas vantagens que ela oferece (especialmente se alguém fala de si mesmo nessa terceira-primeira pessoa tão frequente em romances e contos), senão porque me sinto, em certos momentos, distante de certa eu mesma como posso estar do cabelo que me foi cortado e que varrem no cabeleireiro, ou de uma unha que lixo e voa no ar feito pó. Eu não sou “aquilo”, o perecível que era parte de mim e que nada tem a ver comigo. Sou o outro. Mas o quê? ³⁴⁸

O fato de esse trecho abrir a parte intitulada “Despedida” e compartilhar a página dupla com a imagem de uma mulher desmarginada com sua tinta puxada e que vomita nos permite pensar sobre os restos do “eu”, como o cabelo e a unha, mas da perspectiva de um esvaziamento do sujeito. Nesse momento, Teresa passa a falar explicitamente do suicídio e, para isso, cita diversas mulheres que se suicidaram, para logo voltar a falar de sua dor. A terceira pessoa que aqui aparece são as vidas de várias mulheres que, embora não apareçam com trechos desmarginados, são despertadoras. Teresa, ao pensar a morte, recupera os diários da poeta Sylvia Plath (1932-1963), menciona trecho sobre a morte da escritora Virgínia Woolf (1882-1915)³⁴⁹, assim como refere-se às mortes da poeta estadunidense Elise Cowen (1933-1962), da taiwanesa Sanmao (1943-1991) e da escritora chilena Teresa Wilms Montt (1893-1921):

³⁴⁶ LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 1999, p. 151.

³⁴⁷ No original: “explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma”. (OCAMPO, 2016, s./p., Ebook).

³⁴⁸ No original: “A mí me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma, no solo por las ventajas que ofrece (especialmente si uno habla de sí mismo en esa tercera-primer persona que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, lejos de cierta mí misma como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería, o de la uña que me limo y vuela al aire hecha polvo. Yo no soy ‘aquello’, lo perecedero que formó parte de mí y que nada tiene que ver conmigo. Soy lo otro. Pero ¿qué?”. (OCAMPO, 2016, s./p., Ebook).

³⁴⁹ Contudo, diferente das citações literárias, Bonet não marca a origem do trecho aspeado que parece ter sido retirado do diário de Sylvia Plath nem menciona a fonte do trecho sobre a morte de Woolf.

Durante vinte e um dias o corpo de Virginia Woolf esteve desaparecido depois que ela se atirara ao rio Ouse com os bolsos do casaco cheios de pedras. Não era a primeira vez que tentava se afundar, alguns dias antes tinha sido vista voltando para casa totalmente encharcada.

Sua desculpa foi bastante diferente da de Wilms Montt³⁵⁰: havia escorregado durante um de seus passeios. Era o mês de abril de 1941. Tinha cinquenta e nove anos e antes de se lançar à água escreveu uma nota a seu marido: “Desta vez não vou me recuperar. Começo a ouvir vozes e não posso me concentrar”.³⁵¹

Na perspectiva de desenterrar mulheres, ao recuperar a morte dessas escritoras que se suicidaram, Bonet as traz à vida e permite que morram novamente. Assim, pensar a morte é (re)construir corpos(-com-as-outras). Como Bonet defende, *La sed* “é um encarar-se com um eu que não tanto um eu quanto um nós-outras”³⁵², de forma que falar do suicídio é falar da experiência de mulheres que viveram a literatura e não aguentaram a vida, adiantando a morte, sem torná-lo tabu. Pela abordagem do suicídio que é desejado por Teresa, mas mal-sucedido, e pela possibilidade da reconstrução de uma vida de quem, como disse G.H., não sabia que iria existir, Bonet mostra que a sina das mulheres não precisa ser essa, porque os corpos-com-as-outras se fortalecem a partir e na literatura, e que mesmo que tenham morrido, essas mulheres ainda vivem nas suas palavras.

Além disso, pensando que a citação de Ocampo foi desmarginada de uma autobiografia na qual a autora tenta evitar a ficção, podemos pensar a presença de Bonet no livro. Diferente de Ocampo, o movimento de Bonet para criar uma terceira pessoa é passar por várias primeiras pessoas, que a escondem. Ela cria Monique e Lupe, por meio delas a Teresa, e, no substrato da narrativa, a si mesma. As vidas das três personagens são construídas pela relação da vida da Bonet com suas leituras e com a vida de outras mulheres. Dessa forma, Bonet cria como a

³⁵⁰ Bonet fala sobre as tentativas de suicídio de Wilms Montt: “Tengo treinta y cuatro años. Teresa Wilms Montt, a sus veintiocho, ya había intentado acabar con su vida tres veces. El primer intento fue con morfina. El segundo, lanzándose por la borda del barco que la llevaba a Argentina: un pasajero la detuvo y ella le dijo que solo querría descansar. Lo consiguió finalmente en París ingiriendo veronal”. (“Tenho trinta e quatro anos. Teresa Wilms Montt, nos seus vinte e oito, já havia tentado acabar com sua vida três vezes. A primeira tentativa foi com morfina. A segunda, lançando-se da borda do barco que a levava à Argentina: um passageiro a deteve e ela lhe disse que apenas queria descansar. Consegui finalmente em Paris ingerindo barbitol”. [BONET, 2016, p. 181]).

³⁵¹ No original: “Durante veintidós días el cuerpo de Virginia Woolf estuvo desaparecido después de que lo arrojara al río Ouse con los bolsillos del abrigo llenos de piedras. No era la primera vez que intentaba hundirse, algunos días antes se la vio volver a casa totalmente empapada. Su excusa fue bastante distinta de la de Wilms Montt: había resbalado durante uno de sus paseos. Era el mes de abril de 41. Tenía cincuenta y nueve años y antes de lanzarse al agua escribió una nota a su marido: ‘Esta vez no voy a recuperarme. Empiezo a oír voces y no puedo concentrarme’”. (BONET, 2016, p. 268).

³⁵² No original: ““es un encararse con un yo que no tanto un yo que nosotras”. BONET, Paula. “Pintar la novela, pintar la vida”. (29:46-29:54). *Festival Eñe*.

pintora de Clarice Lispector em *Água viva* queria criar: “*Não vou ser autobiográfica. Quero ser 'bio'*”.³⁵³

No seu primeiro livro – e em grande parte das ilustrações que lhe deram fama –, Bonet inclusive escancarou seu rosto, como no relato *Iceberg* (Figura 50), utilizando o tipo de retrato chamado *in figura*, “no qual o pintor se insere na tela, emprestando seus traços a uma figura religiosa ou histórica”.³⁵⁴ Aqui, Bonet empresta seu rosto a uma personagem fictícia sem nome e a fotografia que divulga depois é a “prova da existência”³⁵⁵ de uma realidade anterior e a confirmação de que a imagem é uma interpretação de si, como se a foto fosse o revelar da identidade primeira que foi ressignificada na pintura.

Figura 50 – Iceberg e selfie de Bonet.



Fonte: BONET, 2014, p. 97 / Conta do Facebook de Bonet (25. mar. 2017)³⁵⁶.

Em *La sed*, visualmente Bonet não deixa os traços autobiográficos transparentes. Ela usa, por exemplo, os traços do rosto da atriz Bruna Cusi³⁵⁷ para rostificar as personagens, e a atriz inclusive participa do vídeo de publicidade como Teresa. A relação entre Bonet e suas personagens por meio do rosto de Cusi enquanto máscara é também escancarada no paratexto dos agradecimentos, quando Bonet fala: “A Bruna C., *que é eu em papéis*, telas e chapas de

³⁵³ LISPECTOR. *Água viva*, 1998, p. 23.

³⁵⁴ COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). Ensaio sobre a autoficção. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39.

³⁵⁵ SONTAG, 2004, s./d., Ebook.

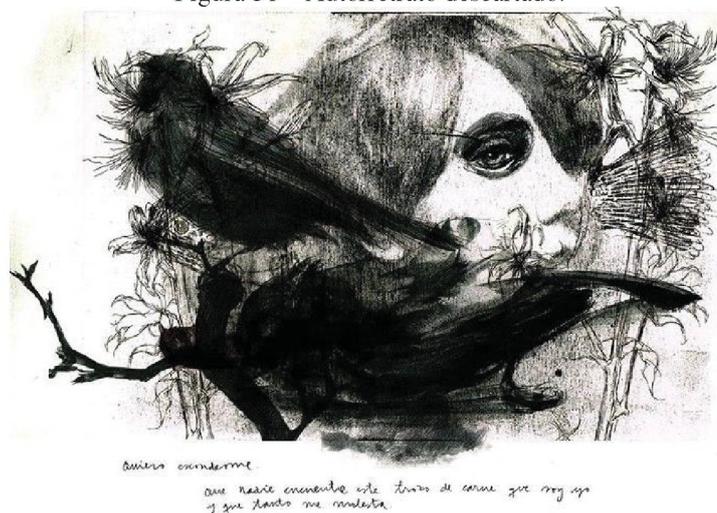
³⁵⁶ Foto disponível em:

<https://www.facebook.com/paulabonetillustration/photos/a.193625784020693/1258956490820945/?type=3>
Acesso em: 10 jan. 2020.

³⁵⁷ *La sed, de Paula Bonet* (2016). Produções Mínimas. (1:18). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9MzMcej3Zk> Acesso em: 10 jul. 2019.

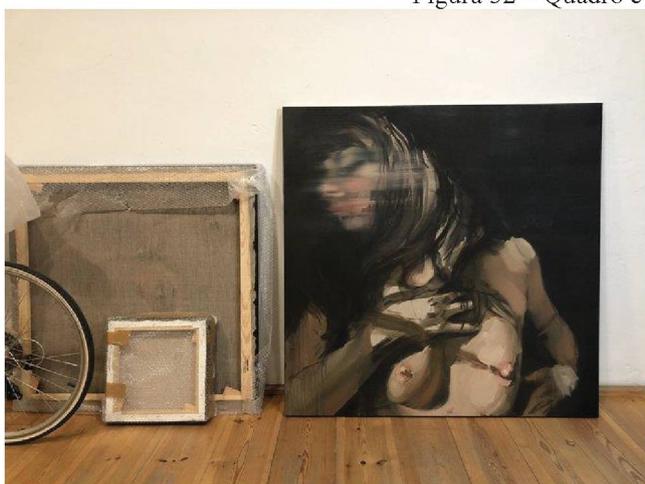
cobre. E única, inteira e brilhante fora deles”.³⁵⁸ Apesar disso, ela chega a criar imagens com sua própria cara, as quais descarta, como ocorre com a Figura 51, na qual vemos Bonet envolta em lírios e pássaros pretos com um texto verbal que, na versão publicada do livro, vem acompanhado de uma paisagem. Ou ela corta seu rosto de modo a deixar apenas o anonimato do corpo (Figura 52), como que reverberando a fala da narradora clariceana de *Água viva*: “Na hora de pintar ou escrever sou anônima”³⁵⁹.

Figura 51 – Autorretrato descartado.



Fonte: Galeria Miscelanea, 2019.³⁶⁰

Figura 52 – Quadro e sua reprodução em *La sed*.



Fonte: Conta do Twitter de Bonet (21 jan. 2019)³⁶¹ / BONET, 2016, p. 264-265.

³⁵⁸ Traduzimos “é eu” propositalmente para causar estranhamento e deixar a frase oblíqua, de forma a mostrar a imbricação entre os sujeitos. No original: “A Bruna C., que es yo en papeles, telas y planchas de cobre. Y única, entera y brillante fuera de ellos”. (BONET, 2016, s./p., grifo meu).

³⁵⁹ LISPECTOR, 1998, p. 34.

³⁶⁰ Disponível em: <https://www.miscelanea.info/w2437/la-sed>. Acesso em: 20 dez. 2019.

³⁶¹ Disponível em: <https://twitter.com/paulaboneti/status/1087391070466408449>. Acesso em: 20 dez. 2019.

La sed trabalha com biografias, mas não pretende biografar as despertadoras, até porque Bonet explora possibilidades de vida por meio da ficção. Dessa forma, o livro pode ser lido como a construção de uma “alterbiografia”, ou seja,

[...] uma escrita cujo personagem, ainda que fale em primeira pessoa, e em seu próprio nome, é legitimado por vozes outras, vozes interpostas das quais depende para realizar o necessário exercício do registro da própria experiência, considerando-se ainda que entre aquela vida e seu registro definitivo se interpuseram vozes nem sempre consonantes.³⁶²

Pensando na relação com as despertadoras por meio da desmarginação, a relação vida-ficção também pode ser lida como uma “heterobiografia”, porque, a partir dessa vida por vozes outras, forma-se o que Antonio Candido caracteriza como a “[...] história simultânea dos outros e da sociedade”³⁶³. Assim, entre a *alter* e a *hetero*, Bonet narra sua própria vida e forma um corpo-com-as-outras. Assim como S. M., Bonet se torna outra pela ficção, nesse espelho chamado de literatura, como já falamos, numa “autoficção especular”, tipologia da escrita de si na qual, de acordo com Vincent Colonna, “o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho”³⁶⁴. Dessa forma, a biografia é o ponto de partida e o livro é um espelho-testemunha da (re)criação de si mesma por meio de egos experimentais ficcionais através dos quais Bonet enfrenta seus mistérios, processo através do qual “o leitor experimenta com o escritor um ‘devir-ficcional’, um estado de despersonalização, mas também de expansão e nomadismo do Eu.”³⁶⁵.

Ela imprime sua presença de diversas formas, como ao utilizar as cidades para onde as personagens viajam. Valência é a casa da família de Teresa e a terra natal de Bonet; Lupe morava em Barcelona, assim como Bonet; as três mulheres viajam para Santiago e eram pintoras, inclusive Bonet, que fez intercâmbio no Chile, e Bonet criou o livro nessas cidades. Teresa tinha um cachorro chamado Mona, o mesmo nome do cachorro que Bonet relata ter tido, em uma palestra feita na Universidad de Comunicación do México³⁶⁶. Teresa tem um poster do filme *Um só pecado* (1964), de Truffaut na parede de seu quarto (Figura 53), e Bonet escreveu

³⁶² BULHÕES-CARVALHO, A. M. de. O outro como si mesmo: *Stanislavski e a alterbiografia*. 2013, p. 67.

³⁶³ CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 55.

³⁶⁴ COLONNA, 2014, p. 53.

³⁶⁵ COLONNA, 2014, p. 42.

³⁶⁶ BONET, Paula. *Paula Bonet en la Universidad de la Comunicación*. (1:08:07). 8 de set. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Oycxw15xwg> Acesso em: 7 jan. 2020.

um livro em homenagem ao cineasta francês, que foi, para ela, o responsável por sua educação sentimental.

Figura 53 –Truffaut no quarto de Lupe.



Fonte: BONET, 2016, p. 102-103.

Também podemos ler a presença do cartaz da mesma forma como a Tereza de Kundera, como um reflexo para a vida amorosa das três mulheres, porque as personagens de Bonet traçam um triângulo amoroso e vemos um amor conturbado, como os personagens do filme. A experiência amorosa das personagens de Bonet é a causa do sofrimento e é construída pela desmarginação de textos, como já mostramos com a citação de trecho de *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera. As citações que abordam a experiência amorosa estão em sua maioria na parte intitulada “Réplicas”, o que nos permite pensar essa parte como as respostas para o amor. Camille Claudel (1864-1943) é uma das mulheres que espelham a vida amorosa de Teresa, porque ela vive triângulos amorosos como o vivido por Claudel, Rodin e Rose Beuret. Teresa chega a nomear Bru como “Bru-Rodin”:

Em uma impossível rejeição de melodrama, imagino o Bru ruivo e míope. Invento uma história pretenciosa na qual pouco antes de meu nascimento ele conhece a sua Rose Beuret, o vértice de um triângulo em que acabarei vivendo. Rodin-Bru e eu nos conheceremos mais tarde e roubaremos horas e lugares pelos mais de treze anos que durará nossa história. Hotéis. Casa alugadas. Oficinas. Carros. Aterros sanitários.³⁶⁷

³⁶⁷ No original: “En un imposible rechazo de melodrama, imagino a Bru pelirrojo y miope. Invento una historia pretenciosa en la que poco antes de mi nacimiento conoce a su Rose Beuret, el vértice de un triángulo en el que

Junto desse texto, há a reprodução da escultura *La Psaume* (O salmo, de 1889), de Claudel, feita em desenho e tinta (Figura 54), como que o reprojeto da arte e a sobreposição das artistas, embora Teresa tenha dito que “Bru nunca abandonará Rose. Eu nunca lhe pedirei que o faça”³⁶⁸, e Claudel tenha pedido a Rodin que largasse Beuret³⁶⁹. Pensando no triângulo amoroso, podemos especular por que Bonet reproduziu essa escultura e não outra, como *L'Âge Mûr* (Idade da maturidade, de 1893-1900), que mostra uma mulher ajoelhada alcançando com os braços um homem em pé e acompanhado por outra mulher ao seu lado, que foi por muito interpretada como um espelho do relacionamento entre Claudel, Rodin e Beuret, embora o objetivo de Claudel com a peça fosse ganhar independência como artista³⁷⁰.

Claudel começou a ser devidamente estudada e reconhecida apenas trinta anos depois de morrer, e parte da literatura especializada a estuda em relação a Rodin, mas novas pesquisas re-veem – para dialogar com a re-visão de Adrienne Rich³⁷¹ – sua obra, desdobrando as interpretações para alegorias e relações com a mitologia, não apenas como autobiográficas. Nesse viés, a escultura que supostamente representa o triângulo amoroso vivido por Claudel é interpretada como a representação de figuras mitológicas e uma alegoria para o destino e a morte.

A escultura escolhida por Bonet apresenta uma cabeça de uma mulher com olhos fechados e boca um pouco aberta que reza sozinha. Segundo Angelo Caranfa, essa escultura expressa “a vida de solidão interior”³⁷², o que nos permite aproximá-la do percurso da experiência amorosa de Teresa, porque Lupe e Monique precisam aprender a viver sós, sem o relacionamento amoroso em que estavam e, também, a pensar na valorização da solidão como possibilidade de libertação. Ela pode ser relacionada à experiência de Claudel no final da vida, quando ficou sozinha num hospital psiquiátrico.

acabará viviendo. Rodin-Bru y yo nos conoceremos más tarde y robaremos horas y lugares a lo más de trece años que durará nuestra historia. Hoteles. Casas alquiladas. Talleres. Coches. Vertederos.” (BONET, 2016, p. 200).

³⁶⁸ No original: “Bru nunca abandonará a Rose. Yo nunca le pediré que lo haga”. (BONET, 2016, p. 202).

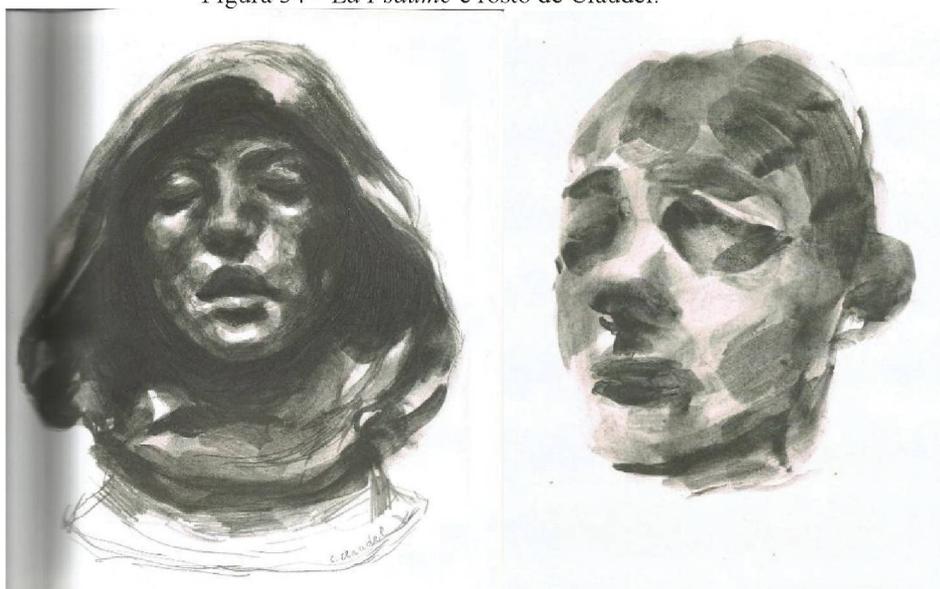
³⁶⁹ STENGLES, Julie Marie. *Camille Claudel: the struggle for artistic identity*. 2014. 75f. Dissertação de mestrado (Art History) – University of Missouri, Kansas, 2014.

³⁷⁰ Ibid., 2014.

³⁷¹ RICH, 2017.

³⁷² CARANFA, Angelo. *Camille Claudel: a sculpture of interior solitude*. London: Bucknell University Press, 1999, p. 97.

Figura 54 – *La Psaume* e rosto de Claudel.



Fonte: BONET, 2016, p. 201 e 204.

Há, depois da reprodução da escultura, um retrato de uma mulher que vai para o abstrato, sem contornos, feito a partir de manchas de tinta, cujos lábios e olhos caídos podem ser aproximados do retrato de Camille Claudel, que pode ser espelhado à representação da escultura, de modo que ambos são rostos que representam a solidão. Nessa mesma página, há uma nota de rodapé que apresenta dados biográficos da escultora francesa, focando em sua solidão no final da vida, e de sua relação com Auguste Rodin que nos explicam como Teresa se relaciona com Bru:

Auguste Rodin compartilhou sua vida com Rose Beuret. Se casaram quando já estavam juntos há cinquenta e três anos. Ela morreu dezesseis dias depois. Ele, em novembro do mesmo ano, enquanto à sua ex-amante Camille Claudel, enclausurada em um hospital psiquiátrico depois de ser diagnosticada com mania de perseguição e delírios de grandeza, ainda lhe esperavam vinte e seis anos de reclusão. Camille Claudel viveu seus últimos trinta anos privada de liberdade e durante todo esse tempo foi incapaz de esculpir um pedaço de barro. Rodin e Claudel haviam compartilhado oficina, ideias, argila e cama, e estiveram a ponto de compartilhar também um filho. Decidiram que era melhor abortar e o não-filho acabou se convertendo em uma obsessão da escultora, que o retratou constantemente na forma de cabeça de bebê. Rodin e Beuret estão enterrados juntos. Os restos de Camille Claudel descansam sós.³⁷³

³⁷³ No original: “Auguste Rodin compartió su vida con Rose Beuret. Se casaron cuando ya llevaban cincuenta y tres años juntos. Ella murió dieciséis días después. Él, en noviembre de ese mismo año, mientras que a su ex-amante Camille Claudel, encerrada a un psiquiátrico después de que se le diagnosticara manía persecutoria y delirios de grandeza, todavía la esperaban veintiséis años de reclusión. Camille Claudel vivió los últimos treinta años de su vida privada de libertad y durante todo ese tiempo fui incapaz de modelar un trozo de barro. Rodin y Claudel habían compartido taller, ideas, ancila y cama, y estuvieron también a punto de compartir un hijo. Decidieron que era mejor abortar y el no-niño acabó convirtiéndose en una obsesión de la escultora, que lo retrató constantemente en forma de cabeza de bebé. Rodin y Beuret están enterrados juntos.”(BONET, 2016, p. 205). Los restos de Camille Claudel descansan solos.” (BONET, 2016, p. 205).

O amor, para as personagens de Bonet, mostra-se como necessidade para se sentir completa, visto que Lupe, ainda na primeira parte, em determinado momento no qual encontra Martín e os dois consumam relação sexual, conta que se sente inteira e sólida com ele. Em um trecho desmarginado do romance de Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, há o diálogo entre Ulisses e Lóri sobre o número de amantes, ao que Lóri afirma que não eram amantes porque não os amava: “- Quantos amantes você já teve? interrompeu ele. Ela silenciou. Depois disse: - Não foram propriamente amantes porque eu não os amava.”³⁷⁴ Esse trecho pode ser sinal de uma ressignificação de Teresa do que eram Martín e Bru para ela: porque não eram seus amantes, não os amava de fato. O resultado dessa mudança ocorre quando, já na última parte, da recuperação, Teresa fala que que agora ama o seu corpo diz ter volado a ser inteira, apesar de só, de forma que podemos pensar que ela(s) ressignificaram o amor não mais como o sofrimento da presença de um ser para amar, mas um amor pela vida que consegue aguentar a solidão – a solitude.

Há, ainda, trechos desmarginados que mostram que na separação das personagens seus amantes tinham destino certo. Há duas epígrafes nos subcapítulos chamados “réplicas” que tratam do retorno a casa, que não é a delas. A primeira é de um poema já citado – quando tratamos das técnicas narrativo-pictóricas – de Anne Sexton, do livro *Love poems*, de 1969, cujo título mostra o movimento de Bru no início da narrativa de Bonet, *For my lover, returning to his wife* (Para o meu amante voltando para a esposa):

Ela está bem aqui.
Ela foi cuidadosamente esculpida para você
saída de sua infância
saída dentre seus cem colegas de escola preferidos.

Ela sempre esteve aqui, meu bem.
Ela é de fato extraordinária.
Fogos de artifício no meio do sempre maçante Fevereiro
e tão real como uma panela de ferro fundido.

Vamos ser sinceros, eu fui passageira.
Um artigo de luxo. Um veleiro vermelho-brilhante no cais.
Meu cabelo para fora da janela do carro, esvoaçante como fumaça.
Mariscos fora de época.

Ela é mais do que isso. Ela é o que você tem de ter,
ela semeou seu crescimento prático, tropical.
Ela não é uma experiência. Ela é toda harmonia.
Ela cuida para que no bote salva-vidas haja remos e ganchos,

coloca flores do campo na janela para o café-da-manhã,
ao meio-dia senta-se à roda do oleiro,

³⁷⁴ LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1999, p. 50.

criou três filhos sob a lua,
três querubins desenhados por Michelangelo,

fez isso com as pernas abertas
nos terríveis meses na capela.
Se você olhar para cima, as crianças estão lá
como balões delicados que descansam no teto.

Ela também carregou cada uma pelo corredor
depois do jantar, suas cabeças inclinadas,
duas pernas protestando, íntimas, pessoa contra pessoa,
o rosto corado com uma canção e soninho.

Eu devolvo seu coração.
Eu dou meu consentimento –

para o detonador dentro dela, latejando
na lama com raiva, para a sua cadela interior
e o enterro das suas feridas –
para enterrar viva a ferida, pequena e vermelha –

para a pálida tremelicante labareda debaixo de suas costelas,
para o marinheiro bêbado que aguarda em seu pulso esquerdo,
para o joelho materno, para a meia,
para a cinta-liga, para a chamada –

a estranha chamada
você vai se esconder nos braços e nos seios
e puxar a fita cor de laranja do cabelo dela
e atender a chamada, a estranha chamada.

Ela é tão nua e única
Ela é a soma de você mesmo e o seu sonho.
Escale-a como um monumento, passo a passo.
Ela é sólida.

Quanto a mim, sou uma aquarela.
Eu evaporo.³⁷⁵

O eu lírico do poema compara o “ela” e o “eu” em relação ao “você”. Enquanto a esposa é descrita como “cuidadosamente esculpida para você”, “extraordinária”, “tão real como uma panela de ferro fundido”, “salva-vidas” e “harmonia”, para se descrever o eu lírico fala “Vamos ser sinceros, eu fui passageira”, e se descreve como um “artigo de luxo” e “veleiro vermelho”. Ela é segurança, enquanto o eu lírico é passatempo. Em determinado momento, o eu lírico chega a falar que devolve o coração do amante, espécie de redenção, como é o título de uma das partes do livro de Bonet – mas, em *La sed*, quem é resgatada são as personagens. No trecho desmarginado por Bonet, o eu lírico diz que a esposa é “sólida” e o “sonho” do homem, de forma que o aconselha a escalá-la “como um monumento”, enquanto ela própria é “uma

³⁷⁵ Tradução de Adelaine Ivanova. *Suplemento Pernambuco*. 29 jul. 2016. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1654-para-o-meu-amante-voltando-para-a-esposa.html> Acesso em: 8 jan. 2020.

aquarela” que evapora, volátil e inconstante. Ao longo do poema, vemos que a relação que o eu lírico constrói com a esposa do seu amante é horizontal, sem uma rivalidade entre ambas, embora ela consiga imaginar que há raiva e feridas dentro da esposa.

Conseguimos pensar a partir do poema os papéis de gênero envolvendo a instituição do casamento, porque se desenharmos um triângulo, colocarmos cada uma das pessoas envolvidas em um dos vértices (para usar palavra de Bonet, já mencionada quando tratamos de Claudel) e traçarmos as relações entre eles, temos que, na verdade, existe apenas um vértice, o homem, porque é ele que tem contato com as mulheres, já que a relação entre elas é de virtualidade ao compartilharem o mesmo amado-amante. A esposa é aquela que fica responsável pela vida doméstica, por cuidar das crianças, por aguentar a traição, e quem se coloca ao lado do homem publicamente, enquanto o eu lírico é aquela que tem a paixão e dá prazer. A leitura do poema se torna ainda mais carregada quando sabemos que Sexton partiu da sua experiência enquanto amante, o que mostra sua maestria e o trabalho com a alteridade por focar mais no “ela”, até mesmo pela anáfora do pronome, do que em si, de modo a fazer o reconhecimento da “outra” que é o “sujeito” da relação pelos padrões sociais e da construção desse retrato verbal do “rosto de esposa”, dialogando com a máquina de rostidade de Deleuze e Guattari de que já falamos: a esposa tem rosto de esposa, sendo ele constituído pelo que ela faz. O caráter passageiro dessa relação é colocado espacialmente no livro de Bonet quando, em suas primeiras páginas, Monique fala para Bru que ele confundia banheiros com quartos, além de que o relacionamento deles acontecia apenas em hotéis, lugar onde não se mora, mas se hospeda.

Ocorre de forma semelhante o retorno de Sam Shepard, no trecho desmarginado por Bonet do livro de memórias da também poeta e cantora estadunidense Patti Smith (1946 -), que o conheceu como Slim Shadow. Smith e Shepard tiveram um relacionamento enquanto ele era casado, tendo ela concordado com a coexistência do seu relacionamento com outro e aceitado que o amante nunca abandonaria a esposa³⁷⁶. O trecho desmarginado antecede o retorno de Shepard para a família, quando ambos escreveram uma peça juntos, para a qual ele criou o personagem com o nome com que se apresentou a ela, Slim Shadow, enquanto ela criou Cavale, em referência a um romance da franco-argelina Albertine Sarrazin. Segundo ela, “Os

³⁷⁶ Nas palavras dela: “Sam e eu tivemos uma longa discussão sobre nossa vida juntos. Ele havia me contado que era casado e tinha um bebê. Talvez fosse o descaso da juventude, mas eu não me dava muita conta de como nossas ações irresponsáveis podiam afetar outras pessoas. Cheguei a conhecer a mulher dele, Olan, uma atriz jovem e talentosa. Nunca achei que ele fosse abandoná-la, e entramos em um ritmo tácito de coexistência. Ele estava quase sempre fora e me deixava ficar em seu quarto sozinha com suas coisas: seu cobertor indígena, a máquina de escrever e uma garrafa de rum Del Barrilito de três estrelas.” (SMITH, 2010, s./p. Ebook).

personagens éramos nós mesmos, e codificamos nosso amor, imaginação e indiscrições em *Cowboy mouth*.³⁷⁷ Patti Smith conta:

Cowboy mouth estreou no fim de abril no American Place Theatre na West Forty-sixth Street. Na peça, Cavale tenta recriar Slim como seu salvador roqueiro. Slim, a princípio embriagado pela ideia e seduzido por Cavale, finalmente precisa lhe dizer que não poderá realizar esse sonho dela. Slim Shadow volta para seu próprio mundo, sua família, suas responsabilidades, deixa Cavale sozinha, libertando-a.³⁷⁸

O trecho desmarginado relata o final da peça, quando Slim Shadow abandona Cavale. Bonet escolheu desmarginar o retorno dentro de um comentário sobre a ficção dentro do livro de memórias. No entanto, ela poderia ter desmarginado a vida, porque Smith afirma que: “Na terceira noite, Sam desapareceu. Tivemos que fechar o teatro. E, como Slim Shadow, Sam voltou para seu próprio mundo, sua família e suas responsabilidades.”³⁷⁹ Ao ter recuperado a ficção, Bonet reforça o mesmo movimento que faz em seu livro: a ficção parte da vida. Sobre isso, Smith ainda fala que ela, no palco, quando montava a peça, não era uma atriz, mas ela mesma, porque “não separava a vida da arte”³⁸⁰, porém, nesse episódio, a vida é que parte da ficção, ou a ficção é criada a partir do substrato da vida e do desejo de ação. A partir dessa pequena epígrafe, Bonet constrói o amor entre os personagens artistas no enredo de sua narrativa – adultério, fim de relacionamento e retorno de um amante para sua casa –, mas também mostra seu processo, como que cifrando sua vida na ficção através das memórias de Smith.

Em contrapartida, há uma citação que foi retirada do romance *Amortalhada*, da chilena María Luísa Bombal³⁸¹, que é um comentário do marido, que tinha várias amantes, à esposa, que, mesmo depois de um começo de casamento conturbado e sem sentimentos, ainda o amava. Esse comentário foi proferido em uma das poucas ocasiões em que ambos, enquanto casal, conseguiam confiar um no outro: “– Você é a mulher mais encantadora que já conheci. Pena que você seja minha mulher, Ana María.”³⁸² Não há apenas um elogio, uma carícia verbal, há também a possessividade do matrimônio em uma sociedade na qual o homem pode ser adúltero, enquanto a mulher segue vista como “posse” de um homem, como que impossibilitada de ser

³⁷⁷ SMITH, Patti. *Apenas garotos*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, s./p. (Ebook).

³⁷⁸ Ibid., s./p. (Ebook).

³⁷⁹ Ibid., s./p. (Ebook).

³⁸⁰ SMITH, s./p. (Ebook).

³⁸¹ BOMBAL, María Luisa. *Amortalhada*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Alicia Ferrari del Prado. São Paulo: DIFEL, 1986.

³⁸² Ibid., p. 58.

apenas de si mesma, como a própria personagem se pergunta antes desse episódio: “Por que, por que a natureza da mulher exige sempre que seja um homem o eixo de sua vida?”³⁸³. Nesses trechos podemos ver a construção de uma visão de casamento e de amor romântico que são generificadas e perpassam a subordinação de mulheres, que, na posição de esposas, precisam ser fiéis e responsáveis pela vida doméstica – como a esposa no poema de Sexton –, enquanto a amante é uma mulher descartável, passageira, por mais que haja amor. A presença do adultério como possibilidade da consumação carnal do amor está ligada, de acordo com a historiadora Mary Del Priore³⁸⁴, à constituição histórica do que são amor romântico e casamento, visto que a paixão por mais de cinco séculos esteve ligada ao relacionamento extraconjugal. Apesar de mudanças fazerem o casamento ser visto como uma instituição na qual é preciso ter o amor paixão, o casamento se mostra uma instituição falida, e o amor, uma construção social do afeto que liga pessoas de forma submissa³⁸⁵.

É justamente essa relação que Bonet deseja quebrar quando cria uma imagem na qual um pássaro – ela – defeca no amor romântico, ou quando diz que “o amor romântico é injusto e mutila (Figura 55). Estamos tentando construir novas maneiras de nos relacionar, mas é muito complicado e doloroso passar da teoria à prática, porque ainda estamos cheias desse amor romântico que nos foi gravado a fogo desde bem pequenas e não podemos escapar das contradições”.³⁸⁶ Depois de fazer um percurso histórico do casamento, Mary Del Priore afirma que, hoje, época na qual o amor é relacionado ao casal e ao casamento, “o amor não é ideal, que ele traz consigo a dependência, a rejeição, a servidão, o sacrifício e a transfiguração. Resumindo: existe grande contraste entre o discurso sobre o amor e a realidade de vida dos amantes.”³⁸⁷

³⁸³ Ibid., p. 58.

³⁸⁴ DEL PRIORE, Mary. Pequena história de amor conjugal no Ocidente Moderno. *Estudos de Religião*, Ano XXI, n. 33, jul./dez. 2007.

³⁸⁵ Ibid., 2007.

³⁸⁶ No original: “El amor romántico es injusto y mutila. Estamos intentando construir nuevas maneras de relacionarnos pero es muy complicado y doloroso pasar de lo teórico a la práctica, todavía estamos llenas de ese amor romántico que nos ha sido grabado a fuego desde bien pequeñas y no podemos escapar de las contradicciones.” (BONET, 2018, s./p.).

³⁸⁷ DEL PRIORE, 2007, p. 134.

Figura 55 – Pássaro defeca no amor romântico.



Fonte: Site de Paula Bonet, 2019.

No final de *La sed* depois da despedida – não dos amantes, porque esses já haviam ido há muito, mas do sofrimento e dela própria –, há um trecho do poema *Admonitions to a special person* (Advertências a uma pessoa especial), da já citada Anne Sexton, escrito em 1974 e publicado postumamente, no qual há uma definição de como deve ser o amor. O poema consiste em uma série de advertências para a pessoa especial que figura no título. O eu lírico adverte seu interlocutor sobre o poder, o ódio, os amigos, o intelecto e o amor, embora, depois de dar os conselhos, diga que, se fosse essa pessoa especial, não ouviria nenhum, porque ela mesma não acredita nas suas palavras. No contexto de *La sed*, Bonet desmargina a estrofe do poema em que já não há mais advertências, mas na qual o amor é definido. Como aparece no final do livro, na parte referente ao “Futuro ou realismo mágico”, que prevê uma posteridade na qual o fantástico é parte da realidade – vide o último verso da citação –, podemos ler essa definição do amor como a ressignificação do amor por Teresa como um sentimento natural e contagiante:

Amor? Seja homem. Seja mulher.
deve ser uma onda na qual você queira deslizar,
dar seu corpo, dar sua risada,
dar, quando a areia áspera lhe tira,
suas lágrimas para a terra. Amar alguém é algo
como uma oração e não pode ser planejado, você simplesmente

cai em seus braços porque sua crença desfaz sua incredulidade.³⁸⁸

Ao propor a imagem do amor enquanto onda, Sexton mostra que homens e mulheres devem querer deslizar nele, seguir o fluxo dessa força natural que desestabiliza, dar o corpo e as lágrimas, assim como reconstruí-lo sem o sofrimento da violência de gênero e sem estruturas sociais que podam o sentimento. Essa construção sobre o amor, nas últimas páginas do livro, faz parte da reconstrução de Teresa, porque ela precisou não apenas se desfazer da necessidade que sentia dos amantes, mas ressignificar a experiência amorosa. Além disso, é possível que o amor do poema seja lido como o amor próprio, mesmo que tenha um homem e uma mulher ali, porque as personagens precisam primeiramente se amar para depois amar o outro.

O sofrimento é outra experiência das personagens construída por meio da desmarginação de outros textos. O primeiro trecho foi desmarginado da *Aprendizagem* de Clarice Lispector e trata da solidão. Ele aparece no momento em que Lupe fala de seu sofrimento e mostra a dor pela separação. Ela diz: “Não posso fechar os olhos e me isolo a maior parte do tempo. Sei que essa leveza que preciso sentir para que a merda não entupa meu estômago pode me causar muito dano. Um dano a curto prazo deveria ser bom a longo”³⁸⁹. Em seguida, aparece a frase de Clarice:

Lóri estava triste. Não era uma tristeza difícil. Era mais como uma tristeza de saudade. Ela estava só. Com a eternidade à sua frente e atrás dela. O humano é só. Ela quis retroceder. Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais! O que quero, meu Deus. É que ela queria tudo. Como se passasse do homem-macaco ao pitecantropus erectus. E então não havia como retroceder: a luta pela sobrevivência entre mistérios. E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano.³⁹⁰

Esse trecho aparece entre o conselho de Ulisses ao apontar para a mulher de maiô vermelho e a coragem de Lóri de criar um corpo para si sozinha. Na ocasião, em que havia ocorrido um estado de graça – o que se costuma chamar de epifania clariceana –, ela fugira de

³⁸⁸ No original: “Love? Be it man. Be it woman. / It must be a wave you want to glide in on, / give your body to it, give your laugh to it, / give, when the gravelly sand takes you, / your tears to the land. To love another is something / like prayer and can’t be planned, you just fall / into its arms because your belief undoes your disbelief.” (SEXTON, 1982, p. 607-608). Tradução livre nossa do poema a partir do original e da tradução usada por Bonet, de José Luis Reina Palazón: “Amor? Sea hombre. Sea mujer. / Debe ser una ola por la que quieres deslizarte, / darle tu cuerpo, darle tu risa, / dar, cuando la áspera arena te coja, / tus lágrimas en la tierra. Amar a alguien es/ como una oración y no puede ser planeado, simplemente caes/ en sus brazos porque tus creencias desarman tu incredulidad”. (SEXTON apud BONET, 2016, p. 325).

³⁸⁹ No original: “No puedo cerrar los ojos y la mayor parte del tiempo me aílo. Sé que esa gravedad que necesito sentir para que la mierda no se empantane en mi estómago puede hacerme mucho daño. Un daño a corto plazo debería ser bueno a lo largo.” (BONET, 2016, p. 56).

³⁹⁰ LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1999, p. 74.

Ulisses porque ele era o perigo da felicidade. Ela havia falado, nesse episódio, uma das frases mais importantes do livro e também para o enredo: “– Um dia será o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só”.³⁹¹ Lóri estava triste e só, e ser humano é ser só, embora se possa também ser um só com o mundo, como ela havia dito. A personagem está no processo de aprendizagem emocional e precisa aprender a perder o gosto pela mediocridade. Ela aprende que apenas estando só, consigo mesma, é que se tornará humana e poderá criar seu corpo. A solidão aqui não é a negação da alteridade, mas sua aceitação, porque as personagens precisam entender que o outro faz parte da sua constituição subjetiva, embora não as complete no relacionamento amoroso, de modo que elas precisam conseguir viver com a companhia de si mesma e com o amor próprio antes de se entregarem a alguém.

Bonet aproxima Lóri e Lupe, ambas sofrendo, para mostrar a importância da solidão, de forma que coloca essa frase sobre “estar só”³⁹² antes da criação do corpo de Teresa, como que renunciando que a descoberta da solidão pelas personagens era o caminho para a criação e sua reconstrução enquanto humano e enquanto mulher. No texto depois da citação, Lupe reclama – em uma alusão não marcada a um poema de Anne Sexton que já trabalhamos na apresentação da exposição *Y llegas a perforarme en el blanco de mi sed* – de sentir-se repartida pela metade. Como já falamos, as personagens se falam inteiras quando estão com seus amantes, de forma que, aproximada da citação, essa reclamação mostra o embate entre ser humano e ser inteira.

Quando pensa sobre o suicídio a partir do suicídio do idoso chileno que se abandonou na cordilheira e morreu de hipotermia, Teresa, que nessa parte já havia tomado a voz do livro, recupera três escritoras que aparecem amalgamadas em um parágrafo, que reproduzo visualmente para que se veja a organização das citações (Figura 56).

³⁹¹ Ibid., p. 73.

³⁹² Nessa citação é importante comentar que Bonet cita a tradução do texto de Clarice para o espanhol, como faz com todos os demais textos que não foram escritos em espanhol. Há uma tênue diferença de sentido entre a frase de Clarice com a tradução Cristina Saénz de Tejada y Juan García Cayo. Enquanto Clarice fala que “o humano é só”, a tradução mostra “lo humano es estar solo”, de forma que um “ser só” passa para um estado, que pode ser lido como momentâneo.

Figura 56 – Organização do parágrafo sobre suicídio e notas.

"No sabré franquear el umbral de la muerte y dar el primer paso en la ausencia de mí."⁵
Mis impulsos suicidas siempre han sido más moderados. Recuerdo querer estampar un coche contra una montaña, con un papelito con un mensaje para Bru enganchado en mi ropa interior. Imitar a la Plath metiendo la cabeza en el horno y abrir la llave del gas, antes de comenzar a toser.⁶ O querer alejarme de mi casa, sacar un arma de la manga de mi abrigo y apoyar "la pequeña bestia recelosa" contra mi sien primero y después contra el corazón. Finalmente, "disparar contra un árbol".⁷

⁵Clarice Lispector.

⁶Sentir que me comen y arrastrar un colchón hasta la cocina. Prepararme un whisky. Y otro. Y otro más. Ingerir varios somníferos. Ir a buscar a mi hija a su habitación y tumbarla a mi lado, a los pies de un horno marca Mayflower. Abrir la llave del gas.

⁷María Luísa Bombal.

Fonte: BONET, 2016, p. 178.

Primeiramente aparece um trecho de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector:

Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar para a morte e pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim - também nessa hora última e tão primeira inventarei a tua presença desconhecida e contigo começarei a morrer até poder aprender sozinha a não existir, e então eu te libertarei. Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. No tamanho da verdade?³⁹³

Esse trecho aparece logo depois de G.H. inventar a mão, apenas uma mão, sem rosto, boca e olhos, porque é incapaz de criar uma pessoa inteira por ela mesma não ser uma pessoa

³⁹³ LISPECTOR, G.H. 1999, p. 17.

completa. Seu objetivo ao criar a mão é ter companhia enquanto escreve sobre sua experiência do dia anterior. Ao criar a mão, G.H. mostra medo de morrer e parar de existir. Ao recuperar essa parte, Teresa se mostra receosa ao pensar pela primeira vez na morte. No entanto, logo em seguida, no mesmo parágrafo, ela pensa em formas de se matar. Ao lermos o contexto clariceano do qual foi retirado o trecho, podemos pensar a criação de Teresa por Lupe e Monique como essa mão que acompanhará G.H. na hora da morte, porque tanto a narradora de Clarice quanto as personagens bonetianas estão desarmadas frente à vida. Quando Monique fala que matou seus seis “eus”, essa morte simbólica é a possibilidade de despersonalização para a criação de uma vida que pudesse *com* e *para* ela experimentar a morte. Teresa é essa tentativa de organização e de companhia para a morte, assim como a leitura é a construção de uma vida e de um apoio, de forma que nós, leitores, é que somos a mão, tanto de G.H. quanto de *La sed*.

No mesmo parágrafo, Teresa diz que gostaria de bater um carro em uma montanha, ou de tentar atirar em sua cabeça, mas no final, como Ana María, atira em uma árvore:

Lembro-me do enorme revólver que roubei e que escondi em meu armário, com a boca do cano enfiada num pequeno sapato de cetim. Uma tarde de inverno fui até o bosque. As folhas secas se comprimiam no chão, apodrecidas. A folhagem grudava-se em mim, morta e molhada como se fossem farrapos.

Por fim detive-me, já muito longe de casa; tirei a arma do bolso de meu abrigo e apalpei-a, receosa como se fora um pequeno animal que pode revoltar-se e morder.

Com infinitas precauções encostei-a contra as têmporas, contra o coração.

Depois, violentamente, disparei contra uma árvore.³⁹⁴

Além de o trecho mostrar que a personagem pensa em morrer, mas não tem coragem de se matar, a personagem de María Luisa Bombal, a amortalhada Ana María, pensa no suicídio na juventude como resposta para o sofrimento de um amor não correspondido. Dessa forma, Bonet recupera trecho no qual há amor e morte unidos e mostra que o sofrimento amoroso é capaz de matar. Embora o sofrimento comece como amoroso no livro de Bonet, é importante tirar o amor do centro, visto que não se sofre de amor, mas de uma violência patriarcal que usa o discurso do amor para impor regras e controlar pessoas, principalmente mulheres. Podemos pensar nessa violência pela simbologia da arma na cena de Bombal, representação do fállico, porque a personagem, como aponta Patrícia Baudeta, “usa uma arma tradicionalmente máscula, mas a vira contra ela mesma”³⁹⁵, o que mostra a posição de vítima do sistema.

³⁹⁴ BOMBAL, 1986, p. 12.

³⁹⁵ No original: “[...] all of the women characters are without exception the victims of an oppressive, patriarchal society. In a sad irony, Bombal’s women take a traditionally ‘male’ weapon, but turn it against themselves.” (BAUDETA, 2001, p. 52).

De forma contrastante, no mesmo parágrafo há menção à morte de Sylvia Plath (1932-1962), poeta estadunidense conhecida pela riqueza de sua poesia e pelo famoso romance autobiográfico *A redoma de vidro*, a que Bonet faz alusão indireta em determinada situação. Diferente de G.H. e de Ana María, personagens ficcionais, Plath se mata, e Bonet, assim como abre nota de rodapé com um trecho não aspeado em primeira pessoa que pretende ser uma entrada do diário de Plath³⁹⁶, representa-a visualmente no momento da morte, colocando a cabeça no forno. Quando recria a cena da morte de Plath e recupera ao longo do texto outras formas de suicídio de outras escritoras, movimento que já comentamos ao falarmos da descrição da morte de Virgínia Woolf, Bonet está pensando através da construção da morte na enunciação de Teresa uma vida outra por meio da escrita para essas escritoras, de forma não a negar suas mortes autoinfligidas, mas repensar a possibilidade de uma vida onde as escritoras não vissem na morte a possibilidade do fim, mas que a reconstrução da vida se dê em vida e pela literatura.

A alusão indireta à *Redoma de vidro* aparece em um momento, ainda na primeira parte do livro, em que Lupe dialoga com Martín sobre a separação deles. Ela fala que:

Depois de passar por você me atrevo a sair da redoma de vidro em que comecei a viver. São passeios curtos, mas me servem.
A onda de calor e as plantas mortas: parte do cenário no qual vivemos nossa separação. O calor me queima e não retenho nenhum líquido. Vou me esvaziando pela boca e pelos olhos cada vez que me lembro de você.³⁹⁷

No romance de Plath, cheio de imagens desenvolvidas para construir o espaço interior³⁹⁸, a redoma de vidro é um “símbolo para o mundo interior e alienado”³⁹⁹ da personagem-narradora Esther Greenwood, que não se adequa e se vê deslocada do mundo intelectual no qual queria se inserir. Dessa forma, a redoma de vidro aparece como metáfora espacial para o enclausuramento do sofrimento. Aproximando esse sofrimento do corpo, podemos ler essa redoma de vidro como o próprio corpo, porque é através dele que nos

³⁹⁶ Lemos na nota: “Sentir que me comen y arrastrar un colchón hasta la cocina. Prepararme u whisky. Y otro. Y otro más. Ingerir varios somníferos. Ir a buscar a mi hija a su habitación y tumbarla a mi lado, a los pies de un horno marca Mayflower. Abrir la llave con gas.” (“Sentir que me comem e arrastar um colchão até a cozinha. Preparar um whisky para mim. E outro. E mais outro. Ingerir vários soníferos. Buscar minha filha no seu quarto e deitá-la ao meu lado, aos pés de um forno da marca *Mayflower*. Abrir a chave com gás”. BONET, 2016, p. 178).

³⁹⁷ No original: “Después de pasar por ti me atrevo a salir de la campana de cristal en la que empecé a vivir. Son paseos cortos pero me sirven.

La ola de calor y las plantas muertas: parte del escenario en el que vivimos nuestra separación. El calor me abrasa y no retengo ningún líquido. Me voy vaciando por la boca y por los ojos cada vez que te recuerdo.” (BONET, 2016, p. 110-112).

³⁹⁸ Para uma análise aprofundada das imagens do romance para a construção do percurso de Esther na caída da depressão e da sua recuperação, recomendo a leitura do capítulo “The bell jar”, de Eileen M. Aird (1973), em seu livro *Sylvia Plath*. Não exploraremos aqui, mas é possível aproximar o percurso da jornada interior de Esther da jornada das personagens de Bonet.

³⁹⁹ No original: “[The bell jar] is the symbol of the inner, alienated world”. (AIRD, 1973, p. 93).

fechamos e nos abrimos para o mundo, de forma que a imagem da redoma representa o fechar-se para a vida, uma recaída dentro de si que faz sofrer, e o fato de ser de vidro mostra como se continua a olhar o mundo e a vida, mas sem tocar nem agir. Como afirma a narradora do romance: “Para a pessoa dentro da redoma de vidro, vazia e imóvel como um bebê morto, o mundo inteiro é um sonho ruim. / Um sonho ruim.”⁴⁰⁰ Enquanto estava mal, não importava, para ela, onde e como estaria, porque a redoma de vidro a continuaria “cozinhando” e paralisando:

Não teria feito a menor diferença se ela tivesse me dado uma passagem para a Europa ou um cruzeiro ao redor do mundo, porque onde quer que eu estivesse — fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc —, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado. [...] O ar da redoma me comprimia, e eu não conseguia me mover.⁴⁰¹

Nas aparições da imagem no romance, podemos aproximar a fala de Lupe da recuperação de Esther, quando essa diz: “Todo o calor e o medo haviam sido expurgados. Eu me sentia surpreendentemente em paz. A redoma de vidro pairava, suspensa, alguns centímetros acima da minha cabeça. Eu estava aberta para o ar que soprava ao meu redor.”⁴⁰² Apesar de ter se recuperado depois do tratamento de choque, a redoma de vidro estava ali ainda, ameaçando a clausura novamente. Lupe também saiu da sua redoma, sua clausura e isolamento da vida, mas vai para um ambiente no qual o ar a queima pela falta de Martín. Dessa forma, a redoma não apenas paira, mas se mostra rodeada de outra redoma: Martín, da qual ela ainda não conseguiu se desfazer e que ainda a faz chorar.

Outra citação que mostra o estado mental de Teresa é de trecho da prosa poética do primeiro livro da chilena Teresa Wilms Montt (1893-1921), *Inquietudes sentimentales* (Inquietudes sentimentais), de 1917, no qual a escritora coloca a dimensão afetiva em primeiro plano sem cair no estereótipo do derramamento sentimental⁴⁰³, e no qual figura o conceito “estranho mal”, bastante presente em sua obra. O título do livro já mostra a ansiedade presente nos textos, e essa inquietude, segundo Cecilia Macon⁴⁰⁴, expressa o visceral, o corporal e o que escapa da domesticação discursiva, como a figura da própria escritora frente às instituições e

⁴⁰⁰ PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014, s./p. Ebook.

⁴⁰¹ Ibid., s./p. Ebook.

⁴⁰² Ibid., s./p. Ebook.

⁴⁰³ Na leitura de Cecilia Macon (2017), o sofrimento individual do eu lírico de Wilms Montt é ponto de partida para a construção de uma comunidade afetiva, além de que o sofrimento individual também é causado por essa comunidade, o que podemos ver na construção da alteridade ao longo das inquietudes – inclusive no aspecto amoroso – e nas construções que mostram seu posicionamento anarcofeminista e sua preocupação social.

⁴⁰⁴ MACON, Cecilia. “Teresa Wilms Montt: la visceralidad como activismo”. *In: 452°F* (Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona). v. 17, 2017, p. 191-205.

discursos conservadores da época. Nessas inquietudes, compostas de 49 poemas em prosa, Wilms Montt escreve sobre diversos sentimentos, como a dor, a angústia, a morte, o amor e a solidão, dentre os quais figura (aqui e nos seus diários publicados posteriormente) o “estranho mal”, que, na primeira vez que é mencionado, é descrito como “mal de amores, de grandezas incompreendidas, de ideais infinitos. / Mal que me incita a viver em outro coração, para descansar da tarefa difícil de sentir ao viver dentro de mim mesma⁴⁰⁵. Esse mal estranho⁴⁰⁶ se mostra como a fusão paradoxal do amor e da morte, que causa melancolia e dor e pode ser aproximado do *spleen* romântico. Não à toa, ela fala: “Meu espírito é mais da morte, que da vida”⁴⁰⁷. O trecho desmarginado é parte do poema número III do livro:

Um perfumadíssimo cravo morre sangrando.
É um coração partido sobre um prato de Sèvres.
Estranha sensação suas pétalas espalhadas me causam; dir-se-ia lábios prostituídos;
frescas feridas de punhal.
Nada tenho, nada quero; minha cabeça dolorida, doente do estranho mal, se abandona
sobre a mesa, pesada como um bloco de mármore.⁴⁰⁸

O eu lírico do poema diz sofrer do estranho mal por nada ter e nada querer, o que afeta tanto o mental quanto o físico, porque a dor do coração partido e do excesso de desejo causam essa melancolia que faz com que ela fique inerte, como que desistindo da vida, e se torne o peso passivo de um pedaço de mármore. Podemos aproximar esse estado mental e físico das personagens de Bonet, porque elas sentem o mesmo, que nada têm no amor, e que nada querem, o que faz com que pensem na morte e sua consequente inexistência. Tendo em vista que essa citação aparece de epígrafe na parte do livro intitulada “Os ventres”, ela carrega consigo a situação das personagens bonetianas no clímax de seu sofrimento, de modo que elas, como o eu lírico de Wilms Montt, se veem doentes e prestes a se abandonar à inércia de ser um bloco de mármore porque não aguentam mais a dor de seus corpos e suas mentes. Além disso, o eu lírico de Wilms Montt usa o superlativo para falar do “estranhíssimo mal” ao se referir nominalmente à perda do seu amado Anaurí, por quem se apaixonou depois de morrer e de

⁴⁰⁵ No original: “mal de amores, de incompreendidas grandezas, de infinitos ideales. Mal que me incita a vivir en otro corazón, para descansar de la ruda tarea de sentirme vivir dentro de mí misma.” (WILMS MOTT, 1917, p. 7, tradução livre nossa).

⁴⁰⁶ Para aprofundamento do “estranho mal” na obra de Teresa Wilms Montt, recomendo a leitura do texto: LEHANE LEZAUN, Maialen. *El «extraño mal» de Teresa Wilms Montt: Romanticismo y transgresión de la normativa de género en la vanguardia chilena*. 2015. 41f. (Monografia em Filologia hispánica, românica e teoría literária) - Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2015.

⁴⁰⁷ No original: “Mi espíritu es más de la muerte, que de la vida”. (WILMS MONTT, 1917, p. 52).

⁴⁰⁸ No original: “Un odoratísimo clavel se muere sangrando. / Es un corazón partido sobre un plato de Sèvres. / Extraña sensación me causan sus pétalos diseminados; diríase labios prostituidos; frescas heridas de puñal. / Nada tengo, nada quiero; mi cabeza dolorida, enferma del extraño mal, se abandona sobre la mesa, pesada como un bloco de mármol. (WILMS MONTT, 1917, p. 13).

quem escreve uma biografia mais tarde⁴⁰⁹, o que confirma a presença do amor no contexto do “estranho mal” e mostra que, novamente, há um texto que trata a vida amorosa de forma negativa.

Em seguida, há, ainda, outro texto de Sylvia Plath desmarginado: o poema “Lady Lazarus”, do livro *Ariel*, publicado postumamente em 1965. As duas estrofes do poema são inseridas na sétima parte de *La sed*, intitulada “Histeria significa útero”, que segue depois da internação e da intervenção médica acompanhada da imagem do corvo rasgando o corpo de Teresa. Nesse momento, a reflexão sobre a morte e o suicídio já está bem consolidada, de forma que o poema de Plath é o arremate final. O poema de Plath, construído a partir da experiência autobiográfica da poeta, permite que pensemos a morte enquanto experiência literária e, assim, ressignifiquemos a morte das personagens bonetianas e a própria discussão sobre o ato de se matar. Nos poemas de *Ariel*, a morte aparece como algo puro que simboliza e possibilita renascimento”⁴¹⁰. Alguns críticos leem os poemas de Plath sobre a morte como uma prefiguração do seu suicídio, como uma nota suicida, e de fato há relação autobiográfica com a vida da poeta – nesse poema, por exemplo, a idade do eu lírico é a mesma em que Plath se suicidou –, mas, como Susan Bassnett⁴¹¹ aponta, esse é apenas um jeito de ler, que soa injusto perante a potência poética dos poemas da poeta (assim como fazer leitura autobiográfica ou sociológica de textos escritos por mulheres apenas pela autoria feminina).

Já no título Plath recupera a morte no poema, pois seu eu lírico – a *Lady* é a persona do poema – é a versão mulher de Lázaro, personagem bíblico que Jesus ressuscita, ou seja, personagem que venceu a morte. A partir da leitura do poema, vemos que o eu lírico do poema é uma mulher que tem obsessão pela morte, mas que não morre, apesar de fazer ao longo do poema três tentativas de suicídio e, como afirma, depois da sua recuperação ela é “[...] a mesma, idêntica mulher”⁴¹². Ela se compara a um gato e afirma que tem nove vidas, e que as viverá pela morte e continuará renascendo, apesar de na segunda tentativa de suicídio ela realmente ter tentado a morte derradeira: “Na segunda quis / Ir até o fim e nunca mais voltar. / Oscilei, fechada // como uma concha do mar. / Tiveram que chamar e chamar / e tirar os vermes de mim como pérolas grudentas”⁴¹³.

⁴⁰⁹ Anauri é Horacio Ramos Mejía, figura real da biografia de Teresa Wilms Montt que se apaixonou pela escritora e que, por não ter seu amor correspondido, se mata na frente dela. Mais tarde, em 1918, quando está na Espanha, escreve a biografia poética dele (WEINTRAUB, 2007).

⁴¹⁰ AIRD, Eileen. “Ariel”. In: _____. *Sylvia Plath*. (The Modern Writers series). Edimburgo: Oliver & Boyd, 1973.

⁴¹¹ BASSNETT, Susan. *Sylvia Plath: an introduction to the poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

⁴¹² PLATH, Sylvia. “Lady Lazarus”. In: _____. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo. Campinas: Verus, 2018, p. 47.

⁴¹³ Ibid., p. 47.

Esse poema é violento não apenas pela temática da morte e pela ironia com a qual é desenvolvido, mas pela construção metafórica da opressão e do sofrimento psicológico do eu lírico a partir da opressão dos judeus pelos nazistas no contexto da Segunda Guerra Mundial, ao serem apresentadas imagens do corpo da suicida como o abajur de pele de judeus, ou sabão com a gordura de seus corpos. Ela inclusive intimida o Herr Doktor, o médico nazista que fazia experimentações com os judeus: “E aí, Herr Doktor. / E aí, Herr Inimigo”, que, pensando na leitura da perspectiva feminista, significa o opressor homem. Ela também recupera duas outras figuras masculinas como “Herr,” que em alemão significa “senhor”: “Herr Deus, Herr Lucifer”⁴¹⁴, alertando-os, como que em um aviso de que ela não irá nem para o céu nem para o inferno, porque nenhum deles vai oprimi-la, já que a cada morte ela renasce. Dessa forma, o suicídio, no poema, é a morte psicológica da mulher, do ser oprimido, que lhe possibilita renascimento e libertação. É nesse contexto que, no trecho desmarginado por Bonet, o eu lírico fala que morrer é uma arte que ela domina:

Morrer
É uma arte, como tudo o mais.
Nisso sou excepcional.

Desse jeito faço parecer infernal.
Desse jeito faço parecer real.⁴¹⁵

Essa metáfora do ato de morrer enquanto arte ironiza ao mostrar vigor e criatividade envolvidos no suicídio. Além de se mostrar uma arte de resistência, já que a morte é uma forma de mostrar para o carrasco – o nazista e o patriarcado – que quem detém o poder da morte e da vida é ela própria, e que ela faz com maestria o ato de tirá-la, porque ela tem autonomia e através da morte alcança a libertação. Em seguida, ela fala que o suicídio é um teatro, de forma que ironiza o ato e o coloca como um espetáculo teatral, como uma encenação para um público que a vê sobrevivendo como um milagre, o que mostra uma crítica violenta para a leitura do suicida que sobrevive como aquele que queria apenas chamar a atenção⁴¹⁶. Isso mostra a dramatização do seu estado mental e a construção da morte como uma arte metalinguística no poema, porque ela e o renascimento acontecem em forma de linguagem e são performados a cada novo poema escrito ou a cada nova leitura da Lady Lazarus morrendo, além de que o poema também coloca o leitor como o público e o *voyeur* que assiste à performance do *strip-tease* da sua ressurreição.

⁴¹⁴ Ibid., p. 50.

⁴¹⁵ PLATH, 2018, p. 47.

⁴¹⁶ Essa última leitura partiu da leitura da análise do poema por Sarah Casagrande em *A poesia de Sylvia Plath: tradução e recepção de Lady Lazarus e Words por graduandos de curso de licenciatura em letras*. 216f. (Dissertação de mestrado) – Universidade Estadual de Maringá (Programa de Pós-graduação em Letras). 2008.

Nesse sentido, podemos pensar a poesia enquanto morte, porque a cada novo poema sobre a morte ou sobre a luta contra a opressão dos homens a morte paradoxalmente ressuscita, já que figura na linguagem de novo para novamente ser derrotada. Assim como esses versos desmarginados por Bonet, há muita força nos versos finais do poema, nos quais, depois de alertar Deus e Lúcifer, o eu lírico fala:

Saída das cinzas,
Me levanto com meu cabelo ruivo
E devoro homens como ar.⁴¹⁷

O eu lírico que virou cinzas – pó, nada –, com seus cabelos ruivos, se coloca como fênix, a ave que renasce das cinzas e se vinga de quem fez com que ela se matasse e de quem assistiu ao espetáculo e não viu a morte enquanto libertação. Das cinzas para a vida, ela também se vinga comendo os opressores, os “Herr” que aparecem no poema, de modo que anula a opressão em que vivia e a transforma em força. Aproximando esse final ao de *La sed*, podemos dizer que a morte para as personagens de Bonet, da mesma forma que para *Lady Lazarus*, é um caminho para a reconstrução, já que elas matam seus vários “eus” ao longo do livro, e esse processo de sofrimento e morte é o responsável por dar vida à Teresa, ou seja, diferente do eu lírico de Plath, que volta uma mulher idêntica, há o renascimento de uma vida outra, pela via da ficção, na junção de Lady Lazarus com G.H., que fala que a vida é outra que não a que ela pensava. Pensando na localização dos versos de Plath no livro de Bonet, podemos dizer que a caracterização da morte como arte é o passo final para a morte enquanto recuperação para Teresa, porque os versos plathianos reconstróem o sentido da morte construído até então, de fim. Pensando nessa reconstrução de sentido, podemos pensar os versos do poema que é citado depois, *Wanting to die* (Querendo morrer), de Anne Sexton, retirado do livro *Live or die*, de 1966.

O eu lírico do poema, a própria Sexton, é uma suicida que traduz a um interlocutor⁴¹⁸ sua obsessão pelo suicídio. Ela fala não ter nada contra a vida e que até caminha inconscientemente por ela, com sua roupa não amassada pela viagem (viagem essa um tanto ambígua: metáfora para vida? Ou para a tentativa de suicídio?), além de dizer que sua única paixão é a morte, por ter a capacidade de equilibrar a vida. Segundo ela, esse desejo de morrer

⁴¹⁷ Ibid., p. 50.

⁴¹⁸ O interlocutor pode ser tido como um psicanalista ou psiquiatra, tendo em vista o caráter autobiográfico do poema e o fato de Sexton ter começado a escrever poesia como forma de tratamento da depressão, ou Deus, que lhe deu a vida. Se pensarmos na biografia de Sexton, esse poema foi escrito e enviado para Anne Wilder, psicanalista e amiga da poeta, depois que a questionou sobre sua obsessão pelo suicídio. (MIDDLEBROOK, 1994).

nunca para de voltar, sendo descrito como um culto à morte – similar à metáfora de Plath da morte enquanto arte. Ela descreve a morte enquanto um osso triste machucado e a personifica como alguém que espera, ano após ano, que ela se desfaça da ferida que é seu próprio fôlego. A estrofe desmarginada por Bonet contém os versos mais famosos do poema, nos quais o eu lírico afirma que os suicidas têm uma linguagem especial, que se mostra uma linguagem do corpo e da aparente ausência de racionalidade, ou do limite da vida:

Mas os suicidas têm uma linguagem especial.
Como carpinteiros, eles querem saber *com que ferramentas.*
Eles nunca perguntam *por que construir.*⁴¹⁹

A partir da aproximação dos suicidas com os carpinteiros, o eu lírico deixa clara a lógica – ou a ausência dela – do suicida em relação à morte. Eles apenas querem saber com que ferramentas vão se matar, ou seja, *como* tirarão a vida, visto que a visão dela sobre a morte é a de um culto – ou de uma performance, pra dialogar com o poema de Plath. Em contrapartida, os suicidas nunca se perguntam em relação aos motivos que os levam à morte, a ponto de, em um dos versos, o eu lírico até falar que “Os suicidas já traíram o corpo”⁴²⁰, de forma que não veem suas vidas como por um fio⁴²¹, no limite. Assim, já desistiram da existência corporal e, concomitantemente, da vida como um todo. A escolha pela imagem da construção, pela escolha do verbo “construir” (*build*), faz com que possamos ler a falta de questionamento acerca de razões para construir não apenas como a alienação sobre motivo para morrer, mas, ao tomar a construção como o oposto da morte, como a ausência de se questionar por que construir a vida.

Diferente dessa ausência de questionamento dos suicidas proposta por Sexton, há uma citação desmarginada do ensaio *Mito de Sísifo*, sobre o suicídio filosófico, do filósofo franco-argelino Albert Camus (1913-1960), que apresenta uma resposta para o dilema do suicídio. Junto da citação há uma resposta de Bonet usando o próprio corpo, do qual o eu lírico do poema anterior de Sexton já havia se desfeito. No ensaio, Camus analisa o sentido da vida e a existência absurda da humanidade. Para ele, o suicídio é o único problema filosófico que existe, porque parte do julgamento se a vida é válida ou não, de forma que o seu sentido é mais importante.

⁴¹⁹ No original: “But suicides have a special language. / Like carpenters they want to know *which tools*. / They never ask *why build*.” (SEXTON, 1991, p. 142, tradução livre nossa). Preferi não usar a tradução de Raul de Sá Barbosa para manter o verbo no último verso: “Mas suicidas têm uma linguagem especial./ Como carpinteiros, eles querem saber *com que ferramentas.*/ Jamais perguntam *o porquê da obra*”. (apud MIDDLEBROOK, 1994, p. 209).

⁴²⁰ No original: “Suicides have already betrayed the body.” (SEXTON, 1982, p. 143).

⁴²¹ No poema, Sexton escolhe a imagem da “vida na ponta da agulha” – “I did not think of my body at needle point.” (SEXTON, 1982, p. 143). –, mas acho que em português a ideia soa mais clara se pensarmos na expressão idiomática “por um fio”.

Segundo Camus, as razões para se viver são as mesmas para se morrer – depende da perspectiva que se toma – e a busca por sentido e felicidade faz parte de uma obrigação moral. Nesse sentido, o absurdo está tanto na inutilidade da vida, visto que não conseguimos resposta quando nos perguntamos por que existimos, quanto na monotonia da vida cotidiana, porque o ritmo da vida moderna faz com que as tarefas sejam feitas mecanicamente, como Sísifo, que leva diariamente uma pedra montanha acima, o que impossibilita a felicidade. Dessa forma, ao se matar, o suicida faz uma espécie de confissão de sua incompreensão da vida e da inutilidade do sofrimento. É justamente da busca por um sentido da existência absurda que trata a citação desmarginada: “O importante – escreveu alguém – não é descobrir as razões que empurram ao suicídio, mas se existe alguma para continuar vivendo”.⁴²² Como afirma Camus, a consciência está na origem de tudo, porque viver é encarar o absurdo, de modo que, para ele, há duas formas possíveis de se lidar com esse absurdo: a morte ou o restabelecimento.

Quando pensamos a página dupla na qual essa citação foi colocada em *La sed*, vemos o deslocamento de gênero, porque o trecho original fala do ser humano universal enquanto homem; em contrapartida, vemos a proposta de Bonet para que as mulheres continuem vivendo quando já não veem sentido e/ou acabaram os relacionamentos amorosos que acreditavam dar sentido às suas vidas. Na página dupla do trecho desmarginado de Camus, a pintora colocou o desenho de uma vulva sendo tocada pela própria personagem, ou seja, ela se masturba e alcança o prazer sozinha, sem a necessidade de um amante. Dessa forma, Bonet propõe às mulheres o amor próprio e defende a busca do prazer por meio da masturbação como forma de reconstruir a existência devido à descoberta da potência do próprio corpo. O prazer da masturbação, normalizado socialmente para os homens, ainda é um tabu para muitas mulheres, pelo fato de o prazer ter sido negado às mulheres por muito tempo e construído culturalmente como algo sujo e vergonhoso. Ao propor a masturbação como razão para se continuar existindo, Bonet mostra que a existência de mulheres precisa ser ressignificada tanto para um novo sentido, que não seja o de existir em função do prazer e da vida dos homens, quanto para um prazer independente. Nesse contexto, Bonet dialoga com Camus, expandindo o contexto da citação ao inserir a reconstrução da história das mulheres por seus corpos como razão da existência, seja

⁴²² No original: “Lo importante – escribí alguien – no es descubrir las razones que empujan al suicidio, sino si existe alguna para seguir viviendo.” (CAMUS, Albert. Apud BONET, 2016, p. 302). Li duas traduções, uma para o português e outra para o espanhol, e não encontrei de forma transparente o trecho citado por Bonet, com tradução de Esther Benítez. Acredito que o trecho seja, por ser o mais próximo: “Viver sob esse céu sufocante exige que ou se saia disso ou se continue. Trata-se de saber como, no primeiro caso, se sai, e por que, no segundo, se fica. Defino assim o problema do suicídio e o interesse que se pode aplicar às conclusões da filosofia existencial.” (CAMUS, 2016, p. 40, trad. Ari Rotman e Paulina Watch).

individualmente ou pelo compartilhamento do gênero, de forma que defende a autonomia das mulheres e ressignifica o prazer como algo próprio que independe dos amantes.

Toda essa construção sobre a morte culmina na última parte do livro, “Futuro ou realismo mágico”, cuja epígrafe é composta por versos das últimas estrofes do poema *The doctor of the heart* (O médico do coração), do livro *The book of Folly* (O livro da loucura), de 1972, novamente de Anne Sexton. Nesse poema, o eu lírico, também uma suicida, fala:

[...] Oh, coração, coração vermelho de tabaco,
bata como uma guitarra de rock.

Estou na proa do barco.
Já não sou a suicida

Com sua balsa e seu remo.
Herr Doktor! Já não morrerei

Para te irritar, ó homem revolvendo
de enjoo no chão.⁴²³

Nesse poema, o eu lírico, também uma mulher, fala que deixou de ser suicida, e usa a metáfora do barco para a tomada de sua autonomia e para mostrar sua força para sua aparente reconstrução. Ela está no barco para guiar-se sozinha na inconstância do mar, sem medo da morte, e não precisa de ajuda, diferente de seu médico, que se retorce enjoado no chão do barco. De forma semelhante ao poema de Plath, esse médico é chamado de “Herr Doktor” de forma irônica, mas aqui é um psiquiatra – o psicanalista de Sexton, Dr. Martín Orne, pela leitura autobiográfica⁴²⁴. Ela fala ao médico que já não vai mais morrer, o que faz para irritá-lo, porque, para um psiquiatra, na lógica dela, a morte é fascinante⁴²⁵. O que é importante no poema é que o eu lírico diz não querer e não precisar de ajuda, porque ela está pronta para qualquer consequência, inclusive a possibilidade do fim pela morte. Quando lemos os versos desmarginados por Bonet sem considerar o contexto do poema todo, o que faz com que a ironia seja desconsiderada, o sentido é modificado, mas o barco continua como metáfora para a força de alguém que não mais morrerá. Dessa forma, a partir dessa última citação, Teresa larga o pensamento suicida e passa para o seu processo de reconstrução.

⁴²³ No original: “[...] O heart, tobacco red heart, / beat like a rock guitar. // I am at the ship’s prow. / I am no longer the suicide // with her raft and paddle. / Herr Doktor! I’ll no longer die // to spite you, you wallowing / seasick grounded man.” (SEXTON, 1982, p. 302).

⁴²⁴ Martín Orne teve que ir de Boston para Pensilvânia quando aceitou o cargo de professor universitário, de forma que parou o tratamento de Sexton, embora a visse toda vez que viajasse para Boston, como relata no prefácio para a biografia de Sexton. (MIDDLEBROOK, 1994).

⁴²⁵ A análise desse poema foi realizada com o apoio do artigo *Beyond the doctor-patient relationship: Anne Sexton and her psychiatrist, Dr. Martin T. Orne*, de Shiho Fukuda (2006).

3.4. O percurso dos corpos bonetianos

O título da sétima parte, “Histeria significa útero”, faz referência a uma citação desmarginada de Siri Hustvedt, na qual a escritora relata a leitura preconceituosa que se fez – e continua a se fazer, apesar de usarem outros termos – de mulheres:

Quando se usa a palavra “histeria” em jornais ou revistas, o redator quase sempre registra que ela deriva do termo grego para “útero”⁴²⁶. Sua origem como problema puramente feminino relacionado a órgãos reprodutivos serve para alertar os leitores de que a palavra reflete um preconceito antigo contra mulheres, embora sua história seja bem mais complicada do que indica a misoginia. Galeno acreditava que a histeria era uma enfermidade própria das mulheres solteiras e viúvas, privadas das relações sexuais, mas não loucura, pois não envolvia obrigatoriamente danos psicológicos.⁴²⁷

Quando Bonet desmargina esse trecho, ela escancara que, embora tal crença – que por muito se disse científica – já tenha sido desacreditada, os corpos das mulheres são controlados e são lidos de formas inadequadas, assim como já relatamos, na parte sobre as metáforas, pela pesquisa de Nancy Leys Stepan sobre os crânios de mulheres. Apesar de datada, continua-se, em muitos contextos do cotidiano, a usar o termo “histéricas” para chamar mulheres sem controle. É interessante que Bonet recupere a histeria porque essa doença permite que pensemos os estereótipos de feminilidade e as mudanças sobre o corpo das mulheres ao longo do tempo. Segundo Susan Bordo, a histeria é uma patologia típica do século XIX que marcou o corpo das mulheres com a intensificação dos estereótipos da feminilidade de delicadeza e passividade sexual, a ponto de, na época, a palavra “histeria” ser usada intercambiavelmente ao termo “feminino”, de forma que a histérica poderia ser considerada “uma reprodutora do dócil corpo da feminidade.”⁴²⁸ A mudez da histérica, por exemplo, era um sintoma social da falta de voz das mulheres na época. Na histeria – assim como na anorexia e na agorafobia, que são seus correspondentes atuais, de acordo com Bordo –, “o corpo da mulher pode ser visto como uma superfície na qual as construções convencionais da feminidade são expostas rigidamente ao exame, através de suas inscrições em forma extrema ou hiperliteral.”⁴²⁹

⁴²⁶ Na tradução usada por Bonet, em espanhol, o começo do trecho é “‘Histeria’ significa útero” (BONET, 2016, p. 253), o que mostra a referência direta no título. O resto da tradução para o espanhol é bastante parecida com a para o português.

⁴²⁷ HUSTVEDT, 2011, p. 17.

⁴²⁸ BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. *In*: JAGGAR, Alis; BORDO, Susan R. (org.). Trad. de Brítta Lemos de Freitas. - Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 33.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 27.

Junto da citação de Hustvedt, Teresa, com suas mãos cortadas – automutiladas –, logo após ser dilacerada pelo corvo da angústia, fala que a liberdade a enjaula:

Às vezes sinto que ando para trás e que tudo acontece muito rápido. Uma corda invisível que me arrasta adiante pressiona minha nuca, e minhas tripas se agitam. Olho meus braços e sei que a cicatriz chegará mais tarde. Uma voz anêmica analisa cada movimento de meu cérebro e me sentencia. Queria ser livre e agora que sou essa liberdade queima minhas mãos. Me enjaula.⁴³⁰

A liberdade, aqui, pode ser lida de duas formas diferentes. É tanto a liberdade da personagem em relação ao amor romântico, que a prendia e a tornava submissa, quanto, de forma metonímica, a liberdade de gênero, dos direitos e das conquistas das mulheres, assim como do seu corpo. Ambas estão relacionadas, visto que Teresa só conseguiu transformar sua experiência da solidão – e fala isso quando ainda está no processo e seu corpo se dilacera com o sofrimento – ao ressignificar seu corpo e sua experiência de mulher. É, além disso, uma liberdade marcada, porque, como ela diz, a cicatriz virá, dada a relação entre liberdade e prisão, já que a liberdade enjaula as mulheres pela recusa da sociedade, na forma como está organizada, em aceitar que sejam livres e que, por isso, tenta trancá-las nos estereótipos de gênero dos quais saíram.

Nesse sentido, podemos ler a histeria não como uma patologia nem com uma relação de docilidade, mas, pensar a ressignificação do corpo e do ser-mulher a partir de um novo modo de vida via subversão do termo histeria pelos surrealistas, como uma forma de expressão e de transformação do tabu em totem, do negativo em positivo. É preciso pensarmos, como evoca Veronica Stigger⁴³¹, que Louise Bourgeois representa um corpo histérico masculino, nu e encurvado, em *O arco do triunfo*, de 1993, subvertendo a relação entre histeria e feminino, conseqüentemente corrompendo a concepção de um gênero enquanto histérico. Clarice Lispector, a despertadora de Bonet que mais recupero aqui, já recupera a histeria de forma elogiosa em *Água viva*, “na forma de um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares de êxtase, isto é, de *saída de si* – e de saída, portanto, também das ideias convencionais tanto de arte quanto de humanidade”.⁴³² Dessa forma, reivindico, em diálogo com o Surrealismo e com Stigger, o corpo histérico pela sua fuga das normas e regras, aos

⁴³⁰ No original: “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 anêmica analiza cada movimiento de mi cerebro y me sentencia. Queria ser libre y ahora que lo soy esa libertad me quema en las manos. Me enjaula.” (BONET, 2016, p. 253).

⁴³¹ STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

⁴³² Ibid., p. 8-9.

comportamentos esperados pela moral, pelos costumes e pela sociedade – pelo patriarcado que quer dominar mulheres. Esse corpo, então, é livre.

Nesse processo de libertação, na parte “Os ventres”, Teresa cria uma metáfora do corpo enquanto refúgio para falar da resistência perante o sofrimento imposto sobre seu próprio corpo pelo sistema:

Cada corte na pele me esvazia de algo que durante muito tempo foi importante. Chego meio cheia ao refúgio que tenho construído há tantos anos, só, a golpes de ferida e salto mortal, à força de sangramentos vaginais, lacerações, rasgamentos e lobos de olhos brilhantes. Como os lobos, inflijo dentadas a minhas presas e consegui privá-los do poder que o patriarcado me fazia conceder: continuo sendo meu próprio refúgio.⁴³³

Dessa forma, ao criar Teresa, por meio da co-operação entre imagem e palavra, e permitir que experienciemos sua jornada pela leitura, Bonet faz com que o corpo da mulher seja reconstruído como refúgio e combata a violência – quem antes recebia dentadas de lobos agora inflige dentadas a eles, revidando –, criando uma nova figuração para a mulher no espaço da imagem, diferente daquela que se tenta impor. Nessas figurações corporais, Bonet trabalha com construções que possibilitam que pensemos novos modos de vida para os corpos de mulheres por meio da (des)montagem humana e da potencialidade corporal do prazer.

Essas figurações que ressignificam corpos, como metáforas tecidas ao serem construídos ao longo do livro, têm uma grande força política, porque, como diz Henri Zerber, “a maneira como nós vemos o corpo na experiência cotidiana é afetada, ela mesma, por nossos hábitos culturais, particularmente por nossa cultura visual”⁴³⁴. Tendo sido quebradas muitas das convenções de feminilidade, como a passividade, o recato e a domesticidade do “anjo do lar”, a cultura visual da sociedade contemporânea utiliza, como apresenta Naomi Wolf⁴³⁵, o “mito da beleza” através dos discursos do corpo para impor comportamentos, muito mais que meras aparências, e, assim, controlar os corpos das mulheres. A beleza (e, conseqüentemente, o amor próprio) foi o único meio de controle que restou desde que, na segunda onda do feminismo, conseguimos sair da clausura do ambiente doméstico, de modo que

⁴³³ No original: “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, 2016, p. 242-3).

⁴³⁴ ZERNER, Henri. O olhar dos artistas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Gorges (org.). *História do corpo*. v. 2. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 130.

⁴³⁵ WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens das mulheres são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Voltaram a ser impostos aos corpos e rostos das mulheres liberadas todas as limitações, tabus e penas das leis repressoras, das injunções religiosas e da escravidão reprodutiva que já não exerciam influência suficiente. A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável porém efêmero, assumiu o lugar das tarefas domésticas, também inesgotáveis e efêmeras. Como a economia, a lei, a religião, os costumes sexuais, a educação e a cultura foram forçados a abrir um espaço mais justo para as mulheres, uma realidade de natureza pessoal veio colonizar a consciência feminina. Recorrendo a conceitos de "beleza", ela construiu um mundo feminino alternativo, com suas próprias leis, economia, religião, sexualidade, educação e cultura, sendo cada um desses elementos tão repressor quanto os do passado.⁴³⁶

A partir desses controles,

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.⁴³⁷

O corpo não é algo dado, mas, como afirma a filósofa estadunidense Judith Butler⁴³⁸, é construído socialmente na relação interno-externo por atos performativos que incorporam o gênero e respondem às forças sociais e culturais que fazem com que performemos, na nossa superfície, através de gestos e atos, e construamos a mulher em nós. Para nos tornarmos sujeitos – pela linguagem, a exemplificar pelo nome feminino –, nossos corpos precisam se sujeitar e receber inscrições culturais que nos coloquem dentro do campo social, ou seja, nas relações de poder. A ideia do corpo enquanto uma construção, de Judith Butler, dialoga com a famosa máxima de Simone de Beauvoir⁴³⁹ de que não nascemos mulher, mas nos tornamos, porque performamos o gênero de acordo com a nossa identidade. A feminilidade e a masculinidade são, para Butler, estilos de corpos, cujos atos performativos se configuram como citações, porque ao performarmos ecoamos usos passados e usos futuros dos corpos marcados pelo gênero.

Posteriormente, Butler⁴⁴⁰ coloca a materialidade do corpo na discussão, porque o poder das instituições marca a matéria com imposições regulatórias, como a matriz heterossexual, através das quais o biológico é visto como o destino último do corpo e a construção do sexo é

⁴³⁶ WOLF, 1992, p. 20.

⁴³⁷ BORDO, 1997, p. 20.

⁴³⁸ BUTLER, Judith. *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de . Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

⁴³⁹ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. v. 1. Trad. de . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

⁴⁴⁰ BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. de . Buenos Aires: Paidós, 2002.

norma cultural que domina e guia a materialidade corporal. Por isso, a materialidade é parte do processo da criação do sujeito, e coloca como seres abjetos aqueles cuja materialidade não corresponde à norma e, portanto, não são vistos como sujeitos. Apesar disso, os seres abjetos desafiam o campo do sujeito, por reivindicar o direito à vida. Nessa análise, Butler coloca a materialidade em desconstrução, visto que tudo é histórico e que acima da suposta diferença sexual da materialidade dos corpos estão as práticas discursivas que agem sobre ela, e a performatividade, nessa visão, não seria ato, mas poder do discurso. Dessa forma, a materialidade deixa de ser destino único dos corpos para ser reconstruída a partir das performances e da identidade do sujeito que habita aquele corpo. Como exemplo da desconstrução da materialidade, podemos pensar a concepção clássica da mulher enquanto receptáculo de funções corporais em oposição ao homem-mente-razão, que fez com que a mulher não tivesse vida nem forma e, conseqüentemente, não pudesse ser nomeada. Esse receptáculo é uma metáfora na qual foram transformadas as mulheres no mundo, e que reduz a experiência de ser mulher não a uma identidade complexa que vai além da estrutura biológica, mas à materialidade do sexo biológico.

Em *La sed*, há o processo da criação do sujeito a partir de um corpo que, derrotado ao se inserir nas normas que regulam o que é ser um corpo de mulher, parte para o suicídio e consegue corromper as normas para criar outras formas de ser sujeitos mulheres, desconstruindo a materialidade do seu corpo para conseguir ressignificá-la. Para analisar os corpos de *La sed* e a jornada de transformação corporal das personagens, podemos recuperar as tipologias de corpos de mulheres desenvolvidas por Elódia Xavier⁴⁴¹, que analisa os corpos em romances e contos para mostrar como o corpo da mulher é inscrito social, cultural e politicamente na literatura, além de expor como os corpos não são estáticos. A partir de quatro tipologias propostas pelo sociólogo Arthur Frank⁴⁴², ela propõe dez tipologias de corpos de mulheres: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo imobilizado, corpo envelhecido, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado e corpo liberado. As categorias nos mostram como os corpos das mulheres são espaço de opressão, visto que sua experiência é baseada na formação de um corpo-para-o-outro, sendo-lhes negado o direito à sua própria subjetividade e autonomia. Pensar essas tipologias, para além de uma classificação fixa, mostra como os corpos são contextualizados, como uma situação, de forma que sejam a libertação no lugar de uma essência limitadora.

⁴⁴¹ XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

⁴⁴² Conforme apresenta Xavier (2007), Arthur Frank tipifica os corpos enquanto: disciplinado, dominado, refletido e comunicativo, variando de acordo com o controle, desejo, relacionamento com os outros e autorrelacionamento.

Em *La sed*, Bonet trabalha com os corpos das mulheres na condição de degradados e imobilizados que sofrem com o controle, como já mostramos ao longo da nossa análise, e a jornada pela qual passam é justamente para serem corpos liberados, “[...] que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento”⁴⁴³. Os corpos das mulheres se contorcem, vomitam, se rasgam e se enfraquecem, porque não têm poder sobre si mesmos, e se destroem, segundo Adrienne Rich, 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”⁴⁴⁴. Para isso, 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 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.

Lupe e Monique, no começo, se encontram perdidas porque acabaram de sair de relacionamentos amorosos e não sabem como lidar com a ausência do outro, que é homem e que elas achavam que lhes dava sentido e de alguma forma preenchia suas vidas devido ao vício do amor romântico e à aprovação masculina⁴⁴⁵. Elas viviam, logo, para o outro, não para si mesmas, por isso a solidão lhes parecia estarrecedora, de modo que elas se colocavam como quebradas, divididas e incompletas por causa do fim do relacionamento. Dessa forma, as personagens, sempre sozinhas, precisam aprender a viver com a solidão e a se sentir inteiras por si.

Há, na parte “Histeria significa útero”, uma imagem (Figura 57) que escancara a violência médica, pregada pela saúde, pelo tratamento que pretende salvar, depois que Teresa tenta se suicidar. Vemos o rosto de Teresa de cabeça para baixo quebrando a quarta parede e nos encarando ironicamente enquanto é segurado, moldado, controlado por mãos enluvadas e um bisturi sobre seu pescoço. A medicina controla a materialidade dos corpos das mulheres de

⁴⁴³ XAVIER, 2007, p. 169.

⁴⁴⁴ RICH, Adrienne. “Anne Sexton: 1928-1974”. Trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza. In: *Pontes outras*. 16 fev. 2018 [1974], s./p. 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: 15 jan. 2020.

⁴⁴⁵ Ibid., s./p.

diversas formas, seja pelo mito da beleza de um culto ao corpo magro que faz com que muitas mulheres se submetam – como corpos disciplinados – a cirurgias plásticas e dietas desastrosas, seja pela violência obstétrica e por lhes ser negado o direito ao aborto.

Figura 57 – Intervenção médica.



Fonte: BONET, 2016, p. 255.

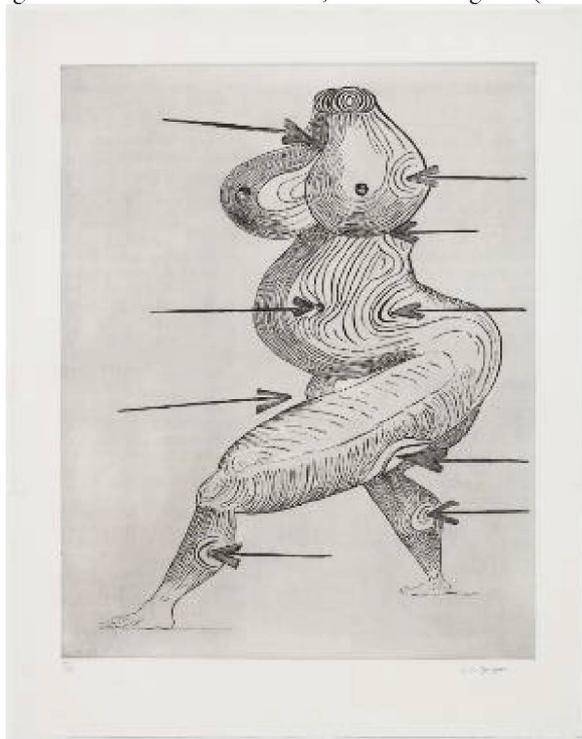
Para além de um debate sobre a legitimidade do suicídio, vemos nessa imagem um corpo disciplinado. Além disso, vemos que o controle do corpo não apenas o molda e faz com que seja um corpo dócil e obediente – pensando nos papéis de gênero: passivo, recatado e belo –, mas controla a morte. Isso ocorre porque, historicamente, segundo Foucault⁴⁴⁶, passamos de uma sociedade que detinha e realizava o poder ao causar a morte para uma que realiza o poder de causar a vida, exercendo-o por meio da disciplina anatômico-política do ser humano e dos “processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortandade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade”.⁴⁴⁷ Nesse contexto, não basta viver, é preciso viver como o sistema quer que vivamos a materialidade dos nossos corpos: produzindo, docilizados e disciplinados.

⁴⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 150.

Podemos aproximar essa imagem da série *Sainte Sébastienne* (1992) (Figura 58), na qual Louise Bourgeois recria o santo mártir enquanto mulher – como n’*O arco do triunfo*, mais uma vez inverte o gênero – e pensa a agressão e a passividade. Na gravura, vemos um corpo sem rosto que apresenta seios e uma barriga protuberante de grávida; pela posição ele parece se mover, de pé, por estar com os pés fincados no chão, e recebe uma série de flechas que o atingem de forma a alterar suas linhas. Há, na gravura, a geração da vida e, concomitantemente, a agressão sobre ela, da mesma forma que em Teresa há o controle sobre a possibilidade de experimentar a vida pela morte. As mãos de Bonet são as flechas de Bourgeois, ambas forças externas que controlam os corpos, e essa aproximação permite ver como as mãos que salvam da tentativa de fíndar a existência também moldam e alfinetam o corpo de Teresa, tornando-o um corpo degradado.

Figura 58 – *Sainte Sébastienne*, Louise Bourgeois (1992).



Fonte: MoMa (2017)⁴⁴⁸

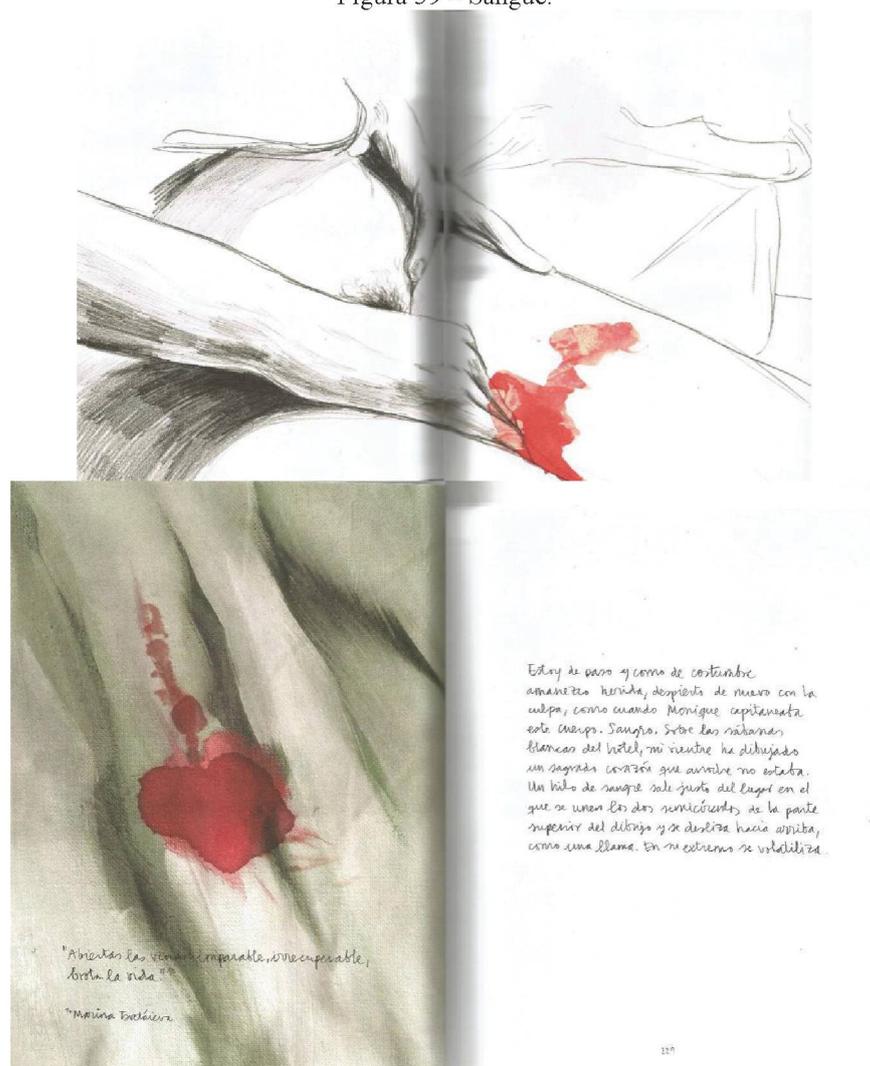
A gravura de Bourgeois, ao representar um corpo grávido, também mostra o controle sobre a maternidade. Nas convenções da feminilidade, há uma construção compulsória do corpo feminino como corpo materno, como se a maternidade fosse essência do eu-mulher⁴⁴⁹ e como se a mulher só fosse mulher de fato ao se tornar mãe. Segundo Bonet, a maternidade é uma

⁴⁴⁸ Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/42/675> Acesso em: 15 jan. 2020.

⁴⁴⁹ BUTLER, 2003.

forma de controlar as mulheres que começa desde a infância, porque “desde que somos pequenas nos dão um boneco de plástico, começamos a ser mães com dois anos e nos perguntam quantos filhos queremos ter. No entanto, agora estou me fazendo a pergunta correta: quero ser mãe?”.⁴⁵⁰ Ela tematiza a maternidade em *La sed* quando, em “Os ventres”, cria uma sequência de duas páginas duplas (Figura 59) nas quais há uma mancha de sangue – o ápice da cor no livro opaco – que sai dos ventres de Teresa sobre o lençol, acompanhada pelos versos desmarginado de Marina Tsevetáieva: “Abertas as veias: imparável, irrecuperável, a vida brota”⁴⁵¹.

Figura 59 – Sangue.



Fonte: BONET, 2016, p. 226-229.

⁴⁵⁰ No original: "Desde que somos pequeñas nos dan un muñeco de plástico, empezamos a ser madres con dos años y nos preguntan cuántos hijos queremos a tener. Pero recién ahora me estoy haciendo la pregunta correcta: ¿quiero ser madre?" (BONET, 2018, s.p.). Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46009747>. Acesso em: 8 jul. 2018.

⁴⁵¹ No original: "Abiertas las venas: imparabile, irrecuperable, brota la vida". (TSVETÁIEVA apud BONET, 2017, p. 228, tradução livre nossa a partir da tradução para o espanhol de Monika Zgustava e Olvido García Valdes).

Essa sequência é bastante hermética, porque o sangue aparece do nada e há pouca menção a ele além dos versos de Tsvetáieva, da palavra “ferida” e da menção do ventre que desenhou um “coração sagrado”⁴⁵². Ao que parece, se pensarmos que a personagem havia se automutilado antes, o sangue pode ser causado por ela própria, mas também pode ser tomado como menstruação ou como aborto espontâneo devido ao ventre que sangra. Nessas duas possibilidades de leitura, o sangue é um elemento que metaforiza a origem da vida, seja pela possibilidade da existência da concepção ou pelo fim antes do nascimento. Teresa toca esse sangue como se quisesse pará-lo, parar o fluxo ou parar o fim da vida, ou ainda tocar a vida que pulsava em si. Podemos ler o sangue relacionando o nascimento e a morte através da menstruação e do aborto a partir do poema *Menstruation at forty* (Menstruação aos quarenta), de Anne Sexton, no qual o eu lírico dialoga com um(a) filho(a) não nascido(a), que se esvai enquanto colheita inexistente na forma de menstruação. Ela diz ter pensado em um filme, mas o que houve foi o ciclo menstrual e a inexistência tida como morte de um possível embrião:

Eu estava pensando num filho ...
O útero não é um relógio
nem um dobre de sinos,
mas no décimo-primeiro mês de vida
sinto o novembro
tanto do corpo quanto do calendário.
Daqui a dois dias é meu aniversário
e como sempre a terra já terminou sua colheita.
Dessa vez caço a morte,
a noite para a qual me dirijo,
a noite que desejo.
Bom, então –
fale disso!
Estava no útero o tempo todo.

Eu estava pensando num filho...
Você! O que nunca foi tido,
o nunca semeado nem desatado,
você cujos genitais eu temia,
o talo e o hálito de cachorrinho. ⁴⁵³

Anne Sexton também escreveu um poema chamado *The abortion* (O aborto), no qual o sangue aparece novamente, na figura de “Alguém que deveria nascer se foi”⁴⁵⁴ que toma forma de “... Esse bebê que eu sangro”⁴⁵⁵. Enquanto aborto, podemos relacioná-lo aos dois abortos espontâneos de Bonet, de forma que a experiência de Teresa seria uma forma de escancarar

⁴⁵² No original: “[...] mi vientre ha dibujado un sagrado corazón.” (BONET, 2016, p. 229).

⁴⁵³ SEXTON, Anne. “Menstruação aos quarenta”. Trad. Renato Marques de Oliveira (2004, p. 300).

⁴⁵⁴ No original: “Somebody who should have been born is gone”. (SEXTON, 1982, p. 61).

⁴⁵⁵ No original: “... This baby that I bleed”. (SEXTON, 1982, p. 62).

uma realidade pela qual passam muitas mulheres e da qual não se fala por tabu, como fez posteriormente em seu livro diário *Roedores*, no qual, além de citar Anne Sexton (com o poema *Begat* [Gerar]), escancara a dor e escreve uma carta para a filha morta antes de nascer, e a pinta enquanto feto. Ela também recupera uma pintura de uma mulher grávida feita por Louise Bourgeois junto de sua foto com o embrião morto (Figura 60), dialogando com despertadoras várias na experiência da maternidade e do aborto.

Figura 60 – Autorretrato no elevador com embrião com coração parado (2018).



paulabonet Imagen 1: Autorretrato en ascensor con embrión con corazón parado.
Imagen 2: La gran Louise Bourgeois.
•
Se habla poco de enfermedades como la endometriosis (y del poco presupuesto destinado a investigarla), del hecho de parir y rechazar al hijo, de parirlo y perderlo a los pocos días, de lo caros que son los tampones y las compresas (que tienen el mismo IVA que el caviar aunque sean productos de primera necesidad), de lo asquerosas y dolorosas que son las náuseas y mareos del primer trimestre de embarazo, tampoco se habla de que apenas hay literatura sobre la maternidad (ir a la guerra es más heroico y parece que interesa más a la industria editorial y a la gran masa), ni de que en un 20% lo más probable es que pierdas eso que tienes en el vientre antes de que se convierta en un feto hecho y derecho. Yo llevo dos pérdidas en un año. Y es acojonante que nadie lo cuente con la de casos que existen: cuando se trata de nuestros cuerpos todo son tabús.
No tenemos por qué hablar bajito y ocultarnos información, tenemos que saber a qué nos enfrentamos para poder estar preparadas.
Para acabar, quiero dejar claro que hago este post porque sí, no con el objetivo de recibir consuelo, sabía que esto podía volver a suceder, además sé que tengo el amor de todos aquellos que amo. Hablemos de estas cosas, empecemos a normalizarlas.

Fonte: Instagram da artista (2019)⁴⁵⁶

A partir dessa realidade, sobre o mural em *Figueres*, que foi epílogo de seu livro, no qual pintou uma mulher com rugas e manchas, Bonet comenta sobre o mito da beleza e o padrão impostos pela publicidade de juventude enquanto feminilidade:

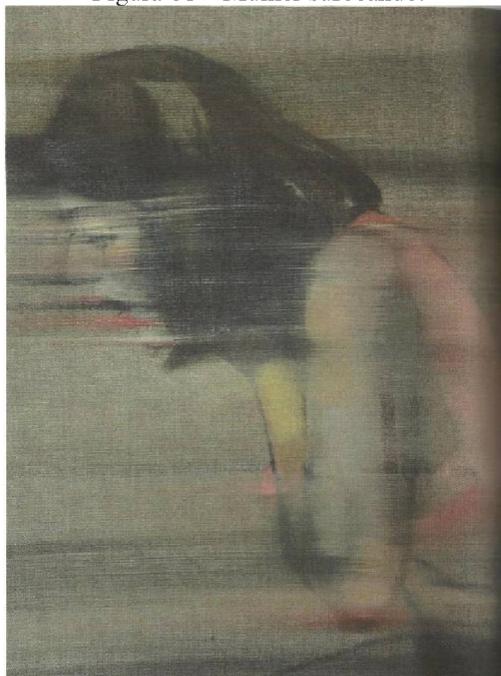
Cansada como estou de ver no papel e na tela rostos de mulheres que passam dos quarenta mas mostram uma pele lisa e brilhante, como de quinze; cansada também de exigir de minha própria imagem algo que não fui, não sou e nem serei porque o que projeto não existe; cansada de ver como amigas e companheiras fazem o impossível diante de seus celulares para parecerem estrelas pop, eu gostaria de ser capaz de pintar

⁴⁵⁶ Tradução da legenda da foto: "Fala-se pouco de doenças como a endometriose (e do pouco orçamento destinado a pesquisá-la), do fato de parir e rejeitar o filho, de pari-lo e perdê-lo em poucos dias, de quão caro são os absorventes internos e os absorventes (que têm o mesmo imposto do caviar, embora sejam produtos de primeira necessidade), das asquerosas e dolorosas náuseas e tonturas do primeiro trimestre de gravidez, tampouco se fala de que apenas existe literatura sobre a maternidade (ir à guerra é mais heroico e parece que interessa mais à indústria editorial e à grande massa), nem de que é 20% mais provável que se perca isso que tem no ventre antes que se transforme em um feto formado e direito. Eu tive duas perdas em um ano. E é amedrontador que ninguém conte os casos que existem: quando se trata de nossos corpos, tudo é tabu. Não temos por que falar baixinho ou ocultar informação, temos que saber o que enfrentamos para podermos estar preparadas. Para terminar, quero deixar claro que faço esse post porque sim, não com o objetivo de receber consolo, sabia que isso poderia voltar a acontecer, também sei que tenho o amor de todos aqueles que amo. Falemos dessas coisas, comecemos a normalizá-las." (BONET, 2018).

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 foram gravadas em nós a fogo para nos frustrar e nos fazer gastar dinheiro em cremes, dietas e operações, o objetivo é MUDAR O OLHAR.⁴⁵⁷

A partir de uma mudança de olhar, 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, como a ressurreição de que fala Sylvia Plath em *Lady Lazarus*. O corpo reconstruído será o de uma mulher que performa um corpo “liberado”⁴⁵⁸, 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 poetas suicidas, de mulheres suicidas, de autodestrutividade como a única forma de violência permitida às mulheres.”⁴⁵⁹.

Figura 61 – Mulher sufocando.



Fonte: BONET, 2016, p. 296.

⁴⁵⁷ No 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 será 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./p.). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BgeOrB9HFnm/> Acesso em: 30 ago. 2018.

⁴⁵⁸ XAVIER, 2009, p. 169.

⁴⁵⁹ RICH, 2018, s./p.

A mulher sufocando e/ou se engasgando (Figura 61) 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 um corpo degradado e controlado. Nesse sentido, podemos dizer que a dor que as personagens sofrem ocorre devido ao confronto, nos seus corpos, entre velhas configurações de mulheres e novas formas de ser mulher atualmente, entre a insubordinação e a obediência ao sistema. É esse confronto que desmargina, porque não apenas age dentro do corpo das mulheres, mas faz com que o mundo o controle, tirando a força deles e causando, para dialogar novamente com Elena Ferrante, uma “Frantumaglia”, termo do dialeto napolitano recuperado por Elena Ferrante que era usado por sua mãe para se referir a sensações que a dilaceravam e a puxavam para ambos os lados, uma forma de chamar a “angústia da morte”⁴⁶⁰ causada pelo “excesso de vínculos que estrangulam desejos e ambições. O mundo contemporâneo nos submete a pressões que às vezes não conseguimos suportar”⁴⁶¹.

Dessa forma, os 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 citação 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 [...]”⁴⁶². É a partir dessa angústia que Teresa coloca seu desejo de acabar com a dor, quase no ponto em que se despede:

Quero arrancar a causa de minha clausura, minha histeria e meus vômitos. Aquilo que continuamente aponta tudo que faço mal, tudo que poderia fazer melhor. Que pouco apeço sinto então pela vida!

Tomara que isso que me queima e que eu preciso tirar se converta em um tsunami de névoa escorregadia, uma serpente branca que se arrasta ondulante pela superfície terrestre, percorrendo seu caminho com pausa, me contagiando de calma. Me dando de presente, por fim, a fodida leveza que nunca consigo encontrar.⁴⁶³

⁴⁶⁰ FERRANTE, Elena. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017, p. 107.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 377.

⁴⁶² CIXOUS, Hélène. *O riso da 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. 135.

⁴⁶³ No original: “Quiero arrancarme al causante de mi clausura, mi histeria y mis vômitos. 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.” (BONET, 2016, p. 278).

Nesse movimento, vemos que os limites do corpo não são rígidos e estanques, pois estamos em constante movimento e fluidez, já que nosso corpo nunca é o mesmo, mas é sempre outro. Além de perderem os contornos pelos terremotos, nessa jornada corporal há uma (des)montagem humana, prefigurada no título da oitava parte do livro, “Os corpos se rompen por seu cantos e extremidades”⁴⁶⁴, que faz alusão ao poema *The kiss* (O beijo), de Sexton: “Até ontem meu corpo era inútil./ Agora se rasga nas partes ossudas”⁴⁶⁵. Essa (des)montagem é análoga ao que fala G.H. acerca de seus devires, no entorno do trecho desmarginado que já analisamos:

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?⁴⁶⁶

A vida não é a que se pensou, mas outra, assim como o corpo é sempre outro, porque depende da relação com a alteridade, o corpo depende da construção sobre a materialidade e da desorganização da vida. Em *La sed*, há uma (re) ou (des)construção corporal – uma desorganização (des-organismo), ou, como afirmou Bonet, o livro é uma “dissecação anatômica, tripas ao sol”⁴⁶⁷ – 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 (Figura 62).

Esses órgãos não fazem parte de um organismo – um corpo estruturado –, mas são potencialidade, corpos para serem significados e performados. Por um lado, eles podem 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 vomitando. Por outro lado, eles podem ser corpos que formarão o corpo de Teresa, que é frankensteinianamente construída ao longo do livro, a partir da desmontagem e da combinação de diversos outros corpos. Tomaremos, aqui, a segunda possibilidade de leitura para pensarmos o caminho para a reconstrução do corpo. Quando analisa o trecho de *G.H.* sobre a desmontagem humana tendo

⁴⁶⁴ No original: “Los cuerpos se rompen por sus picos y esquinas”. (BONET, 2016, p. 289).

⁴⁶⁵ SEXTON, Anne. “O beijo”. Trad. Adelaide Ivanova. In: *Vodca Barata* (2015). Disponível em: <http://vodcabarata.blogspot.com/2015/09/o-beijo-de-anne-sexton.html> Acesso em: 17 jan. 2019.

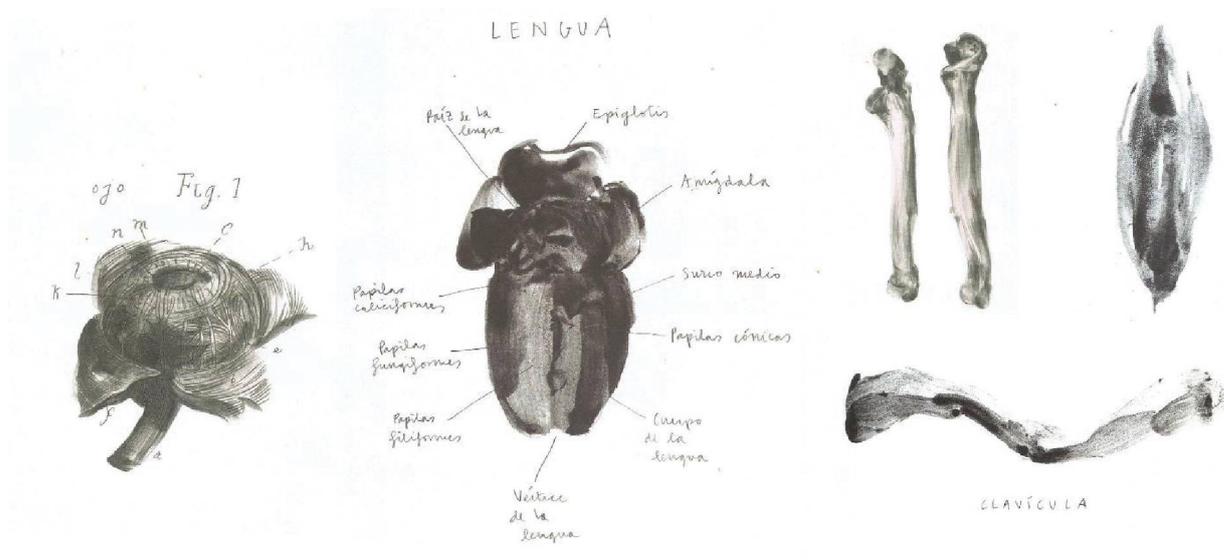
⁴⁶⁶ LISPECTOR, *G.H.*, 1999, p. 11, grifo meu para destacar o trecho citado por Bonet em *La sed*.

⁴⁶⁷ No original: “disección anatómica, son las tripas al sol.” (BONET, 2016, s./p., em entrevista para Cordopolis [Manuel J. Albert]).

em vista a histeria como chave de leitura, Veronica Stigger afirma que a desorganização do corpo é um impulso histérico e uma desorganização da linguagem, e essa desintegração permite o movimento de tornar-se outro (Lupe e Monique tornando-se Teresa? Bonet tornando-se as três, e G.H. e as demais vozes narrativas e os eu líricos das despertadoras? Nós, leitoras e leitores, nos tornando, pela ficção, todas essas?), sendo que essa montagem leva à liberdade:

O corpo convulsivo, indomável, é também, portanto, um corpo livre de qualquer predeterminação biológica absoluta, um corpo que se destrói, se deforma, no sentido de que perde sua forma original e, ao se destruir e se deformar, se transforma, ou melhor, se fabrica novamente.⁴⁶⁸

Figura 62 – Órgãos.
(Olho, língua, ossos, vulva, clavícula).



Fonte: BONET, 2016, p. 56-151-215-245-267.

Como os órgãos não têm corpos, são eles mesmos os corpos, porque aparecem autônomos e separados. É preciso que pensemos que o corpo em si é feito de partes. Como o define Jean-Luc Nancy, o corpo é:

uma coleção de peças, de pedaços, de membros, de zonas, de estados, de funções. Cabeças, mãos e cartilagens, queimaduras, suavidades, emissões, sono, digestão, horripilação, excitação, respirar, digerir, reproduzir-se, recuperar-se, saliva, coriza, torções, câibras e *grains de beauté*. [...] Mesmo a título de corpo sem órgãos, ele tem uma centena de órgãos, cada um dos quais puxa de um lado e desorganiza o todo que nunca mais chega a se totalizar.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ STIGGER, 2016, p. 17.

⁴⁶⁹ NANCY, 2012.

A partir disso, essas peças corporais de Bonet podem ser aproximados dos “corpos sem órgãos”, de Deleuze e Guattari⁴⁷⁰, 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*. Elas então deixam de ser corpos que reproduzem para performar novos modos de vida, um saber-ser⁴⁷¹ que não seja útil ao sistema, apenas seja – assim como a arte – potencialidade de corpo e intensidade de vida. Nesse sentido, os destroços de corpos das mulheres, gerados pelo confronto e pela dor, têm potência para ser um corpo que corrompe o papel de gênero que lhes é imposto na materialidade – se desconstroem para se ressignificarem. Em G.H., os destroços dessa desorganização foram um caminho para tornar-se outro, e a barata é esse caminho, como a alteridade necessária para o outrar-se; em *La sed*, pensando no diálogo com Clarice Lispector, podemos pensar no corvo como essa alteridade necessária, porque no fim Teresa engole o corvo, seja ele, como já analisei na parte das metáforas translinguagens, metáfora para a angústia e para o sofrimento. O corvo é a animalidade devorada que mostra a possibilidade de outras formas de existir pelo engolir da dor e alcançar a liberdade de ser corpos. Como disse Jean-Luc Nancy, “Um corpo, corpos: não pode haver um só corpo, e o corpo traz a diferença.”⁴⁷²

Podemos aproximar a prática dos corpos sem órgãos, proposta por Deleuze e Guattari, a o que Hélène Cixous⁴⁷³ chama de “des-apropriar sem cálculos”, que, para ela, “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 [...]”⁴⁷⁴. É preciso rejeitar a hierarquia entre as partes do corpo, não o centrar na utilidade, não o hierarquizar⁴⁷⁵ em suas partes nem em sua erogeneidade, como a sexualidade masculina, que “gravita em torno do pênis”⁴⁷⁶.

⁴⁷⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

⁴⁷¹ Tendo 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 espaçotemporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

⁴⁷² NANCY, 2012, p. 48.

⁴⁷³ CIXOUS, 2017, p. 148.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁷⁵ Podemos, inclusive, pensar na quebra da hierarquia 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.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 148.

Vemos então um corpo que é por si, com as outras duas – Monique e Lupe –, com todas as suas características, que reconhece sua corporalidade, que se entrega e que renuncia, como Teresa afirma quando passa a guiar a narrativa após a alusão à moça de maiô vermelho de Clarice e se mostra seu corpo, seus mamilos⁴⁷⁷ e sua barriga. Como Lóri, ela passa a existir quando se vê, enquanto corpo único e não mais separada de si:

Por ter de relance se visto de corpo inteiro ao espelho, pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só, olhou-se avidamente de perto no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte, e a curva dos lábios manteve a inocência. Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo.⁴⁷⁸

É nesse momento em que Monique e Lupe tomam a fronteira da ficção que se começa o processo de ressignificação e reconstrução corporal, sendo a arte um “impulso desvairado e metamórfico”⁴⁷⁹. Não mais vemos um corpo-para-o-outro, mas um projeto de corpos-com-as-outras, formando em imagem 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”⁴⁸⁰. Dessa forma, os órgãos sem corpos podem ser a potencialidade de uma performance corporal, como corpos que permitem a vida e que, unidos, não formam um organismo, mas performam seus corpos e suas existências. Os corpos das mulheres precisam ser potencializados como corpos sem órgãos, com e entre si. Como disse Paul Preciado, o corpo

⁴⁷⁷ É interessante apontar que os mamilos de Teresa extrapolaram a materialidade do livro e geraram uma movimentação nas redes sociais, espaço onde mamilos de mulheres são vistos como indecentes, portanto proibidos. Leitores postaram fotos dos corpos das personagens e as fotos, contudo, não foram censuradas, de modo que Bonet e seus leitores encheram as redes sociais de seios. Mamilos fazem parte dos corpos, e os corpos, para a artista, não devem ser censurados, mas vividos, reconfigurados e potencializados – liberados.

⁴⁷⁸ LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1999, p. 19.

⁴⁷⁹ STIGGER, 2016, p. 17.

⁴⁸⁰ BUTLER, 2003, p. 139.

é um “texto socialmente construído”⁴⁸¹ e sua arquitetura é política, de forma que é uma resistência⁴⁸², ou, nos termos que aqui desenvolvo, uma re-existência pelo re-existir do corpo e do contato com outros corpos, daí o corpo-com-as-outras enquanto pilar para a construção dos corpos.

Bonet propõe que é preciso mudar o olhar, de modo que os tremores/terremotos do corpo, que antes eram de medo e indefinição, de angústia que leva à morte, 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 e não se converter 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.”⁴⁸³ E, mais, como diz Paul Preciado, “o sexo e a sexualidade devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas”⁴⁸⁴ e, partindo da ideia do contrassexual como uma contraprodutividade dos papéis sexuais heteronormativos, uma resistência.

Em sua exposição *O útero do mundo*, ao recuperar trecho de *Água viva*⁴⁸⁵ e o título do polêmico quadro *Origem do mundo* (1866), do pintor realista francês Gustave Courbet (Figura 63a), que retrata a vulva de uma mulher sem rosto, Veronica Stigger apresenta a vagina como abertura e possibilidade de (re)nascido, por onde se nasce e por onde se potencializa os corpos, dando-lhes vida ou prazer:

podemos ver a vagina como a figura, por excelência, 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. [...] A vagina – vida primária que desmonta desde dentro a montagem humana, obrigando-a a remontar-se – também grita: grita, hoje e sempre, o mais ancestral dos gritos, que é também o grito do que ainda não veio de todo, mas virá.⁴⁸⁶

⁴⁸¹ PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

⁴⁸² Pensei na “resistência” a partir do comentário da obra de Preciado feita por Veronica Stigger (2016).

⁴⁸³ CIXOUS, 2017, p. 130, grifos no original.

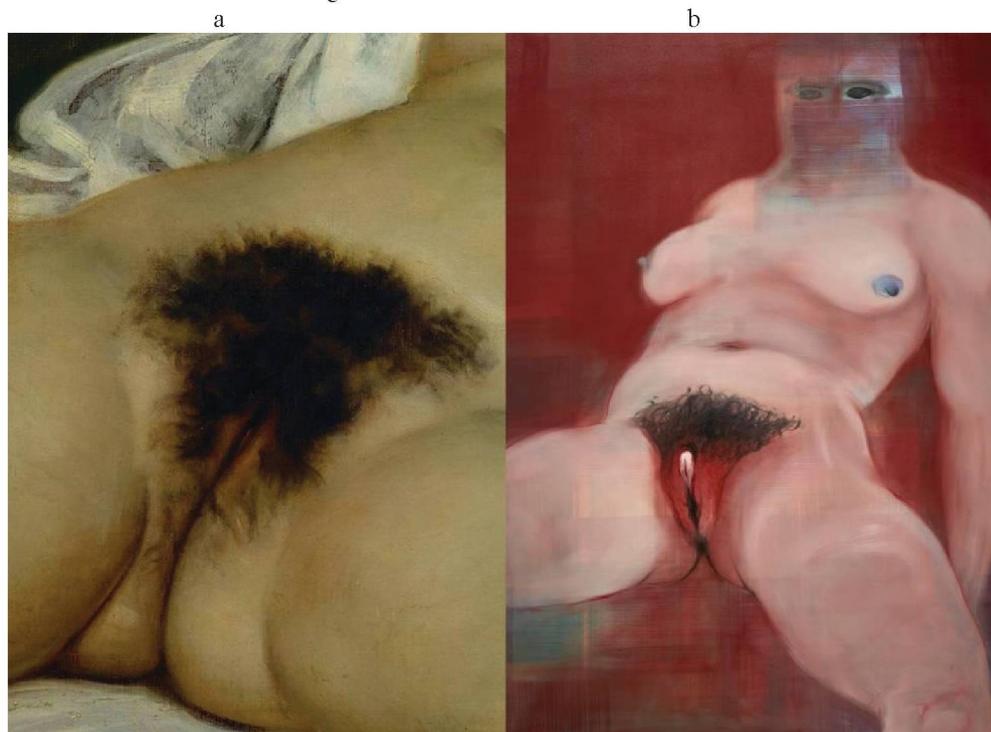
⁴⁸⁴ PRECIADO, 2014, p. 25.

⁴⁸⁵ No seguinte trecho: “entro lentamente na escrita como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer”. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

⁴⁸⁶ STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 21.

Apesar disso, o quadro de Courbet reproduz o olhar masculino sobre a arte⁴⁸⁷, porque o corpo da mulher é erotizado para o outro. O corpo, então, é objetificado, porque apenas mostra o sexo e esconde a pessoa pela ausência do rosto⁴⁸⁸.

Figura 63 – Courbet e Cahn.



Fonte: *El País*, 2019.⁴⁸⁹

A pintora suíça Miriam Cahn⁴⁹⁰ (Figura 63b) fez uma releitura do quadro de Courbet por uma perspectiva feminista. Ela acrescenta um rosto envolto na indistinção para além dos olhos⁴⁹¹, como uma espécie de burca, e, principalmente, evidencia o clitóris, que em Courbet é escondido pelos pelos pubianos. Ao mostrar o clitóris, que historicamente foi tido como “sinal

⁴⁸⁷ O quadro, inclusive, foi feito, em 1886, por encomenda para o diplomata turco Khalil Bey, que gostava de decorar sua casa com arte erótica e colocou o quadro de Courbet no banheiro de sua casa, atrás de uma cortina que o velava e só permitia sua visão a poucas pessoas. A partir da psicanálise, tendo em vista que seu último dono foi Jacques Lacan, a polêmica do quadro é explicada por abordar a castração materna e a inapreensibilidade do gozo feminino. (FERREIRA, 2013).

⁴⁸⁸ Isso fez com que, como Peio Riaño (2019) relata, Román Gubern afirmasse que Courbet iniciou o olhar pornográfico.

⁴⁸⁹ Disponível em: https://elpais.com/elpais/2019/06/14/icon_design/1560524240_264017.html. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁴⁹⁰ MIRIAM CAHN. *Todo es igualmente importante*. (2019). Museu Reina Sofia. – Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/miriam-cahn>. Acesso em: 25 jan. 2020.

⁴⁹¹ Na exposição *Das genaue hinschauen* (2019), há um quadro semelhante, mas com um rosto sorridente e com olhos fechados. Disponível em: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=46793>. Acesso em: 10 jan. 2020.

do diabo”⁴⁹² nos corpos e que ainda sofre mutilação em algumas culturas, Cahn escancara a anatomia do corpo com vagina e coloca no quadro a possibilidade do gozo clitoriano, o que retira a penetração da figura fálica como única forma de prazer. Nesse contexto, Peio Riaño afirma que Cahn “propõe a mulher como desafio, no lugar de objeto de desejo”⁴⁹³. Segundo Carla Lonzi,

A mulher clitoriana não tem nada essencial para oferecer ao homem, e não espera nada dele. Não sofre pela dualidade e não quer se transformar em um. Não aspira ao matriarcado que é uma época mítica das mulheres vaginais glorificadas. A mulher não é a Grande Mãe, a vagina do mundo, senão o pequeno clitóris que a leva à sua liberação. Pede carícias, não heroísmos, quer dar carícias, não absolvição nem adoração. A mulher é um ser humano sexuado.⁴⁹⁴

Quando cita s frase de Albert Camus sobre a necessidade de se perguntar as razões para se continuar vivendo, Bonet também pinta a vulva (Figura 64), só que agora não é mais um homem olhando uma mulher e a representando em tinta, nem apenas o corpo com o clitóris, é uma mulher se tocando. A masturbação é colocada como a solução para a solidão e para a dor, e a vulva é o espaço para a abertura da caverna ancestral, como o contato com o nascimento do mundo e como uma saída para mundo.

Figura 64 – Teresa se masturbando.



Fonte: BONET, 2016, p. 302-303.

⁴⁹² Fato retirado da história em quadrinhos *A origem do mundo: uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado*, de Liv Strömquist (2018). Numa clara referência ao quadro de Courbet no título, a quadrinista apresenta, na capa, uma mulher em pé, de pernas abertas mostrando sua vulva, de onde sai sangue.

⁴⁹³ No original: “propone a la mujer como desafío, en lugar de como objeto de deseo.” (RIAÑO, 2019, s./p.).

⁴⁹⁴ No original: “La mujer clitoriana no tiene nada esencial que ofrecer al varón, y no espera nada esencial de él. No sufre por la dualidad y no quiere transformarse en uno. No aspira al matriarcado que es una época mítica de las mujeres vaginales glorificadas. La mujer no es la Gran-Madre, la vagina del mundo, sino el pequeño clitóris que la lleva a su liberación. Pide caricias, no heroísmos, quiere dar caricias, no absolución y adoración. La mujer es un ser humano sexuado.” (LONZI, 2018, p. 93-94).

Teresa explora sua erogeneidade – sexualizando o seu corpo na sua totalidade, como defende o manifesto contrassexual⁴⁹⁵ –, rompendo o silêncio da representação e da prática da potencialidade do prazer, negado às mulheres até hoje em muitos lugares do mundo. É o gozo da masturbação que é apresentado como possibilidade e, junto dele, a solidão:

Ao manifestar uma tendência a dar a si mesma a precedência, e não ao homem, a mulher clitoriana parece repetir algo que era próprio da masculinidade, sendo que o que faz é, simplesmente, abandonar a condição afetiva de quem é capaz de aceitar, com gratificação, um estado de insignificância. O infantilismo da mulher clitoriana é sua intuição da possibilidade de uma vida feminina diferente.⁴⁹⁶

Por fim, na última parte do livro, “Futuro ou realismo mágico”, ocorre a reconstrução do corpo de Teresa, propondo a sua mudança como metáfora para a possibilidade de um futuro das mulheres na literatura e na vida, porque sua reconstrução é também a reconstrução da vida dessas mulheres citadas e das leitoras. Dessa forma, o corpo do livro dialogaria com a concepção de que o corpo é “um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas”.⁴⁹⁷ Essa reconstrução aparece como mais uma metáfora visual: a reconstrução do corpo pela metapintura (Figura 65), o que retoma a nossa discussão do trabalho com a técnica por Bonet e mostra que, como Rita Felski⁴⁹⁸ defende, a prática feminista não é um lugar *ou* do conteúdo *ou* da técnica, mas de *ambos*. O esboço do corpo 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. 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.⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ PRECIADO, 2014.

⁴⁹⁶ No original: “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, 2018, p. 98).

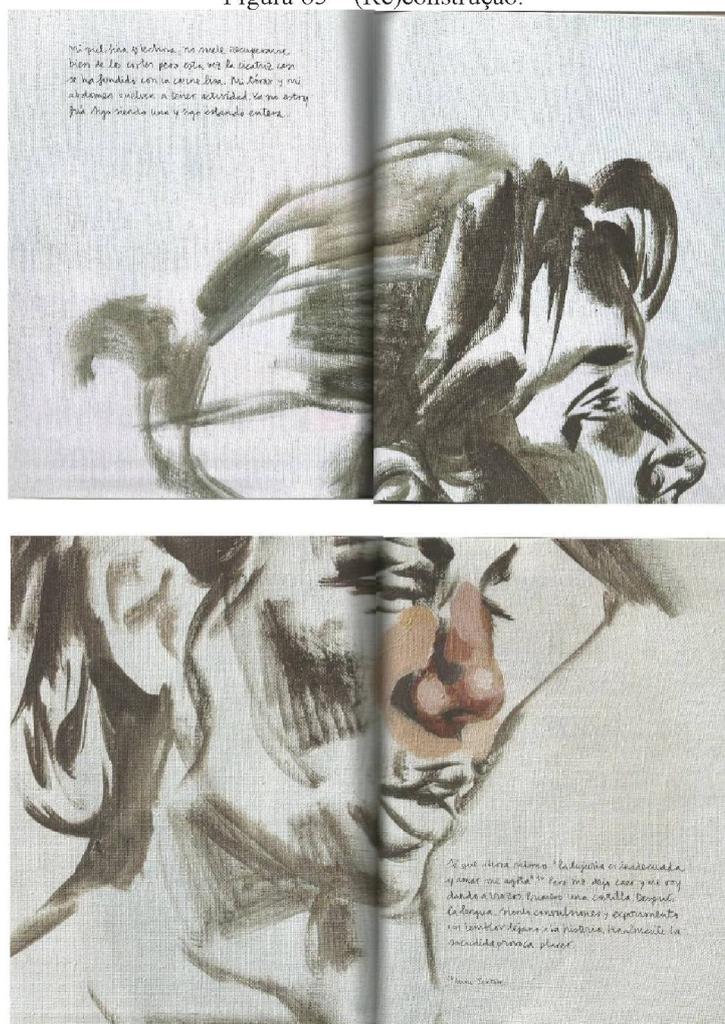
⁴⁹⁷ BUTLER, 2018, p. 70.

⁴⁹⁸ FELSKI, 2003.

⁴⁹⁹ JAGGAR, Alis. Amor e Conhecimento: A Emoção na Epistemologia Feminista. In: JAGGAR, Alis; BORDO, Susan R. (org.). Trad. de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 178.

Além disso, é um corpo a se fazer, porque não o vemos completamente pintado, como que em constante pintura. É um criar com o corpo todo, como um início de uma tatuagem que toma forma na literatura e que abre o espaço para novos modos de viver esse corpo. 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 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 *traballar* para manter nossas práticas diárias a serviço da resistência à dominação de gênero e não a serviço da ‘docilidade’ e da normatização”⁵⁰⁰. 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 e para nossos corpos.

Figura 65 – (Re)construção.



Fonte: BONET, 2016, p. 318-321.

⁵⁰⁰ BORDO, 1997, p. 36-7.

4. DESPEDIDA E FUTURO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decidi recuperar, para introduzir as considerações finais, duas partes do livro de Bonet: a despedida, porque a dissertação chega ao fim, e o futuro, porque ela terá um porvir enquanto possibilidade de análise, devido à riqueza do trabalho dessa autora contemporânea ainda desconhecida por aqui, tanto que este é apenas o primeiro trabalho sobre ela no Brasil, onde sua obra permanece não traduzida. Dessa forma, apresento agora as conclusões a que chegamos, a despedida desta pesquisa, que está aberta para reformulações e novas análises.

Aqui, abrimos o diálogo para a leitura da obra de Bonet, uma artista de diversas facetas que, como apresentamos no primeiro capítulo, é essencial para pensarmos o percurso de mulheres no mundo artístico, tanto pela forma como é tratada quanto pela maneira como se coloca enquanto figura pública, além de ser uma pintora que mistura diferentes linguagens e experimenta diversas técnicas para narrar e, como feminista, recriar o espaço das mulheres. Além disso, a pesquisa aqui realizada abre caminho para repensarmos a relação entre imagens e palavras na construção narrativa, ressignificarmos a construção de metáforas na vida e entre linguagens, reconsiderarmos o trabalho político com citações e continuarmos construindo a crítica feminista e a representação de mulheres na cultura visual e na literatura.

O objetivo do nosso trabalho foi analisar, a partir da crítica literária feminista, como os corpos e as vozes de mulheres são construídos, como resistência e re-existência, entre imagens e palavras, no livro *La sed*, publicado em 2016. Partimos da leitura de que os corpos eram construídos pela visualidade e as vozes pelos textos verbais, mas percebemos que o corpo está tanto em um quanto em outro e, principalmente, na junção dos dois, porque a linguagem também é corpo e o silêncio das imagens fala ao pedir que as indaguemos. Dessa forma, para analisar a construção das mulheres, investigamos a composição do livro, o qual, como vimos, amalgama o literário e o plástico para construir a narrativa – fragmentada e movediça –, o que fez com que nos aproximássemos da categoria do livro ilustrado. Embora bastante estudado nas pesquisas sobre literatura infantil, com a qual o livro de Bonet não tem relação alguma, decidimos usar essa categoria pela riqueza teórica que apresenta sobre a relação entre as imagens e as palavras e a função de cada uma para a construção de narrativas.

Vimos que há diversas relações possíveis entre as duas linguagens no espaço do livro ilustrado, dentre as quais foram mais encontradas a relação de complementação, quando cada linguagem, dentro de suas especificidades, acrescenta informações diferentes que se complementam; e a de contraste, quando as duas linguagens comunicam informações opostas que parecem se anular. A partir dessas relações, traçamos um paralelo entre a função da

complementação das linguagens e a construção do corpo das personagens. Em nossa leitura, as palavras formam “o fluxo de consciência” ao estruturarem verbalmente o que as personagens pensam e escrevem, enquanto as imagens mostram a materialidade do corpo das personagens, de modo que formam o que Emanuelle Coccia chamou de *stream of bodiness*, fluxo de corporalidade. Ambos os fluxos, juntos, compõem os corpos das personagens, dando a elas a unicidade que as três mulheres relatam ter perdido por estarem longe de seus amantes.

Pensando no fluxo do corpo, também exploramos as técnicas narrativo-pictóricas usadas por Bonet, uma vez que ela usou técnicas diferentes – gravura, desenho e pintura a óleo – para dar tons diferentes para cada momento da narrativa através das imagens. Nos momentos mais duros, como o final do relacionamento das personagens, ela usou a gravura, de forma que os riscos da chapa de cobre seriam metáfora para algo que machuca e precisa de força para ter sentido, como se fossem as cicatrizes dos corpos, enquanto a tinta que grava a imagem no papel fosse o sangue que dá vida a esse corpo. Já nos momentos mais narrativos ela utiliza o desenho, como que usando de seu caráter de esboço e da maleabilidade do seu traço para mostrar a construção tanto da ação quanto das personagens. A tinta a óleo, por sua vez, é usada nos momentos mais abstratos, de tensão e de clímax, a exemplificar pela reconstrução das personagens, como que dando solidez e corpo aos traços.

Também vimos que a palavra se faz imagem pela escrita caligráfica de Bonet, que simula um fluxo de consciência e uma rapidez da escrita, como se o texto que ali está reproduzido fosse o manuscrito de um diário ou de um estudo de escrita. Além disso, a caligrafia se mostra um exercício de subjetividade, porque a pintora se coloca como autora pelo gesto e personaliza a palavra como se a esta fosse um retrato, um rosto daquela que escreve. A partir da escrita caligráfica, pensamos no livro e na literatura como tatuagem, considerando o papel uma pele na qual nos inscrevemos e tatuamos narrativa e corpo, o que faz do papel a pele das personagens, e escancara a leitura não apenas como um espelho no qual olhamos e no qual há uma fisionomia outra que não a nossa, mas como toque humano e, conseqüentemente, reciprocidade.

Ao analisar a relação entre ambas as linguagens, percebemos que Bonet, além de pintora, escritora e leitora de textos de outros autores, é uma diagramadora, por organizar o espaço e a função das duas linguagens e, através disso, possibilitar que nós, leitoras e leitores, construamos os sentidos. Inclusive, enquanto diagramadora, Bonet extrapola o espaço do livro ao reorganizar as imagens na exposição homônima que realizou na Galeria *Miscelanea*, de forma que leitores/espectadores/visitantes construíssem sentidos diferentes dos mesmos textos verbais e das mesmas imagens devido a sua diferente disposição, e constrói metáforas entre

imagens e palavras, o que aqui chamamos de metáforas *translinguagens*, pela indissociabilidade da leitura de ambas para depreender a metáfora. Nessas construções, a autora explora a relação de contraste entre imagem e palavra para aproximar elementos de mundos – e linguagens – distintos e construir mais um sentido, que é um *entre-sentidos*. Ademais, essas metáforas são tecidas ao longo do livro, de forma que precisamos, na posição de leitores, ir aos poucos tecendo o significado de elementos que parecem distintos, como ocorre com o corvo, lido aqui como metáfora para angústia e solidão, e o terremoto, como um estado de espírito ou relação entre indivíduo e alteridade.

Também analisamos como Bonet trabalha com as citações dentro do livro, visto que ela cita diversos trechos de outras escritoras, ou, como ela as chama por terem feito com que ela despertasse para a desigualdade de gênero: as despertadoras. A citação é um ato político não apenas como homenagem, mas como um ato de afirmar a autoria de mulheres – em uma perspectiva que dialoga com a ansiedade da autoria das mulheres, como proposto por Gilbert e Gubar –, de mostrar que elas existiram, escreveram, publicaram e que são lidas, e, conseqüentemente, divulgar sua obra. Apresentamos o terremoto como uma metáfora para o ato de citar, em contraponto às metáforas da costura e da cirurgia, de Antoine Compagnon, porque o terremoto não fixa, mas desloca e movimenta, ou, recuperando um termo de Elena Ferrante: desmargina. São tirados da margem tanto aquele que é citado quanto aquele que cita, porque a citação é uma mudança de contexto e, portanto, de enunciação, de forma que ocorre uma ressignificação do sentido das palavras. Pensando no ato de citar a partir da perspectiva feminista, a desmarginação dos trechos é um movimento capaz de tirar da margem textos de autoria de mulheres pouco, mal ou não lidos, o que reitera o ato político no trabalho com as palavras das outras escritoras.

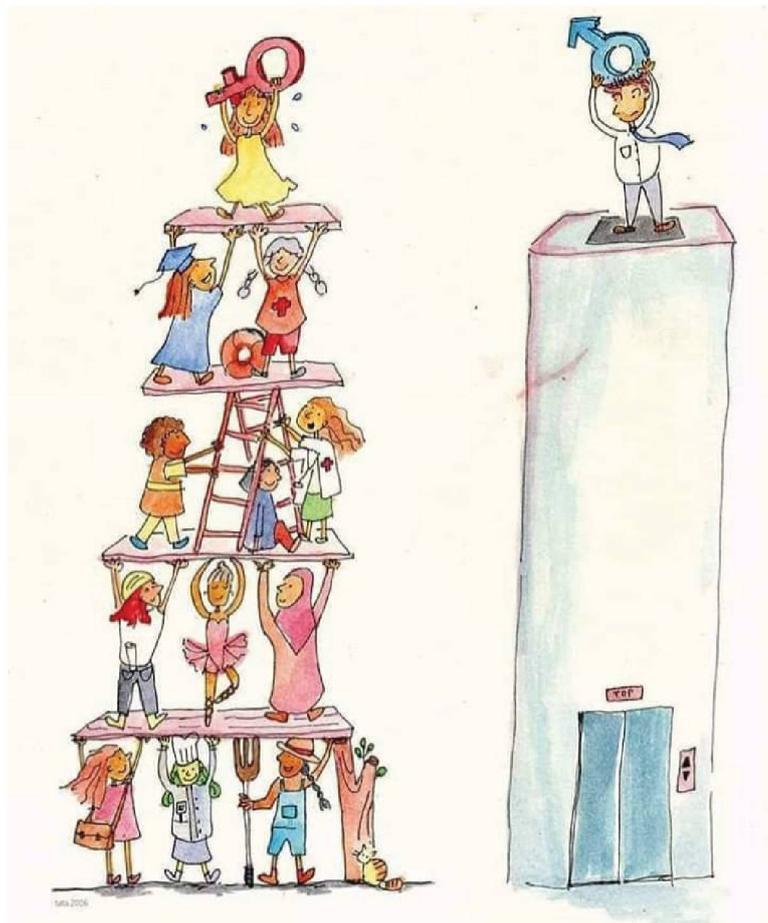
A partir dessa reflexão que fizemos sobre a citação, propus um termo para denominarmos o corpo do texto de Bonet formado por textos de outras escritoras: corpos-com-as-outras. Bonet forma o corpo do livro e o corpo das suas personagens através dos corpos de outras mulheres, pela experiência com a morte, a menstruação, o sexo, a masturbação, a maternidade, o casamento e o amor, ressignificando experiências de mulheres por meio da leitura e possibilitando que sejam criados novos modos de vida. As normas regulatórias fazem com que mulheres sejam socializadas desde crianças para serem corpos para os outros, para homens, de forma que é preciso que, para que sejamos corpos liberados e nos livremos do mito da beleza imposto sobre nós, ressignifiquemos a nossa experiência corporal e literária, lendo e pesquisando cada vez mais mulheres. Não basta, como defendi, que de um corpo para o outro nos tornemos um corpo para nós mesmas, porque para vivermos e para ressignificarmos o corpo

precisamos de redes e laços entre mulheres e homens – entre todos, como já diz o *HeForShe*, porque a luta pela igualdade de gênero precisa de todos. Para revolucionarmos, como disse Luci Collin na defesa desta dissertação, precisamos reeducar todos, mulheres, homens, pedras e passarinhos, isto é, a própria vida.

Dessa forma, pesquisar os corpos e as vozes de Bonet em *La sed* permitiu, pela experiência literária via crítica e procedimento de criação, que eles fossem repensados enquanto corpos-com-as-outras por meio da citação, já que as personagens se falam e se constroem a partir dos corpos umas das outras e dos textos de outras escritoras. Também fez repensar a perspectiva de um olhar de mulher na construção das imagens, de forma a subverteu a tradição de um espectador/leitor homem que é um *voyeur* de mulheres. Aqui, as mulheres representadas são figuras interpelantes que nos olham e nos indagam, pedindo identificação, cumplicidade e compartilhando conosco experiências comuns de várias mulheres, o que, em nossa leitura, faz com que o leitor ideal seja uma mulher, pela agência das mulheres, pelo compartilhamento de experiências e pela presença de mais um corpo dentro dos corpos-com-as-outras.

A partir disso, Bonet reconstrói corpos, inclusive o dela, devido ao trabalho com a autoficção. A reconstrução é também dos corpos das despertadoras, seja por meio da citação, porque seus corpos literários de palavras são recontextualizados e ressignificados, seja pelas alusões biográficas que Bonet faz das suicidas, de forma que ela propõe, como defende Adrienne Rich, outros modos de saída para o sofrimento. Nesse sentido, vemos a reconstrução da existência de mulheres através da ressignificação dos corpos das personagens, que se mostram nossos egos experimentais. O livro é essa reconstrução da experiência, assim como esta dissertação é uma (re)construção do corpo sedento de Bonet, porque reconstruímos, juntas – entre despertadoras desmarginadas e relidas por mim, entre pesquisadoras, entre colegas –, as possibilidades desse corpo sobre os corpos. Como Teresa no final, um corpo liberado, esta pesquisa é a liberdade permitida pela luta e pela pesquisa de mulheres ao longo da história, que se afirmaram, que conquistaram espaços, que se ajudaram – e se ajudam – e que me permitiram chegar até aqui. Esses corpos são resistência, porque lutam todos os dias, e re-existência, porque criam novos modos de existir mulheres, re-sentindo a literatura por meio da autoria e da leitura de mulheres. Para ilustrar essa força entre mulheres, deixo a charge de Cipta Vidyana (Figura 66), que é nada mais que um corpo-com-as-outras, formado por diversos corpos diferentes de mulheres:

Figura 66 – Charge de Cipta Vidyana.



Fonte: Cipta Vidyana. UN Women Asia and the Pacific (2016).⁵⁰¹

Como fala Butler⁵⁰², há sempre um corpo que não pode ser deixado de lado na teorização: o corpo de quem escreve e pesquisa. O meu corpo é esse, e ele está aqui, nestas palavras – até as imagens, tendo em vista os movimentos que fiz para conseguir escaneá-las. Eu me reconstruí na leitura, na pesquisa e na escrita. Comecei falando do meu primeiro contato com o livro que aqui analiso, e agora termino, de uma forma mais breve por causa do fôlego que me resta, falando da minha experiência com a escrita da minha leitura.

Posso dizer que o meu percurso da escrita desta dissertação foi como o percurso das personagens de Bonet em *La sed*. Em muitos momentos, a escrita – como a leitura do livro – foi um tremor, um terremoto que me deslocou e que me fazia replicar com mais perguntas e algumas respostas. Como o título de uma das partes do livro, meu corpo se rasgou em muitas

⁵⁰¹

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/unwomenasia/photos/a.685357008291987/685378124956542/?type=1&theater>
Acesso em: 20 jan. 2020.

⁵⁰² BUTLER, 2015, p. 13, tradução de Magda Guadalupe dos Santos e Sérgio Murilo Rodrigues para a revista *Sapere Aude*.

pontas e extremidades de sofrimento na busca pelas palavras que conseguissem expressar de forma adequada o que eu queria. Um processo árduo no qual reconstruí a minha experiência com a escrita, com Bonet e com seus corpos, de forma que *La sed* deixou de ser corpo de Bonet para ser corpo-com-nós-outras. A pesquisa até mesmo agiu sobre o corpo físico do livro, porque sua capa agora tem algumas marcas de tanto serem tocadas e sua lombada está gasta; apenas me neguei a rabiscá-lo, como sempre faço em livros, porque sua grandiosidade me intimidou. É esse corpo, que carreguei chorando de emoção na rua quando o segurei pela primeira vez, que agora seguro ao meu lado enquanto finalizo este texto e que estará sobre a mesa no dia da defesa.

Ele me é eu, porque o meu corpo está nesta pesquisa. Estou aqui não apenas enquanto nome, enquanto mulher-autora, mas enquanto corpo que escreve e que erra – o erro enquanto o resquício do traço e do caminho desta tatuagem que é pesquisa –, que se obriga a aprender com o erro, que analisa um parágrafo e descobre que precisará de mais três para falar o que precisa, que tem um estômago que revira quando escreve, que anseia pela forma da leitura, que se bloqueia ao tentar arrumar coesão, que treme ao pensar na pressão, que revive a pesquisa a cada nova palavra escrita. Dessa forma, acabo esta dissertação dizendo que me reconstruí ao longo da pesquisa, assim como ela foi reconstruída em cada reescrita, em cada apontamento – e depois de sua leitura, leitora e leitor, ela ainda passará por uma nova revisão, re-visão. E seguimos em reconstrução, aqui, agora, nesta madrugada em que escrevo e na energia do corpo que se esvai, ou na sua leitura, na minha releitura ou nas próximas pesquisas sobre Bonet e os nossos corpos de mulheres. Nesse corpo, resistimos e re-existimos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Andréia M. P. *Gertrude Stein e o cubismo literário*. 146f. Dissertação (mestrado) – Universidade Aberta (Mestrado de Estudos Americanos). Porto, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O rosto*. Trad. Murilo Duarte Costa Corrêa. 2010. Disponível em: <http://murilocorrea.blogspot.com/2010/02/traducao-o-rosto-de-giorgio-agamben.html> Acesso: 20 jun. 2018.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AIRD, Eileen. *Sylvia Plath*. (Modern writers). Edinburgh: Oliver & Boyd, 1973.
- AMORIM, Wellington Lima; FRANÇA, Greyce Kelly C. de S. “Algumas práticas e discursos machistas sob a ótica do desengajamento moral de Albert Bandura”. *In: Húmus*. v. 7. n. 9. 2017, p. 141- 153.
- ARBEX, Márcia. As metáforas picturais de René Magritte. *letras n° 34 - Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*. 2007, p. 147-161.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermanita Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Lanranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BASSNETT, Susan. *Sylvia Plath: an introduction to the poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- BAUDETA, Patrícia O. “Unhappy ever after: “tan triste como ella” and the disconsolate heroine(s) of María Luisa Bombal”. *In: Fragmentos: revista de língua e literatura estrangeiras*, n° 20, 2001, p. 45-74.
- BEARD, Mary. *Women and power*. London: Profile Books LTD, 2017.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. v. 1. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Trad. Gonzalo María Veléz Espinosa. Madrid: Katz, 2007.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

BÍBLIA SAGRADA. Cânticos (2:2). Disponível em: <https://bibliaportugues.com/songs/2-2.htm> Acesso em: 20 jun. 2020.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Sanarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

_____. “Os estratagemas dos ressentidos”. In: *Folha de S. Paulo*. 20. Nov. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs29119804.htm> Acesso em: 20 jan. 2020.

BOLICK, Kate. *Solteirona*. Trad. Lourdes Sette. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

BOMBAL, María Luísa. *A amortalhada*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Alícia Ferrari del Pardo. São Paulo: DIFEL, 1986.

BONET, Paula. *Qué hacer cuando en la pantalla aparece THE END*. Barcelona: Lunweg, 2014.

_____. *813: François Truffault*. Barcelona: Galera, 2015.

_____. *La sed*. Barcelona: Lunweg, 2016.

_____. *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.

_____. *Mujeres que mugen. La figura de Manuela Ballester*. In: *Lletraferit*. 2018, p. 107-108. Disponível em: <https://valenciaplaza.com/dones-que-mugixen-la-figura-de-manuela-ballester>

_____. “Los te quiero quieren”. In: *Dexeus mujer*. 19. 09. 2018. Disponível: <https://www.dexeus.com/blog/historias-que-contar/los-te-quiero-quieren/> Acesso: 10 jun. 2019.

_____. “Crea. Com una obsessió es transforma en un ofici”. In: *TEDxLaValldUixo*”. 22min.32s. <https://www.youtube.com/watch?v=HPennTJqEN0&t=157s> Acesso em: 10 jun. 2019.

_____. “La piel dura”. In: ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Algo alrededor de tu cuello*. Trad. Aurora Echevarría Pérez. Barcelona: Literatura Random House: 2017, p. 9-11.

BONET, Paula (ilustrações); CRESPO, Amaia (texto verbal). *Leia-me*. Trad. Luciana Pudenzi. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2013.

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*. Trad. Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 19-41.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

BRANDÃO, Jacyntho. *Antiga musa*: (arqueologia da ficção). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BULHÕES-CARVALHO, A. M^a. de. O outro como si mesmo: Stanislavski e a alterbiografia. *Revista O Teatro Transcende*, v. 18, n. 1, 2013, p. 57-69.

BUTI, Marco. “A gravação como processo de pensamento”. *In*: BUTI, Marco; LETYCIA, Ana. (Orgs.). *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 15-20.

BUTLER, Judith. *Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

_____. *Cuerpos que importan*: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. “Prefácio”. Trad. Magda Guadalupe dos Santos e Sérgio Murilo Rodrigues. *Sapere Aude – Belo Horizonte*, v.6 - n.11, p.12-16 – 1º sem. 2015, p. 12-16.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Rotman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. *In*: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 51-69.

CARANFA, Angelo. *Camille Claudel: a sculpture of interior solitude*. London: Bucknell University Press, 1999, p. 97.

CERVELIN, Diego. “Sobre um rosto – um rosto”. *In*: *Anuário de Literatura*, vol. 14, n. 1, 2009, p.102-114.

CIXOUS, Helene. *O riso da medusa*. Trad. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. *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.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Trad. Raul de Sá Barbosa; Vera da Costa e Silva, Angela Melin e Lúcia Melin. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

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*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COLASANTI, Marina. *Enquanto escrevo*. 17. jan. 2019. Disponível em: <https://www.marinacolasanti.com/2019/01/enquanto-escrevo.html?m=1&fbclid=IwAR3WPRX5UVcZrCkgkWo6dTU4bftp8qbYAifzemC2pfhSuyTytm0Ye06YKc4> Acesso: 03 jun. 2019.

- COLLIN, Luci. “Sobre o branco”. *In: A árvore todas*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- COLONNA, Vincent. “Tipologia da autoficção”. *In: NORONHA, Jovita M. G. (org.). Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 39-66.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literaria: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DELPHY, Christine. “Patriarcado (teorias do)”. Trad. Francisco Ribeiro Silva Júnior. HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. (Org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 173-178.
- DERRIDA, Jacques. “Assinatura acontecimento contexto”. *In: _____*. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa. Campinas: Papyrus, 1991, p. 349-373.
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Trad. Heloísa Buarque de Hollanda. *In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.). Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- _____. *Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem*. Trad. Vera Pereira. *In: Estudos feministas*. N.1. 1993.
- DEL PRIORE, Mary. “Pequena história de amor conjugal no Ocidente Moderno”. *In: Estudos de Religião*, Ano XXI, n. 33, jul./dez. 2007.
- DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. Trad. Peter Pal Pelbart. *In: Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 11-16.
- _____. “A imagem-afecção: rosto e primeiro plano”. *In: _____*. *Cinema 1 – A imagem movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, Felix; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ESPLUGA, Eudald. “Escupamos sobre el talento”. *In: la Fronde*. 2019. Disponível em: <https://www.lafrondemag.com/post/escupamos-sobre-el-talento> Acesso: 27 jun. 2019.

- FELSKI, Rita. *Literature after modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- _____. “Modernity and feminism”. In: _____. *The gender of modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 11-34.
- FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- _____. *História da menina perdida*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- _____. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Instrínseca, 2017.
- FERREIRA, Mariana R. F. “Do significante fálico como a chave do enigma em ‘A origem [simbólica] do mundo’ de Courbet”. In: *Psicanálise & Barroco em revista*. v.11, n.1: 53-64, jul.2013.
- FLUSSER, Villem. *A escrita: há futuro para a escrita?*. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. “O que é um autor”. In: _____. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- _____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FUKUDA, Shiho. “Beyond the doctor-patient relationship: Anne Sexton and her psychiatrist, Dr. Martin T. Orne”. In: *Revista de Estudios Norteamericanos*, n.º 11, 2006, pp. 81 – 91.
- GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005.
- _____. *Metalepsis*. De la figura a la ficción. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *A ansiedade da influência*. Trad. Cíntia Schwantes e Eliane Campello. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; DE LIMA COSTA, Cláudia; A. LIMA, Ana Cecília (org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 188-214.
- GIRÓ, Carmen. *Família globales: un hogar, dos culturas*. Barcelona: OUC, 2015, s/p. (EPUB).
- GLASPELL, Susan. *A jury of her peers*. 1918. Disponível em: <http://nmi.org/wp-content/uploads/2015/01/1345.pdf> Acesso em: 20 jan. 2020.

HALL, James. *Dictionary of the subjects and symbols in Art*. New York: Harper & Row, 1974.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias* (Primeira parte). Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2009.

HOMEM, Maria Lúcia. *No limiar do silêncio e da letras: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2011.

HUSTVEDT, Siri. *A mulher trêmula – ou Uma história dos meus nervos*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A woman looking at men looking at women: essays on art, sex, and the mind*. New York: Simon & Schuster, 2016.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAGAR, Alis. “Amor e Conhecimento: A Emoção na Epistemologia Feminista.” *In: JAGGAR, Alis; BORDO, Susan R. (org.)*. Trad. de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 157-185.

KAPLAN, Ann. “O olhar é masculino?” *In: _____*. *A mulher e o cinema*. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 43-60.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Record, 1983

_____. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras: 2016.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu ” *In: ZIZEK, Slavoj (org.)*. *O mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010, p. 97-103.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). São Paulo: Educ, Mercado das Letras, 2002.

LEHANE LEZAUN, Maialen. *El “extraño mal” de Teresa Wilms Montt: Romanticismo y transgresión de la normativa de género en la vanguardia chilena*. 2015. 41f. (Monografía em Filología hispánica, românica e teoría literária) - Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2015.

LEMAIRE, Ria. *Repensando a história literária*. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda. *In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.)*. *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58-71.

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

LISPECTOR, Clarice. “Explicação” *In: _____*. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 527-8.

_____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LONZI, Carla. La mujer clitoriana y la mujer vaginal”. In: _____. *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Trad. Traficantes de sueños. Madrid: Traficantes de sueños, 2018, p. 65-110.

LUCAS, Ricardo J. L. “Tem alguém aí? ou: existe uma quarta parede nos quadrinhos”. In: 4ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. Anais (Quadrinho, literatura e arte). 2017, p. 1-15. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais4asjornadas/artigos.php?artigo=q_literatura/ricardo_jorge_de_lucena_lucas.pdf Acesso em: 18 dez. 2019.

MÁRQUEZ, Hector. Y los dibujantes rescataron la palabra. *Revista Mercurio*. N. 192. Jun/jul 2017. <http://revistamercurio.es/ediciones/2017/mercurio-192/los-dibujantes-rescataron-la-palabra/>

McCLOUD, Scott. *Understanding comics: the invisible art*. New York: Harper Collins, 1994.

MELLO, Celina M. “Citar”. In: *Fragmentos*. Florianópolis. v. 6. Ja/jun. 1997, p. 155-174.

MIDDLEBROOK, Diane. *Anne Sexton: a morte não é vida*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1994.

MITCHELL, William J. T. “O que as imagens realmente querem?”. Trad. Marianna Poyares. In: ALLOA, Emmanuelle. (org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues (coordenação); Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 165-189.

MOI, Toril. “‘I Am Not a Woman Writer’: About Women, Literature and Feminist Theory Today”, *Feminist Theory* 9.3 (December 2008), 259-71.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem entre proveniência e destinação*. Trad. Carla Rodrigues. In: _____. ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues (coordenação); Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 39-53.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

_____. *58 indícios sobre o corpo*. Trad. Sérgio Alcides. rev. ufmg, belo horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012, p. 43-57.

NATALE, Cecilia. 104f. *Tradurre l'interazione tra parole, suoni e immagini: Qué hacer cuando en la pantalla aparece The end di Paula Bonet*. (Dissertação de mestrado). Università di Bologna. 2015.

NELSON, Maggie. *Argonautas*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

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

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.

NODARI, Alexandre. “Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 1, 2019, p. 1-17.

NODELMAN, Perry. *The eye and the I: identification and first-person narratives in picture books*.

NOCHLIN, Linda. “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOLASCO, Edgar C. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Fabrício. *Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazarotto*. 2v. 356f. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Paraná (Programa de Pós-graduação em Letras). Curitiba, 2015.

OCAMPO, Victoria. *Darse. Autobiografía y testimonios*. Madrid: Fundación Santander, 2016.

OLIVEIRA, Renato M. *Anne Sexton e a poesia confessional: antologia e tradução*. 396f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (Instituto de Estudos da Linguagem). Campinas, 2004.

PAIXÃO, Pedro A. H. *Desenho: a transparência dos signos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2008.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

_____. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. Campinas: Verus, 2018.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. *Old mistresses: women, art and ideology*. London/New York: I.B. Tauris, 2013.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London/ New York: Routledge, 2003.

POU, Silvia E. *El fenomen de la il·lustració en el context espanyol: Paula Bonet, Conrad Roset*. (Monografia). 2016.

PRATT, Annis. *Archetypal patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RIÑÑO, Peio H. La diferencia de una vagina vista por el heteropatriarcado o por el feminismo. *In: El País*. 10 jul. 2019. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2019/06/14/icon_design/1560524240_264017.html Acesso: 12 jul. 2019.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Trad. Susana Bornéo Funck. 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. 64-84.

_____. “Anne Sexton: 1928-1974”. Trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza. *In: Pontes outras*. 16 fev. 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: 15 jan. 2020.

RICOUER, Paul. *Metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. “Cinco Lições: Da Linguagem à Imagem”. Trad.: Vinicius Oliveira Sanfelice. *Sapere Aude - Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 13-36, dez. 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/6426/5959> Acesso em: 04 jul. 2019.

RIFATERRE, Michel. “A metáfora tecida na poesia surrealista”. Trad. Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. *In: _____*. *A Produção do Texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RUSS, Joana. *How to suppress women's writing*. *In: University of Texas Press*, 2005.

SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 15, p.1-4, 2009.

SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *Children's picturebooks: the art of visual storytelling*. London: Laurence King, 2012.

SANTOS, Caroline A. S. F. *Palavra e imagem no livro Onde vivem os monstros, de Maurice Sendak*. 2017. 204f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

SARDUY, Severo. *A escrita sobre um corpo*. Trad. Ligia Chiappini Moraes Leite e Lucia Teixeira Wisnik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SCHEPPLER, “Gwenn. Les formes d’adresse au spectateur: du cinéma au jeu vidéo de rôle, en passant par la bande dessinée”. *In: MEI (Médiation et Information)*. N. 34, Paris: L’Harmattan, 2012, p. 145- 156. Disponível em: http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/2015/03/MEI_34_11.pdf. Acesso em: 18 dez. 2019.

SEGURA, Francesc D. “Princípios técnicos de calcografia – manual do água-fortista”. *In: BUTI, Marco; LETYCIA, Ana.(Orgs.)*. *Gravura em metal*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 69-108.

SEXTON, Anne. *Complete poems*. Boston: Houghton Mifflin Company Boston, 1982.

_____. “Em celebração ao meu útero”. Trad. Jorge Sousa Braga. *In: Revista Prosa Verso e Arte*. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/anne-sexton-poemas/>. Acesso: 15 jun. 2019.

_____. “Para o meu amante voltando para a esposa”. Tradução de Adelaine Ivanova. *Suplemento Pernambuco*. 29 jul. 2016. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/in%C3%A9ditos/1654-para-o-meu-amante-voltando-para-a-esposa.html> Acesso em: 08 jan. 2020.

_____. “O beijo”. Trad. Adelaide Ivanova. *In: Vodca barata*. 11 set. 2015. Disponível em: <http://vodcabarata.blogspot.com/2015/09/o-beijo-de-anne-sexton.html>. Acesso 16 jul. 2019.

SHIELDS, David. *Reality hunger: a manifesto*. New York: Penguin, 2010.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. *In: Trad. Heloisa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloísa B. (org.). Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, Letícia P. “Sujeitos oblíquos em Um sopro de vida”. 2017. 82f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Paraná, 2017.

_____. “Corpos-com-as-outras: a intertextualidade e a crítica literária feminista”. *In: Viana, Ana Cristina Aguilar; Bertotti, Bárbara Mendonça; Gitirana, Julia Heliodoro Souza; Kreuz, Letícia Regina Camargo; V. Costa, Tailaine Cristina. (Org.). Pesquisa, gênero & diversidade: memórias do III Encontro de Pesquisa por/de/sobre Mulheres*. Curitiba: Íthala, 2020, v. 2, p. 217-235.

SILVA, L. P.; SANTOS; L. C. “A autoria de mulheres no curso de Letras da UFPR”. *In: BERTOTTI, Bárbara M. et. al. (org.). Gênero e resistência*, vol. 1: memórias do II encontro de pesquisa por/de/sobre mulheres. Porto Alegre: Editora Fi, 2019, p. 271-300.

SIQUEIRA, Emanuela C. 146f. Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná (Pós-graduação em Letras). 2019.

SMITH, Patti. *Apenas garotos*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. E-book.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Cultrix, 2017.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. E-book.

STENGLES, Julie Marie. *Camille Claudel: the struggle for artistic identity*. 2014. 75f. Dissertação de mestrado (Art History) – University of Missouri, Kansas, 2014.

STEPAN, Nancy Leys. *Raça e gênero: o papel da analogia na ciência*. Trad. Cláudio Oscar. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 72-98.

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

STROMQUIST, Liv. *A origem do mundo: Uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado*. Trad. Kristin Lie Garrubo. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2018.

TABOADA, Manuela B., SAMPAIO, Adriana V. “Inscrição do gesto: a caligrafia enquanto performance através de Paulo Lachenmayer”. In: *ouvirover*. v. 12. n. 2., 2016, p. 432-447.

TERRA, Fernanda. *Mestres da gravura*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, 2011.

VAZQUÉZ TRILLO, Ana. *Mujeres que escupen lirios: un acercamiento a la posición de la mujer a través de la literatura y el dibujo*. 66f. Monografía (Graduação em Belas Artes) – Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Universitat Politècnica de València. 2019.

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

WEINTRAUB, Marcela. *Melancolia y subjetividad femenina en el Diario íntimo de Teresa Wilms Montt*. 2007. 67f. (Mestrado em Estudos Latinoamericanos) – Universidad de Chile, Santiago, 2007.

WILMS MONTT, Teresa. *Inquietudes sentimentales*. Buenos Aires: Mercatalí, 1917.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens das mulheres são usadas contra as mulheres*. Trad. Waldea Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WYE, Deborah. “Architecture embodied”. In: _____. *Louise Bourgeois: an unfolding portrait*. New York: The Museum of Modern Art, 2017.

ZERNER, Henri. “O olhar dos artistas”. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Gorges (org.). *História do corpo*. v. 2. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 101-140.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubi, 2014.

Entrevistas e artigos sobre Paula Bonet:

www.paulabonet.com/

<https://www.instagram.com/paulabonet/>

<https://twitter.com/paulaboneti>

Mujeres del Libro: <https://lasmujeresdellibroparamos.wordpress.com/>

AJUNTAMENT DE FIGUERES. Tramuntana Tv. *Mural de Paula Bonet al Museu de l'Empordà de Figueres*. 1:21. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=uW5258mLWYk> Acceso: 10 dez. 2019.

BONET, Paula. Entrevista por Asun Pérez & David H. Beltran. Paula Bonet: "He aprendido que es necesario 'nocallarseniuna'". No me pierdo ni una. 26 mayo 2019. Disponible: <https://www.nomepierdoniuna.net/paula-bonet-he-aprendido-que-es-necesario-nocallarseniuna/>. Acceso: 04 jul. 2019.

_____.; HESSE, María; ZAPICO, Alfonso. "Pintar la novela, pintar la vida". In: Festival Eñe. Círculo de Bellas Artes. Disponible em: <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/pintar-la-novela-pintar-la-vida/> Acceso: 12 jul. 2019.

_____. *Entrevista por Alfonso Barragán. Paula Bonet: "Todo acto creativo es un acto político"*. Disponible em: <http://maasaimagazine.com/paula-bonet/>. Acceso: 04 jul. 2019.

_____. Entrevista por Anna María Iglesias. "PAULA BONET 'Si no eres honesto contigo mismo, la obra no tendrá alma'". In: *Mercurio*. nº 192. Jun./jul. 2017, p. 10-12.

_____. Entrevista por Juan Losa. "Paula Bonet: 'Este no es un linchamiento hacia mi persona, sino hacia mi género'". In: *Público*. 25.06.2018. Disponible em: <https://www.publico.es/tremending/2018/06/25/paula-bonet-este-no-es-un-linchamiento-hacia-mi-persona-sino-hacia-mi-genero/> Acceso em: 08 jun. 2019.

_____. Entrevista Juan Losa. "Paula Bonet: 'me cansé de ser la chica que pintaba chicas con mofletes colorados'". In: *Público*. 12. 05. 2017. Disponible em: <https://www.publico.es/culturas/paula-bonet-me-canse-chica.html> Acceso: 10 jun. 2019.

_____. Entrevista por Jesús Jimenéz. "Paula Bonet: 'Los rostros cuentan mil historias'". In: *RTVE*. 13.03.2014. Disponible em: <http://www.rtve.es/noticias/20140313/paula-bonet-rostros-cuentan-mil-historias/894920.shtml#bodyElem> Acceso em: 02 mai. 2019.

_____. "Presentado el cartel de Paula Bonet para la Feria del Libro de Madrid". In: Librerías de Madrid. Disponible em: <https://www.libreriasdemadrid.es/cartel-feria-del-libro-de-madrid-2018-paula-bonet/> Acceso em: 08 jun. 2018.

_____. Entrevista por DOMENÉCH, Albert. "Paula Bonet: 'Las caras explican historias'". In: *La Vanguardia*. 15.04.2014. Disponible em: <https://www.lavanguardia.com/libros/20140313/54403330425/paula-bonet-caras-explican-historias.html>. Acceso em: 10 jun. 2019.

_____. Entrevista por Manuel Jabois. “Paula Bonet: ‘El machismo está en el hueso’”. *In: El País*. 5. 11. 2016. Disponible em: https://elpais.com/cultura/2016/11/03/actualidad/1478197796_228050.html Acceso em: 10 jun. 2019.

_____; AVALÓS, Almudena. ““Los hombres pueden intentar ponerse en nuestro lugar, pero no saben qué es gestar un niño o parir uno muerto””. *In: Icon El País*. 12. Jul. 2018. Disponible em: https://elpais.com/elpais/2018/07/09/icon/1531141678_827927.html. Acceso em: 10 jun. 2019.

_____. Entrevista por Diana Massis. “Paula Bonet: ‘La maternidad también es una forma de control de las mujeres’”. *In: BBC*. 6.11.2018. Disponible em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46009747> Acceso em: 08 jul. 2019.

_____. Entrevista por Loreto Sánchez Seoane. “Paula Bonet: “Estoy cansada de que lo universal sea lo masculino””. *In: El Independiente*. 04.03.2018. Disponible em: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/03/04/paula-bonet-estoy-cansada-de-que-lo-universal-sea-lo-masculino/> Acceso em: 08 jun. 2019.

_____. Entrevista con Cristina Bazán. “Paula Bonet: Las mujeres habitualmente no han sido narradas”. *In: Efeminista*. 9.06.2019. Disponible em: <https://www.efeminista.com/paula-bonet-feminimo-libro/> Acceso: 08 jun. 2019.

_____. Entrevista con Gonzalo Toca. Paula Bonet: “Se nos educa en el miedo, en no pensar”. 05.05.2018. Disponible em: <https://forbes.es/emprendedores/39078/paula-bonet-se-nos-educa-miedo-no-pensar/> Acceso em: 10 jan. 2020.

BONO, Ferran. “Todos quieren el cartel del conejo blanco ilustrado por Paula Bonet”. *In: El País*. 29.10.2013. Disponible em: https://elpais.com/ccaa/2013/10/28/valencia/1382993617_170764.html Acceso em: 30 jan. 2019.

EL DIÁRIO. “A por el conejo blanco de Paula Bonet”. 20.10.2013. Disponible em: https://www.eldiario.es/cultura/arte/Paula_Bonet-cartel-festival-La_Cabina_0_191081096.html Acceso em: 30 jan. 2019.

GALLART, Juan A. Paula Bonet: “Bolaño nos enseñó a no desfallecer en nuestras búsquedas”. *Economía 3*. 20 set. 2018. Disponible em: <https://economia3.com/2018/09/20/157162-paula-bonet-bolano-enseno-no-desfallecer-nuestras-busquedas/> Acceso em: 24 jan. 2020.

LUQUE, Carlos. “Bonet, de las Muelas y las bebidas espirituosas: Un mundo en común”. 15:56. Mediaset. 2019. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=KpzdfmfC1K0&t=5s> acceso em: 10 jul. 2019.

OKDIÁRIO. Feria del Libro 2018: Novedades y escritores que van a firmar en el Retiro de Madrid. 25 mai. 2018. Disponible em: <https://okdiario.com/cultura/firmas-feria-del-libro-madrid-2018-2296304> Acceso em: 20 jan. 2020.

PRODUCCIONS MINIMES. “La sed”, de Paula Bonet. 2016. 1:18. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9MzMcyj3Zk> Acceso em: 10 jan. 2020.

SEPÚLVEDA, Alexandre. “Una obra para todas las científicas anónimas”. *In: Mètode*. 21.09.2016. Disponível em: <https://metode.es/noticias/una-obra-para-todas-las-cientificas-anonimas.html> Acesso em: 08 jun. 2019.

TRANSVERSAL. *Womart*: mural de Paula Bonet a Figueres. 3:43. 1.05.2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLM2K4UsZO4> Acesso em: 20 dez. 2020.

UNIVERSIDAD DE LA COMUNICACIÓN. Presentación de Paula Bonet. 1:08:07. 8.09.2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Oycxw15xwg> Acesso em: 20 dez. 2020.

APÊNDICES

Apresento a tradução de cinco textos de Paula Bonet, importantes para a marcação de seu posicionamento tanto como artista quanto como feminista:

VOCÊ PINTA COMO UM HOMEM. Como se afirma um eu que nunca se afirmou antes?, de Paula Bonet

Desde que li a chilena María Luisa Bombal, imagino que minhas avós e minhas tias entenderam um pouco de tudo depois de suas mortes, enquanto descansavam na superfície branca do interior do caixão de madeira e o resto de nós as velávamos. Imagino-as olhando a cara das pessoas de que nos aproximamos enquanto constroem suas vidas por flashbacks. Penso que é então que compreendem quão cruel o mundo foi com elas. Foram as filhas de Fulaninho, as mulheres de Siclaninho, as mães de Joãozinho. Mas mortas se sabem Carmen Mompó, Pura Mompó, Juanita Sorita.

A palavra escrita (e a pintura) se convertem para todas nós em uma ferramenta de reivindicação, afirma Anna Maria Iglesia em seu livro *La revolución de las flâuneses* (A revolução das mulheres errantes/flâuneses). A palavra escrita (e a pintura) avançam diante de nós. O eu livre, autônomo, manifesta-se na página e na tela em branco antes que na nossa intimidade ou na nossa vida pública.

Fico nua na frente de um espelho. Olho-me de soslaio, como quando era incapaz de me despir diante de mim mesma com a única intenção de me despir diante de mim mesma, incapaz de enfrentar meu reflexo. Sou uma mulher qualquer que habita um contexto que me diz claramente qual é o lugar que ocupo: se amo minha prisão, me sentirei realizada na vida. Durante muito tempo soube perfeitamente como funciona o desejo masculino, porque li sobre ele e o vi nos filmes. Passei toda a minha vida vendo meu próprio reflexo através dos olhos de um homem. Passei todo esse tempo tentando ser sujeito, querendo me narrar. Passei (passamos) toda a vida tentando nos encaixar em um sistema que não considera meu (nosso) gênero, em um sistema que, se você se atreve a levantar a voz, desencadeia rapidamente mecanismos implacáveis que nos calam, nos desprestigiam, nos mandam de volta à segurança do doméstico.

Amandine Aurore Lucile Dupin se inventou como George Sand. Sendo ele e não ela, podia se colocar nos círculos culturais que lhe negavam e podia andar com a liberdade com que o *flâneur* transitava e narrava o espaço público. Foi em sua velhice que tirou o disfarce: nem Santo Agostinho nem Rousseau lhe serviam como referências e sabia que a escrita (e a pintura) é autoconhecimento.

No começo do curso de Belas Artes me destaquei na pintura. Meu professor me disse que era porque pintava como um homem (parece que a força dos planos sobre a tela só pertence a eles). Quando fiz a imagem para um festival de curta-metragens da cidade de Valência e os cartazes foram arrancados das paredes, as manchetes focalizaram minha vagina e não meu trabalho (“Todos querem o coelho[1] branco de Paula Bonet”) e o jornalista insistiu que lhe mandasse uma foto de meu rosto para ilustrar o artigo — outra vez o objeto e não o sujeito; quando comecei a fazer entrevistas alguns veículos não aceitavam as fotos que eu mandava e acabavam me mostrando em posição sexy — um veículo midiático inclusive propôs com toda a normalidade do mundo uma sessão em roupa íntima. Quando meu trabalho começou a ficar conhecido e pensei em apostar nele, um companheiro de ofício fez um fanzine no qual literalmente dizia para se referirem ao meu trabalho: “Meus professores, todos homens, me ensinaram a desenhar tudo o que uma garota necessita para abrir caminho no mundo da arte”, “Hoje voltei a desenhar a mim mesma. Outra vez. Não posso evitar reproduzir tanta beleza”. Diante disso me pergunto: fazem críticas e questionamentos semelhantes a desenhistas homens que se autorretratam nas suas histórias? — De novo, eles falam da condição humana e nós somos umas egocêntricas que caem no confessional.

Ser mulher no contexto que habitamos é complicado e muito estimulante.

Ser autora, também.

Nos fortalece que todo o tempo queiram nos desprestigiar e começamos a preparar um discurso coletivo cujo objetivo é nos nomearmos, a nós todas. Bendita sororidade.

As pinturas e gravuras que apresento nesta mostra falam desde esse lugar, desde a necessidade de nomear o mundo também no feminino em um momento em que estamos nos reapropriando da linguagem e nos ressignificamos sem saber ainda como se faz isso.

Exposição da pintora na Sala Estudi Acadèmia da Universidade de Valencia. Fonte: <https://www.uv.es/uvweb/cultura/es/lista-actividad/pintas-hombre-div-paula-bonet-div-1285871673078/Activitat.html?id=128608249402>

Sou aquela que olha

Desenhamos e vocês passam o tempo nos perguntando por que decidimos fazê-lo, quando começamos. Desenhamos porque continuamos buscando o imediatismo da linha no papel, porque o diálogo que estabelecemos com um desenho traz consigo revelações. Não entendemos o desenho como ato mecânico. Deveríamos ser nós quem os interroga para saber por que guardam o penal com os lápis e lápis de cera – o macio e o duro – se tudo é mais fácil desenhando. Há perguntas que não podem ser resolvidas com palavras porque o léxico é finito e nem tudo pode ser nomeado. Há respostas abstratas. Somos – vocês e nós – grandes consumidoras de imagens e deveríamos vomitar por indigestão, mas a grande maioria não desenha – vocês-outras.

Faz dois dias que cheguei ao Marrocos. Adotei o costume de viajar com cadernos e com material de pintura. Comecei com dois pincéis e seis pastilhas de tinta e agora carrego um arsenal de pincéis, lápis, acrílicos e garrafinhas com água. Pintar o vivido é uma maneira de – cito o mestre John Berger – questionar o visível, saber o que aconteceu, o que foi importante, o que posso levar de cada lugar.

Em Marrakesh estive desenhando em um terraço da Praça das Especiarias enquanto bebia uma limonada e me sentia um pouco Pereira. Também em uma mesinha dobrável da Grande Praça – nessa mesma noite, quando voltava ao meu quarto e sentia fome e vontade de fazer parte do barulho marroquino. Ou no bar do hotel Les Jardins de la Koutobia – o único lugar onde encontrei vinho. E no pátio do Riad onde me hospedo, em um tamborete de plástico na rua.

Vim sozinha a Marrakesh e queria chegar e voltar sem que ninguém se desse conta. Sou quem olha. Observo, faço manchas e tento registrar no papel um momento concreto ou uma cara. Vim com a intenção de ficar calada e traduzir em manchas, mas levo dois dias recebendo palavras em árabe, inglês, francês e castelhano. São os desenhos, o gesto da mão, os que arrancam histórias de turistas e lugarejos.

Nos cadernos desenho o que acontece no momento em que acontece. “Um desenho é um documento autobiográfico que dá conta do descobrimento”. Por isso é melhor viajar sozinha ou com gente que você sabe que entenderá que quer tomar café da manhã três vezes – com o objetivo de ter uma boa mesa de onde olhar.

Além de desenhar também encontro a loja de fotografia mais próxima e a visito enquanto dura minha estadia na cidade. Acompanho as pinturas e os desenhos dos instantâneos. Em Marrakech ainda tem que se esperar uma hora para pegar as fotos mesmo que não as revelem, não se pode escolher formato e apenas imprimem em papel acetinado. O caderno no qual trabalho agora mesmo está cheio de pintura dourada (o metal marroquino, que beleza) e fotos que brilham. Hoje em minha tatuagem de henna jogaram purpurina rosa.

Coisas que desenhei em Marrakech: rostos, mãos, serpentes, macacos, ruas, terraços, tâmaras, chaveiros, romãs, amêndoas, folhas de oliveira e laranjas.

Coisas que não me atrevi a desenhar: o Grande Atlas.

“Uma linha, uma área de cor, não é realmente importante porque registra o que alguém vê senão porque o levará a continuar vendo”. Construo meu pensamento enquanto desenho.

Algumas e alguns recebem meus desenhos em suas telas do celular, as impressões daquilo que vou vendo, com o que encontro em Marrakesh. O bolo de tâmaras do casamento (“tâmaras, o mais importante do casamento, porque é a primeira coisa que comem juntos na entrada da casa com amêndoas e leite”, disse Ahmed). Quem foi Ahmad Al-Mansur. Como são tecidos os tapetes e quem os faz (as mulheres, e nunca vendem o primeiro que tecem, é para seu dote). Como o açougueiro dos becos do soco⁵⁰³ recebe as moscas e sua clientela. Como se aproxima de mim uma mulher que carrega henna preparada em uma bolsinha de plástico e que assalta as viajantes com uma seringinha – que assusta, mais que convida – e um velho mostroário de desenhos (depois faz o que lhe dá na telha e é lindo).

Mas o mais valioso é se sentar com ela e com sua amiga e compartilhar um chá com menta enquanto a henna seca, sabendo que vai desenhá-la. Observar seu gesto, ver a inclinação de sua boca e as belas rugas ao redor dos olhos e tentar entrar neles. “Não diga aos do Riad quanto me pagou”. (Sei que dei mais que o dobro do que custa uma tatuagem de henna). “Com esta tatuagem você vai encontrar o amor da sua vida, desenhei o símbolo”. Eu não quero o amor de minha vida, digo-lhe. “Sim, você quer”, ela diz. Eu também lhe direi do grande coração que tem e que ficar esse momento sob o sol para que sequem minhas duas mãos vendo como tenta conquistar clientes e me fala do deserto, como me oferece outro chá, é uma das melhores coisas que me aconteceram hoje. Irei desenhá-la depois. Os desenhos feitos de memória são os que têm mais alma.

⁵⁰³ *Soco* é a forma como é chamado o mercado em Marrakesh.

Outras não veem os desenhos nas telas, mas sobre o papel. Falo com elas e com eles, e embora não nos entendamos com as palavras, nos entendemos com a linha.

Desenhei em cadernos em praias da Grécia, em uma mesinha do bar de Zcky Hemo – um cristão que vende cerveja em Jerusalém diante da porta de Damasco –, em um homem de Nepal, nas Torres do Paine, em um restaurante armênio, em trens, nos aeroportos de Paris-Santiago-Barcelona-Madrid-Jerusalém-Cidade do México, em voos (é perigoso, alguns marcadores estouram com a pressão e a tinta nanquim estraga tudo) e em postos de gasolina. O que você recebe quando desenha em um espaço público nem sempre são palavras, também lhe dão muitos sorrisos. Ou é você quem sorri vendo uma mãe ensinar uma menina pequena o que faz essa senhora estirada no chão. “Por mais que goste da escrita, é o desenho que me mostra tudo o que se pode dizer com uma só marca”.

Paula Bonet. *In*: La esfera de papel. El mundo. 18 nov. 2018. Disponível em: <https://www.paulabonet.com/wp-content/uploads/2018/11/Paula-Bonet.-La-Esfera-de-Papel.-Nº%20BA-8.-Noviembre-2018.pdf>

Mulheres que mugem.

A figura de Manuela Ballester.

Estou cansada de desenterrar mulheres.

Tiro-as da terra, limpo-lhes o barro, desenho-as e as coloco na parede de despertadoras que tenho em casa (o termo despertadoras é da escritora americana Kate Bolick, que o usa em seu livro *Solteirona* (Malpasó, 2016)).

Todas elas têm o olhar duro e exausto. Todas defenderam suas ideias com a mesma heroicidade com que o fizeram seus contemporâneos homens (com mais, diria, porque nós, mulheres, temos tudo mais cru). Todas foram valorizadas e premiadas em vida e algumas puderam viver de seu trabalho artístico. Lamento que nenhum de seus nomes tenha aparecido nos livros que colocava na mochila toda manhã antes de ir para a escola. Me parece injusto. Me inquieta pensar que as mulheres que li na escola foram as que decidiram assinar com nome de homem e meu coração fica pequeno quando me lembro da lista de todas as que decidiram acabar com suas vidas saltando por uma janela ou se jogando em um rio.

Estou cansada que minha experiência intelectual e parte da emocional partam da experiência masculina:

Rodin (e Camille Claudel?), Paul Auster (e Siri Hustvedt?), Ted Hughes (era Sylvia Plath quem fazia as cópias de seus textos para enviá-los à mídia e a editoras, verdade? Por que Sylvia não investia seu tempo em copiar seus próprios?), Jackson Pollock (tive que googlear o nome de Lee Krasner para me assegurar que escrevia o nome corretamente), Josep Renau (a algum valenciano ou valenciana ressoa o nome de Manuela Ballester?). Homens e mulheres enormes vivem um desequilíbrio atroz no momento de criar, de viver de seu trabalho, de influenciar na posteridade. Uma borracha branca e macia acaricia o papel e apaga as mulheres, e aqui não aconteceu nada; como afirma a inglesa Mary Beard, os mecanismos que silenciam as mulheres, que se negam a tomá-las seriamente e que as isolam dos centros de poder estão profundamente imbricados na cultura ocidental.

Manuela Ballester era valenciana. Eu também.

Ilustrou livros. Eu também.

Estudou pintura, desenho e gravura em San Carlos. Eu também.

Tinha o ateliê no bairro do Carmem em Valência. Eu também, setenta anos mais tarde.

Foi feminista. Eu sou feminista.

Tudo isso me une a ela, mas foi ontem que soube que Manuela Ballester existiu. Acabo de saber, aos meus trinta e sete anos, que em Valência viveu alguém que aos meus dezoito haveria sido uma excelente referência como pintora, como ativista e como mulher. De fato, se soubesse, teria me salvado de desenganos e desgostos, certamente deixaria muito antes de lado o papel de ingênua que me foi designado e teria começado a me questionar e a questionar e a desconfiar do meu entorno muito antes do que o fiz. Mas ninguém me falou dela e seu nome não estava escrito em nenhuma parte. “Ah, claro, Manuela Ballester foi a mulher de Josep Renau. Ah, sim, tiveram cinco filhos. Ah, foi ela quem se encarregou de criá-los. Ah, por isso”. Em parte.

Paula Bonet. Mujeres que mugen: la figura de Manuela Ballester. / Dones que mugixen: la figura de Manuela Ballester. *In*: Llettraferit. 24/06/2018. Disponível em: <https://valenciaplaza.com/dones-que-mugixen-la-figura-de-manuela-ballester> Acesso em: 20 dez. 2019.

Sangue jovem

A atriz e diretora italiana Asia Argento contou faz poucos dias em um discurso pesado em Cannes que, em 1997, nos seus vinte e um anos, foi violada. Harvey Weinstein abusou dela justamente ali, no lugar onde estava recebendo o prêmio por melhor interpretação feminina. Dizia que em Cannes os estupradores dominam à vontade.

Falava de Cannes, mas poderia estar falando de uma aula aleatória em uma escola de ensino médio de Gadalajara. Das salas de reuniões de uma empresa valenciana. Dos corredores de qualquer supermercado de Cuenca. Ou da sala de um professor de desenho de qualquer universidade andaluz: todos os Harveys Weinstains do mundo acreditam que podem ficar tranquilos porque o sistema é feito à sua medida e sabem que podem pegar o que quiserem quando tiverem vontade. Ainda que precisem daquilo que a vida ainda não deu às moças que começam a entender como funciona tudo isso. Eles roubam apesar de saber que acabarão fodendo também metafóricamente essas moças e o modo que terão que se relacionar com o mundo e com sua sexualidade.

Aos dezenove ou aos vinte e um muitas de nós fomos portadoras de um letreiro luminoso que destacava nossa ingenuidade e nossa capacidade de assombro, e, às cegas, nos colocamos para jogar esse jogo desconhecido. Enquanto isso, algumas – muitas – fomos agredidas sexualmente porque existem senhores que pulam as regras deliberadamente e, ou nos forçaram, ou sabiam tecer uma cumplicidade enganosa que fez que nós sozinhas tirássemos as calcinhas nas vezes que quiséssem. Quando isso acontece não damos importância ao assunto. Escondemos porque nos envergonhamos e acabamos responsabilizadas pela ação do outro. Também somos nós as que se vitimizam apesar de ter sido doloroso nomeá-lo. Sabemos, como Asia Argento, que o abuso permanece, entre outras coisas, na cumplicidade dos que rodeiam o agressor. *Hoje continuam sentando entre nós outros que tiveram um comportamento indigno com as mulheres. Vocês sabem quem são. E, o mais importante, nós sabemos, e não vamos permitir que vivam na impunidade*, disse em Cannes. Sabemos e começamos a entender que é nossa obrigação lembrá-los disso, porque talvez, deliberadamente, tampouco são conscientes das atrocidades que este contexto feito à sua medida lhes permite concretizar.

Achávamos que éramos donas de cada uma de nossas decisões, que jogávamos o mesmo jogo que aquele que decidiu nos vampirizar e, por muito tempo, neste sono coletivo que nos embala, continuamos pensando que quando o fizemos atuamos com determinação. E uma merda: nos deixamos arrastar pelas decisões de alguém que talvez tivesse o dobro da nossa idade, que nos dizia que era o melhor para nós-outras, que jogava fazendo com que seu dedinho deslizesse por nosso pescoço, que elogiava a paleta cromática de nosso rosto, que questionava nosso lugar de trabalho na empresa, que se empenhava em nos convidar para jantar ou que repartia sabedoria enquanto acrescentava fotocópias extras com poemas picantes ao conjunto de anotações que nos entregava na aula.

Alguém que age assim não deveria estar dando aulas em nenhuma Universidade nem deveria comandar uma empresa. Alguém que sabe converter seu desejo em um ato consentido sem esquecer o poder que lhe dá seu cargo deveria abandonar o sonho de ser um Humbert Humbert, a quem os leitores perdoam porque vivem na ficção de uma maravilhosa obra literária.

Paula Bonet. “Sangre joven”. In: *El Diálogo*. 28/05/2018. Disponível em: https://www.eldiario.es/zonacritica/Sangre-joven_6_776282381.html

Mudar o olhar

Nós somos a alteridade, o objeto que só pensará para poder se parecer ao do outdoor, ao da revista, ao do pornô não hirsuto dirigido por homens

A eriçada e grossa pele do braço.

Cheia de pelos. A pela fina das virilhas.

O roçar do elástico das calcinhas: a pele vermelha.

O púbis preto, escuro, povoado, uma selva preta espessa na qual afundar os dedos.

A pele seca das pernas.

Os joelhos e os cotovelos.

Os cotovelos rugosos e escuros.

Os cotovelos rugosos e escuros cheios de crostas.

Uma mulher nua diante do espelho. Se olha de soslaio. Ou não se olha. É incapaz de se despir diante de si mesma com a única intenção de se despir diante de si mesma. Incapaz de encarar seu reflexo sem colocar antes uma calcinha e uma camiseta. É uma mulher qualquer que habita um contexto que lhe diz claramente qual é o lugar que ocupa. *Se você ama sua prisão se sentirá realizada na vida*. Uma mulher que sabe perfeitamente como funciona o desejo masculino porque leu sobre ele e o viu em filmes, mas que não sabe absolutamente nada sobre o desejo do gênero a que pertence. Puta. Assim é como este contexto volta a nos colocar em nosso lugar. Nós somos a alteridade, o objeto que apenas tem que pensar para poder se parecer ao do outdoor, ao da revista, ao do pornô hirsuto dirigido por homens: *murchará a rosa o vento gelado*[2]. Nossa pele. Suave nos braços. Nas virilhas.

No púbis. Nos joelhos e nos cotovelos. *Pegue de sua alegre primavera o doce fruto antes que o vento raivoso cubra de neve a bela cimeira.* Nossa pele sempre jovem para eles.

A italiana Dacia Maraini fala de como nossos corpos, direitos e maternidades são o campo de batalha onde o patriarcado impõe toda a sua artilharia. Adrienne Rich fala do corpo da mulher como algo impuro e corrupto que ameaça a masculinidade: algo que deseja e é diabólico e sangra e goza. E que defronta o corpo do único outro tipo de mulher que o patriarcado concebe: o da pura, assexuada e sagrada. É o da virgem. Ele defronta a nós-outras mesmas, nos manipula, nos enche de frustrações, nos submete. E não nos permite olhar com gosto nosso próprio reflexo.

Imaginem agora essa passar de tempo unido às pegadas que a gravidez e o parto deixam. Aquilo com o qual era tão difícil conviver – o corpo – deixa de ser unicamente o próprio. *A maternidade, tal e como está concebida pelo patriarcado, não é mais condição humana do que o são a violência carnal, a prostituição e a escravidão,* disse Adrienne Rich. O que acontece quando seu corpo não lhe pertence? Os quadris crescem, os peitos endurecem, os músculos inflam e dançam. As náuseas. As tonturas. O vômito. O corpo de uma que é o lugar de outra. Da estranha. Dos poucos milímetros de uma vida alheia que decidem sobre a própria. Quando seu corpo não lhe pertence é ainda mais difícil abraçá-lo.

É preciso mudar o olhar.

Isso é o que faz Montse Màrmol. Ela se observa, captura as formas, e nos conta sua história. E com sua história narra a de tantas outras. Suas imagens contêm sua experiência até o final: é a única maneira de *não contribuir para escurecer a realidade das mulheres, é o único modo de se separar do lado da dominação masculina do mundo* [3]. Contemplem a obra de Màrmol. Voltem seus olhares ao desdobramento de maternidades que ela registra com seu olhar mudado, um catálogo de corpos que durante séculos foram lugares cheios de violência e que ela resgata gloriosos, exuberantes, transbordantes de desejo.

Os vencedores contam a história e as mulheres ainda não aprenderam a contar a sua, nos diz Maraini. *Mas antes ou depois o conseguirão* – nisso está Montse Màrmol –, *o que fará com que se sintam orgulhosas de seu próprio sexo.* [1]

[1] Dacia Maraini

[2] Garcilaso de la Vega

[3] Annie Ernaux

BONET, Paula. “Cambiar la mirada”. *El Diàrio*. 02/05/2019. Disponível em: https://www.eldiario.es/zonacritica/Cambiar-mirada_6_894920550.html Acesso em: 13 jul. 2019.