

Sem corpo ou sem cabeça, o corpo de La mujer desnuda de Armonía Somers

Bodiless or headless, the body of *La mujer desnuda* de Armonía Somers

Brenda Carlos de Andrade

Universidade Federal Rural de Pernambuco

DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148537482>

Resumo: Neste trabalho, analisa-se a obra *La mujer desnuda*, de Armonía Somers, focando na maneira como a autora uruguaia constrói um recentramento do corpo feminino, que, desviando da norma, toma sua liberdade em busca da realização de seus desejos. A análise se dá na forma como a protagonista se relaciona com esse caminho de autodescoberta e também como ela e seu corpo são percebidos pelos outros personagens. As interações geradas por um evento fantástico que reinscreve o corpo feminino a partir de uma trama aparentemente simples de encontros entre personagens permitem entrever práticas de violência e de desejos frustrados que figuram como parte da realidade cotidiana das mulheres.

Palavras-chave: Corpo. Literatura uruguaia. Armonía Somers.

Abstract: In this work, I analyze the novel *La mujer desnuda* by Armonía Somers, focusing on the way in which the Uruguayan author constructs a recentering of the feminine body, which, diverting from the norm, takes its freedom in search of the fulfillment of its desires. The analysis takes place in the way the protagonist relates to this path of self-discovery and also how she and her body are perceived by the other characters. The interactions generated by a fantastic event that re-inscribes the female body from a seemingly simple plot of encounters between characters allow us to glimpse practices of violence and frustrated desires that figure as part of the daily reality of women.

Keywords: Body. Uruguayan Literature. Armonía Somers

Perder a cabeça é uma expressão muito evocada pelo senso comum, em associações simbólicas que atribuem correlações entre razão, sanidade, lógica e a cabeça/cérebro. Assim, a cabeça aparece para ocupar o espaço do equilíbrio da racionalidade, que, segundo nos tem ensinado, seria uma das características (talvez a principal) a nos diferenciar dos animais. O corpo, como muitas vezes definido nesse mesmo senso comum, representa uma espécie de império dos instintos, nossa continuidade com o reino animal, o espaço menos elevado. Essa tensão entre o corpo e outra realidade – que pode ser a razão ou a alma/espírito – pode ser observada em diferentes momentos históricos. Na Idade Média, a oposição entre o corpo e a alma se dava muito no sentido desse corpo ser percebido como um invólucro do ser e não sua real essência. Como expõe Gélis, em seu ensaio “O corpo, a Igreja e o sagrado”:

Se a pessoa não hesita em torturar seu corpo, castigá-lo, é precisamente porque ele não merece nenhum respeito. Não falamos dos cuidados elementares de higiene, uma vez que o corpo é às vezes totalmente abandonado a natureza, repugnante por causa da sujeira consentida e fervilhante de vermes ou parasitas; e sabe-se a que extremos podia chegar esse abandono do corpo em João da Cruz, Joana Delanue e Bento Labre. Na verdade, para todos aqueles que sonham aviltar sua carne humana, o corpo não passa de um “oceano de miséria”, uma cloaca que resulta da condição de pecador: o corpo imundo receptáculo dos vícios (GÉLIS, 2012, p.55).

Durante o período medieval, além dessa associação pode-se, também, observar outra prática de descuido com o corpo, ou melhor, de valorização dos seus sofrimentos; nesse caso, como uma continuidade da representação do corpo de Cristo na própria carne. O culto aos estigmas, as cinco chagas, fazem parte “de uma longa educação do imaginário” (GÉLIS, 2012, p. 68) que indica, naqueles que são acometidos pela aparição desse fenômeno, uma comunhão com o Cristo. No entanto, por mais rebaixado que o corpo apareça nessa tradição medieval, ele ainda é visto como um local possível de ocorrência do sagrado. A disputa que, de alguma maneira, dá sequência essa do corpo e da alma – a do corpo versus a cabeça/razão – surge como muitos defendem de um processo progressivo que passa a pensar o corpo como uma máquina e se relaciona intimamente com a ascensão do modo capitalista. A ideia do

disciplinamento desse corpo, apresentada por Foucault no seu **História da sexualidade**, joga um papel importante aqui. Já não é uma questão mística em que forças externas (e malignas) jogam para dominar o ser humano, mas um conflito que se dá no território da individualidade, do corpo do sujeito. Como afirma Federici:

No século XVII, o que permanece em Próspero como apreensão subliminar se concretiza como conflito entre a razão e as paixões do corpo, o que dá um novo sentido aos temas judaico-cristãos para produzir um paradigma antropológico inovador. O resultado é a reminiscência das escaramuças medievais entre anjos e demônios pela possessão das almas que partem para o além. No entanto, o conflito é agora encenado dentro da pessoa, que é apresentada como um campo de batalhas no qual existem elementos opostos em luta pela dominação. De um lado estão as “forças da razão”: a parcimônia, a prudência, o senso de responsabilidade, o autocontrole. De outro lado, estão os “baixos instintos do corpo”: a lascívia, o ócio, a dissipação sistemática das energias vitais que cada um possui. Esse combate se passa em diferentes frentes, já que a razão deve manter-se atenta ante os ataques do ser carnal e evitar que (nas palavras de Lutero) a “sabedoria da carne” corrompa os poderes da mente (FEDERICI, 2017, p. 240-241).

Esse deslocamento, que é a base da argumentação de Federici em **Calibã e a bruxa**, revela uma relação diferenciada com o corpo ainda que exista uma aparente continuidade na forma negativa como esse corpo é visto. A autora concorda com Foucault, quando esse diferencia a forma negativa como era concebido o corpo para o ascetismo medieval e para a filosofia mecanicista. Se, para o primeiro, a degradação do corpo físico tinha por função ressaltar a “natureza temporal e ilusória dos prazeres terrenos” (FEDERICI, 2017, p. 252), para a segunda, a degradação desse corpo aparece “só para racionalizar suas faculdades” (idem). Essa concepção do corpo que vai se desenvolvendo junto e por causa do capitalismo fundamentalmente alteram a relação com o corpo e levam a esse ponto destacado na citação acima em que o mesmo sujeito se vê como um campo de batalha entre a razão, ou a racionalidade da “mente”, e as funções de uma máquina que necessita ser controlada – seu próprio corpo. Há uma disjunção entre o indivíduo que passa a

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

285

ser gerente de uma máquina que está a sua disposição – seu corpo. Esse processo levará a uma percepção quase esquizofrênica do sujeito como um compósito de partes distintas, muitas vezes dissociadas.

Federici usará essa base para desenvolver seu argumento de como a caça às bruxas reflete uma necessidade de cercear e controlar as práticas dos corpos e enquadrá-los no esquema de produção que o capitalismo requer. Assim os corpos destoantes e não submissos passam a ser cassados e perseguidos; aqui a disciplina do corpo tem a ver com a potencialização da produção. No entanto, outra linha ainda mais forte perpassa o trabalho da autora, argumentando que, com essa ascensão do modo capitalista e a disciplina dos corpos, houve uma crescente desvalorização do trabalho feminino restringindo-o ao trabalho doméstico e, em seguida, transformando esse trabalho doméstico num não-trabalho, ou num esquema de tarefas não-consideradas e não-remuneradas. A disciplina do corpo ganha espaço e, como parte dela, os corpos femininos passam a ser ainda mais “controlados”: a eles cabe um conjunto de tarefas invisibilizadas, porque não são remuneradas, e das quais o processo de produção capitalista depende, como reforça Federici.

Embora o foco desse trabalho não sejam as relações econômicas é interessante seguir esse argumento para pensar o local de submissão a que foi relegado o corpo feminino e como esse corpo e esse sujeito feminino foram empurrados paulatinamente para o espaço doméstico como se o doméstico e o feminino constituíssem naturalmente uma unidade. As mulheres passam a ocupar uma posição submissa e dependente, ainda seguindo o argumento de Federici, à medida que são circunscritas a esse espaço e, ao mesmo tempo, que esse espaço doméstico passa a perder importância na cadeia econômica, pois não é percebido como um trabalho real, já que não gera remuneração específica. O trabalho real não é só aquele economicamente recompensado, é aquele que é visível e público; que demanda do corpo, mas do corpo gerido pela razão. O trabalho doméstico ao circunscrever-se ao espaço privado e não ser remunerado passa a ser visto como uma ação de continuidade das ações naturais do corpo, algo que o corpo simplesmente faz sem demandar uma racionalização. Com o feminino delimitado ao espaço doméstico, ele passa a estar muito mais associado a esse corpo do espaço privado, enquanto que o lado masculino estará associado à razão, ou, ao menos, dele é esperada a função da razão (o uso da cabeça, se mantivermos como metáfora as partes do corpo).

Esse corpo feminino submisso e pouco racional é o mesmo que será encontrado em vários escritos ao longo de séculos; é também ele que aparece no trabalho de Phyllis Chesler, **Women and madness**. Segundo a autora, a loucura feminina pode estar vinculada ao não aceitar ou não atuar no papel designado/esperado para a mulher, papel esse de subordinação circunscrito ao espaço doméstico e vinculado ao modo de trabalho desvalorizado. Chesler ao levantar, através de questionários entre terapeutas e pessoas comuns, as causas usuais para diagnósticos de loucura ou distúrbios psicológicos em mulheres, aponta que, na maior parte dos casos, essas mulheres apresentam atitudes vistas prioritariamente como masculinas, o que, em muitos casos, indica explicitamente um grupo de mulheres que não desenvolve bem o trabalho doméstico, escolhe exercer o trabalho fora de casa e/ou mostra características de personalidade “masculinas” (agressividade, excesso de uso da razão etc.). Esse aspecto, detectado pela psicóloga norte-americana, revela, como de forma subliminar, persiste a exclusão da mulher dos espaços públicos, uma vez que esses são destinados ao homem e seu trabalho remunerado. Aquelas que ultrapassam essa fronteira convivem com a possibilidade latente de serem taxadas (diagnosticadas?) como loucas, como, em outros tempos, foram tidas como bruxas. Vemos um esplêndido da divisão público/privado na divisão entre corpo e cabeça, razão e força de trabalho e razão e emoção, os dois primeiros comentados por Federici. Ambos parecem indicar uma espécie de processo de fragmentação da percepção do indivíduo como uma real unidade.

A supremacia da razão impõe uma visão negativa do corpo, pois ele é tanto a animalidade – os instintos – como também a máquina submissa a uma razão, a cabeça que o guia. Talvez possamos falar em uma espécie de trauma dissociativo quando pensamos essa cisão: existe uma ruptura interna cuja fronteira pode ser delimitada pelo pescoço. Seria esse pescoço, para nossa sociedade, uma espécie de istmo que une nossa essência humana, a racionalidade que nos define, à nossa animalidade, os instintos que nos movem/condicionam? A resposta costuma tender para o sim. Entretanto, ainda mais perniciosa é a associação de gênero que cabe a cada uma das partes, sendo o território da cabeça normalmente associado aos homens e o do corpo às mulheres. Nesse sentido, o feminino ocupa um limiar sempre menos racional, mais próximo da loucura. Ainda quando tenta se aproximar dessa aparente racionalidade de que lhe tiraria do local submisso “só do corpo”, essa atitude ainda

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

287

é muitas vezes apontada como uma disfunção no seu papel, uma crise nervosa ou um indicativo de loucura. Embora cada vez mais se aponte tanto para essa cisão do indivíduo e para o local de submissão feminino como distorções/construções históricas, ainda há uma sobrevivência, mesmo quando só latente, dessa visão. **La mujer desnuda**, da escritora uruguaia Armonía Somers, coloca em foco, através de uma visão de apariência fantástica, esse local da disputa entre corpo e cabeça.

Essa obra faz parte do que se conhece como os primeiros escritos da autora – é seu primeiro romance. Publicado, em 1950, sob o pseudônimo de Armonía Somers (nome literário que Armonía Liropeya Etchepare Locino passaria a usar desde então), o romance sai pela primeira vez em dois números separados da revista *Clima*. Teve uma segunda edição autônoma como separata da própria revista, mas quase todos os exemplares foram comprados pelo diretor da Biblioteca Nacional da época que os distribuiu entre amigos e conhecidos. Só em 1967 aparece uma terceira edição pela Editorial Tauro, que permite a maior difusão dessa obra. O percurso um tanto fragmentado fez com que esse romance, que é seu primeiro escrito, passasse a ser mais conhecido e lido quando outras obras suas, de escrita posterior, já eram conhecidas do público leitor. Havia, por motivo desse lapso de tempo entre as edições, uma mítica em torno do livro, mas existia pouco acesso ao material.

Ana María Rodríguez-Villamil, quiçá uma das maiores pesquisadoras da obra da escritora, crê que esse romance contém todas as chaves para a leitura e todos os temas caros a Somers que serão desenvolvidos depois em seus contos. Sua tese de doutoramento, inclusive, usa dessa hipótese ao dividir-se em duas partes – um estudo aprofundado de **La mujer desnuda** e seus temas principais seguido de uma segunda parte em que se estudam nos contos da autora o aprofundamento/prolongamento desses temas. Apesar desse estudo aprofundado de Rodríguez-Villamil, a escrita de Somers permanece pouco visitada. Muitas vezes comparada a Clarice Lispector, Armonía Somers gozou de uma sorte um tanto diferente da autora brasileira. Sobre a uruguaia, podem-se encontrar artigos espaçados que, na maior parte das vezes, reconhece seu talento reforçando o gosto pela estranheza e por uma literatura que desvia do horizonte de sua época; que desvia, inclusive e sobretudo, da imagem da sua autora – uma professora primária. “Pero no sólo estos libros son insólitos dentro de nuestras letras. También lo son respecto al autor que los escribe” (1963, s/p), afirma Rama em seu conhecido

artigo sobre a autora. Rama segue ainda comentando sobre essa desconformidade entre a aparência da autora e sua obra: “(...) la persona que encubre el pseudónimo Armonía Somers, [es] casi el prototipo da la maestra de primeras letras de voz aterciopelada, de empaque maternal y suave tono vital” (1963, s/p).

María Cristina Dalmagro, em seu artigo “Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers: entre la transgresión y el seudónimo”, critica em parte as várias leituras de Rama da obra de Somers e comenta: “si bien reconoce sus méritos, no deja de sostener una mirada ‘extrañada’ sobre sus temas” (2002, p. 58). O texto de Dalmagro revisita críticas e leituras da obra da autora para evidenciar uma linha constante nas análises que ressaltam a ambivalência, ou discrepância, entre a figura normalizada da professora primária e a exuberância, a audácia e a liberdade presentes na escrita. Rubén Cotelo e Julio Reyes Moreira também são outros mencionados que mantêm o foco nessa linha da ambiguidade entre as duas imagens da autora. É curioso perceber que o trabalho de Dalmagro ao visitar as críticas à obra de Somers elenca um conjunto de textos que são predominantemente de jornais, o que indica certa divulgação da obra, mas não um aprofundamento das leituras com análises acadêmicas.

Nesse contexto, o trabalho de Rodríguez-Villamil parece ainda mais interessante ao dedicar uma leitura de fôlego, admitindo o evidente estranhamento que, sim, existe na linguagem da autora, mas tentando explicá-lo com outras leituras. Em resenha feita de **La mujer desnuda**, ela resume indicando que a fusão entre real e imaginário, riqueza sob aparente simplicidade o caminhar em busca da autenticidade e “juego ambíguo de la razón y la sinrazón” respondem a algumas questões como o papel de passividade que cabe a mulher.

Estrutura, temas e episódios

Parte da simplicidade atribuída a **La mujer desnuda** está vinculada à simplicidade de seu argumento e às ações da trama, que, no entanto, aparecem associados a uma sintaxe desconcertante e acentos que apontam para um carácter fantástico, sem que o sejam de uma forma tradicional. Esse fantástico diferenciado também é ressaltado no estudo de Rodriguez-Villamil. Para ela, o fantástico na obra de Somers viria associado a um modo mais realista. Ao se referir à es- critura do primeiro episódio do romance, Rodríguez-Villamil explica

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

289

que “se caracteriza por un deslizamiento y una oscilación constante del plano objetivo al subjetivo, del simbólico al irreal, del irreal al fantástico. De este modo, la duda entre visión realista y no realista está expresada en las vacilaciones del texto mismo” (1990, p. 29). A vacilação entre essas visões pode ser encontrada no argumento, simples e quase realista não fosse pelo elemento irreal da decapitação sem morte do primeiro episódio.

Resumindo, podemos sintetizar a trama assim: Rebeca Linke, protagonista que acaba de completar 30 anos, se vê tomada por um vazio existencial e rumia, nua e coberta unicamente por um casaco, para uma casa de campo, adquirida por ela. Lá corta sua própria cabeça, mas, fato fantástico, sobrevive e consegue recolocar a cabeça novamente sobre seu pescoço. A partir daí, passa a vagar completamente nua na floresta e nos arredores de um povoado vizinho. O único evento extraordinário ou fantástico aqui seria sua autodegolação, sendo o vagar nua mais inverossímil que efetivamente fantástico, embora possamos localizá-lo numa fronteira dessa classificação. É a esse tipo de oscilação que Rodríguez-Villamil faz referência.

Colocado esse resumo podemos refletir sobre a estrutura da obra de várias maneiras que contribuem para pensar seus significados. Se observamos em termos da estrutura da narrativa teremos uma sucessão de eventos delimitados dessa maneira: (1) o nada que acontece, (2) a degolação/suicídio, (3) a (re)união corpo e cabeça, (4) o corpo (feminino) que circula nu. Os três primeiros compõem uma apresentação da trama. O quarto momento representa a maior parte da narrativa e todo seu desenvolvimento a partir do que foi apresentado nos três primeiros. Apesar da simplicidade ou da aparente ausência de ações que esse quarto momento pode evocar, nele se desenvolverão os confrontos principais. Ressalto a palavra confronto porque esse quarto momento poderia ser dividido em vários episódios de encontros entre Rebeca e as pessoas das redondezas. Rodríguez-Villamil identifica os seguintes: com a campina, com o bosque, com o lenhador, com a estátua da Virgem, com os gêmeos, com o cavalo, com o povoado e, por último, com o cavalo de novo. Há ainda um encontro com o padre local, que não integra essa lista porque se dá no plano dos sonhos do próprio padre e que, talvez, possamos pensar como um proto-encontro. O padre é realmente afetado por essa imagem do sonho, o que contribui para o desenvolvimento da narrativa, mas sua figura não

acrescenta no crescimento subjetivo, ou na viagem sentimental, de Rebeca Linke, embora a morte dele vá contribuir no final para o andamento da última etapa da jornada dela Rebeca¹.

Se pensarmos em termos de foco dado aos personagens, a obra pode ser dividida em três momentos. Começa com o foco em Rebeca e assim segue até o encontro dela com os gêmeos. Após esse encontro os gêmeos irão alertar o povoado e, a partir daí, o foco recai sob o povoado. As reações captadas se relacionam à presença de Rebeca e ao que o corpo dessa mulher nua causa de desejos, ódios e inveja. O foco acompanha os moradores dessa cidadezinha, mas o “fantasma” de Rebeca se faz presente reiteradamente através dos desejos que ele provoca. O foco retorna para Rebeca pouco antes de ela encontrar Juan, um dos moradores locais que simbolizará o encontro amoroso sincero, ou desejo amoroso puro, que integra a trajetória da mulher.

Há um outro elemento que se delineia na estrutura da jornada de Rebeca, que Rodriguez-Villamil identifica como “a noite mística” estabelecendo uma relação clara, nesse elemento estrutural, entre a jornada de Rebeca e a dos místicos. “La fase del proceso místico posterior a la conversión es la noche activa del sentido (NAS). Su propósito es sacar al alma amada de su perjudicial estado de sometimiento y esclavitud a los bienes finitos, mediante la purgación de los apetitos” (SUÁREZ, 2014, p. 13). Se compararmos com a trajetória de Rebeca existem semelhanças evidentes: o estado de uma vida comum (mundana para os místicos e sem realizações para Rebeca), um evento que chama para outra percepção da vida, o processo de provações do corpo e finalmente a ascensão da alma. A noite mística em si é justamente o período de provações para atingir uma elevação que, no caso dos místicos, é a comunhão da alma com deus e, no caso de Rebeca, é a comunhão entre duas almas, ou a experiência de um amor puro.

A marca dessas provações e sua semelhança com os místicos aparecem à medida que a mulher circula pelo bosque e seu corpo vai sendo ferido: “la última línea defensiva de los espinos se le prendió en el cabelo en un arbusto que parecía haberse herizado a su paso” (SOMERS, 2009, p. 86), “[s]e liberó dejando algunos pedazos de sí en las ramas, llevándose otros ajenos consigo” (SOMERS: 2009, p. 86). O beijo na ferida na boca do cavalo ressalta ainda mais a possibilidade de relação entre esses dois

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

291

¹ Seu ato de imolação ao atirar-se no fogo que consumia a igreja, permite que Rebeca fuja da multidão que tenta matá-la.

trajetos. Somers escreve: “[a]grandada por el sol y la avidez de la mosca, la llaga parecía excavar, sin embargo una especie de foso delante de sus pies, impidiéndole cualquier movimiento. La besó en un arranque incontrolado” (2009, p. 40). Acariciar cancerosos, beijar chagas, lamber pus e vômito, explica Gélis (2012, p. 81), faziam parte de um repertório religioso imposto à carne para ascese e o beijo na chaga do cavalo coloca numa linha de continuidade o martírio do corpo pelos místicos e religiosos medievais em geral e o martírio de Rebeca. A auto-degolação representa uma possibilidade de leitura dentro dessa chave temática, já que se relaciona com o martírio do corpo para uma elevação, ou para uma percepção para além do comum humano. Em sua essência, ambos também parecem dialogar quanto ao objetivo que guia esse caminho – buscam uma união com um amor puro. No caso dos religiosos, esse amor é a união da alma com deus; no de Rebeca, é uma relação de amor puro – um contato de amor sensual, mas respeitando da liberdade recém conquistada.

O tédio e o ato

“El día en que Rebeca Linke cumplió los treinta años, comenzó con lo que ella había imaginado siempre, a pesar de una secreta ilusión en contra: la nada” (SOMERS, 2009, p. 15). Assim somos introduzidos ao universo criado por Somers em **La mujer desnuda**. É interessante notar a idade que marca o ponto de virada na vida da protagonista: os 30 anos. Os 30 anos de uma mulher se constituíram, ao longo da história (talvez mais especificamente do século XIX até hoje) como uma idade de apogeu, limite que francamente também anuncia a decadência. Aos 30, se supõe, no esquema decimonônico, que a mulher esteja casada com filhos e plenamente realizada no lar. Derivada dessa condição, também viria de uma maior maturidade emocional e afetiva, moldada quiçá pelas agruras do cotidiano, que delimitariam bem sonhos e realidade. Essa imagem deve muito à obra de Balzac, **A mulher de trinta anos**, que evoca essa realização e, portanto, também uma disposição para entregar-se ao amor (não necessariamente do marido) com mais prazer e despida das expectativas matrimoniais. Apesar de ligeiramente acrescida de outras características, a imagem da mulher balzaquiana perdura mesmo em fins do século XX e começo do XXI. No entanto, na sua versão mais atualizada a essa realização doméstica acrescenta-se a realização pública, no mundo do trabalho. Espera-se dos 30, o equilíbrio da vida, o início do caminho tranquilo da mulher que está realizada.

Apesar da aleatoriedade do marco dessa idade como imperiosa, segundo a própria explicação da narradora – “[e]l error, pues, parecía radicar en haberse impuesto aquella medida en el tiempo respecto a un hecho en cierto modo considerado clave, cuando lo que tendrá que suceder será siempre obra del zarpazo ciego, de la emboscada secreta desde las situaciones más simples” (SOMERS, 2009, p. 15) –, persiste em Rebeca, contudo, a necessidade de algo memorável. Assim ela parte em busca de um “acontecimiento propio” (SOMERS, 2009, p. 15), que se desenhasse como um caminho de formação de uma identidade, de uma subjetividade.

O nada que paira sobre sua vida, a ausência de acontecimentos marcantes (família, filhos, amores) confronta a protagonista com uma imagem superficial de si: “[u]n bello día; un bello rostro. Y desprovistos ambos de lo que hace memorables a las cosas” (SOMERS, 2009, p. 15). Nenhum tipo de realização preenche a expectativa, ou nenhuma realização que faça parte das expectativas criadas. Um tédio incômodo derivado dessa condição de não relevância dos fatos, de escassez de qualquer evento extraordinário ou minimamente marcante leva a uma partida em busca de algo, que a cada passo irá se conformando com um caminho de descoberta da própria identidade culminando com uma experiência amorosa diferenciada, que escapa às amarras da estrutura matrimonial.

Rebeca sai de sua vida anterior despojada de qualquer vestígio, exceto um casaco que cobre sua nudez. “Y fue así como entró en la casa aquella noche, completamente despojada de todo vínculo anterior, y casi con la sensación de un regreso a la matriz primitiva, desde donde se podría volver alguna vez, pero ya con infinitas precauciones” (SOMERS, 2009, p. 16-17). Após uma viagem de trem algo conturbada pelos diálogos com o fiscal que várias vezes lhe cobra o bilhete, e que ela não sabe nunca onde está, chega à sua propriedade no campo. O local vai se desenhando como espaço semi-encantado, uma espécie de país das maravilhas, em que sonho e pesadelo se confundem. A propriedade é o começo do trajeto que ela irá percorrer, é um espaço de suspensão que precede os acontecimentos que se desenrolarão.

Ao chegar à cabana localizada nessa propriedade, mesmo que já tomada pela atmosfera de suspensão, Rebeca ainda parece vinculada parcialmente à vida anterior. Se observamos a citação abaixo, há a sombra de uma imagem que evoca a prisão – prisão imposta por um mundo que ela está definitivamente deixando, mas ainda assim insiste como uma lembrança, um reflexo.

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

Se tendió en la cama, comenzó a mirar el rayado blanco y negro con que la luz lunar filtrada por la estera uniformaba las cosas. Intentó varias veces salir de entre aquellos barrotes cerrando los ojos. Pero las rayas la seguían a través de los párpados hasta sumirla en una especie de sueño hipnótico. Un sueño que continuará desplazándola, quizás, sobre aquellas mismas vías en que su tren se ha detenido para que ella sola pueda descender antes de la estación que viene (SOMERS, 2009, p. 17).

Brenda Carlos
de Andrade

294

Como podemos ver a luz da lua cria uma ilusão de listras brancas e negras que evocam a ideia de barras, de uma prisão da qual mesmo fechando os olhos ela não consegue escapar. A persistência da imagem remete a uma estrutura invisível que provém de algum elemento real, mas que, no entanto, evoca uma prisão simbólica. Esse tipo de associação não é incomum em escritos de mulheres. No conto “The yellow wall papper”, de Charlotte Perkins Gilman, a protagonista se vê assombrada por um papel de parede amarelo cujo padrão, desgastado pelo tempo, possui uma estranheza inicialmente não decodificada por ela. À medida que o conto passa, ela vai entendendo se tratar de dois padrões: um primeiro plano de barras e um segundo de uma mulher que tenta escapar das barras. A imagem remete claramente à situação da própria protagonista que vive presa pelos cuidados médicos do seu marido. María Luisa Bombal, em “El árbol”, também evoca um elemento que aprisiona sua protagonista às estruturas do casamento, nesse caso uma imensa árvore que a mantém longe do mundo e o mundo longe dela. Nos três casos, a prisão simbólica acaba se dissipando ou se destruindo liberando essas protagonistas, mesmo que de uma forma aparentemente inusitada. No caso de Rebeca, levará à auto-decapitação:

Pero las rayas blancas y negras la llevaban quién sabría adónde, para dejarla vencida de cansancio. “Uno nunca recuerda estos detalles – fue lo último que pudo repetir –, nunca recuerda.” Sin embargo, antes de caer abatida, logró evocar algunos, por ejemplo: que dentro de su libro de cabecera había una pequeña daga que era una obra de arte, tanto como para decapitar una mujer prisionera en aquel maldito rayado paralelo que le impedía reencontrarse en limpio (SOMERS, 2009, p. 18).

Nesse exato momento, inicia uma das cenas mais importantes e intrigantes da trama. Abatida pela persistência das riscas, ela se deixa vencer pelo cansaço entrando numa espécie de transe não sem antes lembrar-se da adaga com a qual vai cortar sua própria cabeça logo em seguida. Existe um clima de incerteza que favorece interpretar essa lembrança do objeto como já dentro desse transe/sonho que a protagonista está vivendo e, através do qual, conseguirá escapar dessa prisão simbólica, ou interior como prefere Rodríguez-Villamil. Esse episódio, como argumenta a pesquisadora, pode ser lido como uma cena de morte e ressurreição, por isso muitas vezes remete a ele chamando-o de suicídio, já que, lido de um modo realista, cortar a própria cabeça indica um ato de suicídio. Entretanto, elementos que compõem a atmosfera fantástica acabam preenchendo o episódio deixando-o assim num espaço de ambiguidade. Observando a citação abaixo, podemos perceber essa situação:

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

295

La mano que quiere alcanzarla no puede. Derriba el vaso con agua de la mesa y queda allí como una flor congelada. Es entonces cuando la daga va a demostrar que ella sí sabe hacerlo, y se desplaza atraída por las puntas de unos dedos. Claro que hacia una mano que está adherida a un brazo, que pertenece a su vez a un cuerpo con cabeza, con cuello. Una cabeza, algo tan importante sobre eso tan vulnerable que es un cuello... El filo penetró sin esfuerzo, a pesar del brazo muerto, de la mano sin dedos. Tropezó con innumerables cosas que se llamarían quizás arterias, venas cartílagos, huesos articulados, sangre viscosa y caliente, con todo menos el dolor que ya entonces no existía.
// La cabeza rodó pesadamente como un fruto. Rebeca Linke vio caer aquello sin alegría ni pena. // Empezó desde ese instante a acaecer el nuevo estado. Sólo una franja negra y ya definitivamente detenida. ¿Era posible que el mundo deslizante se hubiese solucionado así, de un golpe seco? La mujer sin cabeza se quedó extendida sobre la alfombra oscura, pesadillemente estrecha, de su último acto. Habría, bien pudiera ser, una dimensión en el tiempo para eso. Pero la conjectura más simple debía ser por entonces de alcance corto. Al tocar la garganta se terminaban las preguntas (SOMERS, 2009, p. 18-19).

Existe uma hesitação da mulher e sua vontade simbolizada pela mão vacilante em suas ações. As partes do corpo nesse fragmento, e em quase toda passagem da decapitação, são tratadas como elementos dissociados, demonstrando as vontades de cada uma delas que podem significar um titubeio e uma perplexidade de Rebeca diante dessa decisão. Aqui cabe a adaga, a decisão definitiva, ela é o sujeito ativo da ação porque “ella sí sabe hacerlo”. Passamos para uma descrição detalhada e realista de como o fio dessa adaga atravessa cada uma das partes do pescoço de Rebeca. O elemento fantástico se imiscui com a sobrevivência dela, mais do que isso ela vê a própria cabeça cair mesmo tendo acabado de perder os órgãos responsáveis por esse sentido.

Desse instante, surge “un nuevo estado”, uma nova forma de perceber o mundo. As listras que remetem a barras de uma prisão somem, persistindo só uma faixa negra. Ela mesma se questiona se era possível que o mundo pudesse ser solucionado assim de um golpe – o corte da cabeça –, como se a cabeça fosse a fonte de sua angústia e descompasso. Ao cortá-la, os problemas davam a impressão de estarem resolvidos. Podemos, aqui, relacionar essa oposição entre a cabeça racional que controla e o sufocamento do corpo em quanto a cabeça está no comando; esse corte permite viver um estado de paz com o corpo. Os questionamentos que surgem da inusitada situação cessam “al tocar la garganta”, como se toda necessidade de explicações terminasse ali, na fronteira do pescoço, perto de onde havia sido o centro desse controle racional.

Durante algumas páginas Rebeca irá experimentar a sensação de estar sem cabeça, que remete sempre a um estado de leveza maior. Passará a sentir que uma cabeça nova começa a brotar do pescoço ensanguentado: “[f]ue así como le tocó a ella vivir el fenómeno, aún precariamente situada en la franja de la memoria. O sea que su cabeza, la inexistente, le estuviera rebrotando en forma dulce y liviana, especie de amapola en sazón de semilla” (SOMERS, 2009, p. 19). A sensação de nascimento dessa nova cabeça é comparada ao brotar de uma flor, porém o evento se traduz mais como uma impressão detectada por uma sensação de formigamento e nada mais. Depois de um tempo prostrada e tomada por essas novas sensações/experiências, a mulher (o corpo da mulher) volta a demonstrar vontades, “las más elementales voliciones” (SOMERS, 2009, p. 19). Rebeca passa a se mover devagar como quem recobra a segurança em seu próprio corpo, seu equilíbrio. Depois toma sua cabeça e começa a

observá-la e interagir com ela, até que, vendo que “el rostro empalidecido mortalmente clamaba por su sangre” (SOMERS, 2009, p. 21), decide colocar a cabeça de volta no lugar que antes lhe pertencera:

volver a lo anterior, tornar a echarse el pensamiento encima, construir de nuevo el universo real con las estrellas siempre arriba y el suelo por abajo, según esquemas primitivos. En eficaz maniobra, la mujer decapitada tomó su antigua cabeza y se la colocó de un golpe duro como un casco de combate. El peso la mantuvo tambaleando unos instantes. Era, además, difícil y molesto volver al mundo por los ojos, especie de desván donde las cosas y sus imágenes parecían reivindicar por la fuerza de la costumbre su derecho al sitio normal, arañando sin compasión, la inocencia del aire. Felizmente, sin embargo, y con más rapidez que en un injerto vegetal, las dos savias se trenzaron de nuevo (SOMERS, 2009, p. 21).

Rapidamente Rebeca recoloca sua cabeça, que ela compara a capacete de combate. Existe um estranhamento com esse “objeto” cabeça, com o peso que ele provoca e a retomada das sensações vinculadas a ele – como o ver pelos olhos. No entanto, rapidamente cabeça e corpo se reconnectam. Apesar da cabeça inicialmente evocar um peso e uma relação anterior com o mundo indesejada nesse presente, Rebeca logo descobre que “la anémica cabeza no parecía ser la misma de otros tiempos” (SOMERS, 2009, p. 20). Essa diferença sentida se manifesta num sutil estado de felicidade e num movimento mais lento da mão que, “retardándose algo más de lo común sobre las cosas” (SOMERS, 2009, p. 20), parece estar redescobrindo o espaço sob uma nova ótica, de um lugar recém-conquistado.

No corte brutal de sua cabeça finalmente havia uma premência categórica para que fosse conquistado um outro estado do corpo; um estado que ambiguamente poderíamos identificar como mais íntegro entre o corpo e a cabeça. O corte permite uma reassociação, que deixa de ser natural e passa a ser necessária – a necessidade de união entre as duas partes. É interessante notar que, caracterizando os elementos realistas que Rodríguez-Villamil ressalta para diferenciar o fantástico na autora, a cicatriz, a marca vermelha do corte, permanece no pescoço de Rebeca, deixando clara a relação estabelecida, mas não naturalizada entre essas duas partes do corpo.

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

297

A noite escura e o caminho da peregrina

A partir dessa retomada de sua integridade, Rebeca sai de casa completamente nua passeando pelo bosque e pelos arredores do povoado. Essa caminhada cheia de encontros com outros seres compõe parte do que Rodríguez-Villamil chamará da temática da noite escura mística. A primeira parte se estabelece no encontro com si mesma que tem como ápice a auto-degolação concluída com a recolocação da cabeça em seu lugar. A segunda parte vai estar pautada na série mesma de encontros. Na obra são vários, mas interessam-me aqui os encontros com o lenhador, a Virgem, os gêmeos e Juan.

Brenda Carlos
de Andrade

298

O lenhador é a primeira pessoa com quem ela interage depois de recolocar sua cabeça e sair nua pelo bosque. Esse encontro se dá no limiar do sonho, pois Rebeca entra na casa dele e de sua esposa e os observa enquanto dormem. Há diálogo com o lenhador enquanto esse se encontra em um estado de vigília. Dessa forma, para ele, não há muita certeza de ter encontrado com a mulher, ela permanece em sua memória como uma espécie de reminiscência do sonho. A sombra da noite também é um elemento a ser ressaltado, porque, na leitura de Rodríguez-Villamil, a caminhada pela noite até sua exposição em plena luz do dia é representativa do trajeto ascético que parte da escuridão à iluminação.

Iniciado nessa atmosfera de suspensão da vigília e da noite, o diálogo é atravessado por incompreensões, pequenos desacertos que apontam para locais/caminhos bem diferentes dos dois personagens. Inicialmente o lenhador pensa estar conversando com sua esposa, Antonia, ao descobrir que não, pergunta pelo nome da mulher e recebe por resposta uma lista surpreendente. “Eva, Judith, Semíramis, Magdala. Y un hombre que soñó con mi pie, que le excedía en siglos, me llamó Gradiwa, la que camina” (SOMERS, 2009, p. 27). Ao cortar sua cabeça e recolocá-la, Rebeca havia atravessado um limiar, seu corpo já não era o de Rebeca Linke, esta havia deixado “su vida personal atrás, sobre una rara frontera sin memoria” (SOMERS, 2009, p. 24). Seu corpo, agora, é um corpo de memórias de mitos de mulheres que saíram para/pelo mundo sem mais explicações que seus próprios desejos. Não é mais o corpo indolente e pacificado pelas normas da expectativa do trabalho doméstico e circunscrito ao mundo privado. O corpo, seu corpo, que circula livre, desperta, nela e nos que a encontram ou a desejam, a memória de todas as, ou de várias, mulheres que provocaram o desejo atuando diretamente no curso da história.

A conversa segue e, ao ser interrogada sobre o que ela queria, responde:

No lo sé exactamente – respondió ella –. Ven, toca, estoy desnuda. Tomé mi libertad y salí. He dejado los códigos atrás, las zarzas me arañaron por eso. El bosque me lanzó el aliento en la cara, la serpiente quiso volver a intentar la sucia historia de la fruta. Eran las mismas cosas de antes, de cuando yo les pertenecía. Pero ahora tú estás solo conmigo, a pesar de ella respirando en esa forma tan extraña ahí cerca, tal una cosa que es tuya y no te concierne, así como fuesen tantas de las mías. Y yo quisiera saber cómo soy, cómo seríamos en ti las mujeres intactas que me habitan. Qué simple y qué difícil al mismo tiempo lo que te estoy proponiendo, ya lo sé, pobre querido mío. Pero no necesitarías entenderlo. Debe ser todo más dulce de este modo, sin completar su sentido (SOMERS, 2009, p. 27).

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

299

Ficam mais evidentes as relações com a liberdade do corpo, o renascimento da mulher e a presença dessas outras mulheres, como se todas pudesse habitar o mesmo corpo, porque o corpo e a liberdade vão evocar todas essas histórias. A ideia de romper com parâmetros e com códigos é enunciada claramente, mas existe um desejo de reescrever a história, essa em que a liberdade levará ao castigo, quando ela remete à Eva e à serpente. Ao dizer que a serpente quis voltar a tentar a suja história da fruta, Rebeca se coloca como quem já está ciente do castigo proveniente do exercício da liberdade e da vontade de conhecer vindo das mulheres. No entanto, quando usa o verbo tentar no passado, dá indícios de que “a serpente” já tentou, e não conseguiu, ao menos não nesse princípio da caminhada da protagonista.

O desejo que sua imagem causa nos outros, porém, a colocará em uma zona perigosa, já que ele se compõe de camadas impossíveis, remetendo às histórias próprias de cada um que são projetadas nela, em Rebeca. O resultado disso é uma imagem que não corresponde nem à mulher nem aos desejos subjetivos de cada um. Sua imagem e seu corpo ganham tonalidades a partir de cada personagem que a encontra ou que escuta sua história no povoado; passam, assim, a ser uma espécie de arqui-imagem sob e sobre a qual se vão agregando desejos.

Há, entretanto, duas impossibilidades básicas no exercício desse desejo. A primeira delas advém do carácter compósito dessa imagem de desejo coletivo que alberga os impulsos individuais motivados por uma mulher real. A segunda pode ser localizada no fato de que o desejo por essa mulher parte muitas vezes de um pressuposto de controle de um corpo que se coloca em liberdade, algo que não se pode controlar e, no momento em que não puder ser controlado, vai acabar sendo odiado ou violentado. Um exemplo disso pode ser observado na atitude do lenhador, que acorda com o desejo frustrado de possuir essa Eva noturna que lhe apareceu e acaba, já desperto, violentando Antonia, sua esposa:

Brenda Carlos
de Andrade

300

Eva, Eva, maldita tú y tus sueños. ¿Cómo eran los otros nombres que decías? Sí, ya ves, ahora quiero, puedo. Abrirás esas piernas, las separarás de una vez o tendré que cortarlas con el hacha. Ya, me dejarás hacer, yo no soporto esto - gimió con un torcimiento de angustia en todo el cuerpo apoderándose del diezmado cuerpo humano. (...) Pero él la atenaceó más fuertemente aún, impidiéndole hasta eso, la custodia de un minuto perdido en los recodos del tiempo. La hendía a golpes de sexo como si esgrimiese el hacha contra un árbol. Y ese trance de muerte en vida era terrible para la mujer, fría e incapaz de lumbre igual que leña mojada, apenas despidiendo un humo de protesta (SOMERS, 2009, p. 29).

A confusão de corpos, como se todas as mulheres pudessem se intercambiar, fica evidente no desejo confuso do lenhador presente nessa passagem. Ele deseja a Eva que lhe apareceu, mas, por não poder possuí-la, ameaça e violenta sua esposa. Ele amaldiçoa a mulher que não pode ter, mas agride a que está ao seu lado. O desejo que lhe toma é tão violento que seu corpo se retorce de angústia. As imagens da violação estão todas traduzidas pelo campo semântico do trabalho do lenhador: “la hendía a golpes de sexo como si esgrimiese el hacha contra el árbol” e “la mujer, fría e incapaz de lumbre igual que leña mojada, apenas despidiendo um humo de protesta”. A brutalidade expressa em suas ações sugere uma continuidade entre suas ações como lenhador na natureza e a violência empregada com sua esposa.

Rebeca, depois de sair da casa do lenhador, sem conseguir essa comunhão amorosa, segue sua caminhada. No percurso, já de manhã encontra com a imagem da Virgem, que lhe causa um terror profundo,

pois vê nela o aprisionamento do corpo feminino e lembra sua condição anterior. Logo em seguida cruza com os gêmeos. Diferente do encontro com o lenhador esse é um encontro direto, há a luz do dia e os gêmeos estão despertos. Eles a veem ao longe e aos poucos vão dando-se conta de que se trata de uma mulher caminhando completamente nua pelo bosque. A narradora descreve:

Cierto que todo hombre, al menos en una circunstancia especial de su vida, muerto de aburrimiento, loco de deseo, herido de adolescencia o de cualquier cosa, habrá pensado que esto pudiera ocurrirle. Una hembra espectacular como aquella surgiendo de la tierra, o del lavabo, o de la ventana de en frente, para ofrecerse así, como inmolándose, lo que el hambre y la sed de consumir otro cuerpo es capaz de inventarse (SOMERS, 2009, p. 38).

Fica claro que o desejo que se projeta naquela imagem, não é Rebeca nua, degolada e com a cabeça recém-recolocada sobre seu próprio pescoço, mas a mulher que vem se oferecer límpida de acordo com o desejo do espectador, como se ela não guardasse seus próprios desejos, como se ela fosse mais repositório de desejos alheios do que de seus próprios. Esse desencontro aparece quando, frente a frente e depois de um momento de silêncio e tensão, ela pergunta se pode cruzar o campo e, talvez por isso, os gêmeos se dão conta de que se trata de uma mulher real, atuando, portanto, segundo sua vontade. Os irmãos partem correndo como assustados por um fantasma. Serão eles que espalharão a notícia da mulher nua circulando pelo bosque e pelos arredores do povoado. Nessa parte, teremos uma alteração no foco da narrativa que passará a centrar-se na reação dos habitantes do povoado com a notícia. Um misto de desejo, raiva e ódio toma a população. À medida que a notícia vai entrando no povoado, uma reação em cadeia toma conta dos homens que começam a se aglomerar armados, “[c]ierto instinto primitivo les advertia que habían sido convocados a uma guerra privada” (SOMERS, 2009, p. 43). Forma-se uma espécie de “ejército bárbaro” que parte em busca da mulher vista pelos gêmeos. A cena ecoa várias outras, presentes no imaginário, de grupos de habitantes de pequenos vilarejos que em prol do bem local saem para matar uma fera, um monstro ou uma bruxa. No local indicado pelos gêmeos, eles não encontram nada e o povoado passa a viver na expectativa da reaparição dessa mulher. Um

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

misto de repulsa e desejo invade a todos, inclusive as mulheres – essa dinâmica evidencia-se no fato de, repentinamente, quase todas as casas começarem a ir dormir com as portas destrancadas, num desejo de encontrá-la e destruí-la.

Seu último encontro é com Juan, um dos habitantes do povoado. Diferente dos outros encontros, existe desde o princípio um compreensão mútua, parcialmente inexplicável porque a compreensão é anterior a conversa entre eles e, ao mesmo tempo, justificada já que Juan não demonstra o mesmo afã de violência e controle. “Para entonces ya no se sacaban la vista de encima ninguno de los dos, como buscando la definición de un suceso que se hubiera desconectado de las palabras” (SOMERS, 2009, p. 92). Para ele, ela conta toda a sua história – sair nua, o degolar-se –; ele a aceita assim, aceita os nomes inusuais que ela constantemente atribui a si mesma. Entre eles, nesse encontro, não existe um assombro, ou o medo provocado por um estranhamento. Há sim uma clara continuidade de compreensão; Juan não a vê nem como aparição nem como louca; vê uma integridade conquistada a custa desse caminho um tanto fantástico/sobrenatural seguido por ela. Ele é quem vê o equilíbrio, conquistado a custa de sacrifício, entre o corpo e a cabeça de Rebeca. Os dois são visto juntos e Juan morre tentando protegê-la. Na fuga, ela reencontra o cavalo, cuja ferida havia beijado no começo da narrativa e seguindo-o acaba se afogando no rio.

A impossibilidade do corpo unido

O destino de Rebeca indica uma ausência de espaço para o reencontro entre corpo e cabeça, entre essas partes e o que elas evocam simbolicamente. Em todos os aspectos, o corpo de Rebeca é o campo de batalhas e choques e é seu corpo degolado que reencontra a unidade entre cabeça e corpo. Será essa unidade, porém, que causará novo martírio porque a liberdade/unidade alcançada provoca os instintos mais reprimidos dos habitantes do povoado. A liberdade conquistada com esse equilíbrio entre corpo e cabeça age contra uma forma instituída e aceita socialmente; uma ordem em que há a primazia da cabeça e do racional.

Retomando o texto de Silvia Federici, podemos pensar o equilíbrio entre o corpo e a cabeça, entre a razão e os instintos/emoção como uma desarticulação da ordem estabelecida com a ascensão do capitalismo, com o que foi naturalizado a partir dessa ascensão. O equilíbrio ou a unidade do ser como um todo desarticula a hierarquia imposta por essa

ordem, especialmente porque, nesse caso, estamos falando de um corpo de mulher, o que desarticula ainda mais essa hierarquia.

Rebeca Linke não ocupa o lugar feminino esperado, por isso é vista como um demônio. Toda violência que o povoado lhe opõe é imputada a ela e a sua ausência de conduta regular, a seu corpo não subordinado nem pacificado de acordo com a ordem e a expectativa. Em lugar de lerem, em seus próprios desejos, latências de suas almas e espíritos subjugados pelo império da razão e a ausência de equilíbrio entre corpo e cabeça, veem na mulher nua um espetáculo do despudor e do mal. O equilíbrio que Rebeca encontra é inviável nessas condições e, de certa forma, afogar-se no rio como seu destino final evidencia uma falta de equilíbrio do mundo com o corpo, ou o trauma do mundo com as pulsões provocadas e evocadas pelo corpo.

*Sem corpo ou
sem cabeça,
o corpo de
La mujer
desnuda
de Armonía
Somers*

303

REFERÊNCIAS

CHESLER, Phyllis. **Women and madness**. San Diego; New York; London: Harvest/HBJ Book, 1989.

DALMAGRO, María Cristina. **Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers: entre la transgresión y el seudónimo. Revista UNIVERSUM**, n. 17, 2002, Universidad de Talca.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017 (versão digital).

GÉLIS, Jacques. **O corpo, a Igreja e o sagrado**. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**. 1. Da Renascença as Luzes. Tradução Lúcia E. M. Orth. 5ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

RAMA, Ángel. **La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror. Marcha**, Montevideo, 1963.

RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Ana María. **Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.

SOMERS, Armonía. **La mujer desnuda**. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2009.

SUÁREZ, Lucero González. Ascética y mística en la noche activa del sentido. La Doctrina de la Negación, en el primer libro de la Subida del Monte Carmelo, de san Juan de la Cruz. **Ribet**, v. IX, n. 19, julio-diciembre 2014, p. 9-32. Disponible em: <<https://www.redalyc.org/html/1252/125247736001/>>.

*Brenda Carlos
de Andrade*

304