

O SILÊNCIO FAZ-SE VERBO COSTURADO NA PELE: REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA E CORPORALIDADE A PARTIR DO VISUAL FEMININO NA *SANGRIA* MALENCAR(N)ADA DE LUIZA ROMÃO

ISAAC GIMÉNEZ *

RESUMO

Pensamos que *Sangria* (2017), de Luiza Romão, merece maior atenção crítica, não só no plano literário mas também no performativo-visual. Através da representação visual do corpo violentado e do silenciamento feminino, *Sangria* denuncia o trauma histórico herdado e aponta a ruptura com a linguagem verbal como passo prévio à criação de novas genealogias histórico-culturais sob uma perspectiva de gênero. Assim, optamos por uma leitura expandida centrada em dois aspectos fundamentais da obra: o corpo como *locus* a partir do qual se trabalha o tensionamento da escrita, da reescrita e da sobrescrita, na página e na pele; e o nome próprio (Brasil, Pau-Brasil) como epítome do pensamento masculino, base da história nacional e, portanto, da memória coletiva. A nossa conversa crítica propõe um diálogo entre o livro-calendário de Luiza Romão, obras de artistas pioneiras no campo da performance e o modernismo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Luiza Romão. Performance e visualidade. Pau-Brasil. Corpo feminino.

Meu útero apenas ganhou guelras
e respira submerso
Lívia Natália

com seus dedos
arranco dos meus ovários teus rosários
Nina Rizzi

* Pesquisador de pós-doutorado e professor adjunto em Letras e Literaturas Afro-Luso-Brasileiras e Latino-americanas na Universidade de Califórnia, Los Angeles, Estados Unidos. E-mail: igimenez@g.ucla.edu. ORCID ID: 0000-0002-5932-4451.

Em “Sangria”, penúltimo texto incluído na obra homônima de Luiza Romão, a poeta avisa: “sou a terra que absorve a seiva / a barragem prestes a eclodir / SEI SANGRAR POR MIM MESMA / meu útero é uma bomba / e não precisa de fósforo / para explodir” (2017, s/n). Nesta afirmação, a atriz, poeta e slammer se apresenta como um corpo em expansão que, mesmo violentado, busca ser definido pela sua potência criativa. Conhecida sobretudo a partir das suas obras mais recentes *Também guardamos pedras aqui* (Editora Nós, 2022), livro que obteve o Prêmio Jabuti, e *Nadine* (Editora Quilônio, 2022), Luiza Romão é também autora de *Coquetel Motolove* (2014) e *Sangria* (2017), ambas publicadas de forma independente com doBurro. Dentre todas elas, *Sangria* é sem dúvida o projeto mais experimental, pelo menos no plano performativo-visual. Como livro, apresenta um formato quadrado (20x20cm) composto por 28 poemas numerados por dias acompanhados de fotomontagens a modo de calendário articulado segundo o ritmo biológico de uma possível gravidez ou menstruação. Mas também faz parte de um projeto transdisciplinar maior que inclui uma websérie criada em parceria com outras mulheres artistas e gravações de poemas musicados a partir das performances para as batalhas de slams.

Certamente, as cinco partes em que se divide a obra – “Genealogia”, “Descobrimento”, “Tensão Pré-menstrual”, “Corte”, “Ovulação” e “Menstruação” – buscam recompor a imagem fragmentada, desfigurada e violentada da mulher nos planos fisiológico, discursivo e social diante da ruptura causada pelo trauma histórico – em palavras da autora “A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO”². Sobre este assunto, Nina Rizzi nota como o caminho eleito em *Sangria* foi o de ativar um processo de tecer contínuo (à moda das mulheres bordadeiras), entre o ciclo menstrual, ou seja, o organismo feminino a partir de sua potência reprodutiva, e episódios da história brasileira. Assim, os ciclos econômicos (borracha, café, ouro) se misturam com os ciclos biológicos e as fases do útero (ovulação, menstruação, concepção) em uma *gestação impossível do Brasil do futuro* (RIZZI, 2017, s/p).

Pensando nesse tecer contínuo, optamos por uma leitura de *Sangria* centrada no desdobramento e justaposição de dois recortes epistemológicos – o corporal e o

2 No contexto deste ensaio, partimos do conceito de trauma histórico, entendido como processo continuado que ameaça a integridade física e psicológica da vítima, seja provocado ora pelo estresse da aculturação como consequência do racismo, opressão e/ou discriminação sistemática (DURAN et al. 1998), ora pelo genocídio cultural que compromete a integridade e viabilidade de grupos e comunidades específicas (LEGTTERS 1988), para abordar a representação visual e verbal que Luiza Romão faz da experiência feminina no Brasil sob uma perspectiva histórica em *Sangria*.

histórico – a partir do plano visual. As fotografias em preto e branco de Sérgio Silva mostram uma parte do corpo da poeta – seios, pernas, mãos, punhos, pescoço, boca, olhos, umbigo –, perfurada com materiais metálicos – correntes, talheres, fechaduras, pregos, espelhos – e costurada a mão com barbante vermelho pela própria autora. Se colocarmos o foco no nível epidérmico, os afetos, entendidos neste caso como respostas somáticas em face da transversalidade da violência experimentada pela mulher, passam ao primeiro plano da representação, confirmando por um lado o aforismo derridiano de que “não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (DERRIDA, 2003, p. 9) e apontando por outro a crise que envolve tanto a palavra quanto o ato de enunciar.

O diálogo que propomos neste artigo é ainda mais intuitivo que o geracional, com certeza rico em articulações sobre a invisibilidade e subjetivação do feminino em campos como a poesia, o audiovisual e a música. Ao privilegiarmos a visualidade em *Sangria*, achamos necessário trazer à conversa obras paradigmáticas de pioneiras da videoarte, da *body art* e da performance conforme a seguinte premissa: a violência simbólica que Luiza Romão exerce sobre si própria é uma chamada para despertar a memória somática inconsciente para, em última instância, restituir uma memória discursiva e explícita coletiva. Dito de outro modo, *Sangria* apresenta a dilaceração do corpo feminino como forma de denúncia do *ciclo transgeracional de abusos* experimentado pelas mulheres desde o período colonial e aponta a ruptura com a linguagem como passo prévio iniludível à tomada da palavra e a inserção da experiência da mulher na história cultural brasileira³. Portanto, a nossa leitura sequencial é centrada em dois aspectos, a nosso ver, fundamentais na articulação da obra: por um lado, a representação do silêncio (e do silenciamento) do feminino no campo criativo-discursivo e, por outro, a relação de crise manifesta no plano histórico-cultural entre a identidade nacional e o nome (por extensão também do discurso gerado em torno dele) sob uma perspectiva de gênero. Mas antes de tudo, convém salientar que, embora a nossa discussão sobre o feminino tome como ponto de partida a corporalidade e as funções fisiológicas e socioculturais

3 O termo *cycle of abuse* surgiu por primeira vez no contexto de estudos sobre o abuso infantil intergeracional. De acordo com Buchanan, existem quatro ciclos que operam dentro e fora da família: o sociopolítico e o cultural (extrafamiliar) e o psicológico e biológico (intrafamiliar). Superar o trauma intergeracional requereria discernir primeiro os mecanismos que operam em cada um dos ciclos. Para a nossa análise, optamos por utilizar *ciclo transgeracional de abusos* para referir o conjunto de violências dirigidas contra a mulher a partir de marcos de pensamento e códigos morais coloniais, ainda presentes em expressões da cultura brasileira.

tradicionalmente atribuídas ao útero, à vagina e aos peitos, a nossa definição não é restrita ao plano da biologia e, portanto, utilizamos mulher ou mulheres como termo guarda-chuva, referindo também as pessoas transgênero e de identidade não-binária.

Na segunda parte de nossa análise nos aprofundamos na reescrita que Luísa Romão faz do *Pau-Brasil* oswaldiano a partir do nome próprio. Pensamos que, ao enfatizar a transversalidade da violência contida no nome, a autora não só chama a reverter a lógica que tem assentado as bases sociopolíticas e culturais da colonização tanto de mulheres como de territórios, mas também deslegitima a autoridade do corpo autoral que assenta as bases de uma história política, religiosa, militar e cultural estruturalmente misógina. Mediante mecanismos de substituição que põem em xeque a radicalidade do nome, a poeta mostra a insuficiência, inclusive a ineficácia, das práticas classificatórias de ordenação do conhecimento herdadas do mundo ocidental⁴. Uma vez incidido no papel das narrativas históricas no processo de subordinação das mulheres e apontadas as limitações da própria linguagem para incorporar a experiência encarnada do feminino na tradição cultural brasileira, podemos pensar no tecer contínuo de *Sangria* também em termos restaurativos ou reintegradores?

O SILÊNCIO FAZ-SE VERBO COSTURADO NA PELE

“Dia 1. Nome completo”, “Dia 27. Sangria” e “Dia 28. Lútea” são os únicos poemas de *Sangria* acompanhados por fotografias que incluem um elemento verbal. Na imagem da figura 2, vemos o corpo da poeta em posição fetal rodeada por uma cadeia e barbante em zigzag que marcam as fronteiras com o mundo exterior, ocupando o espaço simbólico do útero, que é também o espaço que limita as fronteiras do território nacional. Como se de gado se tratasse, nesse útero-mapa pré-formal do Brasil as iniciais do nome “BR” inscritas na pele marcam a linha de partida de um rito de passagem que ambiciona, paradoxalmente, a desidentificação histórico-cultural. Em paralelo, os títulos dos oito poemas de “Genealogia” – “nome completo”, “data de nascimento”, “número de registro”, “lugar de nascimento”, “nome da mãe”, “nome do pai” e “informação adicional” – buscam devolver o status legal do sujeito fragmentado por meio de dados relacionais.

4 A história natural é, de acordo com Foucault, o exercício de denominação do visível e, conseqüentemente, uma disciplina científica que desestima os outros sentidos – olfato, tato, ouvido e gosto – como formas de análise aceitáveis e válidas. Da observação, entendida aqui como uma prática que limita e filtra o visível, surge a estrutura articulada em base a quatro variáveis: forma, quantidade, distribuição relacional e magnitude relativa dos elementos que participam da mostra. Esta estrutura permite reconstituir determinada realidade visível e transformá-la em linguagem, base de todo discurso e conhecimento (FOUCAULT, 1994, p. 132-135).

Por outro lado, na imagem da figura 1, o barbante vermelho costurado no antebraço da autora formando as letras “Sangria” lembra de maneira imediata o vídeo-performance mais impactante e provavelmente mais conhecido de Letícia Parente: *Marca Registrada* (1975). Durante os dez minutos do filme, podemos ver em plano detalhe como a artista costura “Made in Brasil” na planta do pé a tempo real.



Fig. 1: Imagem que acompanha o poema “Dia 27. Sangria”



Fig. 2: Imagem que acompanha “Dia 1. Nome completo”

Se atendermos ao contexto original em que se insere a obra, *Marca Registrada* pretendia chamar a atenção para o aumento exponencial da dívida estrangeira durante a ditadura militar enquanto, muito ironicamente, o governo tentava impulsionar a independência industrial do país. De fato, o uso do inglês em “made in” contém uma crítica implícita aos modos em que a arte brasileira era produzida e circulava num mercado cada vez mais globalizado e, mesmo sem ser intencional, a escolha da ortografia portuguesa para escrever “Brasil” lembra da origem extrativa do nome.

Ora de forma simbólica no caso de Romão, ora de forma literal no caso de Parente, a violência auto infligida ativa um mecanismo de denúncia no qual o corpo se torna veículo para transmitir uma mensagem que, ao ser encarnado, acaba virando mercadoria⁵. Ainda

5 É importante mencionar que esta questão foi abordada de maneira constante por Parente em obras como a série fotográfica *Mulheres* (1975). A artista apresenta o feminino como alvo continuado de críticas e violências por meio de retratos “amáveis” de mulheres tirados de anúncios publicitários e revistas de moda da época intervindos com objetos metálicos pontiagudos (alfinetes, pregos e espetos).

mais evidente na hora de reverter a direcionalidade da violência, o trabalho autorreferencial da artista portuguesa Helena Almeida, pioneira no uso tridimensional da fotografia, da pintura e da escultura com caráter performático, articula por meio de imagens a recusa de silenciar as experiências instaladas no corpo feminino. Reproduzimos a seguir uma série fotográfica que faz parte de um projeto maior de instalações, desenhos com colagens e vídeo-performances intitulado *Ouve-me* (1979). Em plano detalhe sobressai na imagem o verbo imperativo cosido sobre os lábios da artista:



Fig. 3: Série fotográfica parte de *Ouve-me*, de Helena Almeida.

As 16 fotografias (4x4) apresentam uma gama de expressões faciais que permitem adivinhar diferentes estados emocionais. Da seriedade da boca fechada das fotografias superiores à pulsão erótica ou desejo insinuado naquelas em que vemos a língua esticada, a alegria representada em vários sorrisos e o espanto que sugere a boca completamente aberta. De novo, a palavra costurada na pele, desta vez nos lábios, expressa o desejo da artista de ser vista (e ouvida), quiçá enfatizando a falta de interesse ou vazio interpretativo que existe em torno da atividade criativa da mulher artista-modelo, da mulher-personagem, da mulher como tema e também como criadora. Implicitamente “ouve-me” demanda silêncio, pois, como sabemos, o silêncio é parte fundamental e necessária para que a escuta se produza.

Voltando para *Sangria*, são várias as fotografias que mostram a boca da poeta no

primeiro plano. Em todas elas surge a questão do silêncio, da dificuldade de expressar, inclusive da impossibilidade de completar o ato de enunciação como forma de castigo, interdição ou isolamento. Por exemplo, na imagem da figura 4, podemos ver a língua da autora através de uma rede de barbante vermelho em zigzague costurada aos lábios superior e inferior que, junto com um fecho metálico para portas na comissura, convém a ideia de prisão⁶. Cada uma das estrofes que compõe este poema é introduzida pela expressão “não à toa”, incluindo a última que passamos a reproduzir:



não à toa

em cada estátua erguida
e rodovia nomeada
em cada semente transgênica
e armamento importado
uma mulher teve seus lábios costurados
o silêncio bradou revolta
a memória ecoou presente

a história não comporta acasos
(ROMÃO, 2017, s/p)

Fig 4: Imagem que antecede “Dia 4. Idioma materno.”

Como quebrar o silêncio e desfazer as narrativas que durante séculos têm perpetuado a subordinação feminina por meio de ações estratégicas nos campos da cultura e do urbanismo (monumentalidade), da economia e da logística (o progresso), da indústria e dos conflitos bélicos? Pois bem, a outra face da moeda dos “lábios costurados” seria a boca completamente aberta da figura 5. Enquanto a imagem da figura 4 apenas deixaria espaço para balbuciar, o efeito visual que resulta da simulação de cadeias metálicas pulando dos extremos superiores da boca na figura 5 representa

⁶ Dentro dessa conversa, não podemos deixar de mencionar “Calaboca e silêncio” (1990-2006), “Calaboca” (2006) e “Estudo para facadas” (2013), obras foto-performáticas e audiovisuais de Leonora de Barros. De forma mais direta, a série “Calaboca e silêncio” – sequência fotográfica com boca aberta da artista em primeiro plano contendo cada uma das letras que formam a palavra silêncio – combina alimento e ato poético para desdobrar a ideia de violência e interdição da linguagem. A fragmentação e serialidade como base para refletir sobre os limites da expressão e da fala em relação ao feminino presente na obra de Barros, também atravessa *Sangria*.

a ideia de tortura ligada à impossibilidade de comunicar algo com sentido por meio da linguagem verbal. Nesta vez, a voz resultante estaria mais próxima do grito animal agônico e, portanto, da visceralidade que emana da pele, do prazer, da dor. Contudo, tão eloquente é o bramido quanto o silêncio para o tratamento do trauma.



Fig. 5: Imagem que acompanha o poema “Dia 8. Cláusula adicional”



Fig. 6: Imagem que acompanha o poema “Dia 16. Primeiro estupro”

Conforme estudos psicológicos centrados em traumas coletivos e seus possíveis tratamentos, o *silêncio* pode ser entendido como um mecanismo múltiplo que, por um lado, contribui a inibir recordações ou emoções dolorosas ligadas a determinadas experiências em favor da sobrevivência da vítima, mas, por outro, contribui precisamente a transmitir o próprio trauma. Aliás, o silêncio (ou a “conspiração do silêncio”) pode chegar a ser profundamente destrutivo quando evidencia a incapacidade de uma pessoa, família, comunidade ou nação para integrar determinada experiência traumática (YAEL, 2007, p. 66). Essa ambivalência em torno da ausência ou da incapacidade de expressar com palavras é capturada na imagem frontal que acompanha “Dia 16. Primeiro estupro”, única fotomontagem em que podemos ver o rosto da autora em sua totalidade (figura 6). Em ângulo elevado, os dois elementos que mais chamam a atenção são a densa rede de fio vermelho com uma dobradiça metálica no centro cobrindo por completo a boca aberta e o olhar inexpressivo da poeta. Ambos elementos representam o estado de fixação afetivo-emocional que resulta do momento de ruptura: na imagem ilustrativa do “primeiro estupro” a poeta parece estar paralisada, o que sugere a necessidade de

um reposicionamento crítico que considere outras realidades somáticas como chave interpretativa frente à ausência de voz.

Chegado a este ponto, e pensando ainda no caminho de dissociação entre memória e verbalismo, lembramos das palavras de Lygia Clark sobre as possibilidades criativas de comunicar através do gesto e da epiderme: “Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas apreendidas pelo sensorial” (CLARK, 2008, p. 115). No texto visceral e evocativo de 1964 intitulado “Breviário sobre o corpo”, a artista propõe despertar a memória individual e coletiva a partir da progressiva animalização do sujeito, secundarizando a sua capacidade cerebral em favor da sensorial. Será nessa “fronteira onde se esconde a palavra, o desejo, a fome” (CLARK, 2008, p.119) onde emergirá a “voracidade da boca-guelra do bicho que nasce e procura o seu avesso na língua do outro, no pênis, no mamilo e se satisfaz numa oralidade brutal, virgem e primeira” (p. 123). Assim, achamos na imagem do *espasmo de peixe* – “o ato de engolir, espasmo do peixe fora do seu elemento, mar, placenta, útero, oceano cósmico envolvente, sono ou morte” (CLARK, 2008, p. 118) – a metáfora que melhor ilustra o *grito mudo* que figurativamente escapa entre os lábios costurados da autora de *Sangria*. Seguindo a esteira das suas predecessoras, Luiza Romão problematiza a relação de subordinação que existe tradicionalmente entre o feminino e uma identidade cultural brasileira devoradora de sentidos. Por meio da representação visual da violência auto infligida, a poeta apela ao reordenamento da memória coletiva a partir da corporalidade, precisamente sublinhando a necessidade de ultrapassá-la para quebrar com o silêncio que tem definido a sua experiência como sujeito histórico. Primeiro, reconhece o ciclo transgeracional de abusos (e o silêncio resultante dele) como herança criativa. E, segundo, propõe a vagina-guelra de bicho como *locus* a partir do qual repensar a radicalidade do nome próprio e, junto com ele, os cimentos histórico-culturais da nação brasileira.

NAME-DROPPING: UMA REVISÃO DO PAU-BRASIL EM CHAVE DE GÊNERO

As quatro partes nas que pode ser dividido o poema “DIA 1. NOME COMPLETO” também guiam a nossa leitura sequencial de *Sangria*: o nome (BRASIL), as origens do nome (PAU BRASIL), a corporalização do nome (A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTRUPO) e a tomada de consciência ou êxtase (AI AI AI AI AI). Performado ao

vivo aumenta o dramatismo do poema com movimentos agitados de braços, mãos e torso, e o olhar errante da poeta e atriz como parte da declamação. O alongamento da vogal /a/ final em “palavra” [“Eu queria escrever a palavra”] e as expressões faciais em tensão sugerem espanto e certo nervosismo perante uma situação de paralisia. No centro da roda, projetando a voz, as palavras entrecortadas e a hesitação da autora levam imediatamente a questionar a autoridade do sujeito de enunciação:

eu queria escrever a palavra br*+^%
a palavra br*+^% queria escrever eu
palavra eu br*+^% escrever
BRASIL
eu queria escrever a palavra brasil

Após várias tentativas frustradas, a poeta consegue se sobrepor e, por fim, enunciar, alto e claro, o nome BRASIL (em maiúsculas no texto). Desse modo, o ato de escrever revela-se como um gesto de rebeldia que aspira a romper com a crueldade contida no nome.

DIA I. NOME COMPLETO

eu queria escrever a palavra br*+^%
a palavra br*+^% queria escrever eu
palavra eu br*+^% escrever queria
BRASIL
eu queria escrever a palavra brasil

aquela em nome da qual
tanto homem se faz bicho
tanto bandido general
aquele em nome de quem
a borracha vira bala
a perversidade qualidade de bem

aquela empunhado em canto
atestada em docs
que esconde pranto
mãe do dops

eu queria escrever a palavra brasil
mas a caneta
num ato de legítima revolta
feito quem se cansa
de narrar sempre a mesma trajetória
me disse “PARA
e VOLTA
pro começo da frase
do livro
da história
volta pra cabral e as cruzes lusitanas
e se pergunte
DA ONDE VEM ESSE NOME?”

palavra-mercadoria
brasil

PAU-BRASIL

o pau-branco hegemônico
enfiado à torto e à direito
suposto direito
de violar mulheres
o pau-a-pique
o pau-de-arara
o pau-de-araque
o pau-de-sebo
o pau-de-selfie
o pau-de-fogo
o pau-de-fita
O PAU
face e orgulho nacional

A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO
matas virgens
virgens mortas
A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO

pedro ejaculando-se
dom precoce
deodoro metendo a espada
entre as pernas
de uma princesa babel
costa e silva gemendo cinco vezes

AI AI AI AI AI

getúlio juscélino geisel
collor jánio sarney
a decisão parte da cabeça
do membro ereto
de quem é a favor da redução
mas vê vida num feto
é o pau-brasil
multiplicado trinta e três vezes
e enterrado numa só garota

olho pra caneta e tenho certeza
não escreverei mais o nome desse país
enquanto estupro for prática cotidiana
e o modelo de mulher
a mãe gentil

“PARA e VOLTA pro começo da frase / do livro / da história”, insta a poeta e pergunta, “DE ONDE VEM ESSE NOME?”

palavra-mercadoria brasil
PAU-BRASIL

O elemento fálico tirado do nome [“O PAU / face e orgulho nacional”] coloca no primeiro plano a lógica extrativa colonial e leva a interrogar as implicações simbólicas e materiais desse “nome completo” à luz da *domination masculine*. Em sua obra de 1998, Pierre Bourdieu fala do *processo* de *des-historização* [processus de déshistoricisation] em chave de gênero e argumenta que a mulher (e, portanto, o pensamento feminino) foi descartada da civilização ocidental durante o percurso da história por causa da supremacia do pensamento masculino. O sociólogo francês distingue duas características do pensamento masculino que contribuíram a perpetrar a des-historização: a violência própria do pensamento masculino (e a sua pulsão de domínio) e o *essencialismo*, tendência milenária do pensamento abstrato. Este essencialismo *eterniza* as estruturas sociais (Estado, Escola, Família, Igreja, Jornalismo, Esporte etc.) que só podem ser quebradas mediante a ação direta da mulher como agente histórico. Portanto, a visão androcêntrica do mundo funciona como uma *imensa máquina simbólica* (BOURDIEU, 2000, p. 22) na qual a mulher é coisificada e “apenas pode aparecer como objeto, melhor, como símbolo cujo sentido é construído à margem dela” (BOURDIEU, 2000, p. 59). Em *Sangria*, “O PAU” engloba todos os “pais e senhores” da história, homens soberanos impulsores do progresso e administradores da ordem social que, apesar de sua destacada posição, e muito ironicamente, acabarão sendo comprometidos pelas suas vergonhas.

Partindo de “cabral e as cruzes lusitanas”, o poema apresenta uma série de nomes próprios ligados à história do Brasil após a sua independência: pedro, deodoro, costa e silva. Mediante o uso da minúscula, de trocadilhos como “dom precoce” e, sobretudo, de referências aos membros em ação destes heróis nacionais – “ereto”, “ejaculando”, “entre as pernas” –, a poeta coloca estas e outras figuras mais recentes associadas com a ditadura militar e os primeiros anos de democracia – “getúlio juscélin geisel collar jânio sarney” – em contextos erótico-humorísticos pouco habituais. Presos do espaço do gozo e desejo sexual, esse *corpo da razão*, figura em crise que representa a desmaterialização fantasmática da masculinidade, passa a se identificar com aqueles grupos sociais (mulheres, pessoas escravizadas, crianças e animais) condenados

a serem só corpos que desempenham as funções físicas que ele não desempenha (BUTLER, 2011, p. 44-49). Neste particular percorrido pela história do Brasil (e pela história de dominação do corpo da mulher) através do *name dropping*, Luiza Romão embate contra a economia fálica aparentemente autossuficiente e contra a ideia do feminino apenas como receptáculo, desprovida de forma determinada e, portanto, sem possibilidade de alcançar um status ontológico⁷. Mas, sobretudo, abre a possibilidade de reintroduzir no discurso aquilo que foi obviado, revertendo a lógica dominante a partir da transfiguração do nome próprio em nome comum através de dois movimentos. O primeiro e mais óbvio pretende deslocar a origem extrativa e patriarcal do “pau-brasil”. O segundo confronta aqueles “protagonistas da história” com mulheres anônimas e adjetivadas, as “mães gentis”, tensionando assim *História e intrahistória*⁸ sob uma perspectiva de gênero. Mas vamos por partes.

Antes de mais nada é importante lembrar que a figura da *mãe gentil* aparece explicitamente ligada à ideia de nação no hino brasileiro – *dos filhos deste solo é mãe gentil, pátria amada, Brasil!* – e que esta relação tem sido problematizada em inúmeras ocasiões por artistas de diferentes disciplinas. Recentemente, encontramos dois exemplos no campo musical que nos ajudam a entender os dois polos entre os quais oscila *Sangria*: por um lado, “Mãe gentil”, de Marina Lima, incluída no álbum *Novas famílias* (2018) e, por outro, o *single* homônimo de Mariana Soares, incluído em *A natureza te grita* (2015). Enquanto o tom combativo e estética punk da primeira chama a “pegar fogo” e “quebrar o pau”, Mariana Soares (em colaboração com Carol Naine, Ellen Corrêa e Luciane Dom) imagina a ritmo de axé, rap, samba e afoxé baiano uma terra utópica de respeito e dignidade para as mulheres que “querem rasgar o final feliz da História”. Conforme temos mencionado anteriormente, o elemento visual de *Sangria* enfatiza com beligerância o fio de violência – “A COLONIZAÇÃO COMEÇOU PELO ÚTERO / matas virgens / virgens mortas / A COLONIZAÇÃO FOI UM ESTUPRO”

7 Em base ao argumento de Judith Butler acerca da exclusão do feminino do discurso metafísico. Citamos textualmente, “the feminine survives as the inscriptional space of that phallogocentrism, the specular surface which receives the marks of a masculine signifying act only to give back a (false) reflection and guarantee of phallogocentric self-sufficiency, without making any contribution of its own” (BUTLER, 2011, p. 39).

8 Termo cunhado por Miguel de Unamuno para referir à história daquelas pessoas que não permanecem na memória coletiva dos povos. Pessoas sem fama que constroem a história de forma anônima sem que seus nomes apareçam nas páginas dos livros nem dos jornais. Mais recentemente, Maria Dolores Pérez Murillo expande o significado de intrahistória vinculando o termo com coletivos historicamente marginados mais associados com a oralidade e as *histórias de vida* excluídas das historiografias oficiais.

– que atravessa tanto as mulheres quanto os territórios conquistados. Pelo contrário, a segunda parte da nossa análise centrada no plano linguístico sugere uma atitude mais propositiva da poeta, que personaliza, encarna, indexa e, inclusive, sexualiza a narrativa histórica do Brasil, propondo um jogo de transfiguração de nomes próprios em nomes comuns, sem dúvida influenciada pelo *Pau-brasil* (1925) oswaldiano.

Certamente, desfazer a ideia de origem, assim como a ideia de totalidade era um dos objetivos por trás do recorte histórico proposto por Oswald de Andrade em “História do Brasil”, primeira das nove partes nas quais se dividiu uma das obras centrais do modernismo da primeira fase. Provavelmente o mais que conhecido exercício de síntese, fragmentação e apropriação paródica de fontes primárias de cronistas, missionários, exploradores, administradores, negociantes e governantes do período colonial – em ordem, Pero Vaz de Caminha, Gandavo, O Capuchinho Claude d’Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manoel Calado, J.M.P.S. e o Príncipe Dom Pedro – enfatiza a lógica extrativa dos textos originais por meio da técnica de “titulação” [*titling*]. Daniel F. Silva destaca a repetição de “fragmentos plagiados” como principal forma de incidir nas vozes enunciadoras, mas também nas cenas ou cenários em que a escrita acontece. Conforme a sua leitura decolonial, a cópia e reprodução de textos originais lembram o momento de inscrição na história e, ao mesmo tempo, do agente que materializou o ato de escrever. Portanto, os textos que conformam a “História do Brasil” oswaldiana refletem de forma fragmentada e descontínua atos de historização que, uma vez des-totalizados, permitiriam uma maior amplitude interpretativa (SILVA, 2018, p. 55-56).

Um dos aspectos mais interessantes do jogo de curadoria que propõe Oswald é a relação de causalidade que estabelece entre as vozes dos diferentes cronistas. Conforme a visão benjaminiana, os cronistas são organizadores do passado que relatam uma série de eventos ou situações, muitas vezes sem distinguir sequer a magnitude das mesmas, levados pelo princípio de “Erlösung”, que pode ser traduzido como *humanidade recuperada, ressuscitada* ou *resgatada*, vinculado à figura judaica do Messias (BENJAMIN, 2003, p. 390). Portanto, a articulação do que é passado não envolve necessariamente reconhecer “como foi esse passado”. De fato, *tomar controle da memória* por meio de um método cumulativo que estabelece nexos causais entre vários momentos históricos seria um dos objetivos principais do historicismo (BENJAMIN, 2003, p. 391, 397). Comparando estas duas incursões poéticas, podemos dizer que enquanto a “História do Brasil” oswaldiana chama a atenção para os documentos da civilização, que são ao mesmo tempo os da barbárie, dispondo um desfile triunfal e paródico de representantes dos

poderes político-econômico, militar e religioso do Brasil colonial, em “Dia 1. Nome completo” Luiza Romão apenas se interessa pelos nomes, que agrupa por períodos para coisificá-los em torno do masculino.

Embora tenha certa conotação pejorativa em inglês, a prática mais comum do “name-dropping” (literalmente “largar nomes”) permite ao sujeito que enuncia se posicionar em relação a uma hierarquia social preestabelecida, normalmente ganhando autoridade na argumentação ou *status* social ao estabelecer vínculos com os indivíduos ou grupos citados. Neste caso, em lugar de ganhar autoridade, a poeta utiliza o recurso discursivo do *name-dropping* como efeito espelho para denunciar a *generalização* – entendida aqui como a comparação e agrupamento das qualidades comuns de determinado grupo com o objetivo de perpetuar uma só ideia que o fixa e define – em torno do feminino e conquistar a *generalidade*.

A respeito da generalidade, Foucault distingue duas maneiras de chegar a ela: a primeira, através da articulação horizontal, ou seja, do agrupamento de indivíduos ou elementos que têm rasgos identitários comuns e separando aqueles que são diferentes (por exemplo, “brasileiras” ou “argentinas”); a segunda, através da articulação vertical, que distingue as coisas que subsistem por si mesmas daquelas que não existem de forma independente por serem características, modificadores ou acidentes das primeiras (por exemplo, “Joana” e “gentil”). Se em um extremo achamos o nome próprio e no outro extremo o adjetivo, o nome comum se situa na interseção entre ambas⁹. Ao resgatar o “pau” do nome e estabelecer uma relação metonímica entre os protagonistas da história – pedro, deodoro, getúlio, etc. –, e o pau, símbolo da tradição extrativa patriarcal, Luiza Romão os transforma em modificadores ou acidentes dependentes de Brasil. Assim, junto com a queda radical do nome do país se produz a desestabilização do sujeito histórico que enuncia, evidenciando tanto o alcance quanto a violência dessa “imensa maquinária simbólica” de pensamento masculino que, como assinala Bourdieu, têm contribuído a perpetrar a des-historização da mulher.

AS CICATRIZES E O DESCOBRIMENTO DO FEMININO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre todos os atos litúrgicos ocidentais, a eucaristia é provavelmente o que mais se aproxima ao ritual antropofágico. A imagem que antecede o poema “Dia 15. 1ª

⁹ A articulação primária da linguagem alinha-se, portanto, com estes dois eixos ortogonais: um que transita do individual ao geral; o outro que procede da substância à qualidade (FOUCAULT, 1994, p. 97-98).

Eucaristia” reflete esta ideia, a ideia do corpo como casa, melhor, do ventre como igreja, mostrando uma cruz costurada no umbigo da autora e duas linhas em ângulo reto em forma de telhado. Uma vez estabelecida a genealogia, podemos considerar esta segunda parte de *Sangria*, intitulada “Descobrimento”, um convite para a (auto)exploração da subjetividade feminina. No entanto, a poeta deixa claro que este rito de passagem da infância à idade adulta de toda mulher afastada da virtude (e da salvação) não é isento de violências. Ora como ser menstruante, ora como sujeito sexual ou sexualizado, inclusive aquelas que se ajustam ao ideal da “mãe gentil”, experienciam um calvário de oito paradas (em lugar das 14 da via-crúcis) em forma de poemas: “Menstruação”, “Masturbação”, “Culpa”, “Erotismo”, “Transa”, “Assédio”, “Eucaristia” e “Primeiro estupro”. Evocando a cadência da oração mediante estruturas repetitivas e uma rima consoante que potencia a musicalidade, os versos a seguir refletem o gesto do benzimento e reforçam ainda mais o vínculo que existe de dominação do corpo feminino, o sistema extrativo colonial e a doutrina católica:

fomos tantas
tanto tempo
silenciadas
joanas d’arc estrangeiras
nossa guerra dos cem anos
é dentro da fronteira
fomos matéria-prima
corpo-a-prêmio
passatempo do feitor
em nome do pai
do marido
e do espírito do pastor
se falas tanto em igualdade
pra que manter um senhor?
(ROMÃO, 2017, s/p)

A segunda estrofe de “Dia 15. 1ª Eucaristia” fecha com uma pergunta, em parte retórica, que é também uma renúncia explícita a ocupar o lugar tradicionalmente reservado para a mulher. Será possível se desprender do olhar masculino sem ser indisciplinada?

Tomar consciência significa neste caso olhar para dentro, mas também olhar para atrás no tempo histórico e decidir o que fazer com a seguinte afirmação: “de mal-amada / mal-comida / mal-educada / mas pro homem de bem / sou o mal-encarnada”.

Ao longo deste ensaio temos sugerido, primeiro, através da visualidade, e depois, do verbalismo, que uma das pontas de lança de *Sangria* é explorar a sensação de perder a imagem própria e se dissolver no coletivo através da devoração. Sem dúvida, o silêncio em torno ao feminino, a falta de memória e, portanto, de acesso ao nível discursivo por causa do trauma histórico, da violência e do essencialismo que caracterizam o pensamento masculino, têm contribuído para naturalizar essa perda. No entanto, percebemos nesse tecer contínuo apontado no início do ensaio, além de um claro gesto de denúncia, um caminho para restituir essa imagem perdida, primeiro ao nível epidérmico e depois no plano verbal, começando pela transfiguração do nome.

Para concluir, apontamos possíveis caminhos críticos para continuar desenvolvendo algumas das ideias aqui contidas. Pensamos que seria interessante explorar o potencial simbólico do uso de fios vermelhos costurados na pele da autora como mecanismo para abordar o desejo de completude do ser. Nesta linha interpretativa, o trabalho realizado por Lygia Clark poderia ser bastante esclarecedor, pois ela acreditava que para estruturar o *self* de uma subjetividade marcada pelo trauma (ou por um ideal do eu neurotizado), era preciso que o *ritual* e a expressão das marcas consequências dos traumas tivessem continuidade no tempo. Comprometida com as propriedades terapêuticas da arte, Clark promovia através de suas obras a interação entre sujeitos e objetos (relacionais, plurisensoriais, transitórios e transicionais), instalações e corpos, corpos e outros corpos, como maneira de circundar o desejo de completude do ser. Quiçá desde esta perspectiva possamos considerar todas as cicatrizes simbólicas presentes nas obras de artistas destacadas no campo da performance – Parente, Almeida, Barros – de maneira coletiva à luz da *fantasmática do corpo*, cujo objetivo consistia em afirmar a subjetividade transformando cicatrizes em pulsões criativas (TORRALBA, 2014, 192).

Ao contrário da “História do Brasil” oswaldiana, contada através de recursos como a titulação e colagem de fragmentos de crônicas coloniais, Luiza Romão constrói a partir de uma genealogia que coloca na frente o drama da diferença sexual ligada à natureza cruel da linguagem. Será a partir dessa *mise-en-scène*, que a poeta acusa a necessidade urgente do *descobrimento do feminino*, ou seja, de historicizar a partir de

um corpo autoral feminino que sobrepõe o nome próprio, e com esse gesto também a violência do pensamento masculino. Resta ver se o caminho poético para a restituição da subjetividade feminina coletiva *no território oblíquo e negativo da escrita*, parafraseando a Barthes, requer certa perda da consciência individual em favor do reconhecimento do espaço exterior (BARTHES, 1988, p. 154). E comprovar se esse caminho já foi iniciado em obras posteriores como *Nadine e Também guardamos pedras aqui*. Intuímos que foi.

SILENCE BECOMES A VERB WHEN STITCHED ONTO THE SKIN: REFLECTIONS ON MEMORY AND CORPORALITY THROUGH THE VISUAL AND THE FEMININE IN LUIZA ROMÃO'S *SANGRIA*

ABSTRACT

The book *Sangria* (2017) by the Brazilian poet Luiza Romão deserves more critical attention, not only in its literary dimension but also in its performative one. Through the visual representation of violence against the female body, *Sangria* denounces the silencing and historical trauma experienced by all women while suggesting the rupture with verbalism as a previous step for creating new historical genealogies from a gender perspective. Therefore, our reading focuses on two central elements of Romão's work: the body as the *locus* for working through the tensions derived from writing, rewriting, and overwriting on paper and on skin; and the proper noun (Brasil, Pau Brasil) presented as the epitome of masculine thought in which national history is founded upon. Our critical discussion proposes a dialogue between Luiza Romão's calendar-book, performance pieces by pioneer female artists and Brazilian modernism.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Poetry. Luiza Romão. Performance and Visuality. Pau-Brasil. Feminine Body.

EL SILENCIO SE HACE VERBO COSIDO A LA PIEL: REFLEXIONES SOBRE MEMORIA Y CORPORALIDAD A PARTIR DE LO VISUAL Y FEMENINO EN LA *SANGRIA* MALENCAR(N)ADA DE LUIZA ROMÃO

RESUMEM

Pensamos que *Sangria* (2017) de Luiza Romão merece mayor atención crítica, no sólo en el plano literario sino también en el performático-visual. A través de la representación visual

del cuerpo violentado y del silenciamiento femenino, *Sangria* denuncia el trauma histórico heredado y apunta a la ruptura con el lenguaje verbal como paso previo a la creación de nuevas genealogías histórico-culturales desde una perspectiva de género. De esa manera, optamos por una lectura expandida centrada en dos aspectos fundamentales de la obra: el cuerpo como *locus* a partir del cual trabajar las tensiones surgidas de la escritura, reescritura y sobreescritura en la página y en la piel; y el nombre propio (Brasil, Pau Brasil) como epítome del pensamiento masculino sobre el que se erige la historia nacional y, consecuentemente, la memoria colectiva. Nuestra conversación crítica propone un diálogo entre el libro-calendario de Luiza Romão, obras de artistas pioneras en el campo de la performance y el modernismo brasileño.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña contemporánea. Luiza Romão. Performance y visualidad. Pau-Brasil. Cuerpo femenino.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Helena. *Ouve-me*. Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos, 1976. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/ouve-me-helena-almeida/HQFPa5F4srRA3A?hl=en>, data de acesso: 29 de setembro de 2023.

ANDRADE, Oswald de. História do Brasil. In: *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925. Cópia digital disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7829>, data de acesso: 29 de setembro de 2023.

BARTHES, Roland. The death of the author. In: NEWTOWN, K. M. et al. *Twentieth-Century Literary Theory*. London: Macmillan, 1988. p. 154-164.

BENJAMIN, Walter. On the concept of history. In: EILAND, Howard et al. *Selected writings*, vol. 4, 1938-1940. Cambridge: Harvard University Press, 2003. p. 289-400.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BUCHANAN, A. Intergenerational child maltreatment. In: DANIELI, Y. *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*. New York: Kluwer Academic/Plenum Publishing Corporation, 1998. p. 535–552.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 2011.

CARVALHO, Daniel [Luiza Romão, vencedora do Prêmio Jabuti, em uma batalha de Slam de Poesia], 2019. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Daniel GTR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wcCRF6sNdY8>, data de acesso: 29 de setembro de 2023.

CLARK, Lygia. De la supression de l’object (notes) = Da supressão do objeto (anotações). In: BRETT, Guy et al. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1998. p. 264-269.

CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. In: *Arte & Ensaios*, vol. 16, n. 16, p. 115-125, 2008.

DANIELI, Yael. Assessing trauma across cultures from a multigenerational perspective. In: WILSON, J.P & TANG, C.Sk. *Cross-Cultural Assesement of Psychological Trauma and PTSD*. Boston: Springer, 2007. p. 65-90.

DERRIDA, Jacques. *Che cos’è la poésie?* Trad. Oswaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

DURAN, Bennie et al. Native Americans and the Trauma of History. In: *Studying Native America: Problems and prospects in Native American studies*. Ed. Russel Thornton. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, p. 60-76.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences*. New York: Random House, 1994.

LEGTERS, L. H. The American genocide. *Policy Studies Journal*, vol. 16, n. 4, p. 768–777, 1988.

LIMA, Marina. [Mãe gentil – Videoclipe oficial], 2018. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Marina Lima. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ALNjQ8-pbGU>, data de acesso: 29 de setembro de 2023.

PARENTE, Leticia. [Marca Registrada]. [1975]. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/leticia-parente>, data de acesso: 29 de setembro de 2023.

PÉREZ MURILLO, María Dolores. Intrahistoria del proceso migratorio andaluz hacia América Latina en el presente siglo: el testimonio oral y epistolar como fuentes. *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria profesor Braulio Justel Calabozo*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, p. 557-562.

QUINTELLA, Pollyana. *Leonora de Barros: minha língua*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2022.

RIZZI, Nina. Luiza Romão: Ave Sangria! *Escamandro*, São Paulo, 20 de set. 2017. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/09/20/luiza-romao-sangria/>, data de acesso: 29 de setembro de 2023.

ROMÃO, Luiza. *Sangria*. São Paulo: Selo doBurro, 2017.

ROTHSCHILD, Babette. *The Body Remembers. The Psychology of Trauma and Trauma Treatment*. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

SILVA, Daniel F. *Anti-Empire: Decolonial Interventions in Lusophone Literatures*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.

SOARES, Mariana. [Mãe gentil (feat Carol Naine, Ellen Corrêa e Luciane Dom)], 2019. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Mariana Soares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JdvXOACH4sU>, data de acesso: 29 de setembro de 2023.

TORRALBA, Ruth. A fantasmática do corpo de Lygia Clark: interfaces entre arte e clínica. *Cadernos de subjetividade*, vol. 11, n. 16, p. 187-198, 2014.

UNAMUNO, Miguel. *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra, 2005.

Submetido em 01 de outubro de 2023

Aprovado em 15 de novembro de 2023

Publicado em 28 de janeiro de 2024
