

Rita Terezinha Schmidt*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/CNPq

Corpo/Palavra/Sangue: O levante de *Sangria*

Resumo: Publicada em 2017, a obra poética intitulada *Sangria*, da poeta brasileira Luiza Romão, surpreende pelo formato *sui generis* alinhado à uma temática original e ousada que encena na palavra-corpo-imagem as fases do ciclo menstrual feminino orquestradas com os ciclos da história do Brasil, da colonização ao golpe parlamentar que levou ao *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff em 2016. Nas considerações sobre o conjunto de 28 poemas pontuo algumas questões de forma, linguagem e tratamento temático, com destaque às questões de gênero e raça no tocante ao corpo feminino e sua domesticação na contínua história da violência patriarcal no país. Argumento que na projeção da história da brasilidade como estéril porque pautada no estupro da terra virgem/corpo feminino, na espoliação de suas riquezas e no golpe contra a democracia, *Sangria* explora fronteiras silenciadas na história oficial, utilizando o poder da palavra e da imagem num ato performático que evoca sua filiação à tradição da *slam poetry*. Nesse sentido, a obra inscreve um ativismo artístico/político de parte do eu-lírico que, por meio da denúncia e da insurreição, projeta o desejo de transformação social.

Palavras-chave: gênero, raça, história, política, violência

Abstract: Published in 2017, the poetic work entitled *Sangria*, by the Brazilian poet Luiza Romão, surprises by its *sui generis* format aligned with an original and daring theme that stages in the word-body-image the phases of the female menstrual cycle orchestrated with the cycles of Brazilian history, from colonization to the parliamentary coup that led to the *impeachment* of then President Dilma Rousseff in 2016. In the considerations on the set of 28 poems I highlight some issues of form, language and thematic treatment, with emphasis on gender and race issues regarding the female body and its domestication in the country's continuous history of patriarchal violence. I argue that in the projection of the history of Brazilianness as sterile because it is based on the rape of the virgin land / female body, the plundering of its wealth and the coup against democracy, *Sangria* explores silenced borders in official history, using the power of words and images in a performance act that evokes its affiliation to the tradition of *slam poetry*. In this sense, the work inscribes an artistic / political activism on the part of the lyrical self that, through denunciation and insurrection, projects the desire for social transformation.

Keywords: gender, race, history, politics, violence

*If we don't invent a language, if we don't find our body's
language, it will have too few gestures to accompany our stories.*
Luce Irigaray, "When our lips speak together".

O corpo não é simplesmente um invólucro, mas uma superfície na qual são inscritas leis, normas e valores de uma dada cultura de maneira que internalizamos, em maior ou menor grau, e mesmo de forma inconsciente, discursos dominantes que codificam o corpo e que são reveladores do comprometimento da cultura com concepções e esquemas que regulam e reforçam comportamentos na vida sexual, social e política. Portanto, os corpos têm uma existência cultural e suas configurações decorrem de práticas de coerção e controle, ou então, na contramão de sua normalização, de dissensos ou subversões de discursos instituídos, o que faz com que se tornem signos de mudanças históricas. No âmbito da cultura patriarcal os corpos foram e ainda são, em larga medida, constituídos em sintonia com o sistema dualista do binarismo de gênero, calcado em pressuposições sobre o corpo e a subjetividade feminina com o objetivo de normalizar e de enquadrar o corpo biológico e o corpo social. Nessa perspectiva as noções prevalentes sobre a corporeidade feminina sempre estiveram a serviço da ideologia da reprodução da feminilidade segundo a qual um corpo indócil por natureza precisa ser domesticado uma vez que deve se colocar ao serviço de uma estrutura de poder e cumprir duas funções básicas, procriar e dar prazer ao homem.

O aprendizado das mulheres sobre os seus corpos implicou em assumir sua incompletude, internalizar a sua inferioridade e aceitar a subserviência ao olhar e ao desejo masculino, uma aprendizagem fomentada no contexto da tradição milenar do pensamento ocidental. É relevante lembrar que Platão, no *Timeus*, definiu o ser mulher a partir de aspectos somáticos associados ao útero que, segundo ele, é um animal que vaga pelo corpo, uma criatura viva cujo razão de ser é procriar. Por outro lado Aristóteles, em seu *A geração dos animais*, estabeleceu a norma humana em termos da organização corporal baseada no modelo masculino, uma vez que para ele, o princípio da vida residia no esperma sendo que o útero não passava de um receptáculo sujeito a aberrações já que as mulheres, segundo ele, eram desprovidas da perfeição associada à alma racional dos homens. A sua afirmação de que o pai detém o poder da criação, pois é ele o criador da criatura enquanto a mãe é reduzida a um receptáculo que procria, forneceu a base conceitual do que veio a ser, séculos mais tarde, definido como a "mulher natural", um corpo destituído de substância. A domesticação histórica do feminino por força desse tropo significa que a imagem arcaica do corpo feminino como ameaçador ou incontrollável passou, na modernidade, por um processo de normalização no sentido de constituir o corpo feminino como passivo e disciplinado. Por essa via, a concepção da "mulher natural" faz com que o controle pareça natural, o que explica sua vigência ainda hoje, em discursos

políticos e religiosos, particularmente em contextos nacionais de governos conservadores de ultra-direita.

O século XIX foi o início de uma transformação lenta, mas significativa, no campo da cultura letrada em várias latitudes, com o surgimento e a visibilidade de escritoras que começaram a contestar a condição de inferioridade que lhes era imputada e que as levou a romper o silêncio sobre seus corpos bem como a despertar a consciência de serem outras do que a cultura determinava que fossem. Contudo, muitas pagaram um alto preço pela ousadia de desafiar os limites da feminilidade normativa ao serem diagnosticadas como desequilibradas, histéricas ou loucas, patologias que a cultura patriarcal definiu como decorrentes do desvio das mulheres de sua função primeira, a maternidade. Como afirma Elaine Showalter em seu *The Female Malady*, no século XIX o termo “hística” se tornou um termo quase permutável com o termo “feminino” de modo que muitas mulheres foram submetidas a terapias de cura, algumas envolvendo violências como isolamento em solitárias e aplicação de choques elétricos (Showalter 1985: 216-217). Na Inglaterra vitoriana, o famoso médico da época, S. Weir Mitchell criou a terapia chamada “cura do descanso” para tratar das mulheres que apresentavam um quadro nervoso, um tratamento menos invasivo de outros procedimentos adotados tais como o da extirpação dos ovários. Com o crescente acesso das mulheres à educação e com a visibilidade de movimentos feministas o século XX testemunhou a construção de vozes e de imaginários de parte de ficcionistas e poetas que desencadearam a mais longa e inacabada revolução na história da cultura ocidental, a revolução das mulheres. É nesse contexto que a importância da materialidade do corpo ganhou um novo enfoque no trabalho pioneiro de Simone de Beauvoir que diagnosticou, em seu *O segundo sexo*, o problema central da então chamada “condição feminina” e que consistia na dificuldade das meninas de se verem a si próprias como subjetividades incorporadas uma vez que eram levadas a se verem a si mesmas como corpos destinados a outrem, ao passo que meninos aprendiam desde cedo que seus corpos eram um instrumento com os quais empreendiam, inventavam, ousavam e dominavam, a natureza e a mulher.

Insurgências poéticas

Se no século XIX a escrita das mulheres ainda se alinhava a um viés romântico, calcado na estética do recato e da renúncia, muitas vezes sublimada com leve toque de ironia, tal como no poema 1129 da poeta norte-americana Emily Dickinson “Tell the truth, but tell it slant”, as poetas do século XX começaram a implodir a lei patriarcal em seu fundamento, a linguagem do falocentrismo, e a resignificar o sujeito feminino em suas vivências corporais e sociais. Entre as pioneiras dessa transformação histórica está a poeta norte-americana H.D. (Hilda Doolittle), em cujo poema “Eurydice” o eu-lírico denuncia: “(...) So for your arrogance/and your ruthlessness / I have lost the earth / and the flowers of the earth, / and you who passed across the light / and reached / ruthless; // you who have your own light, / who are to yourself a presence / who need no presence; //

yet for all your arrogance / and your glance. / I tell you this: // such loss is no loss; / (...) / Against the black / (...) / I have more light” (Doolittle 1983: 54). H.D. frequentou sessões de análise com Freud nos anos de 1933 e 1934 mas era dotada de uma intuição que escapava à racionalidade do pensamento freudiano. No diagnóstico dos sintomas apresentados pela sua paciente, Freud concluiu que havia uma ligação não resolvida de H.D. com sua mãe, inferindo que se tratava de uma inveja do pênis. Com toda a sua bagagem intelectual, Freud não compreendeu que uma das fontes da inspiração poética de H.D. estava associada à figura da mãe e que sua obra traduzia a procura da uma filha pelo princípio materno.

Muitos anos mais tarde, Sylvia Plath no poema “Lady Lazarus”, de sua obra *Ariel*, segue a trilha poética inaugurada por H.D. ao temperar a dor pungente que percorre o poema com a força estridente dos últimos versos: “(...) Beware, Beware. Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air” (Plath 1965: 97). Também a canadense Margaret Atwood na coletânea *Power Politics* explorou, pelas vias da paródia gótica e do grotesco, as formas pelas quais o corpo feminino se tornou a superfície para o exercício do poder político. Nos poemas “My beautiful wooden leader” e “Small tactics”, Atwood denuncia o abuso mental e sexual que desorganiza a mente e desfigura o corpo feminino, tornando-o sinistro, roubado de sua vitalidade e humanidade: “(...) It was you who started the countdown / and it was you whose skin fell off bubbling / You attempt merely power / You accomplish merely suffering”; e, “nothing remembers / but the bruises on my thighs / and the inside of my skull” (Atwood 2005: 17). Com Adrienne Rich, no antológico poema “Phenomenology of anger”, da obra *Diving into the Wreck*, a dor se transforma em um grito de guerra para escancarar a raiva na violência da letra, num gesto de sobrevivência: “Fantasies of murder: not enough; to kill is to cut off from pain / but the killer goes on hurting / (...) I hate you / I hate the mask you wear, your eyes / assuming a depth / they do not possess, drawing me / into the grotto of your skull / the landscape of bone / I have your words” (Rich 1975: 196-198). Por sua vez, a poeta galesa/francesa Pascale Petit, no poema “Home was a cyanide bottle”, da obra *The Zoo Father*, denuncia o corpo abusado pela figura paterna com uma voz vingativa: “for a healthy second life / I’ve hung a cricket in a red cage, for luck, over your grave” (Petit 2001: 45). E a profanação e deboche constitui a tônica da poeta brasileira Angélica Freitas que, em seu *Um útero é do que tamanho de um punho*, de 2012, reescreve uma canção popular do século XIX: “uma mulher incomoda / é interdita / levada para o depósito / das mulheres que incomodam / loucas louquinhas / tantãs da cabeça / ataduras banhos frios / descargas elétricas / são porcas permanentes / mas como descubrem os maridos / enriquecidos subitamente / as porcas loucas trancafiadas / são muito convenientes / interna.enterra” (Freitas 2012: 15). No fazer dessas poetas, a língua, confiscada da estrutura do poder patriarcal, se torna um corpo vibrante que pulsa, respira, corta, desloca, transgredir para deixar falar a gestação de uma nova mulher em um corpo não mais objetificado pelo olhar do outro e que germina a consciência de si.

Sangrar pela palavra: a poesia-performance

É no rastro do legado de uma imaginação criadora e rebelde de poetisas do século XX e XXI que se situa a poeta Luiza Romão. Talvez nunca tenha surgido na poesia brasileira um discurso tão visceral, irreverente e explosivo sobre o corpo feminino quanto na obra *Sangria*, de 2017. Trata-se de uma obra única, em que a poeticização do corpo ganha forma a partir da encenação da materialidade anátomo-fisiológica da poeta que anuncia de onde procede a sua fala, ou seja, do útero, o órgão feminino associado aos processos fisiológicos do corpo feminino, primeiro berço do humano e, na obra em questão, fonte da criação de uma palavra-corpo. O sangue menstrual decorrente dos referidos processos sempre foi tomado como tabu, declarado impuro nas escrituras sagradas, tal como na Bíblia cristã, e o útero, seguindo a tradição, visto como o lugar de manifestação do irracional, da incompletude, do animal. Na realocação simbólica do útero, e por extensão, do ciclo menstrual no centro da feminilidade, Romão gera seu lugar de fala e tece um imaginário pessoal-coletivo em que estabelece uma homologia entre o momento pessoal da poeta que vive no corpo as fases do ciclo e a figura da mulher brasileira em seu movimento pelas fases da história do Brasil. E ao percorrer o fio dessa história a poeta constrói o seu fazer poético, desvelando a narrativa subterrânea e apagada dos anais de história que é a da contínua violência a que foram submetidas as mulheres para então chegar ao tempo presente com um chamamento feminino/feminista de luta e resistência. Nesse itinerário, a poeta vira pelo avesso a representação do corpo domesticado e territorializado, explora fronteiras interditas ao utilizar o poder da palavra e da imagem num ato performativo que transforma a vivência do corpo sensível em arma política.

Romão iniciou a escrita de sua obra em meados de 2015, quando o movimento pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff começou a ganhar força. No agravamento dos acontecimentos políticos e da misoginia de grupos conservadores cuja ideologia se disseminou rápida e assustadoramente na esfera da vida pública, Romão percebeu que não poderia escrever uma poesia centrada no “eu” e que, portanto, precisaria alargar sua perspectiva para incluir, de alguma forma, as mulheres. Além disso, a concepção do formato que iria dar à *Sangria* surgiu de sua percepção de que o Brasil teve e ainda tem a sua história narrada por homens, historiadores, antropólogos, pesquisadores, professores e políticos. Assim, ao iniciar a longa pesquisa para concretizar sua ideia, Romão buscou narrativas históricas de mulheres, entre elas textos de autoria da feminista norte-americana Angela Davis.¹ Portanto, a gênese de *Sangria* foi a urgência de um contra-discurso a partir de um eu-nós, tal como uma tática de guerrilha, não somente contra o *status quo* mas contra a narrativa histórica ufanista da construção do país, revigorada pelo viés machista e nacionalista da atual política brasileira. Na contramão desse quadro político, a imagem do corpo e da voz feminina ganha projeção, não mais como território ocupado, barbarizado e silenciado, mas como *locus* de uma potência crítica de denúncia, de insurreição e de transformação social.

Considerando a originalidade e a ousadia do projeto de Romão, a descrição da obra se faz necessária. Trata-se de um conjunto de 28 poemas que toma o ciclo menstrual e o estado físico-emocional de uma jovem mulher como referência e roteiro para uma poética cujo investimento no corpo constitui uma forma de intervenção na narrativa histórica e política do corpo nacional. Há um poema para cada dia do ciclo seguindo a seqüência dos “dias” de um calendário e seu conjunto é agrupado em seis capítulos: “Genealogia”, compreende poemas relativos à nomeação do eu-lírico em termos de registros de nascimento e de identidade, nome da mãe, nome do pai, cujos sentidos deslizam do literal ao simbólico, da violência na origem do país ao tempo de uma brasilidade conturbada. “Descobrimiento” trata das experiências iniciáticas da mulher na descoberta do corpo tais como a menstruação, masturbação, paixão, transa, assédio e estupro, momentos perpassados por violência física ou simbólica cuja origem remete à vigência de discursos discriminatórios, de base patriarcal, tanto na esfera religiosa quanto na política. “Tensão Pré-Menstrual” apresenta poemas sobre sintomas físicos associados com as perturbações fisiológicas e emocionais do ciclo e que insinuam paralelos com a agitação na vida política do país com manifestações contra a então presidente Dilma Rousseff. “Corte” apresenta poemas curtos denominados “pílulas” do dia seguinte, de natureza abortiva, com epígrafes de jornais impressos e de notícias veiculadas na televisão sobre acontecimentos relacionados com a história política que culminou no golpe parlamentar. As pílulas constituem metáforas de um país em crise com a morte lenta da democracia diante da pressão política e das manifestações de rua a favor da cassação de mandato da então presidente que ocorreu em agosto de 2016. “Ovulação” é constituído de um único poema em que a condição emocional/corporal da poeta entra em sintonia com o estado doentio do corpo do país, ou seja, uma situação política de instabilidade e revolta e o levante de uma ala política dominante, patriarcal e fundamentalista, cujos discursos constituem uma ameaça aos direitos conquistados pelas mulheres. Os dois únicos poemas do último capítulo “Menstruação” estabelecem a relação do fim do ciclo menstrual, o fluxo que aborta a possibilidade de fecundação biológica, com o prenúncio da fecundação, no campo político-social, da resistência e do engajamento das mulheres num levante feminista. No desdobramento do argumento poético a confluência do ciclo biológico e dos ciclos da história brasileira – a colonização, o ciclo da extração da borracha, da cana de açúcar e do café, e a instauração da república e sua política de estado – vai tecendo a narrativa silenciada pela razão colonizadora. O corpo da nação é projetado como estéril, a gestação de vida é impossível porque pautada no estupro da terra virgem/corpo feminino, na espoliação de suas riquezas e num golpe contra a democracia de modo que a história da brasilidade se constitui na perspectiva de um necrobiopoder,² ou seja, o modo como o Estado estabelece sua relação de poder e opressão para com determinados grupos humanos vulneráveis e assujeitados à uma existência precária e ameaçados pelo risco de morte, no caso de *Sangria*, as mulheres negras e brancas, indefesas diante de uma história de opressão patriarcal e racista que a poeta define como “farsa”, “força”, “falsa”, “faca” e

“forca” no poema “Pílula 2”. Nesse processo de dores e intensidades tal como a condensação de um sonho-pesadelo, a história do país se confunde com a história das mulheres que se confunde, por sua vez, com a história do eu-lírico. As lutas e sofrimentos de umas refletem, impactam e reverberam na vida das outras.

A originalidade de *Sangria* ultrapassa o conteúdo temático dos poemas e se apresenta também na composição da obra, nas fotografias incluídas materialmente no corpo do texto, o que quer dizer que a relação texto-imagem produz um efeito estético orquestrado e provocante. Em formato quadrado ao estilo de um calendário, as páginas do livro são viradas uma a uma de baixo para cima, cada poema é marcado pelo dia e acompanhado por uma fotografia impressa em preto e branco em tamanho 30x30 que registra partes do corpo da própria Romão. São fotografias do ventre, seios, umbigo, pernas, mãos, punhos, pescoço, boca, olhos e umbigo, todas montadas em composições com objetos metálicos como correntes, talheres, fechaduras, pregos, sugerindo aprisionamento e contenção do corpo, sendo que as fotos, antes da impressão do livro, foram costuradas uma a uma à mão com barbante vermelho por Romão, o que gera um forte impacto visual, pois as imagens projetam as partes de um corpo silenciado, subjugado, torturado, como se estivessem envoltas por fios de sangue. A fotografia busca traduzir na imagem o discurso do corpo, inspiração e foco da criação poética. Os poemas emergem da necessidade de falar de onde esse eu-lírico é mulher, de seu corpo, matéria viva e vivida e, nesse cenário, o ciclo físico-biológica da menstruação, um estigma milenar silenciado na cultura por sua associação com a abjeção do corpo feminino, se torna metáfora de uma energia em que os atos de fala recuperam, passo a passo, uma narrativa pessoal, coletiva, histórica e política. É nesse sentido que a correlação corpo-palavra-sangue que pulsa na obra constitui um dispositivo poético-político de resistência produzido pela rede de discursos de um saber poético que fazem de *Sangria* uma obra impactante do ponto de vista de sua tessitura e vigor. Na impossibilidade de contemplar uma leitura analítica e compreensiva dos 28 poemas que compõem a obra, a escolha de excertos de alguns deles servirá para pontuar questões candentes, tais como a irreverência de posicionamentos, a reconfiguração da história das mulheres no contexto da história brasileira, os acontecimentos políticos recentes que propiciaram uma guinada na vida política do país, e a dinâmica de um discurso poético que integra um projeto de construção discursiva que joga com significações e desloca sentidos naturalizados. Com versos em letras minúsculas e sem pontuação, estrofes assimétricas, rima irregular, dicção que provém de diferentes registros discursivos e um ritmo incomum, mais para o grito do que para a fala, o dizer/fazer dos poemas “fora” de toda e qualquer convenção encena, em paralelo ao desdobramento do ciclo menstrual, uma rede de relações entre passado e presente com destaque às feridas históricas que a ideologia patriarcal procura apagar, mas que sangram na plasticidade dos versos em seus recortes da história do país. Ao longo dos poemas, os temas deslizam no tempo, do passado ao presente e vice-versa, e se entrecruzam na história pessoal, na história oficial e na história silenciada.

O primeiro poema em “Genealogia” se intitula “Dia 1. Nome Completo”³ e nasce da tentativa falha de soletrar 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 do bem”. A origem da palavra que remete à mercadoria, referente à extração da madeira desde o descobrimento, é vista sob a ótica da exploração e da colonização, um empreendimento de dominação fálica pontuado no desdobramento semântico do termo pau-brasil, e que explica a fixação da cultura brasileira na palavra “pau”, levada às últimas conseqüências na imagem final da terra / corpo violado: “(...) 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 // 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”. Nessa visada em que passado e presente se mesclam, a imagem materna dos versos que encerram o Hino Nacional, “Dos filhos deste solo és mãe gentil, pátria amada, Brasil”, é deslocada do sentido original por meio da ironia sobre o modelo idealizado da mulher-mãe. Em “Dia 4. Idioma Materno” a problemática da nomeação à partir da declinação de gênero coloca a nú a violência simbólica no uso da língua que toma a desinênciã “o” como neutra. Em meio às armadilhas de uma língua que designa o universal pelo gênero masculino, o eu-lírico afirma o pertencimento primevo da terra como feminina: “(...) não é a toa / terra é substantivo feminino / a ela pertenciam os homens (e não o contrário)”// “não à toa neutralidade termina em ‘o’/ (uma língua dominada não comporta assovios)”. Os versos colocam em disputa dois sentidos, o primeiro, que os homens são pertencentes à terra e o outro, que os homens são possuidores da terra. Ambos os sentidos são subvertidos na intervenção no verso seguinte “(e não o contrário)”, de maneira que o sentido é o de que os homens não podem ser reconhecidos como os legítimos donos da terra.

No capítulo “Descobrimento” os poemas “Dia 14. 1.º Assédio”, “Dia 15. 1.ª Eucaristia” e “Dia 16. 1.º Estupro” dialogam entre si em termos de núcleos históricos de fundação relacionados com a violência, a dor, o corte e a despossessão a que foram submetidas as mulheres. Em “Dia 15. 1.º Assédio” há um jogo de sentidos em torno do significante “vela” e “velada” que produz reverberações com as naus de conquistadores mencionadas em poemas anteriores, mas neste, o risco de naufrágio é metaforizado na exposição da mulher a uma violência travestida de afeto: “é vela / mas queima como incêndio / é vela / mas faz do mar naufrágio-tempestade / é vela / mas só conhece destruição // é velada / a violência que irrompe / o lacre o esqueleto do afeto / é velada / a palavra que faz do corpo / mercadoria caixa barata // (...) ergue o pau como se fosse mastro/ e espera que eu me deite / feito vela sem lastro / desculpa / mas meu torso é proa / feito pra atravessar onda / descobrir o mundo / não tenho vocação pra ser remo / extensão do braço seu”. O poema “Dia 15. 1ª Eucaristia” é uma composição heteróclita onde se mesclam

vários discursos, o histórico, o religioso, o popular e o feminista com foco na exploração do corpo feminino na comparação implícita com uma hóstia que é “comida”, termo com conotação vulgar e sexista relativo ao ato sexual. O tom de ultraje é temperado pela zombaria na afirmação de uma subjetividade feminina irreverente que fala no feminino plural “fomos” referindo-se a mulheres brancas e negras que brincam com o sagrado sem nenhum escrúpulo de usar palavrão:

(...) tire sua cruz do caminho
já não bastou caminha
e Anchieta
querendo lacrar minha bu...chega
que esse papo eu decorei
que esse papa não é rei
orei
pelo fim dos ianques
vejo cristo sobre tanques
lugar de fé é no altar
não no palanque

fomos tantas
tanto tempo
silenciadas
joanas d’arc estrangeiras
nossas guerras de cem anos
é dentro da fronteira
somos matéria-prima
corpo-a-prêmio
passatempo de feitor
em nome do pai
do marido
e do pastor
se falas tanto em igualdade
pra que manter um senhor?
(...) miscigenar
verbete bonito

estilo requintado
mas que camufla o corpo violado
mas isso não existe
imagina

tantos querendo ordenhar minha
va...xinga
de mal-amada
mal-comida
mal-educada
mas pro homem de bem
sou o mal-encarnada.

O verbo “miscigenar” remete à história da colonização e às origens da nacionalidade brasileira, um passado pontuado por barbáries entre elas o estupro, um ato respaldado pelo estado, e que se constituiu numa ferramenta de domesticação das mulheres ao longo do tempo de maneira que, nesse contexto, o uso do referido verbo sempre esteve atrelado aos atos de forçar, constranger, coagir, obrigar. No poema, além da profanação do termo “eucaristia” em sua relação com o corpo feminino violado, há atravessamentos temporais de maneira que o uso do verbo “camufla” no tempo presente denuncia a continuidade da violência infringida às mulheres. Essa violência alcança intensidade no poema “Dia 16. 1.º Estupro” que se distingue formalmente de todos os demais poemas, pois seu formato é o de um parágrafo em prosa de apenas cinco linhas onde sobressaem palavras soltas em tamanho maiúsculo tais como ALERTA, VÁCUO, SÊMEM, FORÇA, JÁ-CULAÇÕES em meio às outras palavras em tamanho normal para finalmente encerrar, de forma dramática, com dois versos em destaque: “sobre o vulto de uma menina desacordada / se inaugurou a primeira sesmarias”. A linguagem mimetiza a experiência traumática de um estupro, e nos dois últimos versos a violência sexual contra a menina é associada a uma das práticas coloniais que teve um profundo impacto na história brasileira. A sesmaria nasceu da decisão da Coroa Portuguesa de distribuir lotes de terras para o cultivo das terras virgens, uma prática iniciada com as capitânicas hereditárias em 1534 e que só foi abolida quando da Independência em 1822. Essa prática deu origem aos grandes latifúndios no país e contribuiu sobremaneira para a distribuição desigual de terras, uma das causas da enorme desigualdade social que persiste ainda hoje no país.

Os poemas “Dia 17. Cólica”, “Dia 19. Febre”, “Dia 20. Fadiga” e “Dia 21. Vertigem”, que integram o capítulo 3 “Tensão menstrual”, constituem o centro nevrálgico, núcleo de *Sangria*, na medida em que insinuam um paralelismo entre a dor do corpo feminino sob tensão biológica do ciclo e a pressão política do período de *impeachment* da presidente Dilma Roussef. Duas questões chamam atenção no conjunto dos poemas. A primeira é relacionada à nomeação da genitália feminina em “Dia 17. Cólica”:

pronuncio seu nome
enquanto amolo facas
você conseguiria ler a palavra
BUCETA
sem gaguejar na segunda sílaba?

(...) MINHA BUCETA É UM GARGANTA
MINHA BUCETA GRITA

mergulho seu nome num copo de óleo
sangro todos os meses
e o mundo continua em guerra
cadeira de rodas ou muro de fuzilamento?

MINHA BUCETA É UM CORAÇÃO
MINHA BUCETA PULSA

engulo seu nome
e regurgito todo racionalismo
se a morte fosse mulher
não estaríamos em ruínas.

A escolha do termo “buceta” é intencional no sentido de uma intervenção nos termos da linguagem socialmente aceita, portanto trata-se de uma estratégia política de afirmação do direito de escolha para falar da sexualidade feminina. Originalmente, o termo escrito com a vogal “o”, “boceta” se referia a uma pequena bolsa para guardar moedas e, com o passar do tempo, o termo se popularizou como um termo de baixo calão, portanto interdito, para designar a vulva. Em sintonia com o tom do poema, Romão também escolheu não utilizar o termo vagina, uma vez que o seu uso é tendencioso por estar associado à perspectiva do prazer masculino, ou seja, a poeta evitou a contenção de sentidos e optou pela transgressão.

A segunda questão se relaciona com as inusitadas costuras com relação a três referências clássicas nos três últimos poemas, ou seja, três figuras míticas, Antígona, Penélope e Ariadne, mulheres associadas respectivamente à tenacidade, à paciência e à inteligência, reescritas no contexto sombrio da história política brasileira, manchada por um golpe gerador de tensões e conflitos disseminados pelo país. O breve poema “Dia 19. Febre” investe na memória do golpe político de 1964 ao fazer alusão aos desaparecidos durante a ditadura militar que vigorou de abril de 1964 a março de 1985, período de prisões de pessoas rotuladas como subversivas e que foram torturadas, muitas delas levadas à óbito e cujos corpos jamais puderam ser resgatados. Nesse contexto, a referência à Antígona, personagem da tragédia *Antígona* de Sófocles, estabelece uma relação entre a Antígona grega que conseguiu resgatar o corpo de seu irmão Polínici para lhe dar um enterro digno, e a situação de mulheres e famílias brasileiras que não conseguiram encontrar os restos mortais de seus entes queridos, muito menos levar ao tribunal os torturadores: “carne viva / em terra quente / carne quente / enterrada viva / Antígona ao

contrário / de cada desaparecido / desenterrar / os ossos / o nome / o algoz”. “Dia 20. Fادiga” é um poema minimalista que sintetiza o período tenso da tramitação do processo de *impeachment* e do veredicto final que afastou a presidente eleita: “sozinha / Penélope desfia / desafia / abutres, o filho, a multidão / mas os deuses aplaudem Ulisses”. O poema desloca as figuras de Penélope e Ulisses do mundo clássico, o poema épico *Odisséia* de Homero, para situá-las no tempo presente em seus respectivos papéis políticos: a Presidente, paciente, isolada e abandonada durante o período de julgamento do processo, o articulador estrategista da sua queda, o presidente da Câmara de Deputados Eduardo Cunha que, como Ulisses, o herói ardiloso que acabou sendo enganado pelos cíclopes, caiu na armadilha de seus próprios erros e hoje cumpre pena de prisão. “Dia 21. Vertigem” encerra o capítulo da tensão pré-menstrual e traduz a angústia com relação ao processo político de destituição da presidente em versos quebrados e secos, sugerindo a violência da farsa política no deslocamento da personagem mítica de tempos heróicos para um tempo de mistificação. A referência ao planalto, centro do poder em Brasília, evoca o labirinto do qual Ariadne – a presidente – não pode escapar, porque não detinha mais a posse do fio para se manter no poder. Nos cortes dos versos se desdobra a tragico-média política da demo(n)cracia, tal como uma novela, gênero popular serializado e veiculado em horário nobre da TV brasileira: “no planalto / Ariadne observa / os labirintos / minotauros / se perde / uma linha reta vira novela / a tragédia-novela”. No poema “Pílula 1”, evocando o efeito abortivo das pílulas no capítulo “Corte”, a referência à data de 1º de setembro, início da Semana da Pátria, é envolta pelo tom de sarcasmo do eu-lírico que enquadra os fatos políticos do presente numa perspectiva história sem retoques, em versos que desmontam o mito da cordialidade brasileira e denunciam uma tradição jurídica que historicamente, sempre se colocou como balança não confiável ao chancelar a violência dos aparelhos de estado: “(...) golpe é nossa marca de nascença / cordialidade é folclore / nossa tradição sempre foi de violência / e revide / à-mão-armada-insurgência / que paz não traz justiça / quando a toga cheira à carniça”.

E finalmente, no fechamento do ciclo no capítulo “Menstruação” os poemas “Dia 27. Sangria” e “Dia 28. Lútea” concluem a trama dos sentidos do corpo individual e coletivo na esfera de processos históricos e políticos com a explosão do agenciamento da subjetividade feminina na imagem apoteótica de um novo corpo político. O sentido original do termo “sangria”, associado a um antigo procedimento médico adotado na limpeza das veias com o auxílio de sanguessugas, é rasurado e tornado signo da encenação do corpo em sua energia vital e explosiva: “(...) sou a terra que absorve a seiva / a barragem prestes a explodir / SEI SANGRAR POR MIM MESMA / meu útero é uma bomba / e não preciso de fósforo / para explodir”. No segundo poema, o termo “lúteo” também procede da medicina, na expressão “corpo lúteo”, que designa o corpo feminino sobre o efeito do hormônio progesterona, o qual, durante uma gravidez, tem a função de assegurar que a placenta ofereça uma gestação saudável. O sentido original do termo sofre um deslocamento lingüístico e semântico com a substituição da vogal “o” pelo “a” que designa o

gênero feminino, de forma que “lútea” ganha o sentido de luta, na metáfora da gestação de um novo corpo político, tornado possível pela união das mulheres:

(...) se caiu palmares caiu bizâncio
caiu a bastilha
porque não cairia eu
se caiu as torres gêmeas,
a ditadura, o muro de Berlim
porque não haveria de cair
esse maldito sistema
faremos o levante
sobre as ruínas do velho mundo
eternidade é só para os deuses (...)

se meu mundo cair
farei uma festa se meu mundo cair
é sinal de revolução

então
quando vires meu contorno
estendido no chão
comemorem

nossa utopia não é mais ficção.

Se a história da colonização do país começou com o estupro das mulheres, a invasão da “terra virgem”, ato que ganhou sentidos literais e metafóricos ao longo dos poemas, em “Dia 28. Lútea” a disposição poética da conexão com/entre mulheres é forma de resistência ao poder institucional, gestor dos corpos, do gênero e da raça, manifesto na violência contra os direitos das mulheres exercida e fomentada por um estado ideológico contra as mulheres. Na genealogia da mulher brasileira, toda mulher sempre foi um objeto de pertencimento dos homens, particularmente os poderosos. Mas, além disso, as índias, as negras e as brancas pobres podiam ser tocadas e usadas, deviam obedecer e suprir com seu corpo o desejo dos homens e serem os que os desejos do outro queriam que fossem. No poema em foco, a desinência do verbo no plural “faremos”, “comemorem” é de importância vital porque a poeta toma as mulheres como interlocutoras e possíveis agentes no chamamento à luta contra o assujeitamento e a submissão do corpo e da subjetividade feminina. A hipótese de uma luta armada inscrita na imagem do corpo sacrificial do eu-lírico estirado no chão, ganha um acento dramático e ao mesmo tempo celebratório na afirmação de um nós, que finaliza o poema “nossa utopia não é mais

ficção”. Se ao longo de *Sangria* o corpo/palavra feminina abriu as feridas históricas da brasilidade, não cicatrizadas e que ainda sangram, o desejo que percorre os versos em “Dia 28. Lútea” projeta uma sinergia que anuncia o empoderamento e a sororidade das mulheres na luta contra o poder do patriarcalismo e do etnocentrismo.

A filiação de *Sangria* à poesia performática é umbilical em termos de sua relação com a *slam poetry*,⁴ um gênero poético cujos traços distintivos são a *performance*, a interatividade, a competição e a comunidade, elementos que projetam a figura do/da poeta como artista performativo, no mesmo nível de músicos e atores. Essa forma de poesia declamada no espaço público, com vários poetas encenando uma batalha, também descrita como uma competição, cresceu muito nos últimos dez anos no país e hoje está presente em 18 estados brasileiros com participantes de 149 comunidades situadas em espaços periféricos de grandes centros urbanos do país. É devido a essa origem que *Sangria* carrega fortes traços de oralidade e politiza temas candentes sem reservas, retomando o sentido público e coletivo da poesia falada, na contramão de uma tradição histórica livresca de culto da individualidade e do eu.⁵ Ao abordar temas do âmbito do coletivo, especificamente os efeitos da colonialidade do poder no desenvolvimento da história política da nação, particularmente na vida das mulheres negras, a poesia de Romão se engaja na luta contra a opressão. Com um linguajar irreverente e mesmo desbocado que lhe dá visibilidade e voz na cena cultural e política do país, sua estética promove o protagonismo de subjetividades feministas, o corpo feminino como via de libertação e a língua como arma. Não surpreende que Romão tenha manifestado seu desejo de que *Sangria* possa estabelecer uma ponte entre feministas da América Latina e do mundo, pois segundo suas palavras: “Estamos em um momento de muito conservadorismo, mas, na medida do possível, confrontamos isso com a nossa criação. Porque a arte, em um momento de tanta apatia, é uma forma de sobreviver” (*apud* D’Angelo 2017). Questionada sobre a exposição de seu corpo nú nas fotos da obra, foi enfática: “... é uma disputa simbólica. Na história da arte, em geral, a gente tem a mulher ou nua, como objeto de desejo, ou como musa. O nú sempre em um lugar muito objetificado, e a minha tentativa foi de fazer um nú que seja incômodo” (*apud* Camargo 2018). Por essa razão a figura do corpo nú violado, na imagem e no discurso, energiza o ativismo artístico de Luiza Romão, na denúncia da opressão histórica decorrente de um colonialismo sistêmico que hoje encontra guarida no patrulhamento político-ideológico e religioso-moralista e que reforça a violência simbólica e real do patriarcalismo no país. Em *Sangria* a palavra sangra e por isso nela o corpo explode no grito feminista de libertação, às vezes velado, às vezes estridente. Mas, na disposição poética de reconexão, o eu-lírico transfigura o corpo aviltado em um imaginário associado à feminilidade, desde os tempos mais remotos da história humana: “sou mais seiva do que água” (dia 10), “sou a terra que absorve a seiva” (dia 27). Nesse micro processo plástico e orgânico de renaturalização do corpo feminino que o liberta da dicotomia natureza/cultura, o dualismo que fixou secularmente a inferioridade das mulheres, o corpo ganha um novo estatuto, um

essencialismo estratégico, necessariamente político. Num país em colapso democrático com uma engrenagem política conservadora e corrupta que persiste na colonização das mulheres, de indígenas e de todas as demais minorias *Sangria* anuncia um novo ciclo, promessa de uma nova história na qual a irrupção de corpos e afetos em torno da visão de um país outro que não seja esse que aí está, poderá eventualmente responder o grito engasgado na pergunta que não quer calar “quem somos nós”?

NOTAS

* Rita Terezinha Schmidt é doutorada pela Universidade de Pittsburgh (EUA), professora titular aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, com atuação no Programa de Pós-Graduação de Letras. É bolsista de produtividade do CNPq, com projetos na área de literatura comparada e foco na ficção de autoria feminina nas literaturas brasileira e latino-americana. Organizou reedições de obras (romance e poesia) de escritoras brasileiras do século XIX, bem como seis coletâneas de ensaios de Literatura Comparada. Foi Vice-Presidente da ABRALIC (2002-2004) e é Membro do Comitê Executivo da ICLA (2019-2022). Além de artigos em periódicos e capítulos em obras publicadas no país, tem capítulos em: *The Cambridge History of Latin American Women's Literature* (2016); *Brazilian Literature as World Literature* (2018); e *Comparative Perspectives on the Rise of the Brazilian Novel* (2020). Vem desenvolvendo pesquisa sobre corpo, trauma, poder, violência, gênero e sexualidade na perspectiva de teorias feministas contemporâneas na interface literatura, filosofia e direito.

¹ Segundo relato de Helô D'Angelo na matéria “Do ponto de vista de um útero, poeta recria a história do Brasil”, Revista *Cult* de 19 de dezembro de 2017.

² Conceito relacionado com a violência de estado, desenvolvido por Achille Mbembe. Segundo o pensador, a necropolítica é uma arma na relação do Estado com certos segmentos da população, retirando delas o direito ao reconhecimento enquanto sujeitos de direitos (Mbembe 2018). Mulheres brancas e negras, particularmente no que diz respeito à auto-determinação de seus corpos, se inserem na categoria de grupos que o atual Estado brasileiro não reconhece como sujeitos de direitos.

³ Na impossibilidade de transcrever os poemas selecionados em razão de sua extensão, selecionei excertos a partir de sua relevância com as questões colocados em foco no presente texto.

⁴ O *slam* é uma competição de poesia falada que teve início em 1986, em Chicago, e o criador do movimento foi o poeta Marc Smith que, em 1984, decidiu abrir o microfone no bar *Get Me High Lounge* para que poetas tivessem a oportunidade de recitar suas poesias. Com o passar do tempo, o evento ganhou a forma de uma competição, ou batalha. No Brasil, o *slam* chegou em 2008, na cidade de São Paulo, com o evento chamado

Zona Autônoma da Palavra. E em Porto Alegre, o movimento começou a se formar em 2016 com o *slam* das Minas (abreviatura de ‘meninas’) que se expandiu para vários lugares no Brasil como batalhas só de mulheres. Até o momento, Romão criou mais de quinze videopoemas, explorando a palavra falada.

⁵ Cabe lembrar que no país, particularmente na região nordeste, existe a tradição do cordel, poemas orais com rima e estrofes de tamanho fixo, impressos na forma de folhetos que são pendurados em cordas ou barbantes. Ao contrário da poesia do *slam*, os temas remetem a personagens históricas do passado europeu, inclusive figuras da nobreza. Essa forma de poesia popular foi introduzida no país pelos portugueses, desde o início da colonização.

BIBLIOGRAFIA

- Aristotles (1942), *Generation of Animals*. Translated by A. L. Peck. Loeb Classical Library 366. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Atwood, Margaret (1971), *Power Politics*. Toronto: House of Anansi Press Inc.
- Bassuk, Ellen L. (1986), “The rest cure: repetition or resolution of Victorian women’s conflicts”, In *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard University Press, 139-151.
- Bittencourt, Rita Lenira de Freitas (2018), “Poética das margens: de brilhos, sopros e utensílios”, in *Literatura do Íntimo*. Org. Luciana Abreu Jardim. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2018, 109-125.
- Camargo, Vinícius (2018), “Poesia, saraus, slams e a ‘função’ da arte – entrevista com Luiza Romão”, *Jornal Esquerda Marxista*. 09 de julho de 2018 <<https://www.marxismo.org.br/poesia-saraus-slams-e-a-funcao-da-arte-uma-entrevista-com-luiza-romao/>>
- D’Ângelo, Helô (2017), “Do ponto de vista de um útero, poeta recria a história do Brasil”, *Revista Cult*, 19 de dezembro de 2017 <<https://revistacult.uol.com.br/home/livro-sangria-poemas-luiza-romao/>>
- De Beauvoir, Simone (1980), *O segundo sexo: 2.ª experiência vivida*. Tradução Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Doolittle, Hilda [H.D.] (1983), *Collected Poems 1914-1944*. Ed. Louis Martz. New York: New Directions.
- Foucault, Michel (1978). *The History of Sexuality*. Vol.1. New York: Pantheon.
- Freitas, Angélica (2012), *Um útero é do que tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify.
- Irigaray, Luce (1985), *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.

- Kubota, Marília / Rita Lenira de Freitas Bittencourt (orgs.) (2016), *Blasfêneas: Mulheres de Palavra*. Porto Alegre: Casa Verde.
- Mbembe, Achille (2018), *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições.
- Paixão, Maira (2019), “Dez anos de slam no Brasil: uma conversa com Luiza Romão sobre literatura e feminismo”, *Brasil de Fato*, 11 de janeiro de 2019 <<https://www.brasil-defato.com.br>>
- Petit, Pascale (2001), *The Zoo Father*. Wales: Seren Books.
- Plato (n./d), *Timaeus*. Translated by Benjamin Jowett. The Internet Classics Archive. <<http://classics.mit.edu/Plato/timaeus.html>>
- Plath, Sylvia (1965), *Ariel*. Boston: Faber & Faber.
- Rich, Adrienne (1975), *Diving into the Wreck*. New York: W.W. Norton.
- Romão, Luiza (2017), *Sangria*. Fotografia Sérgio Silva. São Paulo: Edição do Autor: Selo do Burro.
- Showalter, Elaine (1987), *The Female Malady*. New York: Penguin Books.