

Representações intermediáticas da violência de gênero em Patrícia Melo e Luiza Romão

Angélica Amâncio¹

Resumo: Neste trabalho, buscamos compreender como a Intermedialidade pode ser empregada não apenas por seu valor estético, mas também por sua capacidade de potencializar críticas de cunho social. Para isso, analisamos o romance *Valsa Negra* (2003), de Patrícia Melo, e o livro de poemas *Sangria* (2017), de Luiza Romão. Nos dois casos, as autoras abordam a temática da violência de gênero, embora por perspectivas distintas: Melo trata da violência doméstica, enquanto Romão questiona, sobretudo, a violência colonial. Como veremos, ambas lançam mão de recursos intermediáticos – como a “ficção musicalizada” (WOLF, 2020) e a “combinação de mídias” (RAJEWSKY, 2012) – para representar tais formas de violência e para ampliar as possibilidades de recepção de suas obras. A análise fundamenta-se em teóricos como Irina Rajewsky e Werner Wolf, para os estudos da Intermedialidade; Alex Martoni, para o conceito de “literatura expandida”; Eurídice Figueiredo e Ursula Le Guin, por uma reflexão sobre o domínio masculino na literatura; María Lugones, para considerações relativas à colonialidade de gêneros, entre outros autores.

Palavras-chave: Violência de gênero; Intermedialidade; Literatura feminina contemporânea.

Considerações iniciais

Durante as últimas décadas do século XX e as duas primeiras dos anos 2000, quando os estudos sobre a Intermedialidade se expandem pelo mundo e, em especial, pelo Brasil, o que mais move os pesquisadores é o furor taxonômico. Embasados em categorias e hierarquias formuladas por teóricos como Irina Rajewsky, Lars Elleström e Leo Hoek, esses estudiosos buscam classificar as mídias e o grau de interação entre elas, a partir do estudo de obras entendidas como intermediáticas. Identificar, nomear, relacionar e ordenar são ações naturais a qualquer campo de pesquisa que se pretenda como tal, a exemplo da Anatomia e da Botânica, entre tantos outros. Com a Intermedialidade, não foi diferente: saber distinguir “mídia básica” de “mídia técnica” ou de “mídia qualificada” (ELLESTRÖM, 2017), “combinação” de

¹ Professora no Departamento de Estudos Lusófonos da Université Jean Moulin, Lyon 3, e coordenadora do D.U. (Diplôme Universitaire) de português, na mesma instituição. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e em História e Semiologia do Texto e da Imagem pela Université Paris-Diderot, Paris 7 (Cotutela), com pós-doutoramento em Literatura Brasileira pela Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3 e em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo. Mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Tradutora formada pela École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs, Paris 3. Licenciada em Língua e Literatura brasileira e francesa pela Universidade Federal de Minas Gerais. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-7590-6681>. E-mail: gellyamancio@yahoo.com.br.

“transposição” (RAJEWSKY, 2012), por exemplo, parecia condição *sine qua non* para que os iniciados pudessem rotular e examinar seus objetos de estudo. No entanto, estando agora consolidadas essas bases, percebe-se ser hora também de investigar as possibilidades, não apenas estéticas, abertas por esses artifícios, transformações e interações, para a produção sociocultural.

É, sobretudo, o que se busca neste trabalho: nele, observamos como recursos intermediáticos são empregados para se representar e questionar a violência de gênero, concreta e simbólica, no Brasil. Para isso, analisamos, principalmente, duas obras contemporâneas de autoria feminina: o romance *Valsa Negra* (2003), de Patrícia Melo, e o livro de poemas *Sangria* (2017), de Luiza Romão. Mais do que classificar, nosso objetivo é compreender de que modo a Intermedialidade reforça a crítica social de viés feminista, nessas publicações. Como veremos, apesar de suas especificidades, as duas escritoras podem ser cotejadas por abordarem a mesma temática e por atuarem, cada uma a seu modo, em múltiplas mídias. O mesmo acontece com os livros em estudo: embora associados a gêneros literários distintos, eles se aproximam por manifestarem, de forma menos ou mais evidente, o que se pode chamar de uma Intermedialidade fundamentalmente crítica.

Patrícia Melo: ficção musicalizada e violência sexual

Romancista, roteirista, dramaturga e artista plástica, Patrícia Melo é a encarnação do escritor multimídia contemporâneo. Ela é conhecida, por exemplo, por sua atuação como roteirista, na adaptação de *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, em 2001. Dois anos mais tarde, o autor retribuiu-lhe a gentileza, ao coescrever o roteiro para o cinema do romance de Melo *O Matador*, que veio a se chamar *O Homem do Ano*, sob a direção de José Henrique Fonseca. O cinema é apenas uma das mídias com as quais Melo dialoga: o teatro, por exemplo, aparece em *Fogo-Fátuo* (2014), enquanto a música está no centro de *Valsa Negra* (2003). Nestes dois casos, as mídias estão inseridas na própria tessitura das narrativas.

Em *Valsa Negra*, o narrador é um maestro bem-sucedido, que acaba de abandonar um casamento de muitos anos para viver com uma das violinistas de sua orquestra, a jovem Marie. A relação é conturbada, marcada pelo ciúme do maestro, que abrange tanto a vida amorosa quanto familiar e religiosa da nova esposa, que, diferente dele, é judia. As diversas neuroses,

obsessões e hostilidades do protagonista são descritas a partir, sobretudo, de seu domínio artístico predileto: a música.

O próprio campo lexical de seu discurso envolve diferentes termos relativos a essa mídia, como “pauta”, no trecho “Minha vontade era sugerir outra pauta para o nosso encontro, nada de escola alemã ou escola francesa, que tal falarmos sobre a escola-tocar-bem?” (MELO, 2003, p. 26), ou “harmonia”, em “Isso durou dois minutos, digo, a harmonia² entre nós, logo voltei a olhá-los como idiotas que eram” (MELO, 2003, p. 58). Trata-se, é claro, de termos polissêmicos, que possuem outra acepção nesse contexto, mas que despontam com naturalidade no discurso de um maestro.

Sua fala é também recheada de analogias musicais. Em uma das inúmeras brigas com Marie, o narrador declara:

Falei que ela era só “uma corda” e que as cordas eram a classe média da orquestra, os pediatras e os dentistas e professorzinhos de música, que viviam frustrados porque nunca conseguiram ser solistas, que ficavam lá, na sua vidinha de classe média, prestando seu servicinho medíocre. E que ela nem era madeira, se ao menos fosse madeira, poderia se considerar aristocrata e desprezar as cordas como Maria Antonieta desprezava a patuleia faminta. E que ela devia conviver mesmo era com os trombones e trompetes, o nosso proletariado, gente inculta, grossa, excelentes carregadores de tijolos. (MELO, 2003, p. 98).

Comparações assim, carregadas de preconceito e depreciação, perpassam o romance. O maestro não esconde seu desprezo por determinadas categorias de músicos, aos quais se refere sempre pela metonímia dos naipes (cordas, madeiras, metais) ou instrumentos (trombones, trompetes, flautas). O paralelo com a pirâmide social também é empregado para classificar célebres compositores: “Não disse a ela que Liszt era o que se poderia chamar de ‘a classe média dos compositores’, talvez um dia percebesse sozinha” (MELO, 2003, p. 167).

Outras artes são evocadas, mas constantemente a título de comparação e no intuito de salientar a superioridade do universo musical. É o caso do cinema, na passagem em que um dos músicos dá sinais de sonolência durante um ensaio: “Quer bocejar, boceje nos filmes do Godard, mas não nos meus ensaios” (MELO, 2003, p. 50). A literatura, porém, parece ser digna

² Nos dois casos, o grifo é nosso.

de veneração. Em certo momento, na página 58, por exemplo, o narrador recorda a Teoria do tenor Marcolini, mencionada por Machado de Assis, em *Dom Casmurro*:

A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... (ASSIS, 2019, p. 23).

Em seguida, o maestro expressa sua satisfação em relação a instrumentistas de sua orquestra capazes de identificar suas referências literárias:

Músico não pode ler só partitura. [...] Fiquei orgulhoso dos meus músicos, e, por um minuto, como acontecia raramente, amei-os como a meus filhos e pensei, com uma certa vaidade, que afinal meus músicos não eram gente inculta e grossa, mas potenciais leitores de Machados de Assis. (MELO, 2003, p. 98).

Como se pode esperar, a alusão a compositores é também recorrente: “‘Não quero ser rei nem imperador’, dizia Wagner, ‘maestro já me é suficiente’” (MELO, 2003, p. 114). Nem sempre, contudo, as referências são conhecidas dos não iniciados no mundo da música, aos quais não é dado muito mais do que um sobrenome, parte do título de uma obra sem autoria, citações não contextualizadas: “concerto de Wieniawski” (MELO, 2003, p. 30), “Lutoslawski” (MELO, 2003, p. 112), “[...] o mandamento don’t fock the band, do Bernstein” (MELO, 2003, p. 49). O narrador parece tratar o leitor com a mesma indiferença com que o protagonista trata seu público: “O concerto foi um desastre. Mas a plateia, aquilo que alguém definiu como ‘essa abrangente qualquer coisa que não é nada’, provavelmente não percebeu. Nunca sabe de nada a choldra. Para ela, tudo é feijoada, e o bom é empanturrar-se” (MELO, 2003, p. 136).

Essas e outras referências à música, no livro, encaixam-se no que Werner Wolf (2020, p. 222) chama de ficção musicalizada: “a ficção musicalizada é essencialmente um exemplo de intermedialidade velada/indireta, já que envolve música na significação de um texto verbal que, contudo, continua sendo literatura”. O autor opõe, à categoria de “intermedialidade velada/indireta”, a de “intermedialidade direta ou manifesta”, ou seja, quando a “qualidade intermediária do artefato é imediatamente discernível” (WOLF, 2020, p. 220), como no caso da ópera. Em sua categorização, Wolf revisita a tipologia tripartite de Steven Paul Scher, dos

anos 1970, que divide a presença musical na literatura em: a) música de palavras, cujo propósito é uma imitação poética do som; b) estruturas e técnicas musicais, quando se dá a imitação de macroformas ou gêneros, tais como a fuga ou a sonata; c) música verbal, quando a peça musical é o tema (WOLF, 2020, p. 222-224).

Wolf (2020) apresenta alguns acréscimos a essa classificação, sobretudo no que diz respeito à terceira categoria. Propõe, assim, dois polos no que chamou de “o *continuum* de formas principais de intermedialidade velada” (WOLF, 2020, p. 225). Um deles

[...] é dado por uma forma na qual “outra” mídia, [...] não dominante, norteia (uma parte de) uma obra, seus significantes e/ou a estrutura de seus significados de tal maneira que os signos dessa obra, ainda que permanecendo signos típicos da mídia dominante, estão iconicamente relacionados à mídia não dominante e dão a impressão, até onde isso é possível, de representá-la mimeticamente. O resultado, nesse caso, é uma aparente “*imitação*” ou “*dramatização*” da mídia não dominante ao modo de uma implícita “*aparição*”. (WOLF, 2020, p. 225-226).

Considerando-se o título do romance (*Valsa Negra*), pode-se supor que o livro se aproximaria da “imitação”, na teoria de Wolf, ou da segunda categoria de Scher. Contudo, a autora não procede a uma estruturação que mimetize essa forma musical, como se poderia esperar, por exemplo, pela divisão do romance em três partes (como os três compassos da valsa ou os três movimentos de uma sonata). O que se sobressai, portanto, é a música como “tematização”/ “relato”, ou seja, “a presença de uma mídia (não dominante) no papel de significado (ou também de referente) [...] na significação de uma obra que se vale de outra mídia” (WOLF, 2020, p. 225).

Essa categoria se aproxima do que Irina Rajewsky chamou de “referência intermediária” (*intermediale Bezüge*), que corresponde, por exemplo, à referência, num texto literário, a certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral. As nomenclaturas podem variar, mas, *grosso modo*, o fenômeno permanece o mesmo. Como observa Wolf, sua análise é recompensadora por três razões principais, das quais destacamos duas: em primeiro lugar, porque ilumina textos individuais que, de outra maneira, permaneceriam parcialmente obscuros; em segundo lugar, porque evidencia importantes sintomas de certo desenvolvimento geral e de algumas tendências históricas na história da literatura, que podem vir a ser uma contribuição para os estudos intermediários como um todo (WOLF, 2020).

Nesses dois aspectos, repousaria, em parte, o valor estilístico da “ficção musicada”, de Patrícia Melo. Porém, qual seria a finalidade temática dessa forma de diálogo intermediático, no romance? Como mencionado, o protagonista manifesta um comportamento obsessivo em relação a sua jovem esposa, Marie. Esse comportamento é, muitas vezes, expresso por meio de analogias musicais, como em: “Ser mulher do maestro é pior que ser *spalla*.” (MELO, 2003, p. 49). Nessa relação amorosa entre o maestro – que também é o proprietário da orquestra – e uma de suas violinistas, as esferas doméstica e profissional se misturam. O personagem principal se aproveita, então, de sua posição privilegiada para exercer, sobre a companheira, uma série de violências psicológicas, que incluem aviltamento, constrangimento e chantagem. Em certa passagem, quando se irrita em um dos ensaios, ele esbraveja:

Não é possível, Marie, que, neste trecho, você olhe para a parte. É para mim que tem que olhar. Olha para a minha batuta, porra. Tem que saber este trecho de cor. Esse é o único trecho que você tem que saber de cor.”

Marie se levantou.

“Senta”, gritei.

Não olhei mais para ela. Segui em frente, regendo com raiva. Desconsiderei seu ar indignado, seu sentimento de humilhação, a perda de andamento, o desencontro rítmico. (MELO, 2003, p. 31).

Esse excerto é alegórico em vários aspectos. Poderíamos analisar, por exemplo, o duplo sentido de “desencontro rítmico” ou de “perda de andamento”. Fixemo-nos, porém, na oração: “Olha para a minha batuta, porra”. Além do modo imperativo do verbo empregado (“olhar”), nota-se que o significado literal do palavrão (“porra”) amplia a visualidade alegórica do termo que o antecede (“batuta”). Esse objeto pode ser lido, aqui, como um dos tantos eufemismos que utilizamos para referirmo-nos a “pênis”, em nossa sociedade falocêntrica. Como esclarecem Muskat e Seabra, as relações entre homem e mulher foram sempre baseadas na oposição entre os sexos biológicos: “a experiência masculina da sexualidade é vivida como algo concreto e objetivo”, já que o órgão masculino é visível, enquanto a experiência feminina é “vivida através de fenômenos de natureza ‘misteriosa’” (SEABRA; MUSKAT *apud* COQUEIRO; TARDIVO; ZUKOSKI, 2020, p. 12). Mais do que “visível”, diríamos, o órgão masculino é mostrável, exibível, vangloriável. Os homens aprendem a compará-lo, entre si, desde meninos. Na idade adulta, ele se torna símbolo de respeitabilidade, ao ponto de grandes líderes e autoridades serem chamados de “pica-grossa”, em linguagem vulgar.

Ademais, é interessante observarmos a disposição dos personagens, quando se dá o diálogo transcrito acima: ele, como maestro, está de pé, com a frente do corpo virada para ela, de onde a olha, do alto, como uma câmera em *plongé*. Sentada, em posição inferior, a musicista tem a cabeça baixa, o rosto colado ao violino. Como um instantâneo fotográfico, a cena – à qual voltaremos adiante – pode simbolizar a sujeição de Marie em relação ao protagonista ou da mulher em relação ao homem, em relacionamentos que aprendemos a chamar de “tóxicos”.

Como acontece em muitas dessas relações, também em *Valsa Negra*, a violência psicológica a que a mulher é submetida acaba se transformando em violência física. O maestro, cego de ciúmes, agride a esposa, arrasta-a pelos cabelos, a ameaça com uma faca e chega a despedaçar seu violino. Este gesto, em especial, é mais uma prova da mescla perversa dos universos doméstico e profissional – neste caso, também artístico – em que o homem sempre ocupa um lugar privilegiado de poder. Além disso, diante dessa obsessão, compreende-se melhor a alusão feita a *Dom Casmurro*, na narrativa: assim como Bentinho se compara a Otelo, o protagonista de Melo considera-se um Casmurro moderno. Vale lembrar que, em ambos os casos, a mulher sofre as consequências dos ciúmes e das paranoias masculinas, sem voz, nem vez para se defender.

O mal-estar diante desse mutismo parece ser um dos motivos que impulsionam Patrícia Melo a escrever, anos mais tarde, *Mulheres empilhadas* (2019), romance em que o feminicídio está no centro da narrativa. Ainda que não seja nosso objetivo examinar essa obra, neste artigo, chama-nos atenção sua estrutura. Melo compõe seu livro a partir de três planos, que se intercalam. Para diferenciá-los, lança mão de recursos alfabéticos, numéricos e tipográficos. Encontraremos um expediente similar na produção poética de Luiza Romão, precisamente em sua tentativa de confrontar o silêncio histórico das mulheres. Isso porque, enquanto Melo aborda a violência feita às mulheres pelo ponto de vista doméstico, Romão se interessa por uma perspectiva colonial da mesma violência.

Luiza Romão: sangue, voz e colonialidade de gênero

A trajetória artística de Luiza Romão pode ser inicialmente associada ao palco, pelo bacharelado em Direção Teatral, cursado na ECA-USP, ou pela formação em Interpretação para o Cinema, na Central del Cine, em Madri. No fim de 2013, ela descobre outro tipo de tablado:

o “Slam da Guilhermina”, batalha poética que acontece todas as sextas-feiras na zona leste de São Paulo, mais precisamente na saída do metrô Guilhermina Esperança. “Quando me dei conta, já estava também escrevendo, performando, explorando exatamente essa intersecção entre literatura, performance, cena, voz e corpo. Para mim é muito difícil falar de poesia sem falar dessa palavra que é a palavra falada, dessa palavra que tem corpo, dessa palavra que acontece exatamente no encontro coletivo”, afirma, em entrevista à RFI (*Radio Française internationale*)³. O slam acaba se tornando o tema de sua dissertação de Mestrado em Teoria Literária, pela USP. Logo, é pela oralidade, mais do que pela escrita, que a literatura vem, a princípio, integrar o percurso dessa artista multimídia.

Nascida em Ribeirão Preto, em 1992, Romão publicou, até hoje, três trabalhos: *Sangria* (2017), *Também guardamos pedras aqui?* (2021) e *Nadine* (2022). O segundo rendeu-lhe o Prêmio Jabuti de Melhor livro do ano, além de Melhor livro de poesia. Foi também semifinalista do Prêmio Oceanos. O texto dialoga diretamente com a *Ilíada*, de Homero, e emerge da comoção sentida pela autora ao ler, pela primeira vez, esse grande clássico literário: “É a obra mais violenta com que tive contato. É só morte e sangue, tecnologias de tortura, violação, devastação. Lembro esse espanto. É nesse massacre que está sendo fundada a literatura ocidental?”, revela em entrevista concedida a Walter Porto⁴. Em sua obra, a autora problematiza toda a composição do cânone que, durante séculos, foi estabelecida por críticos, escritores e leitores homens, deixando de lado a produção feminina.

Como declara Eurídice Figueiredo, “o cânone ocidental se constitui, fundamentalmente, de obras de homens brancos, europeus e norte-americanos. São os monumentos da cultura que foram fixados e consagrados por uma comissão divina e a-histórica.” (FIGUEIREDO, 2020, p. 85). Para ela, como para Nelly Richard (2002), um dos objetivos da crítica feminista deve ser resgatar autoras esquecidas, que, junto a escritores não brancos, seriam capazes de suscitar leituras heterodoxas: “É vital resgatar, a favor do feminino, todas aquelas vozes

³ “Luiza Romão, vencedora do Jabuti 2022, fala sobre a influência do slam e da *Ilíada* em sua poesia” (FARIAS, 2023, n.p.). Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/podcasts/brasil-mundo/20230129-luiza-rom%C3%A3o-vencedora-do-jabuti-2022-fala-sobre-a-influ%C3%Aancia-do-slam-e-da-il%C3%ADada-em-sua-poesia>. Acesso em: 23 mar. 2023.

⁴ Na matéria, Porto chama a atenção para o fato de outros autores indicados na categoria Poesia, do Prêmio Jabuti desse ano, com Romão – como Ricardo Aleixo, Tatiana Nascimento e Arnaldo Antunes – se destacarem por aliarem escrita e performance. Essa habilidade estaria sendo valorizada na cena cultural, nos dias de hoje, em grande parte como consequência do reconhecimento obtido pelo slam. “Quem é Luiza Romão, atriz e poeta consagrada no Jabuti que lê Homero à luz do Brasil” (PORTO, 2022, n.p.). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/12/quem-e-luiza-romao-atriz-e-poeta-consagrada-no-jabuti-que-le-homero-a-luz-do-brasil.shtml>. Acesso em: 23 mar. 2023.

descanonizantes (incluindo as masculinas) que liberam leituras heterodoxas, capazes de subverter e pluralizar o cânone” (RICHARD *apud* FIGUEIREDO, 2020, p. 85).

Romão interpela, nesse sentido, o processo de sacralização da violência pela própria constituição do cânone ocidental. Seus versos reverberam, em certa medida, o pensamento da escritora Ursula K. Le Guin, que, no fim da década de 1980, já se interessava pela diferença de valores atribuídos às narrativas masculinas e às femininas:

Os homens passam a vida inteira no interior de uma região “dominante”. Quando vão à caça ao urso, voltam com narrativas sobre ursos, que são ouvidas por todo o mundo e que fazem a história ou a mitologia da sociedade em questão. A “natureza selvagem” dos homens vira a Natureza, considerada propriedade deles. Mas a vivência das mulheres como tais, sua experiência não dividida com os homens, essa experiência é que é a natureza selvagem, “a selvageria” supremamente outra – ou seja, em suma, para os homens, *não natural*. Aquilo que a civilização não inclui, aquilo que a cultura exclui, o que os Dominantes chamam de animal, de bestial, de não desenvolvido, de não autêntico – o que não foi dito, ou melhor, o que, dito, não foi ouvido – aquilo para o que só agora começamos a encontrar palavras, nossas palavras para nós mesmas e não as deles: a vivência das mulheres⁵. (LE GUIN, 2020, p. 195-196).

Nota-se que, para Le Guin, os homens, como dominantes, tornam-se os narradores naturais de uma comunidade. Mais do que isso: eles definem quais narrativas devem ser ouvidas e como elas farão parte da mitologia e da História desse povo. A vivência da mulher, porém, aquilo de que os homens não comungam, continua a existir, apesar deles. É isso o que os assombra: “A misoginia que molda todos os aspectos de nossa civilização é a forma institucionalizada do medo e do ódio masculinos de tudo o que eles negaram e não podem, assim, nem conhecer, nem partilhar: esse país selvagem, o ser-mulher” (LE GUIN, 2020, p. 196).

Parece-nos importante destacar ainda dois pontos do excerto transcrito: o aspecto bestial, constantemente associado às mulheres, e o fato de elas encontrarem, enfim, suas próprias palavras – “nossas palavras para nós mesmas e não as deles” (LE GUIN, 2020, p. 196), reitera-se. O livro *Sangria*, de Luiza Romão, em certa medida, reúne e materializa essas duas questões. Afinal, nada é mais animalesco e desafiador, para os homens, do que a menstruação

⁵ Tradução de nossa autoria (da publicação em francês). Respeitamos a tipografia e a pontuação dessa versão.

– sobretudo, quando se fala abertamente sobre ela⁶. Publicado originalmente em edição bilíngue, em português e espanhol (com tradução de Martina Altalef), a obra propõe-se a narrar a História do Brasil, “na perspectiva de um útero e suas simbologias de vida e morte”, escreve Luciana Borges (2020, p. 1). Marcas coloniais e patriarcais, processos econômicos, sociais e políticos – como o impeachment de Dilma Rousseff – são representados poeticamente em seis capítulos, que separam 28 textos, relativos a cada um dos dias do ciclo menstrual. Trata-se de uma forma bastante vigorosa de se apresentar “uma realocação simbólica desse sangue, de seu fluxo e de tudo que ele representa em nossa cultura”, além de constituir “um processo de revisão pela poesia, pela construção de uma potência de voz e grito, nessa irmandade de mulheres” (BORGES, 2020, p. 2). É como se Romão substituísse o sangue da *Ilíada* (violento, masculino, símbolo de morte) pelo sangue menstrual (natural, feminino, símbolo de vida).

O projeto gráfico também corrobora a perspectiva “ativista” (KUHNERT *apud* BORGES, 2020)⁷ da poeta: a lombada do livro é invertida, imitando o formato de calendários feitos para serem pendurados na parede. O texto é acompanhado de fotografias, realizadas por Sérgio Silva, do corpo nu da poeta. A essas imagens, acrescenta-se um trabalho em bordado, costura e metal; as fotos são então refotografadas. Como objeto intermediário, o livro poderia ser estudado pelo viés da “combinação de mídias” (RAJEWSKY, 2012). Temos, então, a impressão, por exemplo, de vermos pregos e cacos de vidro perfurando as mãos da escritora; correntes de metal são costuradas à sua boca e aos seus seios; lâminas aparecem atadas à sua vagina, na capa. Nas fotos em preto e branco, sobressai o vermelho das linhas, que remete ao sangue derramado e em derramamento (biológico, físico, social). Percebe-se haver um jogo visual e simbólico entre a “garota do calendário” – sexualizada, submissa, objetificada – e esse “ser-mulher”, que grita, ergue-se, mostra-se, provoca.

Em *Este sexo que não é só um sexo*, a filósofa belga Luce Irigaray observa como, em uma civilização que privilegia o falomorfismo, como a nossa, o sexo feminino é entendido, inicialmente, por um viés negativo: um não-sexo, “avesso, reverso do único sexo visível e

⁶ O sangue menstrual, não apenas no Ocidente, é historicamente sinônimo de tabu. Nesse sentido, sugere-se a leitura da análise desse tema, realizada por Luciana Borges (2020), a partir de referências como Aristóteles e Isidro de Sevilha.

⁷ Luciana Borges (2020) baseia-se em Kuhnert (2018, p. 78) para definir “ativismo” na literatura: trata-se de “obras em que a arte se alia a uma pauta a ser colocada em relevância, sem que o trabalho estético necessário à produção artística seja perdido de vista”. Nos dizeres de Duda Kuhnert (2018 *apud* BORGES, 2020, p. 3), “são infinitas as nuances entre arte e feminismo. Devemos, portanto, tentar enfrentar a questão, quase histórica, da criação estética compromissada com causas políticas – nesse caso, a causa dos direitos das mulheres – e a variedade de combinações possíveis entre arte e ativismo”.

morfologicamente designável” (IRIGARAY, 2017, p. 39). A vagina não passaria de um “buraco-envelope”, enquanto o clitóris é considerado um “pequeno pênis”. Nesse sentido, a mulher seria o suporte das fantasias do homem, uma mercadoria, com valor de uso e de troca. Seu corpo é um objeto erotizado, que ela deve exibir e, ao mesmo tempo, preservar pudicamente, “para excitar as pulsões do ‘sujeito’, [já que] seu sexo representa *o horror do nada para se ver*” (IRIGARAY, 2017, p. 36, grifo da autora).

É interessante como Luiza Romão interpela essa leitura, em *Sangria*, ao expor o próprio corpo para a lente do fotógrafo. O resultado são imagens em grande definição, apresentando as partes mais íntimas da poeta. O efeito, porém, não é necessariamente erótico, pois, acrescidas de elementos artísticos que evocam dor e silêncio, essas fotografias podem ser desafiadoras, chocantes até. Além de partes do corpo comumente sexualizadas, como os seios e as nádegas, mostram-se também, em primeiro plano, outras áreas que podem ser consideradas zonas erógenas, como a boca, o umbigo e as orelhas. Nesse sentido, Romão parece materializar o pensamento de Irigaray: para a filósofa, estaria nessa morfologia misteriosa o grande trunfo da mulher, pois, por ter “sexos um pouco em todos os lugares”, ela estaria dotada de uma “sexualidade plural” (IRIGARAY, 2017, p. 38).

Não satisfeita com a potente combinação de mídias, no objeto-livro, Romão expande o projeto, pela “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012), ao adaptá-lo para o cinema. Convida, então, 28 artistas (todas elas mulheres) para interpretar, a partir de diferentes linguagens artísticas, os 28 poemas do volume. O longa-metragem resultante dessa proposta, intitulado “Sangria - A Voz do Útero”, foi premiado em festivais de cinema e performance, como o *Ciudad de Mexico International Film Festival* (2018), em que foi eleito a melhor produção experimental do ano.

Já no Prefácio de *Sangria*, Heloísa Buarque de Hollanda chama a atenção para sua configuração intermediária:

Qualquer verso aqui revela o desejo de saltar de página, pede som, pede movimento, pede imagem, pede, sobretudo, ação. Assim como a linguagem, a edição do livro também trouxe demandas de expansão. [...] A poesia em diálogo com a performance e o livro em diálogo com outras mídias é um dos aspectos do que observei como o trabalho em *Sangria* no limite das linguagens e das categorias. (HOLLANDA *apud* ROMÃO, 2017, p. 14).

A ensaísta define a obra de Romão como “uma poesia que tira sua forma estética de entrecruzamentos possíveis” (HOLLANDA *apud* ROMÃO, 2017, p. 14). Nesse caso, ela se refere tanto à intercomunicação de mídias, quanto à de estilos – o “lírico” e o “áspero”, por exemplo – no interior do texto. É o que se percebe no poema “Dia 1: Nome completo”, que inaugura a obra:

eu queria escrever a palavra br*+^%
 a palavra br*+^% queria escrever eu
 palavra eu br*+^% escrever queria
 BRASIL
 eu queria escrever a palavra brasil
 [...]
 DE ONDE VEM ESSE NOME?
 palavra-mercadoria
 brasil
 PAU-BRASIL
 o pau-branco hegemônico
 enfiado à torto e à direto
 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.
 (ROMÃO, 2017, p. 19-20).

Observa-se que a poeta explora, de forma metalinguística, as diversas possibilidades da tipografia, procurando reproduzir, pelo uso de caixa alta, minúsculas, caracteres especiais e formatação, aquilo que, na performance, será declamação, grito, tartamudeio, movimento. O expediente se insere no fenômeno que Alex Martoni chama de “literatura expandida” (MARTONI, 2020, p. 41), que inclui manipulações gráficas e tipográficas, entre outros recursos textuais e paratextuais. Assemelha-se ao que Patrícia Melo realiza – ainda que em menor escala – em *Mulheres empilhadas* (2019), como mencionado. Martoni chama a atenção para a

proliferação de recursos assim na literatura brasileira, nas últimas décadas: para ele, a sensibilidade do escritor contemporâneo estaria “plasmada pelas relações que ele mantém com as potencialidades da produção de sentido oferecidas por diferentes meios” (MARTONI, 2020, p. 43).

No excerto do poema transcrito acima, percebe-se também que Romão encara o texto como espaço de enfrentamento feminista e revisão histórica. Para isso, mistura registros linguísticos (o vulgar “pau”, seguido do formal “hegemônico”), fatos e períodos históricos (colonização, Ditadura, História imediata), acepções (“matas virgens/virgens mortas”). Ela traça um claro paralelo entre estupro e colonização. Remete-nos, assim, a uma conhecida imagem do descobrimento, de autoria de Jan van der Straet (Stradanus), de 1587. Nela, vê-se Américo Vespúcio diante de uma índia seminua, sentada numa rede, personificando a América. Como esclarece Luciana Borges,

Vespúcio é retratado completamente vestido, em postura ereta, portando todos os símbolos de civilidade da época, ao passo que, do lado da indígena, temos as referências à selvageria e à virgindade da terra recém-descoberta, incluindo uma cena de canibalismo ao fundo. A iconografia presente na imagem é muito sugestiva do que seria o processo colonizador: ao promover a equalização das populações autóctones à terra conquistada, a conquista se baseou em sujeição e violação, especialmente das mulheres. (BORGES, 2020, p. 3).

A disposição das figuras remete à passagem de *Valsa Negra* que examinamos: o homem olha a mulher de cima para baixo (como o maestro a Marie); ela está em posição subalterna; ele segura, em uma das mãos, um estandarte da Espanha católica, na extremidade de um grande bastão. É como se dissesse, mais uma vez: “Olha para a minha batuta, porra” (MELO, 2003, p. 31).

Disponível no site “Os primeiros brasileiros”⁸, a imagem é seguida de um pequeno texto denominado “A conquista tem gênero”. O título traz à mente a crítica que María Lugones faz a Aníbal Quijano (1992), que, em suas reflexões sobre a (de)colonialidade, não teria dado o devido valor à questão do gênero: “Quando penso na colonialidade dos gêneros, eu torno complexo esse entendimento do sistema capitalista global de poder, ao mesmo tempo que critico seu entendimento de gênero apenas no que se refere ao acesso sexual às mulheres”

⁸ Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/pt/o-encontro/a-conquista-tem-genero/>. Acesso em: 29 mar. 2023.

(LUGONES, 2019, p. 361). Retomando esse debate, no Brasil, Eurídice Figueiredo observa que Lugones se apoia no trabalho da feminista nigeriana Oyuronke Oyewumi e de Paula Allen Gunn, feminista indígena dos Estados Unidos, “para nos provar como o gênero e a ideia de raça foram, ao mesmo tempo, construtos coloniais para racializar e generizar as sociedades que dominavam” (LUGONES *apud* FIGUEIREDO, 2020, p. 34).

Como enfatiza Figueiredo, a colonialidade dos gêneros não diz respeito ao passado colonial, mas ao presente, visto tratar-se “de uma questão epistêmica e geopolítica” (FIGUEIREDO, 2020, p. 34). A ela, só é possível resistir coletivamente, por meio de uma “vivência compartilhada” (FIGUEIREDO, 2020, p. 35). Ora, a literatura parece-nos um território propício para esse tipo de vivência ativa, pois nela as autoras podem construir um “imaginário compartilhado”, ou seja, “um imaginário que não se fundamenta nem na biologia nem numa ontologia feminina, tendo muito mais a ver com a localização das mulheres num espaço sociossimbólico”, afirma Evelyne Ledoux-Beaugrand (2013, p. 17). É o caso de Patrícia Melo e Luiza Romão, bem como de tantas outras escritoras contemporâneas (como Ana Paula Maia, Martha Batalha, Conceição Evaristo...), que delatam e combatem, pela literatura, ecos presentes de um patriarcalismo colonial, no Brasil.

Considerações finais

Se a literatura é um terreno favorável à construção de um “imaginário compartilhado”, em que comunidades silenciadas conseguem se pronunciar, o que esperar de sua interação com outras mídias? É possível que a Intermedialidade favoreça a criação desse imaginário, ao adicionar, ao literário, camadas de sentido naturais às demais artes – como acontece em relação à música, no romance *Valsa Negra*. Além disso, o diálogo intermediário amplia o alcance do discurso, que pode chegar a um público mais numeroso e diversificado. É o caso de *Sangria*, que leva sua denúncia não apenas até os leitores de poesia, mas também aos espectadores de cinema e aos adeptos do slam. Afinal, temas como machismo e feminicídio são tão complexos que uma linguagem apenas não seria capaz de abarcar.

Desse modo, foi possível, neste artigo, analisar os trabalhos de duas autoras aparentemente distintas, mas que se unem pela mesma temática e por escolherem a Intermedialidade para representá-la. Embora prefiram formas diferentes de expressão, entre

verso e prosa, há muito em comum entre a atriz-poeta-performer Luiza Romão e a romancista-roteirista-artista-plástica Patrícia Melo. As duas multiartistas exploram as potencialidades do texto e das mídias em contato. Expandem, assim, a literatura, mas não por mera fruição estética. Elas o fazem em nome de questões que as desassossegam, como a violência de gênero e as inúmeras heranças nefastas da colonização. Em seus processos inter-, trans-, plurimidiáticos, as autoras vociferam, incomodam, provocam uma parte da sociedade com a qual não estão de acordo. É como se, por se valerem não apenas de palavras, mas também de outras mídias à disposição, sua voz saísse mais forte, seu grito chegasse mais longe, e se pudesse ouvir, bem alto: “Olhem para minha arte, meu sangue, meu sexo – que não é só um sexo, afinal”.

Referências

ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. Brasília, DF: Edições Câmara, 2019. *E-book*.

BORGES, L. A odisseia mensal do sangue: a poesia artista/feminista em Sangria, de Luiza Romão. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, p. 1-6, 2020.

COQUEIRO, W.; TARDIVO, A.; ZUKOSKI, A. M. O frenético compasso de *Valsa Negra*: aspectos de violência contra a mulher no romance de Patrícia Melo. *Revista Trama*, Marechal Cândido Rondon, v. 16, n. 38, p. 12-24, 2020.

ELLESTRÖM, L. *Midialidade*: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2017.

FARIAS, A. B. Luiza Romão, vencedora do Jabuti 2022, fala sobre a influência do Slam e da Ilíada em sua poesia. *RFI*, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/podcasts/brasil-mundo/20230129-luiza-rom%C3%A3o-vencedora-do-jabuti-2022-fala-sobre-a-influ%C3%Aancia-do-slam-e-da-il%C3%ADada-em-sua-poesia>. Acesso em: 23 mar. 2023.

FIGUEIREDO, E. *Por uma crítica feminista*: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

IRIGARAY, L. *Este sexo que não é só um sexo*: sexualidade e status social da mulher. São Paulo: Editora Senac, 2017.

LE GUIN, U. K. *Danser au bord du monde*: mots, femmes, territoires. Tradução: Hélène Collon. Paris: Éditions de l'éclat, 2019. Originalmente publicado em 1989.

LEDOUX-BEAUGRAND, E. *Imaginaires de la filiation*. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes. Montréal: XYZ, 2013.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-377.

MARTONI, A. Texto, imagem e visualidade na literatura contemporânea brasileira. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 55, p. 40-50, 2020.

MELO, P. *Valsa Negra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MELO, P. *Mulheres empilhadas*. São Paulo: Leya Brasil, 2019.

PORTO, W. Quem é Luiza Romão, atriz e poeta consagrada no Jabuti que lê Homero à luz do Brasil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/12/quem-e-luiza-romao-atriz-e-poeta-consagrada-no-jabuti-que-le-homero-a-luz-do-brasil.shtml>. Acesso em: 23 mar. 2023.

QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, [s. l.], v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (dir.). *Intermedialidade e Estudos Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RICHARD, N. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução: Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROMÃO, L. S. *Sangria = Sangría*. São Paulo: Selo do Burro, 2017.

WOLF, W. Ficção musicalizada e intermedialidade: aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. Tradução: Flávio Barbeitas. In: FIGUEIREDO, C.; OLIVEIRA, S. R.; DINIZ, T. F. (org.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p.215-242.

Intermedial representations of gender-based violence in Patrícia Melo and Luiza Romão

Abstract: In this paper, I intend to understand how Intermediality can be employed not only for its aesthetic value, but also for its ability to enhance social criticism. For this purpose, I analyze the novel *Valsa Negra* (2003), by Patrícia Melo, and the book of poems *Sangria* (2017), by Luiza Romão. In both cases, the authors address the theme of gender-based violence, although from different perspectives: Melo deals with domestic violence, while Romão questions, above all, colonial violence. As we will see, both use intermedial resources – such as "musicalised fiction" (WOLF, 2020) and "media combination" (RAJEWSKY, 2012) - to represent such forms of violence and to expand the possibilities of reception of their works. The analysis is based on theorists such as Irina Rajewsky and Werner Wolf, for Intermediality studies; Alex Martoni, for the concept of “expanded literature”; Eurídice Figueiredo

and Ursula Le Guin, for a reflection on male dominance in literature; María Lugones, for considerations concerning coloniality, among other authors.

Keywords: Gender-based violence; Intermediality; Contemporary women's writing.

Recebido em: 6 de abril de 2023.

Aceito em: 1º de agosto de 2023.