



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ROCHELLE SALES CRUZ

SOB O SIGNO DO FURACÃO: POR UMA *POIESIS* FEMINISTA

FORTALEZA

2026

ROCHELLE SALES CRUZ

SOB O SIGNO DO FURACÃO: POR UMA *POIESIS* FEMINISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras (Literatura Comparada). Linha de pesquisa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Ruggieri.

FORTALEZA

2026

CIP – Catalogação na Publicação

Sales Cruz, Rochelle.

Sob o signo do furacão: por uma *poiesis* feminista /
Rochelle Sales Cruz. – Fortaleza, 2026.
126 f. : il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Ruggieri.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará,
Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras
(Literatura Comparada), Fortaleza, 2026.

1. *Poiesis*. 2. Crítica feminista. 3. Violência. 4. Ana Mendieta.
5. Fernanda Melchor. I. Ruggieri, Mariana, orient. II. Título.

ROCHELLE SALES CRUZ

SOB O SIGNO DO FURACÃO: POR UMA *POIESIS* FEMINISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras (Literatura Comparada). Linha de pesquisa: Literatura/s, Linguagens e Outras Poéticas.

Aprovada em: 24/04/2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mariana Ruggieri (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Carolina Correia dos Santos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Profa. Dra. Luciana di Leone
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

para minha mãe,
minha luz

para minha vó Francisca,
que um dia foi atriz de teatro

para as meninas e mulheres da minha rua,
minha matilha

AGRADECIMENTOS

Às pessoas da UFC, em especial às das bibliotecas, por manterem tudo em pé.

A Mariana Ruggieri, por desatar um furacão naquilo que eu entendo de literatura. Por acreditar. Por, antes de tudo, me alimentar a coragem.

Aos docentes e colegas do mestrado que colaboraram para a formação deste estudo. Em especial a Atilio Bergamini, pelas aulas de curiosidade e esperança voraz, e a amiga Raísa Christina, por ter me apresentado Francis Allys na hora certa.

Às professoras das bancas: Carolina Correia dos Santos, por me mostrar formas de ficar, e querer ficar, com o problema; e Luciana di Leone, pela leitura inspiradora de estruturas e afetos. A ambas por terem visto e me contado aquilo que eu não havia visto sobre este trabalho.

A quem me recebeu em oficinas e eventos dentro e fora de Fortaleza nos últimos dois anos, quando pude maturar ideias e pensar em coletivo. Com destaque especial: a Lia Chaia, pela condução da oficina “Anatomia poética: corpos humanos nas artes plásticas”, em junho de 2025, na Pinacoteca do Ceará; a amiga-irmã dos caminhos cariocas, Evelyn Rodrigues, pelo carinho, a partilha, os ensaios-poema; e ao meu irmão, Rodson, por ter tornado sua casa a minha.

Aos amigos de ontem e de hoje, de sempre e pra sempre, por me lembrarem do mundo no lado de fora. Por continuarem. Em especial a Maria, Rodrigo, Jenifer, Wesley e Guilherme, há anos comigo; e aos amigos do mestrado, Reinaldo e Renildo, pelo tempo juntos.

A Pequena e a Vita, por serem as almas da minha vida interespécies; e ao Dino, pelas memórias dos nossos nove anos em família.

Ao meu pai, Francisco José de Almeida Cruz, por ter construído a nossa casa. Por dar corpo às nossas raízes. Por me ensinar a olhar a paisagem.

A minha mãe, Rosângela Sales, por me ensinar a persistir. Por me fazer quem eu sou. Por tudo, todos os dias, seus infinitos gestos de amor.

A Humberto M. Cassiano, por ser a voz que eu escuto no escuro. Por sonhar o *que tal o impossível* de nós dois. Por compartilhar a vida comigo.

Ao CNPq, pelo suporte financeiro durante a escrita deste texto, e a quem luta para que a conquista de uma pesquisa devidamente remunerada chegue a mais pessoas.

*ninguém tinha visto
ela passar tão rápido
com a enorme boca vermelha
falando aqueles versos
e ela não iria parar*

(Leonilson)

RESUMO

O trabalho tece uma leitura feminista daquilo que se entende aqui como expressões poéticas contrárias a práticas de violência, especialmente à violência de gênero. Utilizando como principais materiais de estudo algumas obras da artista cubana Ana Mendieta e o romance *Temporada de furacões*, da escritora mexicana Fernanda Melchor, o texto vai e volta na evocação de figuras, símbolos e ideias, tradicionalmente associadas a corpos feminizados, que são aqui analisadas à luz de reflexões contra-hegemônicas sobre o ato de olhar, o sangue e a língua. Com a atenção voltada a essas partes – tomadas como as linhas de força que compõem os três capítulos desta dissertação – e suas inscrições nas obras selecionadas, parto da hipótese de que os objetos de análise rompem as separações entre público e privado, coletivo e subjetivo, natural e cultural, ao abordarem a violência de gênero mediante conceitos como visibilidade e imaginação, ausência e presença, silêncio e voz. Assim, ao passo em que se traça um percurso investigativo metaforicamente influenciado pela força disruptiva de um furacão – fenômeno ao mesmo tempo representativo de um planeta em estado de emergência e disparador de outras possibilidades de futuro –, tento observar como manifestações de uma espécie de *poiesis* – fazer – feminista emergem do mundo de violência em que vivemos por meio de formas expressivas mais descentralizadas e desobedientes à ordem como ela é.

Palavras-chave: *poiesis*; crítica feminista; violência; Ana Mendieta; Fernanda Melchor.

ABSTRACT

The work weaves a feminist reading of what is here understood as poetic expressions opposed to violent practices, especially gendered forms of violence. Using some works by the Cuban artist Ana Mendieta and the novel *Hurricane Season* by the Mexican writer Fernanda Melchor as the central materials of this study, the text comes and goes in evoking figures, symbols, and ideas traditionally associated with feminized bodies, which are here analyzed in the light of counter-hegemonic reflections on the act of looking, the blood, and the tongue. With attention focused on these parts—taken as the lines of force that make up the three chapters of this dissertation—and on their inscriptions in the selected works, the hypothesis is that the objects of analysis break down the separations between public and private, collective and subjective, natural and cultural, by approaching gender violence through concepts such as visibility and imagination, absence and presence, silence and voice. Thus, in tracing a path of investigation metaphorically influenced by the disruptive force of a hurricane—a phenomenon that simultaneously represents a planet in a state of emergency and triggers other possibilities for the future—I attempt to observe how manifestations of a kind of feminist *poiesis*—making—emerge from the world of violence in which we live by means of expressive forms that are more decentralized and disobedient to the established order.

Keywords: *poiesis*; feminist criticism; violence; Ana Mendieta; Fernanda Melchor.

RESUMEN

El trabajo teje una lectura feminista de lo que se entiende aquí como expresiones poéticas opuestas a prácticas de violencia, especialmente a la violencia de género. Utilizando como principales materiales de estudio algunas obras de la artista cubana Ana Mendieta y la novela *Temporada de huracanes*, de la escritora mexicana Fernanda Melchor, el texto va y viene en la evocación de figuras, símbolos e ideas tradicionalmente asociadas con cuerpos feminizados, que se analizan aquí a la luz de reflexiones contrahegemónicas sobre el acto de mirar, la sangre y la lengua. Con la atención centrada en estas partes —tomadas como las líneas de fuerza que componen los tres capítulos de esta disertación— y en sus inscripciones en las obras seleccionadas, parto de la hipótesis de que los objetos de análisis rompen las separaciones entre lo público y lo privado, lo colectivo y lo subjetivo, lo natural y lo cultural, al abordar la violencia de género mediante conceptos como visibilidad e imaginación, ausencia y presencia, silencio y voz. Así, al trazar un camino investigativo metafóricamente influenciado por la fuerza disruptiva de un huracán —fenómeno al mismo tiempo representativo de un planeta en estado de emergencia y detonante de otras posibilidades para el futuro—, trato de observar cómo las manifestaciones de una especie de *poiesis* —hacer— feminista emergen del mundo de violencia en el que vivimos por medio de formas expresivas más descentralizadas y desobedientes al orden tal como es.

Palabras clave: *poiesis*; crítica feminista; violencia; Ana Mendieta; Fernanda Melchor.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Lenora de Barros. <i>Silêncio e Calaboca 1</i> . 1990/2006.....	12
Figura 2 – Capa da <i>Heresies</i> #13. <i>Earthkeeping/Earthshaking: Feminism & Ecology</i> . 1981.	31
Figura 3 – Página de Ana Mendieta para a <i>Heresies</i> #13. 1981.....	32
Figura 4 – Ana Mendieta. <i>Anima, silueta de cohetes (firework piece)</i> . 1976.....	38
Figura 5 – Ana Mendieta. <i>Sem título (Glass on Body Imprints) #1</i> . 1972.....	41
Figura 6 – Ana Mendieta. <i>Sem título (Glass on Body Imprints) #2</i> . 1972.....	42
Figura 7 – Ana Mendieta. <i>Sem título (Body Tracks)</i> . 1974 (à esquerda) e 1982 (à direita).	45
Figura 8 – Nota roja. “La imagen de nota roja y la experiencia estética imaginativa”. 2012..	47
Figura 9 – Nota roja. “La imagen de nota roja y la experiencia fotográfica”. 2012.....	48
Figura 10 – Nota roja. “La nota roja y la imagen fotográfica ‘dramatizada’”. 2012.....	48
Figura 11 – Leonilson. <i>As ruas da cidade</i> . C. 1988. Tinta acrílica sobre lona. 200 x 95 cm...	67
Figura 12 – Ana Mendieta. <i>Sem título (People Looking at Blood)</i> . 1973.	73
Figura 13 – Ana Mendieta. <i>Sem título (Rape Scene)</i> . 1973.....	75
Figura 14 – Ana Mendieta. <i>Sem título (Self-Portrait with Blood)</i> . 1973.	76
Figura 15 – Ana Mendieta. <i>Sem título (She Got Love)</i> . 1973.....	77
Figura 16 – Ana Mendieta. <i>Sem título (Body Tracks)</i> . 1974.	78
Figura 17 – Imagem de satélite. <i>Furacão Melissa</i> . 2025.....	103

SUMÁRIO

	Nota da autora	13
1	Introdução.....	14
2	Vênus e Antígonas	21
2.1	Velhos rastros, novos gestos	26
2.2	Formas de sobrevivência.....	46
3	Rasurar a paisagem com a seiva	65
4	Ao som de um eco	81
4.1	Antenas paralelas	86
4.2	No olho do furacão	96
5	Conclusão	105
	P.S. Fazer de nossas vidas uma poética.....	107
	Referências	118
	Apêndice A – Sites para acesso às imagens.....	125

Figura 1 – Lenora de Barros. *Silêncio e Calaboca 1*. 1990/2006.



Foto: © Ruy Teixeira e Luciano Mariussi.

Nota da autora

Se toda pesquisa tem algo de autobiográfico, esta o tem de modo direto e indireto. Isso porque o trabalho em questão nasce de um movimento simultâneo de aproximação e tentativa de distanciamento dos eventos de violência de gênero que testemunhei, ouvi e li ao longo da vida – num tempo que antecede bastante o momento em que começou a surgir o interesse de transformar as inquietações oriundas daí em uma pesquisa formal e institucionalizada sobre o assunto. Impulsionada por esses casos, fragmentados na versão de mim que constrói esta dissertação, tento tornar experiências de medo e indignação, repulsa e curiosidade, no que será desenvolvido nas páginas a seguir. Ao adentrarem a leitura, vocês verão a organização de um apanhado de reflexões, trocas e referências colhidas em bate-papos, disciplinas, eventos e oficinas em que me fiz presente. Coletadas a partir de 2023 (quando inicio o projeto), remexidas e enriquecidas desde o início de 2024 (quando minha orientadora, Mariana Ruggieri, me apresenta primeiro Fernanda Melchor e depois Ana Mendieta) e melhor aprimoradas no decorrer de 2025 (quando começo a pôr em prática a escrita), as ideias aqui contidas pretendem colaborar numa reflexão transdisciplinar sobre o que podem algumas poéticas feministas na elaboração crítica da violência do mundo de ontem e hoje, e na organização de futuros por vir.

Em sua estrutura, o texto possui uma introdução, três capítulos de desenvolvimento, uma conclusão e um pós-escrito. No primeiro capítulo, após a seção introdutória, busco aproximar as obras das principais autoras em investigação, examinando as formas como Ana Mendieta e Fernanda Melchor abordam a violência dentro dos contextos cubano e mexicano. Nessa parte, me baseio em leituras e reflexões a respeito do olhar social ao corpo feminino e no modo como essas artistas utilizam uma espécie de visão feminista para rever e reescrever outros tipos de história. No segundo capítulo, interessada numa elaboração mais aprofundada sobre a relação entre corpo e mundo, e tendo como foco primordial algumas performances de Ana Mendieta, analiso questões relacionadas ao sangue e ao vínculo entre circulação biológica e social, organismo íntimo e espacial. No terceiro capítulo, me detenho em uma leitura de *Temporada de furacões*, tendo em conta especialmente seu caráter polifônico, a imagem do furacão e a inscrição simbólica desse fenômeno na linguagem do livro. Por fim, após a conclusão, apresento uma espécie de *falso* pós-escrito do trabalho, pois trata-se de uma versão aprimorada de um ensaio, iniciado em setembro de 2024, que marcou o começo de uma mudança nos rumos tomados pela pesquisa; tornada aqui um estudo mais interdisciplinar e entremeado pela articulação entre performance e poesia, imagem e (voz) narrativa.

1 Introdução

A palavra *nós* carrega dois sentidos no português: *nós* como pronome pessoal, sujeito de verbos que se referem a um grupo no qual a pessoa que anuncia o termo se inclui; e *nós* como fios enlaçados, o plural de um emaranhado de linhas entrecruzadas e difíceis de desatar. Nos dois sentidos impregnam-se noções de junção, combinação, relação. Via de regra, são dois exemplos de uma homonímia perfeita nascida, até onde eu descobri, por uma mera coincidência fonética e etimológica. *Nó* remete a tecido, *tecido* deriva da mesma raiz latina de *texto* (*textus* ou *textum*, participio do verbo *texere*) e nenhum texto é feito ou pensado por uma pessoa só. *Nós*, como pronome, eu e mais alguém, é quem trabalha ao longo da urdidura, tecitura, enredamento de um texto. Sua teia é formada por um estado de ser múltiplo e imbricado.

Nas páginas adiante, quero tecer um fio que enreda esse nós-nó enquanto traço uma relação entre duas artistas reconhecidamente distantes uma da outra. Ana Mendieta foi uma artista plástica e performer cubana que viveu entre 1948 e 1985. Passou a maior parte da vida nos Estados Unidos sem abrir mão das raízes latinas que possuía. Morreu aos 36 anos sob circunstâncias que carregam fortes indícios de feminicídio. É juridicamente considerada uma artista suicida. Fernanda Melchor é uma escritora mexicana nascida em 1982. Cresceu e mora até hoje no México que ambienta suas obras. Vem sendo premiada e está em plena atividade. Elas nunca fizeram nada juntas. Não se conheceram, não viveram na mesma época, não nasceram no mesmo país, não pertencem ao mesmo campo artístico. Entre ambas há distanciamentos quanto aos métodos criativos, a temporalidade de vida e prática artística, os espaços de convivência. Entre ambas há aproximações quanto ao trabalho com realidades latino-americanas fortemente marcadas pelo imperialismo estadunidense, o interesse pelo tema da violência, a centralidade em corpos feminizados e dissidentes. Com a intenção de desenvolver uma leitura feminista de alguns de seus trabalhos, adoto-as como as principais autoras do corpus deste estudo para refletir sobre outras formas de abordar o assunto da violência de gênero nas artes. Mas até que ponto, e com base em quais métodos investigativos, é possível tecer um *nós* ou *nó* comum entre autoras tão distintas? Se elas não chegaram a fazer nada juntas, que tipo de ação posterior ao próprio tempo em que as duas criaram pode ser o verbo desse pronome pessoal? Que tipo de elo pode se estabelecer? Uma vez que isso seja feito, como escapar ao erro de enquadrar esse *nós* numa globalização imprecisa e inadequada?

Construir uma pesquisa que tem como base a formulação de um ensaio sobre arte e literatura a partir do feminismo não pode deixar de reparar em como partes significativas do pensamento feminista atual são movidas pela defesa da interrelação enquanto prática conjunta

para a organização de outros mundos possíveis. Para Donna Haraway (2023a) em *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*, uma das formas de se responder ao mundo de devastação que habitamos hoje significa agir com *respons-abilidade* (*response-ability*): prática que implica, sinteticamente, a capacidade de responder a acontecimentos desestabilizadores de maneira ética, cuidadosa e interconectada com outras existências humanas e não humanas. Importante pensadora feminista da atualidade, Haraway adota no livro o conceito de *simpoiese*. Junção das palavras *simbiose* – na ecologia algo como *vida em comum, vida partilhada com o outro* – e *poiesis* – origem grega do que hoje conhecemos como *poesia* e que significa *fazer* –, o termo aparece como uma defesa da articulação entre arte e ciência que surja de um fazer-com para devir-com. Segundo ela: “*Simpoiese* é uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. Ela descreve a mundificação conjunta, em companhia” (Haraway, 2023a, p. 119, grifo da autora). Há muitos meios de pensar simpoiéticas emergentes. Nas palavras de Donna Haraway (2023a, p. 9): “A missão é formar parentescos em linhas de conexão inventivas como uma prática para aprender a viver e morrer bem uns com os outros em um presente espesso”. Neste trabalho, não pretendo me dedicar à construção de um pensamento que se volte às problemáticas ambientais promovidas pelo Antropoceno e pelo Capitaloceno ou às relações interespécies. Assim como não pretendo partir de um exercício de fabulação que aproxime Ana Mendieta e Fernanda Melchor ao campo de futuros fictícios em que um encontro entre ambas poderia ter acontecido. Pretendo, em vez disso, pensar um tipo de “parentesco estranho” (Haraway, 2023a) entre essas duas autoras. Pois, além de esbarrar em aspectos relacionados ao mundo (ou um mundo) e seu fim, o recorte das páginas a seguir trata de violência com especial enfoque na violência de gênero e no modo como Mendieta e Melchor abordam o tema em seus espaços parciais de criação e política. O elo que estabeleço, contudo, se enquadra em um problema: como encontrar formas de responder a práticas de violência generalizada por meio da arte e da literatura? “*Como abordar a urgência?* Essa é a pergunta que deve arder para se ficar com o problema. [...] É flagrante a necessidade de renovar o pensamento conjuntamente, atravessando as diferenças entre posicionamentos históricos e os diferentes tipos de conhecimento e especialidade” (Haraway, 2023a, p. 17, grifo da autora). Tomo, portanto, esse tipo de formulação harawayana de *ficar com o problema* por entender que, se algo resta ao feminismo enquanto jeitos de rebater lógicas patriarcais fomentadoras de violência, este algo a fazer precisa partir de formas desconstruídas, partilhadas, parciais e interrelacionadas de agência. Formas contrárias ao mundo que conhecemos hoje e às lógicas do conhecimento armado pelo masculinismo da cultura e da ciência dominante – seus métodos, suas generalizações, suas tentativas violentas de unificação.

Em *Frutos estranhos*, Florencia Garramuño (2014) pensa a literatura contemporânea, suas configurações híbridas e seu fora de si. Com o olhar voltado às manifestações de um caráter expandido e inespecífico nas artes e literaturas das últimas décadas, a autora acredita haver, no enfraquecimento de formas totalizantes e centralizadoras, “uma escrita que se distancia constantemente de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si” (Garramuño, 2014, p. 18). Em outras palavras, ela destaca que “[os] entrecruzamentos de fronteiras e [a] aposta no inespecífico podem ser pensados como práticas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas” (Garramuño, 2014, p. 27). Nesta pesquisa, engendrada em conjunto com reflexões empreendidas pela filosofia feminista e dedicada a observar abordagens distintas de um tema em comum, há certa tentativa de habitar o terreno do inespecífico e do híbrido. Indo além de uma concepção convencional do literário, busco caminhar até formas criativas menos limitadoras em seus sentidos e suportes. Ou, de maneira mais precisa, até uma expedição mais descentralizada do que pode a *poiesis* enquanto fazer inventivo-ético-feminista nascido de uma construção mágica que se faz não só com o uso de palavras, mas também com e em tudo que se adequa ao espaço imaginativo e que dá cabo de expandir as possibilidades do que estava posto anteriormente.



Devo ter sido desatenta, mas apenas percebi a semelhança entre as palavras *imagem* e *imaginação* durante o tempo desta pesquisa. Derivadas de uma raiz latina em comum (*imago*, *imaginari*), esses termos foram motores enquanto pensava como estabelecer um vínculo entre as visualidades, a performance, a ficção e a poesia que perpassa esta investigação. Ana Mendieta é ligada ao campo das artes plásticas e Fernanda Melchor é uma escritora destacada por sua ficção em prosa. Para o recorte das obras de ambas, me deterei a algumas imagens de esculturas, foto-performances e vídeo-performances elaboradas pela cubana, e ao romance de maior destaque, até então, da mexicana: *Temporada de furacões*. Em cada um dos trabalhos das autoras, parto da hipótese de que suas abordagens pertencem a uma construção desde aquilo que restou e do que se anuncia como repetitivo em um contexto de violência no qual as mulheres acabam por ser algumas das figuras mais renegadas ao não discurso, ao âmbito doméstico e ao que fica de fora da História oficial. E, se expandirmos o que Svetlana Aleksiévitch disse em *A guerra não tem rosto de mulher*, além da guerra “feminina” ter “cheiro, cor, o mundo detalhado da existência” (2016, p. 20), ela também tem, antes de tudo, um corpo. Corpo subjetivo,

localizado e político que se afasta de categorias rígidas e abstratas como heróis ou vilões, grandes feitos ou grandes tragédias. Por isso, o laço que crio entre elas parte de um entendimento que vê, tanto em Mendieta quanto em Melchor, um pensamento sobre os efeitos da violência no espaço por meio dos rastros, restos e ruínas daquilo que já foi dito e redito pela lógica dominante do saber ao passo em que tenta dar conta, pelas vias criativas, do que ainda não se disse. Nesse sentido, estabeleço uma reflexão sobre a violência e suas implicações em uma tecitura textual que se pretende conceitual, estrutural e metodologicamente corporificada, uma vez que me dedico a uma leitura feminista interessada antes no local que no universal. Através de um gesto investigativo atento às possibilidades de reescrita dos fatos, aos aspectos circulatórios e espaciais da violência e ao uso do discurso e da linguagem como ora promotoras de violência, ora possibilitadoras da montagem de contradiscursos a lógicas dominadoras, cada um dos três capítulos da dissertação terá como linhas de força reflexões contra-hegemônicas sobre 1) o ato de olhar, 2) o sangue e 3) a língua. A partir disso, tento entender se há, nas obras selecionadas, uma forma poética preocupada em tramar aspectos e estruturas diferentes daquelas regidas pelo sistema (fa)logocêntrico, enquanto defendo que, se o fazer – a *poiesis* – parte, antes de tudo, do corpo – da mente, das mãos, dos sentidos, da união de forças necessárias à construção –, a poesia e tudo o que compete ao terreno do poético também é corporificado ao tornar-se materializado. Por esse viés, a pesquisa se aproxima de uma tradição artística e feminista que se nega a desvincular o corpo biológico do social enquanto insiste em desvendar e assimilar estados de ser nos quais mulheres podem viver.

No recorte de análise, serão discutidos constantemente velhos e novos jeitos de criar. Compondo-se de uma articulação constante com outras vozes, textos e autoras, a dissertação se apoia tanto em recentes quanto em clássicas discussões feministas, e em mitos e símbolos femininos, para tentar imaginar quais respostas podem emergir da arte em tempos de violência, mal-estar social e políticas de guerra. Em *Temporada de furacões*, como se verá, é a partir da morte de um corpo feminino transgênero que podemos acessar outros tipos de contação de um feminicídio. Sem o interesse de se vincular a tradições masculinistas de investigação, Fernanda Melchor monta sua narrativa mediante as vozes de um povo pobre, marginalizado e marcado por violências de todos os tipos. É a partir desses sujeitos enunciativos que acessaremos os meandros do acontecimento e poderemos refletir sobre a violência de gênero desde perspectivas mais descentralizadas e localizadas dos fatos. Algo parecido acontece com o que se articula na obra de Ana Mendieta, que permeia seus trabalhos num hibridismo de formas, materiais e suportes para pensar o corpo feminino em constante relação com o mundo, a natureza e o que se apresenta como socialmente urgente.

Sobre a leitura a ser empreendida do que diz respeito à artista cubana, vale destacar de antemão que este trabalho não pretende focalizar nos aspectos biográficos de sua figura. Em dado momento, será vista uma breve apresentação de sua vida e obra, com a principal intenção de ambientar Ana Mendieta ao público brasileiro (em especial as pessoas dedicadas aos estudos de literatura que ainda não conhecem seu trabalho), mas sem destacar as já muito discutidas complicações jurídicas decorrentes de seu falecimento. Para detalhes sobre o acontecido e seus desdobramentos no meio artístico dos EUA, sugere-se ouvir a primeira temporada do podcast *Death of an Artist*. Nele, a curadora e historiadora de arte Helen Molesworth (2022) investiga o caso. Causado por uma queda do 34º andar do apartamento em Nova York onde Ana morava com seu marido, o artista minimalista estadunidense Carl Andre, o fato desencadeou polêmicas públicas e investigações sobre a verdadeira causa da morte. Após algumas sessões de julgamento, Andre foi considerado inocente das suspeitas de ter jogado a companheira pela janela e a questão não voltou a ser investigada pela justiça norte-americana. Pesquisa publicada em 2022, o podcast demonstra como a recepção ao acontecimento – ocorrido no dia 8 de setembro de 1985 – e as mudanças político-sociais das últimas décadas provocaram uma revisitação da obra de Ana Mendieta ao longo dos anos e uma revisão da imagem pública e profissional de Andre. Em 24 de janeiro de 2024, Carl Andre morreu, aos 88 anos, depois de manter uma velhice reclusa e evitar tecer, durante toda a vida, comentários sobre a relação com Ana. Tendo esses fatores em vista, ainda que as condições da morte de Mendieta indiquem para muitas pessoas – e inclusive para mim – um caso de feminicídio que teria se dado numa época em que tal designação não existia nem muito menos era tipificada como crime¹, não pretendo tornar as circunstâncias de um provável feminicídio um pretexto para demonstrar a relevância de uma pesquisa sobre a artista ou esta possível ligação concreta e real com o tema da violência de gênero sobre o qual este trabalho reflete. Assim como não tenho a intenção de fomentar uma compreensão de que suas obras antecipariam ou mesmo preveriam um fim supostamente

¹ O conceito de *feminicídio* amplia o termo familiar anterior *femicídio* e ajuda a implicar, graficamente, a diferença de mortes de mulheres por razões comuns das mortes motivadas por questões de gênero. Esta importante diferenciação conceitual foi estabelecida pela mexicana Marcela Lagarde, em 1998, numa reflexão crítica aos assassinatos sistemáticos das mulheres de Ciudad Juárez, no México, e à impunidade e inoperância do Estado no que concernia à perpetuação dos casos. Extensão da palavra *femicide*, criada pela sul-africana Diana Russell em 1976, a expressão hoje consensual para falar da morte de mulheres por questões de gênero é *feminicídio*, como proposto por Lagarde (2006). Inicialmente pertencente a discursos públicos e discussões levadas a tribunais por ativistas e intelectuais feministas, o termo ainda galga espaço nas jurisdições de cada país. Na justiça dos Estados Unidos, por exemplo, até agora não há uma lei que carregue esse nome ou dê conta das especificações desses tipos de assassinatos. Em Cuba, apesar da pressão de organizações feministas independentes e da reforma no Código Penal do país em 2022, o governo ainda não reconhece o feminicídio como figura delitiva distinta. No México, a legislação de âmbito federal começou a adotar o uso jurídico da palavra em 2012. No Brasil, esse tipo de caso é tipificado como crime desde 9 de março de 2015 e deixou de funcionar como um agravante para homicídios qualificados para se tornar um crime autônomo em outubro de 2024.

suicida de sua vida, como já foi feito por analistas e críticos de arte, e pelos advogados que trabalharam em defesa de Carl Andre durante os julgamentos. Colocando-me como contrária a esse tipo de visão, pretendo refletir acima de tudo sobre as obras da artista que se adequam ao meu assunto de interesse – e que foram elaboradas, principalmente, entre seus primeiros anos de atividade artística profissional –, as críticas tecidas por Ana nesses trabalhos e a maneira como cada uma dessas criações pode reverberar hoje, 40 anos após sua morte, e nos ajudar a refletir sobre a questão desde uma perspectiva feminista.

Valendo-me, então, de um corpus que se afasta e se aproxima de maneiras particulares, a dissertação é atravessada pela figura metafórica e conceitual do furacão. Inspiração advinda do título do romance de Fernanda Melchor, a discussão pretende partir de uma expansão do sentido desse fenômeno no livro para chegar a uma reflexão estética-ética-feminista que circule e faça uso de formas desconstruídas de criação para nos ajudar a imaginar outras realidades à vista. Tendo esse elemento meteorológico como um dos fios que perpassa não só o conteúdo, mas também a escrita deste trabalho, esta pesquisa aposta no conceito de Donna Haraway (2023a) de responsabilidade por entender que está no contato interconectado de diferentes formas, leituras e tecituras criativas a possibilidade de rever e responder com habilidade as naturezas desestabilizadoras e propulsoras de violência do mundo de hoje.



Terminadas as décadas que concentraram as mais intensas reivindicações feministas do século XX, aquelas realizadas globalmente nos efervescentes anos de 1960, 1970 e 1980, Tununa Mercado acreditava, no fim de 1990, que o que começava a se desenhar ali era “o tempo de uma poética feminista” (Mercado, 2018). Agora, nos anos 20 do século XXI, seguimos no engendramento dessas poéticas. O urgente desafio deste momento parece ser o encontro com uma sincronia necessária entre diferentes seres e saberes para aprender a viver em um mundo em vias de extinção. Qualquer fazer poético-inventivo que se proponha efetivo, interseccional e engajado se configura num exercício de habitar o “olho do furacão” com a responsabilidade necessária². Para algumas filósofas feministas da ciência, apostar na mistura e na construção de formas combinadas parece ser o atual melhor caminho para descobrir outras possibilidades de futuro em nome da (re)composição de um pensamento antimasculinista. Este trabalho,

² Para uma outra forma de pensar arte e construção em nosso tempo atual, ver o ensaio “Arquitetura para uma possível *etopoiese* feminista”, de Carolina Correia dos Santos (2017) para a revista *Z Cultural*. Disponível em: <https://revistaz.lettras.ufjf.br/arquitetura-para-uma-possivel-etopoiese-feminista/>. Acesso em: 13 jan. 2026.

demarcado pela observação de uma arte que, já estamos cansadas de saber, não muda o mundo, tenta seguir uma tradição feminista que abre mão de objetividades científicas desencarnadas (Haraway, 2023b) para se jogar no seu oposto e dizer:

do meu corpo encarnado
olhos miram um horizonte à deriva
sangue circula por um devir
línguas se desdobram em mim

da minha silhueta sem esqueleto
não elaboro códigos únicos
não visualizo apocalipses
não se ouvirá um eco
sem a abertura de tantos deles;
dos sons sussurrados
não ditos e não escutados
até aqui

2 Vênus e Antígonas

Quando uma mulher é morta por ser mulher, retira-se dela a possibilidade de futuro. Quando uma outra é violentada, retira-se dela a saúde e a estabilidade. Quando ainda outra é raptada ou violada, retira-se dela o poder sobre o próprio corpo. Quando uma ou outra dessas coisas acontecem, de algum modo, todas acontecem. A imposição de poderes inerentes a esses eventos compõe a base de toda violência de gênero. Forma-se uma espécie de esquema em que se repetem circunstâncias, personagens e fraturas. Estabelece-se uma ordem. A questão recai naquilo que se retira – de quem e de que modo. E ainda que, no mundo ocidental contemporâneo, esses episódios pertençam ao campo da ilegalidade (já foram feitas e estão em vigor muitas leis e decretos que buscam punir esse tipo de prática), suas causas e consequências ainda são enfrentadas com dificuldades, dadas as estruturas complexas que permitem sua continuidade e reiteração. É como se, apesar das respostas sociais e jurídicas aos casos, das reações cada vez mais organizadas, existisse um espiral – uma forma ou padrão – impulsionando forças que se apresentam na repetição dos acontecimentos e nos dados que são retroalimentados e crescem, mantendo a ordem desordenada da violência em vigor.

Como desdobramento dessas dinâmicas no contexto contemporâneo, observa-se, por um lado, a intensificação de denúncias e da circulação pública de casos dessa natureza, que são amplamente difundidos por meios de comunicação e redes sociais; e, por outro, a proliferação de discursos misóginos, sobretudo em ambientes digitais, que buscam legitimar velhas formas de dominação masculina. Episódios recentes de grande repercussão – como agressões, violências sexuais³ e feminicídios⁴ – passam a operar como marcos reiterativos de um fator que

³ Para citar apenas dois casos que aconteceram durante a escrita deste trabalho e obtiveram repercussão nacional, o estupro seguido de morte que vitimou Catarina Karsten, uma professora de inglês e estudante de mestrado catarinense, em novembro de 2025, e o estupro coletivo praticado contra uma adolescente de 17 anos no Rio de Janeiro, em janeiro de 2026, podem ser compreendidos como expressões do desprezo às mulheres em um contexto de crescimento e tentativa de legitimação de condutas misóginas. No primeiro caso, Catarina foi estuprada e assassinada por Giovane Correa Mayer, de 21 anos, que é também investigado por outro estupro, cometido contra uma senhora de 69 anos, em 2022. No segundo caso, o crime foi perpetrado por um adolescente de 17 anos (cuja identidade foi preservada) e quatro jovens maiores de idade: Bruno Felipe dos Santos Allegretti, de 18 anos, João Gabriel Xavier Bertho, de 19 anos, Matheus Veríssimo Zoel Martins, de 19 anos, e Vitor Hugo Oliveira Simonin, de 18 anos. A convergência etária dos agressores nesses exemplos, aliada à natureza dos crimes, reforça a hipótese de que tais episódios não constituem desvios isolados, mas se inserem em um cenário mais amplo de normalização da violência de gênero e difusão de práticas e discursos que tentam legitimar os delitos.

⁴ Vale destacar dois casos brasileiros particularmente sintomáticos. Em dezembro de 2025, a soldado da Polícia Militar do Ceará Larissa Gomes da Silva foi morta a tiros por seu companheiro, também soldado da PM, Joaquim Gomes de Melo Filho, durante uma briga. Dois meses depois, em fevereiro de 2026, a soldado da PM de São Paulo Gisele Alves Santana foi assassinada em casa por seu marido, o tenente-coronel da PM-SP Geraldo Leite Rosa Neto, com um tiro na cabeça. Inseridos em contextos semelhantes de feminicídio e protagonizados por profissionais de cargos públicos próximos, as mortes de Larissa e Gisele simbolizam efeitos alarmantes por duas razões principais: a insegurança a qual até mesmo mulheres treinadas e que ocupam posições de autoridade estão sujeitas, e o fato de os autores desses crimes integrarem os quadros das forças de segurança pública de um país.

não se restringe à esfera jurídica, mas se estende às formas de representação, interpretação e circulação dos crimes. Nesse sentido, embora essa exposição possa favorecer o aumento de denúncias por parte de vítimas, familiares e testemunhas, ela não tem se mostrado suficiente para conter a repetição dos acontecimentos, evidenciando a estrutura social que os sustenta.⁵



Como reflexão a respeito da linha de choque entre legalidade e moralidade no trato sociopolítico da violência de gênero, Rita Segato (2025, p. 195) aposta que uma das estruturas elementares do problema está “na tensão constitutiva e irreduzível entre o sistema de *status* e o sistema de contrato”. Sua aceção baseia-se na constatação da ineficiência legal (contrato) perante os dados e casos largamente propagados de feminicídios, estupros, violências domésticas e demais crimes que acometem mulheres mundo afora e que nunca deixam de se vincular a práticas de controle, opressão e subjugação de corpos femininos (*status*). Para Segato (2025, p. 178), apesar do aumento exponencial de iniciativas jurídicas de combate ao problema, “erradicar a violência de gênero é inseparável da própria reforma dos afetos constitutivos das relações de gênero tal como as conhecemos e em seu aspecto entendido como normal. E isso, infelizmente, não pode ser modificado por decreto”. Esta leitura, portanto, focaliza não apenas as medidas legais requeridas sobre os casos e suas designações como crimes, mas também toda a normatividade sociocultural existente no que se refere aos papéis de gênero assumidos até hoje. Partir de entendimentos como o de Segato amplia as possibilidades de reflexão sobre o tema na medida em que, entre outros fatores, coloca sobre ele toda uma responsabilidade coletiva, comum e cultural que retira o assunto do âmbito privado e jurídico ao transpô-lo à esfera pública e civil, e que, conseqüentemente, nos leva a pensar sobre a maneira como o controle das mulheres pelas forças dominantes ajuda a fundamentar as múltiplas realidades e complexidades sociais, políticas e históricas tal como as conhecemos.

Enquanto nome incontornável na compreensão de que a ordem social patriarcal está intimamente relacionada com práticas imperialistas de dominação e poder, o pensamento de Segato conversa com o de intelectuais como Aníbal Quijano (2000), no que se refere à colonialidade do poder, e de María Lugones (2020), no que diz respeito à ligação entre

⁵ No começo de 2026, parlamentares do Congresso Nacional brasileiro avançaram na tramitação do Projeto de Lei nº 896/2023, que propõe incluir condutas misóginas entre os crimes punidos por práticas de discriminação, injúria ou incitação ao preconceito. O projeto passou a ganhar destaque popular em um contexto de aumento de casos de violência de gênero no Brasil.

colonialidade e gênero. Essa virada associativa que articula os dois tópicos é cara aos estudos de gênero em curso há algumas décadas e tem se tornado cada vez mais central nas abordagens feministas que se realizam nos contextos de países marcados pelo imperialismo europeu e que se propõem a ir além do conhecimento ocidental hegemônico. O que interessa na investigação desse contato é entender de quais maneiras, entre as raízes coloniais dos pactos, costumes, práticas espalhadas pelo terreno social da história – fundacionais de uma lógica comum violenta, homogeneizante e totalitária –, criou-se também todo um sistema cultural com normas, morais e hierarquias de gênero e sexualidade que refletem nessas ações uma espécie de “fenômeno *normativo*” (Segato, 2025, p. 177, grifo da autora). Para ir na contramão desse tipo de pensamento, seria preciso bagunçar essa normalidade, retirá-la de seu lugar-comum, buscar transformá-la em outra realidade, na intenção de articular não apenas uma legislação efetivamente eficiente, mas também uma reformulação da ordem sociocultural em vigor. Nas palavras de Segato (2025, p. 178):

Aqui, o trabalho da consciência é lento, mas indispensável. É necessário rompê-lo, instigá-lo, trabalhar por uma reforma dos afetos e das sensibilidades, por uma ética feminista para toda a sociedade. Os meios de comunicação de massa, a propaganda – incluo aqui a propaganda da própria lei – devem ser aliados indispensáveis para isso. E o trabalho de investigação e de formulação de modelos teóricos para a compreensão das dimensões violentas das relações de gênero, mesmo nas famílias mais normais e legais, deve ser constante. Como já foi dito: “fazer teoria sem ação é sonhar acordada, mas ação sem teoria ameaça produzir um pesadelo”.

Me pergunto então qual seria o papel da literatura nessa transformação. Tendo em vista que sua potência reside em um regime distinto daquele orquestrado pela força coercitiva – nos guiando por um percurso de sugestão, abertura e instabilidade dos sentidos⁶ –, o que poderia a arte contra um regime cuja identidade é caracterizada, em essência, pelo controle desmedido e pela imposição violenta da força? Seu papel estaria na responsabilidade pela “reforma dos afetos e das sensibilidades” de que fala Segato? Na contribuição para a formação de uma “ética feminista para toda a sociedade”? Mas como se dedicar a esse nobre trabalho enquanto corpos são violentados ostensivamente ao longo dos tempos e enquanto o que muitas vezes coordena a realidade de nossas vidas – femininas e feministas, mas não só – é o medo? Algum tipo corajoso de revolta poderia se tornar teoria e ação ao mesmo tempo? Arte e ficção podem ir além do sonho, contra o pesadelo da existência material?

⁶ Para pensar sobre o regime da arte em relação à política e as formas possíveis de reorganização do sensível, ver *A partilha do sensível*, de Jacques Rancière (2009).

Seguindo por uma outra via: como podemos entender os efeitos e causas da recente proliferação de obras artísticas sobre o tema da violência de gênero? Tais manifestações e suas novas e crescentes aparições no mercado da arte e da literatura podem chegar ao ponto de operar na estabilização de um regime de visibilidade em que a violência se torna não apenas um objeto crítico de denúncia, mas também uma realidade previsível, consumível e, em certa medida, normalizada? Quais formas éticas de manifestação podem surgir daí? Ainda sem respostas, todos os caminhos esbarram num espaço de conflito entre o que há e o que deve haver, o que fazemos e o que podemos fazer, o que acontece e o que precisa acontecer. A busca pela mudança e pela reforma típica da filosofia feminista.



No começo do século XX, Virginia Woolf já buscava esse tipo de reforma no caráter masculinista da literatura predominante em seu tempo. Como resposta a isso, ela começa a escrever, em 1928, o ensaio que viria a ser conhecido no Brasil como *Um teto todo seu*, célebre elaboração da escritora sobre a indissociabilidade entre a criação literária e suas condições materiais. Nele, é reveladora a passagem em que a narradora de infinitos nomes, *alter ego* de Woolf, anuncia a origem da renda que lhe permite escrever. São as 500 libras anuais deixadas por sua tia Mary Beton – dona de terras na Índia e morta em uma queda de cavalo ocorrida em Bombaim (hoje Mumbai), antiga colônia do império britânico no país – que possibilitam tempo e espaço livres para suas reflexões sobre gênero e literatura e que evidenciam a problemática a respeito de quem, afinal, pôde produzir e propagar suas obras mundo afora, sobretudo até boa parte do século XX. Essa observação de destaque a respeito do imperialismo, mencionado apenas brevemente no ensaio de Woolf (2014), é feita talvez pela primeira vez por Gayatri Spivak (2003), e nos leva a pensar que, antes de um teto, um quarto ou um dinheiro só pra si, a possibilidade de materializar a escrita e pôr em xeque o regime masculinista da cultura se inscreve, a princípio, por toda uma rede colonial estabelecida pelo pensamento eurocêntrico. Isso porque, uma vez que a morte da tia provedora da herança da narradora se dá em território ocupado pelo império britânico, e uma vez que ela mesma faz parte dessa empreitada colonial tendo em vista suas propriedades e atividades, é também desde as raízes desse domínio que Virginia Woolf escreve. A herança é antes de tudo cultural e se embrenha entre os âmbitos político e subjetivo, público e privado, evidenciando, em choque com a tese de Woolf, a indissociabilidade de temas como colonialismo, patriarcalismo, poder e subjugação. Pensar o

caráter geopolítico colonial em que esse clássico ensaio da crítica literária feminista está inserido, quase um século depois de sua publicação inicial, demonstra um pouco das mudanças em curso nos estudos de gênero das últimas décadas, campo que tem se ancorado cada vez mais em outras áreas do saber para uma reflexão mais complexa sobre como as práticas de violência se convertem em exercícios de subjugação impostos sobre dissidências de gênero e sexualidade – dado que nunca deixa de se relacionar com o espaço social do qual se fala.

Em outro momento do ensaio de Woolf (2014), uma menção breve, mas significativa para o pensamento feminista, é a presença do gato sem rabo que a narradora avista ao atravessar o campus de uma universidade – espaço que, à época da escrita do texto, vedava o acesso das mulheres. Essa imagem sutil, à primeira vista banal, do felino atua como uma representação da condição feminina em um ambiente que se pretende sólido, tradicional e intransponível (o espaço acadêmico moldado por uma cultura patriarcal) em que a presença das mulheres era percebida como algo fora de lugar, evocando um tipo de deslocamento e sensação de não pertencimento. Diante disso, é interessante cogitar, tomando como referência esse trecho bastante conhecido de *Um teto todo seu*, a existência de um outro tipo de gato sem rabo. Uma gata que, imaginemos, após ser atacada no pescoço por um cachorro de grande porte, tem de aprender a caminhar com a cabeça inclinada, torta, com as sequelas que o ataque canino lhe infligiu. Seu corpo – menor em estatura e força física em relação ao cão –, após a agressão, é deslocado de um lugar a outro, da normalidade à anormalidade, do comum ao estrangeiro. Após se recuperar, ela seguiria seu trajeto despertando estranhezas parecidas com as que o gato sem rabo de Woolf desperta, mas nesse caso sua denominação não seria marcada pelo *sem*, e sim por adjetivos ligados ao desequilíbrio, ao tortuoso, ao rústico. Seu olhar, sua postura, sua existência no mundo se distanciam do regular e do sano; seu estado é pra sempre demarcado pela diferença, mas não pela imobilidade. Diferente do cachorro, o ataque lhe custa uma revitalização completa; desse lugar, ela cria um novo modo de existência, novas táticas de sobrevivência, novas linguagens. É preciso criar. E é especialmente por conta disso que sua história se torna interessante, pois não começa a partir do ataque, mas sim se renova, se amplifica para além dele. Nesse sentido, me motivo a ponderar por esse caminho – o de uma gata atacada por um cachorro de grande porte – por entender que refletir, mesmo que metaforicamente, sobre como as violências inerentes ao processo colonial se perpetuam na existência comum daquelas e daqueles que são a ele submetidos é transgredir o previsto pela narradora do ensaio de Woolf – que analisa e reprovava a cultura patriarcal no meio literário do começo do século XX na Europa –, uma vez que essa gata ferida por um animal maior talvez não fosse vista por ela, e a história por trás daquela sequela não fosse ali acessada.

“Deixe-me imaginar, já que os fatos são tão difíceis de apurar” é o que diz Virginia Woolf (2014, p. 70) para justificar o exercício criativo ao qual ela recorre quando cogita a existência de escritoras não possibilitadas ou não reconhecidas na lógica patriarcal do meio literário de seu tempo. Coisas semelhantes fazem Ana Mendieta e Fernanda Melchor em seus trabalhos – artista e escritora pertencentes a outros tempos e espaços, mas que também pensam a violência do contexto em que estão inseridas pelo caminho da ficção e da arte. Nas obras selecionadas para o recorte deste trabalho, elas se dedicam a uma reflexão crítica sobre um tipo de violência masculinista mais extrema, ligada à vida e morte, que são sintetizadas neste texto dentro da categoria *violência de gênero*. Fazer isso por essas vias se configura, sempre, em um desafio ético e estético – uma manifestação entre os limites. O propósito de Woolf, de uma via distinta, se balizava em outras delimitações, assim como em outros métodos e critérios, e se constituía a partir de um cenário de poder colonial específico a sua classe e época. O importante agora – ou pelo menos o que tem me interessado por enquanto –, no início do século XXI e em território latino-americano, são outros fatores, entre eles o que almeja uma necessidade de repensar não apenas *o que transformar*, mas *como contar* essas histórias de mulheres, reconhecendo os limites e as possibilidades da arte e da literatura nesse processo.

2.1 Velhos rastros, novos gestos

No solo instável da América Latina da segunda metade do século XX, o exílio tornou-se uma saída comum para muitos habitantes locais. Entre guerras políticas e disputas de poder marcadas por práticas de opressão e violência, o êxodo estava entre as escolhas menos arriscadas para pessoas envolvidas ou submetidas aos problemas mais extremos relacionados às questões estatais e aos embates civis correntes; em geral, balizados por dinâmicas impostas por ditaduras militares, medidas autoritárias vinculadas às leis de seguranças nacionais, e trocas não democráticas de líderes governamentais em países que vão desde o Cone Sul até o Caribe. No Brasil e em outras nações vizinhas, como exemplo de suas especificidades partilhadas, as fugas eram empreendidas por políticos de oposição, guerrilheiros, artistas contrários aos regimes etc. No entanto, foco, a seguir, numa história menos conhecida e cujas características em muito se diferem daquelas mais familiares ao nosso contexto histórico.

Em 18 de novembro de 1948, na região caribenha, mais precisamente em Cuba, nasce Ana María Mendieta Oti, a segunda filha de Raquel Oti Mendieta, uma professora de química e física, e Ignacio Mendieta, um advogado de renome no meio político do país naquele tempo. Pertencente ao seio de uma família aristocrática, católica e de classe média alta de Havana, com

forte tradição e influência na política nacional, Ana cresce num cenário social de turbulência, sendo afetada diretamente por isso ainda criança já que, em setembro de 1961, aos 12 anos de idade, ela é retirada de sua casa e enviada por seus pais aos EUA, assumindo a condição de exilada. O deslocamento, que aconteceu junto de sua irmã Raquelín, então com 15 anos, fez parte de um programa de êxodo em massa de crianças e adolescentes cubanos (todos entre 6 e 18 anos) chamado Operação Pedro Pan (ou Peter Pan)⁷. A iniciativa – resultado de uma política que envolvia forças anticomunistas e propagandas externas sobre o que supostamente seriam os efeitos sociais e educacionais da União Soviética e da revolução comunista de Fidel Castro sobre os menores de idade do país – se propunha a mitigar o medo gerado pela “ameaça do comunismo”, instaurado sobretudo entre as famílias mais abastadas de Cuba, de modo que os encaminhamentos para os EUA passaram a ser mobilizados como alternativas adotadas pelos pais. Os filhos, por sua vez, partiam desacompanhados e com perspectivas de retorno que se alongaram bem mais do que o esperado, por anos a fio. O programa, financiado pelo governo estadunidense e pela igreja católica norte-americana, atuou entre os anos de 1960 e 1962, e foi responsável por retirar mais de 14 mil crianças do país. Entre elas estava Ana.

Inicia-se, nesse processo abrupto e incômodo de emigração de sua terra natal, uma das grandes viradas na vida da artista. Tendo crescido longe de casa durante anos importantes de sua formação, a experiência do exílio forçado grava nela uma assinatura determinante, sendo movida a uma mudança em sua percepção sobre o mundo – assim como sobre si mesma –, ao começar a viver nos EUA durante a década de 1960. Como aconteceu com outras crianças exiladas de Cuba por meio da Operação Pedro Pan, Ana e Raquelín foram mantidas entre orfanatos e lares adotivos temporários durante os anos de adolescência em que estiveram no país. Nessa posição de imigrantes, elas passam a reconhecer a latinidade e racialidade de seus corpos⁸ – quanto mais no predominantemente branco estado de Iowa onde residiram até o início da vida adulta –, e começam a construir suas identidades pessoais e culturais a partir do contato com um contexto estrangeiro que demarca sobre elas a diferença.

Da saída de sua terra natal em Cuba para a vida de imigrante nos EUA, Ana Mendieta se constrói como mulher e artista. Em 1969, conclui o curso de bacharelado em Artes, tornando-se, em 1972, mestra em Pintura e, em 1977, mestra em Intermídia e Vídeo – todos títulos concedidos pela Universidade de Iowa. Com base nessa formação e nos círculos que daí

⁷ Sobre a Operação Pedro Pan, ver um dos mais recentes documentários sobre o tema, dirigido pelos brasileiros Mauricio Dias e Kenya Zanatta e lançado em 2020, o homônimo *Operação Pedro Pan*.

⁸ Ana e Raquelín Mendieta eram ambas fenotipicamente brancas no contexto da América Latina, mas, devido ao status de mulheres cubanas exiladas, foram alvo de insultos racistas e misóginos que as fizeram entender, sob um outro prisma, o que era ser branco ou não branco em um país como os EUA.

derivam, Ana constitui, na base de sua educação artística, interesses que vão além da pintura, da escultura ou de um conceito de arte tradicional ao trabalhar com práticas experimentais de *body art* (arte do corpo) e *land art* (arte da terra), vinculando sua obra ao campo da arte conceitual e efêmera, explorando o próprio corpo como sujeito e objeto da manifestação, e se utilizando de recursos e técnicas rudimentares em suas produções. Na breve carreira artística que construiu – concentrada em cerca de 15 anos de atividade –, Ana elaborou séries de trabalhos voltados a temas como violência e reintegração entre humanidade e natureza, nas quais se utilizava de elementos orgânicos como terra, água, fogo, sangue e plantas para colocar, no centro da manifestação, o seu próprio corpo – tornado arquétipo de algo que transcende sua existência. A ideia, ligada à desmaterialização da obra de arte e afastada de exposições artísticas convencionais, de modo geral, consistia em imergir em ambientes onde, ao explorar terreno, rastros e composição de elementos, montaria a criação artístico-performativa sob lentes – de filme ou fotografia – que funcionavam como registros (Blocker, 1999; Cabañas, 1999).

Encontrando-se e amadurecendo como artista ao longo dos anos, se integra à cena artística norte-americana da época quando se muda para Nova York e começa a se destacar por seu caráter transdisciplinar, associando-se a coletivos de arte feminista – como o A.I.R. Gallery e a revista *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* –, enquanto buscava entender o vínculo íntimo entre humanidade e natureza, corpo e terra, subjetividade e coletividade social. Dedicada às artes visuais, plásticas e performáticas populares entre os círculos de vanguarda das décadas de 1970 e 1980, Ana continuava a sentir em si mesma as marcas de sua qualidade como mulher estrangeira, de modo que passa a buscar por reintegração à região de origem em viagens feitas ao México e à Cuba, num exercício de trabalho de campo e escavação de raízes histórico-sociais expressas em sua atividade profissional. Atualizando e readaptando o que costumava explorar nas práticas de *body art* e *land art*, Ana Mendieta definia seu projeto artístico como o que ela chamava de *earth-body art* (arte terrena-corpórea, em tradução livre).



Num raro poema da artista, datado de junho de 1981 e reproduzido por Nancy Spero numa edição de 1992 da *Artform*, ela escreve:

Pain of Cuba
body I am
my orphanhood I live

In Cuba when you die
the earth that covers us speaks

But here,
covered by the earth whose prisoner I am
I feel death palpitating underneath
the earth.

And so,
as my whole body is filled with want of Cuba
I go on to make my work upon the earth,
to go on is victory.⁹

Seu querer por Cuba e pela terra, nascido da escuta de seu corpo e da vivência de sua orfandade, está vinculado ao desejo por pertencimento após o exílio. O desejo por deixar de ser sufocada pela terra para coabitá-la; na busca de uma vitória constituída pelo encontro, e não pela disputa. Porque a terra, ao abraçar e desmontar seu trabalho, retornando a sua forma anterior, também vencia. Como suporte e objeto da manifestação, a terra abraçava a autora do trabalho; uma se embebia da outra, para a construção de uma nova e irrepetível moldura. Seu querer tinha em essência uma vontade de integração constante, que se materializava por meio de gestos precisos, frutos de um labor cuidadoso. Nas palavras de Spero:

Sozinha com suas ferramentas e equipamentos especiais, ela iria caminhar até um local escolhido, deitar-se e marcar seu corpo no chão, cavar trincheiras, enchê-las com pólvora e atear-las ao fogo para arderem loucamente. Celebrando a pequena forma terrosa de uma figura feminina abstrata. Um ritual violento, ainda que contido. A terra eventualmente encobria os rastros da performance à medida em que sua arte se erodia e o solo retornava ao seu estado anterior. (1992, p. 77, tradução minha).¹⁰

⁹ Tradução ao português: “Dor de Cuba/ corpo eu sou/ minha orfandade eu vivo// Em Cuba, quando você morre/ a terra que nos cobre fala// Mas aqui,/ coberta pela terra da qual sou prisioneira/ Eu sinto a morte palpitando abaixo/ da terra.// E então,/ como todo meu corpo está coberto de querer por Cuba/ Eu sigo a fazer meu trabalho sobre a terra,/ seguir é vitória.”. Tradução minha.

¹⁰ No original: “Alone with her special tools and gear, she would hike to a chosen site, lie down and mark her body on the ground, dig trenches, filling them with gunpowder and setting them alight to blaze madly. Celebrating the small earthen shape of an abstracted female form. A violent ritual, yet contained. The land eventually covered up the traces of the performance as her art eroded and the earth returned to its previous state”. (Spero, 1992, p. 77).



Antes de estar sozinha, porém, Ana Mendieta pensava em coletivo. Desse fato, anterior ao processo criativo isolado que ela empreendia com frequência, também advinha seu impulso por pensar a experiência feminina no mundo. Carolee Schneemann, contemporânea e amiga de Ana, disse em uma entrevista de 2011: “Nós dizíamos que a violência contra as mulheres se relaciona com todo o senso patriarcal de violência contra o mundo natural e de resistência às integrações de gênero”¹¹ (2011, p. 186, tradução minha). Havia, então, uma aproximação consciente entre a complexidade das questões de gênero e o instinto dominador e conquistador associados às formas modernas de poder capitalista. Sua obra não deixa de demonstrar essa questão, uma vez que as abordagens, desde a iniciação, enquanto conceito e origem, não trabalham os temas de feminilidade apenas de maneira restrita e unificada, mas também em consonância a temas como (neo)colonialismo e exploração capitalista (Dias, 2022). Na medida em que pensava sua existência no mundo junto à cultura e à natureza, estabelecendo em múltiplas vertentes a base de suas criações interdisciplinares, ela evidenciava seu interesse em examinar a história social a partir de aspectos comuns entre os sujeitos, expressões em vias de coletividade entre mulheres, enquanto mobilizava técnicas e conhecimentos que transgrediam o proposto pela normatividade branco-estadunidense da segunda metade do século XX. Nesse sentido, ainda que tenha participado ativamente dos círculos feministas de seu tempo, Ana percebia e criticava a baixa inclusão do movimento a mulheres não brancas – latinas e negras – que carregavam questões além das reivindicadas por mulheres brancas norte-americanas.

Dentre os trabalhos da artista que mais se preocupavam com a ligação entre corpo, memória, identidade e pertencimento, destaca-se a série *Siluetas*, constituída principalmente por filmagens, fotografias e performances nas quais Mendieta moldava desenhos e esculturas que remetiam à presença do corpo feminino na paisagem. Em um dos exemplos mais notáveis disso, na revista *Heresies* número #13, sobre feminismo e ecologia, lançada em julho de 1981 (ver figura 2), Ana colabora com o título “La Venus Negra, based on a Cuban legend”, em uma página na qual expõe a imagem de uma das obras de sua série, acompanhada de um resumo traduzindo a lenda para o inglês (ver figura 3).

¹¹ No original: “We said that the violence against women relates to the whole patriarchal sense of violence against the natural world, and the resistance to gendered integrations” (Schneemann, 2011, p. 186).

Figura 2 – Capa da *Heresies* #13. *Earthkeeping/Earthshaking: Feminism & Ecology*. 1981.

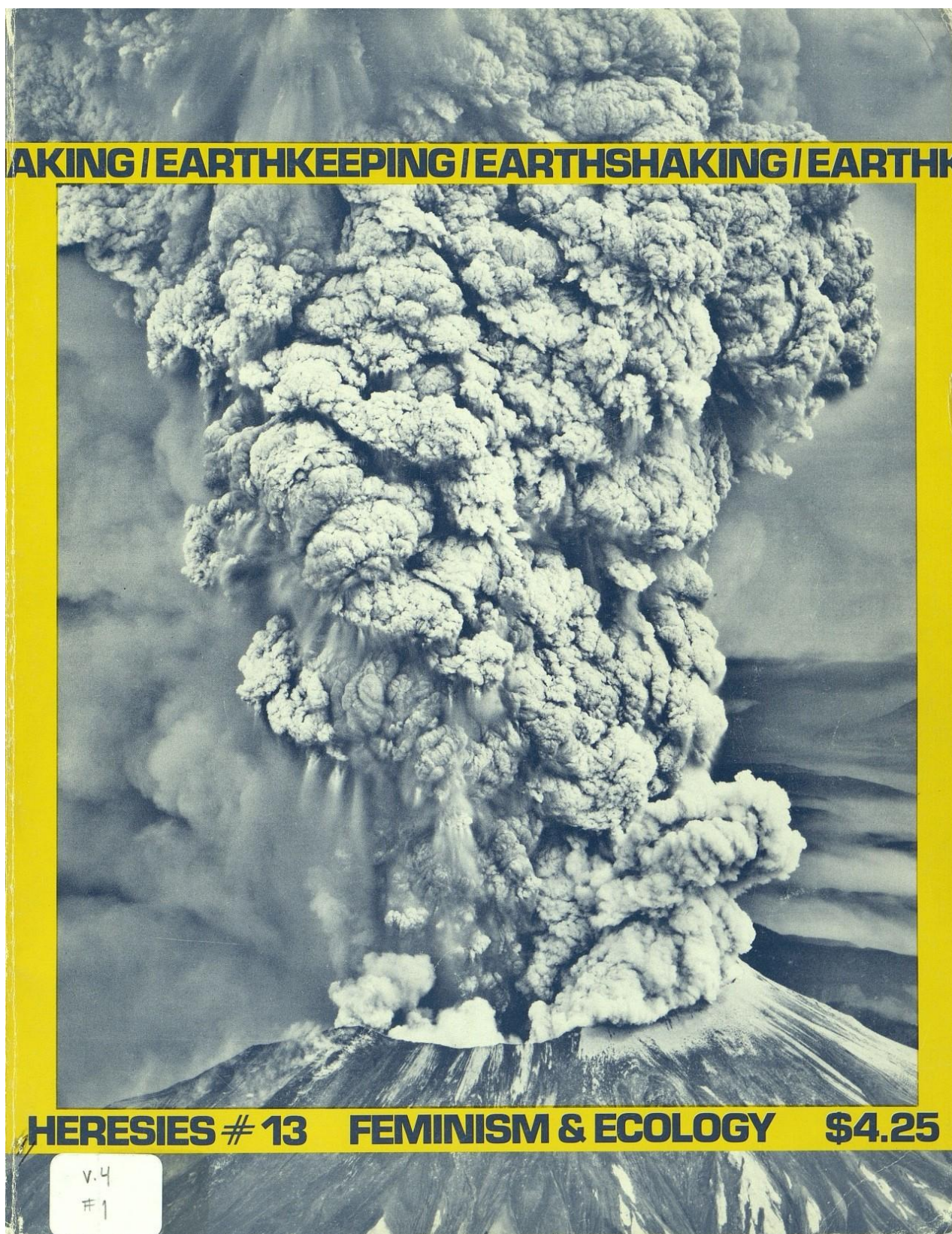


Foto: © No More Nice Girls Productions, 2026. Heresies Film Project.

Figura 3 – Página de Ana Mendieta para a *Heresies* #13. 1981.

La Venus Negra, based on a Cuban legend.



Ana Mendieta. *Siluetas Series*, 1980. Earth and gunpowder.

Ana Mendieta

Around 1817, when Spanish colonists first set foot on the *Cayo Loco*—a key off the South Coast of Cuba near the city of Cienfuegos—they found a sole inhabitant. She was a young Black woman, nude except for necklace and bracelets of seeds and seashells, and so lovely that “the most demanding artist would have considered her an example of perfect feminine beauty.” She was a survivor of innumerable generations of the Siboney Indians, who had been extinguished by colonization. They called her the Black Venus.

At the sight of the Spaniards, she ran—from fear rather than modesty. They caught her and discovered she was mute. Living alone on the *Cayo Loco*, she was accompanied everywhere by a white dove and a blue heron. Spreading their wings, they would touch her mouth with their beaks, in silent caress.

When one of the colonists took her home with him, gave her food and clothing, he expected her to please him and to work for him in return. But taken from her island freedom, and unable to speak, she nestled in a corner, refusing to get up, work or eat. Finally, alarmed at the prospect of her death by starvation, they took her back to the *Cayo Loco* to live in freedom.

From time to time over the years, the citizens of Cienfuegos tried again to “civilize” the Black Venus. But each time her passive protests forced them to return her to the key, where she reigned in solitude with the blue heron and the white dove her only subjects.

The historian Pedro Modesto recalled that when he was a child, around 1876, an old Black woman, with hair like a huge white powder puff and naked except for a blue, red and white necklace, secretly entered his house. She refused clothing and was dressed only by physical force. She refused all the food offered her except for native products—yucca, bananas and sweet potatoes. The next morning she had disappeared, leaving the clothes behind. That was the last time she was seen.

Today the Black Venus has become a legendary symbol against slavery. She represents the affirmation of a free and natural being who refused to be colonized.

Cuban artist Ana Mendieta has been making earth-body sculptures since 1973. She exhibits at A.I.R. Gallery in NYC and received a Guggenheim Fellowship in 1980.

A imagem da série se centra num relevo que evoca a silhueta de um corpo feminino impresso na terra e que aparece como uma espécie de vestígio simultaneamente presente e ausente, preenchido e vazio. Pelos traços e materiais que remetem a algo orgânico – podendo lembrar, ao mesmo tempo, um acúmulo de resíduos constituídos por elementos naturais, e o contorno de uma vulva –, o desenho remete a conceitos comuns dos trabalhos da artista ao explorar ideias de permanência e efemeridade (uma vez que as marcações desapareceriam com o tempo devido à agência da natureza sobre o solo) em consonância com noções de memória e deslocamento, que são fortalecidas pela lenda da Vênus Negra que serve de apoio.

A história que acompanha o registro conta a existência da única habitante de Cayo Loco, província de Cienfuegos, por volta de 1817, quando os espanhóis chegam à ilha. Tratava-se da última sobrevivente do povo indígena Siboney, que, após dizimação colonial, havia sido extinto. Ao avistarem-na e inspirados por sua beleza, os invasores a batizam de Vênus Negra e a caçam até capturá-la e descobrirem sua nudez. Tentando escravizá-la, os espanhóis se deparam com uma mulher que resiste enquanto se recusa a levantar, servir ou mesmo comer, impondo-se – em silêncio e passivamente – contra o estado de subjugação no qual insistiam em colocá-la e deixando a eles a escolha entre abandoná-la para morrer ou devolvê-la a Cayo Loco de origem. Desse entremeio, ela sai vitoriosa e é entregue novamente à ilha, ainda tendo que lidar com tentativas civilizatórias advindas dos habitantes de Cienfuegos, mas voltando a viver a vida que conquistou na companhia de uma garça azul e uma pomba branca que passaram a constituir sua família. Encerrando a transcrição da lenda, Mendieta (1981, p. 22, tradução minha) diz: “Hoje a Vênus Negra se tornou um símbolo lendário contra a escravidão. Ela representa a afirmação de um ser livre e natural que se recusou a ser colonizado”¹².

Ao entrar em contato com essa página da *Heresies*, parecia ter encontrado um tipo de síntese de grande parte do que havia descoberto até então sobre o projeto artístico de Mendieta. Pela natureza conceitual de sua série *Siluetas*, pelo incômodo de seu exílio e pelo provocador título da lenda – uma Vênus Negra cubana –, é compreensível o interesse da artista pela potência dessa história. Estando em conversa gênero e feminilidade com a incursão civilizatória do império hispânico em território latino-americano, surge como ser que resiste – a representação do povo nativo que insiste em não desaparecer – a figura de uma única mulher, encarnada em um corpo feminino negro, para simbolizar um “ser livre e natural que se recusou a ser colonizado” (Mendieta, 1981, p. 22). Com o desenvolvimento dos estudos feministas das últimas décadas, é largamente discutida a forma como a construção de um estado-nação envolve

¹² No original: “Today the Black Venus has become a legendary symbol against slavery. She represents the affirmation of a free and natural being who refused to be colonized.” (Mendieta, 1981, p. 22).

práticas de violência de gênero e tomada do corpo feminizado como uma das formas de apropriação territorial (Das, 2020; Federici, 2017; Gago, 2020; Segato, 2025; Vergès, 2021), de modo que essa história serve como exemplo de como isso se deu na América Central e demonstra as múltiplas chaves de leitura possíveis de serem sobre ela assumidas.

Em *A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo*, Verónica Gago (2020) menciona como os feminismos indígenas e comunitários cobram o reconhecimento coletivo de que os ideais de colonização estão sempre relacionados com os de patriarcalização. Suas reflexões sobre o conceito de corpo-território, largamente discutido por feministas da América Central e entendido como essencial nas lutas anticapitalistas e antiextrativistas de mulheres indígenas e negras nos dias de hoje, conversam com a resistência da mulher mitológica representada no texto e na obra criada por Mendieta. De modo geral, estamos diante de uma história que dá a ver como a violência infringida ao corpo de uma mulher está intimamente relacionada com estruturas de poder mais complexas e largamente difundidas na nossa história coletiva, baseada em ideais de domínio, exploração e apropriação de um espaço que acabam por fundamentar os ideais de nação e território a ser explorado.

A antropóloga indiana Veena Das, em seu livro de 2007, *Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário*, publicado no Brasil em 2020, busca perceber como grandes acontecimentos históricos de violência se inscrevem no cotidiano e na experiência de pessoas comuns (sejam elas direta ou indiretamente afetadas pelos casos), através de práticas, discursos e silêncios. A partir dessa pesquisa, especialmente nos capítulos dedicados a mulheres indianas afetadas pelas questões relacionadas à Partição da Índia, é possível estabelecer aproximações entre as figuras femininas sobre as quais Veena Das reflete em seu livro e a Vênus em questão. Em uma delas, a mim muito interessante, Das (2020, p. 125) define uma mulher como “mais uma caçadora à espreita que uma rebelde”. Se partirmos do entendimento de que uma caçadora é alguém que se movimenta, de forma vigilante, a partir dos rastros da caça, e se relacionarmos tal definição com o silêncio e a passividade rebelde praticados pela Vênus da lenda cubana, em conjunto com a silhueta elaborada por Mendieta como imagem complementar, podemos ler as atitudes desobedientes dessas duas figuras como formas descentralizadas, pouco conhecidas ou pouco exploradas, de não sujeição e reação à violência. Desses gestos contidos e calculados, teimosos e opositivos, inspirados pelos restos e pela imobilidade, essas duas mulheres respondem a imposições violentas por meio de uma recusa persistente e silenciosa. Em outro momento, ao comparar o discurso de Antígona (a filha de Édipo) com o de Asha (uma viúva indiana), Veena Das (2020, p. 111) percebe “uma mulher como testemunha não apenas no sentido de estar no contexto dos acontecimentos, mas também de estar marcada por eles”. Há,

em ambos os casos observados pela autora, uma mulher que transita entre dois planos: Antígona, no plano da vida e da morte, da justiça e da injustiça; e Asha nos planos da família e da tradição, assim como da separação e da transgressão. Em um paralelo, se pode assumir que a Vênus Negra da lenda permeia planos como colonialidade e gênero, território e apropriação, terra natal e símbolo comunitário, que podem ser, na leitura de Ana Mendieta, dimensões evocadas e tornadas presentes pela silhueta de um corpo feminino inscrito no espaço.

Mas o que podemos pensar a mais sobre essa figura lendária batizada como Vênus? Como figuras clássicas como Vênus e Antígona podem jogar luz sobre personagens contemporâneas? Seria suficiente aceitar que o título da lenda evoque Vênus apenas pela sua beleza ou haveria algo mais simbólico e arquetípico por trás dessa alcunha?



No ensaio “Vênus em dois atos”, Saidiya Hartman (2021) se detém sobre a história de uma outra Vênus, a de uma mulher negra escravizada, para empreender uma necessária crítica aos excessos do arquivo e da literatura. Segundo Hartman (2021), ela está por toda parte do mundo atlântico. E em todos os lugares é chamada de Vênus¹³. O que se sabe sobre ela se limita ao que nasceu de seu “encontro com o poder”. Sua história foi altamente replicável em outras existências pouco lembradas, mas ninguém sabe dizer quem ela realmente é. Por isso, o pensamento da autora parte da iniciativa de conjecturar.

Se eu pudesse ter invocado mais do que um nome em uma acusação, se eu pudesse ter imaginado Vênus falando com sua própria voz, se eu pudesse ter detalhado as pequenas memórias banidas do livro de contabilidade, então teria sido possível que eu representasse a amizade que poderia ter florescido entre duas garotas assustadas e solitárias. Companheiras de navio. Então Vênus poderia ter assistido sua amiga moribunda, sussurrado conforto em seu ouvido, a embalado com promessas, a acalmado com “logo, logo” e desejado a ela um bom regresso.

Imagine as duas: as relíquias de duas garotas, uma acalentando a outra, inocentes espoliadas; um marinheiro avistou as duas e mais tarde disse que eram amigas. Duas garotas sem mundo encontraram um país nos braços uma da outra. Ao lado da derrota e do terror, haveria isso também: o vislumbre de uma beleza, o instante de possibilidade. (Hartman, 2021, p. 41).

Mas Hartman não continua a história. Ela opta por não ir além e reconhece que o seu movimento, em algum nível, também conteria certo grau de violência ao buscar utilidade e lição na história de jovens negras escravizadas e violentadas. Seu exercício, ainda que não

¹³ Para a história de uma outra Vênus negra, ver o emblemático caso de Saartjie Baartman.

plenamente desenvolvido, germina algo que escapa à vista comum. É montado pelas brechas, nasce de um pequeno “instante de possibilidade”. É o mesmo que acontece no estudo de Veena Das citado anteriormente porque, por meio do retorno do olhar ao ordinário construído pela autora, é possível revisitar, expandir e desatar alguns dos nós provenientes do que se sabe até então sobre as histórias mais difundidas sobre a Partição indiana. Na construção de sua argumentação sobre a mudez, Das (2020) compreende que, em contextos de violência extrema, há certas experiências de sofrimento que escapam à linguagem, mas que se inserem e persistem como algo que se incorpora ao cotidiano e resultam num silêncio comum, mas não necessariamente representativo de uma falta completa de comunicação. Isso porque, nesse limite da linguagem verbal que persiste após situações-limite, podem residir sentidos que se expressam mediante pequenos gestos, práticas cotidianas, ações de cuidado. Com isso em vista, o silêncio representaria uma escolha ética motivada por fatores múltiplos (como a tentativa de não reviver a dor, de preservar a dignidade, de proteger relações familiares) e que pode ser entendido e defendido como direito e prática moral (Das, 2020).

Em uma toada semelhante sobre a Vênus Negra cubana e aproveitando sua fonte baseada em algo que transgride os livros de História, ainda que a mudez seja a certeza na lenda, uma vez que admitimos que o conceito de verdade tem sido revisitado quando o assunto é a memória dos efeitos da colonialidade no povo que dela foi vítima, podemos enxergar uma história em que sua mudez não parte de uma falta de competência na fala ou de um trauma, mas sim de uma recusa a falar. O método de conjecturar que começa a ser empreendido por Saidiya Hartman no ensaio – e que se expande para uma reflexão sobre o modo como construímos e lemos os arquivos e a literatura – não se desenvolve profundamente por algo que se aproxima desse não discurso (im)possível, pela compreensão teórica de que falar não bastaria. A fotografia da obra feita por Ana Mendieta na terra é a ausência de fala em primeira instância. Necessita apenas da visão para se fazer presente a quem a acessa. Produz uma comunicação própria por isso e também por ser acompanhada por uma lenda popular.



Discutindo com nomes como Walter Benjamin e Paul Ricoeur sobre memória, verdade e história, Jeanne Marie Gagnebin (2006) se debruça sobre o trabalho do historiador, o paradigma da cientificidade e o conceito de rastro na construção da memória histórica, para dizer, ao se deter especificamente sobre o último tópico:

Seja sobre tabletes de cera ou sobre uma "lousa mágica" — essas metáforas privilegiadas da alma —, o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Sua fragilidade essencial e intrínseca contraria assim o desejo de plenitude, de presença e de substancialidade que caracteriza a metafísica clássica. E por isto que esse conceito é tão importante para um Derrida, por exemplo. O que me interessa ressaltar aqui é o liame entre rastro e memória, de Aristóteles a Freud, passando por Santo Agostinho e Proust. Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem — o conceito — de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. (Gagnebin, 2006, p. 44, grifo da autora).

Me parece inegável assumir semelhante riqueza e fragilidade na efemeridade típica das obras de Ana Mendieta. A substancialidade característica do conhecimento dominante não a desperta mais interesse do que rastros, cinzas e sobras deixadas desordenadamente na terra ou a banalidade, fluidez e incerteza do relato oral. Ambos estão fora de registros oficiais, livros de História, museus e outros veículos convencionais que a Europa do século XIX designou como guardiões da memória. E é justamente por estarem de fora que Mendieta os evoca. É o que escapou dessa construção já muito bem estabelecida que a artista insiste em colocar em cena, fazendo-o por meio de mecanismos caracterizados pela brevidade, pela banalidade ou mesmo pelo que se consideraria antiestético. No caso da *Vênus Negra*, é pelo rastro que observamos seu registro — tanto o rastro material da terra, quanto o rastro imaterial da oralidade que mantém viva a lenda popular. Frágeis mas ricas, passageiras mas memoráveis, são elas que garantem, nesse caso, a sobrevivência da memória — em especial daquela que falta. Ausência e presença em consonância, cria-se uma reformulação da memória da colonização, o que demonstra a fragilidade não apenas daquilo que não está, mas também, sobretudo, daquilo que já está, mas está incompleto, produzindo somente uma ilusão de totalidade convicta.

Na obra *Anima, silueta de cohetes*, de 1976, feita em uma de suas visitas ao México, Mendieta se inspira nas tradições locais com fogos de artifício, usuais em celebrações e festividades do país, para montar e filmar a escultura de uma figura feminina em um campo desabitado, ao anoitecer. Construída com a ajuda de um fogueteiro mexicano, a artista molda o desenho de uma silhueta e acende pequenos pontos de fogos que aparecem já no começo do vídeo e rompem a escuridão da noite com o vermelho-fogo da escultura. No decorrer da gravação de pouco mais que 2 minutos, a imagem se desfaz por conta do vento que permeia a paisagem. Com o passar do tempo e após a ação dos fenômenos naturais, a silhueta vai se apagando, de modo que, ao fim da gravação, mantém-se aceso por mais tempo apenas um ponto em chamas, precisamente no lugar que corresponderia ao de um coração.

Figura 4 – Ana Mendieta. *Anima, silueta de cohetes (firework piece)*. 1976.

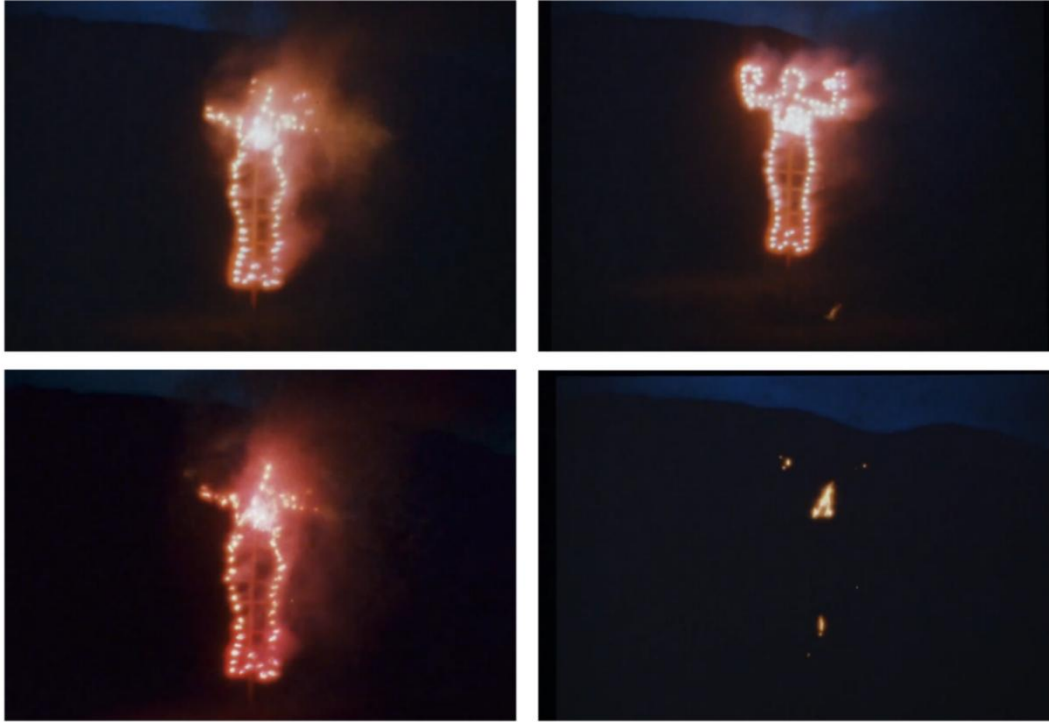


Foto: © 2026 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Marian Goodman Gallery.

Nos frames do vídeo, apresenta-se um dos temas mais marcantes das obras de Ana Mendieta: a ambivalência entre ausência e presença de um corpo feminino em determinado espaço. Daí, podemos inferir questões que envolvem os conceitos de rastro, movimento e visibilidade, que, nesta obra em específico, revelam algo que insiste em permanecer mesmo em vias de desaparecer. Dentre as muitas chaves de leitura a serem feitas sobre as imagens, uma possível observação do final do vídeo permite perceber o registro de algo que vai além de um simples apagamento para sugerir um processo que apresenta o corpo não como objeto de contemplação e consumo externo, mas sim como um organismo vivo que se autoconsome. Nesse processo, o que parece se consumir é o seu contorno, aquilo que delimita sua presença no espaço e a torna apreensível ao olhar. À medida que essa borda se dissolve em fogo e fumaça, resta algo menos evidente, uma espécie de “entranha”, matéria interna que, a princípio, escapa à visibilidade imediata. Levando isso em conta, se uma leitura menos elaborada poderia enfatizar a rapidez do desaparecimento quase completo e até mesmo violento da figura, interessa pensar de forma mais complexa sobre algo que transcende a extinção da forma para dar lugar a possíveis transformações da presença. Isso porque, ao se apagar materialmente, esse corpo não deixa de existir; ele, antes, altera seu regime de aparição, deslocando-se do visível para o sensível, do contorno imagético para uma presença mais difusa e menos capturável.

Assim, o trabalho não apenas evidencia a fragilidade da forma corporal, mas também tensiona a lógica do olhar que busca fixá-la. O corpo, ao se autoconsumir, recusa sua condição de objeto estável e se reinscreve como rastro, energia e processo contínuo de transformação. Sua permanência, portanto, exige um outro modo de ver, mais atento ao que se desfaz do que ao que se fixa, mais sensível ao que escapa do que ao que se apresenta de maneira evidente.

Se, como propõe Walter Benjamin (1987) em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a modernidade estaria marcada pela perda da *aura da obra de arte* (entendida como sua presença única, irrepetível e situada), o trabalho de Ana Mendieta parece guiar a uma direção ambígua. Embora mediada pelo vídeo e, portanto, inserida no regime da reprodutibilidade técnica, ela registra um acontecimento singular e efêmero: a combustão simbólica de um corpo que se consome no tempo e no espaço. Nesse sentido, a aura não desaparece completamente, mas se desloca. Já não reside na permanência do objeto, e sim na experiência do evento, no instante de sua aparição e em seu desaparecimento. A singularidade da obra passa, então, a estar vinculada não à sua fixidez, mas à sua duração irrepetível, reforçando a dimensão ritualística e sensível que atravessa o trabalho.

Seria desnecessário me demorar numa reflexão já muito estabelecida sobre a capacidade que a arte tem de fazer ver o que não se pode ver, de tornar visível o invisível. O que gostaria de pensar com mais especificidade é sobre *como*, com base em quais possibilidades criativas e inventivas, a arte materializa o que com costume não se vê. Isto é, *como* – pelas vias da fabulação, aqui mais precisamente a fabulação da literatura e das artes plásticas (ou pelo menos daquilo que fica de fora do quadro final de uma obra visual) – podemos acessar o que antes era impossível de fazê-lo. De dentro do laboratório, investigando e examinando o *como ver*, de que maneira podemos chegar àquilo que não nos é dado com frequência? Como gerar a presença do ausente? Como acessar, pela arte, o que falta na História? No ensaio “Como ver”, o filósofo francês David Lapoujade (2017, p. 44) diz: “No cosmos das coisas, há aberturas, inúmeras aberturas desenhadas pelos virtuais. Raros são aqueles que as percebem e lhes dão importância; mais raros ainda aqueles que exploram essa abertura em uma experimentação criadora”. Partindo dessa leitura, da constatação de uma abertura, “inúmeras aberturas”, também podemos pensar em brechas semelhantes deixadas pelo real. Acessá-las, atravessá-las e ousar examiná-las requer, portanto, um movimento, a saída de um lugar a outro, um deslocamento. Essa ação iniciática por si só já gera outra visão, produz outro ângulo, e nos deixa mais próximo de uma visão mais completa e plural.

Se, de acordo com uma citação de Alfred Döblin trazida por Walter Benjamin (1987, p. 55) no ensaio “A crise do romance”, “o livro é a morte das linguagens autênticas”, Mendieta

cria – em todo seu projeto estético –, para além de um material impresso composto por escrita, algo autêntico. O que a interessa, assim como a Vênus, é a terra antes da escrita; os animais antes de ideais de nação; a ação do corpo antes da sujeição à subjugação; a vida antes da morte. Assim, Mendieta escolhe não apenas outros veículos e expressões para o conjunto de sua obra, mas também outra epistemologia para a formação de um pensamento que revisita temas como colonialidade e gênero ao construir espaços contra-coloniais em que seu corpo – inscrição e símbolo de corpos não brancos, corpos sociais e políticos – habita e age. Não deixa de haver aí, portanto, uma reescrita, já que, entre as linhas e silhuetas de seus trabalhos, ela desenha o que não se registrou no discurso oficial, elaborando a escrita de um outro tipo de história. Nessa espécie de embate narrativo e conceitual entre história e estória, aqui percebido nas artes visuais, defendo que, na verificação de como esse tipo de estética mágica se dá, é possível refletir sobre como diferentes tipos de violência se retroalimentam e, principalmente, como é possível fabular criticamente (Hartman, 2021) a partir e para além delas.



Dentro do projeto estético de Mendieta, o corpo passa longe de ser considerado um organismo solitário. Por diferentes caminhos, somos parte integrante de um todo maior, no sentido cósmico e no sentido político. John Berger, ao analisar o modo como mulheres são vistas tanto na cultura quanto nas dinâmicas sociais construídas, afirma: “Homens olham para mulheres; mulheres observam a si mesmas sendo olhadas. [...] O examinador que há na mulher é masculino – o examinado, feminino. Assim, a mulher se transforma em um objeto – especificamente, em um objeto da visão: uma vista, uma imagem ou um espetáculo” (2022, p. 58). É um diagnóstico sobre a forma que mulheres se olham e se apresentam ao mundo; uma questão historiográfica e sintomática, mas nem de longe definitiva. Para pensar apenas no campo artístico, é evidente que reformular a lógica de passividade feminina na representação das mulheres em obras de arte já foi um exercício largamente produzido por artistas mulheres mundo afora, quanto mais durante e após a efervescência cultural gerada pelos movimentos feministas das últimas décadas. Foi necessário um trabalho duro por parte delas, mas uma mudança na forma de olhar e representar o corpo feminino foi e tem sido amplamente feito e refeito. Ana Mendieta está entre as que se dedicaram a esse exercício.

Figura 5 – Ana Mendieta. *Sem título (Glass on Body Imprints) #1*. 1972.



Foto: © 2026 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Marian Goodman Gallery.

Figura 6 – Ana Mendieta. *Sem título (Glass on Body Imprints) #2*. 1972.

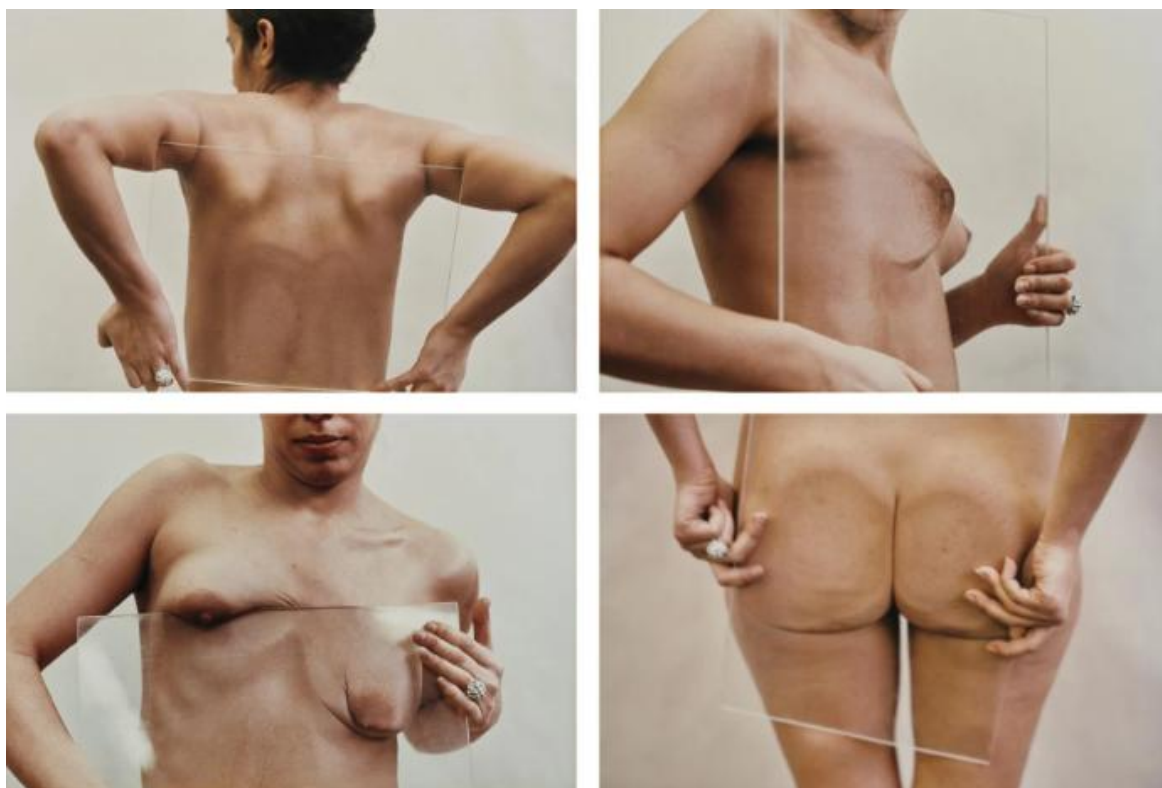


Foto: © 2026 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Marian Goodman Gallery.

Nessa fotoperformance, Mendieta se adequa ao quadro da câmera fotográfica enquanto se move para gerar tomadas específicas de seu corpo. As lentes estão estáticas, é Ana quem exerce o trabalho de deslocamento. Os materiais da obra são um fundo branco, um pequeno e manuseável pedaço de vidro e ela mesma. Não fosse por apenas um desses elementos, haveria aí o necessário para a feitura de qualquer autorretrato. Mas o vidro que a artista utiliza causa estranheza. As imagens da figura 5, focalizadas em seu rosto, evocam algo de lúdico (como quando pressionamos o rosto contra uma janela de vidro para divertir quem observa do outro lado) e transmitem certo nível de desconforto, dada certas expressões faciais e o estado espremido e deformado da pele. Com o vidro, ela exerce tamanha força sobre seu corpo que chega ao ponto de desfigurar sua forma. É provocativo, pois, ao mesmo tempo que parece machucar, vemos que é a própria modelo quem pratica o gesto de pressão e distorção física da corporeidade. Pode nos causar angústia: o vidro pode quebrar ou pode ser capaz de gerar uma ruptura no corpo? Não fosse pelo pedaço de vidro, seriam imagens comuns. Registrariam o desenho de um corpo feminino como uma lente fotográfica captura uma imagem. Mas aqui o pedaço de vidro a pressiona e machuca, lhe deixa marcas, transfigura sua fisionomia. Uma força violenta, causada por ela mesma, se infringe sobre o corpo observado. Apesar disso, a força do vidro não é tão incomum quanto pode parecer. Afinal, não seria esse elemento um dos recursos mais usuais para a construção de fotos como essas? Não seria uma cristalina e limpa lente de câmera o elemento-base de uma fotografia? Nessa fotoperformance, são as mãos da própria artista que seguram o vidro e transfiguram a imagem. Nesse sentido, não é de todo diferente do usual, uma vez que é sempre o autor-fotógrafo quem detém semelhante poder sobre a lente da câmera. Apesar de uma mudança de posição, aqui quem exerce essa tarefa ainda é a própria artista, de modo que ela, enquanto objeto de captura das imagens, não se torna apenas o objeto da visão do qual John Berger (2022) falava, mas também o sujeito responsável pela principal ação de criação. Por isso, a lógica predominante nas imagens não é homem observador-mulher observada. Uma reconstrução se estabelece, já que a figura-objeto da obra não é passiva aos olhos do sujeito observador e o próprio conceito da série de imagens dessa fotoperformance demonstra o interesse por um gesto de olhar que pensa para além da frente e do centro, caminhando para os lados, os ângulos, as extremidades possíveis.

As artes feministas vêm explorando práticas dessa natureza há algumas décadas. Para pensar apenas sobre criações experimentais de autorretratos feitos por artistas do século XX, figuras como Cindy Sherman e Francesca Woodman investigam, por caminhos distintos, as possibilidades de desestabilização da imagem estática, ideal e culturalmente predefinida de corpo feminino. Enquanto Sherman brinca com refigurações de identidades construídas e

estereotipadas, Woodman opera por meio da fragmentação e da dissolução. Em seus trabalhos, o autorretrato deixa de funcionar como afirmação de um “eu” coeso para atuar num campo de experimentação. Nesse contexto, a deformação do corpo feminino não se reduz a um efeito visual, mas se inscreve como estratégia crítica. Ao produzir imagens estranhas, ambíguas e híbridas, essas artistas desafiam regimes de visibilidade historicamente associados à fixação e idealização de gênero. O corpo já não aparece como organismo estável, mas sim como superfície maleável, sujeita a deslocamentos e reconfigurações. Operações como essas podem, simultaneamente, denunciar formas de violência simbólica (ao desestabilizar pressões a signos feminizados) e abrir espaço para a reapropriação crítica dessas mesmas forças. Ao tensionar e “trair” a tradição do autorretrato como registro objetivo do rosto de um indivíduo, tais práticas não apenas expõem os mecanismos de normatização, mas também ensaiam possibilidades de fuga de estruturas fixas, instaurando outras formas de presença.

Na fotoperformance de Ana Mendieta, se o que vemos é o oposto da apresentação de um rosto sem expressões ou de um corpo sem fissuras – o contrário de uma imagem perfeita e passiva de um corpo feminino –, e se tampouco vemos o vidro apenas como um elemento de transparência, mas também de agência e potencial força, podemos entender que é aí que reside a principal crítica da artista: em uma releitura feminista sobre o olhar cultural dirigido aos corpos femininos. Sua criação parte de um percurso criativo inspirado na apropriação de técnicas tradicionais – as tecnologias da fotografia e da videografia, em conjunto com formas expressivas como o autorretrato, a escultura e a performance – para inscrever a presença do corpo da mulher no espaço por vias distintas daquelas elaboradas pelo olhar masculino.

Pensando a partir desses termos, se pudéssemos ter olhado para o vidro utilizado por Ana em *Glass on Body Imprints* após o fim da performance, a superfície translúcida do material talvez tivesse guardado, por algum tempo, as marcas dos fluidos corporais da artista. Alguns rastros teriam sido deixados ali: desenhos de algo que restou, vestígios que comporiam uma versão alternativa daquilo que vimos e do que foi possível que acessássemos. Quais histórias esses desenhos poderiam contar?



Em sua série *Body Tracks*, Ana Mendieta marcava o ambiente com restos de sangue de animal que distribuía entre suas mãos e braços para exemplificar tanto os vestígios da presença de um corpo no espaço quanto a possibilidade de um registro de violência. Ela criava desenhos particulares a cada vez que repetia os movimentos mais característicos da série:

aproximar-se de uma parede, erguer os braços, começar pressionando a superfície a partir do alto e ir descendo todo o seu corpo até formar um desenho singular todas as vezes. Ao repetir os gestos, a artista não reproduz uma mesma imagem; ela, ao invés disso, desloca o vestígio do campo da evidência e do documento para o da variação e das múltiplas interpretações.

Figura 7 – Ana Mendieta. *Sem título (Body Tracks)*. 1974 (à esquerda) e 1982 (à direita).



Foto: © 2026 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Marian Goodman Gallery.

Nessas duas versões temporalmente distantes de sua série, o que poderia ser lido como índice de um evento passado se transforma em um campo de possibilidades narrativas onde a violência não é fixada, mas sim continuamente reinscrita. Cada execução desses movimentos opera como uma reescrita: não de um caso determinado, mas das próprias condições de visibilidade e legibilidade da violência. Como defendido por Saidiya Hartman (2021) em sua tese sobre possibilidades e necessidades de exercícios de fabulação crítica, o arquivo – essa coleção de documentos oficiais sobre o passado – já não basta. Apesar de o escândalo e o excesso o inundarem (Hartman, 2021, p. 112), algo falta. Em *Body Tracks*, essa insuficiência torna-se visível na indeterminação das marcas: não sabemos a quem pertencem, que evento registram ou se de fato registram algo. É precisamente essa lacuna que abre espaço para a fabulação, não como invenção arbitrária, mas como prática que tensiona os limites do que pode ser dito e visto. Ao convocar o espectador a imaginar possíveis histórias a partir desses

vestígios, Mendieta não apenas remete à violência do real, mas constrói, a cada repetição, uma reescrita instável e inacabada dessas mesmas violências.

Com isso, os trabalhos de Mendieta atuam como tentativas de desestabilizar os modos masculinos de representação do corpo feminino nas artes, nas mídias, na história e no imaginário cultural. Dão lugar, assim, a uma expressão crítica e criativa que busca desvelar, pelas brechas, uma representação estética e ética desviante e híbrida: uma representação que nega ao mesmo tempo em que se apropria de manifestações tradicionais, as recusa ao passo em que as provoca, e que, ao fazê-lo, revitaliza nossas impressões sobre esses modelos convencionais, guiando-nos por outras e diversificadas vertentes.

2.2 Formas de sobrevivência

Uma das muitas marcas da produção criativa contemporânea, tanto no campo literário quanto no campo audiovisual, é a proliferação de relatos que se pretendem críticos à violência de gênero e de materiais inspirados pelo estilo *true crime* (*crimes reais* ou *narrativas sobre crimes reais*). No ramo audiovisual, filmes, podcasts e vídeos baseados nesse gênero circulam amplamente nos meios digitais, impulsionados por dimensões algorítmicas que intensificam sua visibilidade. Na literatura contemporânea, por sua vez, a questão também se amplifica: é escrita na maioria das vezes por mulheres jovens, tem se tornado, em alguma medida, um fenômeno editorial, e é largamente defendida como um tema de importância político-social a ser explorado e publicamente discutido. Diante dessa expansão, impõem-se, a princípio, algumas indagações relevantes: se há atração de um grande número de pessoas em consumir relatos sobre crimes reais, da onde se deriva tal interesse? De um medo comum instaurado em nossa sociedade? Da curiosidade pela aproximação entre ficção e realidade característica de nossa época? De um fetiche pela morte? Ou especificamente de um fetiche pela morte de um corpo de mulher¹⁴? Ainda que diferentes campos de estudo se dediquem a examinar essas questões e os modos de circulação, reprodução e atualização de imagens de violência (Sontag, 2003), não se trata aqui de retomar tais pesquisas diretamente. Interessa, antes, sustentar outras perguntas: o que alimenta esse fenômeno criativo? Em que medida a exposição desses eventos nos mobiliza ou nos anestesia? E até que ponto a repetição de registros e relatos desse gênero contribui para a normalização da violência que pretende criticar?

¹⁴ Ver *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, de Nicole Loraux (1988).



Em um ensaio de 2012 intitulado “La experiencia estética de la nota roja”, Fernanda Melchor discute os efeitos da reprodução jornalística de eventos reais de violência ao analisar a propagação de imagens – figurativas e fotográficas – e suas narrações sensacionalistas no contexto do México pré-revolucionário. Partindo de um panorama que começa desde fins do século XIX (quando a *nota roja* valia-se de gravuras para representar o narrado), até a ascensão do fotojornalismo no início do século XX (quando registros gerados por máquinas fotográficas e suas reprodutibilidades técnicas assumem o papel de transmutação do real nos meios de comunicação), a autora se interessa em entender os aspectos imaginativos (ver figura 8), ilusórios (ver figura 9) e dramáticos (ver figura 10) das imagens em questão, percebendo – na base conceitual das atualizações da *nota roja* – a intenção de dar ao público o que seria de sua vontade, em nome da *experiencia estética* derivada do contato com esse tipo de material.

Figura 8 – *Nota roja*. “La imagen de nota roja y la experiencia estética imaginativa”. 2012.



Foto: Fernanda Melchor. Revista *Replicante*. 2012.

Figura 9 – *Nota roja*. “La imagen de nota roja y la experiencia fotográfica”. 2012.



Foto: Fernanda Melchor. Revista *Replicante*. 2012.

Figura 10 – *Nota roja*. “La nota roja y la imagen fotográfica ‘dramatizada’”. 2012.



Foto: Fernanda Melchor. Revista *Replicante*. 2012.



Em *Temporada de furacões*, também é a violência o mote narrativo¹⁵. Pelas veredas do fictício povoado de La Matosa, ambientado no estado real de Veracruz, no México, Fernanda Melchor retrata com lirismo e voracidade uma história que tem como porta de entrada e âmago narrativo um caso de feminicídio. O corpo vitimado, pertencente a uma mulher transgênero conhecida apenas como Bruxa, carrega e imprime altas doses de misticismo à história. Como mecanismo para a narração, Melchor aposta no caráter caótico tanto da psicologia humana quanto da realidade desordenada de La Matosa para a construção dos capítulos que compõem a obra. Em cada um deles, marcados por uma identidade multivocal, nos debruçamos sobre a mente de personagens diferentes, todas direta ou indiretamente envolvidas na morte em questão, que nos encaminham à montagem de um quebra-cabeça que, paradoxalmente, não se pretende completar. As peças não se encaixam propriamente, mas se esbarram, chamam uma pela outra, por vezes conversam. Pela voz narrativa em 3ª pessoa que nos guia, a intenção nunca é montar um plano fechado, linear, articulado e nítido do acontecimento, ou alguma espécie de explicação total para o ocorrido. No lugar disso, retém-se a atenção do público a eventos que apenas perpassam a morte da Bruxa, numa constante aparente fuga do foco. Não é, afinal, uma narrativa policialesca convencional, com a busca pela resolução do caso, com investigadores profissionais à espreita. É um retrato de um povoado cercado por violências vindas de todos os lados, de quem sempre e nem sempre se espera, direcionadas a todos, dos centros às margens. No exercício de investigá-las, registrá-las, denunciá-las em simultaneidade, Melchor não por acaso parte da morte de um corpo feminino trans e não branco. Usualmente escanteado, é esse organismo quase sem direito a uma voz audível, encarnado em um corpo renegado e morto às margens do rio, a base de uma história que esbarra com um panorama mais amplo e complexo da violência vigente no México. A especificidade da construção romanesca da autora sobre esse corpo se dá, em parte, pela recusa em imaginá-lo apenas sob esse viés, na medida em que o relata também em vida e articula outras camadas de violência relacionadas com sua morte.

Na obra, monta-se uma espécie de sistema que se retroalimenta e que é registrado sem sensacionalismo, mas a partir da crueza trágica da realidade contemporânea – atravessada não apenas por desigualdade, mas também pela escalada de formas extremas de violência. Ancorado no contexto do México – que reflete diversas das problemáticas sociais de outros países da

¹⁵ *Temporada de furacões* chega ao Brasil em 2020, pela Editora Mundaréu, com tradução de Antônio Xerxenesky, versão da qual me valerei para a leitura do romance.

América Latina (região apontada, segundo índices globais de violência, como a mais perigosa do mundo) –, *Temporada de furacões* evidencia o funcionamento do conceito que Sayak Valencia (2024), em *Capitalismo gore*, denomina *necroempoderamento*, regime no qual a gestão da morte se converte em estratégia de poder e sobrevivência. Tal configuração, materializada em fatores como a expansão do narcotráfico e de economias ilícitas, a atuação de milícias que controlam territórios e populações, os desaparecimentos forçados, o aumento dos feminicídios, e a ineficiência do Estado diante desses problemas, aparece na narrativa por intermédio de agências secundárias de personagens como Willy, Cuco Barrabás, comandante Rigorito e o político corrupto Adolfo Pérez Prieto. Por meio deles, a história compõe o pano de fundo social que revela, pela ficção, a normalização da violência como um sistema vivo na linguagem política e social dos contextos reais no qual o romance se inspira.

Antes de escrever *Temporada de furacões*, portanto, Fernanda Melchor mirou o tempo, o espaço e as histórias que a rodeavam. Montando sua ficção pela veia realista, ela espelha, mediante os temas e a linguagem, um país que tenta se manter de pé em meio a injustiças e intempéries. Tracemos, por exemplo, um olhar a alguns elementos gerais do romance. Sobre o tempo: não sabemos o ano exato em que a narrativa se desenrola, mas somos avisados de que estamos entre o fim de abril e o começo de maio da década de 2010¹⁶, quando começava a temporada de furacões no Golfo do México. Sobre o espaço: o povoado fictício onde se passa o romance tem seu nome inspirado numa comunidade real relativamente isolada dos centros e que ruíu para dar espaço a um complexo de golfe construído durante a década de 2000, em Boca del Río, Veracruz. Sobre as histórias: o assassinato que dá o ponto de partida foi inspirado em um crime real local, noticiado por Yolanda Ordaz de la Cruz e Gabriel Huge Córdova¹⁷ – ambos periodistas que constam na seção de agradecimentos do romance, quando a autora assinala: “Aos jornalistas Yolanda Ordaz e Gabriel Huge – assassinados em Veracruz durante o governo do infame Javier Duarte de Ochoa –, cujos artigos policiais e fotos inspiraram algumas das histórias que povoam este *Temporada de furacões*” (Melchor, 2020, p. 209). Observando os elementos reais que permeiam a obra, nota-se como a autora recorre a arquivos, imagens e histórias já contadas para montar sua narrativa. Vendo imagens, ela imagina sentidos;

¹⁶ Detalhes mais precisos sobre o ano em que a história se desenrola podem ser percebidos em pistas deixadas por Munra (a personagem principal do capítulo V) naquilo que diz respeito ao acidente em que ele quase perdeu a perna, em 4 de fevereiro de 2004 (Melchor, 2020, p. 78). No dia da morte da Bruxa, Munra menciona que já havia se passado mais de 8 anos desde o tempo do acidente (Melchor, 2020, p. 89). Tendo isso em vista, concluímos que o romance se desenvolve precisamente durante ou após o ano de 2012.

¹⁷ Essas e outras informações que tangem o processo criativo do livro podem ser acessadas na ótima entrevista concedida por Fernanda Melchor, em 2018, a Gloria Luz Godínez e Luis Alfredo Román. O resultado da conversa foi publicado na *Revell* (Revista de Estudos Literários da UEMS) e pode ser acessado pelo link: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3150>. Acesso em: 30 out. 2025.

observando o espaço, ela recria cenários; sentindo o tempo, ela se guia pelas fraturas materiais e imateriais que ele causa ou pode causar.

A segunda das duas epígrafes da obra é marcante. Ao retirar do romance *Las muertas*, de Jorge Ibarguengoitia, a ideia que dá o pontapé inicial para sua história, Melchor sinaliza: *Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios*.¹⁸ O que interessa, no entanto, não é saber o que é real e o que é imaginário, nem traçar alguma diferenciação dessa natureza; mas sim pensar como trabalhar a realidade por meio da ficção e, nesse caso, como subscrever a violência na literatura. A questão leva ao ponto de inflexão que ficção e arte ocupam na representação da violência, para além do que pode ser documentado pela imprensa, pela velha estética da *nota roja* e do sensacionalismo dos quais Melchor falava no artigo de 2012. Se observarmos outras de suas obras, seja o livro de crônicas *Aquí no es Miami* ou seu romance de 2021, *Paradáis*¹⁹, notaremos que a autora imerge nos fios condutores da violência social para esmiuçá-los, relacioná-los e integrar suas linguagens e gramáticas à linguagem literária. Para fazer isso com justiça, o propósito de *Temporada de furacões* é imaginar outras formas de se olhar para um só acontecimento. Partir de um fato real, de múltiplos fatos reais, e criar possibilidades narrativas a partir deles, elaborando mais de um plano para uma única história. Uma história que, por fim, se reflete em várias.

Para observar isso, consideremos o final do segundo capítulo do livro. Único capítulo do romance inteiramente focado na vida da Bruxa e na forma como sua figura impactou os demais, esse momento da história se encerra com o trecho reproduzido adiante, que comenta um pouco do que aconteceu após o momento em que seu corpo foi encontrado no rio.

[...] Espantoso, disse o povo, porque quando os moleques esses encontraram o corpo, este já estava todo inchado e os olhos tinham saído, e os animais comeram parte do rosto e parecia que a pobre louca sorria, espantoso, pois, puta que pariu, caralho, se ela no fundo era bem boa e sempre as ajudava e não cobrava nada delas, ela nem pedia nada em troca além de um pouco de companhia; por isso se animaram, todas as garotas da estrada, e uma ou outra que trabalhava nos bares de Villa, a juntar aquele dinheirinho para dar um enterro digno ao pobre corpo putrefato da Bruxa, mas esses desgraçados do Ministério de Villa, que vão todos se foder, de tão inumanos, não quiseram entregar o cadáver às mulheres, primeiro porque era prova de delito e as diligências ainda não haviam terminado, e depois porque elas não dispunham de documentos demonstrando parentesco com a vítima, e por isso não tinham direito de ficar com o corpo, malditos imbecis: que documentos poderiam mostrar se ninguém no povoado nunca soube como se chamava aquela pobre endemoniada; se ela mesma nunca quis dizer seu nome verdadeiro: dizia não ter, que sua mãe fazia psiu quando queria falar alguma coisa ou a chamava de tonta, desgraçada, filha do diabo, dizia, devia ter matado você quando nasceu, devia ter jogado você no fundo do rio, maldita Velha, maldita desgraçada, mas, pensando bem, ela tinha seus motivos para virar

¹⁸ Tradução ao português: “Alguns dos acontecimentos que aqui se narram são reais. Todas as personagens são imaginárias”. Tradução minha.

¹⁹ Também trazido ao Brasil pela Editora Mundaréu, em 2022, com tradução de Heloisa Jahn.

reclusa daquela maneira, depois do que esses imbecis fizeram com ela; pobre Bruxa, pobre louca, tomara que ao menos peguem o chagal ou os chacais que fatiaram seu pescoço. (Melchor, 2020, p. 37).

Vê-se então o que se espera: a Bruxa morre e são os órgãos da lei que detêm o poder sobre seu corpo. Inclusive o poder de recusar a ela direitos ainda não juridicamente legalizados, como o da memória. Mas há algo de distinto nessa narração, algo que normalmente não se vê. Quem verdadeiramente se aproxima dela, aquelas que a conhecem, que dependem de sua generosidade e de suas ações de defesa, são as garotas da estrada. Elas – que aparecem e representam aqui a solidariedade, a camaradagem, o afeto – têm como intenção cuidar desse corpo putrefato, dar a ele dignidade, ajudá-lo a descansar com honra. Mas não é possível. O que é maior a elas – o sistema, a legalidade, o poder – as impede. Ao final de tudo, no último capítulo, o corpo da Bruxa é enterrado, mas em uma vala comum, junto com outros corpos não identificáveis, e sem o “enterro digno” que as garotas da estrada se prontificaram a fazer.

Tendo esse momento do livro em conta, o momento em que percebemos que o cadáver da Bruxa não terá direito a uma cerimônia de despedida, apesar de contar com mulheres que estavam dispostas a organizá-la, cabe pensar mais uma vez em um outro símbolo clássico da literatura ocidental para aproximá-lo do que vemos nessa cena. Isto é, se no tópico anterior lembramos de Vênus mais de uma vez, por ser mencionada nos trabalhos de Ana Mendieta e Saidiya Hartman, por conta de sua figura arquetípica do que entendemos como feminilidade e pela possibilidade de pensarmos seu nome como uma forma de repensar a História, evoquemos agora – quando estamos diante do destino de um corpo morto perante as leis do Estado – o mito de Antígona. Mas não unicamente a Antígona de Sófocles, e sim, tal qual as Vênus negras da lenda cubana e da escravidão estadunidense, outras mulheres que podem ser assim chamadas.



Em *Antígona González*, de Sara Uribe (2012), a personagem que dá nome à obra é uma mulher mexicana do estado de Tamaulipas em busca do corpo de seu irmão, Tadeo González, entre os inúmeros desaparecidos do país desde a instalação da política militarizada de guerra às drogas que é mantida até hoje no México. Inicialmente idealizado como um monólogo da protagonista, o livro se reinventa durante o processo criativo de modo que a autora se apropria de outros textos e vozes para a montagem da história²⁰. Ao fazer isso, a

²⁰ Sobre a natureza multivocal da obra de Sara Uribe, ver a dissertação de Thais Neves Marcelo, *Vozes de Antígona: luto e comunidade em Antígona González*, defendida em 2024 na USP.

multivocalidade característica da obra se apresenta tanto como um exemplo do que Cristina Rivera Garza (2024) chama de *desapropriação* (método de escrita criativa que tenta se desvincular de ideias de originalidade), quanto como a demonstração de que aquela história de desaparecimento de um morto não seria individual, mas sim coletiva. “Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son *nuestros* cuerpos perdidos”²¹ (Uribe, 2012, p. 13, grifo meu). Sendo assim, o desejo de encontrar e enterrar o corpo de Tadeo aproxima Antígona González de outras mulheres. Todas podem vir a ser conhecidas como Antígona, seus sobrenomes mudam, mas o símbolo que as aproxima é o mesmo: o da personagem sofocliana representativa do embate direto entre legalidade (Estado) e tradição (valores), que põe em xeque o poder de um rei em nome da preservação da memória de seu falecido irmão. Num tempo em que vemos a atualização do mito em meio a dinâmicas marcadas por políticas de morte sangrenta e banalização da violência, sua história, assim como a da Vênus Negra de Hartman, também se replicou em várias outras existências. Sua vida já foi reescrita em outros contextos e tempos.

[

: *¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?*

: *¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?*

: *No quería ser una Antígona*

pero me tocó.

]

(Uribe, 2012, p. 15).²²

Na obra de Uribe (2012), as vozes de Antígona são testemunhas em busca da garantia de direitos num ambiente sanguinário. Elas também estão por todos os lados. Seria difícil localizar essas mulheres de modo isolado e suas histórias não representam tipos únicos de tragédia. Consideremos, por exemplo, como o mito grego tem inspirado reescritas latino-americanas contemporâneas que tematizam distintos contextos de morte, violência e lutas por

²¹ Tradução ao português: “Para não esquecer que todos os corpos sem nome são *nossos* corpos perdidos”. Tradução minha.

²² Tradução ao português: “[/ : Quem é Antígona dentro dessa cena e o que vamos fazer com suas palavras?/ : Quem é Antígona González e o que vamos fazer com todas as demais Antígonas?/ : Não queria ser uma Antígona/ mas tive que./]”. Tradução minha.

direitos protagonizadas por mulheres. No México, para citar apenas dois casos, vale destacar as peças *Podrías llamarte Antígona*, de Gabriela Yncán (2009), centrada no desastre da mina Pasta de Conchos, e *Antígona; las voces que incendian el desierto*, de Perla de la Rosa (2005), que aborda os assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez; ambas evidenciam a permanência e a ressignificação da figura de Antígona hoje, em cenários mais próximos e factíveis²³.

Observando essa presença em *Temporada de furacões*, uma vez que as meninas da estrada que leva à La Matosa também buscavam um enterro digno ao corpo da Bruxa, não seriam elas espécies de Antígonas? Se é justamente a lei que as impede de enterrar e rememorar este corpo, não estariam elas novamente atualizando o mito que transpõe a diferença entre legalidade e tradição, poder e afeto, Estado e família?



Em *O clamor de Antígona*, Judith Butler (2014) lê a peça de Sófocles e coloca:

quais acordos sociais podem ser reconhecidos como amores legítimos e quais perdas humanas podem ser abertamente lamentadas como verdadeiras e significativas? Antígona recusa-se a obedecer a qualquer lei que impeça o reconhecimento público de sua perda e assim prefigura a situação tão familiar àqueles que sofrem perdas que não podem ser publicamente lamentadas – como no caso da AIDS, por exemplo. A que tipo de morte em vida essas pessoas foram condenadas? (Butler, 2014, p. 46).

Sem vínculo algum de parentesco legítimo, sem nome ou documento que comprovasse sua existência e relegada ao estigma contido na alcunha de “bruxa”, a que tipo de morte essa personagem esteve condenada em vida? Se elementos como esses são o necessário para deter direitos sobre um corpo morto (mesmo perante as circunstâncias particulares da personagem), ela chegou a realmente existir fora daquele povoado e da vida das pessoas que frequentavam sua casa? Se sua existência marcou afetivamente apenas a vida de garotas de programa que, além de estigmatizadas, sequer têm empregos formais que as assegurem financeiramente e que lhes deem algum valor social, essas garotas também existem ou suas vidas são tão social e

²³ Trazendo isso ao contexto brasileiro, se nos inspirarmos pelo modo como a literatura contemporânea mexicana tem mobilizado reescritas do mito de Antígona como forma de denunciar os assassinatos e desaparecimentos forçados no país, podemos encontrar, em histórias como as ocasionadas pela chamada “Operação Contenção”, até agora a mais letal da história do Brasil, outros exemplos de Antígonas. Realizada em 28 de outubro de 2025 pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, a dita “megaoperação” ocasionou a morte de 122 pessoas nos complexos do Alemão e da Penha, zona norte da capital carioca, e tem sua dimensão simbólica agravada pois cerca de 70 desses corpos foram encontrados, na Serra da Misericórdia (área de mata da região), após horas de buscas lideradas, principalmente, pelas mães, irmãs e companheiras dos assassinados.

juridicamente inferiores quanto a da Bruxa²⁴? Em outra instância, ao impor-se contra o Estado em nome dos valores sobre os quais Antígona (qualquer Antígona) foi criada, quais são suas chances de conquistar os direitos por ela proclamados? Se sua perda não pode ser publicamente lamentada, qual poder lhe resta?

Na cena de *Temporada de furacões*, pela impossibilidade de concretizarem as ações que pretendiam, seria fácil não apresentar a iniciativa generosa das garotas na história, partir do lugar-comum que se dedicaria a dizer coisas como quem encontrou o corpo morto, quem eram os inimigos da defunta, quem a cercava quando tudo aconteceu. Assim como seria fácil não narrar a existência da Bruxa em vida, não lembrar acontecimentos de sua infância, não registrar como funcionavam suas ações, não comentar sobre o que lhe despertava interesse, quem ela ajudou, quem com ela se preocupou. Isso que normalmente não se documenta, não entra nos autos do processo e do saber, portanto, é o que se apresenta no romance de Fernanda Melchor pelas vias da escrita imaginativa.

No México contemporâneo, marcado pelo narcotráfico e pelos efeitos do imperialismo estadunidense, se apropriar da realidade e escrever a partir dela é, de algum modo, escrever com e para os mortos. Logo no início da introdução de seu livro de ensaios *Os mortos indóceis: necroescrituras e desapropriação*, publicado no Brasil em 2024, com tradução de Joca Reiners Terron, Cristina Rivera Garza se pergunta:

O que significa escrever hoje nesse contexto? Quais são os desafios que o exercício da escrita enfrenta em um meio onde a precariedade do trabalho e mortes horríveis são a matéria-prima do dia a dia? Quais são os diálogos estéticos e éticos que nos impõe o ato de escrever, literalmente, cercados de mortos? (2024, p. 23).



Semelhante ao exercício empreendido por muitas das autoras citadas até aqui, pensar e escrever com mortos e mortas foi um movimento que eu também tive de realizar durante a

²⁴ Para pensar o lugar da prostituta em representações artístico-literárias, ver o ensaio “Ela é capital!”, de Namwali Serpell (2023), reunido na edição #44 da revista *serrote* e traduzido por Stephanie Borges. Nele, a autora mobiliza menções a prostitutas nas artes e, ao lembrar a figura de Naná, do romance homônimo de Émile Zola, e sua morte, quando a personagem ganha ares de uma Vênus em decomposição, Serpell (2023, p. 25) sintetiza: “Mesmo com um monte de podridão, Naná é uma Vênus, um veio de ouro, um mito. Naná jamais poderia conjurar esse mito por conta própria. Ela é péssima atriz, ainda pior como cantora, uma decoradora miserável; isso sem mencionar que, ao contrário de Valtessa de Bigne, Naná não conseguiria escrever (e não leria) o romance de Zola, *Naná*. A figura da prostituta nunca é a de uma criadora; ela só pode ser o meio pelo qual alguém cria”. Para a história de uma outra prostituta chamada Vênus, ver o documentário *Paris is Burning*, dirigido por Jennie Livingston (1990), que tem como uma das entrevistadas a emblemática Venus Xtravaganza.

escrita deste texto, que, ainda que não unicamente voltado ao tema do feminicídio, perpassa invariavelmente esta ameaça, caminhando lado a lado com mortes causadas por violências categorizadas de diferentes formas. Apesar de relativamente comum, a iniciativa de pensar e criar cercada por mortos é bastante dolorosa, e por isso eu buscava com frequência algum tipo de saída que me permitisse continuar. Longe da intenção de elaborar uma pesquisa fatalista sobre o assunto, eu tento a todo instante articular um pensamento que leva em conta a vida das mulheres mortas e das que ficam e mantêm as memórias delas vivas. Afinal, se os mortos não estão mais aqui, resta aquilo que foi deixado por eles ou algum nível de curiosidade, indignação ou busca por justiça entre os vivos – fatores potencializadores de muitas formas de criação.

Por isso, além das personagens, dos discursos e das dinâmicas de violência dispostas em *Temporada de furacões*, os espaços e a atmosfera temporal da história (antes de algo mais concreto e visível) me instigaram a reflexões particulares. Detive uma atenção precisa às circunstâncias espaciais de La Matosa tentando entender, a princípio, se haveria algum tipo de hostilidade naquele ambiente que fosse capaz de tornar seus habitantes em seres hostis. Como comentado anteriormente, Fernanda Melchor já disse em entrevistas que o nome do povoado onde se passa a história é baseado no de uma comunidade real de Boca del Río que ruiu, na primeira década dos anos 2000, para que lá fosse construído um complexo de golfe. Não sabemos mais sobre essa comunidade porque a intenção do livro não é recriá-la. Mas, durante o romance, precisamente em seu início, nos são apresentadas duas versões distintas do tempo naquele lugar: uma antes e outra depois do furacão.



De início, era um espaço cercado por uma região pastoril e dava de encontro a um rio. Quem o visse de longe, veria mais pasto do que gente, casas e comércios. Lá morava uma bruxa que tinha uma filha. Lá elas viviam isoladas, recebendo apenas visitas restritas, que iam à casa em busca de magia. Num dia de 1978, um deslizamento de terra ocasionado por um furacão arrastou tudo e todos que moravam por lá. A bruxa e sua filha desapareceram. A casa delas continuou, mas agora desabitada. As pessoas que sobreviveram foram encaminhadas à comunidade vizinha de Villagarbosa. Num dia de 1978, La Matosa morreu junto com parte de seus moradores. O furacão se alastrou com ódio e arrancou a vida do velho lugar. Anos depois, ele foi reconstruído. Não tinha mais a mesma logística, nem a mesma distribuição de atividades, nem o mesmo povo, nem a mesma feiticeira. Apenas uma delas retornou, a filha, que herdou a alcunha da mãe: a Bruxa. O novo povoado testemunhou seu retorno silencioso pela estrada que

construíram para ligar La Matosa à Villagarbosa e à modernização que começava a se instaurar pela região. As pessoas, com repulsa, a observaram caminhar em retorno e faziam sobre ela comentários depreciativos, mas ainda sentiram compaixão pela mulher, porque, assim como o restante dos habitantes, ela também perdera alguém. E é assim, como se renascida dos mortos e construída sobre os defuntos soterrados, que passamos a acompanhar La Matosa pelos depoimentos de quem a habita, quem vive e sobrevive com e apesar dela. No livro, a história do lugar começa e recomeça desde a isolada casa das bruxas – que, ao ser descrita após o ano do deslizamento, descreve também a reconstrução do povoado:

[...] a mãe, a Bruxa Velha, desapareceu do mundo, sepultada talvez na lama que engoliu meio povo; uma morte feia, mas que o povo no fundo achou muito boa para a vida de pecado e simonia que a feiticeira tivera, e ninguém, nem sequer as mulheres, nem sequer elas, as de sempre, as de todas as sextas, teve coragem de perguntar à enlutada o que aconteceria com o negócio, quem se encarregaria das curas, dos feitiços, e passaram anos antes que voltassem à casa entre os canaviais, anos inteiros que La Matosa levou para voltar a ser povoada e se encher outra vez de barracos e tendas erguidas sobre os ossos dos que ficaram enterrados ali debaixo do morro, gente de fora, a maioria atraída pela construção de uma nova estrada que atravessaria Villa para unir o porto e a capital aos poços petrolíferos recém-descobertos ao norte, lá por Palogacho, e para essa obra levantaram barracas e motéis, e com o tempo, bares, pousadas e puteiros [...] (Melchor, 2020, p. 30-31).

É assim que La Matosa se reconfigura mais uma vez como um povoado precário, mas agora ainda mais marcado pelo problemático encontro entre tentativa de modernização, aumento no número de empregos precários e violência cotidiana. Em muitos casos, quem buscava uma saída disso se dirigia justamente à casa da Bruxa, que – tornada herdeira dos saberes, do terreno e da casa de sua mãe – passou a cuidar dos negócios, continuando o trabalho de consulta, feitiçaria e acolhimento para as meninas e mulheres da região, ao mesmo tempo em que também transformou o lugar numa espécie de bordel para receber os meninos da cidade com quem ela mantinha casos. Do vaivém confuso e inerente à casa, passavam mulheres em busca de feitiçaria, de medicamentos, de ajuda financeira e de abortos clandestinos, enquanto os meninos iam até lá com a intenção de que a Bruxa pagasse pelas prostituições de seus corpos. Do lado de fora, as pessoas especulavam sobre o que acontecia lá dentro, aumentando a fama local que descrevia a Bruxa como uma mulher poderosa, perigosa e misteriosa.

Mas a verdade é que, ao organizar sua vida dessa forma, era a Bruxa quem realmente corria perigo. Os responsáveis pelo seu assassinato – revelados ao final como Luismi e Brando, dois dos jovens da região que frequentavam a casa para prostituição, que não haviam terminado os estudos e que perambulavam pelo povoado como desempregados há tempos – fizeram isso em busca de dinheiro e de uma mudança de vida, levados que estavam pela história de que a

mulher detinha algo de muito valioso dentro de casa. Brando, o mais decidido deles, teve de insistir muito para convencer o parceiro de crime (e homem por quem ele estava secretamente apaixonado) Luismi a acompanhá-lo. Dizia: “[...] vamos, maldito Luismi, vamos roubá-la, vamos vazar desta merda de lugar, porque não conseguia pensar em mais nada; noite e dia pensava em como matariam a Bruxa, como fugiriam com o dinheiro, no que fariam para poder trocar aquelas moedas de ouro sem levantar suspeitas [...]” (Melchor, 2020, p. 186). Quando convencido, Luismi agiu mais por raiva da Bruxa do que inspirado por algum plano racional e arquitetado, como era o caso de Brando. Então, juntos, os dois concretizaram o que queriam, mataram a Bruxa a sangue frio, mas não obtiveram o que imaginavam porque não encontraram nenhuma fortuna, não conseguiram sair de La Matosa e logo foram pegos pela polícia, que também invadiu a casa em busca de dinheiro. Sem sucesso.

À vista desses recortes narrativos, podemos pensar por alguns caminhos. O primeiro deles se relaciona com as questões de gênero apontadas por Rita Segato (2021) ao verificar, sem generalizações, estruturas patriarcais e de distinção entre masculinidade e feminilidade em sociedades étnicas – mesmo que essas estruturas se organizem e se manifestem de múltiplas formas. Para diferenciar essa distribuição de papéis de gênero que fundamentam modelos de opressão em comunidades pequenas da forma como esse mesmo tópico é apresentado em grandes centros econômicos, Segato (2021) dá os nomes de *patriarcado de baixa intensidade* e *patriarcado de alta intensidade*. Definições que analisam a cultura patriarcal a partir de categorias como poder comunitário e poder oficial, mundo pré-colonização e pós-colonização. Enquanto o patriarcado de alta intensidade se concretizaria especialmente por aqueles que detêm poder social efetivo no mundo ocidental colonialista, o patriarcado de baixa intensidade corresponderia às dinâmicas de pequeno poder exercidas pelos homens sobre as mulheres em uma comunidade menor e economicamente mais precarizada. A antropóloga, portanto, leva em conta a manifestação da lógica patriarcal nas realidades das minorias étnicas e na cultura dos invasores ocidentais, de modo que, refletindo sobre suas aproximações e distanciamentos, percebe o patriarcado como uma das mais antigas formas de opressão.

Se analisarmos *Temporada de furacões* sob as lentes da constatação de Segato, apesar de não se tratar de um romance centralizado em questões étnicas, notaremos como as ações e pensamentos que desembocam em casos de violência de gênero no livro também são balizadas pelas dinâmicas de poder social predispostas na realidade local. No romance de Melchor (2020), as múltiplas formas de violência que atravessam a narrativa dão a ver como acontecimentos extremos – a exemplo de feminicídios e estupros – não surgem de maneira isolada, mas constituem o ponto culminante de um contínuo sustentado por práticas culturais reproduzíveis

– como a naturalização da desigualdade de gênero, a misoginia cotidiana e o controle moral sobre os corpos das mulheres. No universo brutalizado da obra, observa-se precisamente essa articulação: a linguagem violenta, a cumplicidade silenciosa da comunidade e a reprodução de papéis opressivos entre as personagens criam as condições para que a violência extrema se torne não apenas possível, mas também socialmente tolerada. Assim, o assassinato da Bruxa não aparece como exceção, mas como consequência de um sistema que, ao mesmo tempo em que disciplina e marginaliza corpos dissidentes, reafirma a ordem patriarcal por meio da violência. Dessa forma, Melchor (2020) constrói uma narrativa em que o horror explícito revela, na verdade, a profundidade de estruturas simbólicas e sociais que, conforme propõe Segato (2021), sustentam e legitimam a pedagogia da crueldade no contexto latino-americano.

De maneira mais detida no romance, a relação hierarquicamente desigual estabelecida entre a Bruxa e os rapazes, bem como a atuação de Luismi e Brando em seu assassinato, podem ser pensadas à luz de tais reflexões. Como mencionado anteriormente, a Bruxa pagava pelos serviços sexuais de jovens pobres da região. Mas, embora essa dinâmica revele trocas ambíguas nas quais ela os manipulava, oferecia-lhes dinheiro e favores, e exercia certo poder simbólico e material sobre eles, tal domínio não se configurava como estrutural, mas sim como um recurso precário de sobrevivência, próprio de sua posição socialmente marginalizada. Tratava-se, portanto, de um controle instável e situacional, caracterizado por seu status de vulnerabilidade de gênero e dissidência sexual, que era incapaz de operar nos mesmos termos do poder patriarcal. No caso de Luismi e Brando, ambos incorporavam, em seu cotidiano, práticas associadas ao que se pode encaixar no conceito de patriarcado de baixa intensidade – a misoginia internalizada, a naturalização da violência, a necessidade de afirmação de uma masculinidade dominante –, que acabam por preparar o terreno para a eclosão do feminicídio – acontecimento que é assim categorizado neste trabalho, pois, vale enfatizar, não foi motivado por fatores meramente econômicos, uma vez que se inscreve em uma estrutura de violência que torna corpos feminizados e dissidentes em alvos particularmente vulneráveis à eliminação. Desse modo, ao matarem a Bruxa, Luismi e Brando – apesar de sofrerem com dinâmicas de desigualdades sociais a eles impostas –, também colaboraram com a perpetuação do poder oficial, sobre o povoado e sobre suas próprias vidas, ao subjugar outros corpos e reproduzirem tentativas letais de alcançar algum poder.

Por outro lado, num segundo caminho possível de análise, a Bruxa, ao organizar e manter sua casa tendo como base aquilo que a cultura dominante repudia (o misticismo, a solidariedade feminina, a prostituição), se tornou alvo de ódio não só por parte dos poucos detentores de poder social e econômico dos entornos da localidade, mas também (e sobretudo)

de seus vizinhos de povoado, educados com base na moralidade cristã hegemônica que fundamenta grande parte da lógica que prevalece na região. Sendo o que era – um espaço isolado, concentrador de práticas sexuais LGBTs e restrito à visita de tipos específicos de pessoas; um lugar que acolhia prostitutas, mulheres que abortam e dissidências de gênero e sexualidade, e que era regido por uma mulher transgênero que em outros espaços não deteria tamanha agência –, a casa se torna representativa daquilo que pode perder todo seu potencial independente e não manipulável quando é descoberto por forças externas e instituições oficiais. Levando-nos, portanto, a questionar em que medida a lógica de tornar visível o invisível se sustenta, em quais contextos ela se efetiva e por meio de quais personagens se constrói.



Ao final da história, após entendermos como o assassinato ocorreu, a polícia invade e destrói partes da casa da Bruxa, em busca de dinheiro, e o lugar passa a ser definitivamente descrito como amaldiçoado pelos moradores locais, que agora criavam histórias para dizer:

[...] Que não entrem na casa da Bruxa, sem dúvida; que evitem essa região e não se atrevam sequer a passar em frente, que não olhem por entre os buracos que agora povoam seus muros. Que contem aos seus filhos por que não devem entrar em busca do tesouro, e muito menos ir em grupo com amigos percorrer os quartos em ruínas e subir ao andar de cima para ver quem é o corajoso que se atreve a entrar no quarto do fundo e tocar com a mão a mancha que deixou o cadáver da Bruxa sobre o colchão imundo. Que contem como alguns saíram espantados daí, tontos pela pestilência que ainda se respira lá dentro, aterrorizados pela visão de uma sombra que se descola das paredes e que começa a persegui-los. Que respeitem o silêncio sepulcral daquela casa, a dor das desgraçadas que moraram ali. Isso é o que dizem as mulheres do povoado: que não há tesouro lá dentro, que não há ouro nem prata nem diamantes nem nada além de uma dor pungente que se nega a se dissolver. (Melchor, 2020, p. 204).

Com esse final, então, nada mudou em La Matosa. Restou, a todas e todos, a violência banalizada e injustificada do cotidiano. O espaço de fuga à realidade do povoado e de suporte às mulheres deixou de existir. Mantendo-se vivo, porém, no imaginário local, como um ambiente de onde nada de bom nasceria. Ainda que um ambiente a se respeitar.

Nas últimas linhas do livro, passadas no cemitério da região, a voz narrativa descreve a cena do enterro da Bruxa, que é, por fim, colocada em uma vala coletiva acompanhada pelos corpos de um indigente, uma mulher esquartejada e uma recém-nascida. Nesse encerramento do livro, quem possui a voz é o coveiro antigo do necrotério, conhecido como Avô, que todas as vezes repete um ritual de fala com os mortos antes do sepultamento definitivo.

[...] Era necessário acalmá-los antes, mostrar que não havia motivo para ter medo, que o sofrimento da vida já tinha terminado e que a escuridão logo se dissiparia. O vento cruzava a planície e remexia as folhas das amendoeiras nas copas e formava redemoinhos de areia entre os túmulos distantes. A água já vem, contou o Avô aos mortos, enquanto contemplava com alívio as nuvens gordas que lotavam o céu. Bendito seja, a água já vem, repetiu, mas não temam. Uma gota solitária caiu sobre a mão que empunhava a pá. O Avô aproximou o dorso à boca para lambe-la a doçura da primeira chuva da temporada. Precisava se apressar, terminar de cobrir os corpos, primeiro com uma camada de cal e depois com outra de areia, antes que caísse o aguaceiro, e depois colocar a tela do galinheiro sobre a fossa, e as pedras por cima para que os cães sem dono não viessem desenterrar os corpos à noite. Mas fiquem tranquilos, continuou falando, em um murmúrio só um pouco mais alto que um ronronar. Não precisam se desesperar, fiquem aí tranquilos. O céu se acendeu com o lume de um raio e um estrondo surdo sacudiu a terra. A água não pode mais fazer nada contra vocês e o escuro não dura para sempre. Viram só? A luz que brilha a distância? Aquela luzinha que parece uma estrela? Vocês precisam ir para lá, explicou: para lá está a saída deste buraco. (Melchor, 2020, p. 207-208).

E é assim que o livro se encerra, com um enterro bastante distinto do que a Antígona de Sófocles consegue dar a seu irmão; pois, se na tragédia grega, o máximo que a personagem é capaz de fazer é polvilhar um pouco de areia no corpo de Polinices, aqui, no enterro da Bruxa realizado pelo coveiro da região, o sepultamento é feito com a construção de camadas e mais camadas de terra, como se, num último gesto de caridade para com aquelas pessoas, o objetivo fosse preservar seus corpos das forças da natureza. Por meio desse contato singular com os mortos, que lhes permite um tipo de despedida honrosa, damos fim a nossa observação, enquanto leitores, da cruel realidade de La Matosa. Com esse gesto de consolo do coveiro, regido por uma fala sensível e afetuosa, o horizonte descrito para os mortos é retratado como algo belo, a entrada para um caminho luminoso, que nasce da atenção do olhar à vida natural que nos rodeia, numa contemplação singela do vento, das plantas, da terra e da chuva. Um olhar não fatalista diante da falência e da ruína. Seria, então, um toque de sutileza quando comparado à crueza do que lemos nas páginas anteriores. Mas vai também além disso ao criar a imagem do buraco de forma especialmente simbólica. Inicialmente referenciado em sentido literal, como sinônimo de cova e relativo à morte e ao apagamento físico dos indivíduos, a palavra tem seu conceito intensificado com a fala enunciada pelo Avô e direcionada aos defuntos. Ao dizer termos que os mantêm numa espécie de limbo (como vida e morte, luz e escuridão, entrada e saída), a personagem sugere que aquele momento não é um fim, mas sim um estado provisório de existência que encaminha a passagem da morte para uma liberação do sofrimento; o sofrimento que transforma o próprio povoado de La Matosa em um buraco.

Mas poderíamos ir ainda mais além e enxergar nesse trecho um encerramento que nos convida a observar o entorno em busca de uma força vital que contribua para a criação de uma outra percepção de mundo ainda em vida – uma que não desemboque tão imediatamente num

campo repleto de escuridão e impossibilidades? Se assim for, ao colocar a saída de um buraco desde o ponto de vista de uma sepultura, as palavras que finalizam *Temporada de furacões* podem nos fazer imaginar uma porta de entrada para outros mundos possíveis? Pode haver algo de vivo e possibilitador em olhar o mundo a partir das ruínas? Em algum nível, não estaríamos nós, os vivos de hoje, submersos em um mundo real pertencente a um terreno gerador de impossibilidades e, por isso, não deveríamos buscar algum tipo de saída semelhante?



Em sua reflexão etnográfica a respeito da vida de cogumelos matsutake em territórios desabitados e aparentemente sem vida de países como o Japão e os EUA, Anna Tsing (2022) empreende seus trabalhos em defesa daquilo que Joana Cabral de Oliveira (2022, p. 8) sintetiza como: “[a necessidade de se] atentar para a diversidade vital que insiste em brotar nas ruínas, como forma de fertilizar nossa imaginação para conceber devires”. No livro *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*, publicado originalmente em 2015 e traduzido para o Brasil em 2022, a autora se dedica a um desprendimento das formas comuns de fazer ciência e observar o humano para empreender um estudo baseado nas vidas mínimas dos fungos, de modo que possamos aprender sobre seus funcionamentos e modos de manutenção de vida em tempos de crise. É, portanto, um estudo que abre janelas para outras formas de imaginar o futuro por vir, ao mesmo tempo em que não se preocupa em tornar suas ideias escaláveis, uma vez que a lógica capitalista da “escalabilidade”, como definido pela autora, esbarra inevitavelmente em problemas, tendo em vista que: “Uma profusão de histórias não pode ser resumida de maneira organizada. Suas escalas não se encaixam perfeitamente; elas chamam a atenção para temporalidades e geografias interrompidas” (Tsing, 2022, p. 85).

Neste capítulo, em instâncias conceituais e metodológicas, tentei formular reflexões que se assemelhassem ao realizado por Anna Tsing e outras pesquisadoras feministas em seus estudos. Isso porque, diante da profusão de histórias trazidas pelas duas principais autoras do corpus desta pesquisa, Ana Mendieta e Fernanda Melchor, a minha intenção não era generalizar tais narrativas ou traçar todos os pontos semelhantes ou diferentes entre elas; mas busquei aproximá-las por dois motivos principais. O primeiro deles diz respeito a uma compreensão minha de que ambas, cada uma a sua maneira, idealizam suas obras por meio do que se pode chamar de rastros de histórias, ou, em outras palavras, a partir dessa feitura observadora das ruínas como define Anna Tsing. Isso se exemplifica, por exemplo, quando Mendieta cria suas obras dedicando uma atenção especial à natureza e sua ligação com o corpo feminino, e quando

Melchor constrói seu romance a partir de arquivos esquecidos de jornais de Veracruz (as *notas rojas*) com a intenção de imaginar as implicações da violência em um precário povoado que tem seu nome inspirado em uma comunidade destruída após a chegada da modernização à região. O segundo dos dois motivos, por sua vez, buscava pensar como, por intermédio desse movimento de reescrita do que já foi posto antes, sobretudo pelo saber dominante e legislado sobre a violência de gênero, Ana e Fernanda também propunham um deslocamento do olhar sobre o tema que me parecia caro e urgente, em nome da busca de um porvir menos amedrontador para a vida das mulheres. O que significa que, de maneiras díspares, as autoras partiam da decomposição para compor suas ideias. Pois, ao desenvolverem modelos criativos inspirados na desconstrução de formas estéticas masculinizadas sobre questões caras às mulheres, ambas formulavam uma manifestação crítica e criativa não apenas feminista, mas também promotora de abordagens mais sensíveis do tema.

Por um lado, Ana Mendieta pensava bastante sobre violências tanto simbólicas quanto práticas em seus trabalhos. Neles, a figura da mulher é constantemente trabalhada pelas vias da desfiguração, expondo um corpo por vezes desfigurado e dilacerado, que sangra, mas que insiste em se inscrever no espaço, ativando-o através de sua corporeidade, deixando ali rastros de sua presença e agência. No caso de Fernanda Melchor, a escritora se dedicou a elaborar uma ficção que demonstrava alternativas possíveis de sobrevivência no contexto cultural e político de violência letal retratado em seu romance. As duas se mostraram, então, preocupadas em pensar sobre o tema não como algo meramente fatalista ou que requereria uma elaboração sensacionalista, mas antes como um lugar de agência feminina e necessárias reconfigurações do trato social das questões propulsoras de violência de gênero.

Chegando agora ao encerramento deste capítulo, se cabe aqui a exposição de alguns dos problemas enfrentados durante a feitura da pesquisa, marcada pelo encontro com certos percalços metodológicos – como a distância temporal e geográfica entre as duas autoras, assim como as suas diferentes linguagens e suportes de criação –, o processo me levou a aceitar uma forma de bagunça como método; mas que precisasse ser adequada, também, aos limites de uma pesquisa dessa natureza. Por isso, tento sintetizar o movimento empreendido até aqui porque, nas próximas páginas, as atenções serão distribuídas de outras formas. Não continuarei o movimento de aproximação paralela que fiz neste momento do trabalho, e me guiarei por olhares mais cerrados a cada autora de modo específico. No segundo capítulo focarei apenas em Ana Mendieta, e no terceiro somente em Fernanda Melchor e seu *Temporada de furacões*.

Para trabalhar com as obras de ambas, adianto que partirei de um método conceitual de pesquisa que concorda com o que Anna Tsing definiu por vezes como uma defesa à “não

escalabilidade” (2019), uma vez que se engendra uma abordagem de leitura contrária às noções capitalistas de escalabilidade e seus ímpetos fomentadores de padrões e expansões em larga escala, para dar lugar a um estudo mais interessado em parcialidades que só poderiam ser assimiladas a partir de um olhar mínimo aos materiais.

3 Rasurar a paisagem com a seiva

Na hematologia, campo dos estudos científicos sobre o sangue, a expressão “-poiese”, derivada do grego *poiesis*, “criação” ou “produção”, é utilizada na derivação de palavras como *eritropoiese*, *leucopoiese*, *granulopoiese*, *linfopoiese* e *monocitopoiese*. Esses substantivos designam subtipos do processo geral de formação de células sanguíneas conhecida como hematopoiese – mistura vocabular que, ao invés de me fazer pensar em plaquetas, hemácias ou leucócitos em desenvolvimento, me prende na ideia de uma junção entre sangue e poesia. Nessa aproximação entre organismo e criação poética, corpo e linguagem, lembro de expressões como *sangue no olho*, *sangue de barata*, *sangue do meu sangue*, *sangue azul*, *sangue frio*, *sangue quente*, *sangue ruim*, *sangue bom*, *dar o sangue*, *sangue fervendo* – que vem à minha mente como numa avalanche. Seus significados em jargões desse tipo remetem a ideias de linhagem, frieza, intempestividade, coragem, valoração pessoal. Há algo de mítico, desconhecido e poderoso nesse tecido biológico, algo de especial que nos coloca no mundo. Dos fluidos humanos – entre o suor, a saliva, a coriza, a urina, o muco cervical, o sêmen, o leite materno, a lágrima –, é ele o mais elementar. Seu papel no pleno funcionamento do corpo é indispensável, problemas com ele são capazes de nos derrubar. Com frequência nos pegamos instigadas e instigados pelos sentidos que o sangue pode evocar. Ao tornar-se público algo tão íntimo, individual e necessário à existência, nos atentamos a descobrir a origem daquela exposição: seria uma menstruação vazada? Uma coleta para fins de exame médico? Um corpo cortado, violentado ou dilacerado? Dúvidas como essas demonstram o laço entre a tensão e o sangue, isto é, o medo de sua aparição repentina. A ansiedade pública durante o período menstrual, o pânico da agulha, a fobia a seu líquido vermelho, o temor de ter ou ver um corpo aberto. Presumimos ideias a partir dele. Em algumas culturas, por exemplo, o sangue que *deveria* emanar de uma mulher após sua primeira relação sexual ainda funciona como comprovação de virgindade e demarca sobre o corpo feminino conceitos e direitos. Somos sensíveis e nos atentamos de modo particular a esse fluido, temos receio de ter nosso sangue exposto, de nos depararmos com ele abruptamente. Ainda assim, nada nos acompanha com mais atividade e pulsão vital do que ele, que circula pelas nossas veias e artérias ininterruptamente, impulsiona nutrientes e oxigênio a todo o nosso organismo, tece nossos laços familiares sanguíneos, nos compele à vida. Somos feitas de sangue. É isso que nos diz a ciência e a etimologia da palavra hematopoiese. Mas, se nos atentarmos ao lado “poiético” do termo, seria possível dizer que há em nossa biologia algo semelhante à poesia? Seríamos nós, humanos e tantos outros animais, formados por tecidos poéticos? É em parte isso que gera nossa vitalidade?



Em *As ruas da cidade* (c. 1988), Leonilson propõe a montagem de um mapa das vias de um espaço público urbano tendo como esqueleto-base um desenho da anatomia humana. Sua brincadeira entre corpo e paisagem, biologia e geografia, põe em cena a relação da arte com a ciência e a possibilidade de mapear o mundo enquanto mapeamos o nosso próprio corpo, individual, e sua experiência pública e comum, em contato com o meio exterior. Na constituição física disposta na imagem, somos levadas a uma imersão no interno tornado externo, no que normalmente não se vê, no que se move dentro de nós inquietamente, de modo que possamos refletir sobre a forma como nossa corporeidade é um território habitado. Não por acaso, é uma das maiores obras do artista cearense em tamanho: possui 2 metros de altura e 95 cm de largura. Ocupa um espaço considerável, é a representação de um corpo prolongado, largamente disposto, em verticalidade e horizontalidade, no ambiente. Suas dimensões quase humanas remetem a uma noção de corpo estendido, e abrem margem para uma leitura do vínculo entre circulação biológica e social. Como em boa parte de suas artes, Leonilson recorre ainda ao uso de palavras, que servem tanto para marcar a nomenclatura de cada órgão (“pulmo”, “hepar”, “ventriculus”, “vesica fellea”, “colon”, “vesica-u”, “bexiga”, “reto”), como para inscrever, na imagem, a escrita poética: “são tantas as verdades”, “as ruas da cidade”.²⁵

²⁵ Para leituras aprofundadas sobre Leonilson e sua ligação com a poesia, ver a dissertação de mestrado de Marina Baltazar Mattos, defendida em 2021, na UFMG, e transformada em livro publicado pela Relicário em 2022: *Escrever Leonilson: expansão da poesia*, e a tese de doutorado de Lúcio Flávio Gondim da Silva, *Leonilson expandido*, defendida em 2022, na UFC.

Figura 11 – Leonilson. *As ruas da cidade*. C. 1988. Tinta acrílica sobre lona. 200 x 95 cm.





Refletindo sobre as noções de espaço e literatura, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) relembram a relação entre o advento da escrita e seu uso como ferramenta de poder e colonialidade no tempo da chegada dessa técnica no Brasil. É no livro *A máquina performática: a literatura no campo experimental* que os professores argumentam sobre como há na escrita o que eles chamam de “um modo performático de ocupação estatal [...] do espaço” (2017, p. 111), para ir aproximando diferentes formas de invenções artísticas a suas dinâmicas de ocupação, expansão e circulação. Para eles, estavam em pauta os temas de ambiente, criação e corpo – tanto o corpo do lugar quanto o corpo do sujeito que cria e performa. Tentando transformar o tópico abordado pelos autores em algum tipo de pergunta norteadora ao que me é de interesse de modo mais particular, isto é, a violência de gênero no contexto latino-americano contemporâneo, as questões que ressoam para mim podem ser sintetizadas nas seguintes indagações: como podemos pensar o corpo subalternizado num espaço marcado por dinâmicas de poder predispostas? Se nos restringirmos à relação entre corpo e arte, o que podem o corpo e a criação nesse tipo de território? Como eles se inscrevem? Ou, de maneira mais específica dentro do meu tema de interesse para este momento, como os corpos femininos são vistos nesse tipo de espaço público? Uma vez lá, essas corporeidades se tornam realmente visíveis?

Como parcialmente apontado no primeiro capítulo deste trabalho, partir de um olhar macro (àquilo que é evidentemente político, público e coletivo) pode ser um movimento sempre bem complementado por uma interessante e reveladora mirada ao micro (àquilo que é subjetivo, íntimo, mas nem sempre individual). Esse modo de ver, nós sabemos, é também um modo feminista de ver. Uma outra maneira de olhar ao que já parece posto. Ana Mendieta fez isso durante toda sua vida. Foi refletindo sobre como seu projeto estético-poético foi elaborado com foco na exploração da relação entre humanidade e natureza e a reflexões sobre práticas de violência patriarcal e colonial que suas performances com sangue se tornaram ainda mais notórias para mim. Na junção entre natureza e cultura, e no vínculo entre circulação biológica e social, os trabalhos de Mendieta ajudam a pensar sobre como a violência de gênero é não apenas um encontro entre questões privadas e públicas, mas também um terreno em construção – tanto pela maneira como se perpetua socialmente, quanto por ser um tema sempre revisitado nas pautas do movimento feminista. Mas onde exatamente entra o sangue nessa história?

Em *Blood will out: essays on liquid transfers and flows* (2013), coletânea de ensaios sobre o sangue editada pela antropóloga britânica Janet Carsten, há uma ideia que se repete em cada capítulo: é o sangue a substância da verdade, uma vez que é ele quem tem a capacidade

de revelar as realidades das condições morais, pessoais, políticas e médicas (Carsten, 2013, p. 12) não apenas de um indivíduo, mas por vezes de toda uma comunidade. Em uma primeira instância, mais biológica e técnica, isso quer dizer que, ao ser cientificamente testado e examinado, o sangue dá informações referentes a fatores genéticos, gravidez ou não gravidez, uso ou não uso de substâncias químicas, estado de saúde física geral etc. Enquanto, numa segunda instância, ao ser examinado em diferentes contextos e sob lentes que vão além das científicas, o sangue assume significados que expandem a ordem biológica por emitirem informações referentes à cultura, religiosidade, moralidade, linguagem, identidade – carregando consigo valores simbólicos que se transformam a depender de fatores circunstanciais.

Em conversa com esse caráter mutável do fluido, Janine Klungel produziu o artigo “Speaking blood: metaphoric expressions of sexual Violence in a Guadeloupian Family” (2011). Neste texto, ao mesmo tempo partindo e se contrapondo à concepção de que vítimas experimentam dificuldades de se expressar por conta dos traumas oriundos de eventos de violação sexual, a autora assume que há também uma dificuldade teórico-metodológica na análise do tema, que advém da falta de atenção de antropólogos/as aos elementos menos objetivos e técnicos da equação. Como resposta a isso, observando os sentidos metafóricos do sangue e elaborando maneiras de interpretar esses sentidos a partir dos depoimentos coletados em conversas com mulheres de uma família guadalupense – indo além do que é simplesmente enunciado ou não enunciado sobre os crimes –, a pesquisadora mobiliza um arcabouço teórico que verifica como o sangue funciona como a peça de um jogo que diz respeito a transições entre ação e emoção, concreto e abstrato, corpo e mundo, visível e invisível, dizível e indizível (Klungel, 2011, p. 130). Nessa observação antropológica, ela percebe que:

Qualquer análise de violência sexual baseada exclusivamente na “transcrição pública” tende a concluir que as mulheres endossam os termos de sua subordinação e são parceiras dispostas, até mesmo entusiasmadas, nisso (cf. Bourdieu 2001; Mathieu 1991), e ignora completamente o fato de que a prática da dominação também cria frequentemente uma transcrição oculta. (Klungel, 2011, p. 143, tradução minha).²⁶

Ao diagnosticar esse fator, Janine Klungel (2011) focaliza sua atenção tanto naquilo que não se diz ou não se vê, quanto nos sentidos escondidos do fluido em questão, que não necessariamente precisa estar visivelmente exposto para ser notado, verificado e analisado de maneira devida. A própria formulação “speaking blood”, que intitula seu texto, aponta para um

²⁶ No original: “Any analysis of sexual violence based exclusively on the ‘public transcript’ is likely to conclude that women endorse the terms of their subordination and are willing, even enthusiastic partners in it (cf. Bourdieu 2001; Mathieu 1991), and it passes by the fact completely that the practice of domination also often creates a hidden transcript.” (Klungel, 2011, p. 143).

deslocamento da fala para registros menos literais e mais corporais e relacionais em que o sangue, simultaneamente substância e marcador de parentesco, parece “falar” aquilo que não se enuncia diretamente. Sua defesa é a de que, na leitura da inscrição do sangue na linguagem, especialmente em depoimentos como os elaborados por essas mulheres guadalupenses, pode-se acessar algo que ainda não pôde ser traduzido de outras formas.

Na obra de Leonilson reproduzida anteriormente, reserva-se espaço para o verso “são tantas as verdades”. A verdade no plural e em grande quantidade. Porque se encaminhar a uma leitura que aproxima o sangue – ou qualquer outro fluido corporal – ao que se pode entender como verossímil ou verdadeiro não significa dizer que haveria algo semelhante a uma verdade absoluta sobre o que quer que seja. Por isso, a defesa aqui é de que essa verdade é sempre plural, pode dizer muitas coisas. O sangue por si próprio nunca é o mesmo. Tanto por ser individual e particular, variando de pessoa pra pessoa, quanto por nunca parar de se mexer pelo nosso corpo, se refazendo a cada instante de sua circulação. Seus sentidos são variados, nossas visões sobre ele mudam, dependem sempre de fatores socioculturais que o transformam constantemente.



Há uma tradição indiana, praticada ainda hoje por determinadas castas e grupos étnicos do país, que transforma a noite de núpcias de um casal recém-casado em um evento público. Sua finalidade é a comprovação a respeito da castidade da noiva. Dentre as práticas desse teste de virgindade ritualístico estão um momento de busca dos anciãos por objetos cortantes no quarto antes do ato sexual, a espera dos familiares durante o ato sexual e a exposição de um lençol branco após o ato sexual, que deve estar manchado de sangue e ser mostrado, pelo marido, aos membros do conselho de castas. Caso o lençol não esteja como o esperado, a noiva pode passar por situações de humilhação pública, julgamento, agressão e anulação do casamento. Nos últimos anos, a tradição tem sido publicamente contestada na Índia e ganha apoiadoras e apoiadores contrários ao costume que, segundo elas/es, desrespeita a privacidade dos casais e fere a dignidade das mulheres indianas a ele submetidas.²⁷

Pertencente à outra cultura e sujeita a um tipo de violência distinto, Cristina Peri Rossi relatou, em seu romance de formação autobiográfico *A insubmissa* – lançado em 2025 no Brasil, com tradução de Anita Rivera Guerra, mas originalmente publicado em 2020 –, um abuso

²⁷ Sobre isso, ver o link: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/01/internacional/1517499677_348635.html. Acesso em: 21 ago. 2025.

sexual sofrido na infância. Na reconstrução memorialística do ocorrido, seu sangue aparece. É no capítulo “A operação” que Peri Rossi (2025) narra o episódio ocorrido em um hospital e realizado pelas mãos de um enfermeiro que deveria prepará-la para o procedimento de retirada do apêndice. Assustada e confusa nos minutos que seguiram o seu despertar após a cirurgia (ela não lembra de nada do que ocorreu após o momento em que teve o hímen rompido pois foi imediatamente medicada pelo enfermeiro), Cristina teve uma conversa com sua mãe.

— Mamãe — eu disse —, antes que me operassem do apêndice, me puseram em um quarto e um enfermeiro enfiou os dedos lá embaixo, doeu muitíssimo e sangrou, não consigo me esquecer da grande mancha de sangue sobre o lençol branco — eu disse. Minha mãe me olhou muito seriamente.
 — Por que esse médico não acredita em mim? Eu não tinha visto ele antes. Foi outro quem me amarrou, me depilou e me fez sangrar.
 Minha mãe olhou para a parede. Havia a imagem de uma Virgem Maria de papelão que pendia de uma moldura. A Virgem era azul-celeste, e algumas lágrimas se derramavam de seus olhos claros.
 — Não repita isso — me disse —. Não conte isso para ninguém, por favor. Me prometa — acrescentou.
 — Te prometo — eu disse, rapidamente —. Mas quem era esse homem e de qual outra coisa ele me operou?
 — Shhhhhhhhhh — disse minha mãe, fazendo o gesto de tapar a minha boca —. Não conte isso para ninguém. E, por favor, não conte isso para o seu pai. Se ele souber disso, é capaz de vir com um revólver e matá-lo.
 — Mas eu quero vê-lo. Quero falar com ele — eu disse.
 — Calada — respondeu minha mãe —. Você me fez a promessa de que jamais falará sobre isso com ninguém.
 O lado direito da minha barriga doía muito, eu estava completamente enfaixada e me sentia feliz que por fim minha mãe estivesse ao meu lado. Acreditava na minha mãe. Eu devia esquecer aquilo que aconteceu naquele cômodo sombrio e sobretudo jamais contar nada a meu pai. Intuí que se tratava de algo muito sério e importante e que minha mãe estava me dando o melhor conselho possível. (Peri Rossi, 2025, p. 157-158).

Nesses dois casos, estamos diante de corpos femininos expostos pela disposição do sangue no espaço, pela visualização de sua materialidade. São casos diversos por seus contextos e origens. Mas coisas se repetem em ambos. Nos dois exemplos de acontecimentos reais, o sangue aparece como uma mancha em lençóis brancos e se sobrepõe àquilo que não pode ser dito – tanto a impossibilidade de um dizer-resposta por parte das mulheres indianas ao ritual, quanto o fato de Cristina não ter podido falar sobre o evento a qualquer pessoa além de sua mãe. Ainda assim, nas duas situações, o sangue passa uma mensagem e é rapidamente interpretável. No caso do abuso infantil relatado em *A insubmissa*, mesmo que a menina não entenda exatamente o que aconteceu, sua mãe entende e não questiona. Porque o sangue fala por si. É comunicável mesmo na ausência de comunicação. Diz o que não precisa ser dito. Produz um sentido e, nesses casos, cada qual dentro de suas especificidades, é suficiente como representante da verdade, de algum tipo variado e localizado de verdade, para quem os lê.

Dentro do potencial comunicativo do sangue, imagens emitem um falatório particular.



Em uma de suas primeiras experimentações artísticas videografadas, realizada no ano de 1973 e hoje conhecida como *People Looking at Blood*, Ana Mendieta dispôs, na frente de uma porta localizada numa movimentada rua da cidade de Iowa, onde morava à época, sangue espalhado pela calçada. Como tornou-se costumeiro em suas performances posteriores a essa, o sangue correspondia a de restos de animais mortos e deveria carregar um cheiro forte e reconhecível. No desenrolar do vídeo, observamos a passagem dos pedestres que transitavam por ali naquele momento, enquanto a artista os gravava à distância. São eles quem são diretamente afetados por aquele sangue vazado de uma porta. Esse acontecimento absolutamente não natural desperta sobre os passantes incômodos ou choque. É o contato direto entre algo que, literalmente, nos dá vida, e um bloco de concreto no qual pisamos e sobre o qual normalmente não pensamos. Não é algo esperado, mas nos leva a muitas ideias. Conseguimos presumir coisas a partir de eventos que constroem imagens como essas. Afinal, se há sangue, há vida. De modo que entendemos que, para esse sangue estar aí exposto, algum corpo foi antes cortado, violentado ou dilacerado. E ainda que estejamos num terreno de poucas certezas, uma me parece especialmente possível de ser presumida. Observar esses quadros, os silêncios compactuados, a indiferença comum entre os passantes, o jogo entre interno e externo, o que fica por dentro e por fora da porta, o privado e o público, é familiar ao que sabemos sobre o jogo de estruturas sociais que fundamentam a violência de gênero (Segato, 2025). Por isso, não é difícil sugerir que estamos diante de uma crítica a uma violação de um corpo feminino e da imagem de um sangue extraído de uma mulher.

Figura 12 – Ana Mendieta. *Sem título (People Looking at Blood)*. 1973.



Lendo algumas obras da artista em *The art of cruelty* (2011), Maggie Nelson descreve esse vídeo da seguinte forma:

[...] Ela [A cena] sugere aos transeuntes que um ferimento grave e dramático ocorreu, mas não dá nenhuma explicação e, mais importante, nenhum recurso para agir. Pode incitar horror, preocupação, compaixão e repulsa — em suma, pena e medo —, mas não oferece nenhum lugar para onde esses sentimentos [poderiam] ir. Certamente não os submete a nenhuma catarse. A única escolha real de cada pedestre é seguir em frente, o que parece de fora — e provavelmente sentido, por dentro — como um abandono indiferente, mesmo que de uma entidade indeterminada ou imaginária. [...] *People Looking at Blood* diz: *Olhem para esta pilha de carnificina, sem história, fonte, agressor ou vítima claros. Olhem só para ela. Agora olhem para os outros olhando para ela. (E eu estarei olhando para vocês olhando.)* (Nelson, 2011, p. 79-80, grifos da autora, tradução minha).²⁸

É possível não estar de pleno acordo com Nelson quanto à falta de possibilidades de ação dos transeuntes, mas o drama comentado é realmente provocado pela cena. O jogo de sentidos sobre a experiência de olhar é materializado em vídeo e é realizado por nós, como espectadores do vídeo. O olhar de Mendieta, como criadora, é o de ambos, mas se realiza em escalas diferentes, com interesses específicos. Fato é que estamos diante de uma cena difícil de não evocar à memória algum caso de violência de gênero que se dá na parte de dentro de domicílios mundo afora e que, quando transportado para fora, gera certa inquietação pública. Em *People Looking at Blood*, Mendieta se desloca na busca por outra forma de olhar crimes dessa natureza. Não estão, no centro da cena, a vítima e seu agressor, mas sim nós, quem assiste ao caso. Uma vez em cena, também nos tornamos parte do que a obra incita, temos nossos corpos não apenas sensibilizados e provocados, mas também enfocados.



Numa toada semelhante a que foi trabalhada nessa obra, atenta ao jeito que ela seria recepcionada pelo público, Ana elaborou uma performance que tinha o seu próprio corpo como centro do quadro e que passou a ser conhecida como *Rape Scene*. Foi construída também em 1973, pouco depois que Sarah Ann Ottens (1953-1973) — à época estudante de 20 anos do curso

²⁸ No original: “It intimates to passersby that a grievous and dramatic injury has taken place, but it gives no explanation and, more important, no recourse to action. It may incite horror, concern, compassion, and revulsion—in short, pity and fear—but it doesn’t offer anywhere for these feelings to go. Certainly it does not subject them to any catharsis. Each pedestrian’s only real choice is to walk on by, which looks from the outside—and likely felt, on the inside—like an uncaring abandonment, even if of an indeterminate or imaginary entity. [...] *People Looking at Blood* says, *Look at this pile of carnage, with no clear story, source, assailant, or victim. Just look at it. Now look at others looking at it. (And I will be looking at you looking.)*” (Nelson, 2011, p. 79-80).

de Enfermagem da Universidade de Iowa – foi encontrada morta após ter sido estuprada no campus em que ambas estudavam. Como uma forma de resposta política a esse acontecimento, Mendieta convidou colegas e professores à residência estudantil em que morava. Ao chegarem, as visitas a encontraram sem roupa, debruçada sobre a mesa, com braços e pernas amarrados, e coberta de sangue. Ela ficou nessa posição por mais de uma hora, como se estivesse morta. Era uma reencenação do momento em que essa outra estudante foi achada assim, sem vida, dentro do dormitório universitário em que residia.

Figura 13 – Ana Mendieta. *Sem título (Rape Scene)*. 1973.



Foto: © 2026 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Marian Goodman Gallery.

O gesto de usar o sangue como material primário e de ter o próprio corpo como quadro, sujeito e objeto de sua criação, formou grande parte do projeto estético de Mendieta (especialmente durante seus anos iniciais). Pela incorporação da artista na cena e pela retirada desse fluido de sua interioridade natural e anatômica, a artista demarcava sua presença no ambiente externo. Trabalhava o tema da violência de gênero como um interesse público, e dessa maneira trazia visibilidade aos casos. Era ao mesmo tempo uma crítica, uma forma de expressão política ao que ela via acontecer com corpos femininos como os dela, e um jeito de botar à prova o que se entendia como arte, por suas naturezas de expressões poéticas efêmeras,

performances que se iniciam e se findam rapidamente. Além de ser um modo de ativar o espaço, torná-lo mais vivo, mais digno de atenção, e de propor uma renovação do nosso olhar sobre ele e da forma como pertencemos a ele. O espaço como uma espécie de organismo vivo e a repetição desses eventos como um fluxo que permeia a construção social do mundo.

Figura 14 – Ana Mendieta. *Sem título (Self-Portrait with Blood)*. 1973.



Foto: © 2026 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Marian Goodman Gallery.

Nessa sequência de fotos, o rosto de Ana Mendieta aparece coberto de um sangue que escorre da testa ao pescoço, chegando a vazar para a gola de sua camisa branca. Pela disposição dos ângulos da face em cada imagem, a artista evidencia a presença e o aumento, em quantidade, do fluido, que nos últimos registros parece tomar mais conta de suas feições. Como elemento mais marcante da obra, o sangue exposto provoca uma reflexão sobre o motivo e a origem de sua presença no rosto, podendo remeter a um ato de violência, mas sem designar à figura apresentada a posição de uma vítima passiva, uma vez que sua condição de autora dos autorretratos e os posicionamentos adotados dão a ela o controle da representação.

Assim, ao expor publicamente, nas vias de uma rua ou no próprio corpo, vestígios de sangue, ela demonstra como aquele sangue já não circula mais anatomicamente, mas sim

exteriormente, socialmente, publicamente. A conexão com os feixes nervosos do corpo que este sangue habitava já não existe mais. O que fica e reverbera, no entanto, é a circulação externa, pública e coletiva de quem observa esse sangue do lado de fora. Há, portanto, vida nas imagens.



Buscando dar um enfoque necessário a esse fator vivo e pulsante, o que quero demonstrar é que a intenção de Ana Mendieta não era apenas denunciar ou tornar essa questão um tópico excessivamente trágico ou digno de pena. Enquanto criava obras voltadas às políticas corporais utilizando sangue como material base, a artista instigava a repensar os sentidos desse fluido – que, afinal, pode ter vários, inclusive alguns relacionados à sexualidade, magia, práticas ritualísticas e ciclo de vida (Gleeson, 2023). Ela fez isso de modo mais evidente em outras obras, que iam além da exploração da violência patriarcal de modo mais evidente.

Figura 15 – Ana Mendieta. *Sem título (She Got Love)*. 1973.



Foto: © 2026 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Marian Goodman Gallery.

Retiradas de um filme em Super-8 de três minutos de duração, esses frames do vídeo mostram Ana escrevendo com sangue, na superfície de uma porta branca, a frase “*she got love*”, que pode ser traduzida ao português como “ela consegue amor”, “ela tem amor”. No decorrer do vídeo, ela sai de cena, e ficamos com a imagem de sua sombra na parede, até que a filmagem se encerra. É ocupação do espaço e prolongamento do corpo ao mesmo tempo. Primeiro porque a frase pode ficar ali, habitando o local, como numa extensão da corporeidade feminina. E segundo porque não é apenas uma tinta qualquer, mas sim uma tinta vermelha, que remete a sangue e sobre o qual podemos assumir – tendo em vista o sujeito da oração – tratar-se de um sangue de mulher. Essa é uma das poucas vezes em que ela fez uso de palavras em suas obras. Mesmo títulos não eram usuais em suas artes²⁹. Diferente de outros artistas visuais reconhecidos por trabalhos que entrelaçam corpo, palavra e imagem, como Leonilson, essa recorrência ao texto verbal não era usual para a cubana. E é notório que, dentre as raras vezes em que ela fez uso dessa técnica, em muitas ela o fez com sangue, e não com tinta, papel e caneta. Aparentemente não interessada em limitar os sentidos possíveis do que criava ao uso de verbos, Ana tampouco recorria à fala em seus vídeos. Como um contraponto a isso e demonstrando a mesclagem de suas obras a outras formas de expressão, em uma de suas gravações, a artista incluiu música, e não apenas o som ambiente, como apoio à imagem visual.

Figura 16 – Ana Mendieta. *Sem título (Body Tracks)*. 1974.

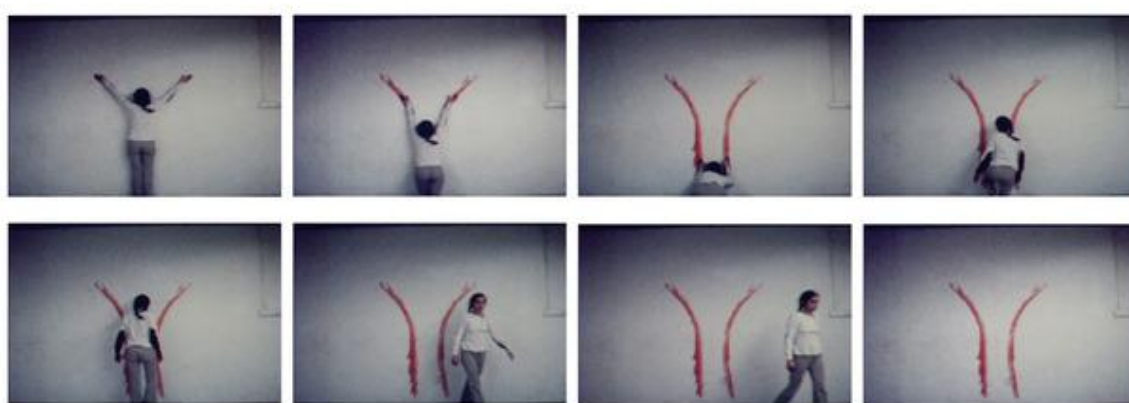


Foto: © 2026 The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Marian Goodman Gallery.

Como comentado brevemente no capítulo anterior, na série performática *Body Tracks*, a artista distribuíva sangue pelas suas mãos e braços e se debruçava sobre uma parede branca para deixar um rastro corpóreo-sanguíneo no cenário. Ela reproduziu a performance algumas

²⁹ A maioria dos nomes pelos quais seus trabalhos são conhecidos hoje foram dados pela crítica, não por Mendieta.

vezes ao longo dos anos. Nos frames reproduzidos na figura 16 – que registram um desenho que se assemelha ao tronco de uma árvore –, há um som de música cubana que toca em todo o vídeo original. É um dos exemplos que demonstra como sua arte se ligava não apenas a políticas do corpo, às linhas e silhuetas de seus desenhos, e a vestígios do feminino, mas também às origens cubanas que ela tanto buscava recuperar desde seu exílio forçado na infância³⁰.

Acho interessante observar essas outras formas de trabalho com sangue, isto é, as formas em que o sangue não está apenas distribuído num local público e nem em seu corpo durante uma performance, porque é como se, ao transformar esse fluido em rastros deixados nos espaços, nas paredes e portas públicas, eles fossem mais difíceis de se apagarem. Indo pelo caminho de uma ocupação, expansão e circulação mais duradoura. Além de que – uma vez feitos e circunscritos nos espaços pelas mãos de mulheres que veiculavam suas expressões a meios territoriais banais, e não a algum tipo de documento oficial da História (Hartman, 2021), e uma vez criados a partir da intersecção com outras linguagens – somos levadas a um novo jeito de olhar o tema, tantas vezes subnotificado e mal trabalhado, e o que entendemos como arte poética e sua interlocução com um pensamento criativo mais conceitual, híbrido e indisciplinado (Garcia, 2025; Lino, 2024). Apenas um dos muitos caminhos que nos carregam além do terreno privativo, encerrado e ordenador da escrita presente na bidimensionalidade das páginas. Esse espaço insuficiente quando o assunto é balizado pela violência e por impossibilidades de articulação e expressão mais tradicionais.

Nesse sentido, em diálogo com o que pensaram Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) sobre as dinâmicas e efeitos das artes em espaços públicos, é possível perceber que as obras aqui selecionadas de Ana Mendieta, num jogo performático e conceitual entre ambiente interno e externo, circulação biológica e social, experiência individual e coletiva, ampliam e redimensionam o que está posto culturalmente sobre o tema da violência de gênero. Em seus poemas verticais, feitos para serem lidos em paredes, inscritos no espaço ou no corpo da artista, o sangue e a ciência ganham novos ares e se tornam um lugar de invenção no qual nenhum sentido é mais importante que o outro (Aguilar; Cámara, 2017). É como se cada parte constituísse um organismo vivo que alimenta algo que o exterioriza: os organismos do espaço, do corpo, do diálogo das artes feministas contemporâneas com múltiplas formas de criar. Indo assim além do que a violência patriarcal impõe sobre o corpo feminino e social, para chegar a

³⁰ No ensaio “Reflexões sobre o exílio”, Edward Said (2003) discorre sobre como a experiência do exílio atravessa e representa um ponto de virada na vida de quem é a ele submetido. Falando especificamente sobre obras de alguns artistas e escritores exilados, o autor destaca o potencial crítico e criativo de trabalhos produzidos por essas pessoas, que de alguma forma são capazes de desnaturalizar dinâmicas sociais já naturalizadas.

algo como o que foi proposto por Ana Mendieta: uma conexão entre *poiesis* e circulação biológica-social, corpo e mundo, para ver o sangue como instrumento de inscrição, ocupação e (re)apropriação. A potencialidade do sangue como vida, presença e manifesto, na contramão de uma lógica que o vê apenas como resultado de um corpo dilacerado após um ato de violência.

4 Ao som de um eco

Entre os torrenciais parágrafos que compõem *Temporada de furacões*, a narração de um conto presente no quinto capítulo do romance chama uma atenção especial. Trata-se de uma lenda popular que, como inserção textual, é adaptada da versão da história que foi escrita pela escritora costa-riquenha Carmen Lyra e conta a narrativa parafraseada a seguir.

Num tempo desconhecido e distante, enquanto um grupo de bruxas embalava o ritual de um de seus sabás com a repetição dos versos *segunda, terça, quarta, três/ segunda, terça, quarta, três/ segunda, terça, quarta, três*, um caçador corcunda, ou um corcunda caçador, que as escutou de dentro da floresta e parou para ouvi-las, interrompeu o cântico das feiticeiras para gritar, de modo inesperado mas no momento exato que lhe cabia: *quinta, sexta, sábado, seis*, continuando o ritmo da música com partes que, elas de pronto entenderam, se encaixaram perfeitamente. Extasiadas e gratas por terem visto naquela inserção algo que melhorou e deu um novo significado à canção, as bruxas saíram atrás daquela voz num movimento amedrontador para o caçador, que pensou ter irado mulheres selvagens e perigosas, para só depois ele se dar conta de que elas queriam mesmo era presenteá-lo com dinheiro e tratos cuidadosos que o libertariam da pesada corcunda que carregava nas costas – uma forma de demonstrar gratidão. Assim, após testemunhar pessoalmente o poder bondoso e generoso daquelas mulheres, ele voltou feliz ao seu vilarejo, contando o ocorrido às pessoas do povoado, que, surpresas, sentiram um pouco de inveja; especialmente um de seus vizinhos, também corcunda, que no dia seguinte, certo de que as feiticeiras eram umas tontas e em busca de receber os mesmos agrados, foi à floresta com a intenção de interferir no ritual. Lá, enquanto ouvia o novo cântico – *segunda, terça, quarta, três/ quinta, sexta, sábado, seis/ segunda, terça, quarta, três/ quinta, sexta, sábado, seis/ segunda, terça, quarta, três/ quinta, sexta, sábado, seis* –, o homem interrompeu-as com um só grito: *domingo sete!*, que espantou a todas e estragou o sabá das bruxas. Iradas ao terem seu ritual atravancado pelo que entenderam como um ato de prepotência gananciosa do homem, as mulheres o puniram com repulsa, indo contra o que ele havia planejado. Porque, ao invés de o libertarem de sua corcunda, elas optaram por retirar o peso de suas costas para realocá-lo na barriga do sujeito, dando a ele a irreversível aparência de uma pessoa não mais corcunda, mas sim grávida.

Hoje, essa lenda se perpetua na cultura do México e demais países da América Latina por meio da expressão *salir con su domingo siete*, que remete, em geral, a consequências negativas decorrentes de decisões precipitadas e, em particular, a recriminações direcionadas a meninas e mulheres sobre a atenção que elas devem ter para não acabarem grávidas na hora

errada. É nesse segundo sentido que ela é apresentada em *Temporada de furacões* (Melchor, 2020, p. 123-126) e foi assim que eu a conheci pela primeira vez. Mas sair do romance para acessar o sentido cultural desse conto me deixou particularmente instigada, fazendo eu me perguntar: por que, nessa história sobre bruxas que são ao mesmo tempo protagonistas e antagonistas, e sobre dois homens intrometidos, um bem-intencionado e outro mal-intencionado, a moral repercutida pelo senso comum recai apenas sobre o modo que mulheres devem ou não agir? Pergunto isso porque, ainda que o desfecho apresente uma dimensão punitiva associada à gravidez – com a repetição dos dias da semana podendo ser lida como uma referência ao ciclo menstrual –, a narrativa pune os homens, e não as bruxas. Assim, interpretar essa história como uma moral voltada às mulheres não seria uma forma de inverter os papéis de gênero, impondo a elas uma lição cerceadora de seus comportamentos, para que se cumpra o que dita a ordem social patriarcal? Na construção desse tipo de raciocínio, não estaria na moral um exemplo de como as sociedades produzem alternativas moralizantes que punem, amedrontam e ridicularizam pessoas do sexo feminino? Que tipo de desdobramentos é necessário se fazer para imbuir, na educação e na cultura popular, uma lista de regras na qual mulheres de diferentes tempos e idades devem se basear para viver em sociedade? Existe algum limite para a imaginação cultural na elaboração de formas de espalhar pressões sociais e demarcações de gênero violentas sobre corpos feminizados e dissidentes?



Hélène Cixous, na sua apresentação de 2010 para *O riso da Medusa* – célebre ensaio para a crítica literária feminista, publicado originalmente em 1975 –, indica parte de seu interesse pela figura de Medusa narrando a seguinte história:

Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes. Precisava vê-los fugir, tapando os ouvidos, com as pernas e também outras partes do corpo bamba, ofegantes, já sentindo a mordida. Eu até achava essa cena engraçada. Porém, mais tarde, o Homem voltava de costas e, de um golpe forte, com sua espada ereta, sem nem mesmo olhar o que fazia, cortava a cabeça dessa infeliz. Fim do mito. (Cixous, 2022, p. 27-28).

Ao reescrever e sintetizar o mito original nessas poucas palavras, Cixous (2022) retira de Medusa a carga de vítima, criatura monstruosa, amaldiçoada e destrutiva, para representá-la como uma pessoa comum, agente e falante. O que bastava para torná-la, na ideologia patriarcal em que vivia, um ser ameaçador, inquietante e digno de extermínio. Por isso, apesar dessa

reescrita, seu final não muda, continua tão trágico quanto o da mitologia grega, uma vez que ela tem sua cabeça novamente posta a prêmio num jogo em que o objetivo final é ceifar a vida dessa figura tida como indigna. Na linha posterior ao ponto final do trecho citado, a autora franco-argelina se diz cansada dessas decapitações, decorrentes de um tipo de violência que transcende o terreno mítico ao poder ser identificado, em alguma medida, nas existências invisibilizadas de mulheres comuns. Por isso, ela escreve seu ensaio-manifesto imaginando o riso e a língua indomável de Medusa antes de seu final trágico. Ela escreve, sobretudo, para convocar possíveis interlocutoras à escrita. Mas a escrita, é importante que nos lembremos, não é o único jeito de perceber Medusa em vida, de vê-la reagir. Porque, da mesma maneira que são múltiplas as formas de se espalhar medo sobre a existência desses corpos feminizados – o sistema e a cultura se retroalimentando de normas e lógicas misóginas –, também já foram pensados muitos jeitos clandestinos de responder a tais regras, subverter seus pontos, elaborar reações por meio de diferentes mecanismos e linguagens. Entre uma dessas muitas maneiras, está a escolha entre falar ou se calar; uma escolha anterior à própria ideia de escrita ou não escrita, mais vinculada ao discurso oral e à fala não organizada: aquilo que nasce sempre do que reside na ponta da língua, prestes a ser ou não exteriorizado.

Retornando a um tempo em que essa possibilidade de escolha não era tão garantida, um tempo caracterizado pelo cerceamento ao falar feminino como um projeto político-social, Silvia Federici (2017) sintetiza na expressão “luta contra o corpo rebelde”, utilizada no terceiro capítulo de *Calibã e a bruxa*, o modo como o sistema patriarcalista se articulou ao sistema capitalista para aprimorar os métodos de “disciplinamento”, domesticação e controle das mulheres. Dentro do recorte histórico de seu estudo (o período de transição do feudalismo para o capitalismo) e tendo em conta as atividades femininas nos espaços públicos e o modo como as mulheres eram vistas, Federici (2017, p. 202) diz: “As mulheres eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras. A língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação”. Tomando a língua, portanto, como esse elemento-chave na condenação do corpo feminizado – o dito corpo rebelde –, é esperável que discursos, trabalhos e mecanismos de sociabilidade entre mulheres tenham sido restritos, na tentativa última de anulá-los, pela ordem vigente. Nesse sentido, expandindo o que já tinha sido apontado por ela mesma sobre as raízes etimológicas da palavra *gossip* (*fofoca* em inglês), é no texto “Sobre o significado de ‘gossip’”, presente no livro *Mulheres e caça às bruxas* (2019), que a pesquisadora aponta como esta palavra, antes representativa de laços de amizade entre mulheres, foi ganhando – graças a lógicas patriarcais – um sentido depreciativo em nome de um esforço de destruição dessas relações de afetividade e camaradagem feminina. A ideia era

impedi-las de continuarem suas parcerias mais íntimas, separá-las a todo custo, especialmente pela possível ameaça que essas uniões poderiam trazer à ordem. Devido a isso, ainda hoje o que conhecemos como *fofoca* carrega uma carga semântica negativa: a de uma conversa fútil, maledicente, depreciativa e deturpadora de fatos e pessoas. Uma “conversa de mulher”. E foi também por isso que métodos para frear suas falas e opiniões foram levados a limites extremos quando se normalizou, durante os séculos XVI e XVII na Europa, o uso de ferramentas de tortura presas à boca daquelas que tentassem vocalizar suas ideias em público e das que buscassem contrariar as leis, o Estado e a família (Federici, 2019).

Quando atualizamos tais fatores para o que se deu após o tempo desses cerceamentos, é preciso considerar que essa carga semântica negativa, hoje em dia, não se explica apenas como imposição externa, mas também pelas formas ambivalentes que essas práticas discursivas podem assumir. Em determinadas configurações, aquilo que nomeamos como *fofoca* pode se aproximar do que a antropologia tem descrito como *rumor*, especialmente em seu viés pernicioso. Como sugere Veena Das (2020), o rumor não se limita à transmissão informal de informações, mas opera como um dispositivo de produção de medo, suspeita e violência difusa, frequentemente atravessando relações cotidianas e reconfigurando vínculos sociais. Nesse sentido, mais do que categorias estanques, fofoca e rumor podem ser pensados como práticas discursivas contíguas, capazes tanto de sustentar formas de intimidade e troca quanto de reiterar hierarquias, exclusões e mecanismos de controle.



Por outra via, pensando a língua e suas tentativas de domesticação pelas forças colonialistas, a poeta chicana Gloria Anzaldúa elaborou o ensaio “Como domar uma língua selvagem” – publicado pela primeira vez em 1987, como parte de *Borderlands/La frontera*, e traduzido ao português brasileiro por Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos em 2009, numa edição da revista *Cadernos de Letras da UFF*. No texto, a autora reflete sobre o tema da língua a partir de sua relação com o espanhol. Tendo nascido em uma região de fronteira entre o México e os EUA, Anzaldúa, falante nativa do espanhol chicano, foi educada formalmente num inglês norte-americano que tentava reprimir seu sotaque. Assim, interessada no tema do encontro entre esses dois idiomas, a autora sinaliza, logo no início do ensaio, uma conclusão fundamental para sua ideia: “Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepadas” (Anzaldúa, 2009, p. 306). Exemplificando – assim como na história da

decapitação de Medusa recontada por Hélène Cixous – a relação entre língua e violência numa abordagem em que um grupo dominante subjuga algum grupo dominado.

Questões como essas demonstram como funcionam certos mecanismos de controle à língua de pessoas subalternizadas e poderiam tornar questionáveis ideias que vissem no silêncio ou no discurso em baixo tom, assim como na própria fofoca, hoje tão malvista, algum tipo legítimo de reação à ordem social patriarcal. Mas, se o feminismo tenta fugir de imperativos de gênero, não poderíamos ter como alternativa legítima e eficaz apenas um tipo de reação.

Depois e a partir das pesquisas de Silvia Federici (2017; 2019) sobre a fofoca, o que se percebe atualmente são estudos que buscam reaver o sentido original de *gossip*. Dentre essas leituras, o ensaio “Do segredo à fofoca: mulheres que reescrevem a história na poesia brasileira contemporânea”, de Danielle Magalhães (2021), focaliza um novo uso desse tipo de conversa enquanto desconstrói o sentido forjado pelo patriarcado. Desse novo uso surgiria a reativação do significado original a partir de um certo lugar de invenção que não fosse regido por estigmas pejorativos a essa palavra e suas práticas femininas/feministas. Já Tununa Mercado, no ensaio “O tempo de uma poética feminista” (publicado pela primeira vez em seu livro *La letra de lo mínimo*, de 1994, e traduzido em 2018 por Clarisse Lyra para a revista *Capivara*), pensa o lugar da voz e do discurso das mulheres após o ápice da terceira onda feminista – movimento, iniciado no fim dos anos 1960, que encontrou repercussão mundial, sobretudo, pelos acontecimentos localizados entre os EUA e a Europa Ocidental, e que tinha como um dos símbolos centrais de reivindicação a França na qual Hélène Cixous escrevia. Atualizando, em algum nível, o que fora apontado pela autora franco-argelina, a escritora argentina – que data a escrita de seu ensaio em novembro de 1990 – defende a necessidade de reaver o lugar feminista nas “novas figuras que esses vinte anos [1970-1990] necessariamente armaram” (Mercado, 2018). O que precisamente implicava, segundo o que ela defendia, uma nova e especial atenção ao discurso proferido por meio dos sussurros, e não mais unicamente àquela enunciação formalizada, bem-articulada e anunciada aos quatro ventos que se fizera necessário até então. Nas palavras dela:

[...] Falar em público é desouvir o chamado ao silêncio, mas é também aceitar as condições autoritárias do jogo político “masculino”: falar mais forte, interromper, embromar, fazer proselitismo, atribuir a si ser a voz das humilhadas, “conscientizar” por se achar mais consciente, fazer calar o outro ou a outra com repetições e reposicionamentos de sedução-dominação, cativar auditórios, ganhar espaços de grandes e pequenos poderes, penetrar as bases, roubar talentos alheios, figurar, fascinar-se com a política, confundir-se com os políticos, etc. etc.

[...] Talvez haja lugar para um exercício feminista pouco experimentado: escutar o que diz o sussurro de novas mulheres e apostar em que a política, essa palavra plural da reivindicação, saia agora dessas bocas com outros ecos e outras modulações, distintas inclusive daquelas do modelo que o feminismo copiou.

[...] o ruído do político às vezes não deixa entender o que se quer dizer, e embora o silêncio nunca tenha sido concebido como uma arma, somente em silêncio se pode pensar e voltar a atribuir sentido a uma revolução, a das oprimidas, que muito gravitou na consciência do mundo neste século. Aquilo que foi dito por quem pôde se fazer ouvir já ganhou terreno, e falar em público talvez tenha deixado de ser um obstáculo, mas também de ser um recurso, para proferir na praça a mercadoria da reivindicação feminista. Seria o caso agora de retornar, como as teatristas marginais de Avignon, às fontes supostamente femininas, onde se sussurram os desvelos. (Mercado, 2018).

Em suma, Tununa Mercado defendia aqui o uso da meia-voz como estratégia feminista para o encontro com um discurso que, trocado de boca a boca, de maneira mais mínima e localizada, por vezes clandestina, poderia aos poucos galgar seu espaço na forma de uma enunciação não autoritária ou totalizadora. Ou, mesmo que não alcançasse tal lugar de visibilidade pública e legítima, não seria de grande importância, uma vez que os feminismos descobrissem e articulassem seus próprios espaços de fala, escuta e organização para uma mudança coletiva engendrada pelas margens. Funcionaria como a reconstrução de um movimento que poderia chamar mais mulheres ao discurso, tornando-o mais plural e mais suscetível a um encontro com as donas de perfis, pensamentos e demandas diferentes daquelas que as que seguram um microfone em uma manifestação feminista costumam ter. Em primeira instância, um discurso mais livre. Que tenta circular de modo múltiplo e parcial por entender a natureza plural das mulheres e por estar consciente de que, mesmo que elas não sejam todas selvagens (podendo ser tanto obedientes quanto rebeldes, tanto reservadas quanto expansivas, tanto boas quanto más), a ideologia patriarcal opera de modo controlador sobre qualquer signo feminizado. Regendo as coisas de modo único, violento e sufocante.

4.1 Antenas paralelas

Com certa frequência, *Temporada de furacões* é lido como um livro que reproduz, ou ajuda a reproduzir, os clichês sensacionalistas da *nota roja* (Ípola, 2024). Inclinação a refletir sobre a abordagem dos aspectos violentos e as formas linguísticas presentes na obra por um caminho distinto, tento ir além desse tipo de leitura crítica ao tensionar o romance a partir de um contraponto que percebe, em sua tecitura, a montagem de um contradiscurso às lógicas elaboradas pela cultura dominante. Para defender essa ideia, considero, a princípio, o que Judith Butler (2014) desenvolveu em *O clamor de Antígona* – continuando as aproximações feitas, no primeiro capítulo deste trabalho, entre a figura clássica e as histórias do romance –, na intenção de perceber se, assim como a Antígona de Sófocles responde ao poder do Estado adotando a

linguagem contra a qual ela se rebela, a própria voz narrativa de *Temporada de furacões* – de agora em diante referida aqui como *narradora* – também teria feito algo parecido.



Funcionando como uma espécie de antena responsável por apreender e comunicar aquilo que se passa no povoado – em estilo que se assemelharia ao de uma crônica ao redizer o discurso de violência cotidianamente enunciado pelos moradores de La Matosa –, a narradora do livro varia entre o que se aproximaria de uma contação sensacionalista e banalmente violenta presente num registro jornalístico como o da *nota roja*, e a feitura de comentários regidos por certo nível de indignação e revolta – que parecem afetá-la pessoalmente e que se mesclam com as falas de personagens comuns. Sua forma discursiva, enunciada como ora agressiva, ora preocupada, se aparenta com o que Butler (2014, p. 29) diz sobre a personagem sofocliana em dado momento: “Antígona [...] acaba agindo de formas que são consideradas masculinas não apenas porque ela desafia a lei, mas também porque ela assume a voz da lei ao cometer seu ato contra esta”. Na narradora de *Temporada de furacões*, a adoção da “voz da lei” – que representava para Antígona a evocação de justificativas para que o rei Creonte entendesse seu desejo de enterrar o irmão Polinices como algo válido – se constitui pela lógica de violência desenfreada que é promovida e alimentada pelos órgãos institucionais do Estado mexicano e que acaba por ser reproduzida pela mídia do país. O discurso do romance, no entanto, não se organiza a partir da linguagem oficial da lei nem de formas institucionais de narrar a violência. Constrói-se, ao invés disso, por meio de uma fala popular, marcada por traços orais, registros coloquiais, ritmos inconstantes e sintaxes por vezes caóticas, na qual circulam e se intensificam diferentes formas de violência. Com isso, o livro se apoia menos na linguagem da lei, em sentido estrito, e mais nas discursividades violentas que surgem onde a lei do Estado parece faltar – ausência que também integra um projeto de Estado.

Avançando a uma reflexão mais psicanalítica sobre a peça de Sófocles, Butler (2014, p. 69) diz: “o circuito do simbólico é identificado com a palavra do pai ecoando no sujeito, dividindo a sua temporalidade entre um outro lugar irrecuperável e o tempo de sua enunciação presente”. Nesse sentido, a violência simbolicamente manifestada em *Temporada de furacões* mediante as falas da narradora e das personagens, parcialmente ecoadas como frutos do discurso do pai-Estado, deve ser lida como oriunda de valores e costumes culturalmente construídos. Trata-se de uma violência manifestada por intermédio de “leis não escritas”, as mesmas que Butler (2014, p. 69) define como propulsoras de um movimento de “transmissões aberrantes”,

que se concretizam e se amplificam ao serem replicadas e repetidas num inconsciente coletivo que subjaz o sujeito enquanto monta e remonta toda uma realidade comum da qual é difícil se desvincular. No romance de Melchor, essa realidade seria a vida de violência desenfreada da qual os moradores de La Matosa ainda não conseguiram se afastar e que, por esse caráter insistente, repetitivo e cíclico, produzido com e contra as pessoas que dele são vítimas, é metaforicamente representado pela imagem do furacão que permeia o ambiente narrativo.



O mexerico está por toda parte em *Temporada de furacões*. Leitura já empreendida por pesquisadores como Marcos Eduardo Ávalos Reyes (2019) e Jafte Dilean Robles Lomelí (2021), a noção de *chisme* (*fofoca* em espanhol) pode ser considerada um fator fundamental nos trabalhos de Fernanda Melchor até o momento. Percebido em materiais que vão além de seus romances – no ensaio de 2012 sobre a *nota roja* (citado no primeiro capítulo), a autora curiosamente utiliza como um dos jornais de referência um antigo periódico mexicano chamado *El Chisme* –, tal recorrência nos diz algo sobre o lugar que a fofoca ocupa não só na ficção da autora, mas também nas raízes da transmissão oral de informações e de seu caráter de circulação popular, informal e satírica na comunicação entre os mexicanos de ontem e de hoje.

No romance, a fofoca atravessa a voz de uma narradora em terceira pessoa que inscreve suas próprias impressões sobre os acontecimentos que relata ao passo em que reivindica a sua perspectiva parcial de enunciação e se coloca numa posição horizontalizada em relação às personagens, sem a pretensão de impor um ponto de vista impessoal ou universalizante sobre os acontecimentos. Uma decisão criativa consciente, como já foi dito por Fernanda Melchor em entrevistas, já que percorrer um caminho verticalizado de contação dos fatos acabaria por repetir os esquemas de subjugação e poder que orquestram o pano de fundo social da obra³¹. Para evitar algo do gênero, o que lemos corresponde a uma coabitação quase simultânea de vozes que disputam espaço com todos os outros sons que ambientam o cenário: as músicas que tocam nos bares, os burburinhos que correm à boca miúda, os barulhos que vêm da estrada paralela ao povoado. Nesse fluxo contínuo de sons, a forma narrativa e a linguagem adotada durante o livro se destacam. Inspirado por um vocabulário informal, sintaxes coloquiais e crenças populares, é crua a maneira como as histórias se desenrolam de forma acelerada e não linear. Fato ainda

³¹ Sobre isso, ver a entrevista da autora para a revista *La Zona Sucia*, concedida a Homero Ontiveros e publicada em 2018. Disponível em: <https://www.lazonasucia.com/entrevista-fernanda-melchor/>. Acesso em: 4 fev. 2026.

mais intensificado pela natureza flutuante da narração, que se deixa misturar com as vozes de múltiplas personagens, e não apenas com suas peças principais – correspondentes às figuras da Bruxa (a mulher trans assassinada), de Luismi e Brando (os jovens que a assassinaram), de Yesenia (a prima de Luismi), de Norma (a namorada de Luismi) e do casal composto por Chabela e Munra (respectivamente a mãe e o padrasto de Luismi).

Descentralizadas, portanto, essas múltiplas vozes nos fazem intuir a própria natureza da fofoca, que não precisa ter um único ou conhecido enunciador para se originar. O segundo capítulo do romance, de pronto, exemplifica tal efeito ao iniciar com: “Chamavam-na de Bruxa, assim como a sua mãe: a Menina Bruxa quando a velha começou o seu negócio de curas e malefícios, e apenas Bruxa quando ficou sozinha, lá pelo ano do deslizamento” (Melchor, 2020, p. 19). Com esse ponto de partida, desconhecemos o sujeito enunciativo devido ao caráter de indeterminação empregado ao verbo *chamar*, aqui marcado pela 3ª pessoa do plural³². Apesar disso, o vocábulo nos diz mais do que pode parecer à primeira vista já que sua forma não é só morfologicamente indefinida como também antecipa o teor vocalmente inespecífico que será adotado ao longo da obra. Torna-se assim simbólico que, logo após a apresentação do corpo morto encontrado às margens do rio que tematiza o capítulo de abertura, a seguinte inscrição narrativa funcione para ambientar e nomear a Bruxa ao público. Essa figura que, além de ser a personagem central da história, é também caracterizada como uma espécie de espectro que rodava pela boca das pessoas do povoado:

[...] quando ao final os rapazes guardavam o facão sem sequer limpá-lo e corriam até a beira da estrada para torrar o dinheiro ganho com o suor dos seus corpos exaustos, e entre goles de cerveja [...], repassavam os acontecimentos das últimas semanas e às vezes ocorria que todos a haviam visto, ou algum deles inclusive tinha topado com ela no caminho, embora eles não a chamassem de Menina Bruxa, apenas de Bruxa, e em sua ignorância e juventude confundiam-na com a Velha e contavam quando eles eram pequenos: as histórias da Chorona, a mulher que matou a prole inteira por despeito e cujo capricho levou-a a ser condenada a penar por toda a eternidade sobre a terra e a lamentar-se por seu pecado, transformando-a em um espectro horrível, com cara de mula encabritada e patas de aranha peluda; ou a história da Menina de Branco, o fantasma que aparece quando você desobedece à avó e sai à noite de casa para aprontar, e a Menina de Branco o segue e quando você menos espera de repente chama o seu nome, e quando você se vira morre de susto ao ver seu rosto de caveira, e a Bruxa era para eles um espectro semelhante, porém mais interessante por ser verdadeiro, uma pessoa de carne e osso que andava pelos corredores do mercado de Villa, saudando as vendedoras, e não essas besteiras fantasmagóricas que as avós e mães e tias contam [...] (Melchor, 2020, p. 32-33).

³² No original do trecho comentado, utiliza-se o correspondente de indeterminação de sujeito do espanhol: “*Le decían la Bruja...*” (Melchor, 2017, p. 13, grifo meu).

Nesse trecho, não exatamente focado na Bruxa, é possível ver como sua figura inspira as pessoas à contação de causos e especulações. Ao ser comparada com lendas antigas da cultura mexicana, contos que dizem respeito a mulheres malignas e assustadoras sobretudo para crianças, evidencia-se como sua natureza mítica localiza-se num plano ainda mais especial, já que é devido a seu fator real e cotidiano que ela se torna particularmente interessante aos habitantes. Nesse sentido, a fofoca funciona como uma outra forma – mais contemporânea e informal do que lendas populares tradicionais – de se comunicar por meio de histórias. Por isso, na La Matosa dos anos 2010, esse tipo de conversa se torna um motivador de sociabilidade e distração para trabalhadores que se reúnem, como no trecho anterior, em uma mesa de bar após o expediente. A diferença entre ouvir esses contos na infância e na juventude é que, ao crescerem e se tornarem mais conscientes da diferença entre real e imaginário, os jovens passam a desacreditar das lendas. Elas perdem seu caráter lúdico devido ao pensamento lógico que os educou na vida adulta. Por conta dele, é a existência incontestável da Bruxa – além de sua agência e aparência ao mesmo tempo detestável e atraente – o caráter que a mantém como uma figura interessante. E está também, nesse mesmo fator concreto e palpável de sua vida, a diferença de histórias que se contam como lendas fantasiosas e as fofocas da vida real e cotidiana. Essas mesmas fofocas que não só contribuíam para tornar a Bruxa uma pessoa ainda mais misteriosa, poderosa e temível, mas também faziam dela alguém plenamente digna de atenção, admiração e desejo – seja pelo que se dizia sobre sua fortuna escondida, seja porque ela pagava para passar a noite com os homens da região, seja porque ela sempre dava um jeito de manter sua casa cheia e movimentada.

Era difícil ouvir alguma história positiva sobre ela. Tanto pelo que era dito pelo senso comum local quanto pelo que era contado pelos moradores e moradoras com empregos formais, famílias aparentemente estruturadas, donos de crenças e morais conservadoras. Por isso, entre as fofocas que se contavam, algumas previam, desde a época de sua mãe, um futuro trágico para ela. Histórias que diziam que alguma espécie de força amaldiçoada permeava a existência daquela mulher desde sua infância, quando ela ainda podia contar com a presença de sua mãe, a Bruxa Velha. No trecho a seguir, percebe-se um pouco da relação entre as duas bruxas e a forma como as pessoas da região a olhavam.

[chegando à casa das Bruxas, as mulheres do povoado, de longe, já começavam a escutar] os gritos e as blasfêmias e os alaridos que a Velha lançava enquanto surrava os móveis contra as paredes ou contra o chão, a julgar pelo ruído que se ouvia do pátio enquanto a Menina – como contaria anos depois às garotas da estrada – se escondia debaixo da mesa da cozinha e agarrava a faca e ficava como um novelo ali embaixo, como quando era pequena e todo o povoado achava e esperava e até rezava para que

morresse em seguida, para que não sofresse, porque cedo ou tarde o diabo viria clamá-la como sua, e a terra se partiria em duas, e as Bruxas cairiam no abismo, direto no lago de fogo do inferno, uma por estar endemoniada e a outra por todos os crimes que cometeu com suas bruxarias [...] (Melchor, 2020, p. 28-29).

As Bruxas são, portanto, entendidas como arquétipos promotores e propulsores de sofrimento e maldição, como se habitassem uma rua sem saída, com destinos predefinidos e infelizes. É isso o que diz o senso comum. Mas é interessante perceber ainda como o livro também apresenta alguns contrapontos a esses entendimentos mais generalizados e pouco detalhados. Sobretudo quando estão no centro das cenas as mulheres da estrada:

[...] as únicas que, animadas pelos rumores e pelas fofocas que as velhas do povoado contavam quando desciam para lavar a roupa no rio ou enquanto aguardavam sua vez na fila para o leite subsidiado, se atreviam a ir ver a Bruxa em sua casa perdida entre as plantações, e a bater à porta até que aquela louca vestida de viúva aparecia pela porta entreaberta e elas lhe suplicavam que as ajudasse, que fizesse aquelas infusões das quais as mulheres do povoado continuavam falando, aquelas infusões que prendiam os homens e os dominavam por completo, e as que os repeliavam para sempre, e as que se limitavam a apagar a lembrança deles, e aquelas que concentravam o dano na semente que esses desgraçados tinham posto no seu ventre antes de fugir em seus caminhões, e aquelas outras, ainda mais fortes, que supostamente liberavam o coração dos resplendores fátuos do suicídio. Elas foram as únicas, em suma, a quem a Bruxa decidiu ajudar e, coisa rara, sem cobrar um só peso, o que era bom porque a maioria das garotas da estrada tinha dificuldade de comer uma vez por dia, e muitas não eram donas nem da toalha com a qual limpavam os fluidos dos machos com quem trepavam, embora talvez no final fizesse isso porque as garotas da estrada não se envergonhavam de caminhar até lá com o rosto descoberto e as nádegas bem levantadas e suas vozes desgastadas pelo fumo e as noites sem dormir, gritando: Bruxa, Bruxinha, abra a porta, desgraçada, que já caguei tudo de novo, até que a Bruxa aparecia, vestida com sua túnica negra, e o véu retorcido que à luz do dia, na cozinha bagunçada, com o caldeirão virado e o chão sujo e salpicado de sangue seco, não bastava para dissimular as manchas que inflavam suas pálpebras, as crostas que rachavam a boca e as sobrancelhas cheias; as únicas a quem a Bruxa às vezes confessava suas próprias aflições, talvez porque elas compreendessem e sentissem na própria carne como era horrível o vício em homens, e até faziam piadas e tiravam onda para que ela risse, para que se esquecesse dos golpes e falasse e dissesse em voz alta os nomes dos desgraçados que bateram nela [...]. (Melchor, 2020, p. 35-36).

Com base nisso, percebemos que a Bruxa, apesar de tudo, ainda não estava só. E não apenas porque ela pagava pelas companhias dos homens ou porque ajudava as mulheres da região, já que nem sempre havia apenas interesse por parte delas. Algumas das que caminhavam até sua casa e, sem vergonha ou medo do que as outras mulheres do povoado pensariam, se demonstravam curiosas para saber como a Bruxa estava ou quem a havia lhe machucado. As únicas que, no fim, procuraram dar a seu corpo um enterro digno (como foi discutido no primeiro capítulo). Havia, na convivência entre elas – uma Bruxa e as prostitutas de beira de estrada da localidade –, uma forma de sociabilidade diferente da que os homens realizavam nos bares e das que as *mulheres direitas* faziam em suas casas, porque partia de um lugar de

confiança mais específico, gerido por gestos de cuidado entre aquelas que mais ninguém cuidaria, como se elas se unissem em suas marginalizações. Uma união despreocupada do que pensariam as outras pessoas porque talvez elas soubessem que nada do que se dizia sobre elas poderia realmente tornar as suas vidas piores. Porque, ao final, a verdade é que a fofoca mais maledicente e danosa que corria pelo povoado era a de que a Bruxa portava em sua residência uma fortuna de valor inestimável. Essa fofoca várias vezes desmentida pela mulher, mas que, no imaginário comum, poderia mudar a vida de qualquer um que se apossasse do tal tesouro. Essa mesma fofoca que provocou a morte precoce da personagem e que não cessou em promover violências contra ela e, anteriormente, contra sua mãe. Nesse sentido, a premonição que dizia que o fim das Bruxas seria trágico estava correta. As duas realmente morreram como acreditavam os dizeres: forças externas, superiores às suas agências, se impuseram sobre elas para as extinguir. Mas, antes disso, o que se pode perceber é que os seus finais não aconteceram apenas como concretização da premonição, mas também por causa dela, pelo que se dizia sobre ela e pelas mentiras; já que, por fim, os boatos de que a Bruxa tinha dinheiro foram impulsionadores das ações arquitetadas por Brando e Luisimi. Uma demonstração de que os rumores que circulavam pelo povoado eram não só contadores de mundos, mas também criadores, modeladores e potencialmente destruidores deles.

Ampliando o sentido disso, como concretização do poder transformador das histórias e com um enfoque em sua veia violenta e cruel do rumor, a narrativa de *Temporada de furacões* acaba por falar do papel ocupado pelo discurso na vida comum e precária de um povo enquanto transita entre os perfis dos sujeitos responsáveis por cada contação e fofoca. Nisso, vale a pena destacar aqui como, na feitura do texto, há espaço para se colocar, no centro do debate, corpos feminizados que não se permitem enquadrar apenas a categorias de vítimas que permitiriam a repetição de estruturas fixas generalizantes como o esquema *mulher-vítima-oprimida* vs. *homem-violento-opressor*, uma vez que as personagens femininas da narrativa também carregam forças, pontos de vista e agências próprias.



Güeras, no linguajar coloquial mexicano, é um termo usado para definir mulheres de peles brancas e cabelos claros. Em *Temporada de furacões*, as *Güeras* são também fofoqueiras declaradas, daquelas sempre dedicadas a estarem a par dos acontecimentos da região. As que, sem nada pra fazer, saem espalhando as histórias das pessoas do povoado sem anteciparem ou se preocuparem com as consequências que um tipo de repercussão local ruim pode gerar. Suas

figuras demonstram o potencial destrutivo de uma fofoca e exemplificam, no que tange ao recorte da polifonia que é de interesse a esta seção, como o romance não aborda o mal-estar social corrente como algo motivado por atores sociais presentes apenas em um campo burocraticamente inacessível. Isto é, se as condições precárias em que os habitantes de La Matosa vivem são resultado de forças institucionais que fomentam desigualdades sociais e violências desde um plano político afastado do dia a dia local, outras violências também se inscrevem nas dinâmicas de corpo a corpo travadas no convívio entre as personagens da narrativa. Como uma das violências alimentadas pelo discurso, em dado momento do romance, por exemplo, uma história contada pelas Güeras tem forte impacto no capítulo voltado à personagem Yesenia, que, após delatar seu primo Luismi à polícia, declarando-o como um dos assassinos da Bruxa, volta para casa e vê sua avó tendo um derrame. Um problema ocasionado depois de uma conversa da senhora com as fofoqueiras em questão, que lhe contaram o que sua neta havia ido fazer mesmo estando conscientes da saúde debilitada da matriarca e de todo o amor e preferência afetiva que ela dispunha pelo neto. Antes de sair de casa, Yesenia havia antecipado o dano que uma visita das Güeras poderia gerar e, por isso, tinha saído alertando suas primas: “[...] não deixem ninguém entrar, ninguém, ouviu? Muito menos essas idiotas das Güeras, desgraçadas; vai saber o que faziam para se inteirar de tudo; era como se tivessem antenas, ou talvez fossem meio bruxas, as quengas malditas” (Melchor, 2020, p. 58).

Tal acontecimento nos relembra como uma fofoca não deve ser sempre relativizada como algo fortuito ou inofensivo, tampouco sempre potencialmente representativo de um contradiscurso à ordem masculinista vigente, uma vez que também se faz necessário situá-la em tensão com aquilo que a literatura antropológica tem nomeado como *rumor* e que leva em conta ser caráter pernicioso. Se, por um lado, a fofoca pôde historicamente carregar, como sugere Federici (2019), um sentido de troca afetiva e solidariedade entre mulheres, por outro, sua circulação também pode se aproximar do rumor em um viés menos positivo e mais marcado pela produção de suspeitas, violências e formas difusas de controle social, tal como discutido por Veena Das (2020). É nesse campo ambivalente que o romance nos indica diferentes efeitos possíveis de serem apreendidos pelas fofocas.

No capítulo focado na figura de Norma – a adolescente que foge grávida de casa após os meses de abuso sexual que seu padrasto praticou contra ela –, vemos a personagem travar conversas íntimas com Chabela – mãe de Luismi e uma das mulheres que trabalha como prostituta no Excálibur, o bordel da região. Muito marcadas por conselhos em tom de segredo da mais velha para a mais nova, essas conversas tendem a esbarrar sempre em assuntos como maternidade, sexualidade e os papéis sociais ocupados pela mulher marginalizada e sem acesso

à educação da realidade em que elas vivem. Chabela, quase sempre impaciente, era muitas vezes agressiva e debochada no jeito de falar e tratar as pessoas; mas ainda assim, ela via em Norma muito de sua irmã caçula, Clarita, e por isso a apelidou com esse nome, numa demonstração de carinho. Norma, por sua vez, carregava muita culpa pelo que havia vivido em casa. São muito dolorosos e complexos os trechos que descrevem os abusos sexuais ao quais ela era submetida, pois o livro não oculta o fator do desejo, ainda que induzido, que a menina sentia, e os segredos que acabaram se instaurando entre ela e o padrasto, e que contribuíam para que ela se isolasse ainda mais do restante do mundo e não relatasse os casos para ninguém. Tornando-se então uma menina muito calada e reclusa, ela ainda chegou a descobrir, nas conversas com Chabela, coisas que não tinha conhecido com sua mãe, que estava sempre trabalhando fora de casa. Em dado momento da narração, exemplificando o senso de solidão e desamparo na qual a adolescente vivia, é dito: “[...] porque se Norma conseguisse que sua mãe desabafasse, se Norma conseguisse que a mãe descarregasse as angústias que oprimiam seu coração, talvez mais tarde já não sentiria tanta vontade de se trancar no banheiro e gritar que queria morrer” (Melchor, 2020, p. 127). Nesse contexto, apesar dos pesares, Norma e Chabela encontraram certo conforto uma na outra e demonstram o potencial libertador que trocas mais íntimas e profundas podem carregar. Em qualidade semelhante, também é possível dizer que as conversas estabelecidas entre a Bruxa e as meninas da estrada que frequentavam sua casa, apesar de não serem tão reproduzidas durante as páginas do livro, poderiam ter o mesmo teor de suporte e troca preocupada entre si.

Essa troca mínima, realizada entre ruídos, não era, entretanto, comum ou fácil de localizar ou muito menos de transcrever aqui. Das muitas vozes que ecoam nas páginas dos livros, há pouco espaço para uma escuta ou mirada tão precisa ao mínimo, ao discurso emitido em baixo tom e aos laços de afeto entre as meninas e mulheres da história. Dentro do furacão que se desata na narrativa, o grande lastro de tudo tende a ser o mais puro caos social e emocional que se impõe sobre as personagens.



Mas indo além desse fator mais global do romance, o penúltimo capítulo começa nos instigando – por meio das fofocas que seguem à solta pela região – a imaginar uma outra história possível para o que vimos ser narrado ao longo do livro:

Dizem que, na verdade, nunca morreu, porque as bruxas não morrem tão facilmente. Dizem que no último instante, antes de os rapazes aqueles a apunhalarem, ela conseguiu lançar um feitiço para se transformar em outra coisa: um lagarto ou um coelho que correu para se refugiar no buraco mais profundo do monte. Ou no milhafre-preto gigante que apareceu no céu dias depois do assassinato: um animal enorme que voava em círculos sobre os campos e que logo pousava nos galhos das árvores para observar com olhos vermelhos as pessoas que passavam ali embaixo, como se estivesse com vontade de abrir o bico e falar com elas. (Melchor, 2020, p. 201).

Se tomássemos esse parágrafo mais como ponto de partida do que de chegada, veríamos, no corpo do milhafre-preto gigante, em sua mudez e em seus olhos vermelhos, uma chave de leitura que abriria outras portas para as habitantes de La Matosa. Os discursos trocados nos dias que antecederam e seguiram o assassinato da Bruxa dariam espaço para o que o eco de uma ave teria a dizer. De sua posição elevada, ocupada na altura do céu que cobria o povoado, e de seu movimento circular constante, que a colocam como um corpo que capta e observa enquanto se desloca, essa ave também funcionaria como uma antena; mas não no sentido de transmissão transparente, e sim como um corpo que recolhe sinais e os devolve sob a forma de interferência. Sem se integrar plenamente ao mundo que ambienta o romance, elevada no céu e apartada do convívio humano, ela capta sem necessariamente traduzir, observa sem se integrar, insistindo em uma forma de presença que não se deixa converter plenamente em linguagem. Da observação ativa do povoado, assimilando o que lhe interessasse, seu discurso – se assim ele pusesse ser categorizado – se montaria sob seus próprios termos; não carregariam, diante de sua animalidade, os sentidos humanos que ouvimos entre nós e que organizaram as vozes anteriores que embalsamaram a narrativa. Sua fala de antena conteria um chiado, uma frequência irregular, que demonstraria seu descompasso perante as habitantes de La Matosa e poderia ecoar falas capazes de tensionar boa parte do que testemunhamos até ali.

Numa conversa com o que foi pontuado por Tununa Mercado (2018) em “O tempo de uma poética feminista”, o feminismo já foi capaz de produzir e reivindicar muitos de seus necessários espaços políticos. Antígona seria a demonstração de uma reivindicação desse tipo, que se embasa na lei para confrontá-la e exigir outros tipos de jurisdições. Em *Temporada de furacões*, as vozes enunciadas localizadamente em cada uma das personagens que centralizam cinco dos oito capítulos do romance também demonstram como se orquestram seus lugares políticos e a necessidade de uma transformação total deles. O final que encaminha para a abertura à fala de uma ave de rapina poderia ser um exemplo do que Tununa Mercado (2018) enxerga como necessário em seu ensaio de 1990: a “[ida] da política a uma poética feminista das mudanças”. Agindo como uma saída da lógica e esquematização narrativa que foi vista nas páginas anteriores do romance, a fala do milhafre-preto tentaria fugir do “ruído do político [que]

às vezes não deixa entender o que se quer dizer” (Mercado, 2018). Nesse sentido, se ao longo do romance acompanhamos vozes saturadas por esse ruído e atravessadas por violência, a fala da ave poderia indicar não exatamente a superação do político, mas sua rarefação em direção a uma zona em que o sentido já não se organiza pela fala plena, e sim por falhas, interrupções e resíduos. O chiado da ave, nesse caso, não seria menos significativo que o discurso, mas operaria segundo outra lógica, menos comprometida com a inteligibilidade imediata.

Ao mesmo tempo, por outro lado, a aparição do milhafre-preto gigante pode ser pensada em continuidade com a própria figura da Bruxa. Se, como sugerem as especulações, ela poderia ter se transformado em animal para escapar à morte, a ave que surge depois do assassinato pode carregar algo dessa sobrevivência. Assumindo essa hipótese como um deslocamento possível, a narrativa deixa de buscar a restituição de uma voz (a da Bruxa, vítima do feminicídio) e passa a conviver com um resto que não se deixa reabsorver: uma presença que observa, mas não responde; que persiste, mas não se deixa nomear. Assim, mais do que oferecer um novo ponto de vista ou encaminhar a uma resolução, o milhafre-preto parece interromper a própria possibilidade de continuidade da narrativa nos termos anteriores. Sua presença não organiza, mas desorganiza; não esclarece, mas suspende. E, com isso, dá lugar a um chiado baixo, que, talvez, em seu ressonar antes poético do que político, menos centrado na disputa discursiva dos sujeitos e do político, e mais interessado na invenção de outras formas de enunciação, nos encaminhasse ao encontro com um outro mundo possível.

4.2 No olho do furacão

Pobreza, racismo, misoginia, homofobia e drogas constituem a vida das personagens de *Temporada de furacões*. Falar sobre este livro – que trata não apenas da violência de gênero que baseia este estudo, mas também de desigualdade social, pedofilia, acesso ao aborto, sexualidade, prostituição feminina e masculina, corrupção, politicagem de beira de estrada, dinâmicas de micro e macropoder – não pode deixar de perpassar, ainda que de modo entrecruzado, por esses múltiplos e complexos temas; que se retroalimentam, na narrativa, desde a presença em uma paisagem avessa e hostil.

No mundo retratado em *Temporada de furacões*, o fenômeno meteorológico que dá nome ao livro não é referenciado diretamente com tanta frequência. A menção mais comum corresponde ao muito citado “ano do deslizamento”, que ocorreu em 1978 e foi o causador da morte da Bruxa Velha. Provavelmente inspirado nos eventos climáticos extremos que assolaram a costa do Atlântico e o Golfo do México em 1978, ao que tudo indica a expressão se refere a

um recorte temporal real marcado por uma série de ciclones desencadeados no ano em questão (como os furacões Amelia, Debra, Ella, Greta-Olivia) e dentre os quais figura o furacão Bess, que atingiu algumas regiões de Veracruz em 1978 e seria o correspondente real ao deslizamento que destruiu o fictício povoado de La Matosa no começo da narrativa.

A presença de uma imagem do furacão no romance, no entanto, vai além dessas poucas menções. Iniciada entre o fim de abril e o começo de maio, quando começa a temporada de furacões na região mexicana que é o cenário da obra, percebe-se, na leitura do livro, um fenômeno metafórico e linguístico que se apresenta no clima de instabilidade constante instaurado na obra, no trato ao tema da violência como algo cíclico e repetitivo, e na linguagem caótica, descentralizada e movente do romance. Sua forma de contar baseada no *chisme* e nos rumores que circulavam entre as pessoas direta e indiretamente envolvidas na morte da Bruxa, assim como sua estrutura formal narrada por meio de parágrafos longos e torrenciais, dão ao romance um ritmo frenético e circular que se assemelha a um furacão que se desatou de forma vertiginosa para nos contar a história.

No terceiro parágrafo do penúltimo capítulo:

Dizem que o lugar está pegando fogo, e logo mais os soldados da Marinha vão restaurar a ordem na região. Dizem que o calor está deixando as pessoas loucas, que como é possível que a essa altura de maio não tenha chovido uma só gota. Que a temporada de furacões virá com força. Que as más vibrações são as culpadas por tanta desgraça: corpos decapitados, esquartejados, envoltos em cobertas, escondidos que aparecem em cantos das trilhas ou em fossas cavadas às pressas nos terrenos que cercam as comunidades. Mortos em tiroteios e colisões de carros e vinganças entre clãs de fazendeiros; estupros, suicídios, crimes passionais como dizem os jornalistas. Como aquele moleque de doze anos que matou a namorada engravidada pelo pai, por ciúme, ali em San Pedro Potrillo. Ou o camponês que matou o filho, aproveitando que estavam caçando, e disse à polícia que o confundiu com um texugo, mas já se sabia havia muito que o velho queria ficar com a mulher do filho e que até se encontrava às escondidas com ela. Ou a velha louca aquela de Palogacho, a que dizia que seus filhos não eram seus filhos, que eram vampiros querendo chupar seu sangue, e que por isso matou as criaturas a golpes, com as tábuas que arrancou da mesa e com as portas de um armário e até a tela de uma televisão. Ou aquela outra velha desgraçada que afogou sua filhinha, ciumenta porque o marido não lhe dava bola, só à menina, então agarrou um lençol e o enfiou na cara da garota até ela parar de respirar. Ou os desgraçados esses de Matadepita, que estupraram e mataram quatro garçonetes, e que o juiz soltou porque a testemunha que os acusava de assassinato nunca apareceu, dizem que acabaram com sua raça por ser X9, e esses desgraçados andam livres por aí, como se não tivessem feito nada... (Melchor, 2020, p. 202-203).

A atmosfera do ambiente é violenta e descontrolada do começo ao fim. Nas palavras reproduzidas pelo senso comum, o espaço está rodeado por “más vibrações” que impulsionam as desgraças locais. Cada um dos eventos drásticos é acompanhado em paralelo a outros acontecimentos ruins. Não se trata nunca de um único dia, de momentos pontuais ou de um

agente de violência específico. Os corpos mortos, as notícias de violência local, as histórias que circulam de boca a boca, a instauração do medo que permeia a população e a impunidade para os crimes são a tônica de uma realidade que se repete na vida de cada pessoa da comunidade a ponto de se tornar algo quase normalizado.

Nesta dissertação, o enfoque se volta aos registros de violência de gênero que se anunciam na história. Busco, com isso, algum tipo de centralidade, um recorte específico às muitas formas de violência anunciadas no livro. Mas uma questão importante é notar que a obra em si não se restringe a tal centralidade. Apesar do acontecimento que desencadeia a narração da obra ser um caso de feminicídio, as violências contra corpos dissidentes representados no romance não se detêm apenas a retratos de casos isolados praticados apenas contra as mulheres e provocados exclusivamente por homens. O feminicídio da Bruxa, apesar de central na narrativa, é envolto por histórias paralelas que demonstram como o acontecimento principal não aconteceu de modo fortuito. Tenhamos isso em conta para elencar alguns dos acontecimentos retratados por outras personagens femininas da narrativa.



A vida de maus-tratos e menosprezos levada por Yesenia acaba se tornando a todo instante pior por conta da relação com a avó, dona Tina, que, apesar de muito amada pela neta, não esconde a preferência pelo único neto homem deixado por seu único filho homem. Embora seja Yesenia a responsável por cuidar dela e das primas depois que as mães das meninas vão embora, nada parece suficiente para satisfazer a matriarca da casa, que com frequência destrata a neta mais velha pela preferência cega por Luisimi.

Por sua vez, os abusos sexuais aos quais Norma começou a ser submetida aos 12 anos são acompanhados por uma dura condição de pobreza à qual toda a família é sujeita. Sua mãe passa a maior parte do tempo em um subemprego, a menina tem sua educação escolar secundarizada ao se tornar a responsável pela casa e os irmãos mais novos (realidade e consequência que se repetia no contexto de Yesenia), e o padrasto, que passava o dia cercando Norma enquanto a mãe estava fora, a coloca não apenas numa rotina de abuso, mas também de culpa, solidão e medo. Sem ter a quem recorrer, ela foge de casa grávida, se submete a um aborto clandestino após conversas com Chabela, vai parar no hospital sob risco de vida por complicações do procedimento feito pela Bruxa e, por lá, acaba ficando sozinha, apesar dos esforços de Luisimi em continuar ao seu lado. No hospital, Norma enfrenta mais violências:

[...] quem é você, qual o seu nome, o que você tomou, onde você o enfiou, como pôde fazer isso, e depois nada, um silêncio escuro salpicado de gritos, do pranto de crianças recém-nascidas que a chamavam, cantando o seu nome, e acordou, vendo-se nua sob a bata de um tecido alinhavado, presa à grade da cama com faixas que queimavam a pele de seus punhos, em meio à tagarelice das mulheres e o fedor azedo e leitoso do suor das crianças que berravam no calor da sala e que fazia com que Norma quisesse escapar correndo daquele lugar, rasgar as faixas e fugir de qualquer maneira do hospital, fugir do seu próprio corpo dolorido, dessa massa de carne inchada e cheia de sangue, de pavor e de urina, que a mantinha presa àquela maldita cama. Queria tocar seus peitos para aliviar as pontadas que a atravessavam; queria tirar o cabelo empapado de suor da cara, arranhar a coceira desesperadora que sentia no seu ventre, arrancar o tubo de plástico enterrado no buraco do seu antebraço; queria puxar e puxar aquelas faixas até rompê-las, escapar daquele lugar onde todos a olhavam com ódio, onde todos pareciam saber o que ela tinha feito; estrangular-se com as próprias mãos, degolar a si mesma em um grito primordial que, assim como a urina, não conseguiu segurar por mais tempo: mamãe, mamãezinha, gritou, com o coro dos recém-nascidos. Quero ir para casa, mamãezinha, me perdoe por tudo o que eu fiz. (Melchor, 2020, p. 143-144).

Em outro caso, durante o presente narrativo no qual a obra se desenvolve – período dos acontecimentos que se dão após o corpo morto da Bruxa ser encontrado –, a independente Chabela está desaparecida e parece em constante risco devido ao trabalho como prostituta e uma relação paralela com um dos frequentadores do Excálibur: o perigoso Cuco Barrabás, homem reconhecidamente violento, mas que tem suas ações acobertadas pela relação direta com policiais, políticos e traficantes da região. No capítulo focalizado em Munra, companheiro de Chabela, é alimentada uma atmosfera que nota como “havia dias que Chabela não voltava” (Melchor, 2020, p. 62) nem atendia as ligações. Muito preocupado com ela, as repetições à sua ausência são frequentes nas falas de Munra: “Chabela ainda não tinha voltado do trampo, e isso o inquietou um pouco, porque ultimamente acontecia com maior frequência que Chabela desaparecesse por dois ou três dias seguidos” (Melchor, 2020, p. 67); “Chabela decerto voltaria para casa a qualquer momento; devia estar só aprontando por aí com uns clientes e não tinha por que armar um barraco, nem andar pensando que a desgraçada finalmente resolvera abandoná-lo, não é?” (Melchor, 2020, p. 69); “onde é que ela estava? Por que diabos não o atendia?” (Melchor, 2020, p. 79); “não podia parar de pensar em Chabela, e passou um bom tempo ligando para ela, mas seu telefone continuava desconectado” (Melchor, 2020, p. 93). Não sabemos, ao final, se ela retornou ou não para casa. Mas os indícios levam a intuir que ela poderia não estar mais viva e a falta de enfoque em seu desaparecimento se daria tanto por sua condição de prostituta como pela possibilidade de ela ter sido morta por Barrabás.

Com esses casos à vista, percebemos um mundo marcado por uma violência sistêmica, cíclica e cruelmente reproduzível. Vemos, no feminicídio da Bruxa (que apesar de ser central à história também acaba por ser ofuscado no todo maior do livro, enquanto somos apresentados às histórias paralelas das demais personagens), na dura relação de Yesenia com sua avó (que

destrata a neta em nome de um amor cego por Luisimi), no abuso infantil ao qual Norma é submetida e nas precárias condições em que tenta sobreviver (que não encontra alternativas às quais recorrer para pedir socorro sem colocar a si mesma em risco), e na insegurança do trabalho sexual exercido por Chabela (que ao final não sabemos se continuava viva), como a estrutura patriarcal opera de forma violenta e incessante sobre corpos femininos.

No último parágrafo do segundo capítulo:

Dizem que por isso as mulheres andam nervosas, ainda mais as de La Matosa. Dizem que pelas tardes se reúnem na varanda das casas para fumar cigarros sem filtro e embalar os filhos menores nos braços, soprando a fumaça apimentada sobre a cabeça deles para espantar os pernilongos, e aproveitar o pouco ar fresco que consegue subir do rio, quando o povoado fica enfim em silêncio e só se escutam, a distância, a música dos puteiros à beira da estrada e o rugido dos caminhões que se dirigem aos poços petrolíferos e o uivo dos cães chamando-se como se fossem lobos, de um extremo ao outro da planície; a hora em que as mulheres se sentam para contar histórias enquanto vigiam com mais atenção o céu, em busca daquele estranho animal branco que pousa sobre as árvores mais altas e contempla tudo com cara de quem quer dar um alerta. (Melchor, 2020, p. 203-204).

Destaca-se, assim, o fato de as mulheres andarem nervosas, em especial as mulheres de La Matosa, ao mesmo tempo em que somos ambientados em um espaço de quietude que elas encontram durante as tardes, num momento de quase silêncio em que é possível se contemplar algo daquele espaço. Uma hora em que os sons que se escutam são mais calmos, o clima é mais rarefeito, algum frescor advém do rio. O tempo em que elas se reúnem para contar suas histórias enquanto buscam prestar atenção no céu e na presença do milhafre-preto gigante que olharia para o povoado enquanto tentava passar uma mensagem de alerta. Nesse momento elas reproduziriam suas fofocas. Nesse tempo-espaço de aparente distância do caos manifestado ao longo do romance, elas continuariam a tecer dizeres provavelmente supersticiosos e inventivos que, naquela realidade, não podiam ser muito mais do que precauções cautelosas que funcionassem como um lembrete, um alerta para que todos tivessem cuidado:

[...] Que não entrem na casa da Bruxa, sem dúvida; que evitem essa região e não se atrevam sequer a passar em frente, que não olhem por entre os buracos que agora povoam seus muros. Que contem aos seus filhos por que não devem entrar em busca do tesouro, e muito menos ir em grupo com amigos percorrer os quartos em ruínas e subir ao andar de cima para ver quem é o corajoso que se atreve a entrar no quarto do fundo e tocar com a mão a mancha que deixou o cadáver da Bruxa sobre o colchão imundo. Que contem como alguns saíram espantados daí, tontos pela pestilência que ainda se respira lá dentro, aterrorizados pela visão de uma sombra que se descola das paredes e que começa a persegui-los. Que respeitem o silêncio sepulcral daquela casa, a dor das desgraçadas que moraram ali. Isso é o que dizem as mulheres do povoado: que não há tesouro lá dentro, que não há ouro nem prata nem diamantes nem nada além de uma dor pungente que se nega a se dissolver. (Melchor, 2020, p. 204).

Parecemos nos aproximar aqui, no encerramento deste penúltimo capítulo do romance – caracterizado por um estilo distinto dos anteriores, feito de modo mais organizado, num ritmo mais constante e com base numa estrutura mais centralizada –, de um fim ao ciclo desordenador do furacão dentro do qual estivemos, metaforicamente, presentes ao longo do romance. Focalizado nas mulheres e na contação paralela de suas histórias, elas falam em um último registro sobre a Bruxa e sobre como ela, sua história e sua casa serão lembradas no imaginário popular da comunidade. Pela voz dessas narrativas que começam a circular como lendas, a figura da mulher que viveu naquele povoado durante algumas décadas, juntamente com sua mãe, ganha agora um ar petrificado como “uma dor pungente que se nega a se dissolver” (Melchor, 2020, p. 204). Somos envoltos por uma atmosfera supersticiosa dos fatos que aqui funciona como centralizadora para um enfoque na figura da Bruxa. Se antes estivemos permeados de outros casos, marcados por violências, abuso de poder, exploração econômica e preconceitos, é através das vozes dessas mulheres que somos convocados a relembrar o cerne por onde tudo começou; a casa da Bruxa, o espectro de seu fantasma, a sua morte. Nesse fim, parecemos pela primeira vez começar a nos projetarmos em um espaço mais calmo e organizado, tranquilo e pacífico, mesmo que dele não consigamos retirar algo de bom. Como se, ao final, estivéssemos realmente chegando ao “olho do furacão” do enredo.



O artista plástico belga Francis Alÿs, há décadas radicado no México, reuniu no livro *Numa dada situação*³³ registros de seu filme *Tornado*, que apresenta sua empreitada de anos rumo aos olhos de redemoinhos que se alastravam pelo sul da Cidade do México, onde residia à época das gravações. Nessa obra repleta de palavras entrecortadas, desenhos, fotografias, *frames* de suas caminhadas entre tornados, e citações a nomes como Guimarães Rosa, Walter Benjamin, Immanuel Kant e Miguel de Cervantes, Alÿs (2010) busca expandir os sentidos possíveis de fenômenos como redemoinhos, tornados e furacões ao passo em que articula seu conceito a ideias referentes à política, história, verdade e sociedade.

³³ A obra foi lançada no Brasil em 2010, pela antiga Cosac Naify, numa edição bilíngue que contou com um projeto de tradução coletiva constituído por vários tradutores.



Talvez seja coincidência, mas 1978 não foi apenas o “ano do deslizamento” no romance, o ano em que o furacão Bess assolou parte de Veracruz ou o ano em que, na costa do Atlântico e no Golfo do México, foram desatados os ciclones Amelia, Debra, Ella e Greta-Olivia. O ano de 1978 foi também aquele no qual a Organização Meteorológica Mundial (OMM) reformulou as regras de nomeação desse tipo de fenômeno para deixar de adotar apenas nomes femininos e passar a usar nomenclaturas que variassem entre nomes de mulheres e homens. Até então, a prática de batizar furacões com nomes femininos era justificada por uma mistura de tradições marítimas e estereótipos de gênero que entendiam as mulheres como seres imprevisíveis, radicais, descontrolados e potencialmente caóticos. A mudança, que rompeu a regra anterior, mantida oficialmente desde 1953, se efetivou a partir de 1979 e surgiu como resposta às reivindicações feministas do período, que viam no método uma atitude que ajudava a contribuir com rótulos sexistas. O passar dos anos em que esta forma de nomeação mais variada vem sendo usada trouxe novos apontamentos interessantes. Em estudos recentes, pesquisadores constataram que furacões com nomes de mulher podem causar efeitos mais devastadores que aqueles que recebem nomes de homens. A hipótese apontada para justificar isso diz que furacões “femininos” tem seu potencial de perigo subestimado pelas pessoas³⁴.



No fim de 2025, o furacão Melissa se concretizou como o mais forte do ano e um dos mais fortes a atingir o Caribe na história recente. Descrito como um ciclone tropical de categoria 5, ele afetou países como Cuba, Haiti e, com mais intensidade, Jamaica.

³⁴ Ver o artigo “Female hurricanes are deadlier than male hurricanes” (JUNG; SHAVITT; VISWANATHAN; HILBE, 2014). Disponível em: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1402786111>. Acesso em: 12 dez. 2025.

Figura 17 – Imagem de satélite. *Furacão Melissa*. 2025.

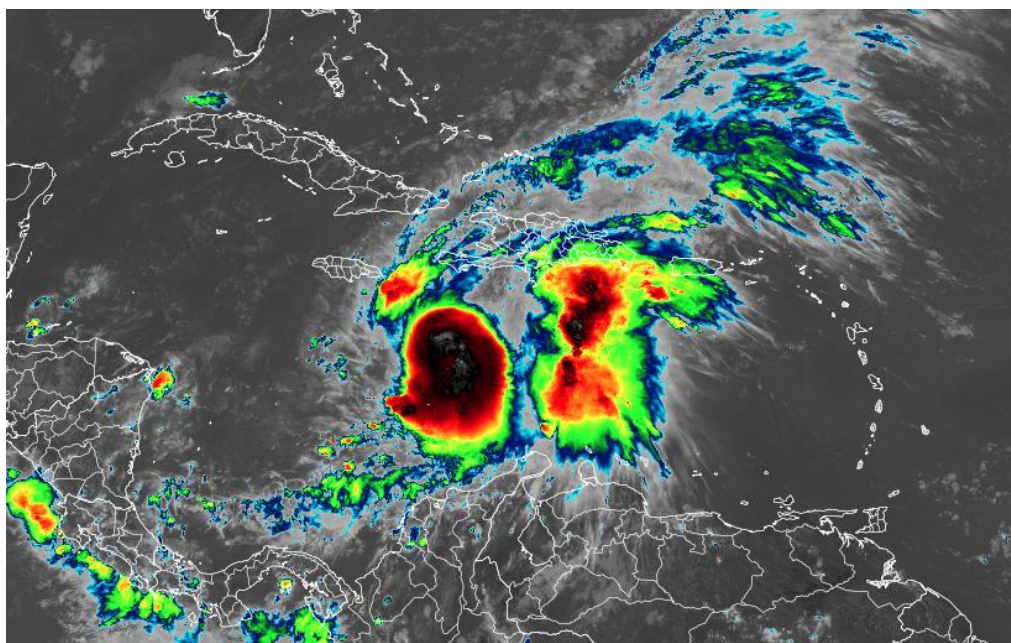


Foto: CSU-CIRA/RAMMB/NOAA via CNN Newsource.

Essa é uma imagem de satélite com banda infravermelha do furacão Melissa. As cores predominantes em seu núcleo, o preto e o vermelho escuro, servem para indicar nuvens carregadas e frias, características de tempestades muito intensas. Sua forma circular, localizada e aparentemente organizada refletem a estrutura cíclica do furacão. Quando vi essa imagem pela primeira vez, pensei em *Temporada de furacões*. No centro, vi o corpo morto da Bruxa. No restante dos pontos coloridos, vi Yesenia, Luismi, Norma, Chabela, Munra e Brando. Na parte descolorida, eu vi La Matosa inteira, vi sua desordem tomando conta do plano maior, ouvi seus sons. Por muito tempo, tentei olhar para a história do livro dessa maneira. Localizando seus pontos de aproximação, tentando entender sua ordem desordenada.

Cada uma dessas histórias – a história de Francis Alÿs adentrando em tornados no México, a história de um gênero exclusivamente feminino incutido aos furacões, e a história, as imagens e as consequências do furacão Melissa desencadeado no fim de 2025 pelo Caribe – foram paralelas para mim na elaboração deste capítulo. Por um lado, eu gostaria de expandir os sentidos de um furacão como o artista belga fez, assim como gostaria de encontrar formas de habitar o olho do furacão enquanto escrevia sobre o livro de Fernanda Melchor. Também queria me vincular a uma tradição feminista da mudança que conseguisse reformular as coisas, ou pelo menos seus nomes, como as reivindicações dos anos 1970 nos EUA conseguiram ao terem

chegado ao ponto de transformar uma velha regra de uma instituição oficial como a OMM. Tentava ver o romance que tomo aqui como corpus dentro de uma espécie de desenho, como o desenho representado na imagem de satélite anterior.

5 Conclusão

Este texto foi escrito, majoritariamente, entre 2025 e 2026. Neste tempo em que o estudo foi desenvolvido, eu sentia estar muito próxima ao “olho do furacão” de acontecimentos que se alinham com os temas trabalhados na pesquisa. No Brasil, segundo dados do Fórum de Segurança Pública, o ano de 2025 bateu os recordes nacionais em números de feminicídios, subindo em 316% a quantidade de casos desde 2015, quando o país passou a adotar a tipificação. No contexto internacional, Israel segue seu genocídio contra a Palestina; e Donald Trump assume, em janeiro de 2025, seu segundo mandato na presidência dos Estados Unidos, ao passo em que amplia suas ameaças diretas à soberania de países como Venezuela e Cuba. Numa resposta ao cerco engendrado pelo imperialismo estadunidense contra a América Latina, no final de 2025, o presidente da Colômbia, Gustavo Petro, elaborou um discurso no qual evocava a imagem do jaguar e do furacão para lembrar a força de resistência intrínseca ao povo latino-americano. Nele, Petro diz que os países rodeados pelo mar do Caribe não apenas estão acostumados com furacões, mas também podem desatar-se como um, especialmente se for isso o necessário para a não rendição ao imperialismo. Segundo a lenda e velha profecia que o presidente colombiano evoca em sua fala, o jaguar, que estava adormecido desde tempos ancestrais, despertaria quando a águia dourada atacasse o condor-dos-andes³⁵.

Se estivermos todas e todos nós, neste momento, tentando nos manter de pé frente ao desencadeamento de furacões vindos de todos os lados, em busca de uma saída, talvez uma das alternativas possíveis para isso esteja no encontro com o outro, na partilha e numa construção coletiva e múltipla de outros mundos. Tentei entender se algumas dessas alternativas podem ser localizadas através de expressões poéticas contrárias a práticas de violência de gênero que podem ser verificadas nas obras de Ana Mendieta e Fernanda Melchor que foram aqui selecionadas. Pertencentes a campos criativos, temporais e geográficos distintos, as duas principais autoras que compõem o corpus foram relacionadas ao passo em que eu estabelecia um diálogo com clássicos e contemporâneos símbolos e debates feministas – realizados tanto por latino-americanas quanto por estrangeiras ao continente do qual Ana e Fernanda vêm. Com esse movimento metodológico, tentava entender como falamos hoje sobre categorias que se enquadram em aspectos violentos da realidade, e o furacão veio a se tornar uma imagem simbólica interessante para o percurso da investigação e o contexto das reflexões engendradas.

³⁵ O trecho do discurso de Gustavo Petro pode ser acesso por meio deste link: <https://youtu.be/iFVpQlsy51M?si=g5daqgzfYTXN3Kzq>. Acesso em: 3 jan. 2026.

Escrever sob o signo deste fenômeno aproximava o método investigativo de intenções e movimentos espiralizados nos quais ocorriam, com frequência, idas e vindas; além de dúvidas que se materializavam em perguntas escritas ao longo do texto. Tenho, talvez também por conta disso, certa dificuldade de pensar o caminho de uma conclusão que ponha um ponto final ao trabalho e, por isso, começo a me perguntar: se trata agora de pensar considerações finais que concluam a pesquisa ou de reivindicar, assim como sugere a preposição *por*, que aparece no título da dissertação, um fazer poético-feminista que acredite numa mudança na realidade das coisas? Quando, afinal, um furacão realmente acaba? Se, após os efeitos dos ciclones e tornados que se desencadeiam mundo afora, restam zonas caóticas, destruídas e sujas, as quais devemos tratar de organizar, seu término trata-se mais de construção após os efeitos da devastação do que de um fim definitivo. Estaria aí, acredito eu, o lugar que uma *poiesis* feminista possível poderia atuar. Com a responsabilidade necessária a qual Donna Haraway (2023a) se referia, com um trabalho conjunto e híbrido das artes, ou talvez com a imaginação de um despertar do jaguar, poderíamos enfim nos encaminhar a um lugar que não se transforma completamente através da *poiesis*, mas que acredita ser possível imaginar outros direcionamentos por vir. Estaria aí uma das suas principais forças e potencialidades.

P.S. Fazer de nossas vidas uma poética

Durante um churrasco em família na infância, Selva Almada registrou, pelo som de uma rádio da época, uma das memórias que marcaria decisivamente sua vida dali até a chegada à fase adulta. É com um relato detalhado e minucioso daquela manhã de domingo em que acessou uma certa história que a escritora argentina inicia *Garotas mortas*, um trabalho de escrita literária e investigação jornalística focalizado em três casos de feminicídios impunes ocorridos na Argentina da década de 1980. Ela tinha 13 anos e estava nos fundos da casa, junto ao pai, quando ouviu a notícia: “Naquela mesma madrugada, em San José, uma cidadezinha a vinte quilômetros dali, uma adolescente tinha sido assassinada em sua própria cama, enquanto dormia” (Almada, 2018, p. 11). O que ela continua a descrever e que, portanto, também atravessou sua experiência foi o silêncio que se seguiu ao que foi escutado. Ela e seu pai não teceram comentários sobre o assunto. O churrasco não foi interrompido.

Na década de 1990 no Brasil, Tatiana Salem Levy tinha 18 anos quando descobriu que sua mãe havia sido estuprada durante um assalto. Esse acontecimento, que se manteve na privacidade da mãe por 14 anos (Tatiana tinha 4 anos de idade na época do ocorrido), é revelado à filha em uma conversa informal e nunca mais chega a ser dialogado novamente entre as duas, mas o que foi ali testemunhado marca profundamente a vida da futura autora de *Vista Chinesa* – romance baseado num outro caso real de violência sexual³⁶.

Passados 30 anos desde o assassinato de sua irmã, Cristina Rivera Garza publica *O invencível verão de Liliana*, livro-homenagem à Liliana Rivera Garza (1969-1990), jovem estudante de Arquitetura que foi morta pelo então ex-namorado no dia 16 de julho de 1990, quando tinha 20 anos de idade. Na obra, categorizada como um romance, Rivera Garza (2022) oscila entre sentimentos de culpa, raiva, vergonha e desejo de descobrir quais foram os desdobramentos do caso, ocorrido numa época em que o assassinato não poderia ser tipificado como crime de feminicídio. A irmã-autora é professora de literatura e possui uma vasta produção escrita. Ainda assim, dentro de um período de 30 anos, esse foi o primeiro momento em que ela conseguiu escrever e publicar algo sobre o acontecimento. Em parte, daí se derivava sua culpa, a culpa de não ter conseguido elaborar algo que tornasse o evento publicamente conhecido, o sentimento de derrota, a ameaça de perda da memória da irmã.

Refletindo sobre o entretempo que vai do contato inicial com o acontecimento – aquele que motiva os próximos passos – até o momento da escrita – no qual ele ganha novos arranjos,

³⁶ Um dos momentos em que Tatiana Salem Levy comentou o caso de sua mãe foi durante a live de lançamento de *Vista Chinesa*, que pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/live/z3Wmmi6CSdI>.

sentidos e futuros —, visualizo a página em branco que nos indica a pergunta “como começar?”. Dentre as obras citadas, gosto especialmente de como começam Selva Almada e Cristina Rivera Garza os seus livros. Enquanto Selva nos ambienta em um domingo de manhã aparentemente comum, mas que viria a demarcar um ponto de virada na sua experiência no mundo, Cristina começa falando sobre árvores e seus modos de permanência no espaço. Tatiana Salem Levy, com seu *Vista Chinesa*, foi também por onde eu comecei o projeto de pesquisa que ensaiava a montagem desta dissertação de mestrado por volta de 2023. Há muito o que falar sobre começos, as rotas que seguimos e os caminhos que tomamos, e sobre de que forma, ou por quais motivações, nos casos da literatura e da pesquisa, eles desembocam na redação de textos que passam por constantes atravessamentos, vozes e versões.

Quando falamos sobre violência de gênero, transformar o fato e o que se segue a ele em palavra, voz que se anuncia, é uma das maneiras que o movimento feminista tem defendido na tentativa de dar justiça aos casos e de evitar aqueles que podem estar por vir. Nos parágrafos a seguir, as convoco a pensarmos juntas sobre essa literatura que fala, que exterioriza o que se entende como algo a se manter interiorizado, na medida em que denuncia e preserva as histórias de mulheres ao torná-las palavras e memórias públicas. Sigamos a uma reflexão sobre como “fazer de nossas vidas uma poética”, assim como sugere Tununa Mercado (2018), em 1990, para lembramos, a nós e aos outros, como nos mantemos vivas.



Na 15ª edição da Festa Literária Internacional de Paraty, a Flip 2017, Adelaide Ivánova realizou uma performance baseada na leitura de um poema em que aparecem, em certos momentos de modo quase ininterrupto, menções a nomes de mulheres conhecidas (embora pouco lembradas) na história brasileira, devido a crimes cometidos contra elas³⁷. Conversando com *Diante da dor dos outros*, de Susan Sontag, ela dedica boa parte de seus versos à descrição das imagens dos corpos mortos dessas vítimas. Essas imagens circularam e continuam circulando em plataformas e meios de comunicação digitais, e vão sendo reiteradas ao longo do poema com a repetição da frase “a foto está on-line”. A presença de tais retratos, no entanto, não é o único ponto evocado pela poeta, que também aborda a ausência de registros visuais dos

³⁷ Essa performance (disponível pelo link: <https://youtu.be/sameT-Ia618>) marca também o início da série *mimimi* (2017-2020), criação multimídia reunindo outras quatro partes que podem ser encontradas no site da artista: <https://adelaideivanova.com>. Na mesma página, há um arquivo com a transcrição do poema apresentado na Flip. O arquivo foi utilizado como base para os trechos da performance transcritos neste texto.

corpos de desaparecidas políticas da época da ditadura e de demais mulheres assassinadas cujos corpos nunca foram encontrados ou cujos nomes são desconhecidos do grande público.

É interessante pensar a violência de gênero sob a ótica da propagação massificada de imagens desses crimes. Aparentemente, a publicação desse tipo de fotografia instiga mais do que o acesso ao retrato visual do criminoso, ao registro de suas feições, do que chegaria a escapar em relação a suas emoções após o ato, ou simplesmente é mais estimulante do que a revelação de sua identidade. Por certos motivos, a figura deles, dos assassinos, parece ser preservada; enquanto a delas está on-line. E, de fato, não faltam registros por aí. Não precisamos nos demorar muito à procura dessas fotos, porque uma rápida busca por nomes como Laura Vermont, Luana Barbosa dos Reis Santos e Soledad Barrett te levam a elas. É sobre a banalização do modo como fotografias de guerra, crueldade e dor circulam, e sobre os efeitos de dessensibilização e resignação causados no público que as vê, que Susan Sontag (2003) pensa em seu livro. Adelaide Ivánova faz uma leitura feminista dessa reflexão. Mas, neste ensaio – por falta de competência e motivação –, o caminho que quero seguir é outro.

Chegando ao fim de sua performance, a poeta lê o poema “sobre uma foto no huffington post, em 01 de novembro de 2015”. A partir daí, ela deixa os nomes brasileiros e nos leva à Papua Nova-Guiné, onde, como diz a chamada da matéria referenciada por ela: “Eles queimam bruxas aqui e então enviam as fotos para redes sociais. Uma jornada para uma ilha presa entre o mundo antigo e 2015” (Russell; Hogan, 2015, tradução minha)³⁸. Ao acessar a página on-line para encontrar essa postagem, me deparo com a imagem que aterroriza Adelaide e creio que consigo entendê-la. Essa mulher, a única anônima de todo o poema, é apenas um dos retratos brutais da caça às bruxas contemporânea que se tornou ritualística na Papua Nova-Guiné. Eu não conhecia esse fato, e acredito que muitas das pessoas que assistiram a performance na Flip também não o conheciam. Me parece estar aí, nesse anúncio que quebra um desconhecimento confortável do público, uma das potências do poema. Os versos são como alertas, não se trata apenas da descrição de imagens, e ainda que ela saiba da impossibilidade de resolução desse caso através da literatura, as estrofes finais são um ponto-chave:

de que adianta minha insônia e meu jejum e esse
poema se na papua nova guiné não iriam entendê-lo
e mesmo a compreensão dele não salvaria a vida da
mulher e mesmo no brasil onde se pode entendê-lo já

³⁸ No original: “They burn witches here and then they upload the photos to social media. A journey to an island caught between the ancient world and 2015.” (Russell; Hogan, 2015).

se sabe que poemas tal qual leis não mudam nada tudo
sobre isso já foi legislado e dito em todas as línguas
também em português mas meu deus

de que adiantaria meu silêncio?
de quem estaria meu silêncio a serviço?

O poema pode não adiantar de nada – é bem verdade e é sabido, como ela diz, que nada *oficial* muda por causa de poesia. Mas de que adianta se calar perante os fatos, não falar, não dialogar, não pensar coletivamente essas realidades tão resignadas à clandestinidade, tão restritas a reflexões particulares de pessoas já assombradas por elas? Seria esse silenciamento fruto de um projeto de silenciamento?

Se entendermos que sim, como numa aliança comprometida com a interrupção desse projeto, a performance de Adelaide Ivánova na Flip é *denúncia como pedagogia feminista*, como já foi teorizado e pensado de muitas formas por Sara Ahmed (2018). Em uma delas, Ahmed (2018, p. 8) imaginou uma “‘biografia da denúncia’, como forma de abordar a vida de uma denúncia em relação à vida de uma pessoa ou de um grupo de pessoas”. Ao trabalhar isso a partir da experiência de uma estudante de pós-graduação que resolveu denunciar casos de assédio sexual praticados por colegas de curso, ela diz:

[...] tentei mostrar como a biografia da denúncia dela não começou no momento em que ela decidiu (com um grupo de outras alunas de pós-graduação) fazer uma denúncia formal; começou muito antes, antes que ela dissesse qualquer coisa; começou na experiência de não compactuar com o que estava sendo dito e feito. (Ahmed, 2018, p. 9).

Essa denúncia que se anuncia depois de um tempo de maturação é familiar ao que pode ser entendido aqui como os textos elaborados por Selva Almada (2018), Tatiana Salem Levy (2021), Cristina Rivera Garza (2022) e Adelaide Ivánova (2017). As duas primeiras ouviram histórias trágicas na adolescência que depois se repetiam à medida em que os anos passavam – como não ouvir?; a terceira reagiu à impunidade do que aconteceu com sua irmã – como não reagir?; a terceira viu fotos – como não ver?; as três se recusaram a esquecer, compactuar ou se calar. A escuta e o momento de revelação de certas histórias precedem o momento de escrita e de fala uma vez que surgem a partir de experiências anteriores, que, no caso, se repetem historicamente e marcam a vida das mulheres de múltiplas formas. Surgem, assim, também pela memória. É essa “experiência de não compactuar com o que estava sendo dito e feito”, de que

fala Sara Ahmed, que impulsiona a denúncia. Esta nunca nasce de imediato, nunca se trata de um “ponto de partida” (Ahmed, 2018, p. 9), porque muita coisa veio antes.

Sara Ahmed (2018, p. 10-11, grifos da autora) continua:

Estar à margem faz parte da experiência de denúncia; uma sensação de que você foi banida de um grupo do qual antes fazia parte; você desmorona; as coisas desmoronam. Isolar-se também pode ser um julgamento sobre a denunciante: como se você tivesse causado o seu próprio isolamento por não ter compactuado com alguma coisa. É assim que a denúncia nos ensina algo sobre a cultura; aprendemos que é obrigatório participar de alguma coisa. Uma denúncia nos ensina sobre *nós*; sobre como um laço se torna uma amarra. Aquelas que denunciam são muitas vezes julgadas por causar o problema que identificam ao deixar de fazer parte de um *nós*.

Esse *nós* da cultura ao qual ela se refere, sabemos, é a totalização ilusória e violenta que concerne a um grupo supostamente homogêneo. Uma denúncia que exclui a denunciante desse *nós*, como se rompesse um pacto, só funciona a favor de um outro *nós*. A denúncia formal da pós-graduanda escutada por Sara Ahmed não foi individual, precisamos lembrar: nesses momentos que antecederam o ato, rolou muita conversa, elaboração de estratégia e deslocamento juntamente com outras colegas pós-graduandas. É também desse movimento coletivizado e organizado que as recentes criações artísticas, publicações literárias, performances feministas que tematizam casos de violência de gênero vem sendo articuladas.



Em sua performance, Adelaide Ivánova resgata os nomes de mulheres brasileiras mortas da década de 1970 até 2017. Embora conhecidas na mídia – seja pelos postos de figuras públicas que ocupavam em vida (Ângela Diniz, por exemplo, era uma socialite famosa entre os anos de 1960 e 1970), seja pelas formas drásticas como são assassinadas (os casos de Cláudia Ferreira e Dandara dos Santos se tornaram símbolos da brutalidade que corpos femininos negros e trans, respectivamente, são alvo no Brasil) –, essas mulheres, pode-se dizer, são pouco lembradas fora dos círculos feministas. O que a poeta apresenta vai além de uma pesquisa intensa e dedicada sobre os casos. Adelaide transforma uma descrição de imagens em uma forma de manter vivas as memórias dessas vítimas e de nos lembrar que essas histórias aconteceram, ao mesmo tempo em que nos lembra da falta de fotos e da falta de discussão sobre os crimes que afetam as anônimas, e dos discursos machistas que afetam uma presidenta eleita.

Não há fotos de cada uma das 13 mulheres assassinadas por dia, no Brasil, fazendo do país o quinto do mundo em número de feminicídios – e como não há fotos, duvida-se os fatos.

Não há fotos dos 3 anos que a presidenta eleita Dilma Rousseff ficou presa e foi brutalmente torturada – e porque não há fotos, duvida-se dos fatos.

[...]

O que há é uma foto da presidenta eleita Dilma Rousseff impressa em formato de adesivo, para colar na boca do tanque dos carros, em foto-montagem em que ela aparece levantando a saia, com as pernas abertas, para que seja simbolicamente violada por uma bomba de gasolina. Dá para comprar na internet, inclusive.

O que há é uma foto da presidenta eleita Dilma Rousseff sendo perfurada por uma espada, num truque de ilusão de ótica, numa imagem que ganhou prêmio e tudo.

O que há é uma foto da presidenta eleita Dilma Rousseff assistindo a um jogo da copa, ou seja, se divertindo, numa imagem que foi usada depois na capa da revista Isto É com a manchete “As explosões nervosas da presidente”.

O que há são fotos da presidenta eleita Dilma Rousseff respondendo a 14 horas de interrogatório num processo fajuto de impeachment, cujo nome verdadeiro é golpe.

O que há são inúmeros memes em que a presidenta eleita Dilma Rousseff é ameaçada de estupro e assassinato, é aconselhada a transar mais, e é xingada de “quenga”, “sapatão”, “mentirosa”, “cão chupando manga”, “filha dilma puta”, “dragão” e sobretudo de “bruxa”. (Ivánova, 2017).

A partir disso, é possível dizer que, assim como a literatura, as imagens, as fotos e os vídeos que circulam também não garantem nada; podem ser usados como provas para instituições, podem ser importantes meios de lembrança, assim como podem ser armas para atos de violência. Como cita a poeta no início da performance: “O problema não é que as pessoas lembrem por meio de fotos, mas que só se lembrem das fotos. Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem” (Sontag, 2003, p. 75 apud Ivánova, 2017). O que busco, afinal, defender neste texto, é a voz e o discurso vocalizado como alguns dos veículos para a lembrança. Ir além do que pode haver de estático nas imagens e confiar no que pode haver de potente na fala. Acreditar na importância de romper um silêncio e encorajar uma denúncia. Vasculhar o silêncio em nome de uma memória vocal.



Em longas e populares marchas feministas realizadas em anos recentes na Argentina, um clássico poema de Susana Thénon, de 1987, o texto de abertura de seu *Ova completa*, foi largamente entoado pelas ruas do país. Segue sua tradução ao português, feita pela também poeta Angélica Freitas e publicada pela Edições Jabuticaba, em 2019.

por que grita essa mulher?

por que grita?

por que grita essa mulher?

sabe-se lá

essa mulher, por que grita?

sabe-se lá

olha que flores bonitas

por que grita?

jacintos margaridas

por quê?

por que o quê?

por que grita essa mulher?

e essa mulher?

e essa mulher?

sabe-se lá

estará louca essa mulher

olhe olhe os espelinhos

será por seu corcel?

sabe-se lá

e onde você ouviu

a palavra corcel?

é um segredo essa mulher

por que grita?

olha as margaridas

a mulher

espelinhos

passarinhas

que não cantam

por que grita?

que não voam

por que grita?

que não estorvam

a mulher

e essa mulher

e estava louca essa mulher?

já não grita

(lembra dessa mulher?)



Em “O gênero do som”, ensaio originalmente coligido em *Glass, irony and God*, de 1995, e traduzido por Marília Garcia em 2020 para a edição #34 da revista *serrote*, Anne Carson (2020, p. 117) afirma: “Colocar uma porta na boca das mulheres tem sido um importante projeto da cultura patriarcal desde a Antiguidade até os dias presentes”. Uma das graças desse texto de Carson é justamente mostrar como o que se realiza – furando este dito projeto da cultura patriarcal – são as variadas formas pelas quais sons femininos são produzidos. Se, de acordo com a afirmação de Sófocles mencionada por ela, “o silêncio é o *kosmos* [boa ordem] das mulheres” (Carson, 2020, p. 124), o que acontece – como na origem de toda lei – é a transgressão dessa norma: o aceno delas à desordem, à indisciplina. Aproximar as mulheres à loucura, assim como afastar as ideias de *logos* (discurso racionalizado) e *phoné* (som não racionalizado), leva a pensar sobre questões mais gerais envolvendo a relação entre corpo e política, assim como a tensão entre escrita e voz, porque diz respeito a conexão entre o lado de dentro e o de fora. Sobre isso, Anne Carson (2020, p. 128) diz:

Todo som que produzimos é um pouco autobiográfico. Seu interior é totalmente privado, embora sua trajetória seja pública. Um pedaço de dentro projetado para fora. Censurar essas projeções é uma tarefa a cargo da cultura patriarcal, que (como estamos vendo) divide a humanidade em duas espécies: a dos que são capazes de se autocensurar e a dos que não são.

O movimento de deslocar o interior para o exterior, então, é motivo de alerta para a cultura patriarcal e exige exercícios de autorregulação que podem ser caros às mulheres tanto pela construção de masculinidades violentas nos homens quanto pela defesa a uma autocensura feminina que, uma vez transgredida, deve ser punida. Os ideais de masculinidade e feminilidade que são sistematizados culturalmente buscam construir padrões, estabelecer divisões, fortalecer distinções e preservar a distância entre dentro e fora. Trata-se de controle.

Ao fim de seu texto, Anne Carson se abre a outras conjunturas hipotéticas. Ela antecipa críticas que talvez lessem o ensaio como “ingenuidade etnográfica” por misturar épocas e

culturas bem distintas ao pensar sobre “de que maneira nossos pressupostos sobre gêneros afetam a forma como ouvimos os sons” (Carson, 2020, p. 136). E é num exercício de ingenuidade, ou reconhecimento de ignorância, que ela se pergunta: “se não haveria outro tipo de ordem humana para além da repressão, outra noção de virtude humana para além do autocontrole, outro tipo de *self* para além desse baseado na separação entre o lado de dentro e o de fora. Ou, na verdade, se haveria outra essência humana para além do *self*” (Carson, 2020, p. 136). Entender esse *self* como algo em relação, assim como a voz, pode ser realmente poderoso para repensar categorias de gênero e concepções sobre som.



Na crônica “Mudar de voz”, do livro *Um apartamento em Urano*, Paul Preciado (2020) reflete sobre o processo de mutação de sua voz, ocasionado pela ingestão de testosterona que realizou. Ele pensa sobre a relação entre genitália masculina e verdade ao relembrar a origem etimológica comum entre as palavras latinas “testemunho” e “testículo”, e reconhece a sua diferença em relação ao corpo de um homem cis porque

[...] “meus” testículos – se por eles entendemos o órgão produtor de testosterona – são inorgânicos, externos, coletivos, e dependem em parte da indústria farmacêutica e em parte das instituições legais e sanitárias que me dão acesso à molécula. “Meus” testículos são um pequeno frasco de 250 miligramas que viaja em minha mochila. A questão não é “meus” testículos estarem fora do meu corpo, mas sim o “meu” corpo estar além da “minha” pele, num lugar que não pode ser pensado simplesmente como meu. O corpo não é propriedade, mas relação. A identidade (sexual, de gênero, nacional ou racial) não é essência, mas relação. (Preciado, 2020)³⁹.

Esse entendimento do corpo como um órgão em relação, apenas uma parte de um ecossistema maior, implica a compreensão de um organismo *constituído*, composto por elementos plurais, e não de algo *instituído*, criado e estabelecido em uma suposta completude unitária. Perceber o próprio corpo como espaço que está “além da ‘minha’ pele, num lugar que não pode ser pensado simplesmente como meu” também implica uma filosofia de coletividade que rompe a lógica que tenta distanciar dentro e fora, pessoal e político, privado e público, ser humano e mundo. Sobre o “megafone do estranho” que sai de sua boca, Preciado (2020) diz: “Essa voz cambiante não é nem simplesmente uma nem simplesmente masculina. Pelo contrário, ela flexiona a subjetividade no plural; não diz eu, diz somos a viagem”.

³⁹ Para essa e as demais citações diretas do texto de Paul Preciado, usei a edição eletrônica não paginada da tradução de Eliana Aguiar, publicada pela Zahar, em 2020.



Uma filosofia além de binarismos de gênero que trabalhe a partir da aproximação entre corpo biológico e corpo social tem sido pelo que muitos movimentos sociais tem lutado há algum tempo. Na luta feminista contra violência de gênero, é preciso anular o automatismo que tenta separar gênero de sexualidade, assim como é necessário buscar o “outro tipo de ordem humana para além da repressão” de que falou Anne Carson (2020, p. 136). Tentar pensar além de qualquer tipo de divisa ultracontrolada é também ir contra o que se efetivou, pela cultura patriarcal, na transmissão oral da repressão a corpos dissidentes. Defende-se aqui um outro tipo de discurso – mesmo aquele marcado por ruídos, mesmo aquele que venha a ser entendido como fruto de desordem e indisciplina –, que vá além do texto escrito, que seja enunciado por múltiplas vozes, transmitido oralmente para múltiplos grupos, materializado fonicamente em exercícios de rememoração coletiva.

É também nessa toada que podemos perceber a performance de Adelaide Ivánova na Flip 2017. Ali, a poeta fala, mas sua fala não está e não precisa estar marcada apenas por sua experiência. Sua fala, assim como sua voz, que sai do corpo para um lugar outro, uma destinatária outra, também passa, nessa performance, pelas memórias de Matthew Shepard, Luana Barbosa dos Reis Santos, Eloá Cristina Pereira Pimentel e Terezinha Nunes Meciano – para citar apenas alguns dos nomes. E ainda passa pela memória de desaparecidas políticas da ditadura militar brasileira, assim como denuncia o desconhecimento sobre quem eram – no ano em que o texto foi escrito e performado – “as 13 mulheres assassinadas por dia, no Brasil” (Ivánova, 2017). A voz de Adelaide Ivánova nessa apresentação, além de seu relato, é constituída, composta por elementos variados e plurais, que a localizam em 2017, no Brasil, na América Latina. Os múltiplos nomes e as múltiplas histórias que engendram seu discurso são anunciados em forma de uma denúncia única como representação de uma massa silenciada. Prestando atenção nesse silêncio imposto e no que ressoa dele; no que se sabe, mas não se diz; no que se passa, se vive, se presencia, mas não se escuta, a poeta discorre uma fala de 12 minutos que foi pensada para ser apresentada a um círculo de pessoas interessadas em literatura. Portanto ela fala (como sempre se fala) de um lugar específico, para um lugar específico, mas ainda dá pra dizer que seria difícil encontrar qualquer outro lugar em que esse discurso vocalizado não impacte ou perturbe. A própria Adelaide lê as linhas que escreveu enquanto anda inquieta pelo palco; seu desconforto também está presente, porém a dor do que é apresentado não é somente sobre ela – é sim sobre um compilado de histórias que se encontram em seu

discurso enquanto compõem um compilado de narrativas relacionadas, que ganham vida por meio da voz e da poesia.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- AHMED, Sara. **Excluir-se**. Trad. Gabriela Baptista. São Paulo: Zazie Edições, 2018.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ALMADA, Selva. **Garotas mortas**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.
- ALÿS, Francis. **Numa dada situação**. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. Trad. Joana Plaza Pinto, Karla Cristina dos Santos. **Cadernos de Letras da UFF**. Dossiê: Difusão da língua portuguesa, nº 39, p. 297-309, 2009.
- ÁVALOS REYES, Marcos Eduardo. *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección. **Connotas**. Revista de crítica y teoría literarias, n. 19, p. 53-70, 2019. Disponível em: <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/302>. Acesso em: 5 nov. 2025.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 54-60.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (*Primeira versão). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. (Obras escolhidas. v. 1).
- BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Hugo Mader. São Paulo: Fósforo, 2022.
- BLOCKER, Jane. **Where is Ana Mendieta?** Identity, performativity, and exile. London: Duke University Press, 1999.
- BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**: parentesco entre a vida e a morte. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- CABAÑAS, Kaira M. Ana Mendieta: pain of Cuba, body I am. **Woman's Art Journal**, v. 20, n. 1, p. 12-17, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358840>. Acesso em: 6 fev. 2025.
- CARSON, Anne. O gênero do som. Trad. Marília Garcia. **serrote** #34, São Paulo, n. 34, p. 114-136, mar. 2020.
- CARSTEN, Janet (ed.). **Blood will out**: essays on liquid transfers and flows. Malden; Oxford; Chichester: Wiley Blackwell, 2013.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Trad. Natália Guerellus, Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CNN BRASIL. Furacão Melissa se torna a tempestade mais forte do mundo em 2025. **CNN Brasil**, 27 out. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/furacao-melissa-se-torna-a-tempestade-mais-forte-do-mundo-em-2025/>. Acesso em: 3 nov. 2025.

CORREIA DOS SANTOS, Carolina. Arquitetura para uma possível *etopoiese* feminista. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, v. XII, p. 1-5, 2017. Disponível em: <https://revistaz.letras.ufrj.br/arquitetura-para-uma-possivel-etopoiese-feminista/>. Acesso em: 13 jan. 2026.

CUIDADO no despierten el Jaguar // Gustavo Petro a Trump un mensaje claro. [S. l., s. n.]. 2025. 1 vídeo (3min). Publicado pelo canal **Cultura Política Colombiana**. Disponível em: <https://youtu.be/iFVpQlsy51M?si=IgroFXpGur0iygY8>. Acesso em: 3 jan. 2026.

DAS, Veena. **Vida e palavras**: a violência e sua descida ao ordinário. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.

DE LA ROSA, Perla. Antígona; las voces que incendian el desierto. *In*: DE LA MORA, Guadalupe (Coord.). **Cinco Dramaturgos Chihuahuenses**. Ciudad Juárez: Fondo Municipal Editorial Revolcente, 2005.

DIAS, Luciana da Costa. Ana Mendieta: vestígios de colonialismo, performance e feminismos na América Latina. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 44, p. 112-136, jul.-dez. 2022. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em: 30 jan. 2025.

DIAS, Mauricio; ZANATTA, Kenya (Dir.). **Operação Pedro Pan**. Produção: Fernando Dias; Mauricio Dias; Tatiana Battaglia. Brasil: Grifa Filmes, 2020. 1 filme (82 min), son., color.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax (Aline Sodré, Cecília Rosas, Juliana Bittencourt, Leila Giovana Izidoro, Lia Urbini, Shisleni de Oliveira-Macedo). São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos tempos atuais. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FLIP 2017 - Fruto estranho: Adelaide Ivánova. Paraty. 2017. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal **Flip - Festa Literária Internacional de Paraty**. Disponível em: <https://youtu.be/sameT-Ia618>. Acesso em: 19 set. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGO, Verónica. **A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo**. Trad. Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GARCIA, Marília. **Pensar com as mãos**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2025.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GLEESON, Sinéad. **Constelações**: ensaios do corpo. Trad. Maria Rita Drumond Viana. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

GODÍNEZ, Gloria Luz; ROMÁN, Luis Alfredo. En el corazón del crimen siempre hay un silencio. Entrevista a Fernanda Melchor. **REVELL**: Revista de Estudos Literários da UEMS, v. 3, n. 20, p. 188-195, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/REV/article/view/3150>. Acesso em: 30 out. 2025.

HARAWAY, Donna J. Conhecimentos situados: a questão da ciência no feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: HARAWAY, Donna J. **A reinvenção da natureza**: símios, ciborgues e mulheres. Trad. Rodrigo Gonçalves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2023b. p. 319-352.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023a.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Trad. Fernanda Silva e Sousa, Marcelo R. S. Ribeiro. In: BARZAGHI, Clara; PATERNIANI, Stella Z.; ARIAS, André (org.). **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. São Paulo: n-1 edições, 2021. p. 104-126.

ÍPOLA, Julia de. Temporada de Chicas: escritoras, investigación y compromiso en el contexto del movimiento feminista contemporáneo. **Cuadernos LIRICO**, 26, 16 fev. 2024. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/15091>. Acesso em: 3 fev. 2026.

IVÁNOVA, Adelaide. Site **Adelaide Ivánova**. [S.d.: s.l.]. Disponível em: <https://adelaideivanova.com>. Acesso em: 28 set. 2024.

JUNG, Kiju; SHAVITT, Sharon; VISWANATHAN, Madhu; HILBE, Joseph M. Female hurricanes are deadlier than male hurricanes. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**, v. 111, n. 24, p. 8782–8787, 2014. Disponível em: <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1402786111>. Acesso em: 12 dez. 2025.

KLUNGEL, Janine. Speaking blood: metaphoric expressions of sexual Violence in a Guadeloupian Family. In: SIX-HOHENBALKEN, Maria; WEISS, Nerina (ed.). **Violence expressed**: an anthropological approach. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011.

LAGARDE, Marcela. Del femicidio al feminicidio. **Desde el Jardín de Freud**, n. 26, Bogotá, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/items/a0bae345-91ec-40e4-96a4-855ec4dcb86>. Acesso em: 5 mar. 2026.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEVY, Tatiana Salem. **Vista Chinesa**. São Paulo: Todavia, 2021.

LINO, Patrícia. **Imperativa ensaística diabólica**: infraleituras da poesia expandida brasileira. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

LIVINGSTON, Jennie (Dir.). **Paris Is Burning** [Paris está em chamas]. Estados Unidos: Off White Productions, 1990. 1 filme (78 min), son., color.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Trad. Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MAGALHÃES, Danielle. Do segredo à fofoca: mulheres que reescrevem a história na poesia brasileira contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 2, e70608, p. 1-17, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/70608>. Acesso em: 20 dez. 2025.

MARCELO, Thais. **Vozes de Antígona: luto e comunidade em Antígona González**. 2024. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11102024-133147/pt-br.php>. Acesso em: 23 dez. 2025.

MARTÍNEZ, Ángel. Contra o humilhante teste da virgindade na Índia. **EL PAÍS**, Mumbai, 2 fev. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/01/internacional/1517499677_348635.html. Acesso em: 21 ago. 2025.

MATTOS, Marina Baltazar. **Escrever Leonilson: expansão da poesia**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MELCHOR, Fernanda. **Aquí no es Miami**. Ciudad de México: Almadía, 2013.

MELCHOR, Fernanda. La experiencia estética de la nota roja: los orígenes del periodismo sensacionalista en México. **Revista Replicante**, 10 dez. 2012. Disponível em: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

MELCHOR, Fernanda. **Paradáis**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Mundaréu, 2022.

MELCHOR, Fernanda. **Temporada de furacões**. Trad. Antônio Xerxenesky. São Paulo: Mundaréu, 2020.

MELCHOR, Fernanda. **Temporada de huracanes**. Ciudad de México: Literatura Random House, 2017.

MENDIETA, Ana. La Venus Negra, based on a Cuban legend. **Heresies** #13. Earthkeeping/Earthshaking: Feminism & Ecology, vol. 4, n. 1, 1981.

MERCADO, Tununa. O tempo de uma poética feminista. Trad. Clarisse Lyra. **Revista Capivara**, n. 2, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistacapivara.com/poetica-feminista>. Acesso em: 3 fev. 2026.

MOLESWORTH, Helen. **Death of an Artist: The Story of Ana Mendieta and Carl Andre**. Pushkin Industries; Somethin' Else; Sony Music Entertainment, 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/3HzRY1tJUIxLTCAR4yw98x?si=1fc0465640794aba>. Acesso em: abr. 2024.

NELSON, Maggie. **The art of cruelty: a reckoning**. New York; London: W. W. Norton & Company, 2011.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. Um encontro com *O cogumelo no fim do mundo* (prefácio). In: TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo**. Trad. Jorgge Menna Barreto, Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022. p. 7-20.

ONTIVEROS, Homero. Escribir para abrir heridas. Entrevista con Fernanda Melchor. **La Zona Sucia**, 18 abr. 2018. Disponível em: <https://www.lazonasucia.com/entrevista-fernanda-melchor/>. Acesso em: 4 fev. 2026.

PERI ROSSI, Cristina. **A insubmissa**. Trad. Anita Rivera Guerra. São Paulo: Bazar do Tempo, 2025.

PRECIADO, Paul B. Mudar de voz. In: PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 176-179.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder y Clasificación Social. In: Festschrift for Immanuel Wallerstein. Special issue, **Journal of World Systems**, Research 5, no. 2. 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RIVERA GARZA, Cristina. **O invencível verão de Liliana**. Trad. Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2022.

RIVERA GARZA, Cristina. **Os mortos indóceis: necroescritas e desapropriação**. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2024.

ROBLES LOMELÍ, Jafte Dilean. El chisme como representación histórica de la ausencia em *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. **Revista de Historia de América**, n. 161, julio-diciembre 2021. Disponível em: <https://www.revistasipgh.org/index.php/rehiam/article/view/1044>. Acesso em: 5 nov. 2025.

RUSSELL, Kent; HOGAN, Alessandra. They Burn Witches Here. **Huffington Post**. 29th October 2015. Disponível em: <https://highline.huffingtonpost.com/articles/en/they-burn-witches-here/>. Acesso em: 27 set. 2024.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHNEEMANN, Carolee (transcribed by Raegan Truax-O’Gorman). Regarding Ana Mendieta. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, 21:2, p. 183-190, 2011.

SEGATO, Rita. **As estruturas elementares da violência**. Trad. Danú Gontijo, Livia Vitenti, Marianna Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. Trad. Danielli Jatobá, Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SERPELL, Namwali. Ela é capital! Trad. Stephanie Borges. **serrote** #44, São Paulo, n. 44, p. 18-37, jul. 2023.

SILVA, Lúcio Flávio Gondim da. **Leonilson expandido**. 2022. 344 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPERO, Nancy. Tracing Ana Mendieta. **Artform**, New York, p. 75-77, abril 1992.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Death of a discipline**. New York: Columbia University Press, 2003.

THÉNON, Susana. **Ova completa**. Trad. Angélica Freitas. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2019.

TODAVIA ao vivo – Lançamento de VISTA CHINESA, de Tatiana Salem Levy. [S. l., s. n.]. 2021. 1 vídeo (1h 18min). Publicado pelo canal **todavia**. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/z3Wmmi6CSdI?feature=shared>. Acesso em: 8 jul. 2023.

TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo**. Trad. Jorge Menna Barreto, Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno**. Ed. Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

URIBE, Sara. **Antígona González**. Oaxaca de Juárez: sur+ ediciones, 2012.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo gore**. Trad. Igor Peres. São Paulo: sobinfluência edições, 2024.

VERGÈS, Françoise. **Uma teoria feminista da violência**. Trad. Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

YNCLÁN, Gabriela. **Podrías llamarte Antígona**, 2009. Disponível em: <http://espanol.dramaturgiamexicana.com/index.php/component/obras?tip= obrad&id=428>. Acesso em: 23 fev. 2026.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

APÊNDICE A – SITES PARA ACESSO ÀS IMAGENS

Figura 1 – Lenora de Barros. *Silêncio e Calaboca 1*. 1990/2006. In: ARANTES, Priscila. A língua de Lenora de Barros. **Zum / Instituto Moreira Salles**, 02 fev. 2023. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/a-lingua-de-lenora-de-barros/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 2 – Capa da *Heresies* #13. *Earthkeeping/Earthshaking: Feminism & Ecology*. 1981. In: **Heresies** #13. *Earthkeeping/Earthshaking: Feminism & Ecology*, vol. 4, n. 1, 1981. Disponível em: <https://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>. Acesso em: 17 maio 2025.

Figura 3 – Página de Ana Mendieta para a *Heresies* #13. 1981. In: MENDIETA, Ana. *La Venus Negra, based on a Cuban legend*. **Heresies** #13. *Earthkeeping/Earthshaking: Feminism & Ecology*, vol. 4, n. 1, 1981. Disponível em: <https://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>. Acesso em: 17 maio 2025.

Figura 4 – Ana Mendieta. *Anima, silueta de cohetes (firework piece)*. 1976. In: **Marian Goodman Gallery**. Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/artists/ana-mendieta/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 5 – Ana Mendieta. *Sem título (Glass on Body Imprints) #1*. 1972. In: **Mutual Art**. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Glass-on-Body-Imprints-/D523E110A55E4E900370AA9547B72F11>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 6 – Ana Mendieta. *Sem título (Glass on Body Imprints) #2*. 1972. In: **Mutual Art**. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled--Glass-on-Body-Imprints-/4EEBE76896897769>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 7 – Ana Mendieta. *Body Tracks*. 1974 (à esquerda) e 1982 (à direita). In: **Ana Mendieta Artist**. Disponível em: <https://www.anamendietaartist.com>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 8 – Leonilson. *As ruas da cidade*. C. 1988. Tinta acrílica sobre lona. 200 x 95 cm. In: Primeira individual de José Leonilson en EEUU. **Revista Artishock**, 06 nov. 2017. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2017/11/06/primer-individual-jose-leonilson-eeuu/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 9 – *Nota roja*. “La imagen de nota roja y la experiencia estética imaginativa”. 2012. In: MELCHOR, Fernanda. *La experiencia estética de la nota roja: los orígenes del periodismo sensacionalista en México*. **Revista Replicante**, 10 dez. 2012. Disponível em: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Figura 10 – *Nota roja*. “La imagen de nota roja y la experiencia fotográfica”. 2012. In: MELCHOR, Fernanda. *La experiencia estética de la nota roja: los orígenes del periodismo sensacionalista en México*. **Revista Replicante**, 10 dez. 2012. Disponível em: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Figura 11 – *Nota roja*. “La nota roja y la imagen fotográfica ‘dramatizada’”. 2012. In: MELCHOR, Fernanda. *La experiencia estética de la nota roja: los orígenes del periodismo*

sensacionalista en México. **Revista Replicante**, 10 dez. 2012. Disponível em: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Figura 12 – Ana Mendieta. *Sem título (People Looking at Blood)*. 1973. In: **Marian Goodman Gallery**. Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/artists/ana-mendieta/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 13 – Ana Mendieta. *Sem título (Rape Scene)*. 1973. In: Ana Mendieta está aqui. **Arte Que Acontece**. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/ana-mendieta-esta-aqui/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 14 – Ana Mendieta. *Sem título (Self-Portrait with Blood)*. 1973. In: **Mutual Art**. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/6-works--Untitled--Self-Portrait-with-BI/00EBEE2D08023133>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 15 – Ana Mendieta. *Sem título (She Got Love)*. 1973. In: **#WOMENSART**. Disponível em: <https://x.com/womensart1/status/1073278796088926214>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 16 – Ana Mendieta. *Sem título (Body Tracks)*. 1974. In: **Marian Goodman Gallery**. Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/artists/ana-mendieta/>. Acesso em: 30 jan. 2026.

Figura 17 – Imagem de satélite. *Furacão Melissa*. 2025. In: Furacão Melissa se torna a tempestade mais forte do mundo em 2025. **CNN Brasil**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/furacao-melissa-se-torna-a-tempestade-mais-forte-do-mundo-em-2025/>. Acesso em: 3 nov. 2025.