

NOS QUEREMOS VIVAS

ARTE CONTEMPORÂNEA
SOBRE FEMINICÍDIO NO
BRASIL E NO MÉXICO

*Gabriela Trayale
Wiccorock*



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Gabriela Traple Wiczorek

NOS QUEREMOS VIVAS
arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México

Porto Alegre
2021

Gabriela Traple Wiczorek

NOS QUEREMOS VIVAS
arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

Linha de Pesquisa: História e Teoria dos Processos Artísticos

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Wieczorek, Gabriela Traple

Nos queremos vivas: arte contemporânea sobre
feminicídio no Brasil e no México / Gabriela Traple
Wieczorek. -- 2021.

183 f.

Orientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da
Silveira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. América Latina. 2. Arte Contemporânea . 3.
Feminicídio . 4. Feminismo . I. de Menezes Pereira da
Silveira, Paulo Antonio, orient. II. Título.

Gabriela Traple Wieczorek

NOS QUEREMOS VIVAS
arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

Aprovada em: 30 de novembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira – PPGAV/UFRGS
Orientador

Prof^a. Dr^a. Cristina Thorstenberg Ribas – PNPd/CAPES
Examinador

Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern – PPGAV/UFRGS
Examinador

Prof^a. Dr^a. Claudia Vicari Zanatta – PPGAV/UFRGS
Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, à CAPES, por proporcionar a bolsa de estudos que financiou esta pesquisa e que possibilitou minha dedicação durante o período do mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e aos professores que compõem o quadro docente, pelos ensinamentos e compartilhamentos durante esse período. Tenho muito orgulho de ter sido aluna, desde a graduação, de uma universidade pública e de qualidade.

Ao meu orientador Paulo Silveira, por acreditar nesta pesquisa e, desde o início, demonstrar verdadeiro interesse e uma grande sensibilidade pelos temas aqui tratados. Agradeço pela motivação, paciência e carinho divididos comigo durante a pesquisa, foi um privilégio ser orientada por um professor que sabe ser um grande aliado de seus alunos.

Às professoras que compõem a banca, Cláudia Zanatta, Cristina Ribas e Daniela Kern, agradeço imensamente pela disponibilidade e pelo aceite em participar da avaliação deste trabalho, contribuindo de diferentes formas para o aprimoramento e para a continuidade desta pesquisa.

Às minhas amigas Camila e Laura, pela proximidade, cumplicidade e apoio mesmo em um período de distância geográfica.

Ao meu companheiro Douglas, pelo lar tranquilo e o amor saudável que me permitiram realizar a pesquisa. Sou muito grata por tudo que compartilhamos.

me dicen mala hierba porque nunca me dejé morir

Rebeca Lane

RESUMO

Esta dissertação investiga manifestações artísticas contemporâneas acerca do feminicídio no Brasil e no México. Como estudos de caso foram escolhidas as produções de quatro artistas, duas de cada país: as mexicanas Elina Chauvet e Sonia Madrigal, e as brasileiras Beth Moysés e Panmela Castro. São produções artísticas de caráter comunitário e que, através de intervenções no espaço público, possuem teor crítico e socialmente engajado. As obras são analisadas através de um recorte artístico mais amplo da arte crítica à violência contra a mulher no continente americano e em constante diálogo com o pensamento feminista produzido em diferentes áreas do conhecimento, além de serem discutidas em relação ao entendimento do feminicídio como a expressão mais extrema de normalização da violência contra a mulher na cultura de ambos os países, considerados como locais de extrema insegurança para a população feminina. Aspectos de produção de memória coletiva acerca do feminicídio também foram priorizados.

Palavras-chave: América Latina; arte contemporânea; feminicídio; feminismo.

ABSTRACT

This dissertation investigates contemporary artistic manifestations about femicide in Brazil and Mexico. As case studies the productions of four artists were chosen, two from each country: the Mexicans Elina Chauvet and Sonia Madrigal and the Brazilians Beth Moysés and Panmela Castro. These are artistic productions of a communitarian nature that, through interventions in public space, have a critical and socially engaged content. The works are analyzed through a wider artistic selection of art which is critical to violence against women in the American continent, and in constant dialogue with the feminist thought produced in different areas of knowledge, besides being discussed in relation to the understanding of feminicide as the most extreme expression of normalization of violence against women in the culture of both countries, which are considered places of extreme insecurity for the female population. Aspects of collective memory production about feminicide were also prioritized.

Keywords: Latin America; contemporary art; femicide; feminism.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** At The Drive-In. *Invalid Litter Dept.* Direção: Anton Corbijn. Produção: The State, 2001 (6 min). Captura de tela. Fonte: Youtube - Fearless Records..... **19**
- Figura 2** Manchete do jornal mineiro *Diário da Tarde* referente ao julgamento de Doca Street. Reprodução: Diário da Tarde. Fonte: Rádio Novelo..... **46**
- Figura 3** Memorial Víctimas de Femicídio Campo Algodonero Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2019, Ciudad Juárez, México. Reprodução: Gobierno Municipal, H. Ayuntamiento de Juárez..... **54**
- Figura 4** Veronica Leiton. *Flor de Arena*, 2012. Bronze, 4,5m. Memorial Víctimas de Femicídio Campo Algodonero Corte Interamericana de Derechos Humanos, Ciudad Juárez, México. Reprodução: thefeministwire.com..... **55**
- Figura 5** Intervenção nos muros de Ciudad Juárez, México, por Paula Flores Bonilla, 2016. Foto: Tracey Joyce. Reprodução: www.daughtersoffemicide.com..... **58**
- Figura 6** Intervenção comunitária em Lomas del Poleo, lugar onde foram encontrados corpos de 8 mulheres vítimas de feminicídio no ano de 1996 em Ciudad Juárez, México. Foto: Iose, 2007. Domínio Público..... **59**
- Figura 7** Artemisia Gentileschi (1593–1656) *Suzana e os Anciões*, 1610. Óleo sobre tela, 170 cm x 119 cm Schloss Weißenstein, Pommersfelden, Alemanha..... **64**
- Figura 8** Käthe Kollwitz (1867–1945). *Raped (Vergewaltigt)*, 1907. Gravura água-forte e verniz mole, 51,3 cm x 67,7 cm. Metropolitan Museum of Art, NY..... **65**
- Figura 9** Isabel ‘Chabela’ Villaseñor (1909–1953). *Elena la Traicionera*, c.1929. Xilogravura, sem dados sobre as dimensões..... **66**
- Figura 10** Frida Kahlo (1907–1954). *Unos cuantos piquetitos*, 1935. Pintura óleo sobre metal, 48 cm x 38 cm. Museo Dolores Olmedo, Cidade do México, México..... **68**
- Figura 11** Aurora Reyes (1908–1985). *El Atentado a las Maestras Rurales*, 1936. Pintura mural, sem dados sobre as dimensões, Centro Escolar Revolución, Cidade do México **69**
- Figura 12** Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel e Aviva Rahmani. *Ablutions*, 1972. Performance coletiva realizada em Venice, Califórnia. Fonte: www.suzannelacy.com/ablutions..... **71**
- Figura 13** Ana Mendieta (1948–1985). *Untitled (Rape Scene)*, 1973. Fotografia 35 mm, 254 x 203 mm. Tate, Londres, Reino Unido..... **74**
- Figura 14** Ana Mendieta (1948–1985). *Untitled (Bloody Mattresses)*, 1973. Slides 35 mm. Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, L.L.C..... **76**
- Figura 15** Registro fotográfico do quarto de uma das vítimas de Bundy, c.1974, University of Washington. Fonte: DIELEMBERG, Robert. *Ted Bundy: A Visual Timeline*, 2016..... **77**

- Figura 16** *Rape: A Preventive Inquiry*, 1973. Produção: J. Gary Mitchell Film Company. Captura de tela. Fonte: <<https://archive.org/details/rapepreventiveinquiry>>.....**79**
- Figura 17** Mónica Mayer, *El Tendedero*. Reativação da obra participativa no Museu Universitário de Arte Contemporânea da Cidade do México, durante a exposição *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer*, em maio de 2016. Registro: Karen Cordero. Fonte: wikicommons.....**82**
- Figura 18** Suzanne Lacy e Leslie Labowitz-Starus. *Three Weeks in May. Rape Maps*, 1977. Registros de intervenções realizadas em Los Angeles, Califórnia. Fonte: <www.againstviolence.art/>.....**85**
- Figura 19** Suzanne Lacy, Melissa Hoffmann, Phranc e Judith Loischild. *Three Weeks in May. Guerilla Action*, 1977. Registros de intervenções realizadas em Los Angeles, Califórnia. Fonte: <www.suzannelacy.com>.....**86**
- Figura 20** Capa do jornal *Los Angeles Times* com matéria ligando uma das vítimas do Hillside Strangler ao trabalho sexual, 15 de dezembro de 1977. Fonte: <www.againstviolence.art/>.....**88**
- Figura 21** Suzanne Lacy e Leslie Labowitz-Starus. *In Mourning and In Rage*, 1977. Registros de performance realizada em frente à prefeitura de Los Angeles, Califórnia. Fonte: <www.againstviolence.art/in-mourning-and-in-rage>.....**90**
- Figura 22** Mujeres Creando. *Se tem cumplicidade é porque existe impunidade. O feminicídio é um crime do Estado patriarcal*. Grafite, s.d., La Paz, Bolívia. Fonte: <mujerescreando.org>.....**93**
- Figura 23** Mujeres Creando. *Nem a terra nem as mulheres são território de conquista. Não há nada mais parecido com um machista de direita do que um de esquerda*. Grafite, 2017. Fonte: reprodução Twitter @MUJERESCREANDO.....**94**
- Figura 24** Lorena Wolffer. Material gráfico de divulgação da intervenção *Conversando la violencia*, 2011. Fonte: <www.lorenawolffer.net>.....**99**
- Figura 25** Intervenção no monumento *Glorieta La Minerva* (obra de Joaquín Arias e projeto de Julio de la Peña, 1956), Guadalajara, México, 2020. Foto: Antonio Miramontes. Fonte: El Occidental.....**103**
- Figura 26** Memorial das vítimas de feminicídio, Palácio Nacional, Cidade do México, 2021. Foto: Ixchel Cisnero Soltero. Fonte: ArchDaily.....**104**
- Figura 27** Regina José Galindo. *No Violarás*, 2019. Registro da instalação durante a exposição *Ultravioleta: Didácticas desde os feminismos*, Casa de la Mujer, Zaragoza, Espanha. Fonte: Foundation for Contemporary Arts.....**106**
- Figura 28** Elina Chauvet. *Zapatos Rojos*, 22 de agosto de 2009, Ciudad Juárez, México. Registro fotográfico documental da primeira intervenção pública. Registro: Elina Chauvet. Fonte: Pikara Magazine.....**121**
- Figura 29** Registro de encontro para a pintura dos sapatos no Centro Cultural Gabriela Mistral (Centro GAM), em preparação para a intervenção na Plaza de la Ciudadania, Santiago do Chile, junho de 2019. Registro: Daniela Canales López. Reprodução: Revista Rosa.....**126**

- Figura 30** Teresa Margolles. *Pesquisas*, 2016. Registro da obra durante a exposição *Feminicidio en México ¡Ya Basta!*, Museo Memoria y Tolerancia de Ciudad de México, 2017. Reprodução: <www.myt.org.mx/exposicion/feminicidios-en-mexico>..... **127**
- Figura 31** Elina Chauvet. *Pietatem*. Registro de performance realizada no Museu de Arte Contemporânea de Roma, março de 2019. Registro: Monkeys VideoLab. Reprodução: Facebook MACRO - Museo d'Arte Contemporanea Roma..... **130**
- Figura 32** Sonia Madrigal. *Distribución Geográfica de Violencia. La muerte sale por el Oriente*, 2014. Captura de tela do mapeamento disponibilizado em: <www.soniamadrigal.com/mapa>..... **132**
- Figura 33** *Ellas Tienen Nombre. Cartografía Digital de Feminicidios*. Captura de tela do mapeamento disponibilizado em: <www.ellastienennombre.org/mapa.html>..... **133**
- Figura 34** Sonia Madrigal. Intervención I. *La muerte sale por el oriente*, 2014. Registro de intervenção realizada na região de Nezahualcóyotl. Disponível em: <soniamadrigal.com/projects/lamuertesaleporeloriente>..... **135**
- Figura 35** Eduardo Gil. *Siluetas y canas*. Siluetazo, Buenos Aires, setembro de 1983. Fotografia: Eduardo Gil. Reprodução: Parque de La Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo del Estado, Buenos Aires, Argentina..... **136**
- Figura 36** Sonia Madrigal. *La muerte sale por el Oriente / Foto Documental*. Registro de Irinea Buendía durante as atividades de intervenção realizadas na região de Chimalhuacán em 2017. Fotografia de Sonia Madrigal. Disponível em: <soniamadrigal.com/projects/emplazamiento/>..... **139**
- Figura 37** Registro da performance *Rostros de Fuego, del Bordo a la esperanza*, Chimalhuacán, março de 2016. Fotografia de Roberto Gloria Rivas. Reprodução: Kaja Negra..... **140**
- Figura 38** Beth Moysés. *Memória do Afeto*. Registro de performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil, em 25 de novembro de 2000. Documentação fotográfica: Patrícia Gato. Fonte: Revista Performatus..... **144**
- Figura 39** Beth Moysés. *Memória do Afeto*. Registro de performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil, em 25 de novembro de 2000. Documentação fotográfica: Patrícia Gato. Fonte: Revista Performatus..... **145**
- Figura 40** Panmela Castro. *Caminhar*, 2017. Registro de performance realizada no Rio de Janeiro, Brasil. Documentação fotográfica: Renata Anchieta. Fonte: <<https://panmelacastro.com/caminhar-to-walk>>..... **152**
- Figura 41** Panmela Castro. *Dororidade*, 2019. Mural em grafite, Rio de Janeiro, Brasil. Registro fotográfico: Fernando Frazão. Fonte: Agência Brasil..... **156**
- Figura 42** Panmela Castro. *Vestido (série Feminicídio)*, 2019. Registro da instalação com vestido branco manchado de tinta vermelha. Exposição 360 Graus, Museu da República, Rio de Janeiro, Brasil. Registro fotográfico: Panmela Castro. Fonte: <<https://panmelacastro.com/feminicidio-feminicide>>..... **159**
- Figura 43** Vahit Tuna. *İsimsiz*, 2019. Intervenção para conscientização sobre o feminicídio no bairro de Kabataş, em Istambul, Turquia. Fotografia: Flufoto. Fonte: Plataforma Yanköşe..... **161**

- Figura 44** Jamie Black. *REDress Project*. Registro de instalação realizada no National Museum of the American Indian Washington, Estados Unidos, 2019. Fotografia: Katherine Fogden. Fonte: NMAI.....**167**
- Figura 45** WWOS Collective. Registro de intervenção no Auditório *Shingwauk*, Universidade de Algoma, Sault Ste. Marie Ontário, Canadá, 2014. Fotografia: Archkris. Fonte: WikiCommons.....**168**
- Figura 46** REDress Project. Registro de intervenção realizada pela Parksville-Qualicum Canadian Federation of University Women's Organization. Parksville, Columbia Britânica, Canadá, 2018. Fonte: PQBNews.....**170**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A QUESTÃO DO FEMINICÍDIO	24
1.1 A DEFINIÇÃO.....	25
1.2 EM ALGUNS DADOS.....	28
1.3 DA COLONIALIDADE.....	33
1.4 AO NOVO CONSERVADORISMO.....	36
1.5 REVITIMIZAÇÃO, CONSUMO E PUNITIVISMO.....	41
1.6 QUEM AMA NÃO MATA?.....	45
1.7 MULHER, TERRITÓRIO E PODER.....	51
2 A ARTE FEMINISTA E A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER	62
2.1 O PESSOAL E O POLÍTICO.....	73
2.2 O DOMÉSTICO E O PÚBLICO.....	80
2.3 O COMUNITÁRIO.....	83
2.4 O COMUNITÁRIO A PARTIR DE ABYA YALA.....	92
2.5 EM MOBILIZAÇÃO.....	97
2.6 AS AUSÊNCIAS.....	105
3 NOS QUEREMOS VIVAS	109
3.1 ZAPATOS ROJOS.....	119
3.2 LA MUERTE SALE POR EL ORIENTE.....	131
3.3 MEMÓRIA DO AFETO.....	143
3.4 DORORIDADE.....	151
3.5 METONÍMIA E MATERIALIZAÇÃO.....	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	176

INTRODUÇÃO



A presente dissertação de mestrado foi originada a partir de uma grande inquietação pessoal com algumas lacunas que tangenciam a pesquisa em artes de forma geral. Compreendendo e respeitando a escolha, até então, de muitas artistas latinas que se abstêm ou mesmo negam uma motivação ou leitura feminista de seus trabalhos – o que não impede muitos curadores, críticos e teóricos de imputar tal carga às obras –, fui inspirada a investigar manifestações artísticas contemporâneas relacionadas ao feminismo latino-americano e que denunciam, relatam ou de alguma forma criticam a violência de gênero presente na cultura da região, calcada em uma tradição colonial e patriarcal. A seleção de obras artísticas acerca da epidemia do feminicídio no Brasil e no México ocorre através do entendimento desse fenômeno como a expressão máxima de normalização da violência contra a mulher na cultura de ambos os países, que figuram como locais de extrema insegurança para a população feminina em diversos estudos. Deste modo, foram escolhidas as produções de quatro artistas, duas de cada país: as mexicanas Elina Chauvet e Sonia Madrigal, e as brasileiras Beth Moysés e Panmela Castro.

Essa delimitação temática foi bastante instigada pela série de propostas publicadas em novembro de 2017 pela Assembleia Permanente de Trabalhadoras da Arte, em Buenos Aires. De acordo com o item 19 “sobre feminismo artístico e história da arte feminista”:

Não evitemos nos identificar como “artistas feministas” ou como “historiadoras de arte feministas” quando, em nossas práticas, confluem a arte, a política e o ativismo feminista. Sejam capazes de sentir orgulho de nomear ou denominar nossos trabalhos como feministas quando questionamos em nossas obras o sistema heteropatriarcal dominante. (NOSOTRAS PROPONEMOS, 2017)

As trinta e sete propostas divulgadas pelo coletivo não são uma tentativa de resistência isolada em meio ao clima político e cultural que permeia a região. Em 2015, o movimento *Ni Una Menos* passou a questionar o Estado argentino acerca da indiferença sobre os altos números de casos de violência de gênero, com protestos que se alastraram pela América Latina. A partir de 2019, mulheres mexicanas foram às ruas com o protesto *#NoNosCuidanNosViolan*, na tentativa de denunciar os abusos perpetrados por policiais, mesmo período em que as intervenções do coletivo chileno *LASTESIS* sobre questões similares viralizaram na internet e foram adaptadas por movimentos feministas em diferentes países. No Brasil, a mudança de tom do poder governamental – um poder bastante alinhado com as igrejas neopentecostais – deixa claro o quão frágil e fragmentadas foram as conquistas do movimento feminista. Todos esses fatores influenciam para que a documentação e os estudos de trabalhos de artistas discutidas nesta pesquisa sejam considerados necessários e urgentes.

Outro fator crucial para a escolha dos trabalhos analisados é o caráter comunitário presente nas obras, tanto pelos problemas sociais que informam a produção artística quanto pelo engajamento de artistas com diferentes grupos das comunidades afetadas, especialmente famílias de vítimas do feminicídio e as sobreviventes, na produção dos trabalhos. Por se tratarem de intervenções urbanas e performances no espaço público, acredito serem de grande valor para questões de denúncia e engajamento com relação à arte enquanto crítica sociocultural. Além das características que, de forma mais ampla, fazem os estudos de caso selecionados representarem a intersecção entre arte contemporânea e o pleito do feminismo latino-americano, eles estão diretamente influenciados pelas particularidades com as quais a violência de gênero e o feminicídio se apresentam em cada país, mesmo que possam ser replicados em diferentes contextos.

Meu interesse específico pelo tema da pesquisa é resultado de diferentes momentos. O primeiro deles é, com certeza, a minha infância em uma cidade extremamente conservadora na fronteira entre Brasil e Argentina, em uma área majoritariamente rural, na qual atos machistas e violentos são vistos apenas como aspectos de uma sociedade que observa suas tradições. Esses aspectos transpassaram minha infância e vida familiar. Cito a artista guatemalteca Regina José Galindo (*apud* TAYLOR, 2012, p. 137) para afirmar que, sem as cenas de violência que testemunhei durante a infância, eu talvez fosse diferente, talvez tivesse outros interesses.

Também sou uma criança dos anos noventa, que tentava alcançar um mundo diferente da minha realidade através de muita curiosidade e da televisão. Ou seja, enquanto tentava escapar de uma situação de violência doméstica, recebia imagens que reiteravam, de forma sensacionalista, o valor da vida da mulher e a exploração do corpo feminino. Um exemplo disso são os inúmeros episódios do programa *Linha Direta* que foram ao ar entre 1999 e 2007 e que, dentre os programas policiaiscos que reinaram através da exploração do sofrimento humano na televisão da época, ele era o mais contido. Durante a adolescência pude ver de perto o resultado extremo da normalização da violência contra a mulher e da impunidade permitida pela sociedade e o Estado, chegando a servir de testemunha contra meu pai. Foi, ainda durante a adolescência assistindo a canais de música, que o tema do feminicídio e da violência de gênero surgiu como uma questão que ia além da realidade da cidade em que eu vivia e da realidade brasileira. Quando vi pela primeira vez o clipe de *Invalid Litter Dept.* (2001) da banda de *post-hardcore* *At The Drive-In* (Fig.1) de El Paso, Texas, percebi que havia outras pequenas cidades com os mesmos grandes problemas, e que nem toda a violência contra a mulher possuía o véu de um relacionamento romântico. Seguindo uma lógica documental, o videoclipe relata os casos de feminicídio na região da fronteira entre El Paso e Ciudad Juárez, tecendo uma crítica às instituições

governamentais e policiais pelo descaso com as vidas das mulheres trabalhadoras. Algumas das imagens utilizadas – com destaque para os sapatos – e críticas tecidas ao longo do videoclipe irão surgir novamente ao longo da pesquisa através de artistas e pesquisadoras.e pesquisadoras.

O momento que despertou a pesquisa em si, entretanto, foi a troca com outras pesquisadoras em resultado da apresentação e publicação de um artigo de minha autoria, cuja temática abarca narrativas de fronteira, violência de gênero e feminismo na América Latina, mais especificamente no México. A história da personagem folclórica La Llorona e sua retomada na arte contemporânea foi utilizada como fio condutor de narrativas sobre estratégias femininas de resistência¹. Nesse momento, também percebi o incômodo de outros pesquisadores e artistas, majoritariamente homens, com o tema do feminicídio. E não acredito que seja um incômodo por abordagens explícitas de violência, tendo em vista que diferentes violências são tema de diversas obras de artistas homens, de Chris Burden gravando um amigo atirando em seu braço com uma espingarda em *Shoot*, de 1971, ao uso debochado da violência quando Jean-Jacques Lebel e Bob Benamou espancaram as nádegas nuas de duas mulheres ao ritmo de *La Marsellaise*, enquanto os convidados eram recepcionados por mais mulheres nuas durante o *happening* de 1965 intitulado *120 Minutes Dedicated to the Divine Marquis*.

O título da pesquisa *Nos queremos vivas* é um jogo com a frase em espanhol *Vivas nos queremos*, utilizada como lema em protestos contra o feminicídio na América Latina. Durante o período em que trabalhei na dissertação foi publicado um *Manual de Autodefesa Feminista*, escrito pela pedagoga e ativista espanhola Sonia Vivas, sob o mesmo título. A cantora guatemalteca Rebeca Lane escreveu uma canção com o mesmo nome, e a frase também faz parte da letra da música *Canción Sin Miedo*, lançada em 2020 pela compositora e cantora mexicana Vivir Quintana em parceria com a chilena Mon Laferte:

Cantamos sin miedo, pedimos justicia
Gritamos por cada desaparecida
Que retumbe fuerte: ¡Nos queremos vivas!
¡Que caiga con fuerza el feminicida!
Yo todo lo incendio, yo todo lo rompo
Si un día algún fulano te apaga los ojos
Ya nada me calla, ya todo me sobra
Si tocan a una, respondemos todas
(QUINTANA, 2020)

¹ WIECZOREK, G. T.O poder da voz feminina em representações fronteiriças – a permanência de La Llorona. *In*: LEITE, Edson. (Org.). **Rompendo Fronteiras**: arte, sociedade, ciência e natureza. 1ed. São Paulo: MAC USP, 2018, p. 324331.

Disponível em: <<http://www.pgeha2.webhostusp.sti.usp.br/index.php/pt-br/arquivos/arquivo-de-livros>>.



Figura 1. At The Drive-In. *Invalid Litter Dept.* Direção: Anton Corbijn.
Produção: The State, 2001 (6 min). Captura de tela. Fonte: Youtube - Fearless Records

A música de protesto foi lançada durante o festival *Tiempo de Mujeres, Festival por la Igualdad*, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, no Zócalo da Cidade do México. A frase pode ser lida tanto em espanhol quanto em português sem perder o sentido e acredito que, como título, transmite com facilidade a principal motivação desta pesquisa, de que, através da arte, é possível criar diálogos sobre os problemas que nos tocam e, pensando em comunidade, é possível encontrar soluções e novos meios de priorizar a vida. Decidi interpretar as coincidências como demonstração da urgência em afirmar e reafirmar o direito das mulheres à vida digna e livre de violências.

A presente dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo contempla a produção teórica feminista sobre a problemática do feminicídio no Brasil e no México, apontando similaridades e diferenças, e analisando alguns dos casos mais marcantes para a cultura de cada país e para a produção artística em relação ao tema. Através de uma revisão bibliográfica e levantamento de dados de pesquisas – realizadas por instituições governamentais e não governamentais, de modo a tentar sanar minimamente algumas lacunas e casos de falta de transparência – sobre a violência contra a mulher, é realizado um diálogo entre os aspectos sociais e culturais que formam o panorama sobre o feminicídio, incluindo especificidades, de cada país. Para o entendimento mais geral do feminicídio e suas possíveis definições, utilizei a pesquisa da antropóloga mexicana Marcela Lagarde e o trabalho da antropóloga argentina Rita Segato, que também informam sobre os aspectos coloniais que produzem a cultura do feminicídio na América Latina. Para a compreensão de aspectos religiosos e políticos que influenciam no tema, assim como a transição da influência católica para a influência pentecostal na cultura e nas políticas públicas latino-americanas em um novo conservadorismo, foi utilizada a pesquisa da cientista política brasileira Flávia Biroli em parceria com Juan Marco Vaggione e Maria das Dores Campos Machado. De modo a incluir uma discussão sobre a morte de mulheres como produto de consumo no entretenimento e a decorrente impulsão de discursos punitivistas, são postas em diálogo as pesquisas das sociólogas argentinas Gabriela Wigdor e Gabriela Artazo com as análises sobre o gênero de *true crime* realizadas por Alexandra White. A pesquisa da historiadora brasileira Margareth Rago sobre o feminismo no Brasil, em conjunto com relatos sobre o movimento *Quem Ama Não Mata*, colhidos por Mary del Priore, informam o contexto brasileiro, muito atrelado ao escopo doméstico. As especificidades do feminicídio no México e principalmente o caso do *Campo Algodonero* em Ciudad Juárez, atrelados ao direito à cidade e ao trabalho, são ancorados pela leitura das pesquisas de Rita Segato, Patrícia Alves Lobo e Leslie Salzinger.

O segundo capítulo consiste em um recorte da arte feminista acerca da violência de gênero produzida no continente americano, assim como as teorias elaboradas a

partir dessa produção artística. O percurso inicia com a recuperação de diferentes obras de artistas mulheres a partir do desenvolvimento dos estudos em arte sob uma ótica feminista nos anos setenta, com destaque para obras produzidas por artistas mexicanas engajadas com o feminismo ainda na década de trinta. Logo, é introduzido o pensamento de Nancy Princenthal sobre arte e violência de gênero e aspectos da crítica de arte na recepção dessas obras. Foram escolhidas obras de Ana Mendieta, Mónica Mayer, Suzanne Lacy, *Mujeres Creando*, Lorena Wolffer, Cerrucha e Regina José Galindo para traçar um percurso de táticas artísticas compartilhadas em diferentes momentos da arte feminista, passando pelo impacto da violência no espectador, o espaço público, a produção comunitária a partir de perspectivas da América do Norte e da América do Sul, a arte e ativismo em mobilização, e como se lida com as ausências produzidas pela violência. Em destaque, estão as elaborações teóricas de Suzanne Lacy em parceria com Mary Jane Jacob sobre arte com preocupações comunitárias, sob o título de *New Genre Public Art*, e o pensamento sobre produção de comunidades feministas de Julieta Paredes.

O terceiro capítulo é dedicado aos quatro estudos de caso através de análises mais aprofundadas, assim como ao diálogo com produções teóricas feministas e demais produções artísticas apresentadas previamente, e em uma análise dos sapatos e vestidos utilizados na produção artística como objetos metonímicos dentro de uma lógica de produção comunitária de memória. Os estudos de caso também são realizados através dos possíveis diálogos entre si e com demais trabalhos das artistas. O primeiro estudo de caso concentra-se no trabalho *Zapatos Rojos* da artista mexicana Elina Chauvet, instalação artística e intervenção urbana na qual a artista traz reflexões sobre o desaparecimento e assassinato de mulheres em Ciudad Juárez, fronteira entre o México e os Estados Unidos. O segundo estudo de caso é fundamentado no projeto artístico e documental *La Muerte Sale por El Oriente*, da fotógrafa mexicana Sonia Madrigal, alinhado ao movimento contra o feminicídio nas comunidades da região metropolitana da Cidade do México. O terceiro estudo de caso tem como ponto de partida a performance coletiva *Memória do Afeto*, idealizada pela brasileira Beth Moysés, e seus desdobramentos críticos da violência de gênero, das questões domésticas e os ideais de amor romântico. O quarto estudo de caso é sobre as intervenções da artista brasileira Panmela Castro sobre o feminicídio e a produção em diferentes suportes sobre a violência de gênero através da coleta de relato, da escuta e do conceito de *dororidade* criado pela intelectual brasileira antirracista Vilma Piedade.

A potencialidade dos vestidos e sapatos como objetos metonímicos é discutida através do pensamento de Laurie Clark sobre ferramentas de produção de memória coletiva e dos projetos de intervenção artística relacionados com a crise humanitária

denominada *Missing and murdered Indigenous women* (MMIW), *REDress Project* e *Walking With Our Sisters – K'omoks*, cujas intervenções buscam manter viva a memória das milhares de mulheres indígenas mortas e desaparecidas na América do Norte. Esses projetos demonstram a importância da produção artística como um dos braços de ações efetivas de conscientização sobre o tema. Levando em conta que os sapatos e os vestidos são um dos fios condutores de diversas obras sob a temática do feminicídio, do Norte ao Sul do continente americano, questiono as possibilidades de articulação sobre o que Rita Segato define como *femigenocídio*.

Inicialmente, o projeto para a dissertação contava com a análise de três estudos de caso da arte feminista produzida no Brasil, no México e na Argentina, além da realização de entrevistas com as artistas. Os planos para o desenvolvimento da pesquisa foram alterados devido à relutância de algumas artistas em comentar sobre determinadas obras. Quanto às entrevistas, tentei entrar em contato com as artistas até o último momento, mas obtive pouca ou nenhuma resposta, então busquei estabelecer diálogos mais estruturados com a teoria e utilizar como referência entrevistas concedidas a terceiros. Talvez essa tenha sido mais uma dificuldade característica do período pandêmico e confuso em que a pesquisa foi desenvolvida, talvez existam outros motivos para além da minha compreensão.

Até abril de 2020 eu me encontrava na situação perfeita para desenvolver a pesquisa apresentada no projeto inicial, com a possibilidade de acompanhar a produção, execução e mediação de algumas das obras que seriam analisadas originalmente durante a 12ª Bienal do Mercosul, com o título *Feminino(s). Visualidades, ações, afetos* e curadoria da pesquisadora argentina Andrea Giunta. Entretanto, na impossibilidade de realizar qualquer atividade coletiva presencialmente, a Bienal ocorreu em formato digital e eu transformei um projeto que dependia do diálogo e da presença das artistas em um percurso mais teórico, individual e independente, ainda que sempre pensando nos aspectos coletivos e comunitários das obras.

Dentre as escolhas metodológicas, é necessário apontar que priorizei pesquisadoras e pensadoras mulheres sempre que possível no desenvolvimento da pesquisa, já que a maior quantidade de estudos publicados sobre o tema é de autoria feminina. Também é necessário dizer que a pesquisa não parte de uma crença de que todos os homens são inerentemente violentos e que todas as mulheres estão fadadas ao papel de vítima. Esse pensamento é falho e não aponta caminhos para um diálogo sincero acerca de quais estratégias podem ser desenvolvidas para sanar um problema que é de todos.

Acredito que os quatro estudos de caso suscitam discussões não só pertinentes, mas necessárias, sobre engajamento artístico contra o feminicídio e as relações entre a performance, a intervenção urbana e a arte feminista latino-americana. Outro fator de extrema importância é o desenvolvimento de cada obra como denúncia, resposta ou reação individual e comunitária à realidade demonstrada pelos dados e estatísticas citados. As manifestações artísticas e estudos de caso aqui sugeridos são apenas alguns dos possíveis exemplos de uma arte alinhada com o pensamento feminista, colaborativa, e que, através da intervenção em espaços públicos, declara que nós, mulheres, nos queremos vivas.



**1. A QUESTÃO
DO FEMINICÍDIO**

Este trabalho está focado na intersecção entre produções artísticas de artistas latino-americanas e a problemática do feminicídio, em específico no Brasil e no México como recorte inicial de uma abordagem na região. Porém, se faz necessário apontar alguns aspectos mais gerais do debate teórico acerca do crime de feminicídio e dados pertinentes, ainda que não seja de interesse desta pesquisa percorrer o caminho jurídico atrelado ao tema. Questões sociais e culturais serão privilegiadas para compreensão do sistema que banaliza e comodifica mortes de mulheres, além de destacar o referencial que informa a pesquisa apresentada e as produções artísticas discutidas.

Antes de realizar um aprofundamento nas particularidades latino-americanas, é importante destacar que o feminicídio está presente em todas as regiões e sociedades. De acordo com o relatório *World's Women de 2020*, produzido pela Organização das Nações Unidas, a estimativa é de que um terço da população feminina mundial, entre meninas e mulheres, tenha sofrido violência física ou sexual no ambiente doméstico, e cerca de 137 mulheres são assassinadas diariamente por um parceiro ou familiar. A interpretação desses dados deve levar em consideração a falta de coesão na tipificação de feminicídio, a subnotificação e o impacto das medidas de isolamento necessárias durante o período da pandemia da Covid-19. Ainda que a pandemia tenha multiplicado por cinco o número de chamadas para disque-denúncia, a ONU Mulheres ainda estima que menos de 40% das mulheres procuram ajuda.

1.1 A DEFINIÇÃO

A própria definição de feminicídio, além da falta de coesão mundial na tipificação penal, é produto de diversos debates epistêmicos. Inicialmente cunhado como femicídio, do inglês *femicide*, na Inglaterra do século XIX, e difundido na contemporaneidade a partir da década de setenta pelas autoras e pesquisadoras feministas Diana Russell e Jill Radford (2006, p. 33) como “o assassinato misógino de mulheres por homens, é uma forma de violência sexual”. A motivação íntima, de senso de posse sobre a parceira, é a mais comum, mas as autoras passam a considerar, em 1992, outras motivações e causas, como a morte decorrente de violência sexual “corretiva”, lesbicídio, racismo, defesa da honra, motivações econômicas, feminicídio em massa e feminicídio serial. Há casos decorrentes de uma combinação de fatores, influenciados pelas intersecções de opressão em diferentes realidades, todos permeados pelo ódio ao gênero feminino.

Femicídio está no ponto mais extremo do contínuo de terror antifeminino que inclui uma vasta gama de abusos verbais e físicos, tais como estupro, tortura, escravização sexual (particularmente a prostituição), abuso sexual infantil incestuoso e extrafamiliar, espancamento físico e emocional, assédio sexual (ao telefone, na rua, no escritório e na sala de aula), mutilação genital (cliterodectomia, excisão, infibulações), operações ginecológicas desnecessárias, heterossexualidade forçada, esterilização forçada, maternidade forçada (ao criminalizar a contracepção e o aborto), psicocirurgia, privação de comida para mulheres em algumas culturas, cirurgias cosméticas e outras mutilações em nome do embelezamento. Onde quer que estas formas de terrorismo resultem em mortes, elas se tornam femicídios². (RUSSELL; RADFORD, 2006, p. 57, tradução nossa)

Com relação à situação latino-americana, em específico o caso mexicano de Ciudad Juárez deflagrado na década de noventa, a antropóloga mexicana Marcela Lagarde elaborou a proposição do termo feminicídio de forma a indicar o extermínio de mulheres como crime de lesa-humanidade, indicando o caráter sistêmico e a responsabilidade estatal:

[...] o conjunto de delitos de lesa humanidade que contêm os crimes, os sequestros e os desaparecimentos de meninas e mulheres em um quadro de colapso institucional. Trata-se de uma ruptura do Estado de direito que favorece a impunidade. Portanto, o feminicídio é um crime de Estado. É preciso elucidar que existe feminicídio em condições de guerra e de paz. O feminicídio ocorre quando as condições históricas geram práticas sociais agressivas e hostis que atentam contra a integridade, o desenvolvimento, a saúde, as liberdades e a vida das mulheres. No feminicídio coincidem em tempo e espaço, maltrato, abuso, humilhações e danos contínuos contra mulheres realizados por conhecidos e desconhecidos, por violentos, violadores e assassinos individuais e grupais, ocasionais ou profissionais, que conduzem à morte cruel de algumas vítimas³. (LAGARDE, 2005, p. 155, tradução nossa)

Sobre o uso dos termos femicídio ou feminicídio, acreditando que o último, como definido por Lagarde, representa melhor os temas abordados nesta pesquisa, cito a pesquisadora de políticas públicas e interseccionalidade de gênero Patricia Muñoz

² Texto da edição em espanhol: El feminicidio es el extremo de un continuo de terror antifemenino que incluye una gran cantidad de formas de abuso verbal y físico: como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente en la prostitución), incesto y abuso sexual infantil extrafamiliar, maltrato físico y emocional, hostigamiento sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina y en el salón de clases), mutilación genital (clitoridectomía, escisión, infabulación), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías gratuitas), heterossexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (mediante la criminalización de los anticonceptivos y el aborto), psicocirugía, negación de alimentos a las mujeres en algunas culturas, cirugía cosmética y otras mutilaciones en nombre de la belleza. Siempre que estas formas de terrorismo resulten en la muerte son feminicidios. (RUSSELL; RADFORD, 2006, p. 57)

³ Texto original: [...] el conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. Por eso, el feminicidio es un crimen de Estado. Es preciso aclarar que hay feminicidio en condiciones de guerra y de paz. El feminicidio sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales agresivas y hostiles que atentan contra la integridad, el desarrollo, la salud, las libertades y la vida de las mujeres. En el feminicidio concurren en tiempo y espacio, maltrato, abuso, vejaciones y daños continuos contra mujeres realizados por conocidos y desconocidos, por violentos, violadores y asesinos individuales y grupales, ocasionales o profesionales, que conducen a la muerte cruel de algunas de las víctimas. (LAGARDE, 2005, p.155)

Cabrera em sua extensa e acessível análise sobre as abordagens possíveis de um assunto tão complexo, levando em conta as particularidades da região, a intersecção de violências e desigualdades, e a articulação feminista latino-americana em relação à questão do feminicídio como o ápice de uma escalada de violências.

Duas formas do termo são utilizadas, com nuances diferentes. Estudos recentes na América Latina examinam a adequação política e legal dos termos em contextos nacionais (DIGNAS, 2008; MÉLIDAS, 2009; CLADEM 2007; PUENTES AGUILAR, 2007). Essas redefinições amplamente preservam a adequação política de ambas as noções, pois afirmam de forma convincente que “femi(ni)cídio” está associado ao assassinato de mulheres, tal como homicídio está associado ao assassinato de homens. Em alguns países, o termo “femicídio”, introduzido por Diana E. Russell e Jill Radford no início da década de 1990, foi adotado por instituições do Estado; mas muitos estudos sugerem que feministas da América Central preferem o termo “feminicídio”, cunhado pela teórica feminista mexicana Marcela Lagarde em 2005. Lagarde define “feminicídios” como “crimes de ódio contra mulheres, por serem mulheres” e porque mulheres têm sido definidas como “dispensáveis”, “usáveis”, “abusáveis” e “descartáveis” (Lagarde, citada em Sánchez Martín 2007, p. 10; veja também Kennedy, citada em Prieto et al. 2007 p. 26). Ela equipara feminicídio com violência sexual extrema, acrescentando que uma abordagem feminista possibilita relacionar essa forma de violência extrema com as formas diárias de assédio, abuso e violência que moldam o tecido da existência feminina (LAGARDE, 2006, p.23)⁴. (MUÑOZ, 2010, p. 18, tradução nossa)

Ou seja, o feminicídio sob essa concepção não é um crime isolado e individualizado, ele é o resultado final de um sistema combinado de opressões e violências físicas, morais, sexuais, sociais, raciais, econômicas e políticas vividas cotidianamente pelas mulheres latinas. É claro que nem todas as mulheres da região são afetadas da mesma forma, mas, quanto maior o número de cruzamentos entre essas vulnerabilidades na vida de uma mulher, maior o risco de que ela não sobreviva.

A antropóloga argentina Rita Segato, referência essencial para pesquisas acerca da violência de gênero, desenvolve o conceito de *femigenocídio* (2020, p. 91) ao apontar o contexto impessoal de casos de feminicídio em massa como os ocorridos na fronteira entre o México e os Estados Unidos – e aqui se podem incluir os crimes perpetrados por organizações sancionadas pelo Estado, ou não, contra mulheres

⁴ Texto original: Two forms of the term are used, with different nuances. Recent studies from Latin America examine the political and legal adequacy of the terms in national contexts (Dignas 2008; Mélicas 2009; CLADEM 2007; Puentes Aguilar 2007). These redefinitions largely preserve the political adequacy of both notions, for they state compellingly that “femi(ni)cide” relates to the murder of women, just as homicide relates to the murder of men. In some countries, the term “femicide”, introduced by Diana E. Russell and Jill Radford in the early 1990s, has been adopted by State institutions; but many studies suggest that Central American feminists prefer the term “feminicide”, coined by the Mexican feminist theorist Marcela Lagarde in 2005. Lagarde defines feminicides as “crimes of hatred against women because they are women” and because women have been defined as “expendable”, “usable”, “abusable” and “disposable” (Lagarde, quoted in Sánchez Martín 2007: 10; see also Kennedy, quoted in Prieto et al. 2007: 26). She equates feminicide with extreme sexual violence, adding that a feminist approach to feminicide makes it possible to link this form of extreme violence with the everyday forms of harassment, abuse and violence that shape the fabric of women’s existence (Lagarde 2006: 23). (MUÑOZ, 2010, p. 18)

negras e indígenas em diversos países. Segato propõe o conceito de diferenciação para evidenciar a dimensão pública desses crimes que, segundo a autora, configuram um novo tipo de guerra contra as mulheres, o extermínio sistemático de uma categoria humana delimitada pelo gênero. Ainda que tenha optado pela não utilização do conceito ao longo do texto por acreditar em uma abordagem mais objetiva, Segato é referência essencial, sobretudo, por incluir uma visão interseccional de vulnerabilidades e abranger todos os corpos feminizados em sua análise.

A individualização que cristaliza o feminicídio dentro da categoria do doméstico, íntimo ou privado, de acordo com a autora, reforça estereótipos e “contribui para que os crimes contra as mulheres continuem sem ser percebidos pela opinião pública como ocorrências plenas da esfera pública por direito próprio” (SEGATO, 2020, p. 94). Ou seja, possibilita a manutenção, no imaginário coletivo, de máximas como “em briga de marido e mulher, não se mete a colher”, utilizada para eximir sociedade e Estado, questão problematizada e combatida pelas manifestações artísticas a serem discutidas nos capítulos seguintes.

1.2 EM ALGUNS DADOS

Como mencionado anteriormente, o feminicídio não é um fenômeno exclusivo da América Latina, porém, é aqui que ele se apresenta de maneira tão abrangente que chega a ser categorizado como epidemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e pela Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS)⁵. Em artigo publicado pela Assessoria de Comunicação da ONU Mulheres Brasil no ano de 2017, a organização afirma que a violência contra as mulheres é a violação mais generalizada dos direitos humanos, sendo o feminicídio sua expressão mais extrema.

⁵ Compreender e abordar a violência contra as mulheres. Femicídio. Washington, DC: Organização Pan-Americana da Saúde, 2013.

Catorze dos 25 países do mundo com taxas mais elevadas de feminicídio estão na América Latina e Caribe. Estima-se que 1 em cada 3 mulheres maiores de 15 anos tenha sofrido violência sexual [...]. O feminicídio e a violência sexual estão ligados à segurança cidadã deficitária, à impunidade generalizada e à cultura machista que desvaloriza as mulheres. A região apresenta maior taxa de violência sexual fora das relações íntimas em âmbito global e a segunda maior taxa de violência por parte de parceiro íntimo ou ex-parceiro (OMS, 2013). De acordo com os dados da CEPAL, em 2016, foram registrados 1.831 casos de feminicídio em 16 países da América Latina e Caribe, enquanto que em 2015 foram registrados 1.661. Entre os anos 2010 e 2014, foram registrados, a cada ano, cerca de 1.000 feminicídios. No entanto, esses dados não refletem os índices de alguns países da região, como o Brasil, a Colômbia e o México, que registraram um elevado número de casos de feminicídio, inclusive pelas dimensões maiores. A isto se deve somar o subregistro dos casos que não são adequadamente tipificados como feminicídios. Na América Central, as dimensões são especialmente devastadoras, em que 2 de cada 3 mulheres são assassinadas por razões de gênero (IDH América Central PNUD, 2009)⁶. (ONU MULHERES, 2017)

O México é o sexto país do mundo com maior número de feminicídios registrados em um ranking de 83 nações realizado pela ONU em 2018. O Observatório Cidadão Nacional do Feminicídio (OCNF)⁷ aponta que a tipificação do feminicídio no país se dá através do artigo 325 do Código Penal Federal com sete pontos normativos:

Artigo 325. Comete o delito de feminicídio quem priva da vida a uma mulher por razões de gênero. Se considera que existem razões de gênero quando se verifica alguma das seguintes circunstâncias: I. A vítima apresente sinais de violência sexual de qualquer tipo; II. A vítima tenha sofrido lesões ou mutilações infamantes ou degradantes, prévias ou posteriores à privação da vida, ou atos de necrofilia; III. Existam antecedentes ou dados de qualquer tipo de violência no ambiente familiar, de trabalho ou na escola, do sujeito ativo contra a vítima; IV. Tenha existido entre o sujeito ativo e a vítima uma relação sentimental, afetiva ou de confiança; V. A existência de dados que estabeleçam que houve ameaças relacionadas com o fato criminoso, assédio ou lesões do agressor contra a vítima; VI. A vítima estava incomunicável, qualquer que seja o tempo antes da privação de vida; VII. O corpo da vítima é exposto ou exibido em um lugar público.⁸ (MÉXICO, 2012, tradução nossa)

A tipificação no Código Penal se soma ao que fora estipulado no artigo 21 da Lei Geral de Acesso das Mulheres a uma Vida Livre de Violência, que define a violência feminicida como:

⁶ Pelo fim dos feminicídios. ONU Mulheres busca unir forças de todos os setores para o fim dos feminicídios na América Latina e Caribe. Artigo publicado pela Assessoria de Comunicação da ONU Mulheres Brasil no ano de 2017.

⁷ Informe Implementación del Tipo Penal del Feminicidio en México: Desafíos para acreditar las razones de género 2014-2017.

⁸ Texto original: Artículo 325. Comete el delito de feminicidio quien priva de la vida a una mujer por razones de género. Se considera que existen razones de género cuando concurra alguna de las siguientes circunstancias: I. La víctima presente signos de violencia sexual de cualquier tipo; II. A la víctima se le hayan infligido lesiones o mutilaciones infamantes o degradantes, previas o posteriores a la privación de la vida o actos de necrofilia; III. Existan antecedentes o datos de cualquier tipo de violencia en el ámbito familiar, laboral o escolar, del sujeto activo en contra de la víctima; IV. Haya existido entre el activo y la víctima una relación sentimental, afectiva o de confianza; V. Existan datos que establezcan que hubo amenazas relacionadas con el hecho delictuoso, acoso o lesiones del sujeto activo en contra de la víctima; VI. La víctima haya sido incomunicada, cualquiera que sea el tiempo previo a la privación de la vida; VII. El cuerpo de la víctima sea expuesto o exhibido en un lugar público. (MÉXICO, 2012)

[...] a forma extrema da violência de gênero contra as mulheres, produto da violação de seus direitos humanos, nos âmbitos público e privado, conformada pelo conjunto de condutas misóginas que possam levar à impunidade social e do Estado e pode culminar em homicídio e outras formas de morte violenta de mulheres⁹. (MÉXICO, 2007, tradução nossa)

O documento mais recente produzido pelo OCNF em parceria com o Secretariado Executivo do Sistema Nacional de Segurança Pública (SESNSP) esboça que, em 2018, foram assassinadas 3.656 mulheres e meninas em 23 estados do país – são 32 estados na República Mexicana, o que implica em uma considerável falta de transparência acerca do tema. Em 2019 teriam sido 3.804 casos e, em 2020, o número é de 3.752. Dos casos contabilizados em 2020, apenas 26% foram investigados como feminicídio. Dados específicos de idade, local do crime e método não foram especificados por diversos estados dentre os analisados, mas acredita-se que cerca de 60% dos crimes tenham sido cometidos por parceiros ou ex-parceiros, que haja a preferência por armas de fogo, e que uma mulher morre a cada três horas no país.

O caráter público das definições de feminicídio no México se deve, em grande parte, ao Caso do *Campo Algodonero*, em Ciudad Juárez, estado de Chihuahua, na fronteira norte com os Estados Unidos. O caso, que chegou à Corte Interamericana de Direitos Humanos em 2007, é parte de uma estrutura de violência extrema na região da fronteira. Estima-se que entre 1993 e 2003 foram 263 mulheres assassinadas e 4.500 desaparecidas. Atualmente, os maiores índices de feminicídios no país são do Estado de Veracruz e do Estado de México, sobretudo, em Ciudad Nezahualcóyotl e Ecatepec de Morelos, localizadas a leste da capital mexicana. Em 2015 o governo impôs o Alerta de Violência de Gênero contra as Mulheres (AVGM) na região após a morte de mais de 1.258 mulheres. Apenas 53 desses casos foram investigados como feminicídio¹⁰. Em 2016, o AVGM foi imposto ao estado de Veracruz, que superou os índices de seu predecessor e, apesar da incongruência dos dados, se mantém na primeira posição do ranking nacional desde então.

O Brasil é o quinto país do mundo com maior número de feminicídios registrados de acordo com o mesmo ranking. Porém, a lei brasileira¹¹ determina que, para ser

⁹ Texto original: Es la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres. (MÉXICO, 2007)

¹⁰ Dados publicados pela Fiscalía General de Justicia del Estado de México e constantemente atualizados.

¹¹ Lei 13.104, de 9 de março de 2015, chamada de Lei do Feminicídio, que altera o art. 121 do Código Penal (Decreto-Lei nº 2.848/1940), para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio. Ou seja, o assassinato de uma mulher é cometido por razões da condição de sexo feminino quando o crime envolve: “violência doméstica e familiar e/ou menosprezo ou discriminação à condição de mulher”. A definição de violência doméstica contra a mulher é regida pela Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340) de 2006: qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial, no âmbito da unidade doméstica, da família

considerado feminicídio, a morte precisa ocorrer em um contexto de violência doméstica ou familiar, ou ainda por discriminação de gênero, tendo sua fundamentação no Caso Maria da Penha. O *Atlas da Violência*, publicado em 2020, aponta que, em 2018, 4.519 mulheres foram assassinadas no Brasil e que de 30,4% a 39% dos homicídios de mulheres ocorridos teriam sido feminicídios, e alerta para o fato de que os algozes dão preferência às armas de fogo. O índice demonstra uma diminuição de 8,4% entre 2017 e 2018, porém, ele reflete uma queda no assassinato de mulheres majoritariamente brancas. De acordo com o documento, 68% das mulheres assassinadas no Brasil em 2018 eram negras, enquanto entre as mulheres não negras a taxa de mortalidade por homicídios no último ano foi de 2,8 por 100 mil, entre as mulheres negras a taxa chegou a 5,2 por 100 mil, praticamente o dobro. Já o *Mapa da Violência Contra a Mulher* de 2018 indica que 90,8% das vítimas de feminicídio do mesmo ano estão na faixa etária entre 18 e 59 anos, e que, seguindo o caráter doméstico determinado pela tipificação no Brasil, companheiros e ex-companheiros são os perpetradores de 95,2% dos casos. Outros membros da família representam 4,8%. De acordo com a mesma publicação, o estado com maior concentração de casos noticiados de feminicídio é São Paulo, seguido pelo Rio de Janeiro, ambos estados com maior densidade populacional.

Estima-se que uma mulher é assassinada a cada duas horas no Brasil, ainda que alguns dados sejam divergentes pela tipificação restrita, a subnotificação e a resistência em registrar alguns crimes como feminicídio. Outra questão é a falta de transparência e dados atualizados sobre a violência de gênero no país, sendo o último estudo realizado pelo governo sobre o tema em 2018 e, a partir de 2019, a oposição de representantes brasileiros em apoiar e implementar medidas contra a violência de gênero em votações da ONU. Em 2020, diversas representantes políticas questionaram a Portaria 340/2020¹², do Ministério da Justiça e Segurança Pública, que cria o Protocolo Nacional de Investigação e Perícias nos Crimes de Feminicídio, e restringe o acesso à informação de investigações de casos de feminicídio.

Brasil e México foram condenados por negligência estatal perante casos de feminicídio e violência de gênero pela Corte Interamericana de Direitos Humanos, o que também ocorreu com a Guatemala. O Brasil lidera o ranking mundial de países com maior número de assassinato de mulheres transexuais e travestis. O México fica em segundo lugar na lista¹³. Ainda que esses números não sejam contabilizados como feminicídios – ou transfeminicídios em sua especificidade – e não se tenha dados absolutos de todos os países do globo, é importante ter esse fato em mente, pois

ou em qualquer relação íntima de afeto, independentemente de orientação sexual.

¹² Fonte: Agência Senado.

¹³ Levantamento realizado pela ONG Trans Respect de 2016 a 2020.

considero que as poéticas debatidas nos próximos capítulos podem abranger todos os corpos femininos e feminizados vitimados sob uma perspectiva patriarcal em que a humanidade de uma pessoa é medida pelas formas com a qual ela se adequa ao perfil de homem branco, cisgênero e heterossexual. Também acredito que mulheres trans não devem ter sua vivência como mulheres questionada, pois são mulheres que sofrem as opressões classistas e patriarcais já mencionadas, além da precarização extrema do trabalho e da hostilidade dos espaços públicos. A Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), a principal organização de coleta de dados e articulação para a promoção da cidadania de pessoas trans e travestis no Brasil, aponta que cerca de 90% das mulheres trans e travestis têm a prostituição como única fonte de subsistência no país, 6% possuem trabalho informal e apenas 4% estão inseridas no mercado formal de trabalho. A isso se soma a expectativa de vida de 35 anos para pessoas transgênero no Brasil. Esses fatores apontam para uma severa vulnerabilidade. A organização também disponibiliza diversos manuais incluindo as questões de mulheres trans e travestis em situação de violência doméstica, algo que não parece ter sido incorporado em muitas vertentes do pensamento feminista, mas que é de extrema urgência. Ora, se uma mulher cisgênero e heterossexual tentando fugir de um relacionamento violento já enfrenta muitas dificuldades, o que achamos que acontece com nossas irmãs trans e travestis na mesma situação? Cito a escritora e artista visual brasileira não binária Jota Mombaça:

Apesar de sua dimensão institucional, a violência contra as mulheres, assim como contra corpos desobedientes de gênero e dissidentes sexuais em geral, está enraizada numa política do desejo que opera aquém da lei. Por isso, ao chamar a polícia para intervir em situações de violência sexista e/ou transfóbica-homofóbica-lesbofóbica-etc., é comum que eles ajam em favor do agressor, pois o que organiza as ações da polícia não é a lei, mas o desejo – que é, nesse caso, desejo de perpetuação desse sistema que garante o direito de gerir e performar a violência não apenas ao Estado, mas também ao homem cisgênero. (MOMBAÇA, 2021, p. 56)

A partir do início de 2020, com as medidas de isolamento necessárias pela pandemia da Covid-19, houve uma escalada global dos crimes de violência de gênero de acordo com alertas publicados pela organização Femicide Watch, que monitora casos de femicídio/feminicídio junto à ONU. Junto ao aumento de casos, ocorre a diminuição da transparência de dados.

1.3 DA COLONIALIDADE

É necessário enfatizar que o status de epidemia dado ao feminicídio e à violência de gênero na América Latina não é apenas o resultado de uma sociedade machista e patriarcal – o colonialismo também se apresenta como um dos fatores centrais para o funcionamento desse sistema de opressão. Esse aspecto social e cultural tem sido discutido no campo dos estudos feministas como forma de compreender e criticar a perpetuação de construções de base colonial e cristã acerca do papel da mulher na sociedade latino-americana – sendo as mais afetadas as mulheres não brancas, assim como as mulheres em áreas de baixa renda e mulheres trans.

A crítica literária e pesquisadora britânica Jean Franco (2005) aponta para a manipulação do mito de La Malinche como um símbolo de vergonha e traição feminina. A ideia de que Malintzin vendeu seu povo a Hernán Cortés ainda ecoa fortemente com o uso da gíria “*hijo de la chingada*”, associada ao suposto papel passivo de Malintzin durante a Conquista, e correlacionada à violação em termos de usurpação de terras e estupros de mulheres indígenas. Isso também teria criado uma cultura de culpabilização da vítima, segundo a autora, colocando a responsabilidade da queda do Império Asteca e as tragédias da dominação espanhola em Malintzin. O Malinchismo tem sua contrapartida no marianismo e na imagem da Virgem de Guadalupe, a mãe casta e pura. No Brasil, esse aspecto do discurso colonial é reforçado através de empreitadas políticas e culturais que perpassam o século XIX e sobrevivem no século XX em diante. O indianismo literário, por exemplo, cria um imaginário no qual os povos indígenas são caracterizados como selvagens e, no caso das mulheres, como figuras exóticas e erotizadas, enquanto o colonizador branco europeu é caracterizado como superior e civilizado. Esse homem branco, visto como detentor de uma suposta pureza genética, é o herói do projeto de miscigenação nacional, “limpando” a sociedade brasileira a cada vez que coloniza os corpos de mulheres indígenas e negras.

Esse discurso toma forma com personagens diferentes em outros países da América Latina, mas possui força e manutenção similares através da categorização das mulheres em dois tipos: a mulher que, por alguma razão, merece a violência que recebe, e a mulher pura, que não é culpabilizada da mesma forma, normalmente branca, heterossexual e considerada obediente. Rita Segato (2016, p. 105) afirma que hierarquias de gênero já estavam presentes nas estruturas sociais do mundo pré-colonial, no formato de um patriarcado de baixa intensidade, mas que elas são modificadas e exacerbadas com a invasão europeia, citando o conceito de “junção de patriarcados” elaborado pela escritora Julieta Paredes¹⁴ (SEGATO, 2016, p. 213)

¹⁴ Julieta Paredes Carvajal é poeta, escritora e compositora do povo aymará, na Bolívia. Também é ativista do feminismo comunitário e uma das criadoras do coletivo Mujeres Creando.

para identificar um patriarcado de alta intensidade presente na contemporaneidade, atrelado ao capitalismo tardio.

Devido a esse fenômeno da combinação de regimes patriarcais, os aspectos machistas são exacerbados, desarticulando a lógica de participação comunitária e potencializando a lógica da divisão entre espaço público e espaço doméstico definida pelo binarismo de gênero. O espaço público – de maior importância por ser o espaço do político e dos negócios, o espaço produtivo – é moldado de acordo com características e necessidades masculinas, e o espaço privado doméstico, de menor importância e esvaziado de potencial político, é atrelado às expectativas da sociedade acerca do papel da mulher, do cuidado e do trabalho reprodutivo.

Esse espaço público que é pretendido, na modernidade, como universal, na realidade se estrutura de acordo com a masculinidade, a branquitude e a heterossexualidade, determinantes na detenção de poder. Relegadas ao espaço doméstico, as vidas das mulheres e as violências sofridas pelas mesmas, são consideradas marginais perante a essa suposta universalidade determinada pelo que Segato define como uma “frente estatal-empresarial-midiática-cristã” (SEGATO, 2016, p. 99).

Marcela Lagarde também aborda o sistema de opressões patriarcais e classistas que é imposto sobre os corpos femininos em seu estudo intitulado *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. A primeira edição é de 1990 e apresenta os resultados de sua pesquisa de doutorado. De acordo com Lagarde na edição atualizada de 2005:

[...] o cativo caracteriza as mulheres pela sua subordinação ao poder, sua dependência vital, o governo e a ocupação de suas vidas pelas instituições e os particulares (os outros), e pela obrigação de cumprir com o dever feminino de seu próprio grupo de atribuição, concretado em vidas estereotipadas, sem alternativas. Tudo isso é vivido pelas mulheres desde a subalternidade a qual as submete o domínio de suas vidas exercido sobre elas pela sociedade e a cultura classistas e patriarcais, e por seus sujeitos sociais¹⁵. (LAGARDE, 2005, p. 37, tradução nossa)

Lagarde (2005, p. 91) também aponta para uma definição de patriarcado que, além da dominação sobre as mulheres – e sobre outros sujeitos sociais marginalizados

¹⁵ Texto original: El cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), y por la obligación de cumplir con el deber femenino de su propio grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin alternativas. Todo esto es vivido por las mujeres desde la subalternidad a que las somete el dominio de sus vidas ejercido sobre ellas por la sociedad y la cultura clasistas y patriarcales, y por sus sujetos sociales. (LAGARDE, 2005, p. 37)

de acordo com Aníbal Quijano¹⁶ e María Lugones¹⁷ ao definirem o capitalismo como um sistema colonial moderno e de gênero que desfaz a lógica comunitária e solidária entre os indivíduos – é baseada em um fenômeno cultural do machismo, que reforça o poder masculino, inferioriza e discrimina as mulheres, e exalta uma virilidade masculina calcada nessa dominância.

O poder patriarcal se estrutura em torno da dependência e da diferença, a partir dos mecanismos de exclusão e especialização. O poder patriarcal é constituído por: i) o poder de gênero dos homens sobre as mulheres (seres dependentes que se relacionam com eles a partir do desamparo); ii) o poder que classe do bloco de classes dominantes; iii) o poder do grupo nacional e linguístico dominante; iv) o grupo de idade dos adultos (produtivos); v) o grupo religioso dominante; e vi) a filiação a instituições de Estado (o partido, os sindicatos, o sistema educativo ou o sistema de saúde). Esses grupos sociais se beneficiam da sujeição dos dependentes (mulheres, crianças, idosos, doentes e pobres)¹⁸. (LAGARDE, 2005, p. 159, tradução nossa)

Seguindo a lógica da meritocracia vigente nos regimes neoliberais despontados a partir dos regimes ditatoriais na América Latina, essa percepção de virilidade pode ser transferida para situações em que mulheres sobem na ordem hierárquica patriarcal, borrando algumas das fronteiras entre o público e o doméstico. Ainda que mulheres possam, individualmente, realizar esse movimento, o sistema não é alterado em si, e as opressões seguem vigentes. A dinâmica do empoderamento não funciona para todas e, mesmo que conceda privilégios, não representa uma equidade total entre os gêneros.

¹⁶ Aníbal Quijano (1930–2018) foi um sociólogo peruano que desenvolveu a teoria da colonialidade do poder.

¹⁷ María Lugones (1944–2020) foi uma socióloga e ativista feminista argentina que teorizou acerca da colonialidade de gênero.

¹⁸ Texto original: El poder patriarcal se estructura en torno de la dependencia y a la diferencia, a partir de los mecanismos de exclusión y especialización. El poder patriarcal está constituido por: i) el poder genérico de los varones sobre las mujeres (seres dependientes que se relacionan con ellos a partir del desamparo); ii) el poder de clase del bloque de clases dominantes; iii) el poder del grupo nacional y lingüístico dominante. iv) el grupo de edad de los adultos (productivos); v) el grupo religioso dominante; y vi) In adscripción a instituciones del Estado (el partido, los sindicatos, el sistema educativo o el sistema de salud). Estos grupos sociales se benefician de la sujeción de los dependientes(mujeres, niños, ancianos, enfermos, pobres). (LAGARDE, 2005, p. 159)

1.4 AO NOVO CONSERVADORISMO

Durante o recente e opressivo período das ditaduras, a sobrevivência dos direitos das mulheres dependia consideravelmente das conexões do movimento feminista com a Igreja Católica e o papel da mesma na resistência contra os programas de repressão e tortura implementados pelo governo. Assim, pode-se dizer que foram limitados em seu escopo e em suas prioridades se comparado aos movimentos feministas que estavam em eclosão nos Estados Unidos e na França. As pautas de aborto e liberdade sexual, por exemplo, enquanto estavam sendo discutidas abertamente por feministas e artistas mulheres nos Estados Unidos em meados da década de sessenta e de maneira explicitamente engajada durante a década de setenta, eram consideradas pautas elitistas e liberais demais para as lideranças masculinas de esquerda no Brasil do mesmo período, que ainda valorizavam a domesticidade da mulher. Cito a historiadora brasileira Margareth Rago:

Se a ditadura militar havia colocado essas mulheres do lado dos movimentos de resistência social, as dificuldades para encontrarem espaços adequados de expressão, relacionadas à persistência da cultura patriarcal nos grupos políticos de esquerda, forçaram-nas a abrir seus próprios territórios subjetivos e políticos, o que não se fez sem muitas pressões misóginas. Progressivamente, elas se distanciaram do discurso masculino da militância, do paradigma do “discurso da revolução”, na medida em que diversificavam suas frentes de luta e deixavam de abraçar causas enunciadas de maneira abstrata e geral, como impunha o antigo regime discursivo. (RAGO, 2013, p. 141)

Ainda que o regime político no México se diferencie em muitas maneiras do Brasil, com o PRI¹⁹ estabelecendo seu poder hegemônico em 1920, ao longo das décadas tanto a opressão militar quanto a corrupção política se tornaram rampantes em um regime de suposta democracia. Em 1968, após o Massacre de Tlatelolco²⁰, o governo promove uma dita abertura democrática como ferramenta para apaziguar a reação popular e manter-se no poder, privilegiando cidadãos homens. De acordo com a antropóloga cultural mexicana Lourdes Arizpe, o cenário que impulsionou as articulações feministas durante a década de setenta no país era o seguinte:

¹⁹ Partido Revolucionário Institucional, manteve o poder presidencial e o senado mexicano por 71 anos, de 1929 até 2000.

²⁰ Em outubro de 1968, durante protestos contra a realização dos Jogos Olímpicos na Cidade do México, as forças armadas abriram fogo contra civis desarmados, em sua maioria estudantes. Estima-se que o número de mortos esteja na casa das centenas.

Não poderia ser de outra maneira no México preso sem querer em uma guerra fria externa que se convertia em interna; no qual se falava de revolução e se aplicava repressão; no qual se mantinha as mulheres em um mundo privado abandonado aos obscurantismos machistas, religiosos e sexistas. Mantinha-se a paz social com uma repressão que não permitia a liberdade nem de expressão nem de associação. As mulheres, depois de sua importante participação nos primeiros períodos do regime revolucionário, haviam sido marginalizadas da vida pública. O machismo fazia parte da imagem e da prática de um regime autoritário e monolítico que nos convertia não em cidadãos responsáveis, mas em seres nulos de critério e direito de pensar. Nós mulheres não podíamos ter outra vocação além de ter filhos e, portanto, todo o esquema de educação para a mulher se constituía em torno do controle de sua sexualidade e de sua fecundidade²¹. (ARIZPE *apud* CASTAÑEDA, 2002, p. 63-64, tradução nossa)

Similar ao regime civil militar brasileiro, o PRI criou a ilusão popular de um “milagre econômico” que findava durante a década de setenta e trouxe uma pesada recessão durante a década de oitenta, o que determina uma situação socioeconômica que também potencializa as violências de gênero.

Ao apontar que o processo de redemocratização nos países da América Latina ocorreu de maneira bastante desigual, Biroli, Machado e Vaggione (2020, p. 25) atentam para a ascensão de um neoconservadorismo de cunho cristão e empresarial, definição que também está de acordo com a conceituação feita por Segato do sistema patriarcal corrente. A partir do final da década de oitenta e durante a década de noventa os governos da região continuam a reproduzir o discurso de liberdade econômica dos períodos ditatoriais, não mais com a desculpa de derrotar o comunismo, mas como um caminho para a globalização através da meritocracia e concorrência entre os indivíduos, o que resulta em uma manutenção de desigualdades. Os governos de Fernando Henrique Cardoso no Brasil e de Carlos Salinas de Gortari no México incorrem em projetos de privatização em nome de uma agenda liberal durante a década de noventa. De acordo com Flávia Biroli (*apud* BIROLI; MACHADO; VAGGIONE, 2020, p. 141) é nesse cenário complexo de regimes democráticos, mas regidos pelo mercado e com respostas fracas para a desigualdade social persistente, que as igrejas baseadas em uma mercantilização extrema do sagrado passam a se multiplicar. Agora, não é mais a Igreja Católica que serve como instituição determinante para a moral e os bons costumes na sociedade latino-americana, mas as Igrejas Evangélicas, sobretudo as denominações pentecostais e neopentecostais, que operam sob uma lógica empresarial neoliberal e possuem congregações e projetos missionários em milhares

²¹ Texto original: No podía ser de otra manera en el México atrapado sin quererlo en la guerra fría externa que se convertía en interna; en el que se hablaba de revolución y se aplicaba represión; en el que a las mujeres se nos mantenía en un mundo privado abandonado a los oscurantismos machistas, religiosos y sexistas. Se mantenía la paz social con una represión que no permitía la libertad ni de expresión ni de asociación. Las mujeres, después de su importante participación en los primeros periodos del régimen revolucionario, habían sido marginalizadas de la vida pública. El machismo formaba parte de la imagen y práctica de un régimen autoritario y monolítico que nos convertía no en ciudadanos responsables, sino en seres nulos de criterio y derecho a pensar. Las mujeres no podíamos tener otra vocación que la de tener hijos y, por tanto, todo el esquema de educación para la mujer se constituía en torno al control de su sexualidad y de su fecundidad. (ARIZPE *apud* CASTAÑEDA, 2002, p. 63-64)

de cidades. Substituiu-se a teologia da libertação, articuladora de resistências durante o período de repressão, pela teologia da prosperidade. De acordo com Machado:

A dupla situação de desigualdade social e de violência em um contexto de políticas de austeridade e cortes nos gastos sociais tende a se agudizar, fomentando a vulnerabilidade, o ressentimento e o medo em largos estratos das populações. É nesse terreno fértil, da insegurança e da ausência de direitos, que florescem as igrejas evangélicas e se dá o fenômeno da publicização do pentecostalismo. (MACHADO *apud* BIROLI; MACHADO; VAGGIONE, 2020, p. 88)

E, mesmo que haja a percepção de que o Brasil é o país da região com maior predominância do pentecostalismo – cerca de 26% da população se considera evangélica, um número alto perto dos 9% no México²² – e que cerca de 50% da população latino-americana ainda se considere católica (MACHADO *apud* BIROLI, MACHADO, VAGGIONE, 2020, p. 83), as articulações evangélicas são centrais para o neoconservadorismo em praticamente toda a América Latina, inclusive, formando agentes políticos sob mobilizações ditas pró-família e pró-vida. Se no Brasil temos a Frente Parlamentar Evangélica, constituída por representantes de diversos partidos políticos, no México o PAN (Partido de Ação Nacional) e o PES (Partido del Encuentro Social) apoiam o *lobby* cristão. Essas reivindicações moralistas, que eram consideradas minoritárias nos anos noventa, passam a receber maior atenção e financiamento na década seguinte.

Além dos conhecidos movimentos *Escola sem Partido* e *Con Mis Hijos No Te Metas*²³, que surgem em meados dos anos 2000 contra uma suposta “doutrinação de ideologia de gênero” nas escolas, dos movimentos antiaborto — que assim devem ser nomeados, pois se sabe que são centralizados na preservação extremamente seletiva do feto, o que não configura necessariamente a preservação da vida —, existe um discurso muito forte de manutenção de uma ideia de família que opere sob valores tradicionais. Ou seja, filhos obedientes aos pais, a esposa subserviente ao marido, o “cidadão de bem”, e conformada majoritariamente no espaço doméstico, todos tementes a Deus e dentro da cisheteronormatividade. Levando em consideração que o espaço doméstico sob uma ordem liberal é o espaço privado, e o privado só concerne aos indivíduos dentro de sua intimidade.

Essa defesa de valores tradicionais e de papéis de gênero bastante delimitados

²² Fonte: Agência Pública. Disponível em: <<https://apublica.org/2020/06/poderes-impuros/>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

²³ Movimentos que se organizam ao redor de uma luta contra “o uso das escolas e universidades para fins de propaganda ideológica, política e partidária”, se opondo à inclusão de pautas de igualdade de gênero e igualdade racial em instituições de ensino sob a justificativa de que os temas são contrários aos ideais conservadores de uma família tradicional.

faz parte de um âmbito de disputas políticas e culturais e podem ser consideradas como características de um efeito *backlash*²⁴ relacionado às conquistas de direitos pelas mulheres, minorias e dissidências. Nisso também está incluído o acesso à participação política, à educação e ao trabalho remunerado. Segundo Flávia Biroli:

A apologia à “família convencional” também está relacionada à maneira como é percebida a divisão do trabalho e das responsabilidades – em outras palavras, à reprodução social. Ainda que as mulheres continuem a ser as principais responsáveis pelo trabalho doméstico e de cuidado, sua presença na força de trabalho remunerado se ampliou, assim como seu acesso à educação formal e às mais diversas profissões. Isso significa que o trabalho gratuito que desempenharam historicamente entra em tensão com suas funções na vida pública, mesmo em uma perspectiva bastante prática: o tempo disponível para o trabalho doméstico e o tempo destinado à profissionalização e aos vínculos laborais entram frequentemente em conflito. (BIROLI *apud* BIROLI; MACHADO; VAGGIONE, 2020, p. 149)

Levando em consideração que em ambos os países aqui abordados os níveis de abandono parental são altos, conferindo às mulheres a responsabilidade de prover o sustento da família, muitas vezes em uma tripla jornada de trabalho, demonstra-se uma grande incongruência entre o ideal conservador de família e a realidade. Mesmo assim, é mantida a configuração dos cativeiros como teorizado por Lagarde. O cerceamento da vida das mulheres, de acordo com a autora, ocorre através de cinco categorias de estereótipos sociais e culturais (LAGARDE, 2005, p. 174): as madrepósas, cativas na maternidade e na conjugalidade, de um erotismo subalterno ou negado, a família e a casa; as monjas com sua castidade e sexualidade sob tabu religioso nos conventos; as prostitutas através de sua sexualidade dissidente transformada em erotismo para o prazer alheio; as presas através dos delitos, nas cadeias; e as loucas em hospitais psiquiátricos. Esses cativeiros são passíveis de atualização e adequação para diferentes realidades, porém, ainda determinam a localização das mulheres enquanto sujeitos morais na sociedade, puras e impuras, castas e devassas, inocentes ou culpadas.

Enquanto isso, a masculinidade normativa determina que os homens sejam viris, competitivos, agressivos e violentos, ao mesmo tempo em que delimita uma sexualidade excludente de qualquer característica que se aproxime da feminilidade ou vulnerabilidade. Tais características não são bem vistas na mulher, ainda que ela

²⁴Teorizado pela jornalista e autora feminista Susan Faludi em seu livro *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, na década de noventa, como uma reação majoritariamente cultural, mas que também afeta política e legislação (a definição do termo dentro do mundo jurídico é debatida por vários autores, ainda que represente o mesmo tipo de movimentação contrária), de cunho conservador contra os avanços dos direitos das mulheres ocorridos na década de setenta nos Estados Unidos. Mesmo que centrado em um feminismo branco e heteronormativo, o livro aponta para as reações contra a decisão da legalização do aborto de acordo com *Roe vs. Wade* e para a ascensão de um discurso pautado por valores familiares tradicionais e capitaneado, inclusive, por mulheres antifeministas. Hoje em dia sabe-se o quanto a influência de mulheres conservadoras antiaborto como Phyllis Schlafly definiram os caminhos da direita cristã na América do Norte.

alcance um status de menor dependência e subjugação pessoal, como foi comentado anteriormente. A tomada de poder, econômico ou político, também não protege as mulheres, afirmação corroborada pela escalada de casos de violência política de gênero na América Latina²⁵.

A permanência dessa caracterização das mulheres em relação à subalternidade aos homens fica ainda mais em evidência quando um caso de violência contra a mulher, estupro ou feminicídio é divulgado na mídia. O discurso acerca de tais casos é, em sua vasta maioria, sobre quais fatores da vida da vítima podem ter sido a causa para o crime, o que ela estava vestindo, onde ela estava, o que ela teria feito para merecer o que lhe aconteceu e assim por diante. Tal escrutínio em busca de justificativas para culpabilizar vítimas recai de forma muito mais intensa em mulheres racializadas ou não circunscritas em uma heteronormatividade ou cisgeneridade, ainda que ocorra com frequência em casos nos quais a vítima é branca. De acordo com Wigdor e Artazo em seu estudo sobre as abordagens midiáticas do feminicídio na província de Córdoba, na Argentina:

As mulheres de classe alta, brancas e heterossexuais cotizam mais na imprensa e escandalizam mais a sociedade. Enquanto mulheres pobres, lésbicas, travestis, indígenas ou negras morrem diariamente no anonimato ou na revitimização. Apenas as mulheres brancas e burguesas concentram a atenção. É claro que vivemos em um mundo que não é apenas misógino, mas e sobretudo, racista. A justiça é gestada e se desenvolve entre códigos coloniais²⁶. (WIGDOR; ARTAZO, 2015, p. 72-73, tradução nossa)

Essa não é uma realidade apenas da Argentina, se fazendo presente em quase todos os países, e traduzida nos dados sobre Brasil e México apresentados anteriormente. Não é coincidência que a frase “*Ni putas, ni santas*” seja uma das mais comuns em protestos e demonstrações sobre direitos das mulheres na região.

²⁵ Os exemplos são inúmeros, desde as ofensas morais sofridas pela ex-presidenta brasileira Dilma Rousseff no contexto do golpe de 2016, até as ameaças de estupro e morte sofridas pelas candidatas mulheres nas últimas eleições mexicanas. Também a violência física sofrida nas mãos de extremistas de direita pela ex-prefeita da cidade de Vinto e atual senadora boliviana Patricia Arce Guzmán em 2019, bem como as constantes ameaças contra a vida recebidas pelas vereadoras trans e travestis no Brasil – levando em consideração que várias foram as mulheres mais votadas em suas cidades nas eleições de 2020, como Linda Brasil em Aracaju (SE), Duda Salabert em Belo Horizonte (MG) e Erika Hilton em São Paulo (SP). No Brasil, entretanto, o caso mais explícito da violência política de gênero é o assassinato da socióloga, ativista e vereadora carioca Marielle Franco (1979–2018) em um atentado que também tirou a vida do motorista que a acompanhava, Anderson Pedro Gomes. Marielle presidia a Comissão da Mulher na Câmara e era uma das vozes mais ativas na política contra a atuação de milícias no Rio de Janeiro.

²⁶ Texto original: Las mujeres de clase alta, blanca y heterossexuales, cotizan más en la prensa y escandalizan más a la sociedad. Mientras mujeres pobres, lesbianas, travestis, indígenas o negras mueren diariamente en el anonimato o en la revictimización. Solo las mujeres blancas y burguesas concentran la atención. Es claro que vivimos en un mundo que no solo es misógino sino y sobre todo, racista. La justicia se gesta y sigue desarrollando entre códigos coloniales. (WIGDOR; ARTAZO, 2015, p. 72-73)

1.5 REVITIMIZAÇÃO, CONSUMO E PUNITIVISMO

O assassinato e as violações de mulheres estão presentes em quase todos os períodos da história da cultura e da arte ocidental, das pinturas alegóricas de rapto heroico ao cinema, a música e a publicidade. Na América Latina, por muito tempo, casos de feminicídio estamparam revistas de fofoca e jornais sensacionalistas, focados em aspectos escandalosos ou mórbidos. Somado a isso, temos os programas de televisão policiais e os programas de auditório que exibem o corpo feminino praticamente como mercadoria ou sensacionalizam casos de violência, bastante prolíferos nos canais de TV aberta latino-americanos durante décadas. Também é preciso levar em consideração as redes sociais e o efeito da utilização massiva de filtros que alteram a aparência, simulando cirurgias plásticas e harmonizações faciais²⁷. Todos esses fatores acabam por afetar a percepção sobre as mulheres, inclusive por nós mesmas.

Como consequência, as mulheres reais deixaram de existir perante a visão pública, aparecem em vez disso corpos esticados, preenchidos, operados até serem reduzidos a rostos de máscaras inexpressivas. Construídas através do olhar do homem, as mulheres se mostram e são observadas através deles, renegando a própria experiência pessoal expressada no corpo. A serviço do homem e do consumo, dos valores dos homens de nosso entorno, as mulheres se encontram presas por este controle social, que nos leva à perda de saúde física e psíquica. Transformar as mulheres em corpos objetos é um fenômeno constituinte dos femicídios e responde ao objetivo de retirar a identidade humana das mulheres, gerar estereótipos de beleza que incitam a agredir a nós mesmas e morrer lentamente na tentativa de ser perfeitas²⁸. (WIGDOR; ARTAZO, 2015, p. 75, tradução nossa)

A internet também é um espaço de articulação comunitária e, infelizmente, isso inclui comunidades baseadas em discursos extremistas e violentos. Um exemplo são as comunidades masculinistas, de orientação *incel* (abreviação para celibatários involuntários, em inglês) ou de extrema-direita, organizadas em diversos fóruns denominados *chans* (diminutivo de *channels*, canais, em inglês). São fóruns de texto e imagens nos quais os participantes podem postar livremente, de forma anônima. Criados sob o mote da liberdade de expressão, possuem pouca moderação de conteúdo e estão alocados na *deep web*, não sendo indexados nos mecanismos de busca

²⁷ De acordo com a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, o número de adolescentes entre 13 e 18 anos de idade que foram submetidos a procedimentos estéticos aumentou 141% entre 2010 e 2020, por exemplo.

²⁸ Texto original: Como consecuencia, las mujeres reales dejaron de existir ante la mirada pública, aparecen en cambio cuerpos estirados, rellanados, operados hasta reducirse a rostros de máscaras inexpressivas. Construidas a través de la mirada del varón, las mujeres se muestran y son miradas a través de ellos, renegando de la propia experiencia personal expresada en el cuerpo. Al servicio del varón y del consumo, de los valores de los hombres de nuestro entorno, las mujeres se encuentran presas de este control social, que nos lleva a la pérdida de salud física y psíquica. Transformar a las mujeres en cuerpos objetos es un fenómeno constituyente de los femicídios y responde al objetivo de quitarle entidad humana a las mujeres, generar estereotipos de belleza que nos incitan a agredir- nos y morir lentamente en el intento de ser perfectas. (WIGDOR; ARTAZO, 2015, p. 75)

comuns. Através dessas comunidades se difundem imagens de feminicídios brutais, por vezes cometidos pelos participantes do próprio fórum, em alguns casos em tempo real. São nessas mesmas comunidades que diversos atentados terroristas – como o da Sinagoga da Congregação Tree of Life - Or L'Simcha, em 2018, em Pittsburgh (EUA) e o da Mesquita Al-Noor e do Linwood Islamic Centre em Christchurch (NZ), em 2019 – foram planejados e transmitidos. No Brasil, o fórum *Dogolachan* se tornou um celeiro de discursos de ódio e incitação violenta. Foi nele que os perpetradores do Massacre de Suzano, ocorrido em 2019 na Escola Estadual Professor Raul Brasil, no município de Suzano (SP), e resultando na morte de oito pessoas, encontraram incentivo e auxílio no planejamento do ataque. Os *chans* também são celeiros de conteúdo de teor nazista e pedófilo na internet.

Em contrapartida, é muito provável que uma boa parte da sociedade se aproxime da questão do feminicídio de forma mais profunda através de produções sob a definição de *true crime*, inicialmente um gênero literário que se transformou em uma indústria cada vez mais lucrativa, apesar da disponibilização gratuita da maioria dos programas na internet, que dissecam crimes reais – solucionados ou não – através de documentários e podcasts. O gênero não é dedicado exclusivamente a casos de feminicídio e por muitas vezes essa classificação é ignorada, entretanto, boa parte do conteúdo produzido é sobre mulheres mortas e seus assassinos. Criam-se narrativas em que o assassino é mitologizado, comum no caso de *serial killers* que se tornam celebridades através do interesse mórbido do público e reforçam a ideia de que os crimes discutidos são de autoria de criaturas párias da sociedade que diferem totalmente do homem comum, quando, em realidade, são crimes cometidos pelo homem comum que a sociedade produz. Em alguns casos, o assassino torna-se vítima, alguém que cometeu um erro – normalmente impulsionado por “amar demais” ou pelo amor não correspondido, como será discutido a seguir – e ao qual seria injusto aplicar punições, e, assim, o crime é normalizado perante a sociedade.

Enquanto isso, a vítima é alocada em categorias passíveis de culpabilização pelo crime, ou de vítima perfeita e recatada cujo sofrimento se torna um fetiche de justiça punitivista, em ambos os casos individualizando e tratando como excepcional algo que é sistêmico. O processo de individualização também ocorre a partir do discurso de que o problema da vítima foi se envolver intimamente com um homem “doente”, “louco” ou “psicopata” (WIGDOR; ARTAZO, 2015, p. 75). Essa banalização da violência também afeta o discurso mais geral em relação à violência de gênero, diminuindo a sensibilidade do público e ignorando a responsabilidade da sociedade e do Estado. Se a partir do colonialismo o corpo da mulher foi declarado como mais um território de conquista, agora ele é um bem de consumo, vivo ou morto.

A ironia é que mais da metade do público do gênero são mulheres, Alexandra White afirma que 70% das avaliações dos livros baseados em crimes reais na Amazon são de mulheres e que, de acordo com o Spotify, os podcasts de crimes verídicos fazem parte dos gêneros mais ouvidos pelo público feminino (WHITE, 2020, p. 10). Isso seria atribuído ao fato de que muitas mulheres encaram o gênero e sua profusão em plataformas digitais e fóruns como uma via possível para a organização comunitária acerca das violências a que são submetidas. Essa comunidade ainda é bastante norteadada pela identificação de mulheres brancas e de classes mais altas com o estereótipo da vítima perfeita.

[...] a garota morta é o palco para a construção de uma feminilidade branca perfeita. Conforme feministas brancas começam a criticar as narrativas de gênero que condicionam a morte da garota morta, o true crime do feminismo branco se torna um projeto de identificação com a garota morta de maneira a desfazer a posse patriarcal da mesma, mas que pode restabelecer a branquitude como seu marcados de bondade, inocência e passível de luto²⁹. (WHITE, 2020, p. 13, tradução nossa)

Porém, nos últimos anos ocorreu um aumento no número de podcasts e documentários produzidos com uma pesquisa fundamentada em análises mais extensas dos aspectos culturais, socioeconômicos e políticos que implicam na existência de tantos assassinatos de mulheres e o discurso vigente – dois deles fazem parte da pesquisa para este trabalho: *La Nota Roja*, criado pelas jornalista mexicanas Diana Washington Valdez e Lydia Cacho, e o brasileiro *Praia dos Ossos*, produzido pela Rádio Novelo. Há, também, uma preocupação maior em expandir a lente feminista, até então majoritariamente atinente ao já mencionado feminismo branco e liberal, o que também está circunscrito na ordem colonial moderna do capitalismo ao considerar o consumo – e o subsequente lucro – da dor e sofrimento de mulheres racializadas e seus corpos por mulheres brancas. Alexandra White coloca que: “No seu melhor, o *true crime* é capaz de oferecer um espaço feminista de luto e organização. No seu pior, reproduz narrativas de morte e trauma para o entretenimento e prazer de outrem”³⁰ (WHITE, 2020, p. 16, tradução nossa).

Outro debate fomentado pela comunidade que produz e consome conteúdo baseado em crimes reais é sobre a questão do punitivismo. Ainda que algumas produções tenham o intuito de demonstrar que as diversas falhas no sistema também

²⁹ Texto original: [...] the dead girl is the staging ground for the construction of a perfect white femininity. As white feminists begin to critique the gendered narratives that condition the dead girl's death, white feminist true crime becomes a project of identifying with the dead girl in a way that undoes some of the patriarchy's hold of her but may reinstate whiteness as her marker of good, innocent, and grievable. (WHITE, 2020, p. 13)

³⁰ Texto original: At its best, true crime offers a feminist space to grieve and organize. At its worst, true crime reproduces narratives of death and trauma for the entertainment and pleasure of others. (WHITE, 2020, p. 16)

são responsáveis pelo encarceramento de inocentes, é nesse contexto que também se propaga intensamente o discurso feminista carcerário pautado pela questão da sensação pessoal de segurança e o ideal de justiça punitiva-retributiva, a ideia de “vingar” a sociedade do mal cometido na mesma moeda. E, em alguns casos, incentiva-se com extrema irresponsabilidade o vigilantismo. O discurso não é muito diferente daquele propagado pelos programas policiais sensacionalistas, o único porém é a inclusão de uma perspectiva de gênero. Entendendo que o sistema de justiça opera dentro da mesma lógica do sistema colonial capitalista que perpetua o controle através da violência – é muito difícil imaginar alguém que saia do sistema prisional com menos propensão a espancar a esposa, por exemplo – e que está fundamentado a partir da proteção da propriedade privada, a propagação de ideias punitivistas sob o guarda-chuva dos feminismos é contraproducente:

Infere-se, então, que a estratégia adotada, sob o viés punitivista, cumpre apenas sua função de lei penal simbólica, não sendo suficiente para inverter as relações de poder e encerrar o ciclo de violência a que estão submetidas milhares de mulheres, ao impedir que as vítimas assumam a posição de protagonistas no enfrentamento da violência sofrida. (BORGES; RAZERA, 2021, p. 6)

Seriam necessárias, então, além de medidas que ampliem os direitos das mulheres, políticas públicas que, sob o prisma de gênero e raça e da compreensão das desigualdades, sejam capazes de acelerar a mudança na percepção sociocultural acerca da violência de gênero e do feminicídio e, principalmente, na percepção sobre as hierarquias que produzem as condições para a permanência e banalização dessa violência. Sendo assim, a articulação comunitária é de extrema importância para o desenvolvimento de um movimento cívico que contribua para a problematização e alteração de valores, discursos e práticas, e de um novo modelo de justiça.

A seguir, discutirei as circunstâncias que informam o discurso acerca do feminicídio no Brasil, norteadas pela campanha *Quem ama não mata* e o caso Maria da Penha, e no México, influenciado pelos casos de feminicídio em Ciudad Juárez. Ambos os casos refletem o contexto em que a produção artística analisada nesta pesquisa é criada. E, além de impactarem a percepção cultural do tema por sua notoriedade, resultam em demonstrações sobre a disputa das narrativas entre instituições do Estado e a mídia versus as famílias das vítimas, sobreviventes e o movimento feminista.

1.6 QUEM AMA NÃO MATA?

Após uma sucessão de casos de assassinatos de mulheres por seus companheiros na década de setenta, justificados com o argumento de “legítima defesa da honra”, as feministas brasileiras criaram uma campanha que é, provavelmente, a mais notória no país até hoje: *Quem ama não mata!* O slogan encapsula bem a percepção do feminicídio no Brasil, atrelado ao espaço privado, doméstico, e joga com a ideia do amor romântico, monogâmico, como gatilho do que até então eram considerados apenas crimes passionais.

Em 30 de dezembro de 1976, em Búzios, litoral do Rio de Janeiro, o *playboy* Doca Street, apelido de Raul Fernando do Amaral Street, assassinou a companheira Ângela Diniz com quatro tiros após uma briga. Ângela, que havia se tornado famosa pela beleza e ficou conhecida como “A Pantera de Minas” através da sensacionalização de sua vida em revistas de fofoca, era desquitada³¹ do primeiro marido e tinha um namoro conturbado com Doca, que apesar de ser o assassino, foi imediatamente transformado em vítima da história. A defesa de Doca foi estruturada em torno da suposta má conduta de Ângela, acusada de ser uma mulher promíscua, que mantinha relacionamentos homoafetivos, usuária de drogas, o que teria praticamente forçado a mão do assassino em “legítima defesa da honra”. A mídia e boa parte da sociedade abraçaram essa teoria, culpabilizando Ângela por desvirtuar o bom moço³² – mesmo que ele já tivesse 42 anos na época e também fosse separado da esposa com quem tinha um filho – “bem nascido”, de família influente. O poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902–1987) teria se manifestado sobre a revitimização da conterrânea afirmando que “aquela moça continua sendo assassinada todos os dias e de diferentes maneiras”. Doca virou herói (Fig.2), saiu livre e ovacionado do primeiro julgamento em 1979, afinal, seu erro teria sido amar demais uma mulher perigosa e desvirtuada. A acusação recorreu.

³¹ O desquite foi instituído no ano de 1942, a partir do artigo 315, da Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916 (Código Civil de 1916), como uma modalidade de separação do casal e de seus bens materiais, sem romper o vínculo conjugal, o que impedia novos casamentos. O divórcio só foi legalizado em 26 de dezembro de 1977, com a Lei do Divórcio (Lei nº 6.515/1977).

³² Informações adicionais que corroboram essa afirmação, incluindo registros em áudio do julgamento e de matérias veiculadas pela imprensa no período, podem ser encontradas no podcast *Praia dos Ossos* através do site oficial da Rádio Novelo: <www.radionovelo.com.br>.



Figura 2. Manchete do jornal mineiro *Diário da Tarde* referente ao julgamento de Doca Street. Reprodução: *Diário da Tarde*. Fonte: Rádio Novelo.

Na década seguinte, o mesmo argumento foi utilizado em outros casos de grande notoriedade. Em 1980, no julgamento do marido de Maria Regina dos Santos Souza Rocha, morta com seis tiros porque, segundo o próprio assassino, queria “fumar, usar ‘roupa indecente, inclusive biquíni’, fazer ginástica, retomar os estudos, trabalhar fora de casa e até andar de carro sozinha” (PRIORE, 2020, p. 323), e no caso do engenheiro Márcio Stancioli, que deu sete tiros na esposa Eloísa Ballesteros por suspeitar de infidelidade. Esses dois casos ocorreram em um espaço de 15 dias, em Minas Gerais. O comerciante fluminense Ademar Augusto Barbosa da Silva que “surrou, fuzilou, queimou e jogou em uma represa do rio Pará o corpo de sua mulher, Norma Ellen Luciano Pereira, que estava grávida” (PRIORE, 2020, p. 325), pois inconformado com a ideia de que outro homem, mesmo sendo médico, a visse nua, decidiu ele mesmo realizar o parto. Ao ser detido afirmou que não tinha medo da justiça, pois outros homens ricos mataram sem ser presos. De acordo com a historiadora brasileira Mary del Priore:

A violência contra as mulheres havia se multiplicado. E na segunda metade dos anos 1970 cresceu o contraste entre uma minoria bem-educada e progressista, sobretudo de mulheres, e um grupo mais vasto cujos horizontes permaneciam limitados à casa e à família. O desagrado dos homens com as conquistas femininas não tardou a se manifestar [...]. No ano 1980, choveram “balas conjugais”. Dos 45 casos noticiados pelos principais jornais do país, desde 1979, vítimas masculinas foram menos de dez. Só naquele ano, seis mulheres já haviam sido assassinadas por seus parceiros em Belo Horizonte. (PRIORE, 2020, p. 322 e 325)

A tese de legítima defesa da honra é herança direta do processo colonial no Brasil, pois era parte das *Ordenações Filipinas* (Livro V, Título XXXVIII)³³ que vigoraram no país até 1830 e influenciaram a legislação brasileira a longo prazo, dando respaldo legal ao marido que matasse a esposa por infidelidade, a mera suspeita já bastaria, ou se julgasse que a mesma havia descumprido as regras vigentes da conduta social lhe ferindo a honra. Apesar de não estar no Código Penal Brasileiro a partir da vigência da Constituição de 1988, se manteve como um recurso argumentativo comum na defesa de acusados pelo crime de feminicídio.

Durante o momento de transição entre a ditadura militar – período que incutiu em diversos casos de torturas e assassinatos brutais, e especialmente brutais sobre corpos femininos e dissidentes, pela máquina estatal e que também possui um número alto de assassinatos de meninas e mulheres pelas mãos de companheiros e familiares, mas não apenas deles, como demonstrado pelos crimes que vitimaram Aracelli Cabrera Sanches e Ana Lídia Braga – e a urgência das promessas de abertura e redemocratização na década de oitenta, as feministas brasileiras criaram

³³ Também chamado de Código Filipino, de 1603, editado por Filipe II de Espanha, é uma compilação de normas jurídicas e foi vigente no país até a instauração do Código Criminal do Império em 1830.

um movimento de reivindicação centralizado nas experiências das mulheres, especificamente na experiência das violências sofridas no contexto doméstico. As pautas consideradas “femininas” ganharam força também pelo retorno de diversas militantes e acadêmicas ao Brasil após a Lei da Anistia de 1979³⁴.

Em 1981, quando ocorria o segundo julgamento de Doca Street, os coletivos feministas do Rio de Janeiro – Coletivo de Mulheres/RJ, Grupo Feminista do Rio, Sociedade Brasil Mulher/RJ e o Centro da Mulher Brasileira/Niterói – elaboraram um manifesto intitulado *Quem ama não mata!*, denunciando as múltiplas violências sofridas pelas mulheres e apontando a influência da mídia no discurso de revitimização. O manifesto também denuncia que apenas as vítimas de classe média alta recebem qualquer destaque. A seguir, reproduzo os trechos do manifesto que consegui encontrar de maneira mais completa:

Nós, Feministas do Rio de Janeiro, repudiamos esses assassinatos e protestamos contra todas as formas de violência que sofremos no nosso dia a dia, lembrando que esses crimes acontecem com mulheres de todas as classes sociais embora só cheguem às manchetes dos jornais quando se trata de mulheres da classe média alta [...]. Manifestamos nossa solidariedade às mulheres mineiras que iniciaram um movimento de luta contra todas as formas de violência que recaem sobre nós, mulheres. Que todas nós lutemos juntas em defesa de nossos direitos fundamentais de autonomia e liberdade! Essa violência é a forma exacerbada de domínio do homem sobre a mulher, que se considerando seu senhor e proprietário, atribui-se o direito de dispor sobre sua própria vida. Essa violência é expressão máxima de toda a opressão de uma moral machista que, sistematicamente difundida pelos meios de comunicação de massa, tenta sensibilizar a opinião pública contra nossos projetos de emancipação, independência e autonomia. Fatos como esses revelam uma moral machista que justifica a violência de sermos consideradas objetos sexuais; a violência de nos ser negada uma identidade própria; a violência da desigualdade de oportunidades de trabalho; a violência da dupla jornada de trabalho; a violência do mando do pai sobre a filha, do marido sobre a mulher; a das agressões sexuais que sofremos todos os dias nas ruas. Não vamos admitir que, sob alegação de uma “pretensa legítima defesa da honra”, tentem se transformar as vítimas em réus, como no caso Doca Street baseado na exploração dos sentimentos e da vida mais íntima dessas mulheres. Não vamos admitir que mais uma vez tentem nos negar o direito de dispor livremente sobre nossa vida, sobre nosso corpo. (RIO DE JANEIRO, 1981 *apud* MEDEIROS, 2011, p. 7-8)

Apesar do título, que teria sido inspirado em uma pichação, o manifesto vai além da concepção de que os homens matam por amar demais ou por amor não correspondido, denunciando principalmente o contexto que reforça o sentimento de posse dos homens sobre as mulheres, afinal, quem ama também mata desde que veja a companheira como propriedade e tenha o respaldo da sociedade. O movimento e os casos que o deflagraram também foram a inspiração para a minissérie de mesmo

³⁴ A Lei da Anistia, no Brasil, é a denominação dada à Lei nº 6.683, sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, após intensa pressão popular, incluindo o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), criado em 1975. A lei permitiu o retorno de todos os acusados de crimes políticos no período do regime militar.

nome transmitida pela Rede Globo em 1982, assim como os programas *TV Mulher* e *Delegacia da Mulher*, ferramentas úteis na disseminação pública das pautas feministas em um canal de televisão aberto. No mesmo período, em São Paulo, foi criado o movimento SOS Mulher, que se multiplicou em diversos estados brasileiros. Uma das campanhas criadas pelo movimento foi *O Silêncio é cúmplice da violência*, cujo gatilho foi o feminicídio da cantora e compositora Eliane Grammont, morta a tiros pelo ex-marido músico em março de 1981, enquanto estava performando no palco de um bar da capital paulista.

É necessário apontar que mesmo que o movimento feminista tenha atentado para a seletividade acerca de quais vítimas causam mais indignação e são consideradas passíveis de simpatia, até hoje não são todas as mulheres que se enquadram no papel de “vítima ideal”. Exemplo disso é que, em 1979, durante o período das articulações em nome das mulheres assassinadas, o caso da *Morte da Mariposa* não recebeu atenção e solidarização plena. Maria Regina Rezende, conhecida pelo apelido de Mariposa na Boca do Luxo, foi envenenada e carbonizada por um cliente que a conhecia há mais de um ano. Maria Regina era trabalhadora do sexo, seu assassino foi inocentado, e a manifestação realizada no centro de São Paulo em protesto por sua morte se deu pela mobilização de “prostitutas e travestis” e ocorreu durante a noite, de acordo com publicação da *Folha de S. Paulo* em setembro de 1979³⁵.

O período também gerou frutos em termos de políticas públicas, centralizadas principalmente nos eixos da saúde e da violência, e na criação de centros de acolhimento e enfrentamento à violência. Em agosto de 1985 foi aberta a primeira Delegacia de Defesa da Mulher, em São Paulo e, no mesmo ano, as mulheres passaram a reivindicar participação e igualdade no processo da Assembleia Constituinte através do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, da campanha *Mulher e Constituinte* e a elaboração da *Carta das Mulheres aos Constituintes*.

É também da década de oitenta o caso mais emblemático de violência doméstica perante a lei brasileira, ainda que sua resolução tenha ocorrido quase vinte anos depois. Maria da Penha, farmacêutica e bioquímica, sofreu duas tentativas de assassinato pelo então marido, o economista e professor universitário Marco Antonio Heredia Viveros. Na primeira tentativa, durante uma simulação de assalto, Maria levou um tiro nas costas enquanto dormia e a lesão a deixou paraplégica. Após um período de internação, cirurgias e convalescência, Maria voltou para casa. O marido a manteve em cárcere privado e tentou eletrocutá-la durante o banho. Sobrevivendo mais uma vez, ela entra na justiça. Marco Antonio saiu em liberdade do primeiro julgamento em 1991 e do segundo julgamento em 1996, apesar da condenação.

³⁵ Matéria disponível em: <<http://folha.com/no1728282>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

Em 1998, Maria da Penha, o Centro para a Justiça e o Direito Internacional (CEJIL) e o Comitê Latino-americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM) denunciaram o caso para a Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (CIDH/OEA). Após anos de omissão, em 2001 o Estado brasileiro foi responsabilizado por negligência e tolerância em relação à violência doméstica praticada contra as mulheres brasileiras, recebendo recomendações da CIDH para realizar reformas de modo a assegurar a preservação dos direitos das mulheres nos processos judiciais, oferecendo o amparo necessário e indenizações às vítimas. Dentre as recomendações também está a inclusão de unidades curriculares destinadas à compreensão da importância do respeito à mulher e a seus direitos de acordo com a Convenção de Belém do Pará (1994)³⁶ nos planos pedagógicos. Após tramitação no Senado Federal, a Lei Maria da Penha foi assinada em 7 de agosto de 2006 pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Como descrito anteriormente, é a lei que define os processos de enfrentamento à violência doméstica e intrafamiliar no país.

É a partir desse momento que mais políticas públicas em relação ao problema da violência contra a mulher são consolidadas com a expansão das Delegacias da Mulher, a obrigatoriedade da divulgação plena do Ligue 180, Central de Atendimento à Mulher, criada em 2003, e a Casa da Mulher Brasileira, centro de atendimento e acolhimento especializado no atendimento à mulher em situação de violência doméstica inaugurado pela ex-presidenta Dilma Rousseff em 2015.

Infelizmente, seguindo a lógica do *backlash* agenciado pelos movimentos neoconservadores mencionados anteriormente, a garantia dos direitos das mulheres no Brasil segue sendo um campo de disputa acirrado. Desde 2016 as iniciativas para retroceder com os avanços de pautas ligadas à violência, legalização do aborto e autonomia dos corpos se multiplicaram em diferentes âmbitos da sociedade. Apenas um dos exemplos mais recentes em termos de cultura e discurso é o videoclipe da cantora gospel Cassiane, lançado em 2020, no qual a violência doméstica é romantizada e colocada como algo a ser resolvido entre o casal e Deus. Após mobilização popular, o clipe de *A Voz* foi editado e agora possui cenas na qual a personagem principal recorre ao número 180, do Disque Denúncia da Central de Atendimento à Mulher. Um levantamento realizado na rede de acolhimento do Núcleo de Defesa e Convivência da Mulher Casa Sofia, em São Paulo, aponta que 40% das vítimas de violência contra

³⁶ A Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher é um instrumento internacional de direitos humanos adotado pela Comissão Interamericana de Mulheres (CIM) da Organização dos Estados Americanos em conferência realizada em Belém do Pará, Brasil, em 9 de junho de 1994. É o primeiro tratado internacional legalmente vinculante, que criminaliza todas as formas de violência contra a mulher, em especial, a violência sexual.

a mulher que buscaram atendimento eram evangélicas³⁷.

Apesar do destaque para o teor doméstico das violências, não se pode ignorar que a máquina estatal também mata mulheres todos os dias, principalmente mulheres negras e indígenas. Se os casos que despontam na mobilização dos movimentos feministas no Brasil acerca do feminicídio são circunscritos no embate entre o público e o espaço privado, nas relações amorosas e o sentimento de posse, o caso mais notório do México demonstra que o feminicídio é uma continuidade do sistema de exploração e morte fundador dos Estados-nação no continente Americano. E, sendo assim, extrapolam com mais obviedade o domínio privado.

1.7 MULHER, TERRITÓRIO E PODER

O caso mais emblemático de feminicídio no México é, com certeza, o do *Campo Algodonero*, em Ciudad Juárez, no norte do estado de Chihuahua, fazendo fronteira com El Paso, Texas. A cidade, além de ser populosa, integra uma das fronteiras com maior trânsito de migrantes e trabalhadores. O processo de industrialização que havia começado na década de sessenta, foi fortemente impulsionado no início da década de noventa com a criação, em 1991, e a consolidação, em 1994, do acordo de livre comércio entre México, Estados Unidos e Canadá, o NAFTA (North American Free Trade Area).

Entre outras coisas, incluindo diversas isenções tarifárias, o acordo permitiu que empresas do Canadá e, principalmente, dos Estados Unidos migrassem para o México em busca de benefícios fiscais e mão de obra de baixo custo. Isso resultou na implementação massiva do sistema de indústrias *maquiladoras* no território mexicano. Também chamadas de *maquilas*, são fábricas de produção exclusiva para a exportação, importando a matéria prima, produzindo os bens manufaturados e enviando-os para o país originário da empresa para a distribuição. O acordo define que essas fábricas não podem comercializar diretamente os itens que produzem, ou seja, são passíveis de venda no México apenas através da reimportação. As *maquilas* estão presentes em diversas regiões em que há permissividade para a exploração intensa da mão de obra barata, como na fronteira do Paraguai, Nicarágua e em alguns dos países do Sul da Ásia. Ainda que fossem presentes no México desde a década de sessenta, é após o NAFTA que explodem em números e ganham maior liberdade em suas operações. O termo espanhol *empresa maquiladora* se origina no sistema de compensação criado

³⁷ Dados apresentados pela pesquisadora Valéria Cristina Vilhena no evento Fazendo Gênero, em 2010.

para produtores utilizarem moinhos no processamento do trigo, revertendo parte do produto final como pagamento. O sistema também era usado na produção açucareira colonial no Caribe.

Geralmente, as *maquilas* contratam uma maioria de mulheres e também há a preferência por mulheres jovens, sem filhos, com idades entre 16 e 30 anos. A justificativa seria a de que elas possuem “mãos pequenas e ágeis” (JASIS; GUENDELMAN, 1998, p. 621), ideais para a produção têxtil ou de pequenos eletrônicos e se ausentam menos ao trabalho já que suas demandas familiares seriam menores. As jornadas de trabalho são longas, os salários e as condições de trabalho são baixos, e as fábricas costumam ter alta rotatividade de trabalhadores. De acordo com a análise de Patrícia Alves Lobo acerca da exploração do trabalho feminino no contexto industrial de Ciudad Juárez:

As trabalhadoras são, normalmente, contratadas segundo critérios que assentam na sua aparência física, juventude, inexperiência e submissão. A sua capacidade reprodutiva é associada a prejuízo financeiro, o que conduz a práticas laborais ilegais, que nunca seriam possíveis a norte da fronteira, como a obrigatoriedade de testes de gravidez, monitorização de ciclos menstruais e inquéritos sobre hábitos sexuais (Wright, 2007, p. 195; Gaspar de Alba e Guzmán, 2010, p. 64). Assim, a par da feminização dos modelos de trabalho, surge a sexualização das trabalhadoras, encorajada na contratação e supervisionada durante o contrato (Fregoso, 2007, p. 45). O espaço da fábrica é, portanto, um domínio masculino, onde a sexualidade feminina é controlada por empresas que objetificam a mulher e a convertem numa peça a ser consumida e descartada. (LOBO, 2016, p. 49)

Como as jornadas são extensas e muitas das trabalhadoras não possuem meio de transporte particular, as empresas também cuidam do transporte das mesmas, controlando-as por períodos adicionais. A instauração massiva das *maquiladoras* no país, junto a promessas de desenvolvimento econômico, fez com que as mulheres, principalmente com pouco acesso à educação, conseguissem vislumbrar uma alternativa para conquistar algum nível de autonomia ou auxiliar na renda familiar, mesmo em uma situação precária de trabalho.

Outro resultado da consolidação do NAFTA é a intensificação de trânsitos na fronteira norte mexicana, lícitos e ilícitos. Permeada pela desigualdade, possuindo uma das forças de trabalho mais bem remuneradas de um lado da fronteira e seu total oposto do outro, também é a fronteira com o sistema de tráfico mais lucrativo do mundo (SEGATO, 2005, p. 274) e, durante a década de noventa, uma das regiões com o custo de vida mais caro do país (JASIS; GUENDELMAN, 1998, p. 628). É nesse contexto que se deflagra o Caso do *Campo Algodonero*.

Desde o início dos anos noventa, Ciudad Juárez viu um aumento alarmante de homicídios e desaparecimentos, principalmente de mulheres, com os números chegando às centenas. Em novembro de 2001 um trabalhador cruzava um terreno

abandonado, que havia servido como área de plantio de algodão próximo à Ponte Internacional Paso del Norte e, por consequência, da localização com maior concentração de indústrias, e encontrou os corpos de três mulheres. Após as autoridades serem notificadas, foram encontrados mais cinco corpos na mesma área, totalizando oito vítimas com idades entre 15 e 20 anos: Esmeralda Herrera Monreal, Laura Berenice Ramos Monárrez, Claudia Ivette González, María de los Ángeles Acosta Ramírez, Mayra Juliana Reyes Solís, Merlín Elizabeth Rodríguez Sáenz e María Rocina Galicia. Em algumas das vítimas foi possível identificar indícios de tortura e violação sexual. Em março de 2002 as mães de três das vítimas, Irma Monreal Jaime, Benita Monarrez e Josefina Gonzalez, denunciaram o Estado mexicano perante a Comissão Interamericana de Direitos Humanos pela má condução do caso. Em 2009 a CIDH declarou a culpabilidade do Estado e determinou medidas de reparação, incluindo o pagamento de indenizações às famílias das vítimas, a construção de um memorial – que inclui uma estátua de bronze criada pela artista chilena radicada no México Veronica Leiton – (Fig.3 e Fig.4) e implementação de medidas investigativas e penais mais rígidas para os crimes de feminicídio e violência contra a mulher.

O manto da estátua *Flor de Arena*, inaugurada em 2012, possui a inscrição de 400 nomes de mulheres desaparecidas. Quando ocorre a inauguração da placa memorial em 2019, dez anos após a decisão da CIDH, são incluídas 20 fotografias de mulheres assassinadas. Apesar de o caso ter sido baseado em três das oito vítimas iniciais, o número de feminicídios e desaparecimentos seguiu aumentando. Com diferentes teorias investigativas envolvendo narcotráfico, violência conjugal e até a ação de assassinos em série, as resoluções são poucas e duvidosas, e, pela falta de transparência quase que generalizada inclusive no sistema de *Fiscalías para la Atención de Delitos contra Mujeres* (similar ao das Delegacias da Mulher no Brasil), famílias e ativistas consideram que o governo mexicano não implementou as medidas recomendadas pela CIDH.



Figura 3. Memorial Víctimas de Femicidio Campo Algodonero Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2019, Ciudad Juárez, México.

Reprodução: Gobierno Municipal, H. Ayuntamiento de Juárez.



Figura 4. Veronica Leiton. *Flor de Arena*, 2012. Bronze, 4,5m. Memorial Víctimas de Femicidio Campo Algodonero Corte Interamericana de Derechos Humanos, Ciudad Juárez, México. Reprodução: thefeministwire.com

O perfil das mulheres que desaparecem ou aparecem mortas em diversas regiões da cidade, anos depois, segue sendo o mesmo, estudantes ou trabalhadoras das *maquilas*. A faixa etária foi expandida, conformando meninas e mulheres de 15 a 25 anos. Esse mesmo perfil foi utilizado pelas forças de ordem e instituições governamentais para questionar o comportamento das vítimas de acordo com a máxima de que “lugar de mulher honesta é em casa” e que, se elas estavam na rua durante a noite, estavam procurando problemas. Para Rita Segato, a insistência das autoridades e da mídia de que os crimes eram motivados por questões passionais ou puramente sexuais impulsionadas pela conduta das vítimas induz ao erro:

É dessa forma que autoridades e formadores de opinião, ainda que pretendam falar em nome da lei e dos direitos, estimulam uma percepção indiscriminada da quantidade de crimes misóginos que ocorrem nessa localidade, como em qualquer outra do México, da América Central e do mundo: crimes passionais, violência doméstica, abuso sexual, estupro por mãos de agressores seriais, crimes por dívidas de tráfico, tráfico de mulheres, crimes de pornografia virtual, tráfico de órgãos etc. Entendo essa vontade de indistinção, assim como também a permissividade e naturalidade com que em Ciudad Juárez se percebem todos os crimes contra as mulheres, como um *smoke-screen*, uma cortina de fumaça cuja consequência é impedir que se veja claro um núcleo central que apresenta características particulares e semelhantes. É como se círculos concêntricos formados por uma variedade de agressões ocultassem em seu interior um tipo de crime particular, não necessariamente o mais numeroso, mas sim o mais enigmático por suas características precisas, quase burocráticas: seqüestro de mulheres jovens com um tipo físico definido e em sua maioria trabalhadoras ou estudantes, privação da liberdade por alguns dias, torturas, estupros “coletivos” – como declarou no fórum o ex-chefe de perícia Oscar Máynez mais de uma vez –, mutilação, estrangulamento, morte certa, mistura ou extravio de pistas e evidências por parte das forças da lei, ameaças e atentados contra advogados e jornalistas, pressão deliberada das autoridades para culpar bodes expiatórios claramente inocentes, e continuidade ininterrupta dos crimes desde 1993 até hoje. A essa lista soma-se o fato de que nunca nenhum acusado pareceu verossímil para a comunidade e nenhuma “linha de investigação” demonstrou resultados. (SEGATO, 2005, p. 268-269)

Ou seja, ainda que existam os casos de feminicídio decorrentes de violência doméstica como em qualquer outra região da América Latina, e ainda que os mesmos sejam numerosos como demonstrado anteriormente pela exposição de dados, a questão central para a morte de mulheres em Ciudad Juárez é um sistema de exploração dos corpos das mulheres. Trata-se de uma rotina de trabalho extremamente precarizado até a morte – e após dela através da exibição de seus corpos – em um território organizado em torno da exploração capitalista e que sofre com guerras territoriais deflagradas pelo narcotráfico e as forças de ordem, que passaram a ocupar as cidades da fronteira norte do México amparadas pelos governos mexicano e estadunidense em função da interminável “guerra contra as drogas”³⁸. Esse sistema de

³⁸ Ao longo do podcast documental *La Nota Roja* (2020), as pesquisas documentais e entrevistas realizadas pelas jornalistas Diana Washington Valdez e Lydia Cacho demonstram que as intervenções não acarretaram em nenhum benefício em termos de segurança ou qualidade de vida para a população.

disputa territorial que utiliza a extrema violência contra as mulheres como instrumento de demonstração de poder também pode favorecer no acobertamento de feminicídios de teor doméstico. De acordo com Segato (2005, p. 275) os feminicídios de Ciudad Juárez “podem ser mais bem compreendidos se deixarmos de pensar neles como consequência da impunidade e imaginarmos que se comportam como produtores e reprodutores de impunidade”.

É nesse contexto que as famílias das vítimas e o movimento feminista passam a se articular pela busca de respostas e de um tratamento digno através da criação de organizações da sociedade civil, grupos de apoio e intervenções públicas e protestos. Em 1998, após a morte de sua filha Maria Sagrario Gonzalez Flores, Paula Flores Bonilla iniciou a tradição da colocação de cruces cor-de-rosa (Fig.5) para memorializar as vítimas de feminicídio no país. Assim como diversas outras vítimas, Maria era jovem e trabalhava em uma *maquila*. Desde então, as cruces cor-de-rosa estão presentes em marchas feministas, além de marcarem os locais onde corpos de mulheres assassinadas são encontrados (Fig.6).

As cruces podem ser pintadas em muros e postes, normalmente em tinta rosa e preta, ou construídas com ripas de madeira pintadas de rosa, e são símbolo da luta de familiares e sobreviventes contra o apagamento dos crimes pela polícia e pelas instituições governamentais. Posteriormente, o ato que começou como um pequeno protesto de familiares indignados com a impunidade se transformou em um projeto que abrange o país inteiro. Desde 2018, uma organização chamada *Cruces X Rosas* atua em parceria com famílias, artistas e ativistas para fazer a manutenção das cruces, muitas vezes retiradas pela polícia ou por agentes das prefeituras. A iniciativa também difunde meios de denúncia e formas de identificar a violência, além de conectar a população com organizadoras do movimento feminista.



Figura 5. Intervenção nos muros de Ciudad Juárez, México, por Paula Flores Bonilla, 2016.
Foto: Tracey Joyce. Reprodução: www.daughtersoffemicide.com



Figura 6. Intervenção comunitária em Lomas del Poleo, lugar onde foram encontrados corpos de 8 mulheres vítimas de feminicídio no ano de 1996 em Ciudad Juárez, México. Foto: Iose, 2007. Domínio Público.

Apesar de ser conhecido como coletivo, especificamente na Argentina, o surgimento do mote *Ni Una Menos* se dá em Ciudad Juárez, México, em 1995. A escritora e ativista de Direitos Humanos Susana Chávez (1974–2011) utilizava a frase “Ni una menos, ni una muerta más” em seu *blog* e em protestos contra os feminicídios ocorridos na região. Susana passou a trabalhar com a associação *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*, denunciando o governo mexicano, e a frase se alastrou pela América Latina. Susana foi encontrada morta e mutilada em janeiro de 2011 na Colônia Cuauhtémoc da mesma cidade em que nasceu. A associação *Nuestras Hijas de Regreso a Casa* foi fundada por Norma Andrade e Marisela Ortiz, mãe e professora, respectivamente, de Lilia Alejandra García Andrade, jovem de 14 anos, estudante e trabalhadora de *maquila*, que desapareceu e foi encontrada morta no espaço de uma semana em fevereiro de 2001. A organização se tornou uma das maiores provedoras de acolhimento, tanto das famílias quanto de mulheres sobreviventes na região, oferecendo uma gama de serviços desde auxílio jurídico e criação de redes de denúncia até diferentes programas de reabilitação e terapia ocupacional.

Pelo trabalho internacionalmente reconhecido que realizam em prol de políticas públicas que promovam a solução do problema da violência de gênero e dos feminicídios no país, assim como de maior transparência e disseminação de informação sobre o tema e os processos investigativos, as fundadoras passaram a sofrer ameaças de morte. Em 2011 elas passaram a viver em exílio nos Estados Unidos. Em 2017 a irmã de Lilia, Malú García Andrade, foi vítima de um atentado no qual uma rajada de tiros foi disparada contra o carro que a transportava na cidade de Toluca, capital do Estado do México. A Comissão Interamericana dos Direitos Humanos impôs ao governo mexicano que instaurasse medidas cautelares e de proteção para a família em 2008.

Seguindo a lógica de exploração dos corpos femininos pelo sistema capitalista e os dados atualizados da incidência do feminicídio no México, é justamente no Estado do México que estão localizadas as cidades em que atualmente mais morrem mulheres assassinadas no país. Ciudad Nezahualcóyotl e Ecatepec de Morelos estão situadas a leste da Cidade do México e são consideradas “cidades dormitórios” de trabalhadores que viajam para a região metropolitana da Cidade do México diariamente. É uma localização à margem dos privilégios e da mentalidade progressista da capital. Um exemplo da bolha criada em D.F. (Distrito Federal, como também é chamada da Cidade do México) é o direito ao aborto, acessível de forma legal e segura na capital, mas proibido ou com acesso restrito no restante do país, mesmo com o processo de descriminalização iniciado em 2007. Similarmente a Ciudad Juárez, a região também possui parques industriais e *maquilas*.

Além das condições precárias de trabalho que, novamente, incluem jornadas longas e propiciam uma maior vulnerabilidade das trabalhadoras em seus percursos casa-trabalho-casa, há a questão da divisão de gênero do trabalho e a cultura conservadora que interpreta a saída das mulheres do ambiente doméstico para integrar a força de trabalho como algo danoso aos valores tradicionais. Como resultado da permanência de uma cultura machista, em muitos casos a não exclusividade na dedicação da mulher aos cuidados da família e ao trabalho doméstico não remunerado se torna um gatilho para que seus companheiros ou familiares lhe sujeitem à violência moral e física. A questão da autonomia e da conduta da mulher que trabalha fora de casa não é uma discussão nova no México. A socióloga Leslie Salzinger, em sua pesquisa acerca da produção de gênero no processo de industrialização no país, demonstra como o discurso de que a participação no mercado de trabalho desvirtuaria as mulheres, promovendo sua promiscuidade, afrontando os homens desempregados e a masculinidade de seus maridos (SALZINGER, 2006, p. 36-40).

Salzinger também aponta que esse discurso foi intensamente fomentado pelas mesmas elites que exploram, através da informalidade, a força de trabalho formada por mulheres pobres, indígenas e migrantes. Ironicamente, muitas das justificativas dos dirigentes das empresas transnacionais para a implementação massiva da mão de obra feminina através das *maquiladoras* possuíam base na crença de que as mulheres, sobretudo, as mulheres de classes mais desfavorecidas, tinham predisposição a serem obedientes e aceitarem ordens, principalmente de figuras de autoridade masculinas (SALZINGER, 2006, p. 37). Arma-se uma dicotomia entre as formas de exploração impostas pelas elites mexicanas e a exploração impulsionada pelas elites estadunidenses através da indústria que perdura. A isso se soma a negação da possibilidade de autonomia feminina pelos homens que se consideram proprietários de suas companheiras. O resultado é o risco de morte na rua, no trabalho ou em casa.



**2. A ARTE FEMINISTA E
A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER**

Após a compreensão dos aspectos socioculturais que influenciam a produção das obras a serem discutidas nesta pesquisa, discute-se o histórico da imbricação entre arte e ativismo através de abordagens feministas acerca da questão da violência de gênero e do feminicídio.

Desde a década de setenta, teóricas e historiadoras da arte com abordagem feminista passaram a analisar de maneira mais detalhada a representação de violência e sexualidade presente em obras de arte através de diferentes períodos. Inicia-se não só uma revisão da forma com a qual as imagens seriam observadas e teorizadas, mas também um processo de resgate das artistas mulheres, o que redimensiona a gama de abordagens a serem levadas em consideração. A artista do barroco italiano Artemisia Gentileschi (1593–1656) é um notório exemplo de resgate do olhar de uma mulher sobre as mesmas violências retratadas de forma higienizada por artistas homens. Tendo ela mesma sido vítima de violência sexual, passa a retratar cenas do cânone através de sua perspectiva, incluindo cenas bíblicas como *Suzana e os Anciões*, datada de 1610 (Fig.7), obra na qual se vê o claro desconforto com os avanços masculinos na face da personagem retratada. Outro exemplo é o trabalho de Käthe Kollwitz (1867–1945), gravurista alemã atuante no início do século XX, que registrou sob a perspectiva das mulheres os horrores de diferentes conflitos e sistemas de repressão. Na obra *Raped (Vergewaltigt)*, de 1907 (Fig.8), Kollwitz representa de maneira sutil o corpo de uma mulher violentada em meio à vegetação. A obra faz parte da série *Peasants War* e retrata um dos exemplos da crueldade da nobreza alemã contra os camponeses durante as revoltas ocorridas na Alemanha do século XVI.

Também é possível encontrar exemplos da abordagem acerca das violências de gênero através da perspectiva feminina na arte mexicana no período que segue a revolução iniciada em 1910. A artista e escritora Isabel “Chabela” Villaseñor (1909–1953) realizou diversas obras, nos mais variados suportes, a respeito do cotidiano das mulheres e as violências sofridas pelas mesmas, incluindo em seu trabalho a representação de casos de feminicídio. A partir de meados da década de vinte, compôs *corridos*³⁹ que contavam a rotina complexa das mulheres e eram acompanhados de ilustrações feitas em xilogravura. Villaseñor também escreveu uma peça teatral, intitulada *Elena La Traicionera*, em 1929. A peça, acompanhada da composição de *corridos* e produção de gravuras ilustrativas (Fig.9), conta a história de uma jovem assassinada pelo marido após ser cortejada por um militar francês. Com a honra ferida, o marido de Elena utiliza um machete para atacar violentamente a bela jovem enquanto uma trabalhadora doméstica assiste horrorizada.

³⁹ *Corrido* é um gênero musical mexicano desenvolvido no século XVIII cujas canções abordam relacionamentos, questões políticas e eventos históricos. O gênero desempenhou um papel importante durante a Revolução Mexicana como meio de difundir informações.

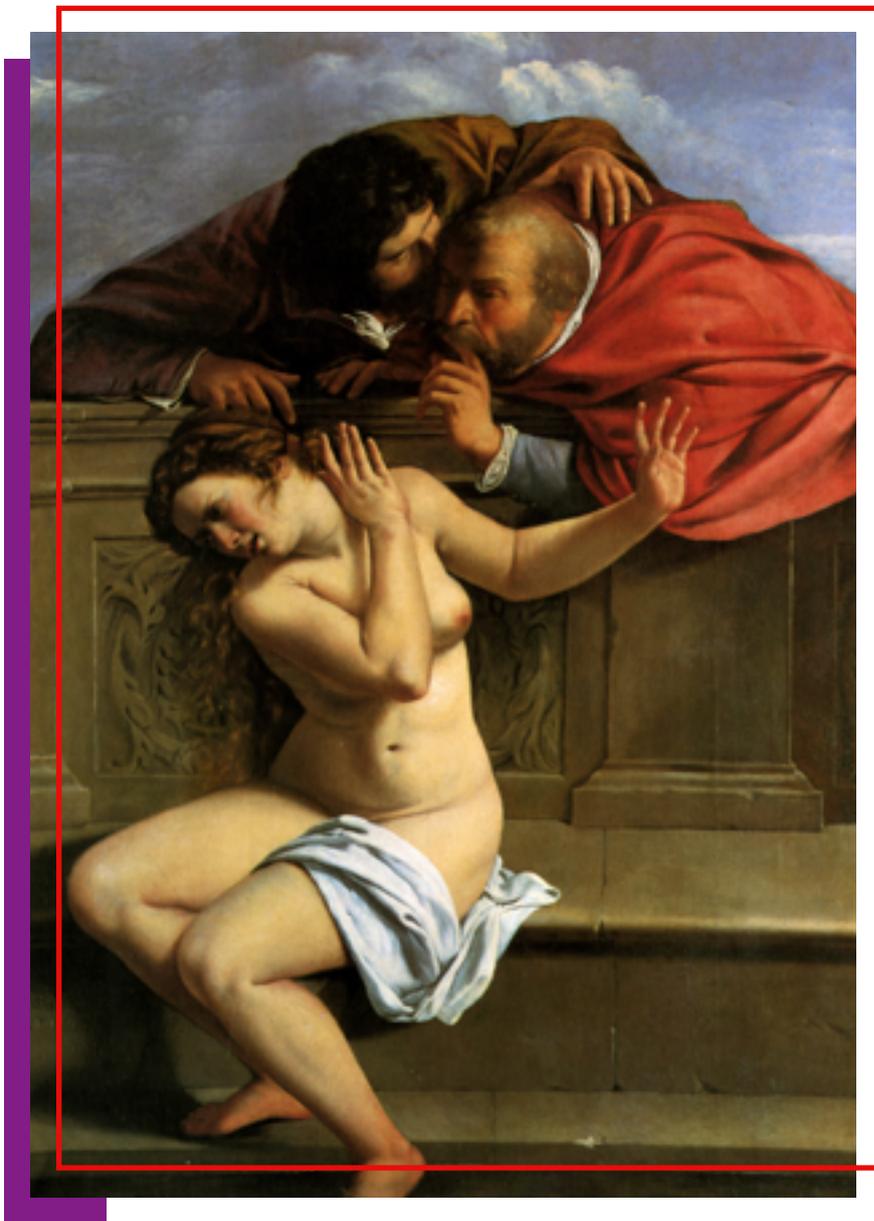


Figura 7. Artemisia Gentileschi (1593–1656)
Suzana e os Anciões, 1610.
Óleo sobre tela, 170 cm x 119 cm
Schloss Weißenstein, Pommersfelden, Alemanha



Figura 8. Käthe Kollwitz (1867–1945).
Raped (Vergewaltigt), 1907.
Gravura água-forte e verniz mole, 51,3 cm x 67,7 cm.
Metropolitan Museum of Art, NY, Estados Unidos.



Figura 9. Isabel 'Chabela' Villaseñor (1909–1953)
Elena la Traicionera, c.1929
Xilogravura, sem dados sobre as dimensões

Em 1935, a pintora Frida Kahlo (1907–1954) realizou a obra *Unos cuantos piquetitos* (Fig.10), inspirada em notícias publicadas na imprensa mexicana sobre um marido que, após assassinar a esposa com cerca de vinte punhaladas, se defendeu no tribunal alegando que haviam sido apenas “umas facadinhas de nada”. A cena criada por Frida, também inspirada pelo estilo dos ex-votos mexicanos, traz a vítima nua e ensanguentada deitada em uma cama, e o marido em pé ao lado, com a arma do crime na mão, sorrindo. No ano seguinte, em 1936, a muralista Aurora Reyes (1908–1985)⁴⁰ realizou o primeiro mural de autoria feminina em um edifício público no país. Intitulada inicialmente *La Maestra Asesinada* (Fig.11) – e posteriormente chamado de *El Atentado a las Maestras Rurales* – a pintura retrata uma professora indígena sendo brutalmente atacada por dois homens na presença dos alunos. Enquanto um dos homens golpeia a professora no rosto com uma coronhada, o outro a arrasta pelos cabelos com uma das mãos. Com a outra mão ele destrói um livro e sua posição corporal forma o desenho de uma suástica. O magistério – uma das profissões normalmente atreladas às mulheres e subvalorizada também por esse aspecto, foi importante nas escolas rurais implementadas a partir da revolução como plataforma para democratizar a educação no país – havia se tornado foco de ataques por ser considerada uma atividade socialista. As *normales* rurais, como são conhecidas, possibilitam um acesso maior ao ensino de qualidade e ao raciocínio crítico por jovens habitantes de regiões afastadas dos grandes centros urbanos, em sua maioria indígenas.

É possível destacar já neste momento a insatisfação das mulheres em relação às promessas revolucionárias não concretizadas, o que anos depois seria um dos catalisadores da eclosão do movimento feminista na década de setenta como apontado no capítulo anterior através do pensamento da antropóloga Lourdes Arizpe. Após anos de participação substancial nas mobilizações e conflitos do período revolucionário, as mulheres se encontravam de novo sistematicamente marginalizadas da vida pública e presas em situações de violência, seja doméstica, seja no trabalho.

É também durante a década de setenta, sob a influência da segunda onda do feminismo, que artistas alinhadas ao pensamento feminista passam a criar obras com base nas comunidades afetadas pela violência de gênero em países como o México e os Estados Unidos. Nesse contexto, os aspectos colaborativos, participativos e comunitários da produção artística recebem importante destaque no processo de criação e o diálogo entre a arte e o movimento feminista.

⁴⁰ Aurora Reyes Flores foi uma pintora e escritora mexicana considerada a primeira muralista de grande destaque no país. Foi membro do Partido Comunista e membro fundador da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários e da Confederação Nacional Campesina.

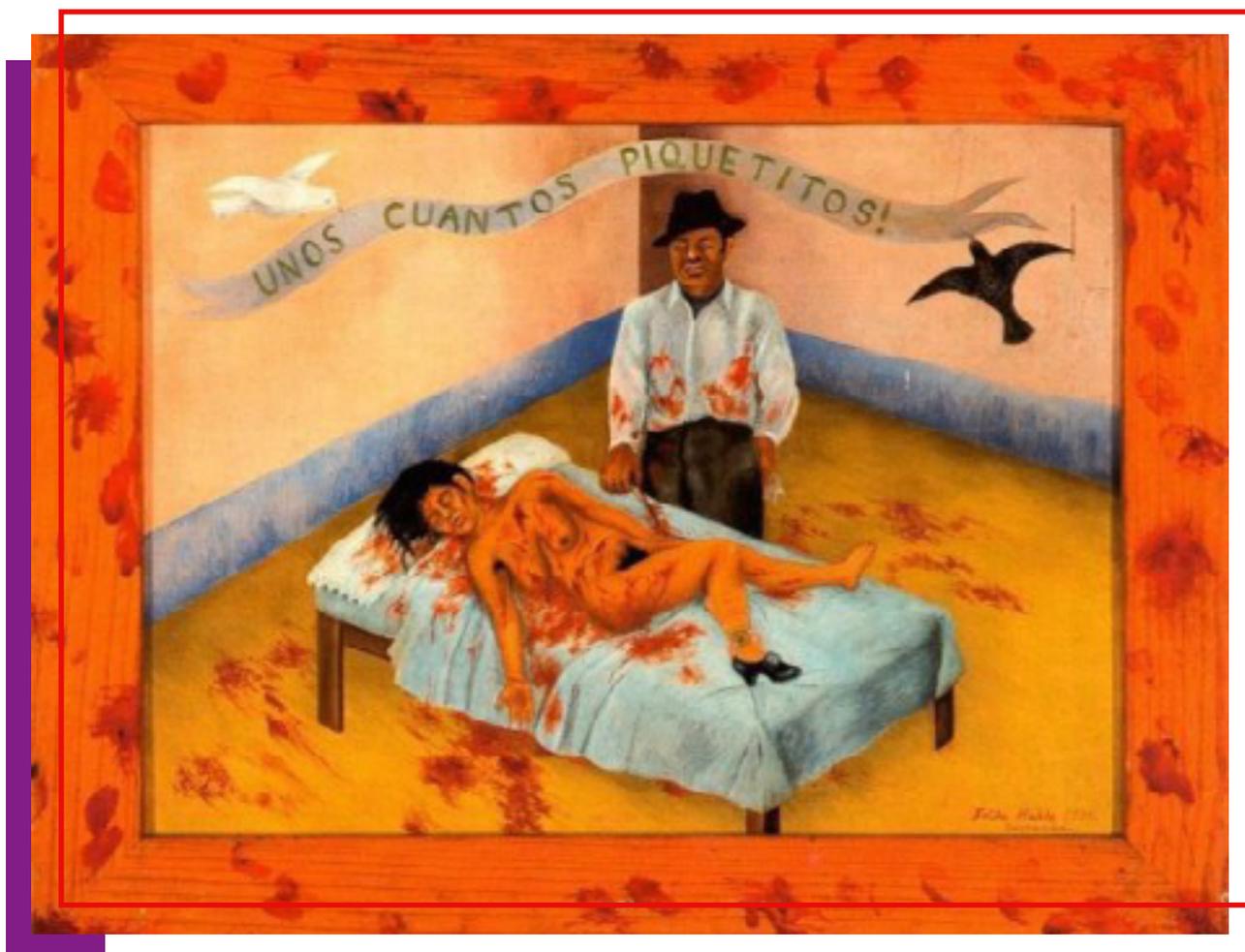


Figura 10. Frida Kahlo (1907–1954)
Unos cuantos piquetitos, 1935.
Pintura óleo sobre metal, 48 cm x 38 cm
Museo Dolores Olmedo, Cidade do México, México

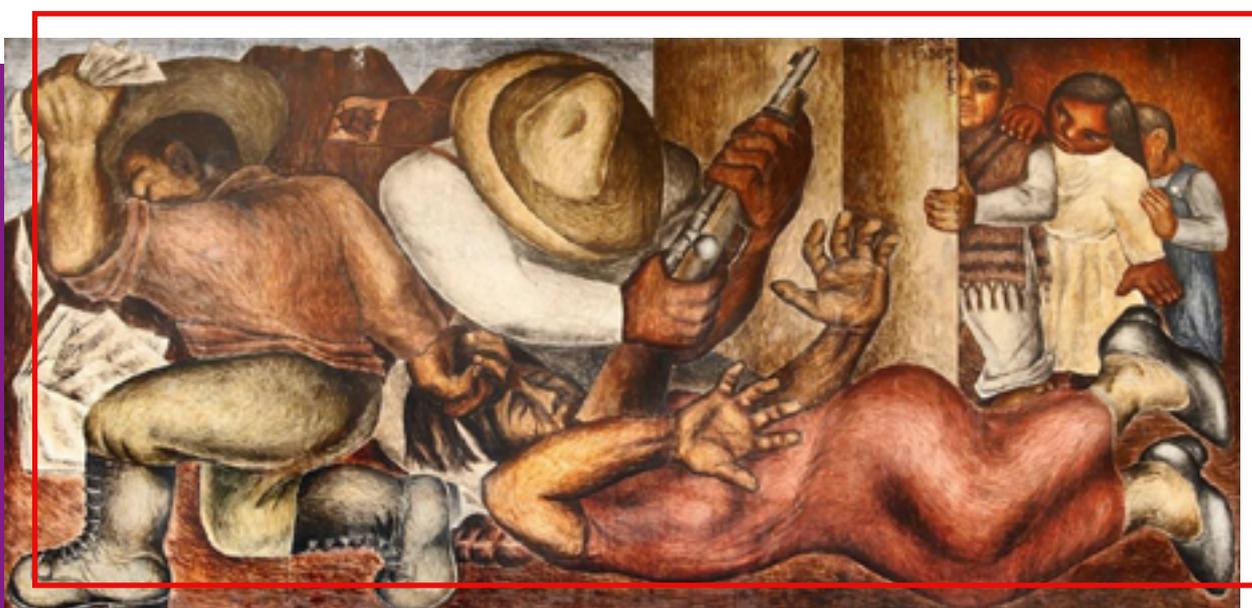


Figura 11. Aurora Reyes (1908–1985)
El Atentado a las Maestras Rurales, 1936.
Pintura mural, sem dados sobre as dimensões
Centro Escolar Revolución, Cidade do México, México

De acordo com a historiadora e crítica de arte estadunidense Nancy Princenthal (2019, p. 14), artistas como Nancy Spero (1926–2009) e suas séries *Torture of Women* (1974–1976) e *Notes in Time* (1976–1979) foram cruciais para a abertura de um diálogo sobre a violência contra a mulher cada vez mais em evidência durante o período. Spero utilizava imagens mitológicas femininas em conjunto com descrições documentais de violência em períodos de guerra e em contextos de ditadura na produção de painéis sem apelar para um lado emocional, explanando a violência e a tortura ao corpo feminino, sobretudo, em seu aspecto burocrático, processual e sistemático.

A historiadora da arte cita como outro marco importante para a arte feminista a realização de *Ablutions* em 1972 (Fig. 12), uma parceria entre Suzanne Lacy, Judy Chicago, então professora das artistas participantes no Woman's Building⁴¹, Sandra Orgel e Aviva Rahmani. A performance foi idealizada após o lançamento do livro *Rape Is* escrito por Lacy, e tinha o intuito de combinar os diferentes processos de criação das quatro artistas sobre o tema do estupro. O trabalho foi executado em um grande estúdio localizado no distrito de Venice, em Los Angeles, e contava com três banheiras em metal contendo diferentes substâncias (argila, ovos e sangue), cascas de ovos e pilhas de rins de origem animal estavam espalhadas pelo chão junto de cordas e correntes. As mulheres banhavam-se nas diferentes substâncias, uma de cada vez, e em seguida sentavam em uma cadeira localizada no ponto central do estúdio. Ali, eram envoltas em bandagens e lençóis, de modo a emular uma mortalha. Enquanto isso, Lacy pregava os cerca de cinquenta rins pelas paredes. A obra teve como trilha sonora o áudio de relatos de abuso sofridos por diversas mulheres e recolhido por Chicago e Lacy. Os relatos eram bastante detalhados e incomuns devido ao tabu imposto na época e ao final da performance o áudio repetia apenas uma frase incessantemente: *eu me senti tão desamparada, tudo o que pude fazer foi permanecer ali deitada*⁴². É importante acrescentar que o nome da obra, *Abluções* em português, é referente ao banho ritual de purificação presente tanto no islamismo quanto no judaísmo, concedendo à performance um tom de ritual de limpeza simbólica da vergonha e do sofrimento impostos às mulheres que sofreram violência sexual.

⁴¹ Projeto educacional artístico feminista idealizado pela artista Judy Chicago, pela designer gráfica Sheila Levrant de Bretteville e pela historiadora da arte Arlene Raven. Funcionou, em diferentes endereços, de 1973 até 1991.

⁴² Texto original: I felt so helpless, all I could do was just lie there.

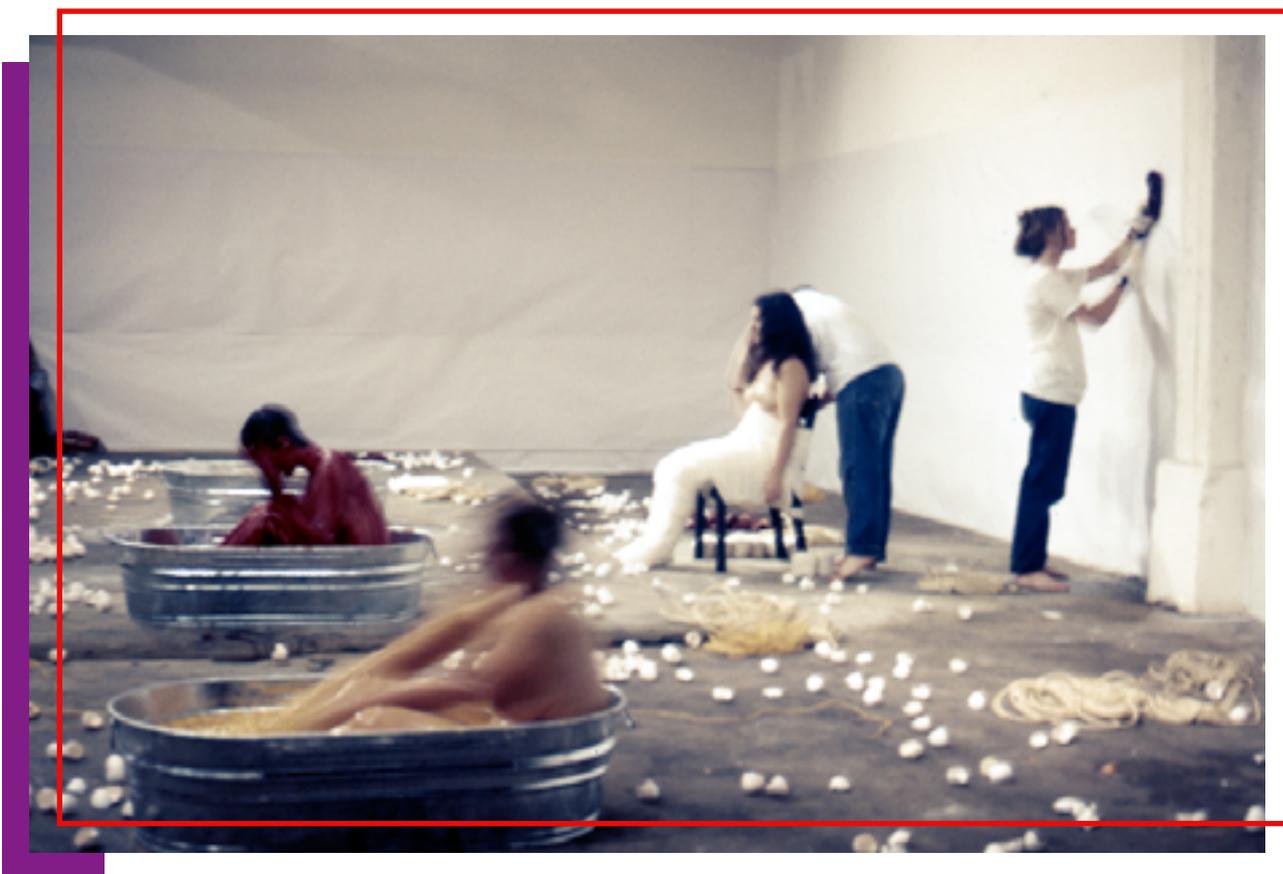


Figura 12. Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel e Aviva Rahmani. *Ablutions*, 1972. Performance coletiva realizada em Venice, Califórnia. Fonte: www.suzannelacy.com/ablutions

Nancy Princenthal também resgata a crítica de arte do período (2019, p. 48), que com a exceção de Lucy Lippard e Arlene Raven⁴³, parecia aceitar performances realizadas por artistas homens, mesmo acerca do tema da violência sexual, com maior generosidade. As mulheres, de acordo com Lippard e Princenthal, eram acusadas de narcisismo ou de estarem criando um discurso vitimista através da arte. Ecoando esse discurso, a socióloga argentina Karina Bidaseca (2015, p. 136) afirma que a cena de arte mundial do período era dominada pelo *mainstream* artístico do minimalismo, cujos referentes eram, em sua maioria, homens brancos imbuídos da cultura machista e resistentes às transformações impulsionadas pelo movimento feminista.

Seguindo uma lógica da excepcionalidade e individualização aplicadas à violência contra a mulher, seja sob o prisma do tabu ou de uma suposta falta de interesse público por uma produção baseada nas experiências de uma porção da sociedade vista como minoria, artistas com abordagens feministas e engajadas sobre a violência de gênero, principalmente em situações em que as obras utilizavam imagens mais explícitas, eram interpretadas como apelando a um nicho muito específico. Princenthal argumenta (2019, p. 66-70) que as artistas estavam desenvolvendo uma linguagem artística em relação direta com o pensamento corrente e urgente veiculado por teóricas desde Susan Brownmiller a Angela Davis, passando por diversos periódicos independentes e movimentos sociais. A autora também comenta a onda de violência contra as mulheres nos Estados Unidos na década de setenta, a mistificação dos perpetradores – que culminaria na infeliz obsessão do entretenimento com os *serial killers* vista na atualidade – e a indignação do movimento feminista com a paralisia e descaso do governo.

⁴³ Arlene Raven (1944–2006) foi uma historiadora e crítica de arte, curadora, educadora e ativista feminista estadunidense. Também foi fundadora do *Women's Caucus for Art*, organização com intuito de auxiliar mulheres atuantes nas artes e em áreas correlatas.

2.1 O PESSOAL E O POLÍTICO

Ana Mendieta (1948–1985)⁴⁴, artista cubana que migrou aos doze anos para os Estados Unidos acompanhada somente da irmã Raquelín, de apenas quinze anos, é um dos principais nomes do cânone contemporâneo a representar explicitamente questões de violência contra a mulher. Como aluna no programa de pós-graduação *Intermedia*, coordenado pelo artista alemão Hans Breder⁴⁵, na Faculdade de Arte e História da Arte da Universidade de Iowa, Mendieta teve contato com o campo das práticas performáticas e conceituais. É através da vida na universidade que também foi exposta ao caso de assassinato da estudante de graduação em enfermagem Sarah Ann Ottens, em março de 1973. A jovem havia sido espancada, estuprada e morta por estrangulamento em sua residência universitária durante o período de recesso de primavera, o *spring break*, e foi encontrada por uma das poucas colegas que estavam no campus.

O acontecimento inspirou a realização de *Untitled (Rape Scene)* (Fig.13), performance na qual Mendieta reproduz em seu apartamento a cena do crime exatamente como fora noticiada extensivamente pela mídia, com uma única diferença: enquanto veículos de comunicação utilizavam diversos eufemismos para evitar a palavra “estupro”, Ana Mendieta demonstra explicitamente o caráter sexual da violência perpetrada. Um mês depois do ocorrido, a artista convidou amigos e colegas ao seu apartamento. Quando chegaram ao local, os convidados encontraram a porta entreaberta, objetos jogados e o corpo da artista de bruços, ensanguentado e nu da cintura para baixo, com as mãos amarradas, em cima da mesa da cozinha. Mendieta ficou imóvel nessa posição por cerca de uma hora, enquanto os presentes sentavam e conversavam sobre o caso e a reconstrução artística. Todos os detalhes estavam lá, dos pratos quebrados espalhados pelo chão até vestígios de sangue no banheiro.

⁴⁴ Ana Mendieta, nascida em Havana, Cuba, foi uma artista conceitual multidisciplinar atuante nos Estados Unidos. Migrou através do programa Pedro Pan, que tinha o intuito de impedir que crianças cubanas fossem educadas através de um sistema socialista. Faleceu em Nova Iorque, no ano de 1985 após uma queda do 34º andar do prédio em que vivia com seu companheiro, o artista Carl Andre, em um provável caso de feminicídio.

⁴⁵ Hans Dieter Breder (1935–2017) foi um artista interdisciplinar e professor de origem alemã. Breder foi o criador do programa *Intermedia* na Universidade de Iowa, instituição na qual trabalhou por mais de trinta anos. O programa tinha a intenção de promover uma formação interdisciplinar em artes visuais.

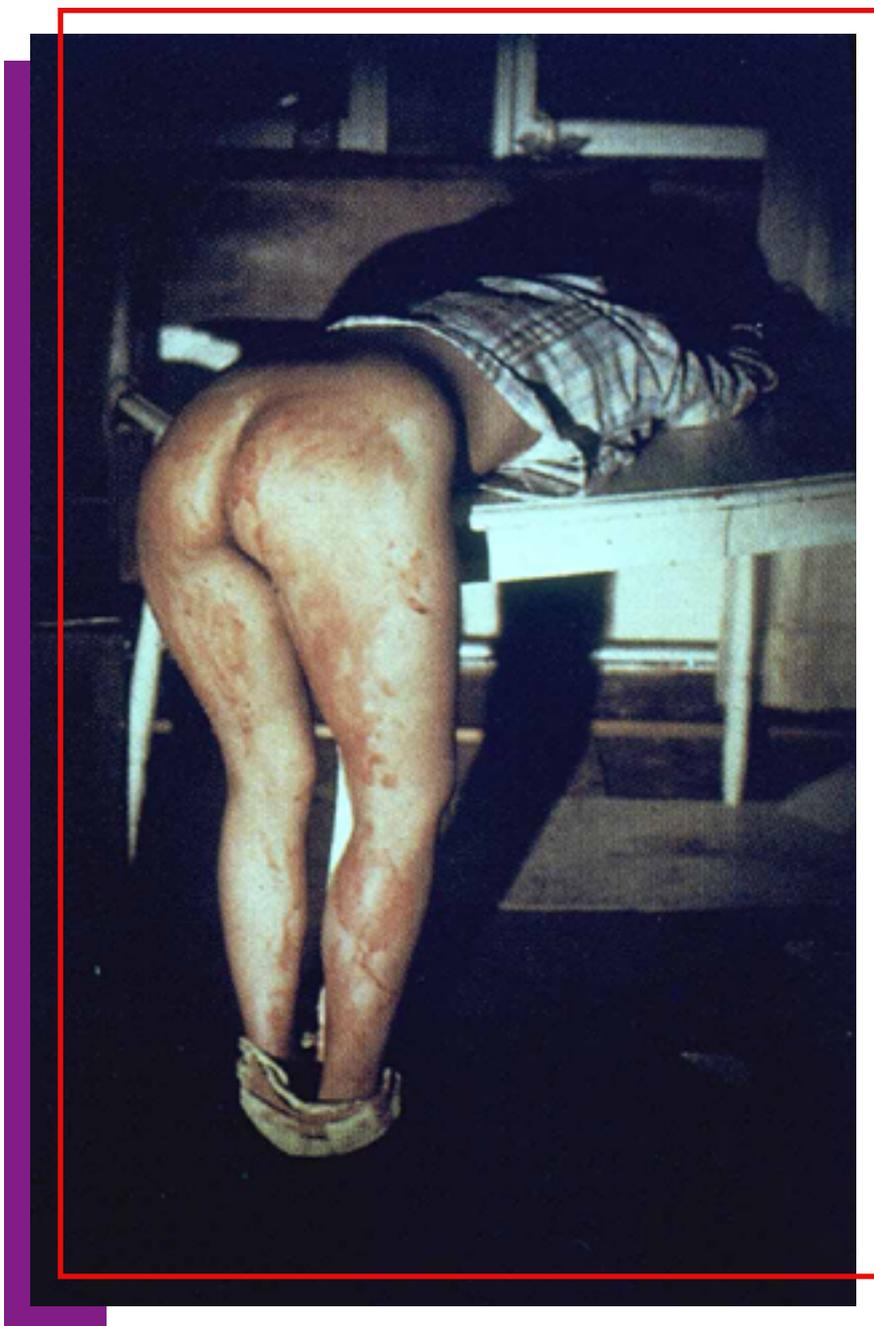


Figura 13. Ana Mendieta (1948–1985)
Untitled (Rape Scene), 1973
Fotografia 35 mm, 254 x 203 mm
Tate, Londres, Reino Unido

O assassinato de Sarah Ann foi a principal inspiração para o trabalho, mas não foi nem de perto o único caso de uma estudante universitária sendo morta brutalmente e exposta pelos meios de comunicação nos Estados Unidos da década de setenta. Tampouco as imagens e as descrições do caso foram as únicas a serem intensamente midiáticas. Com os avanços das pautas feministas e uma maior liberdade das mulheres, principalmente jovens, a década viu um efeito *backlash* extremamente violento, com dezenas de assassinos em atividade no território estadunidense. A figura da jovem universitária se tornou a representação das conquistas feministas no espaço público, uma figura a ser destruída por aqueles que não concordavam e se sentiam lesados por tais conquistas, relacionando-as com a liberação sexual e a saída das mulheres do ambiente familiar e doméstico.

Nos meses seguintes, Ana Mendieta realizou diferentes desdobramentos da obra, sempre documentados em registros fotográficos ou videográficos, e sempre utilizando o próprio corpo, nu e sujo de sangue. Duas das novas versões foram encenadas na parte externa do campus, em áreas com vegetação mais densa, de modo a simular o local de desova de um corpo e a chocar os transeuntes. Também foram realizadas obras um pouco menos explícitas – talvez pela ausência do corpo, mas referentes ao mesmo tema, como *Suitcase Piece*, composta por uma mala aberta contendo objetos e bandagens ensanguentadas, e *Bloody Mattresses* (Fig.14), na qual uma casa abandonada é utilizada para a montagem da cena de um ataque violento, com colchões manchados de sangue. A última possui uma semelhança assustadora com imagens divulgadas dos locais em que Ted Bundy, talvez o *serial killer* com ideais conservadores mais midiático dos anos setenta, atacava suas vítimas. Todas eram mulheres jovens, em sua maioria estudantes universitárias surpreendidas em seus dormitórios (Fig.15).

O trabalho de Mendieta, realizado um ano antes do registro aqui citado, demonstra que imagens do tipo já eram recorrentes na cultura estadunidense naquele momento. Ao mesmo tempo em que existem os assassinos que alcançam um *status* de celebridade, eles não foram as únicas fontes de imagens do tipo, já que durante os anos setenta filmes e livros do gênero *exploitation* estavam em alta, alimentando o interesse fetichista em imagens mórbidas e sensacionalistas da exploração e da violência aos corpos femininos.



Figura 14. Ana Mendieta (1948–1985)
Untitled (Bloody Mattresses), 1973
Slides 35 mm
Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, L.L.C.



Figura 15. Registro fotográfico do quarto de uma das vítimas de Bundy, c.1974, University of Washington. Fonte: DIELEMBERG, Robert. *Ted Bundy: A Visual Timeline*, 2016.

Em *Moffitt Building Piece (People Looking at Blood)*, ainda em 1973, a artista coloca poças e vestígios de sangue na rua próxima ao seu apartamento na Cidade de Iowa e registra as diferentes reações dos transeuntes, da curiosidade e preocupação até a total indiferença. Para autora e crítica de arte estadunidense Maggie Nelson (2011, p. 78-79), Mendieta, em suas obras, utiliza um revés da crueldade higienizada comumente utilizada na tradição artística para questionar o público, mas ao invés de nos perguntar por que ainda estamos olhando, ela pergunta qual a nossa participação no que está acontecendo. Essa lógica é corroborada por Angelique Szymanek (2016, p. 904) ao citar a motivação da artista em incitar que as pessoas incluíssem o tema da violência contra as mulheres, especificamente da violência sexual, em suas conversas e reflexões.

Se Princenthal desenvolve o argumento mencionado anteriormente de que as mulheres que realizavam obras sobre a violência na década de setenta estavam criando uma linguagem artística em diálogo com a teoria crítica sendo produzida por pensadoras mulheres e movimentos sociais, fica explícito que essa linguagem tem uma base muito forte na realidade das mesmas e em um contraponto aos discursos da época. Sobreviventes e vítimas de ataques violentos e sexualmente motivados sofriam com o escrutínio da polícia, da mídia e da sociedade sobre suas vidas pessoais na busca de uma justificativa para o crime. Comportamentos, roupas e até a escolha de como usar o cabelo foram utilizados para esse fim, mas uma ideia central para a narrativa de culpabilização das vítimas é a de que o maior erro cometido por mulheres em situações ameaçadoras e, sobretudo, de estupro, era o de resistir. Exemplo disso é o documentário “educacional” *Rape: A Preventive Inquiry* (Fig.16), direcionado ao público feminino e lançado em 1973. O documentário é constituído de entrevistas com sobreviventes, policiais e detentos condenados por crimes que envolviam o estupro, e tem a intenção de informar mulheres sobre a prevenção de ataques com motivação sexual. Além de partir do pressuposto de que a prevenção do crime de estupro depende da vítima e de suas decisões pessoais, o filme reforça a ideia de que a sobrevivência da mulher ocorre através da submissão ao homem.

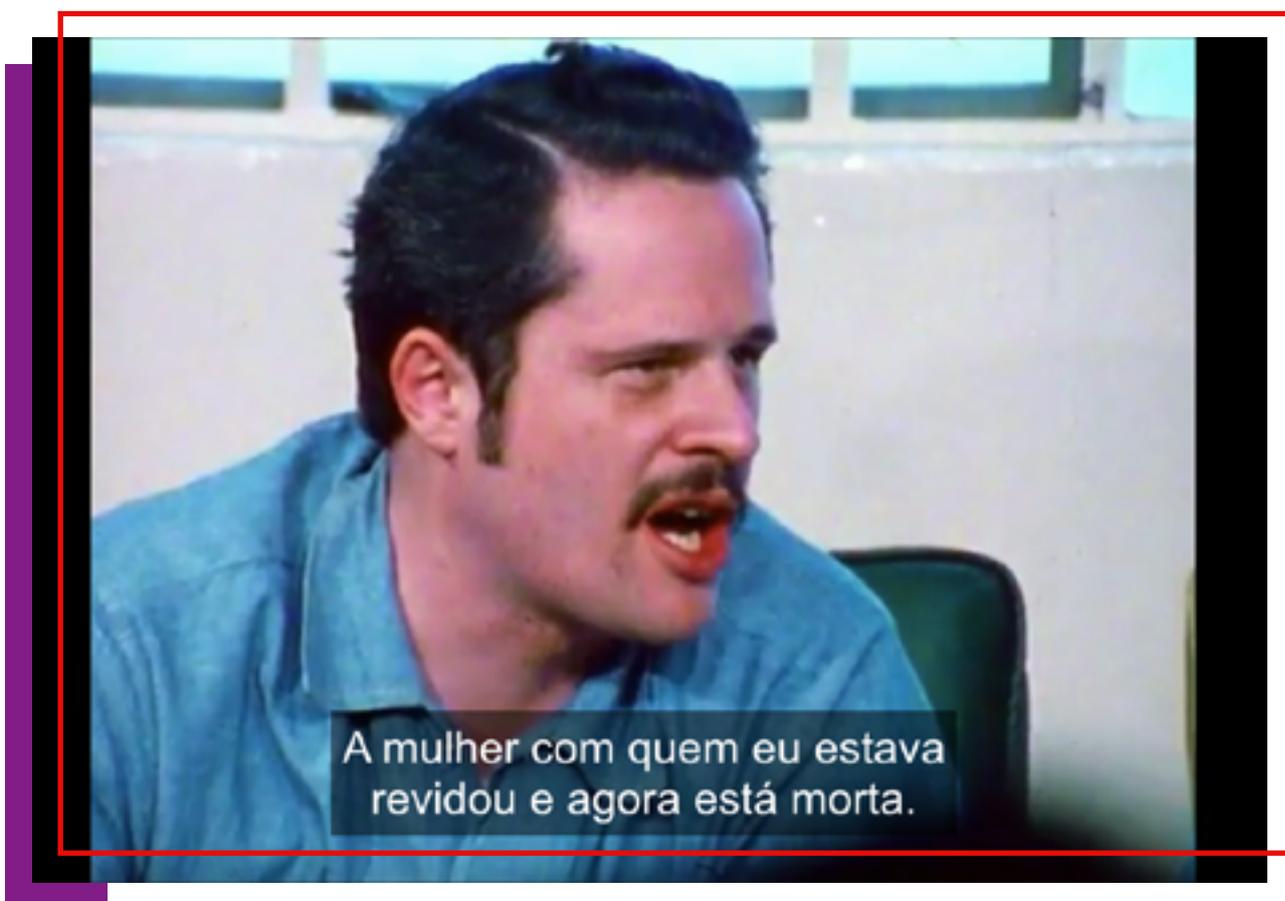


Figura 16. *Rape: A Preventive Inquiry*, 1973. Produção: J. Gary Mitchell Film Company
Captura de tela. Fonte: <<https://archive.org/details/rapeapreventiveinquiry>>.

A máxima de que “o pessoal é político” foi um marco para os movimentos feministas da segunda onda e também influenciou a produção artística realizada por mulheres. Ainda que a autoria da frase seja disputada ou declinada por diversas teóricas, se tornou um tipo de *slogan* indicativo das disputas de narrativas entre o feminismo e a cultura patriarcal e conservadora que determina a submissão da mulher como a norma e a violência doméstica ou a violência sexual como responsabilidade da mulher, a nível individual e pessoal, e não uma questão política a ser debatida coletivamente. É uma temática que costuma ser ignorada de modo a evitar desconforto. Ao se colocar no lugar da vítima e produzir obras a partir da perspectiva dos vestígios da brutalidade, Mendieta tenta instigar o espectador, mesmo que através do choque, a parar e pensar nessas questões. Mais que empatia com a vítima, que pode ser obtida sem um questionamento crítico da violência em si, a abordagem de Mendieta propicia uma discussão sobre o nosso papel individual e coletivo dentro do sistema patriarcal que produz tais violências, observando, silenciando, consumindo e alimentando seu funcionamento.

2.2 O DOMÉSTICO E O PÚBLICO

Outra artista latina que teve ampla circulação no sistema da arte estadunidense durante o *boom* feminista da década de setenta foi a artista conceitual mexicana Mónica Mayer. Formada em Artes Visuais pela Escola Nacional de Artes Plásticas da UNAM, também integrou, por dois anos, o *Feminist Studio Workshop* do projeto *Woman's Building* em Los Angeles, na Califórnia. Com uma abordagem crítica do sistema patriarcal em diferentes suportes, Mayer possui uma carreira longa, como artista, crítica de arte e professora, e em constante diálogo com a realidade das mulheres e as mobilizações de grupos e coletivos feministas. Em 1983 fundou, em conjunto com a artista e pesquisadora Maris Bustamante, o grupo de arte feminista *Polvo de Gallina Negra*, pioneiro na cena artística mexicana.

Em 1978 Mayer apropriou-se de um objeto ligado à domesticidade da mulher, o varal de roupas, para criar uma obra participativa acerca das experiências das mulheres no espaço urbano. *El tendadero*, em sua primeira versão, consiste em um varal cor-de-rosa no qual a artista dispôs com prendedores relatos coletados previamente nas ruas da Cidade do México em papéis também cor-de-rosa como o complemento para a frase “Como mulher, o que mais detesto na Cidade é:”⁴⁶ As cerca de oitocentas respostas obtidas foram, em sua maioria, relacionadas aos episódios

⁴⁶ Texto original: Como mujer, lo que más detesto de la Ciudad es:

de violência e assédio vividos por mulheres no espaço público. Quando instalou o trabalho no espaço museal, o público também passou a incluir suas experiências durante a visita da obra.

Essa experiência de compartilhamento coletivo baseada na tensão entre doméstico e público produz um diálogo que se mantém atual e relevante. Infelizmente, e apesar das políticas públicas desenvolvidas na tentativa de desencorajar o assédio, pouco mudou da década de setenta até hoje. Em 2010 a Organização das Nações Unidas, através da ONU Mulheres, lançou o programa *Cidades e Espaços Públicos Seguros*, com intuito de prevenir e responder ao assédio e à violência contra mulheres e meninas nos espaços públicos. Dentro do programa, foram realizadas pesquisas sobre o tema em diferentes cidades da América Latina. As respostas da enquete realizada na Cidade do México identificam que 69,1% da população feminina se considera insegura ou muito insegura nas ruas e espaços públicos da cidade⁴⁷. A porcentagem de mulheres que afirma ter medo de ser agredida sexualmente nas ruas ou no transporte público da capital mexicana chega a 80%.

El tendadero continua sendo reativada (Fig.17) em diferentes locais e contextos, sempre reunindo mulheres em torno da desagradável experiência em comum nos espaços públicos. Tensiona as ideias, muito presentes na sociedade e alimentadas pelo machismo, de que o lugar da mulher é em casa e que fora dela nos colocamos como objeto das vontades masculinas.

A obra foi apresentada pela primeira vez durante o *Salón 77-78 Nuevas Tendencias no Museu de Arte Moderna* da Cidade do México, e em 1979 foi realizada uma segunda versão nos Estados Unidos como parte do projeto colaborativo acerca da violência contra a mulher *Making It Safe*, idealizado pela artista estadunidense Suzanne Lacy em conjunto com a comunidade de moradores do bairro de Ocean Park, na cidade californiana de Santa Mônica, o que leva ao contexto da arte feminista produzida a partir do comunitário. É necessário apontar que a produção de arte feminista na região da Califórnia possui influência direta do intenso intercâmbio entre artistas estadunidenses e latino-americanas (MAYER, 1998, p. 39).

⁴⁷ ONU Mujeres; Gobierno de la Ciudad de México; Estudios Abiertos. Encuesta sobre la violencia sexual en los transportes y otros espacios públicos de la Ciudad de México. Cidade do México, Novembro de 2018.



Figura 17. Mónica Mayer, *El Tendedero*. Reativação da obra participativa no Museu Universitário de Arte Contemporânea da Cidade do México, durante a exposição *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer*, em maio de 2016.
Registro: Karen Cordero. Fonte: wikicommons

2.3 O COMUNITÁRIO

Ainda na década de setenta e no contexto da crescente violência contra a mulher nos Estados Unidos, um grupo numeroso e diverso de artistas mulheres passou a se articular no que posteriormente viria a se chamar *Ariadne (A Social Network)*, organizado pelas artistas Suzanne Lacy e Leslie Labowitz-Starus⁴⁸ na região sul da Califórnia. Idealizado para ter uma administração horizontal e englobar artistas, ativistas, estudantes, jornalistas, políticos e a comunidade interessada e ciente da urgência da questão da violência contra a mulher, trabalhando sempre de forma colaborativa, todas as atividades eram pensadas através de três eixos: as práticas artísticas, um eixo educacional que incluía oficinas e palestras, e um eixo de —visão e teoriam, através do qual eram organizadas publicações e debates sobre arte e violência. O projeto de prática artística social englobaria diferentes iniciativas ligadas ao combate da violência de gênero até 1982. Ao expandir seus interesses para além das especificidades do campo artístico, a rede Ariadne conseguiu, inclusive, arrecadar verba e atenção de governantes para executar programas e melhorias em políticas públicas locais no estado da Califórnia. Sobre a intersecção entre arte e ativismo comunitário, Suzanne Lacy afirma:

A arte ativista evoluiu da militância geral daquela era, e a política identitária foi parte disso. Mulheres e artistas racializados começaram a considerar suas identidades — essencial para a nova análise política — central para sua estética, ainda que para alguns de maneira indefinida. Ambos os grupos começaram a desenvolver a consciência de sua comunidade de origem como seu principal público⁴⁹. (LACY, 1995, p. 26, tradução nossa)

É necessário apontar que algumas das intervenções artísticas que dão início ao grupo de articulação, e que se incluem no escopo dessa pesquisa, ocorrem antes da formalização do projeto, mas se encontram listadas dentre as principais produções do *Ariadne* em seu *website*.

A primeira performance em larga escala, intitulada *Three Weeks in May: Speaking Out On Rape, A Political Art Piece*, foi realizada em maio de 1977, problematizando a quantidade de denúncias de estupro na região e automaticamente engavetadas pela polícia de Los Angeles. Durante as três semanas determinadas no mês de maio, foram realizadas trinta ações, de acordo com os eixos norteadores

⁴⁸ Leslie Labowitz-Starus (1946, Uniontown, Pensilvânia, Estados Unidos) é uma artista feminista e agricultora urbana estadunidense de origem judaica. Seu trabalho envolve performances e instalações colaborativas dentro da temática do feminismo e da ecologia.

⁴⁹ Texto original: Activist art grew out of the general militancy of the era, and identity politics was part of it. Women and ethnic artists began to consider their identities — key to the new political analysis — central to their aesthetic in some as yet undefined manner. Both groups began with a consciousness of their community of origin as their primary audience. (LACY, 1995, p. 26)

do projeto, espalhadas pela cidade, incluindo reuniões com representantes políticos, oficinas de conscientização de forças policiais, rodas de conversa centradas nas experiências femininas e masculinas sobre o tema da violência sexual, e aulas de autodefesa direcionadas ao público feminino. A intervenção estava centralizada nas documentações da quantidade de casos de agressão sexual, através de registros policiais ou de hospitais e centros de atendimento, que haviam sido recolhidas e sobrepostas, com stencil, ao mapa da cidade em dois painéis de cerca de oito metros instalados no *City Mall*, um centro público de comércio localizado no prédio da prefeitura da cidade que então possuía o título de capital nacional do estupro. Os mapas receberam o nome de *Rape Maps* (Fig.18), ou mapas de estupro.

Outra intervenção realizada durante a performance expandida foi a inclusão de mensagens de alerta em calçadas próximas ao endereço em que os incidentes denunciados ocorreram. Essa intervenção, que recebeu o nome de *Guerilla Action* (Fig.19), permitiu uma visualização objetiva de que diferentes episódios de violência sexual, em diferentes datas, ocorriam nos mesmos locais. Utilizando giz vermelho, além do alerta, eram delineadas silhuetas femininas na calçada e uma flor era deixada para marcar cada incidente.

Também foram realizadas performances coletivas no espaço público em parceria com diferentes coletivos de artistas e ativistas. Em *Myths of Rape* artistas do Programa de Arte Feminista do *Women's Building*, vestidas em preto e branco e com vendas de gaze, carregavam cartazes com frases de protesto confrontando mitos comuns sobre estupro circuladas pela sociedade com fatos levantados por pesquisas na área. Em *All Men Are Potential Rapists*, realizada em conjunto com o *Los Angeles Men's Collective*, foram abordados, nos mesmos moldes, os ideais de masculinidade que impactam a educação e a percepção dos homens sobre as mulheres desde a infância, perpetuando a mentalidade de que violência contra a mulher é um comportamento normal e aceitável. A performance também desmistifica o mito racista, apoiado no punitivismo e na cultura escravagista, de que as vítimas são, em maioria, mulheres brancas e os perpetradores homens negros. Em *Fight Back*, performance inspirada nos *workshops* de autodefesa feminista, foram questionadas as noções, abordadas anteriormente, de que a sobrevivência da mulher em situações de violência depende da submissão ao homem.

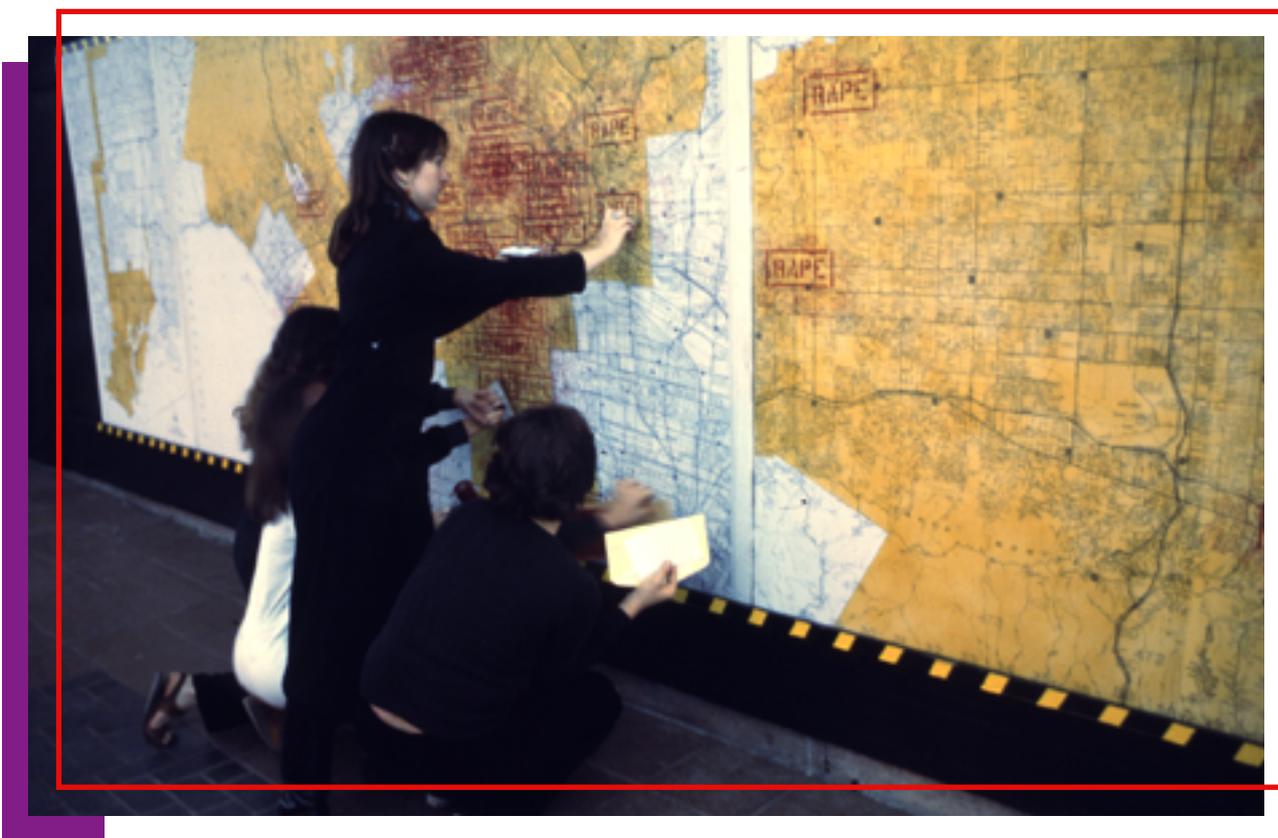


Figura 18. Suzanne Lacy e Leslie Labowitz-Starus. *Three Weeks in May. Rape Maps*, 1977. Registros de intervenções realizadas em Los Angeles, Califórnia. Fonte: <www.againstviolence.art/>.

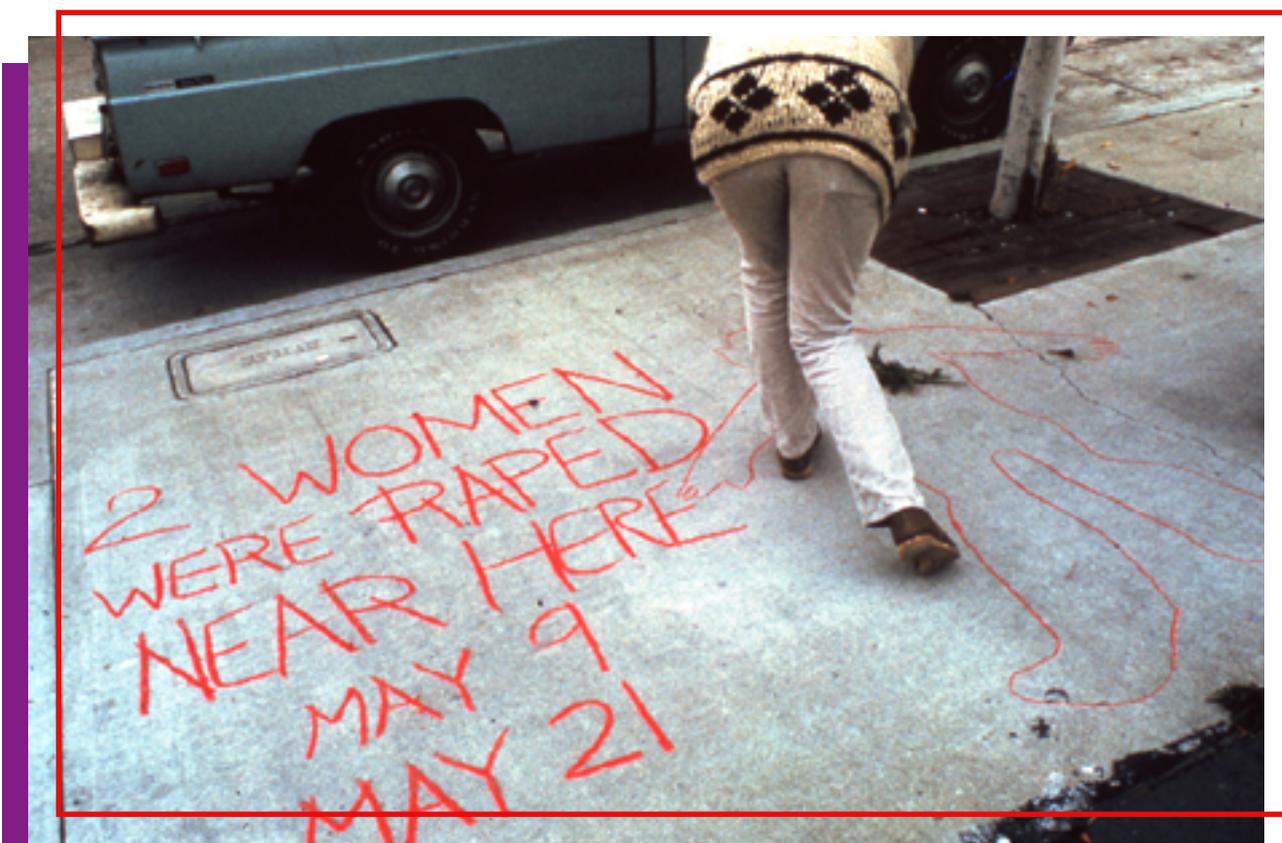


Figura 19. Suzanne Lacy, Melissa Hoffmann, Phranc e Judith Loischild. *Three Weeks in May. Guerilla Action*, 1977. Registros de intervenções realizadas em Los Angeles, Califórnia. Fonte: <www.suzannelacy.com>.

A segunda intervenção performática em larga escala foi realizada durante o mês de dezembro de 1977. *In Mourning and In Rage* questiona a abordagem da mídia sobre as vítimas mulheres de assassinato na região do sul da Califórnia e o impacto causado na sociedade. A série de assassinatos brutais atribuídos ao *Hillside Strangler*⁵⁰ iniciou em outubro daquele ano com a morte de Yolanda Washington (1958–1977), mas só passou a ser denunciada na mídia quando o corpo de Judith Miller (1962–1977) foi encontrado no início de novembro. Yolanda Washington era uma jovem negra que trabalhava como garçonete e foi catalogada como prostituta pela polícia. Já Judith Miller era uma menina branca de 15 anos que vivia com seus pais em um bairro de classe média. O nome dado ao assassino deve-se ao fato de que os corpos, nus e mutilados, foram encontrados nas colinas do entorno da cidade de Los Angeles. A única outra vítima dentre as dez que mobilizaram a sociedade e que não é identificada como branca é Dolores Cepeda (1964–1977) – é possível que outras vítimas racializadas existam, pois a transição para o assassinato de jovens brancas de classe média, pelos mesmos assassinos, ocorreu durante o final de outubro e o início de dezembro.

Enquanto a mídia e a polícia procuravam justificativas para os crimes na vida e no comportamento das vítimas (Fig.20), sendo a mais comum a possível ligação com o trabalho sexual, criou-se uma narrativa mistificando o suposto assassino e detalhes dos crimes eram noticiados extensivamente, causando pânico na população, em especial, nas mulheres e meninas. De acordo com Suzanne Lacy (2010, p. 69), foi durante um café da manhã, lendo as manchetes dos jornais sobre o caso, que ela e Leslie Labowitz-Starus começaram a se questionar acerca das narrativas sensacionalistas dos feminicídios e a pensar em ações de conscientização sobre o tema. As artistas também tinham uma preocupação com a execução de performances que atingissem o objetivo da “criação de ritual público para que as mulheres de Los Angeles pudessem expressar seu luto, sua raiva e suas demandas por ações concretas, e para apresentar, na mídia, uma perspectiva feminista do caso” (LACY, 2010, p. 69, tradução nossa).⁵¹ Nas duas semanas seguintes, as artistas planejaram a série de ações em parceria com a ensaísta e poeta Bia Lowe⁵² e o auxílio de outros membros do *Women’s Building*.

⁵⁰ Na época, epíteto para Kenneth Bianchi e Angelo Buono, primos que assassinaram brutalmente ao menos dez mulheres entre outubro de 1977 e fevereiro de 1978 na cidade de Los Angeles.

⁵¹ Texto original: to create a public ritual for women in Los Angeles to express their grief, their rage, and their demands for concrete action, and to present, within the media, a feminist perspective of the case. (LACY, 2010, p. 69)

⁵² Bia Lowe (1950, Califórnia) é uma ensaísta e poeta feminista e abolicionista estadunidense. Foi publicada pelas revistas *Harper’s*, *Salmagundi* e *The Kenyon Review*.



Figura 20. Capa do jornal *Los Angeles Times* com matéria ligando uma das vítimas do Hillside Strangler ao trabalho sexual, 15 de dezembro de 1977. Fonte: <www.againstviolence.art>.

As ações que compõem a performance expandida foram pensadas a partir de uma lógica midiática de modo a criar um contraponto ao que vinha sendo difundido sobre o caso, e especificamente sobre as vítimas, em veículos jornalísticos. A performance teria como constante o mesmo tom dramático utilizado nas transmissões televisivas sobre os assassinatos. Lacy e Labowitz-Starus realizaram diferentes entrevistas e ações com a mídia em preparação para a performance, e um *press-kit* com o roteiro e as demandas foi entregue à imprensa.

O trabalho iniciou com uma carreata, composta de um carro fúnebre e sessenta motocicletas, que circulou a prefeitura de Los Angeles até, finalmente, estacionar em frente aos jornalistas convocados pelas artistas para uma entrevista coletiva em frente ao local. Dez mulheres com vestes e mantos negros que as cobriam da cabeça aos pés saíram do carro fúnebre e marcharam nas escadarias do prédio recitando, em voz alta, diferentes tipos de violência contra a mulher enquanto as motociclistas formavam filas ao redor. As frases enunciadas pelas mulheres variavam entre “estou aqui pelas dez mulheres estupradas e mortas em Los Angeles”, “estou aqui pelos milhões de mulheres que apanham em casa” e “estou aqui por uma em quatro de nós que sofreu abuso sexual”. Cada frase era complementada pelo coro de “em memória de nossas irmãs, nós revidamos”. Os dizeres também estavam em *banners* que serviram de pano de fundo para a performance (Fig.21). Enquanto isso, mulheres em vestes vermelhas caminhavam em direção ao primeiro grupo e as envolviam, uma por uma, em um manto vermelho. Na sequência, Lacy realizou o pronunciamento das demandas do grupo, e foi seguida por discursos de vereadores que apoiavam a causa e do diretor da Comissão de Enfrentamento da Agressão Contra a Mulher de Los Angeles. Dentre as demandas estava o financiamento público de aulas de autodefesa para mulheres e questões críticas sobre a abordagem de veículos de imprensa que propagavam a revitimização. No final, a cantora Holly Near fez uma performance a *capella* de uma música escrita especificamente para a intervenção e intitulada *Fight Back*.



Figura 21. Suzanne Lacy e Leslie Labowitz-Starus. *In Mourning and In Rage*, 1977. Registros de performance realizada em frente à prefeitura de Los Angeles, Califórnia. Fonte: <www.againstviolence.art/in-mourning-and-in-rage>.

As performances e intervenções produzidas por Lacy e pela rede *Ariadne* são exemplos do que a própria artista viria a teorizar décadas depois como *new genre public art*, por vezes traduzido como nova arte pública de gênero, ou ainda novo gênero de arte pública. De acordo com a escritora e curadora estadunidense Mary Jane Jacob (1995, p. 53), em livro de artigos sobre o tema organizado por Lacy, esse gênero de arte, apesar de ter se tornado mais comumente discutido na década de noventa, não é novo, tendo sido praticado por artistas feministas em suas performances e por artistas chicanas em suas instalações. Um exemplo disso são os murais de Judy Baca⁵³ ou algumas das instalações de Kara Walker⁵⁴, que são abarcados pela definição de Jacob de uma arte que pode ser pública por estar localizada no espaço público, ou também por abordar questões e problemas de ordem pública e da comunidade em que é situado e com quem a obra dialoga.

Escrevendo, ainda na década de noventa, Jacob afirma que, finalmente, esse tipo de trabalho começou a ser aceito pelo sistema da arte e cada vez um número maior de artistas passou a explorar questões de identidade, a criação da arte como crítica social e a produção de arte como um instrumento de mudança. Jacob divide a questão da arte como instrumento de produção de mudanças em três tipos:

Um é emblemático: objetos ou ações que encarnam um problema social ou fazem algum tipo de afirmação política, e que pela sua presença em um contexto público esperam inspirar mudanças. O segundo é solidário: trabalhos concebidos e criados pelo artista e que, mediante apresentação, são desenhados para serem ligados a outros, derradeiramente alimentando um sistema social de fato (por exemplo, mensagens de serviço público beneficiando um grupo em particular, ou esquemas para gerar lucro para a causa evocada pelo trabalho. O terceiro tipo é o participatório, através do qual o conceito do trabalho e talvez sua própria produção ocorreu por um processo colaborativo. Ele visa causar um impacto duradouro nas vidas dos indivíduos envolvidos, ser produtivo para a comunidade, ou contribuir para remediar um problema social⁵⁵. (JACOB, 1995, p. 53-54, tradução nossa)

⁵³ Judith Francisca Baca (1946, Huntington Park, Califórnia) é uma artista, professora e ativista chicana atuante no sul da Califórnia. É professora de Estudos Chicanos no departamento de Ciências Sociais da Universidade da Califórnia e de Arte e Cultura Mundial no departamento de Arte e Arquitetura. Também é fundadora do centro artístico comunitário Social and Public Art Resource Center (SPARC), em Venice, e responsável pelo mural *The Great Wall of Los Angeles*, um dos maiores do mundo.

⁵⁴ Kara Elizabeth Walker (1969, Stockton, Califórnia) é artista, cineasta e professora estadunidense que aborda questões raciais, de gênero e identidade, assim com a violência, em seu trabalho. Walker já lecionou na Universidade de Columbia e atuou como na diretoria da Foundation for Contemporary Arts entre 2011 e 2016.

⁵⁵ Texto original: One is emblematic: objects or actions that embody the social problem or make a political statement and by their presence in a public setting hope to inspire change. A second is supportive: works conceived and created by the artist that, upon presentation, are designed to be linked to others, ultimately feeding back into an actual social system (for example, public service messages benefiting a particular group, or schemes to generate revenue for the cause evoked by the work). A third type is participatory, whereby the concept of the work and perhaps its actual production come out of a collaborative process. It aims to make a lasting impact on the lives of the individuals involved, be of productive service to the social network, or contribute to remedying the social problem. (JACOB, 1995, p. 53-54)

Acredito que a definição escolhida por Lacy e Jacob pode ser um dos pontos de partida para analisar diversos dos trabalhos presentes nesta pesquisa, incluindo os estudos de caso a serem aprofundados na terceira parte desta dissertação. São trabalhos que, além de produzirem diálogos e reflexões acerca de um problema social urgente, dependem da interação do público para sua execução, mesmo que esse público não seja o público que tenha acesso às instituições de arte em seu cotidiano. É um tipo de arte que, através de seu relacionamento com o público, segundo Jacob (1995, p. 54), reconecta cultura e sociedade a partir do reconhecimento de que esse tipo de arte é feita para as pessoas e não necessariamente para as instituições.

2.4 O COMUNITÁRIO A PARTIR DE ABYA YALA

Ainda dentro da lógica da produção artística comunitária, tem-se um exemplo significativo a partir do feminismo anarquista indígena latino-americano, o coletivo boliviano *Mujeres Creando* (Fig.22), fundado na década de noventa pelas ativistas María Galindo, Julieta Paredes e Mónica Mendoza com o intuito de criar intervenções que explorem a criatividade como um instrumento de luta e participação social. Assim, a criatividade é definida como: “um instrumento de luta que nos permite sempre escapar da cooptação, do uso e manipulação, é um instrumento que permanentemente se renova e está sempre em movimento” (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 99, tradução nossa).⁵⁶

Em 2001, após algumas desavenças, o coletivo foi dividido em dois grupos diferentes. Um dos grupos segue utilizando o nome original e é encabeçado por María Galindo a partir do anarcofeminismo, o outro, liderado por Julieta Paredes e sob uma lógica do feminismo comunitário, passa a operar sob o nome de *Mujeres Creando Comunidad*.

Desde sua origem, o *Mujeres Creando* promove a ideia de um feminismo heterogêneo que se afaste dos preceitos do feminismo branco europeu de classe média. Heterogêneo por entender que precisa ser um espaço de diálogo inclusivo, de igual para igual apesar das diferenças, entre mulheres de diferentes idades e origens. Utilizando as ruas, e as compreendendo como fórum político por essência, como espaço de ações concretas que enfrentam a ordem colonial, capitalista e patriarcal deflagrada no território americano a partir da invasão europeia, o coletivo propõe diferentes reflexões a fim de impulsionar a prática da despatriarcalização e descolonização (Fig.23).

⁵⁶ Texto original: La creatividad es un instrumento de lucha que nos permite siempre escapar de la cooptación, del uso y manipulación, es un instrumento que permanentemente se renueva y siempre se está moviendo. (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 99)



Figura 22. Mujeres Creando. *Se tem cumplicidade é porque existe impunidade. O femicídio é um crime do Estado patriarcal.* Grafite, s.d., La Paz, Bolívia. Fonte: <mujerescreando.org>.



Figura 23. Mujeres Creando. *Nem a terra nem as mulheres são território de conquista. Não há nada mais parecido com um machista de direita do que um de esquerda.* Grafite, 2017.

Fonte: reprodução Twitter @MUJERESCREANDO

É necessário, então, compreender o dito território não pelos nomes impostos, mas pelo pensamento daqueles que aqui estavam antes da invasão. A escolha do termo *Abya Yala* – terra viva no idioma do povo Kuna⁵⁷ para designar o território antes da chegada dos europeus –, por Julieta Paredes e outros expoentes do feminismo comunitário, faz parte de uma luta de autodesignação dos povos originários e é um passo importante no processo decolonial e no debate epistêmico que circunda essas práticas. Entendendo que não existe uma história universal, ou linha do tempo universal, como proposta pela produção de conhecimento eurocêntrica, também não é possível existir um feminismo de caráter universal. Aqui, a lógica a ser recuperada, como foi mencionada no primeiro capítulo, é a da comunidade e das relações. De acordo com Paredes “o feminismo, para o feminismo comunitário, é a luta de qualquer mulher, em qualquer tempo da história, em qualquer parte do mundo, que luta ou se rebela frente a um patriarcado que a oprime ou quer oprimir”⁵⁸ (PAREDES, GUZMÁN, 2014, p. 69, tradução nossa).

Rememorando as primeiras ações do coletivo, Paredes afirma que por um feminismo não racista, o coletivo propôs como metodologia “o entendimento da mulher como um ser autobiográfico que recupera e escreve sua própria história a partir do corpo” além da “complementaridade de mulheres na diferença e a liberação em comunidade”⁵⁹ (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 51). Assim, começaram a realizar as *grafiteadas*, como chamam a mescla de grafites e pintura que passaram a executar nos muros e paredes de La Paz. A partir disso, confluindo rebeldia com poesia, passaram a colaborar com diferentes grupos autônomos de mulheres em busca de um processo de mudanças sociais e políticas originadas no povo, não em governos, ONGS ou igrejas. As ações foram expandidas e passaram a incluir diferentes intervenções artísticas, assembleias, cozinhas comunitárias e outras estratégias de articulação coletiva pensadas em cinco eixos: espaço, tempo, corpo, memória e movimento (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 96). Ainda na década de noventa chegaram a ter um programa de televisão e uma rádio⁶⁰, além de publicarem panfletos e *zines* com frequência, ao mesmo tempo em que eram criminalizadas pelas forças de ordem. O grafite, no geral e ainda hoje, é considerado por diversas camadas da sociedade como vandalismo,

⁵⁷ Também podendo significar “terra em plena maturidade” ou “terra de sangue vital”. O povo Kuna é originário da Serra Nevada no que é compreendido hoje como região norte da Colômbia e vive atualmente na costa caribenha do Panamá na Comarca de Kuna Yala (San Blas).

⁵⁸ Texto original: El Feminismo, para el feminismo comunitario, es la lucha de cualquier mujer, en cualquier tiempo de la historia, en cualquier parte del mundo, que lucha o se rebela ante un patriarcado que la oprime o la quiere oprimir. (PAREDES, GUZMÁN, 2014, p. 69)

⁵⁹ Texto original: Por un feminismo no racista, proponían como metodología la mujer como ser autobiográfico que recupera y escribe su propia historia desde su cuerpo, hablaban de la complementariedad mujer-mujer en la diferencia y de la liberación en comunidad. (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 51)

⁶⁰ *Radio Deseo*, 103.3 fm na Bolívia, também disponível através do site do coletivo.

assim como outros tipos de intervenção no espaço urbano.

Apesar do uso da criatividade como instrumento de luta também contra a cooptação por um sistema de arte que consideram racista, classista e homofóbico (GALINDO, 2017) a produção artística do coletivo *Mujeres Creando* acabou sendo abarcada por esse mesmo sistema. Entre dezembro de 2000 e janeiro de 2001 a exposição *Mujeres Creando. Ten cuidado con el presente que construyes, debe parecerse al futuro que sueñas* esteve em cartaz no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid. Em 2014 foram convidadas para a 31ª Bienal de Arte de São Paulo, ocasião em que apresentaram a instalação *Espacio para abortar*. Em 2017 estiveram na *Documenta 14*, em Atenas.

Espacio para abortar, que foi reproduzida no Brasil, consiste em uma intervenção urbana participativa a respeito do domínio do patriarcado sobre o corpo da mulher, de modo a promover o diálogo sobre a questão do aborto. Ilegal ou legalizado parcialmente na maioria dos países latinos, o aborto, nessas condições, acaba por ser a causa da morte de diversas mulheres e meninas. Através da instalação de um grande útero de tecido vermelho com estrutura metálica no Pavilhão da Bienal, diversos coletivos foram mobilizados a debater questões referentes à autonomia do corpo feminino e a colonização do mesmo. O útero, acompanhado de uma vulva metálica e um círculo de tecido com o bordado “nem boca fechada, nem útero aberto”⁶¹, foi levado em procissão pelo parque do Ibirapuera e durante o percurso as mulheres foram convidadas a compartilhar suas experiências sobre o tema. O útero foi, então, retornado ao seu lugar na exposição para que a instalação fosse concluída. Um grande círculo vermelho foi colocado no chão com os dizeres *espacio para abortar*, recebendo a estrutura da procissão e mais seis úteros vermelhos adicionais.

De acordo com artigo da socióloga Milena Costa de Souza, conservadores brasileiros registraram a performance e utilizaram as imagens para a produção de um vídeo denunciando o coletivo por desrespeito à deus e apologia ao crime (SOUZA, 2017, p.7) A performance também foi alvo de protesto por associações religiosas e conservadoras.

⁶¹ Tradução nossa. Texto original: Ni de boca cerrada, ni de útero abierto.

2.5 EM MOBILIZAÇÃO

As cruzes cor-de-rosa são, provavelmente, o maior símbolo da memória e do combate à violência contra a mulher e o feminicídio em intervenções no espaço público. Foi discutido anteriormente um pouco da origem das intervenções no contexto de Ciudad Juárez, então, analisam-se agora algumas intervenções artísticas e demais disruptões *callejeras* com o intuito de mobilizar a população sobre o tema no México. As artistas Lorena Wolffer e Cerrucha⁶² são dois dos possíveis exemplos de artistas mexicanas cuja produção está focada na intersecção entre o ativismo feminista e a arte participativa.

Wolffer realiza performances e intervenções correlacionando a violência presente na sociedade mexicana com a condição das mulheres desde a década de noventa. Em *If She Is Mexico, Who Beat Her Up?*, de 1997, a artista cria um tipo de desfile de moda combinando diferentes artigos de vestuário e acessórios, todos com as cores vermelho, verde e roxo, com cortes e escoriações maquiados em seu corpo e rosto. O desfile tinha como trilha sonora trechos de rap combinados com a discussão do senado estadunidense sobre o papel do México na “guerra contra as drogas”. Wolffer também abordou os feminicídios de Ciudad Juárez com *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, utilizando as informações de relatórios policiais e autópsias, mapeou com uma cirúrgica todas as marcas encontradas em cinquenta das vítimas no próprio corpo.

Em 2015, a exposição *Expuestas: registros públicos*, com curadoria de Octavio Avendaño no Museu de Arte Moderna da Cidade do México, reuniu registros de treze intervenções realizadas pela artista sobre o tema da violência contra a mulher entre os anos de 2007 e 2013. Algumas das obras abarcadas pela exposição foram *Encuesta de Violencia a Mujeres*, de 2008, na qual a artista, em parceria com o Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres), instalou módulos em diferentes pontos de forte trânsito da capital mexicana para que a população feminina da cidade pudesse responder, anonimamente, sobre a questão da violência de gênero. Aquelas que se identificaram como sobreviventes receberam um bóton com o sinal de igual, formado por dois traços paralelos, em vermelho e atravessado ao meio. Aquelas que alegaram não terem sido vítimas, receberam um bóton com o sinal intacto em verde. Os dados coletados pela pesquisa foram divulgados em projeções no MAM.

Na exposição foram apresentados cinco registros da intervenção *Muros de Réplica*, realizada no Zócalo, ponto central da capital, em 2008. Através de um

⁶² O apelido Cerrucha vem da noção de utilizar a arte como ferramenta para abrir a mente do espectador da obra, como uma serra.

banner instalado em um tapume na praça, foi feito o pedido para que as transeuntes escrevessem o que elas gostariam de dizer aos seus agressores a partir do enunciado “Sou mulher e fui vítima de violência por parte de um homem. Este é meu nome e isso é o que tenho a dizer ao meu agressor”⁶³. A proposta foi inspirada na legislação mexicana sobre direito de réplica e durou quatro horas. A questão da réplica também informou outra ação, em que a artista entrevistou seis mulheres que haviam sofrido violência e coletou suas réplicas aos agressores. As *Réplicas foram* publicadas na edição do dia 12 de julho de 2008 do jornal *La Jornada*.

A participação de sobreviventes também é central para *Conversando la violencia* (Fig.24), de 2011, em colaboração com oito mulheres abrigadas na casa de acolhimento *Refugio*, da Fundação Diarq⁶⁴. A intervenção, realizada no Parque Espanha na Cidade do México, consistia no compartilhamento da experiência das sobreviventes, pessoalmente, com os transeuntes do local e tem o intuito de demonstrar a importância do diálogo sobre situações de violência. De acordo com texto publicado no site da artista:

Depois de mais de quatro anos trabalhando com mulheres receptoras de violência, essa ação reconhece a força e o empoderamento derivados do diálogo: as conversas entre mulheres receptoras de violência e o reconhecimento resultante de que se trata de um problema social, político e cultural que afeta muitas outras mulheres – e que não representa um assunto pessoal nem individual – são positivamente catárticas. Então, a intenção foi oferecer um local em que esses intercâmbios pudessem acontecer de maneira aleatória, voluntária e segura⁶⁵. (WOLFFER, 2011, tradução nossa)

⁶³ Tradução nossa. Texto original: Soy mujer y he sido víctima de violencia por parte de un hombre. Éste es mi nombre y esto es lo que tengo que decirle a mi agresor.

⁶⁴ Instituição de assistência privada que oferece serviços gratuitos de acolhimento, detecção e prevenção da violência familiar e de gênero.

⁶⁵ Texto original: Después de más de cuatro años de trabajar directamente con mujeres receptoras de violencia, esta acción reconoce la fuerza y el empoderamiento que se derivan del diálogo: las conversaciones entre mujeres receptoras de violencia y el resultante reconocimiento de que se trata de un problema social, político y cultural que afecta a muchas otras mujeres – y que no representa un asunto personal ni individual – son positivamente catárticas. Por tanto, la intención fue ofrecer un escenario donde estos intercambios pudieran suceder de manera azarosa, voluntaria y segura. (WOLFFER, 2011)

**La violencia contra las mujeres es un delito
y el silencio es su mejor aliado.**

Hablar y ser escuchadas nos transforma.
Ven a conversar con mujeres sobrevivientes de violencia
para intercambiar y compartir experiencias.

Conversando la violencia | Mano a mano con el General Cárdenas
Parque España | Monumento a Lázaro Cárdenas
Domingo 13 de febrero, de 12:00 a 16:00 horas

**MANO
A MANO**
CON EL GENERAL
CÁRDENAS
WWW.ANTIMUSEO.ORG

[expositas;
registros públicos]
www.lorenawolffer.net

Refugio Nuevo Día

Fundación diarq

Figura 24. Lorena Wolffer. Material gráfico de divulgação da intervenção *Conversando la violencia*, 2011. Fonte: <www.lorenawolffer.net>.

A mesma lógica do diálogo e da publicidade do enfrentamento da violência de gênero é a premissa da obra *Antimemorias: enmiendas públicas*, idealizada como um espaço para a produção de conhecimento e de implementação de ações para visibilizar o problema da violência de gênero. Em uma tenda hospitalar, o público foi convidado a “curar” episódios de violência sobre o corpo da artista a partir das próprias experiências. Depois, cada participante deixava uma receita com medidas de combate à violência contra as mulheres. A tenda médica foi parte da programação dos dezesseis dias de ativismo em comemoração ao Dia Internacional da Não Violência Contra as Mulheres situada no Zócalo em 2011 e foi elaborada em parceria com o Inmujeres e o Centro Cultural Espanha. Posteriormente, em uma ação chamada *Recetas Contra la Violencia de Género*, as ideias foram impressas em santinhos publicitários e distribuídas no centro da cidade.

Cerrucha, artista interessada na participação como parte da visibilização de diferentes grupos – como mulheres, migrantes, população de áreas que sofrem com a gentrificação e de periferias – e questões de direitos humanos e de possibilidades dignas de vida, realiza intervenções em diferentes países, principalmente no México, seu país de origem, e no Canadá, país em que estudou fotografia, sociologia e design industrial.

Entre os anos de 2010 e 2012 produziu a intervenção *In-Visible*, que consistia em retratos de quatro pessoas com a reprodução, em estilo de tatuagens, de frases sexistas comumente utilizadas no espanhol. As imagens foram impressas, em grandes quantidades, em papel jornal e utilizadas para cobrir cerca de oito quilômetros de paredes e muros da Av. Insurgentes Sur, a mais extensa via pública da Cidade do México⁶⁶. As imagens também foram expostas em vitrines de duas estações de metrô, *Salto del Agua* e *Tacuba*, com o intuito de serem vistas por milhares de pessoas que nem sempre acessam os museus e galerias da cidade. Uma segunda versão, com maior número de retratos, foi exposta na Embaixada do México em Montreal, no Canadá.

Também como fotógrafa, Cerrucha vem registrando as manifestações feministas no México, e o resultado das intervenções realizadas pelos coletivos, desde 2016. Ano em que também levou a cabo um projeto de publicação em parceria com mulheres privadas da liberdade residentes no *Centro Femenil de Readaptación Social Santa Martha Acatitla*, resultando em três números do fanzine *Martha*⁶⁷. Em

⁶⁶ É a segunda maior via pública do mundo, com vinte e oito quilômetros de extensão, ficando atrás apenas da Avenida Rivadavia, em Buenos Aires.

⁶⁷ Para acessar as edições e mais detalhes do projeto: <<http://habitajes.org/fanzine-martha/>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

2019, foi inaugurado o *Memorial para Lesvy y las Víctimas de Femicidio*, espaço físico e virtual⁶⁸ com intuito de amplificar as vozes de sobreviventes e famílias das vítimas de violência contra a mulher, e mobilizar funcionários públicos no contexto da *Fiscalía General de Justicia de la Ciudad de México*. O espaço físico conta com uma intervenção artística instalada no andar térreo do prédio da Fiscalía. A intervenção compreende projeções dos testemunhos coletados pelo projeto e um letreiro circular e luminoso de cor lilás com as frases *Vivas Y Libres Nos Queremos; No Estamos Todas Nos Faltan Ellas; Ahora Caminamos Juntas; Verdad Y Justicia; Fuerza y Memoria e Ni Una Menos*.

Lesvy Berlín Rivera Osorio foi uma jovem estudante assassinada em maio de 2017 no Centro Universitário da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), local em que passou boa parte de sua vida não só como estudante universitária, mas desde o ensino fundamental, já que frequentava a escola para filhas e filhos dos trabalhadores da Universidade. Lesvy foi morta pelo namorado e mobilizou diversas manifestações em busca de justiça. O memorial é resultado da pressão exercida pela família para que a Comissão de Direitos Humanos da Cidade do México encaminhasse aos órgãos responsáveis dezoito recomendações pelas violações de direitos humanos cometidas pela Fiscalía, pelo Tribunal Superior de Justiça e a Secretaria de Segurança Pública no contexto da investigação e condução do caso. Uma das recomendações era a de criar um dispositivo ou jornada cultural para promover o direito das mulheres a uma vida livre de violência e um memorial. Cerrucha foi selecionada através de uma chamada aberta para artistas mulheres.

Em 2019, a partir dos registros de manifestações feministas daquele ano, a artista desenvolveu duas séries, *Justicia con glitter* e *Victorias Aladas*. Ambas compõem a exposição intitulada *Hasta que la dignidad se haga costumbre*, ou, em português, “Até que a dignidade se torne costume”. Em *Victorias Aladas*, a artista se inspira nas intervenções realizadas no monumento *Ángel de la Independencia*, erguido em 1910 comemorando a Guerra da Independência do México, durante a manifestação de 16 de agosto. As *Vitórias Aladas* são quatro estátuas de deusas na base do monumento que, na ocasião, receberam inscrições sobre a violência de gênero, e “ganham vida” na série produzida por Cerrucha. A obra consiste em fotografar quatro mulheres cujos corpos receberam a textura da pedra das estátuas e as consignas da manifestação e utilizar a impressão das imagens em intervenções no espaço público. Em *Justicia con glitter*, a artista cria uma série de dez dípticos com imagens de manifestações feministas e intervenções nos monumentos. Durante a exposição as imagens foram expostas em preto e branco para que o público pudesse realizar as próprias intervenções com

⁶⁸ Disponível em: <www.memorialfemicidio.org>. Acesso em: 13 mar. 2020.

os materiais disponibilizados pela artista, de modo a discutir sobre a impressão da sociedade sobre as manifestações, mais comovida pelo suposto vandalismo nos monumentos do que pelas inúmeras vítimas de feminicídio.

O *conglitter* da obra de Cerrucha serve como um aceno ao coletivo *Restauradoras Con Glitter*, grupo formado por especialistas em conservação patrimonial e em questões de herança cultural que compreendem a necessidade de questionarmos monumentos, suas funções originais e como eles podem ser contextualizados de acordo com demandas atuais. O coletivo surge em 2019 na Cidade do México como resposta às abordagens da mídia e de parte da população acerca de diferentes intervenções, interpretadas como vandalismo, e não como parte de um processo cultural de ressignificação e visão crítica.

Em 2020, durante mais uma onda de protestos contra a violência de gênero no país iniciada no Dia Internacional da Mulher, monumentos de diferentes cidades receberam intervenções com tinta vermelha ou mantos com os dizeres “México Feminicida”. Algumas das imagens divulgadas são das fontes *Diana Cazadora*, localizada no Paseo de la Reforma na Cidade do México e *La Minerva*, localizada em uma das principais rótulas da cidade de Guadalajara no estado de Jalisco (Fig.25), também foram feitas intervenções aos pés do *Ángel de la Independencia*, na capital, atentando para as vítimas de feminicídio e a questão dos órfãos deixados pelas mesmas. As manifestantes foram enfrentadas com intensa truculência pela polícia e as intervenções realizadas nos monumentos foram retiradas dando lugar a tapumes e andaimes. No dia seguinte, nove de março, foi realizada uma greve geral com intuito de demonstrar o impacto das vidas das mulheres no funcionamento do país e atentar para a violência policial durante as manifestações.

No contexto do 8M de 2021, a administração pública da capital mexicana instalou tapumes de proteção em diferentes prédios do governo e monumentos, o que levou ao entendimento por parte de diversos coletivos de que a preocupação com o “vandalismo” era maior do que a preocupação em dialogar sobre o crescente número de denúncias de violência e o descaso por parte de funcionários do governo. Sendo assim, os tapumes que protegiam o Palácio Nacional foram transformados em memorial às vítimas, recebendo inscrições com os nomes de cerca de 1.250 mulheres, cartazes e flores. Também foram projetadas na fachada do prédio diferentes frases em relação ao tema, como *México Feminicida* (Fig.26) e *Aborto Legal Ya*.



Figura 25. Intervenção no monumento *Glorieta La Minerva* (obra de Joaquín Arias e projeto de Julio de la Peña, 1956), Guadalajara, México, 2020. Foto: Antonio Miramontes. Fonte: El Occidental.



Figura 26. Memorial das vítimas de feminicídio, Palácio Nacional, Cidade do México, 2021.
Foto: Ixchel Cisnero Soltero. Fonte: ArchDaily.

2.6 AS AUSÊNCIAS

A obra da artista guatemalteca Regina José Galindo é outro exemplo de uma abordagem explícita das violências. Partindo dos traumas sociais causados pela Guerra Civil da Guatemala, período que durou mais de trinta anos, de 1960 a 1996, e suas reverberações, a artista também possui diversas obras sobre a temática da violência contra a mulher, do estupro e do feminicídio através do deslocamento da violência de gênero da esfera doméstica, privada, para o espaço público, questionando sociedade, cultura e Estado. São problematizadas as relações de poder que produzem violência em diferentes âmbitos da sociedade. Por exemplo, em 2003 quando a Corte Constitucional da Guatemala aprovou a candidatura do ex-ditador Efraín Ríos Montt⁶⁹ à presidência, a artista realizou a performance *¿Quién puede borrar las huellas?*, uma longa caminhada entre a Corte Constitucional e o Palácio Nacional, deixando pegadas de sangue humano em memória das vítimas do conflito armado. A obra questionava o poder do Estado sobre a vida do povo. A imagem do sangue, carregado em uma bacia branca de metal na qual a artista mergulhava os pés, será recorrente em diferentes formas no terceiro capítulo dessa dissertação.

A partir de 2012 ela inicia uma série de intervenções em diversas capitais da América Latina e cidades da Espanha, sempre em espaços públicos de alta visibilidade, nos quais instala letreiros, bandeiras e murais com os dizeres *No Violarás* (Fig.27). Galindo, entretanto, leva ao extremo o que todas as artistas mencionadas aqui realizam, incluindo Ana Mendieta, ao usar seu corpo como vetor da violência. Em 2018, a artista realiza a performance *La Manada*, na qual, em uma sala pouco iluminada, fica parada em meio a sete homens que se masturbam sobre ela enquanto o público, ao redor, não faz nada. A performance foi criada para colocar em perspectiva a impunidade do caso de estupro coletivo de 2016 apelidado de “La Manada”, na Espanha.

⁶⁹ José Efraín Ríos Montt (1926–2018) foi um general que, apoiado por um golpe militar, alcançou a presidência da Guatemala em 1982. Também foi presidente do congresso da Guatemala entre os anos de 2000 e 2004. Em 2013 foi condenado a cinquenta anos de prisão por genocídio e trinta anos por crimes contra a humanidade.



Figura 27. Regina José Galindo. *No Violarás*, 2019. Registro da instalação durante a exposição *Ultravioleta: Didácticas desde los feminismos*, Casa de la Mujer, Zaragoza, Espanha.
Fonte: Foundation For Contemporary Arts.

Em *Presencia*, projeto performático de 2017 em parceria com a Fundación Sobrevivientes⁷⁰ e famílias de dezessete vítimas de feminicídio – sendo quatro delas, duas adultas e duas crianças, pertencentes ao mesmo núcleo familiar. Durante treze dias Regina José Galindo vestiu-se com as roupas de treze das vítimas, uma para cada dia, e ficou imóvel por duas horas invocando a presença de cada uma das vítimas, por vezes em lágrimas, em diferentes locais da Cidade da Guatemala, incluindo uma sala aos moldes do “cubo branco”, mas também em praças e mercados populares. “Não quero me colocar nos sapatos do outro, quero me colocar nos vestidos das outras”⁷¹ é a frase que introduz a obra no site da artista. Além de personificar a ausência das mulheres assassinadas, Galindo também personifica a ausência de apoio e justiça sentida pelas famílias. Em uma reativação da performance, realizada no centro cultural *La Casa Encendida* em Madrid, em memória de Mindy Celeni Rodas Donis, jovem guatemalteca morta pelo marido com requintes de crueldade na cidade de Casillas, a artista é acompanhada de outras mulheres que, de mãos dadas e chorando, invocam a presença de Mindy e outras vítimas próximas.

Desde 2020, a artista tem realizado a performance *Aparición*, uma intervenção em memória de mulheres mortas em decorrência da violência doméstica. As aparições são realizadas por mulheres cobertas por grandes mantos em tons neutros, como cinza e bege, emulando esculturas vivas, que realizam diferentes ações de ruptura do espaço público de acordo com o contexto da cidade ou país que recebe a performance. Em novembro de 2020, as aparições foram realizadas a cada três dias na Ilha dos Museus em Berlim, a mesma frequência que uma mulher morre por feminicídio na Alemanha. Em Mallorca, Espanha, já em 2021, trinta e sete mulheres tocaram castanholas pelo centro da cidade sob o mote de “nossa maior vingança é estar vivas”, em homenagem a trinta e sete mulheres mortas nas Ilhas Baleares. A performance também foi realizada em Milão, na Itália, com trinta mulheres representando as vítimas italianas de feminicídio em 2021. Dez das participantes eram *mezzo sopranos* que vocalizavam durante a performance sob o mote de “o canto se fez grito”.

O grito também foi utilizado como performance e ritual na obra *Las escucharon gritar y no abrieran la porta*, desenvolvida por Galindo em 2017 em parceria com algumas das mães das quarenta e uma meninas mortas e quinze sobreviventes, enquanto estavam sob custódia do governo guatemalteco, de um incêndio ocorrido na casa de acolhimento *Hogar Seguro Virgen de la Asunción de Guatemala*. As meninas,

⁷⁰ Fundación Sobrevivientes é uma ONG localizada na Guatemala que tem como objetivo proporcionar acesso de mulheres e crianças vítimas de violência a apoio emocional, social e jurídico. A organização foi fundada em 2003 pela ativista Norma Cruz e sua filha, a sobrevivente Claudia María Hernández Cruz.

⁷¹ Tradução nossa. Texto original: No quiero ponerme en los zapatos del otro. Quiero ponerme en los vestidos de las otras.

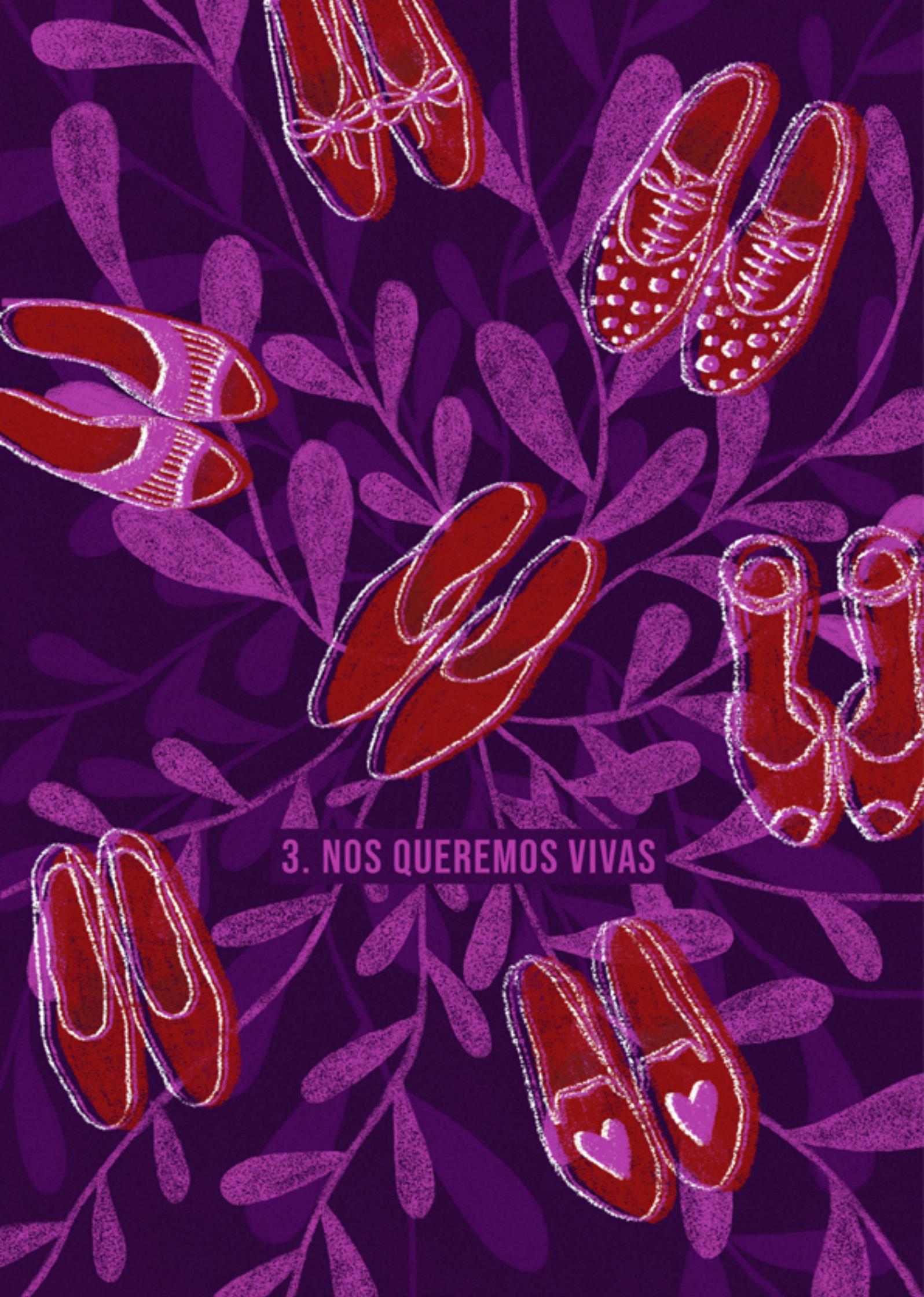
que haviam sido trancadas em um quarto, gritaram por nove minutos sem serem socorridas pelas autoridades. A obra, realizada na *Casa de la Memoria Kaji Tulam*, na Cidade da Guatemala, consiste de quarenta e uma mulheres, incluindo a artista e as mães, gritando a plenos pulmões por nove minutos.

Em uma declaração publicada em dezembro de 2020 no *website* da *Foundation for Contemporary Arts*, Galindo afirma:

Eu acredito na potencialidade da Arte em produzir diálogos entre as pessoas, eu acredito em sua capacidade de comunicar, de quebrar a ordem e fazer perguntas. Eu penso que a Arte é um espaço livre, um dos poucos que perdura [...] eu acredito na qualidade incendiária da Arte. Eu acredito na habilidade inata da mão para acender o fósforo⁷². (GALINDO, 2020, tradução nossa)

É com essa crença, compartilhada por mim, que avanço para a terceira parte da pesquisa e a análise dos estudos de caso situados na produção artística sobre o feminicídio no Brasil e no México através de conceitos de arte participativa, comunidade, ativismo feminista, performance e intervenções no espaço público.

⁷² Texto original: I believe in the potentiality of Art to generate dialogues between people, I believe in its capability to communicate, to break the order and make questions. I think Art is a free space, one of the few that remains [...] I believe in the incendiary quality of Art. I believe in the innate ability of the hand to light a match. (GALINDO, 2020)



3. NOS QUEREMOS VIVAS

Após a compreensão de algumas vias teóricas possíveis para refletir sobre o feminicídio no Brasil e no México, e um panorama sobre a produção de arte feminista com enfoque na violência de gênero, analisam-se de forma mais aprofundada os trabalhos de quatro artistas, duas de cada país, acerca do feminicídio. São trabalhos que podem ser encaixados na conceituação realizada por Mary Jane Jacob (1995, p. 53-54), apresentada anteriormente, sobre trabalhos que combinam a execução, seja como instalação, seja como performance, no espaço público com a preocupação sobre temas de interesse coletivo e comunitário. Os trabalhos também serão analisados através de seus desdobramentos e possíveis diálogos com demais trabalhos de cunho social e participativo.

Sobre as questões de performance nas américas, especificamente na América Latina, ou de artistas com origens na região, é interessante pensar na perspectiva apresentada por Diana Taylor, embasada nos estudos de antropologia da performance de Richard Schechner. Taylor (2012, p. 22) afirma que “as performances operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e a consciência de identidade a partir de atos reiterados”⁷³, e que diversas atividades podem ser lidas como performáticas, desde os protestos políticos, os desfiles militares, passando pelos velórios e carnavais. São atividades com ações delimitadas que se diferenciam do dia a dia cidadão, mas que pela repetição possibilitam um entendimento amplo de seus códigos e funcionamento. Entretanto, a pesquisadora também assinala os conceitos de Judith Butler sobre a performance de gênero, enraizada em nossos cotidianos.

A desobediência civil, a resistência, a cidadania, o gênero, a etnicidade e a identidade sexual, por exemplo, são práticas corporais e atitudes ensaiadas diariamente na esfera pública. O gênero costuma ser uma performance invisibilizada, normalizada, segundo nos fala Judith Butler, produto de um regime rigoroso de socialização⁷⁴. (TAYLOR, 2012. p. 26, tradução nossa)

Sendo assim, o gênero não é uma identidade estanque e predeterminada por fatores corporais (ou mesmo biológicos), mas uma performance assimilada pela repetição de atos em comportamentos encenados pelo corpo em relação aos outros de acordo com expectativas fixadas previamente sobre o comportamento dito feminino ou masculino. Todos já ouviram, repetidamente, frases que impõem esse tipo de expectativa, como “meninos não choram”, “isso não é jeito de uma mocinha

⁷³ Tradução nossa. Texto original: Las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. (TAYLOR, 2012, p. 22)

⁷⁴ Texto original: La desobediencia civil, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas corporales y actitudes ensayadas a diario en la esfera pública. El género suele ser un performance invisibilizado, normalizado, según nos dice Judith Butler, producto de un régimen estricto de socialización. (TAYLOR, 2012, p. 26)

se comportar”, ou “*calladita te ves más bonita*”, que em português seria algo como “quietinha fica mais bonita”. Taylor (2012, p. 28) também cita o pensamento de Julieta Paredes para exemplificar que a raça também pode ser analisada a partir desse conceito de performance, baseada em diferentes estereótipos calcados na classificação e segregação social dos processos coloniais que delimitam as possibilidades de existência dos corpos conforme eles se afastam do tom de pele branco. O próprio conceito de imagens de controle, no pensamento da socióloga afro-estadunidense Patricia Hill Collins⁷⁵, informa como as imagens da mulher negra forte ou da mulata sensual, presentes em nossa cultura e extremamente danosas para como, em sociedade, são classificadas e limitadas as vivências de mulheres negras. A permanência desses estereótipos pode ser vista como um dos fatores culturais da normalização da violência contra a mulher na América Latina, tendo em vista que mulheres racializadas representam a maioria das pessoas afetadas por esse tipo de violência, como demonstram os dados apresentados anteriormente.

Ao analisar aspectos da arte performática contra-hegemônica realizada na América Latina, Taylor (2012, p. 38) contempla as intersecções entre o ato performático, ações e intervenções, que são centrais para esta pesquisa, e como os diferentes termos podem significar coisas diferentes para diferentes artistas, mesmo em contextos em que esses artistas trabalham em conjunto. Entendendo a performance como passível de diversas características e formatos, interessa aqui a definição de que:

A performance, como ato de intervenção efêmero, pode interromper os circuitos das indústrias culturais capitalistas que se limitam a fabricar produtos de consumo. Não depende de textos ou editoriais (e por isso contorna a censura); não precisa de diretor, atores, cenógrafos nem todo o aparato técnico necessário no teatro; não precisa de espaços designados para existir. Como arte de ruptura, a performance questiona a convenção modernista de que a arte é autônoma da vida social⁷⁶. (TAYLOR, 2012, p. 67, tradução nossa)

Então, a performance seria um tipo de ação que quebra com normas e convenções, não só da própria arte, mas do âmbito cultural de maneira geral, a partir de uma multiplicidade de características e possibilidades de execução. Dentro dessa gama de possibilidades, também estão situados os espectadores, que podem estar inseridos em um contexto tradicional de passividade e observação ou podem ser

⁷⁵ O conceito foi analisado pela pesquisadora brasileira Winnie Bueno no livro *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*, publicado pela Editora Zouk em 2020.

⁷⁶ Texto original: El performance, como acto de intervención efímero, puede interrumpir los circuitos de las industrias culturales capitalistas que se limitan a fabricar productos de consumo. No depende de textos o editoriales (y por ende elude la censura); no necesita director, actores, diseñadores ni todo el aparato técnico que requiere el teatro; no necesita espacios designados para existir. Como arte de ruptura, el performance cuestiona la convención modernista de que el arte es autónomo de la vida social. (TAYLOR, 2012, p. 67)

mobilizados a participar e compor a ação. Em sua maioria, as obras analisadas nesta pesquisa tensionam o lugar do público, seja com o choque nas obras de Ana Mendieta, seja com o convite ao diálogo nas obras de Lorena Wolffer. Essas estratégias serão identificadas nos estudos de caso presentes neste capítulo.

Outra questão relevante é o tensionamento entre arte e política, e a definição de arte crítica ou engajada, muitas vezes abarcadas pelo termo guarda-chuva do ativismo. O *artista*, ou artista ativista, seria aquele que utiliza sua arte para discutir e alertar sobre questões políticas e sociais que afetam seu contexto. Porém, nem todos os artistas que realizam trabalhos com tal enfoque se consideram artistas, como é o caso de Regina José Galindo, e muitos utilizam diferentes definições para situar as práticas artísticas com preocupações sociais. Gosto da definição de ativismo oferecida pelas pesquisadoras Chela Sandoval e Guisela Latorre (2008, p. 82) ao analisarem as trabalhos realizados por Judy Baca em um contexto comunitário *chicano*: o termo ativismo é um neologismo híbrido que representa o trabalho criado por indivíduos que enxergam uma relação orgânica entre arte e ativismo⁷⁷. As pesquisadoras atentam que o ativismo de Baca está intimamente ligado com a consciência de identidade e comunidade da artista e professora, assim como os sistemas de opressão em que está inserida. Ou seja, o fato de ser uma mulher estadunidense de origem mexicana está atravessado por diversas opressões relacionadas à raça e à classe, mas também ao gênero. Baca utiliza desse contexto para informar seu trabalho, mas também para fortalecer a comunidade a qual pertence, incentivando a produção artística através de uma perspectiva *chicana* e, como trabalha com arte pública e murais, incentivando a inserção de meninas de origem latina em um contexto ainda muito dominado por homens e a mentalidade de que o lugar da mulher é em casa, não fazendo arte na rua. Tais exemplos demonstram que atribuir a categoria de ativismo ao trabalho pode partir de um comprometimento político, comunitário ou ideológico, mas não se identificar como *artista* não causa, necessariamente, um esvaziamento dos aspectos críticos ligados à política e sociedade presentes em uma determinada produção artística.

A artista interdisciplinar e pesquisadora de origem cubana Coco Fusco, na introdução do livro *Corpus Delecti*, aponta para a questão de uma despolitização da arte após os anos oitenta em função de uma maior aceitação por parte do mercado internacional de arte e uma maior relutância dos artistas em serem classificados como nacionalistas ou regionais devido ao processo de *tokenização* de algumas pautas sob um pretenso engajamento legítimo dentro das dinâmicas de poder do sistema artístico (FUSCO, 2005, p. 5). *Tokenismo* é a prática de simular diversidade em algum

⁷⁷ Tradução nossa. Texto original: The term activism is a hybrid neologism that signifies work created by individuals who see an organic relationship between art and activism. (SANDOVAL; LATORRE, 2008, p. 82)

contexto através de um esforço superficial ou simbólico de inclusão de minorias e dissidências, especialmente recrutando um pequeno número de pessoas de grupos sub-representados para dar a aparência de igualdade racial ou sexual. Fusco também aponta para a dicotomia entre a percepção eroticizada e tropicalista dos corpos latinos pelo mundo anglófono, principalmente através de propagandas da indústria do entretenimento e do turismo (FUSCO, 2005, p. 2), e as estratégias artísticas que utilizam o corpo como vetor para discutir as violências impostas por regimes autoritários sobre os corpos, vidas e diversas formas de expressão na América Latina:

O Estado, em muitos países da América Latina, não tem apenas um papel central em determinar o lugar e o significado da arte no espaço público do “patrimônio cultural”, mas também tem uma forma particularmente física de exercitar poder sobre os corpos de seus cidadãos. Durante o período em que a performance floresceu, a “presença” do Estado no espaço público foi experienciada como severa, se não excessivamente física. Aqui estou me referindo ao desaparecimento de corpos, à brutalidade das forças armadas e da polícia, à censura de vozes contestatórias, e à guerra declarada contra oposição política. A violência patrocinada pelo Estado atingiu proporções surpreendentes a partir de meados da década de 1960 até a década de 1980, quando os regimes militares controlavam boa parte da América Latina; no entanto, não desapareceu inteiramente apesar da mudança para governos “democráticos” na década de 1990⁷⁸. (FUSCO, 2005, p. 8, tradução nossa)

Fusco (2005, p. 6) assinala a compreensão de que nenhum artista deve, necessariamente, produzir dentro das expectativas sobre narrativas nacionalistas ou regionalistas fundamentadas em estereótipos sobre políticas identitárias e culturais. E que artistas latinos tendem a ser circunscritos a uma classificação da arte comunitária de forma pejorativa e limitada pelos mecanismos de hegemonia cultural estadunidense. Por exemplo, artistas que são mulheres latinas não têm obrigação de discutir a condição e os problemas enfrentados por mulheres latinas em sua produção artística, assim como artistas que vivem sob regimes autoritários não têm a obrigação de abordar tais questões em suas obras e optam por outros caminhos. Mas, no contexto desta pesquisa, privilegiam-se artistas que possuem uma atuação crítica sobre problemas que afetam as comunidades inseridas no contexto da produção e execução de suas obras, independente de estereótipos imputados por diferentes setores, normalmente conservadores, da sociedade.

Sobre a questão do espaço público como um espaço de conflitos, pode-se

⁷⁸ Texto original: The state in many Latin American countries not only plays a central role in determining the place and meaning of art in the public space of “cultural patrimony” but it also has a particularly physical way of exercising power on the bodies of its citizenry. During the period in which performance has flourished, the “presence” of the state in Latin American public space has been experienced as harsh, if not excessively physical. I am here referring to the disappearance of bodies, the brutality of the military and the police, the censoring of contestatory voices, and open warfare against political opposition. This state-sponsored violence reached startling proportions from the mid-1960s to the 1980s, when military regimes controlled much of Latin America; however, it has not entirely disappeared despite the shift to “democratic” governments in the 1990s. (FUSCO, 2005, p. 8)

complementar os argumentos de Fusco com os escritos da cientista política pós-marxista Chantal Mouffe sobre práticas artísticas como uma importante ferramenta de dissenso ao discurso hegemônico, no qual as diferenças entre grupos antagônicos sofrem um tipo de higienização, característica de uma noção de “democracia” neutra atrelada ao neoliberalismo e à lógica capitalista – cuja instalação na região analisada foi discutida anteriormente nesta pesquisa através da produção teórica de Biroli, Machado e Vaggione. De acordo com Mouffe:

O típico entendimento liberal do pluralismo é que vivemos no mundo em que há, de fato, muitas perspectivas e valores, e, devido a limitações empíricas, nunca seremos capazes de adotar todos eles. Quando reunidos, no entanto, eles compõem um conjunto harmonioso e sem conflitos. Por isso, esse tipo de liberalismo deve negar a dimensão antagônica da política. (MOUFFE, 2013, p. 184)

Ou seja, existe a necessidade de esvaziar discursos ou cooptá-los de modo a apaziguá-los ou silenciá-los como manutenção do sistema dominante que renega os aspectos políticos presentes em todas as instâncias da vida do cidadão, apresentando o “debate político como um campo específico de aplicação da moral” (MOUFFE, 2013, p. 184). Aqui, podem ser inseridas as vertentes do feminismo liberal que projetam conquistas pessoais de mulheres na hierarquia patriarcal, baseadas em meritocracia e individualismo, como a solução para a disparidade de gênero na política e nos negócios. Ou, ainda, as diferentes versões presentes na América Latina do movimento Escola Sem Partido que tentam aplicar um filtro moralizante no ensino. Para realizar uma aproximação objetiva com o tema da pesquisa, é preciso levar em conta que é consenso em nossa sociedade a noção de que o feminicídio é crime, mas também é apresentado como consenso a ideia de que “em briga de marido e mulher não se mete a colher”, determinando que tais questões sejam encerradas na esfera privada, desmobilizando agenciamentos coletivos sobre o tema. Assim sendo:

Uma vez que aceitamos que identidades nunca são pré-determinadas, mas que elas sempre são o resultado de um processo de identificação, que elas são construídas discursivamente, a questão que surge é o tipo de identidade que práticas artísticas críticas visam fomentar. Claramente aqueles que defendem a criação de espaços públicos agonísticos, no qual o objetivo é revelar tudo que é reprimido pelo consenso dominante, vão visualizar a relação entre práticas artísticas e seu público de uma maneira muito diferente daqueles cujo objetivo é a criação de consenso, mesmo que esse consenso seja visto como crítico. De acordo com a abordagem agonística, a arte crítica é a arte que fomenta o dissenso, que torna visível o que o consenso dominante tende a esconder e a destruir. Ela é constituída por múltiplas práticas artísticas na tentativa de dar voz a todos aqueles silenciados dentro da estrutura hegemônica existente⁷⁹. (MOUFFE, 2007, p. 4, tradução nossa)

Ainda que acredite que os argumentos levantados por Mouffe estejam de acordo com o restante do referencial teórico citado sobre a viabilização de espaços de dissenso através da arte, é necessário questionar a noção de “dar a voz a alguém”. Quando a pesquisadora e ativista do feminismo negro bell hooks⁸⁰ tece sua crítica ao vocabulário e aos conceitos utilizados por feministas brancas como forma de universalizar as mulheres como um grupo oprimido e homogêneo, é destacado o fato de que diferentes vozes sempre existiram, mas havia uma recusa em ouvir, mesmo dentro do movimento feminista:

As mulheres brancas que defendiam a libertação e se uniam como “vítimas” não tinham de assumir responsabilidade por confrontarem a complexidade das suas próprias experiências. Não se desafiavam umas às outras a examinarem as suas atitudes sexistas em relação às mulheres diferentes delas ou a explorarem o impacto do privilégio de raça e de classe nas suas relações para com as mulheres externas aos seus grupos de raça e de classe. Ao identificarem-se como “vítimas”, podiam abdicar da responsabilidade que tiveram na preservação e na perpetuação do sexismo, do racismo e do classismo, o que fizeram ao insistirem que os homens eram o único inimigo. (HOOKS, 2019, p. 36)

Essa necessidade de ignorar as diferenças ao invés de abarcar e compreendê-las, de acordo com hooks, também foi central para que algumas vias do feminismo fossem facilmente cooptadas “para servir os interesses de feministas conservadoras e liberais” (HOOKS, 2019, p. 7), tais interesses sendo puramente individualistas, em detrimento de uma luta coletiva. A autora ressalta a necessidade de união “em

⁷⁹ Texto original: Once we accept that identities are never pre-given but that they are always the result of processes of identification, that they are discursively constructed, the question that arises is the type of identity that critical artistic practices should aim at fostering. Clearly those who advocate the creation of agonistic public spaces, where the objective is to unveil all that is repressed by the dominant consensus are going to envisage the relation between artistic practices and their public in a very different way than those whose objective is the creation of consensus, even if this consensus is seen as a critical one. According to the agonistic approach, critical art is art that foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. It is constituted by a manifold of artistic practices aiming at giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony. (MOUFFE, 2007, p. 4)

⁸⁰ Gloria Jean Watkins (1952, Hopkinsville, Kentucky, EUA) é uma professora, artista, teórica feminista e ativista antirracista estadunidense que escreve sob o pseudônimo de bell hooks, inspirado em sua bisavó materna. Pensando em dar enfoque ao conteúdo e não à pessoa, a autora escolheu a grafia sem letras maiúsculas.

situações em que haverá desacordo ideológico” e de “trabalhar para mudar essa interação de forma a que haja comunicação” (HOOKS, 2019, p. 51). A estratégia apontada por bell hooks possui pontos em comum com aspectos do pensamento feminista comunitário, levantados anteriormente, que abraçam a impossibilidade de universalizar o feminismo e acreditam na construção de espaços de diálogo inclusivo contemplando as inúmeras diferenças entre as mulheres e favorecendo que possamos aprender umas com as outras:

As mulheres não precisam de erradicar as diferenças para sentirem solidariedade. Não precisamos de partilhar uma opressão comum para lutar igualmente pelo fim da opressão. Não precisamos de sentimentos anti-homem para nos unirmos, a riqueza da experiência, da cultura e das ideias que partilhamos umas com as outras é muito grande. Podemos ser irmãs unidas por interesses e crenças, unidas pela nossa valorização da diversidade, unidas na nossa luta pelo fim da opressão sexista, unidas pela solidariedade política. (HOOKS, 2019, p. 52)

Portanto, a possibilidade de fomentar o dissenso contra-hegemônico em relação às violências sofridas pelas mulheres também depende de uma aceitação dessas diferenças, se há realmente preocupação em propagar vozes e discursos silenciados. É necessário ter em mente a importância de exercitar a escuta e a compreensão de experiências diversas como ponto de partida para o desenvolvimento de estratégias compartilhadas e inclusivas, afinal, quando se fala de uma produção artística com preocupações comunitárias e coletivas, seria improdutivo levar em consideração apenas uma parcela dessa comunidade.

A teórica cultural chilena Nelly Richard (2002, p. 164) aborda a necessidade do movimento feminista em equilibrar a ideia de que existe uma categoria unificadora e universalizante que mobilize as mulheres com a compreensão das multiplididade de fatores que realmente marcam a experiência das mulheres. Isso seria possível ao compreender que o “nós” ou “*nosotras*”, que pode ser um ponto de comunhão entre mulheres, não é uma categoria totalizante, mas repleta de contradições, e que essas contradições são bem-vindas. Richard (2002, p. 166) aponta que a busca feminista contemporânea parte da possibilidade de cruzar fronteiras entre teoria, estética e política, o que viabiliza o trânsito entre diferentes configurações de identidade, fortalecendo “o “sujeito” do feminismo a ser sempre outro para si mesmo, a não ter que se comportar sempre do mesmo modo, nem falar no mesmo tom”. O que remete às questões apontadas por hooks, embasadas por suas próprias experiências em sala de aula e organizações feministas, sobre a necessidade de feministas brancas regularem até o tom de voz utilizado por mulheres negras, comportamento baseado em um dos estereótipos racistas, o da mulher negra agressiva, discutido por Patricia Hill Collins. É preciso levar em conta, também, a relutância academicista em relação

aos saberes dos povos originários e nas diversas exclusões decorrentes da priorização do inglês como idioma central na produção de conhecimento.

Sobre a inserção de discursos feministas críticos à cultura vigente, a teórica chilena atenta para a importância das estratégias artísticas e literárias, reconhecendo que “não existe transformação do sistema de relações sociais sem uma alteração das regras do discurso simbólico, que ordena e formula o sentido” (RICHARD, 2002, p. 167). Essas estratégias, através das alterações no discurso simbólico, são capazes de possibilitar o surgimento de novas ideias, novas linguagens e diferentes subjetividades. A socióloga da arte Verónica Capasso, cuja investigação é influenciada pelo pensamento de Richard, analisa diferentes manifestações artísticas no contexto de apropriação do espaço público na América Latina, desde mobilizações cidadãs na cidade argentina de La Plata durante a primeira década dos anos 2000, até as intervenções artísticas relacionadas às eleições brasileiras em 2018. Para Capasso (2011, p. 2), as táticas de intervenção comunicacional através da reapropriação cidadã do espaço público, que desde a década de noventa vem sofrendo investidas dos programas de privatização, através de diferentes intervenções, sejam elas murais, grafites, performances ou instalações, são importantes para interpelar o discurso hegemônico, justamente por “irromper em um espaço de trânsito, anônimo, transformando-o significativo e produzindo novos espaços de dissenso”.⁸¹ E, além das possíveis transformações sociais impulsionada por essas ferramentas através da retomada do espaço público, esse tipo de produção artística também, segundo a autora, seria capaz de trazer mudanças também para o campo artístico. Para Capasso:

⁸¹ Tradução nossa. Texto original: “irrumper en un espacio de tránsito, anónimo, volviéndolo significativo y generando nuevos espacios de dissenso”. (CAPASSO, 2011, p. 2)

[...] esse tipo de intervenção parte da preocupação em construir espaços de circulação e comunicação alternativos aos institucionais tradicionais, nos quais também permeiam modos de fazer político no desdobramento da arte para a política. Nesse sentido, o político não deve ser pensado apenas no que diz respeito aos temas, mas também em termos de quais são os modos de intervenção que a obra projeta, os modos de interpelação. Deste modo, o desdobramento da arte em direção ao território da política implica também em uma reformulação do território da arte, complexificando-o. Cruzando essas questões com a noção de espaço público, podemos ver uma transformação dos imaginários sobre o público e o urbano na qual a concepção de espaço público como encruzilhada toma corpo e se define de uma forma inovadora frente ao discurso neoliberal e privatizador dos anos 90⁸². (CAPASSO, 2011, p. 2, tradução nossa)

Essa visão pode ser corroborada pela pesquisa da arquiteta, filósofa e professora brasileira Vera Pallamin sobre as relações entre cultura e arte contemporâneas no espaço da cidade, especificamente em São Paulo. Pallamin (2000, p. 57) afirma que as práticas artísticas em meio aos espaços públicos podem ser agentes de memória política, por terem potencial contrário ao “aniquilamento de referências individuais e coletivas, à expropriação de sentido, à amnésia cidadina promovida por um presente produtivista”. Tais intervenções possuem a capacidade de criar espaços sensíveis, mesmo que momentaneamente, em um contexto urbano cada vez mais hostil e excludente, pensado para o lucro, para a competição e a produtividade, não para o convívio e para as pessoas:

A arte urbana como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-montadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e experienciada. É deste ponto que deriva um dos aspectos de notado interesse na reflexão sobre seu vínculo com o espaço público, qual seja, sua possibilidade de ser, ao mesmo tempo, inflexão e espelhamento. (PALLAMIN, 2015, p. 147)

A execução de intervenções artísticas feministas de caráter comunitário no espaço urbano, de modo coletivo ou não, é uma forma de trazer a público questões que, seja por preconceito, seja por descaso, ainda são vistas como um problema doméstico. Tais projetos possibilitam a criação de um sistema de denúncia e comunicação em dissonância das estruturas governamentais e sociais que permitem a perpetuação da violência sistemática aos corpos das mulheres. Sua maior potencialidade está no fato de serem pensados para a comunidade, feitos para serem acessíveis e influenciarem modos diversos de conscientização, comunhão e memória. Há, também,

⁸² Texto original: [...] este tipo de intervenciones parte de la preocupación por construir espacios de circulación y comunicación alternativos a los institucionales tradicionales, donde además permean modos de hacer político en el desbordamiento del arte hacia la política. En este sentido, lo político no sólo hay que pensarlo en cuanto a los temas, sino también en términos de cuáles son los modos de intervención que la obra diseña, los modos de interpelación. De este modo, el desbordamiento del arte hacia el territorio de la política implica también una reformulación del territorio del arte, complejizándolo. Cruzando estas cuestiones con la noción de espacio público, podemos ver una transformación de imaginarios sobre lo público y lo urbano donde la concepción de espacio público como encrucijada toma cuerpo y se define de una forma innovadora frente al discurso neoliberal y privatizador de los 90. (CAPASSO, 2011, p. 2)

um compartilhamento de estratégias entre algumas das obras aqui analisadas e a produção artística em períodos ditatoriais e de autoritarismo, sejam intervenções realizadas durante tais períodos como forma direta de protesto, como as silhuetas, sejam obras que lidam com o resultado desses períodos na contemporaneidade, como instalações feitas com roupas e sapatos. A questão dos objetos metonímicos será abordada no último subcapítulo, de modo a pensar algumas das estratégias da arte feminista em relação com a conceituação de femigenocídio de Rita Segato e algumas possibilidades de trabalhar a memória, reafirmando as vidas das mulheres assassinadas, além de produzir comunidades pensando a sobrevivência e sempre reiterando que nós, mulheres, nos queremos vivas.

3.1 ZAPATOS ROJOS

Zapatos Rojos é um projeto de intervenção urbana, através de instalações, idealizado pela artista e arquiteta mexicana Elina Chauvet, nascida em 1959 em Casas Grandes, norte do estado de Chihuahua e próxima da capital Juárez. Chauvet é formada em arquitetura pela Universidade Autônoma de Ciudad Juárez, tendo iniciado seu percurso nas artes visuais de forma autodidata e, posteriormente, através de diversas oficinas e cursos sobre diferentes suportes como desenho, cerâmica, pintura e fotografia. Foi aluna do muralista Luis Nishizawa (1918–2014), da artista e fotógrafa Marianna Dellekamp, e do artista conceitual Luis Felipe Ortega. O disparador que impulsiona Chauvet a abordar o tema dos feminicídios, inicialmente, foi o assassinato de sua irmã pelo marido em 1993, ou seja, um caso em decorrência da violência doméstica em uma região na qual, como visto anteriormente, o assassinato brutal de mulheres por agentes exteriores ao núcleo familiar tem maior destaque.

A artista, que teve sua primeira exposição de pinturas em 1994, em Los Mochis, quando morava no estado de Sinaloa, passou a produzir obras em relação à violência resultante da corrupção e da dinâmica de guerra contra as drogas, principalmente na primeira década dos anos 2000, período que compreende os mandatos de Vicente Fox e Felipe Calderón na presidência do país, e no qual medidas foram tomadas para multiplicar as intervenções militares em diferentes regiões em uma tentativa de acabar com as operações dos cartéis mexicanos no tráfico internacional de drogas. Além de poucos resultados com relação ao tráfico, a guerra travada entre forças militares e cartéis com imenso poder bélico causou ondas de violência afetando seriamente a população. Em 2020, após anos sem muita transparência com os dados, o governo mexicano declarou⁸³ que o número de pessoas desaparecidas desde 2006

⁸³ FERRI, Pablo. México eleva para 60.000 o número de desaparecidos na “guerra às drogas”. Cidade do México: El País, 08 de janeiro de 2020.

em decorrência dos conflitos ultrapassa 60 mil. O informe governamental estima que três quartos dos desaparecidos são homens com idades entre 15 e 39 anos. A faixa etária de quase metade do número de mulheres desaparecidas é de 10 a 19 anos. Os dados e a metodologia utilizada pelo governo são contestados por organizações que trabalham com levantamentos de dados sobre a violência no país. Um exemplo é a organização *Data Cívica*⁸⁴ que utiliza mecanismos de análise de dados para a publicação de boletins e informes sobre o tema.

Em 2009, mesmo ano em que Chauvet inicia o projeto *Zapatos Rojos*, ela aborda o tema da violência generalizada com a instalação *Contando Muertos*. A obra consiste em um televisor exibindo a contagem de homicídios anuais, mensais e diários em Ciudad Juárez. Em entrevista concedida à jornalista Joyce Janvier para o portal *Women Eco Arts Dialog (WEAD)*, a artista afirmou que sempre quis estudar e trabalhar com artes, mas que a região não possuía uma escola dedicada à formação em artes visuais. Ela acrescenta que, ainda que seu trabalho seja político, ele também é sobre amor perdido.

Zapatos Rojos (Fig.28) surge em um contexto de oficinas comunitárias que a artista havia ministrado em Ciudad Juárez após receber aporte governamental para o incentivo de projetos comunitários com viés artístico direcionado a pessoas em situação de vulnerabilidade, desde mães e crianças aprendendo a fazer diferentes objetos com material reciclado, aos jovens grafiteiros da cidade que puderam explorar suportes diversos para criar obras de arte. Com as oficinas, Chauvet regressou à sua região de origem. Ainda na entrevista concedida ao portal *WEAD*, Chauvet explica como surgiu a ideia de seu projeto mais reconhecido:

Enquanto estava lá, vi em primeira mão que a violência em Ciudad Juárez havia escalado incontrolavelmente. O exército chegou na cidade trazendo mais violência. Durante minhas visitas no centro da cidade fiquei alarmada ao ver quantos pôsteres de meninas desaparecidas estavam colados nos postes telefônicos. Foi então que me dei conta que as mulheres em Juárez estavam morrendo ou desaparecendo. Naquele momento eu comecei a fazer perguntas, mas não encontrei respostas. Histórias de mulheres eram subnotificadas. O acerto de contas entre gangues recebia mais importância; era o que estava nas manchetes dos jornais. Ademais, muitos dos meus trabalhos anteriores falavam de violência doméstica. Esse é um tema que conheço. Foi assim que nasceu minha ideia para os sapatos vermelhos⁸⁵. (CHAUVET, 2011, tradução nossa)

⁸⁴ Data Cívica. Disponível em: <<https://datacivica.org/>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

⁸⁵ Texto original: While there, I saw firsthand that the violence in Ciudad Juarez had escalated out of control. The military came to town bringing more violence. In my visits downtown I was alarmed to see how many posters for missing girls were stuck to the telephone poles. That's when I realized that the women in Juarez were dying or disappearing. Then and there I began to ask questions but did not find answers. Stories of women went underreported. The settling of accounts among gangs was treated with more importance; that was what made headlines in the newspapers. Plus, a lot of my past artwork speaks of domestic violence. This is an issue I know. That's how my idea for the red shoes project was born. (CHAUVET, 2011)



Figura 28. Elina Chauvet. *Zapatos Rojos*, 22 de agosto de 2009, Ciudad Juárez, México.
Registro fotográfico documental da primeira intervenção pública.
Registro: Elina Chauvet. Fonte: Pikara Magazine

Executada originalmente em 22 de agosto de 2009, ao longo da Avenida Benito Juárez, que leva do centro da cidade até a ponte mais antiga na fronteira com El Paso, nos Estados Unidos, a Ponte Internacional *Paso del Norte*. A intervenção consistia em trinta e três sapatos doados por mulheres da comunidade local, pintados de vermelho e distribuídos ao longo das calçadas na avenida, criando um percurso simbólico na fronteira com os Estados Unidos e refletindo um dos trajetos cotidianos de diversas das mulheres mortas e desaparecidas na região desde os anos noventa. Os sapatos variam de estilo e compreendem tamanhos adultos e infantis, demonstrando o quanto variadas são as condições para que o crime de feminicídio ocorra, e que não há discriminação de idade ou comportamento entre as vítimas, quebrando com a lógica de culpabilização das mesmas e de busca por uma justificativa individual.

Enquanto buscava por um local para realizar a intervenção no centro da cidade, Elina testemunhou a execução de um morador juarense, o que a fez convidar o irmão para acompanhá-la durante a realização da obra no dia seguinte. Quando iniciaram, a rua ainda estava vazia, mas, aos poucos, os transeuntes começaram a interagir com os sapatos. Pela localização, a Avenida Benito Juárez tem um trânsito intenso de pessoas e, de acordo com a artista (CHAUVET, 2011), foi interessante acompanhar as discussões geradas pelos sapatos que, ao longo do dia, também atraíram a imprensa. Em um *website* criado por Chauvet na plataforma *Wordpress*, e aparentemente inativo desde 2015, a artista define o trabalho como:

[...] uma instalação de arte pública, uma reflexão contemporânea que conceitualiza a violência contra as mulheres, sensibiliza desde o ponto de vista do objeto, representado pelo sapato, como peça testimonial de um desaparecimento. A obra nasce a partir de um luto próprio e da necessidade de tornar público a dor privada e alheia. É através dessa ausência e sua visibilidade que os sapatos vermelhos nos mostram o vazio deixado pelas filhas, irmãs, mães e esposas. Essa é uma obra que deixa de ser própria para se converter em coletiva. Através do gesto de andar é gerada uma energia que desencadeia uma ação atrás da outra, permitindo traçar uma rota indefinida e atemporal. *Zapatos Rojos* é um encontro entre a arte e a memória coletiva⁸⁶. (CHAUVET, 2013, tradução nossa)

Sobre a escolha de utilizar sapatos como item central do projeto, Chauvet (2011) afirma que a metáfora lhe pareceu natural, já que eles são um fio condutor comum na pesquisa sobre os feminicídios da região, e que diversas jovens trabalham em lojas de sapatos ou nas *maquilas* que os fabricam. Entretanto, imagens forenses e

⁸⁶ Texto original: [...] es una instalación de arte público, una reflexión contemporánea que conceptualiza la violencia hacia las mujeres, sensibiliza desde el punto de vista objetual que representa el zapato como prenda testimonial de una desaparición. La obra nace a partir del duelo propio y la necesidad de hacer público el dolor privado y ajeno. Es a través de esa ausencia y su visibilidad que los zapatos rojos nos muestran el vacío dejado por las hijas, hermanas, madres y esposas. Esta es una obra que deja de ser propia para convertirse en un colectivo. A través del gesto de andar se genera una energía que encadena una acción tras otra, permitiendo que trace en su andar una ruta indefinida y atemporal. *Zapatos Rojos* es un encuentro del arte y la memoria colectiva. (CHAUVET, 2013)

documentais feitas nos locais de descobrimento dos corpos das vítimas de feminicídio em Juárez demonstram que os sapatos não são apenas um item simbólico. Muitas vezes, são um dos poucos resquícios identificáveis das vítimas, o que pode ser exemplificado pelos registros que compõem o videoclipe documental da banda *At the Drive-In*, lançado em 2001 e presente na introdução desta pesquisa como um dos disparadores do meu interesse sobre o tema. Sapatos também são centrais para diferentes processos de luto e memória em várias culturas, por exemplo, na região da Anatólia é tradição colocar os sapatos de um ente querido na porta de casa, já no Judaísmo é desaconselhado usar os sapatos do falecido. Em outros contextos, utilizar os pertences faz com que as pessoas sintam-se próximas daqueles que partiram. Além disso, podemos pensar na relação que a imagem de sapatos vermelhos tem com a cultura visual, através da narrativa da menina que só quer voltar para casa e ainda não sabe que o segredo para essa jornada está nos sapatinhos vermelho rubi que usa.

Enquanto vestígio do desaparecimento ou testemunhas da morte, sapatos são extremamente significativos na produção de memória, museal ou artística, dos genocídios. Itens de sobrevivência durante a rotina de trabalho pesado e exploração nos campos de concentração, durante a *Shoah* os sapatos de um falecido podiam ser trocados por comida. Posteriormente, passaram a servir como mecanismo de conscientização sobre a memória das milhões de vidas perdidas sob o regime nazista. O artista francês de origem judaica Christian Boltanski (1944–2021) utiliza sapatos, e demais pertences, em suas instalações que suscitam a reflexão sobre vida e morte. Doris Salcedo, artista conceitual colombiana, aborda a questão da perda e do desaparecimento através da imagem de sapatos na instalação *Atrabiliarios* (1992–1997). Sobrepostos por uma membrana de pele animal, os sapatos evocam a ausência de entes queridos e compatriotas, no caso de Salcedo, durante o período de violência e instabilidade que dominou a Colômbia a partir dos anos oitenta.

Os feminicídios de Ciudad Juárez também foram inspiração para a produção artística de outras artistas mexicanas e latinas. Um dos exemplos possíveis são as obras criadas por Teresa Margolles acerca do tema. Margolles, além de artista interdisciplinar, atuou por diversos anos no *Servicio Médico Forense* (SEMEFO), após ser diplomada em medicina forense pela UNAM, instituição na qual também estudou Ciências da Comunicação. O relacionamento cotidiano com a morte e com o aparato estatal que as banaliza são centrais para a obra da artista, que integrou um coletivo de artistas batizado com a sigla da instituição mexicana de médicos legistas durante os anos noventa. Tanto as obras do coletivo quanto os trabalhos individuais de Margolles são centrados na crítica da violência social presente no México e, é claro, nas mortes resultantes.

Em *Lote Bravo*, de 2005, Margolles criou uma instalação a partir de pequenos muros construídos com 400 tijolos feitos à mão a partir do solo coletado em mais de cem pontos de Ciudad Juárez nos quais os corpos de mulheres violentadas, torturadas e mortas foram encontrados. O muro é acompanhado de vídeos que mostram as paisagens da cidade nas regiões de Lote Bravo, Lomas del Poleo, Anapra e Cerro de Cristo Negro, marcadas pela relação dos moradores com a violência, já que são eles que, muitas vezes, encontram os corpos. Através da manipulação desse solo, Margolles materializa de forma conceitual um outro tipo de testemunha silenciosa, que já não são os pertences da vítima, mas o território marcado por horrores. Em *Pesquisas*, de 2016, a artista coleta os pôsteres de busca pelas mulheres desaparecidas colados em muros e postes da cidade, os mesmos que sensibilizaram Elina Chauvet, e os expõe de forma ampliada, sem retoques, mantendo os efeitos do tempo e das intervenções dos transeuntes. São trinta retratos colados diretamente nas paredes da sala expositiva. Uma das motivações é o fato de que o governo local tenta, por diversas vezes, proibir que as famílias e as organizações da sociedade civil coletem os papéis com fotos e características das mulheres desaparecidas nos muros e postes da cidade, questão que se repete em outros contextos e que não auxilia em nada nas buscas. O vínculo de Margolles com as questões mais mórbidas do tema é bastante intenso, colocando o público em enfrentamento com as diferentes questões sensoriais que permeiam os diferentes encontros com a morte, mais uma vez trazendo o questionamento de qual o nosso papel no processo de banalização da violência.

O outro fio condutor entre as obras é o sangue, seja sua apresentação em forma física ou vestígio no trabalho de Teresa Margolles, ou sua apresentação simbólica através dos sapatos vermelhos no trabalho de Elina Chauvet. A artista (CHAUVET, 2020, p. 112) afirma que o vermelho “simboliza o sangue derramado, e, em sua dualidade, o amor que une a todos envolvidos no projeto, cuja principal mensagem é a esperança” definindo a sequência de pares de sapato em espaços públicos como uma “marcha vazia e silenciosa representando as mulheres desaparecidas” (CHAUVET, 2011), uma forma de “falar da ausência dessas mulheres e da saudade que as faz presentes” (CHAUVET, 2020, p. 112).

Após a primeira intervenção em Ciudad Juárez, Elina Chauvet divulgou um endereço para que as pessoas interessadas em contribuir com o projeto pudessem enviar sapatos de qualquer lugar do mundo. Mas a maioria das doações ainda partia da comunidade juareense, o que Chauvet (2011) atribuiu à falta de solidariedade e interesse com o tema. O feminicídio ainda é um assunto incômodo, inclusive para as instituições governamentais, cujo tratamento das famílias que buscam respostas normalmente deixa a desejar, fazendo com que as pessoas criem sistemas alternativos ao vigente, como é o caso da organização *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*. A

falta de transparência, o sensacionalismo e as linhas de investigação confusas criam uma cortina de fumaça (SEGATO, 2005, p. 268) e, assim, além de tornar mais difícil que familiares consigam descobrir o que aconteceu, também se esconde as tramas de corrupção e os problemas nas instituições. Um dos meios alternativos para gerar visibilidade e mobilizar a população de forma mais abrangente – e cada vez mais se percebe que muitos em nossa sociedade não se sensibilizam sobre temas incômodos até que estejam muito próximos, a nível pessoal – é uma arte que interfira na rotina, que cutuque as pessoas no ponto desse incômodo, faça prestar atenção. Para a artista:

É hora de criar conscientização e de mudar nossa forma de pensar, não achar apenas soluções a curto prazo. Erradicar a violência pode parecer um sonho utópico, mas não é impossível. Nós precisamos imaginar uma sociedade melhor para as gerações futuras. Mulheres têm a força para realizar grande parte do trabalho⁸⁷. (CHAUVET, 2011, tradução nossa)

Elina passou a coletar sapatos entre 2009 e 2011, chegando aos trezentos pares, quando realizou o que chama de uma “gira mexicana” (CHAUVET, 2020, p. 111), passando por diferentes cidades do país e finalizando com uma instalação do outro lado da fronteira, em frente ao consulado mexicano em El Paso, no Texas, momento que a artista credits pela internacionalização da obra. A partir de 2012 a intervenção passa por um intenso período de itinerância com a denominação *Zapatos Rojos, Performance-Instalación, Arte Público*. Além do México e dos Estados Unidos, foram realizadas intervenções em dezenas de países: Canadá, Argentina, Chile, Equador, Brasil, Guatemala, Paraguai, Noruega, Suécia, Reino Unido, Espanha, Itália, França, Israel e Bélgica. Através de chamadas por doações e promovendo os encontros prévios (Fig.29) para a pintura dos sapatos nas redes sociais, o engajamento passou a ser massivo. Além dos sapatos, passaram a ser coletadas mensagens e fotografias, incluídas nas instalações em diferentes contextos. Em 2017 a instalação, assim como o trabalho *Pesquisas* (Fig.30) de Teresa Margolles, fez parte da exposição *Feminicidio en México ¡Ya basta!* no *Museo Memoria y Tolerancia*, instituição dedicada aos direitos humanos na Cidade do México. E, em março de 2020, durante a programação do Mês das Mulheres na cidade de Garibaldi, Rio Grande do Sul, foi feita uma reprodução da obra de Chauvet. Apesar de ser uma reprodução autorizada – Elina registrou o trabalho para evitar que as reproduções, nas quais nem sempre pode estar presente, fossem desvirtuadas do contexto e propósito original –, a intervenção foi realizada dentro da galeria do *Espaço Coletivo das Artes (Ecoa)* com sapatos vermelhos comprados para a ocasião.

⁸⁷ Texto original: It's time to create awareness and change our way of thinking, not just find short-term solutions. Eradicating violence may sound like a utopian dream, but it is not impossible. We need to imagine a better society for future generations. Women have the strength to accomplish a large part of the job. (CHAUVET, 2011)

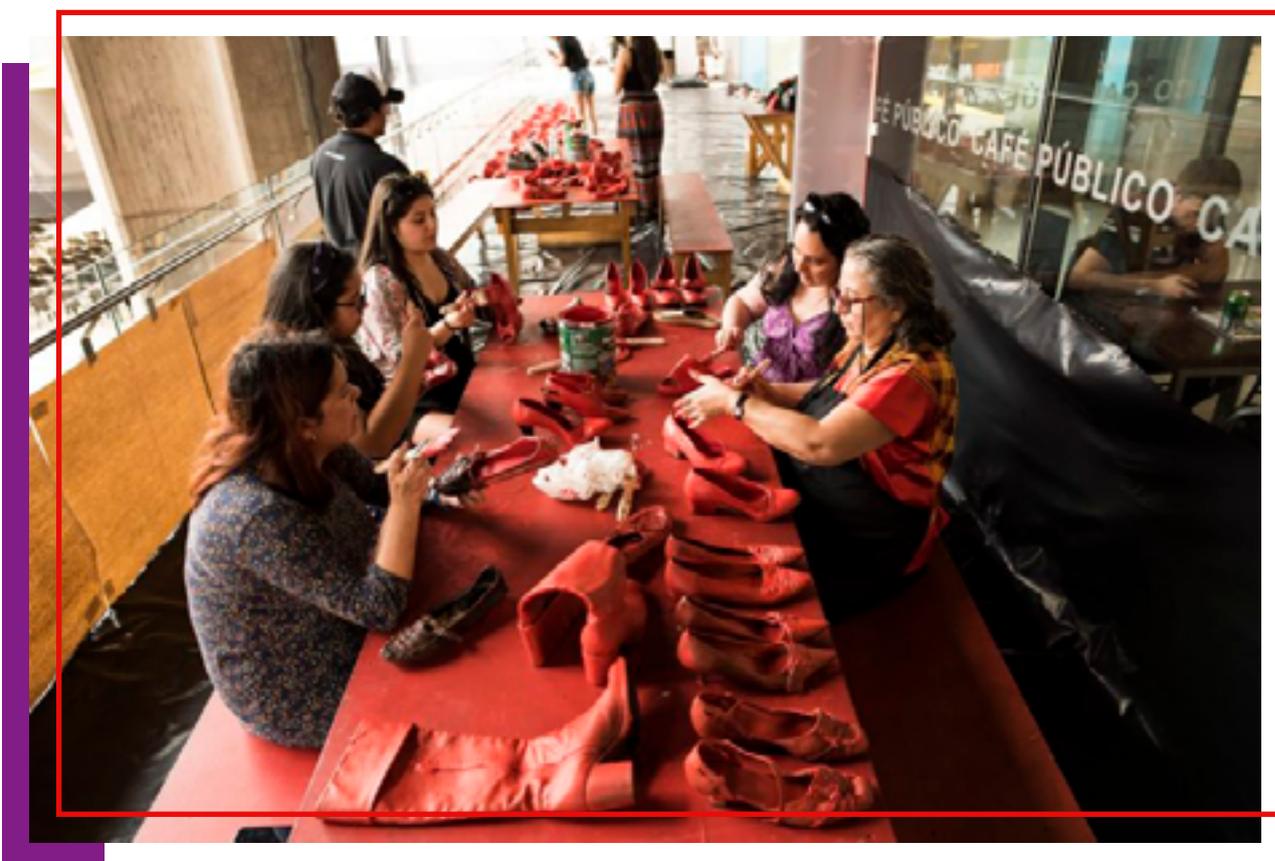


Figura 29. Registro de encontro para a pintura dos sapatos no Centro Cultural Gabriela Mistral (Centro GAM), em preparação para a intervenção na Plaza de la Ciudadania, Santiago do Chile, junho de 2019. Registro: Daniela Canales López. Reprodução: Revista Rosa



Figura 30. Teresa Margolles. *Pesquisas*, 2016. Registro da obra durante a exposição *Feminicídio en México ¡Ya Basta!*, Museo Memoria y Tolerancia de Ciudad de México, 2017.
Reprodução: <www.myt.org.mx/exposicion/feminicidios-en-mexico>.

Normalmente, a intervenção ocorre em espaços abertos e públicos, pois a artista considera que esse contexto propicia o alcance de um público maior: “Minha arte é política e direcionada a um amplo setor da sociedade. Eu realmente aprecio a interação com as pessoas em espaços públicos” (CHAUVET, 2011). O trabalho seria parte da 12ª Bienal do Mercosul, com curadoria de Andrea Giunta, acompanhada das curadoras adjuntas Dorota Biczal e Fabiana Lopes, e do curador do programa educativo, Igor Simões, porém, com a impossibilidade de realizar a exposição de forma principal, o trabalho passou a integrar as proposições da Bienal em formato digital. Os sapatos estavam sendo coletados em parceria com a ONG feminista THEMIS – Gênero, Justiça e Direitos Humanos, que desde 1998 promove a ampliação de acesso à justiça. Os aspectos comunitários e de ativismo da obra são ressaltados por sua criadora, que afirma que, mesmo sem patrocínio ou bolsas, a obra seguirá acontecendo onde quer que seja solicitada como ferramenta de conscientização e sensibilização:

Em alguns países as réplicas não pararam e seguem sendo realizadas a cada ano, porque a violência contra as mulheres não para. Também aumentaram exponencialmente as manifestações massivas para denunciar e visibilizar a violência contra as mulheres. Cada vez são mais as mulheres que ocupam os espaços públicos para manifestar e exigir mudanças substanciais em questão de gênero aos governos. Já não se pode conter ou reduzir essa energia: se expande e penetra em mais consciências⁸⁸. (CHAUVET, 2020, p. 111, tradução nossa)

Zapatos Rojos está inserida em um contexto de embate entre o que Rita Segato (2006, p. 32) chama de linguagem da violência, a violência constituída e cristalizada em um sistema de comunicação, absorvida e reproduzida pela sociedade, e o conceito oferecido por Mary Jane Jacob (1995, p. 54) de uma arte com preocupações comunitárias e caráter participativo, que busca causar um impacto nas pessoas envolvidas, mas também promover vias para a comunidade lidar com um problema. Se, como afirma Segato (2005, p. 19), o agressor e a coletividade compartilham o mesmo imaginário de gênero e falam a mesma linguagem, as intervenções públicas aqui citadas podem ser interpretadas como uma das ferramentas que possibilitam a criação de espaços que promovem uma linguagem e, portanto, uma interpretação do problema, divergente do discurso cultural hegemônico patriarcal que busca objetificar mulheres e desvalorizar suas vidas.

Além da instalação itinerante e coletiva, Chauvet também criou algumas

⁸⁸ Texto original: En algunos países las réplicas no han cesado y siguen realizándose cada año, porque la violencia a las mujeres no cesa. También aumentaron exponencialmente las manifestaciones masivas para denunciar y visibilizar la violencia a las mujeres. Cada vez son más las mujeres que ocupan los espacios públicos para manifestar y exigir cambios sustanciales en materia de género a los gobiernos. Ya no se puede contener o reducir esa energía: se expande y penetra en más conciencias. (CHAUVET, 2020, p.111)

performances sobre a questão do feminicídio que podem ser realizadas no espaço público ou em espaços expositivos. Em *Mi Cabello Por Tu Nombre*, executada em novembro de 2014 na *Galería Cuadrante Creativo* na cidade de Culiacán, estado mexicano de Sinaloa, a artista cortou o cabelo em pequenas porções até ficar com a cabeça raspada, amarrando cada porção de cabelo com uma fita rosa que carregava bordado o nome de diferentes vítimas de feminicídio. Depois, teve sua cabeça raspada com a palavra *Justicia*. Além de ser um ritual de memória pela identidade daquelas que se foram, também é uma reflexão sobre o sistema de justiça mexicano. Em *Pietatem* (Fig.31), performance realizada em Roma e no Vaticano em 2019, a artista reinterpreta a *Pietà* esculpida por Michelangelo Buonarroti em 1499 a partir do contexto das mulheres assassinadas, sem piedade, no México. Através de um ritual com objetos e terra retirados do *Campo Algodonero*, cujo caso foi uma das motivações para a revolta sobre a violência contra as mulheres, Chauvet encarna a religiosidade das mães mexicanas, sentada em uma cadeira em frente a um pequeno monte de areia com vestígios de sangue, segurando em seu colo uma das cruces cor-de-rosa, como uma mãe daria colo à sua filha.

No caso das performances, podemos trazer para o diálogo a ideia de entrelaçamento entre o performático, eventos cotidianos e o ritual. Para Diana Taylor (2003, p. 38), esse entrelaçamento pode ser destacado na cultura mexicana herdeira das práticas originárias e atravessada pelas crenças católicas impostas pela invasão. A autora também aborda a questão da memória e do repertório cultural através de ações repetidas. Ainda que uma performance não possa ser incluída em um arquivo, pois é algo que só existe no tempo em que dura sua execução, e o que podemos arquivar são seus registros, a performance é memória corporificada e transmitida. Para Taylor:

A memória encarnada, por ser viva, excede a habilidade do arquivo de capturá-la. Mas isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou repetitivo – desaparece. Performances também replicam a si mesmas através de estruturas e códigos próprios. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização, e transmissão ocorre dentro de (e por sua vez ajuda a constituir) sistemas específicos de representação. Múltiplas formas de atos incorporados estão sempre presentes, ainda que em um estado constante de repetição. Eles reconstituem a si próprios, transmitindo memórias comunitárias, histórias e valores de um grupo/geração para a próxima⁸⁹. (TAYLOR, 2003, p. 20-21, tradução nossa)

⁸⁹ Texto original: Embodied memory, because it is live, exceeds the archive's ability to capture it. But that does not mean that performance — as ritualized, formalized, or reiterative behavior — disappears. Performances also replicate themselves through their own structures and codes. This means that the repertoire, like the archive, is mediated. The process of selection, memorization or internalization, and transmission takes place within (and in turn helps constitute) specific systems of re-presentation. Multiple forms of embodied acts are always present, though in a constant state of againness. They reconstitute themselves, transmitting communal memories, histories, and values from one group/generation to the next. Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge. (TAYLOR, 2003, p. 20-21)



Figura 31. Elina Chauvet. *Pietatem*.
Registro de performance realizada no Museu de Arte Contemporânea de Roma, março de 2019.
Registro: Monkeys VideoLab.
Reprodução: Facebook MACRO - Museo d'Arte Contemporanea Roma.

Então, as instalações e performances de Chauvet, além da busca de produção e manutenção de uma memória comunitária, também servem de ferramentas para mediar o luto, a dor da perda e revolta gerada pelo amor ausente. Apropriando-se de imagens e objetos comuns – sapatos, cruzeiros, fitas – e do espaço ritual dos protestos, a rua, a artista possibilita a construção de um canal de comunicação comunitário passível de ser reproduzido em diferentes contextos, ainda que com o mesmo fio condutor da indignação sobre a violência contra as mulheres.

3.2 LA MUERTE SALE POR EL ORIENTE

Sonia Madrigal, nascida em 1978, é uma fotógrafa e artista visual que reside e atua no México. Sua produção está diretamente ligada ao seu ativismo e nas formas de vida e resistência presentes na região de Ciudad Nezahualcóyotl, localizada a leste da Cidade do México. *Ciudad Neza*, como também é conhecida, faz fronteira com o municípios de *Chimalhuacán*, *Ecatepec de Morelos* e *Valle del Chalco*, e juntos formam a área com maior número de casos de feminicídio e violência de gênero da região metropolitana do Vale do México, no Estado do México, e um dos epicentros da violência contra a mulher no país, cujos dados foram apresentados anteriormente. Madrigal tem sua cidade natal e cercanias como inspiração central para sua poética, utilizando narrativas artísticas e documentais para discutir não apenas a violência, mas os territórios e as possibilidades de vida para os corpos que os habitam.

La muerte sale por el oriente, iniciado em 2014, é um projeto artístico e documental contínuo que aborda violência feminicida na Região Metropolitana do Vale do México. O projeto conta com diferentes estágios, como o mapeamento dos casos de feminicídio não apenas no México, mas em diferentes partes do mundo, intervenções realizadas pela artista, alinhadas com a atividade comunitária de intervenções com cruzeiros cor-de-rosa em memória das vítimas nos locais em que corpos são encontrados, e registros fotográficos documentais. O trabalho de Madrigal está alinhado com o ativismo das famílias e com a dinâmica dos protestos já tradicionais no país.

A parte cartográfica do projeto, intitulada *Distribución Geográfica de Violencia* (Fig.32), é realizada através do mapeamento de dados em veículos de comunicação, grupos, organizações e observatórios de violência contra a mulher. Construído de forma coletiva e utilizando a plataforma Google Maps integrada ao site oficial da artista, a iniciativa também inclui dados coletados pelo projeto juarense *Ellas Tienen Nombre* (Fig.33), que compila informações sobre os feminicídios ocorridos em Ciudad Juárez desde 1985, ano que teve apenas um caso registrado. O mapa colaborativo também inspirou o projeto *Violencia Feminicida Ecuador*, do *Colectivo Geografía Crítica*, iniciado em 2016.

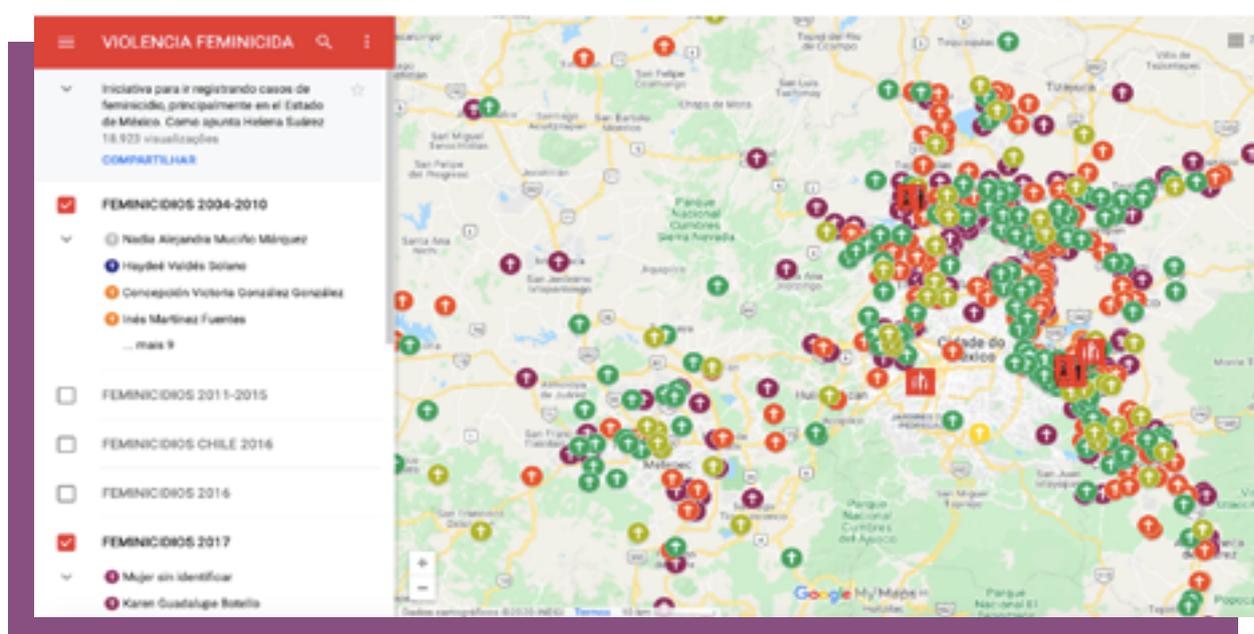


Figura 32. Sonia Madrigal. *Distribución Geográfica de Violencia. La muerte sale por el Oriente*, 2014. Captura de tela do mapeamento disponibilizado em: <www.soniamadrigal.com/mapa>.

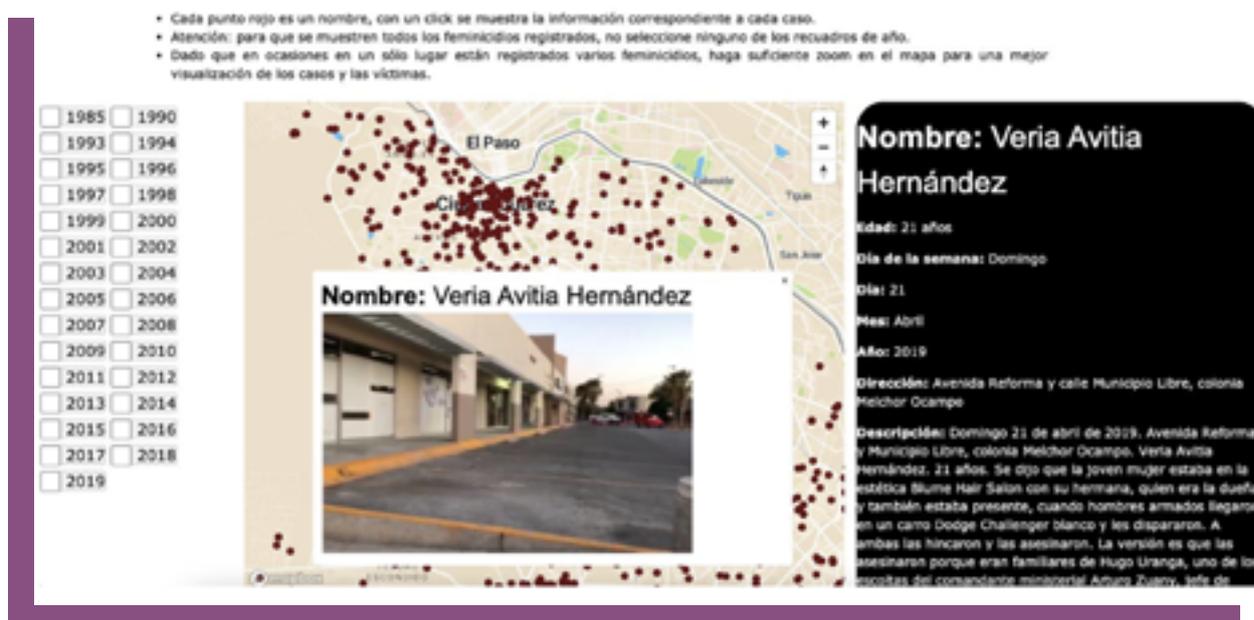


Figura 33. *Ellas Tienen Nombre. Cartografía Digital de Feminicidios*. Captura de tela do mapeamento disponibilizado em: <www.ellastienennombre.org/mapa.html>.

As iniciativas de coleta e divulgação de informações sobre os feminicídios em diferentes localidades através de um sistema cartográfico interativo e compartilhado podem ser ferramentas importantes para incentivar uma participação de diferentes comunidades na compreensão, tanto local quanto mais ampla, e no combate à violência contra as mulheres. É importante mencionar que nenhuma das iniciativas cartográficas possui algum tipo de financiamento ou patrocínio, ao mesmo tempo em que atuam para pressionar autoridades locais. Atividade que pode ser um tanto arriscada se levarmos em conta as experiências de ativistas como Suzana Chaves e Norma Andrade, mas de extrema necessidade quando pensamos que as chances de uma pessoa, independente de estar viva, ser encontrada dependem muito da disseminação de informações corretas e do engajamento comunitário em torno das buscas quando as autoridades responsáveis não atuam com transparência.

A segunda parte do projeto de Sonia Madrigal compreende as intervenções (Fig.34) realizadas pela artista, que constituem em fixar silhuetas femininas recortadas em superfícies espelhadas em diferentes locais considerados perigosos e arriscados para mulheres, a maioria longe do centro das grandes cidades, em áreas periféricas e industriais, nas avenidas do entorno do *Canal de la Compañía*, que conecta Ciudad Neza e Chimalhuacán, e em *Valle del Chalco*. Além de funcionar como um lembrete dos locais em que, frequentemente, os corpos das vítimas são encontrados, são um alerta de que as pessoas que observam o próprio reflexo na obra poderiam estar no lugar da vítima. O uso da superfície reflexiva também cria uma mescla entre o formato de corpo feminino e a paisagem que o cerca, questionando a temporalidade e a permanência da vitimização da mulher em diferentes territórios.

A utilização de silhuetas para materializar ausências é uma estratégia familiar na arte ativista da América Latina, utilizada durante os movimentos contrários aos governos ditatoriais na década de oitenta, com destaque para as manifestações realizadas em Buenos Aires contra o governo da Junta Militar, responsável pelo desaparecimento de milhares de pessoas. Os *siluetazos* (Fig.35), como passaram a ser chamados, eram intervenções idealizadas pelos artistas Rodolfo Aguereberry, Julio Flores e Guillermo Kexe (LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 7) e realizadas em parceria com diferentes grupos da sociedade civil, principalmente o movimento de *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*.



Figura 34. Sonia Madrigal. Intervención I. *La muerte sale por el oriente*, 2014.
Registro de intervenção realizada na região de Nezahualcóyotl.
Disponível em: <soniamadrigal.com/projects/lamuertesaleporeloriente>.



Figura 35. Eduardo Gil. *Siluetas y canas*. Siluetazo, Buenos Aires, setembro de 1983.
Fotografia: Eduardo Gil.
Reprodução: Parque de La Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo del Estado,
Buenos Aires, Argentina.

A estratégia das silhuetas permite representar e mensurar o irrepresentável, as ausências daqueles que foram retirados do convívio de suas famílias e amigos de forma tão brusca e violenta. Um dos artistas envolvidos no movimento, Júlio Flores (*apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 100) classifica as intervenções como uma forma de possibilitar a presença da ausência. As silhuetas humanas traçadas em papel utilizando o corpo de voluntários, cortadas e fixadas nos muros ao longo da *Avenida de Mayo* e ao redor da *Plaza de los Dos Congresos* recebiam nomes, informações sobre os desaparecidos, datas e mensagens de amor e revolta, irritando os policiais que faziam ronda no centro da capital argentina e tentavam retirar as intervenções. Flores (*apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 99) relata que as mães dos desaparecidos gritavam com os policiais, dizendo que estavam lhes arrancando seus filhos novamente. De acordo com a pesquisadora Laura Fernández:

A silhueta como signo visual, em seu caráter de contorno feito a partir de um original ou um estêncil à forma de gravura, quando o original deixa seu traçado, reforça ainda mais o conceito de ausência que passa a ser explicado e mensurado em toda a dimensão particular e universal que um signo possa sustentar desde a percepção. Reconstruir uma presença, um acontecimento, a partir de um rastro ou uma marca que identifique o ausente, é um modo de legitimação da verdade e de constatação inserido em nossa cultura que prima pelo visual. Neste sentido a Silhueta toma o lugar do ausente dando testemunho de sua existência⁹⁰. (FERNÁNDEZ *apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 402, tradução nossa)

Justamente por ser um tipo de intervenção cuja imagem central é baseada em um signo visual tão identificável, o uso de silhuetas foi empregado em diferentes situações, como em uma publicação da UNESCO sobre o Holocausto, que utilizava imagens de silhuetas de mulheres, homens e crianças como recurso visual de forma a auxiliar o leitor a mensurar os dados sobre as 2.370 pessoas mortas diariamente no período de 1.688 dias de funcionamento do campo de concentração de Auschwitz. Teria sido essa a inspiração para os três artistas argentinos em criar os *siluetazos* (AMIGO *apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 210). Quando se vê o delineado de uma silhueta humana, é provável que se pense em seu referencial mais midiático, o traço em giz que marca o local em que um corpo foi encontrado. A silhueta nesse contexto de investigação criminal foi utilizada, como vimos anteriormente, pela artista estadunidense Suzanne Lacy nas intervenções que integram a performance expandida *Three Weeks in May*, de 1977, como forma de questionar as prioridades do departamento de polícia da cidade de Los Angeles e o descaso com crimes de motivação sexual.

⁹⁰ Texto original: La silueta como signo visual, en su carácter de contorno tomado de un original o estêncil a la manera del grabado, donde el original deja su traza, refuerza aun más el concepto de ausencia que pasa a ser explicado y medido en toda la dimensión particular y universal que un signo pueda sostener desde la percepción. Reconstruir una presencia, un hecho, a partir de un rastro o una marca que identifique al ausente, es un modo de legitimación de la verdad y de constatación inserto en nuestra cultura que da primacía a lo visual. En este sentido la Silueta toma el lugar del ausente dando testimonio de su existencia. (FERNÁNDEZ *apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 402)

A parte de fotografia documental do projeto *La muerte sale por el oriente* está alinhada com a iniciativa da inserção e manutenção das cruces rosas para marcar o local em que os corpos de vítimas de feminicídio foram encontrados no território compreendido pela região leste do Estado de México, iniciada em novembro de 2015, na cidade de Chimalhuacán, por Irinea Buendía (Fig.36) após o assassinato de sua filha Mariana em 2010. Irinea criou um chamado ao público através das redes sociais para realizar a primeira intervenção, que funciona nos mesmos moldes das intervenções cidadãs de Ciudad Juárez, descritas anteriormente. Nos anos seguintes o movimento obteve a adesão de diferentes grupos como a *Red Denuncia Femicidios Estado de México*; *Las Enredadas*; *Movimiento Popular Revolucionario*; *Madres de Víctimas de Femicidio en el Estado de México*, *Nido de Luciérnagas*; *Mujeres en el Oriente*; *GiiA Red* e *Hilanderas*. Durante as mobilizações do Dia Internacional da Mulher, em março de 2016, além das atividades relacionadas às cruces, foi realizada uma marcha desde Ecatepec e Nezahualcóyotl em direção a Chimalhuacán, e uma performance intitulada *Rostros de Fuego, del Bordo a la esperanza* (Fig.37) No mesmo ano, agentes da prefeitura de Chimalhuacán iniciaram um processo de retirada das cruces, o que fez o processo de documentação e reposição se intensificar. De 2016 em diante, as marchas, intervenções e outras mobilizações envolvendo panfletos, murais, performances e *pañuelazos* – manifestações nas quais se utiliza o lenço, ou *pañuelo*, seja de cor branca relacionada ao pleito das *Madres de la Plaza de Mayo*, ou violeta representativo da luta contra o feminicídio, ou o verde simbólico da luta latino-americana pela legalização do aborto – se multiplicaram, ocorrendo durante as atividades do 8M, mas também durante as manifestações pela legalização do aborto em 28 de setembro e 25 de novembro, Dia Internacional para a Eliminação da Violência contra as Mulheres. O aniversário de morte de Mariana Lima Buendía segue sendo um dia de grande mobilização.



Figura 36. Sonia Madrigal. *La muerte sale por el Oriente / Foto Documental*. Registro de Irinea Buendía durante as atividades de intervenção realizadas na região de Chimalhuacán em 2017. Fotografia de Sonia Madrigal. Disponível em: <soniamadrigal.com/projects/emplazamiento/>.

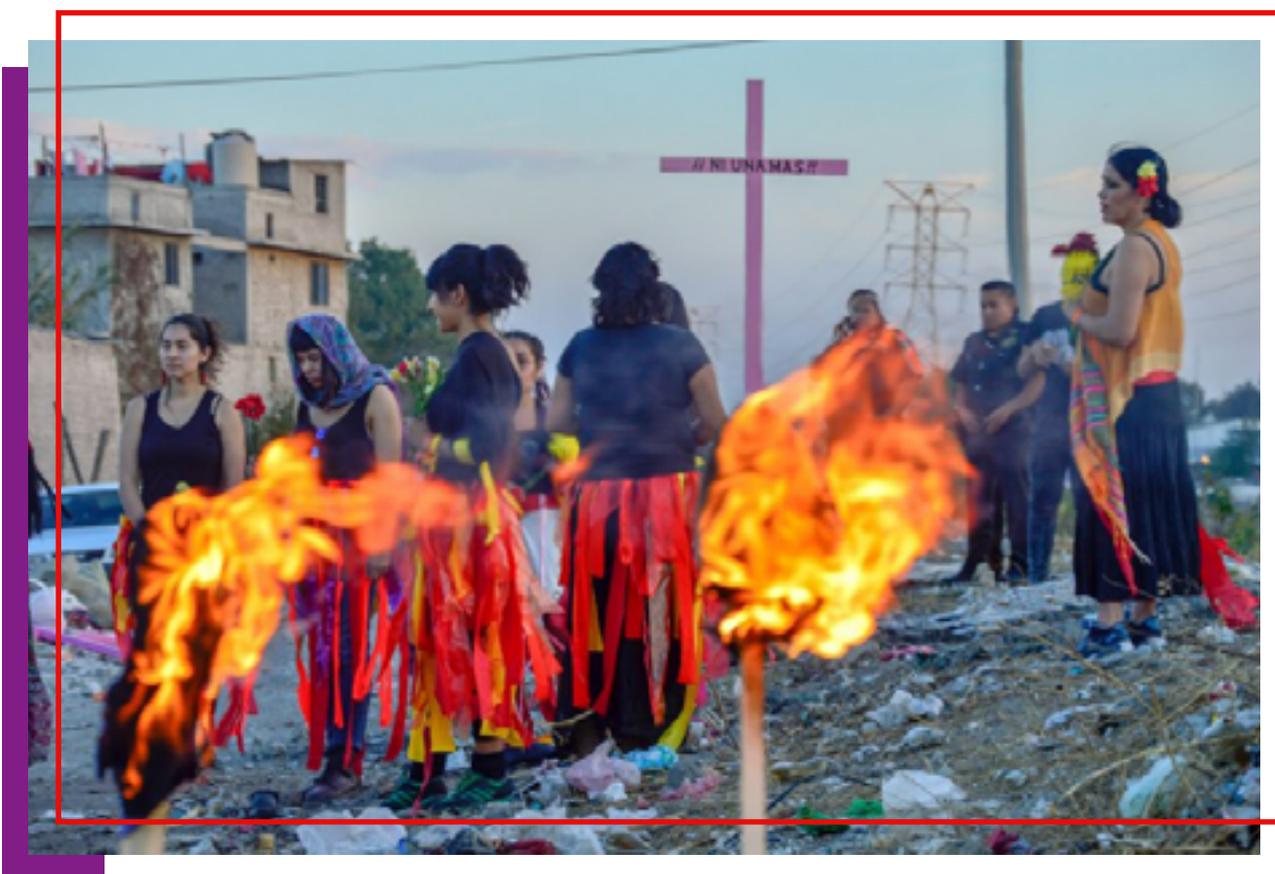


Figura 37. Registro da performance *Rostros de Fuego, del Bordo a la esperanza*, Chimalhuacán, março de 2016. Fotografia de Roberto Gloria Rivas. Reprodução: Kaja Negra

O uso das cruzes cor-de-rosa em relação com a reivindicação de *ni una más*, ou *ni una +*, pode ser relacionado ao mesmo jogo de significados entre o símbolo de adição e o símbolo religioso nos trabalhos realizados pela artista chilena Lotty Rosenfeld (1943–2020) e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) durante o regime ditatorial de Augusto Pinochet. Através de intervenções conceituais realizadas por Rosenfeld, como *Una milla de cruces sobre el pavimento* de 1979, ou de intervenções mais explícitas com bandeiras e cartazes que utilizavam o símbolo através das reivindicações de *no + miedo*, *no + armas* e *no + violencia*. Em ambos os casos a apropriação de um símbolo cotidiano, e que para alguns possui um forte significado religioso, e sua inserção em forma de protesto ou reivindicação no espaço público está inserido no território dos embates entre cidadãos e Estado nos mesmos moldes da arte contra a violência estatal descritos por Coco Fusco (2005, p. 8), afinal, se o direito à vida é uma das garantias constitucionais de cada cidadão em regimes ditos democráticos, esse direito – assim como o conceito de dignidade e integridade pessoal interligados com ele – é fortemente mediado pelo Estado.

Outro aspecto que permeia o projeto de Sonia Madrigal, além da óbvia preocupação comunitária, é a discussão sobre o direito à cidade, expressão cunhada pelo filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (1901–1991) em 1968 durante as revoltas operárias e estudantis francesas, e com relevante influência no pensamento sobre transformações urbanas na América Latina. O conceito pode ser resumido pelo acesso pleno e igualitário aos mecanismos de produção da vida urbana, à informação, à circulação e à moradia. Entretanto, o acesso é normalmente transpassado pela desigualdade social. Através de uma perspectiva racial e de gênero pode-se pensar no direito à cidade como o direito à uma vida livre de violências. Para a arquiteta e ativista argentina Ana Falú (2013, p. 89), é preciso compreender que os cidadãos não experienciam a cidade de forma homogênea, sendo sujeitos a diferentes níveis de violência. A experiência de um homem e de uma mulher no transporte público, por exemplo, são perpassadas por medos diferentes. De acordo com Falú (2013, p. 91), para conceber cidades mais democráticas e inclusivas de mulheres como cidadãs é preciso que as mesmas se apropriem desse território, das formas organizadas de vida social, política, econômica e cultural. E afirma:

Nesse sentido, a persistência das violências contra as mulheres no âmbito público e os medos que as mesmas desencadeiam, funcionaria como elemento obturador dos direitos ganhos pelas mulheres, gerando limitações na apropriação dos espaços públicos. Isto é, o temor das mulheres em transitar, usar e desfrutar livremente da cidade se traduz em um tipo de “estranhamento” em relação ao público, enquanto o espaço privado, mesmo que as estatísticas mostrem o contrário, continua sendo percebido como seguro⁹¹. (FALÚ, 2013, p. 91, tradução nossa)

Assim, a divisão do espaço público opera em conjunto da divisão sexual do trabalho, vinculando homens aos espaços produtivos e as mulheres aos espaços domésticos. A grande ironia é que na América Latina as mulheres são muito mais sobrecarregadas pelo trabalho do que os homens, além de serem as únicas responsáveis pela renda familiar em diversos casos. De acordo com um estudo publicado em 2013 pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), o total de horas que mulheres dedicam ao trabalho remunerado e ao trabalho reprodutivo supera as horas contabilizadas pelos trabalhadores homens, que se dedicam exclusivamente ao trabalho remunerado e ganham salários mais altos. Para Falú (2013, p. 94), são características da permanência de uma masculinização dos espaços públicos produtivos, que permitem a manutenção do entendimento das mulheres como cidadãs apenas através de sua relação com os homens, como mães e cuidadoras.

Se os trabalhos de Sonia Madrigal e Elina Chauvet ressaltam o caráter público do crime de feminicídio no México, afinal, uma grande parcela das vítimas teve sua vida ceifada quando buscavam a independência financeira fora do controle de pais e maridos através do trabalho, demonstrando como esse espaço público produtivo é hostil e violento com as mulheres, as manifestações artísticas que partem do contexto brasileiro ressaltam o caráter doméstico da violência contra a mulher. A seguir, será discutida como a existência da mulher em relação ao homem ainda é priorizada, a romantização da violência, e algumas estratégias de produção de comunidade e solidariedade através do compartilhamento de experiências entre mulheres.

⁹¹ Texto Original: En este sentido, la persistencia de las violencias hacia las mujeres en el ámbito público y los miedos que en éstas desencadenan, funcionaría como elemento obturador de los derechos ganados por las mujeres, generando limitaciones en la apropiación de los espacios públicos. Esto es, el temor de las mujeres a transitar, usar y disfrutar libremente la ciudad se traduce en una suerte de “extrañamiento” respecto a lo público, mientras que el espacio privado, aunque las estadísticas muestren lo contrario, continúa siendo percibido como seguro. (FALÚ, 2013, p. 91)

3.3 MEMÓRIA DO AFETO

Memória do Afeto (Fig.38) é uma performance criada pela artista brasileira Beth Moysés. A performance ocorreu, originalmente, na cidade de São Paulo, no dia 25 de novembro de 2000, Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher. Moysés e um grupo de 150 mulheres de diferentes idades e raças caminharam pela Avenida Paulista, no centro da cidade, vestidas de noiva e despedaçando buquês de flores, para, ao final do percurso, enterrarem os espinhos em uma espécie de sepultamento simbólico na praça Oswaldo Cruz (Fig.39). Elas mesmas realizaram o processo de cavar o buraco que serviria de túmulo simbólico. A performance, realizada em parceria com as organizações Fala Preta (Organização das Mulheres Negras) e Organização das Mulheres Independentes do Jardim São Francisco, faz parte de um amplo trabalho da artista sobre o tema da violência contra a mulher, iniciado na década de noventa.

A artista trabalha com os conceitos de casamento dominado pelos ideais de amor romântico e as relações de poder entre homens e mulheres. O planejamento da intervenção durou dois anos, nos quais Moysés reuniu as doações dos vestidos e pás de ferro e, ao final do período, arrecadou doações de flores, fato que enfatiza o senso de cooperação, um aspecto recorrente na construção poética da artista. Moysés, que é formada em Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), possui um longo histórico trabalhando com sobreviventes de violência de gênero em parceria com as casas de referência e Delegacias da Mulher para criar diferentes projetos e performances, processo dialógico de criação que pode ser aproximado da abordagem do mesmo tema pela artista mexicana Lorena Wolffer através de seus *conversatorios* com grupos similares.

O uso dos vestidos de noiva é uma constante na obra de Moysés (2004, p. 19), que afirma em sua dissertação que o vestido, além de ser um símbolo forte do imaginário feminino na cultura patriarcal, é um objeto com potencial de desencadear memórias:

Esse traje marca um rito de passagem, uma mudança na vida da mulher. Cobrimos nosso corpo com essa fantasia, ela é o invólucro também da nossa alma. É ela que nos une ao desejo e nos protege da dor, do real, do visível, do palpável. O encantamento que a tradição embutiou nessa vestimenta branca é que a torna um mito. Há algum tempo venho construindo meus trabalhos utilizando vestidos de noiva. São todos vestidos usados, e carregam a memória do afeto que ficou nele retido no dia do casamento. Minha trajetória artística tem se dedicado à busca de evocar esse sentimento, confrontando o amor que ficou impregnado nessa vestimenta com a realidade vivida pelas mulheres dentro da nossa sociedade patriarcal. (MOYSÉS, 2004, p. 19)



Figura 38. Beth Moysés. *Memória do Afeto*. Registro de performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil, em 25 de novembro de 2000.
Documentação fotográfica: Patrícia Gato.
Fonte: Revista Performatus.



Figura 39. Beth Moysés. *Memória do Afeto*. Registro de performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil, em 25 de novembro de 2000.

Documentação fotográfica: Patrícia Gato.

Fonte: Revista Performatus.

Sendo assim, a artista demonstra a necessidade de reflexão sobre as tradições que ainda permeiam o imaginário sobre relacionamentos entre homem e mulher, das expectativas de um amor idealizado, a noção de proteção e compromisso e a triste realidade da violência doméstica. A justaposição entre vestidos de noiva e pás utilizadas para trabalho braçal é interessante, representando uma dicotomia entre a delicadeza e a força das mulheres. Trazer essa discussão para as ruas através de uma procissão simbólica é mais um esforço para que haja o entendimento do problema como uma questão de ordem pública, sobretudo, quando a intervenção é realizada na mais importante avenida da área, considerada o principal centro financeiro do país, competitivo e masculinizado. E, é necessário ressaltar que no momento da execução original da performance, feminicídio ainda não era um crime previsto perante a lei brasileira. A emenda só seria legislada em 2015 e a lei Maria da Penha entraria em vigor em 2006. De acordo com a artista:

É uma ação poética contra a violência à mulher, pois as mulheres que participam têm, de alguma maneira, um vínculo com essa problemática. Ao realizar este trabalho tenho como intenção não só que várias mulheres possam resgatar o sentimento vivido no dia do casamento, mas também pretendo que a obra desperte, através de recordações do dia-a-dia, sensações de limpeza e purificação. (MOYSÉS, 2004, p. 20)

As sensações de limpeza e purificação destacadas por Moysés podem ser interpretadas através dos conceitos de corporificação da memória e performance como ritual presentes no pensamento de Diana Taylor (2003, p. 20). Ao pensar nos demais usos de peças de roupa como testemunhas silenciosas de violência apresentados nesta pesquisa, esse processo de limpeza e purificação pode ser relacionado ao desenvolvimento de uma nova vida, ou uma nova visão de mundo, após o livramento das mulheres do controle dos perpetradores da violência.

Sabe-se que esse processo não é fácil. Ainda que existam campanhas de conscientização e casas de referência para acolher mulheres e crianças fugindo de situações de violência doméstica, sair de um relacionamento abusivo ainda é, infelizmente, arriscado. Em um estudo sobre os dados referentes à violência contra a mulher no Brasil em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e a ONU Mulheres, Cíntia Engel (2020, p. 185) ressalta o medo de retaliação do autor e a desconfiança em relação à polícia como dois dos principais motivos para a não realização de denúncias entre todas as mulheres, mas principalmente entre mulheres negras. O terceiro motivo elencado seria o constrangimento.

A vergonha atrelada à violência é resultado dos processos sociais e culturais já mencionados de culpabilização da vítima, mas o que a produção artística de Beth Moysés nos mostra é que também há uma vergonha internalizada pelo fracasso do

casamento – como se a mulher fosse inteiramente responsável pela manutenção do relacionamento. Também existe o medo da solidão, ainda que a outra alternativa seja permanecer como alvo de violência daquele que supostamente “ama demais” ou a enxerga não como um ser igual, mas como propriedade, afinal, todos queremos nos sentir amados de alguma forma. A socióloga brasileira Heleieth Saffioti (1934–2010) explica o processo de educação da mulher em sociedade para encaixar-se no papel de vítima (SAFFIOTI, 1987, p. 35) e aceitar um destino de sofrimento que, através da subjugação ao homem, lhe traga aprovação social. Enquanto homens são moldados para serem extremamente competitivos e representarem ideais de masculinidade e força, o que a socióloga relaciona com atitudes de violência, mulheres são educadas para serem dóceis, obedientes e agradar ao marido mesmo em detrimento do próprio bem-estar e prazer. A reprodução intrafamiliar desses estereótipos acaba por influenciar as novas gerações a repetir tais comportamentos. E, ainda que o país tenha dado passos importantes para a inclusão do tema da violência de gênero no sistema educacional, há grande resistência de setores conservadores da sociedade em permitir que crianças se tornem parte do debate público sobre tais violências, como se elas não fossem afetadas pelo problema, sendo que em cerca de 59% dos casos de violência doméstica as crianças são testemunhas e em 21,64% são vítimas (ENGEL, 2020, p. 177).

A presença de filhos aparece refletida em dados no estudo como motivação para não abandonar uma relação violenta (ENGEL, 2020, p. 212). Esse fato também reverbera na produção de Beth Moysés através dos relatos colhidos pela artista durante visitas a uma das unidades da Delegacia da Mulher, na Zona Leste de São Paulo, realizadas ao longo de cinco meses em 2002. Nos bancos da sala de espera por atendimento, Moysés conversava com diferentes mulheres, registrando seus relatos e desenhando-as da cintura para baixo, o que deu origem a uma série intitulada *Mulheres Divididas*:

Essa espera era tão longa, que pude até registrá-la de forma detalhada. Concentrada na parte inferior do corpo delas, o resultado foram corpos femininos divididos ao meio. Ao meio não só porque escolhi uma parte para observar e traçar, mas também porque estão sempre divididas, entre o amor e a dor. Muitas vezes, ainda amor pelo parceiro que a violenta; outras vezes amor a Deus que, através da voz do homem, lhes pede paciência e resignação perante o sofrimento. (MOYSÉS, 2004, p. 44)

São depoimentos de vinte e uma mulheres com idades e situações das mais variadas, e que demonstram a necessidade do diálogo e, principalmente, da escuta durante o processo de tomada de consciência da necessidade de se afastar do perpetrador, da denúncia e da visualização de uma possibilidade de vida livre de violências. Parte da violência doméstica, além do aspecto físico, é a violência

psicológica, quando o autor faz a vítima acreditar que, com a exceção dele, ela não tem outros vínculos e que estaria sozinha e desamparada, e a violência patrimonial, quando há destruição ou confisco por parte do autor de bens e recursos econômicos que propiciem qualquer grau de independência da vítima.

Vemos que Moysés assinala para a religião como fator decisivo para a permanência de algumas mulheres no relacionamento abusivo, isso também pode ser incluído na lógica apresentada por Saffioti sobre a melhor aceitação social da mulher submissa, principalmente em contextos em que o convívio da mulher com a sociedade ainda é bastante mediado pela religião e pela comunidade religiosa de que participam. Flávia Biroli (2020, p. 147) reforça a permanência do aspecto religioso através do novo conservadorismo que, com a justificativa de manutenção de “valores familiares tradicionais” ou o retorno de uma ordem familiar “convencional”, buscam censurar e impedir o debate público e o desenvolvimento de políticas sobre a prevenção e criminalização da violência doméstica. Ao pensar em aspectos comunitários, vale ressaltar que para muitas pessoas a exclusão do convívio religioso significa também a exclusão da comunidade. Sob a ameaça da solidão e da exclusão do convívio de familiares e da comunidade que integram, o acolhimento é essencial para demonstrar que essas mulheres não estão sozinhas e que denunciar não precisa ser um passo que as deixe mais desamparadas. Não se trata apenas do acolhimento de familiares e amigos, mas de organizações estruturadas especificamente para auxiliar nesse momento tão arriscado e de transição.

No Brasil, as casas de referência que oferecem programas de assistência integral pensados para essa situação não dependem só do Estado para disponibilizarem seus serviços, mas também da participação comunitária tanto em atividades voluntárias quanto em auxílio financeiro. Ao passo que pessoas estiverem cientes dessas necessidades e dispostas a contribuir, maior o número de mulheres e crianças que podem ser auxiliadas na busca por uma realidade melhor. Se as pessoas forem sensibilizadas sobre o tema, é possível criar redes de apoio efetivas. Moysés, ao longo de sua dissertação, comenta a necessidade em ressaltar o aspecto midiático das performances, já que elas são pensadas para chamar atenção sobre um tema urgente, mas cujo debate ainda representa incômodo para diferentes setores sociais:

A imprensa tornou-se minha grande aliada. Ela faz parte do trabalho. Se falta a mídia no momento das performances, a obra não se efetiva. Não basta só o público local ou aquele atraído pela arte, quero que a mídia invada os lares, para encorajar as mulheres a não silenciarem mediante os maus-tratos do parceiro. (MOYSÉS, 2004, p. 119)

A característica midiática atrelada ao desenvolvimento de performances de

modo a veicular discursos que talvez não conseguissem alcançar um público não pertencente ao circuito artístico em outras circunstâncias é central para o pensamento de Suzanne Lacy (1995, p. 19) sobre obras que podem ser lidas a partir do conceito de *new genre public art*. Essas obras têm como característica comum o fato de serem planejadas pensando seu potencial de engajamento através da interação com meios de comunicação tradicionais e não tradicionais, utilizando linguagem midiática e borrando limites entre arte e comunicação para conscientizar e sensibilizar um público amplo sobre o tema abordado. Lacy (1995, p. 27) afirma que se há um interesse comunitário em impulsionar mudanças, essa estratégia de adentrar o setor público e difundir informações é, por vezes, inevitável.

Assim como as intervenções de Elina Chauvet, as performances de Beth Moysés se tornaram itinerantes e ultrapassam fronteiras nacionais, sofrendo algumas alterações tanto no período de planejamento quanto no momento de execução em diferentes países. Durante as itinerâncias, a artista se apropria de diferentes tradições relacionadas ao matrimônio e as incorpora de acordo com a cultura do local. A versão de *Memória do Afeto* realizada em Madrid, capital espanhola, em 2002, incluiu almofadinhas usadas em ritos matrimoniais católicos para carregar alianças. O aumento do uso de itens simbólicos do casamento na igreja durante as performances é reflexo das estreitas relações da sociedade espanhola com o catolicismo. E, talvez, também seja reflexo de uma maior aceitação percebida pela artista por parte dos espanhóis sobre seu trabalho. Em entrevista concedida à revista *Performatus* em 2014, Moysés comenta sobre a diferença de recepção entre Brasil e Espanha:

Acho que os homens não gostam do meu trabalho. Aliás, tem muita gente que não gosta do meu trabalho. Acho que gostam mais na Espanha. Há muitos casos de violência contra a mulher lá e eles querem mudar essa situação. Isso é muito bacana. O estado luta, o povo luta, as pessoas querem mudar tudo isso. Mas, ao mesmo tempo, continua a violência. Há pouco tempo vi em um programa na televisão que a cada uma hora e meia uma mulher é assassinada pelo seu parceiro no Brasil. É muita coisa! Aqui no Brasil acham que eu faço um trabalho que é dos anos de 1970. “A mulher já está liberada! Já tem autonomia. Ela não precisa de mais nada disso. Você está falando de uma coisa que já passou!”. (MOYSÉS, 2014)

É interessante acrescentar que a justificativa fornecida por Moysés (2014, p. 111) sobre uma menor adesão e participação dos movimentos feministas em sua obra no Brasil passam pela interpretação de que há um entendimento do vestido de noiva como um símbolo do patriarcado, imbuído de um mito de pureza da mulher.

Outro desdobramento de sua produção com os vestidos, a execução de *Lembranças Veladas* ocorrida em Shanghai, na China, em novembro de 2008, também foi pensada de acordo com a cultura local. Na performance em questão, as “noivas”

carregavam lembrancinhas de casamento tradicionais no país e as entregavam aos transeuntes. Dentro das pequenas sacolas, Moysés havia inserido um cartão com seu nome na frente e, do outro lado, a palavra “medo” escrita em mandarim acompanhada da seguinte frase: “Dia Internacional da Eliminação da Violência Contra a Mulher. Ao redor do mundo, a cada quinze segundos uma mulher é abusada por seu parceiro”. Em *Diluídas em Água*, de 2008, Moysés combina a simbologia do vestido branco com o pigmento vermelho e os relatos das sobreviventes. A performance conta com a participação de dois grupos, um ainda no contexto das casas de referência, e outro de voluntárias que haviam vivido e superado as violências. Os vestidos brancos são cedidos para que as mulheres do primeiro grupo escrevam, em vermelho e no verso do traje, as memórias das quais gostariam de se desfazer, eles então são disponibilizados para o segundo grupo, que completa o ritual da performance. Após uma breve procissão, as mulheres formam um círculo e retiram os vestidos, evidenciando as intervenções em caneta vermelha no verso, e então as roupas são esfregadas com sabão em uma bacia metálica até a água se tornar vermelha. Quando estão limpos, são torcidos e vestidos novamente e ocorre uma procissão de encerramento. O que resta nas bacias é a água que diluiu aquelas experiências, vermelha como se tivesse diluído ritualisticamente o sangue dos eventos que marcaram as participantes. Os vestidos, mesmo limpos, nunca voltam ao tom original, uma metáfora para a forma que as mulheres são afetadas pela violência.

Em *180*, intervenção realizada em São Paulo no Dia Internacional da Eliminação da Violência contra a Mulher, dessa vez em 2016, Moysés utilizou três ambulâncias com o número do Disque Denúncia, que dá nome à obra, e os nomes das três irmãs Mirabal – Minerva, Pátria e Teresa – mortas no dia 25 de novembro de 1960, durante a ditadura de Rafael Trujillo, na República Dominicana, e inspiração para a data de conscientização contra a violência de gênero. Cada ambulância, com as sirenes ecoando pela capital paulista, transportava uma mulher representando uma das irmãs, partindo da 1ª Delegacia da Mulher, no bairro da Sé. Ao final do percurso, na Praça das Esculturas do Parque do Ibirapuera, cada uma das três mulheres plantou sementes de uma árvore medicinal diferente. Tal intervenção, ainda que muito marcada pela questão da denúncia da violência doméstica no país, através da memória das irmãs Mirabal inclui sutilmente o caráter político do feminicídio, menos presente nas outras obras da artista, que privilegiam experiências pessoais no âmbito intrafamiliar.

3.4 DORORIDADE

Ainda que nem todas as obras da artista carioca Panmela Castro ocorram a partir de um contexto comunitário, a produção da artista é bastante informada por essa questão. Em 2010 Castro criou a Rede NAMI, organização que mistura programas de artes e direitos humanos, originada da necessidade de combater o machismo no grafite e na arte de rua, e que já prestou auxílio a mais de nove mil mulheres, com foco especial em mulheres negras, o grupo mais afetado pelo feminicídio no Brasil. Panmela, que também é mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), abraça as definições de arte feminista e de ativismo mais abertamente que Beth Moysés, por exemplo, e fornece essas definições em seu site oficial e demais publicações. A questão do antirracismo também é central para a produção da artista carioca.

Em suas performances individuais, Panmela aborda as questões da violência de gênero através da subversão de diferentes signos do feminino no imaginário brasileiro, como o uso da cor rosa e os vestidos de noiva. Em *Caminhar*, de 2017 (Fig.40), ela usa um vestido branco e, após mergulhar as pernas e a barra do vestido em uma bacia com tinta vermelha própria para o revestimento de pisos, realiza um percurso caminhando pelas ruas e deixando um rastro vermelho que aos poucos se apaga, o que a artista relaciona com a memória das vítimas de feminicídio, que serão esquecidas gradualmente. Em *A Noiva*, de 2019, Castro atea fogo no vestido de noiva que está usando e despe-se conforme o fogo consome o tecido. Em ambos os casos os vestidos são preservados depois da performance e exibidos como documentação. É possível afirmar que a crítica feita pela artista, neste caso, é mais explícita, por demonstrar a degradação do símbolo de pureza feminino na lógica do matrimônio, seja pela tinta vermelha representativa do sangue, seja pelo fogo. Ambas as performances também possuem desdobramentos, as fotografias produzidas em *A Noiva*, se transformam em santinhos – aqueles pequenos cartões impressos com a imagem de um santo acompanhada pela oração correspondente, muito comuns no Brasil e demais países da América Latina, e produzidos em massa para uso religioso – intitulados de *Santão* e utilizados no contexto da performance *Culto Contra os Embustes*, originada em 2019.



Figura 40. Panmela Castro. Caminhar, 2017.
Registro de performance realizada no Rio de Janeiro, Brasil.
Documentação fotográfica: Renata Anchieta
Fonte: <<https://panmelacastro.com/caminhar-to-walk>>.

Em *Culto Contra os Embustes*, a artista se apropria de aspectos religiosos da cultura brasileira em uma espécie de ritual de livramento de relacionamentos abusivos. O *Santão* conta com a imagem de Panmela despindo-se do vestido de noiva em chamas, com os seios expostos. No interior, está a *Oração Contra os Embustes*, a qual reproduzo na íntegra, pois, além de introduzir aspectos essenciais na leitura das obras de Castro, possui tons de deboche deliciosos em uma abordagem comunal da violência de gênero:

Ó minha irmandade. Juntas nos protegemos e nos informamos. A dororidade nos faz dignas de poderes miraculosos e especialmente de cura. Me encaminhe a descobrir meu poder, e me auto curar de feridas criadas por espíritos malignos, perversos, violentos, opressores e autoritários. Curai-me de correr atrás, de querer salvar, ou de crer no embuste. Curai-me da cegueira naquele que reaparece quando eu estou bem, de pensar que o mandado está confuso. Curai-me de acreditar naquele embuste safado quando ele usar minhas atitudes para justificar o seu mau caratismo; se o dissimulado chorar, que sejam cristalinas suas lágrimas de enganação e não me deixe cair nessa. Motivada pelo apoio de mulheres ao meu redor, eu deixo aqui o nome do embuste que quero me livrar (pense o nome do embuste e se possível escreva seu nome no papel ateando fogo em seguida). Uma vez curada, protegi-me daquele ridículo que vai aparecer quando eu parar de procurá-lo, e que vai me ignorar assim que eu lhe der algum tipo de atenção; daquele que me ludibriará lembrando de bons momentos, para que eu esqueça de todas as merdas que ele me fez. Proteja-me de ser a última opção; de ceder a um convite de última hora; do que só responde quando é de seu interesse; do que quer me usar de escada; do que me fará ter vergonha do meu corpo; do irresponsável e do estelionatário afetivo; do que me fará pensar que sou insuficiente para mim. E daquele que me levará à polícia e ao hospital, e só sairá da minha vida quando eu repousar em uma catacumba. Por fim, livrai-me de toda a violência física, psicológica, patrimonial, moral e sexual. Amém! (CASTRO, 2019)

Ao longo da oração, Panmela Castro aborda os diferentes aspectos que dificultam a saída de um relacionamento abusivo, incluindo aqueles mensurados em dados pelo estudo no Inep em parceria com a ONU Mulheres citado anteriormente, utilizando uma linguagem coloquial e que remete aos cultos religiosos que são parte da rotina de diversas brasileiras. A oração também serve de alerta, já que lista diferentes características da violência machista e como elas operam dentro de um relacionamento, levando, infelizmente, à morte. Entretanto, são introduzidas questões de apoio mútuo e coletivo entre mulheres e a busca por informações como ferramentas centrais para que ocorra o livramento. Sendo assim, Castro apropria-se de um evento comum do cotidiano, entendido e aprendido como ritual pela sua repetição (TAYLOR, 2003, p. 20) e insere um discurso contrário às pregações patriarcais de mediação de casais em situação de violência doméstica. Aqui, a salvação é possibilitada pelo convívio e pela construção de redes de apoio entre mulheres, uma construção comunitária. Pela linguagem explícita e acessível, através de um objeto familiar e usual intimamente ligado à fé das pessoas, é desenvolvida a ideia de que a preservação da vida das mulheres não precisa passar pelo aval dos homens que dizem falar por Deus.

O uso do termo *dororidade* deve ser destacado, pois informa os demais trabalhos da artista e é um conceito extremamente necessário no desenvolvimento de produções artísticas e teóricas cuja temática é a violência contra a mulher. Criado pela professora, escritora e ativista feminista antirracista brasileira Vilma Piedade, é uma resposta ao conceito limitado de *sororidade* comumente utilizado por setores do feminismo branco para apaziguar desavenças e o sentimento de competição entre mulheres na busca de uma ascensão hierárquica. Essa diferença é explicada pela autora:

Dororidade. Sororidade. A Sororidade ancora o Feminismo e o Feminismo promove a Sororidade. Parece uma equação simples, mas nem sempre é assim que funciona. Apoio, união e irmandade entre as mulheres impulsionam o Movimento Feminista. Mas, podem surgir questões como: O conceito de Sororidade já dá conta de Nós, Jovens e Mulheres Pretas... ou não? O caminho que percorro nessa construção conceitual me leva a entender que um conceito parece precisar do outro. Um contém o outro. Assim como o barulho contém o silêncio. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta. (PIEADADE, 2020)⁹²

Ou seja, mais uma vez um conceito coloca em questão a suposta homogeneidade da luta feminista, sempre baseado em um perfil de mulher branca e de classe média, ou seja, excludente. O que Vilma ensina através de seu diálogo teórico com Lélia Gonzalez e Angela Davis é que raça é um determinante de classe social, determinante para a imposição de violências e ausências. Piedade (2020, s.p.) fala de um lugar-ausência determinado pelo racismo, a invisibilidade do não ser, sendo. E, ao refletir sobre os dados acerca do feminicídio apresentados nesta pesquisa em comparação com as abordagens midiáticas e culturais do tema, essa invisibilização e silenciamento ficam bastante óbvias. Ainda sobre a *dororidade*:

Dororidade carrega no seu significado a dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo. Contudo, quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, tem um agravamento nessa dor. A Pele Preta nos marca na escala inferior da sociedade. E a Carne Preta ainda continua sendo a mais barata do mercado. É só verificar os dados... A Sororidade parece não dar conta da nossa pretitude. Foi a partir dessa percepção que pensei em outra direção, num novo conceito que, apesar de muito novo, já carrega um fardo antigo, velho conhecido das mulheres: a Dor – mas, neste caso, especificamente, a Dor que só pode ser sentida a depender da cor da pele. Quanto mais preta, mais racismo, mais dor. (PIEADADE, 2020)

Se mulheres brancas reivindicavam a saída do espaço doméstico para o espaço público, para adentrar o mercado de trabalho, mulheres negras sempre ocuparam posições de trabalho no Brasil, um trabalho invisibilizado, mal remunerado e cuja

⁹² A citação foi retirada como está no livro *Dororidade*, mantendo sua estrutura original de acordo com a escrita da autora em pretuguês.

importância é pouco reconhecida, enfrentando violências também nesse contexto. Enquanto a feminista branca de classe média sai para competir no mercado de trabalho com os homens, ela deixa sua casa e seus filhos aos cuidados de quem? Quem são as mulheres que sofrem mais violência no Brasil e quem são as mulheres que ocupam as manchetes quando sofrem violência? Quem são as mulheres que conseguem avançar com maior facilidade na hierarquia capitalista patriarcal?

Falou-se, com o aporte de Julieta Paredes, da necessidade do movimento feminista em abraçar a “complementaridade de mulheres na diferença e a liberação em comunidade” (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 51) e foi vista a questão da heterogeneidade e de uma comunicação entre mulheres que abarque as diferenças fundamentadas em uma variedade de experiências e ideologias através do pensamento de bell hooks (2019, p. 51). Vilma Piedade (200, s.p.) também aponta para essa direção, ao falar de um feminismo que seja dialógico e interseccional que compreenda não só as diferentes realidades de grupos sociais, mas que compreenda as desigualdades que os atravessam. E isso só ocorre através da escuta.

Dororidade (Fig.41) também é o nome de um mural de 500 metros quadrados em grafite produzido por Panmela na Rua do Lavradio, centro do Rio de Janeiro. Inspirado no pensamento de Vilma Piedade, o mural consiste na imagem de duas mulheres negras unidas pelo cabelo e foi inaugurado em 20 de novembro de 2019, Dia Nacional da Consciência Negra, no contexto da exposição *AfroGrafiteiras*, parte de um projeto de mesmo nome criado pela Rede NAMI com intuito de possibilitar formação em arte urbana com foco na expressão e promoção do protagonismo de mulheres afro-brasileiras. Junto do mural foi lançado o videoclipe *Dororidade*, da poeta e ativista Andrea Bak.

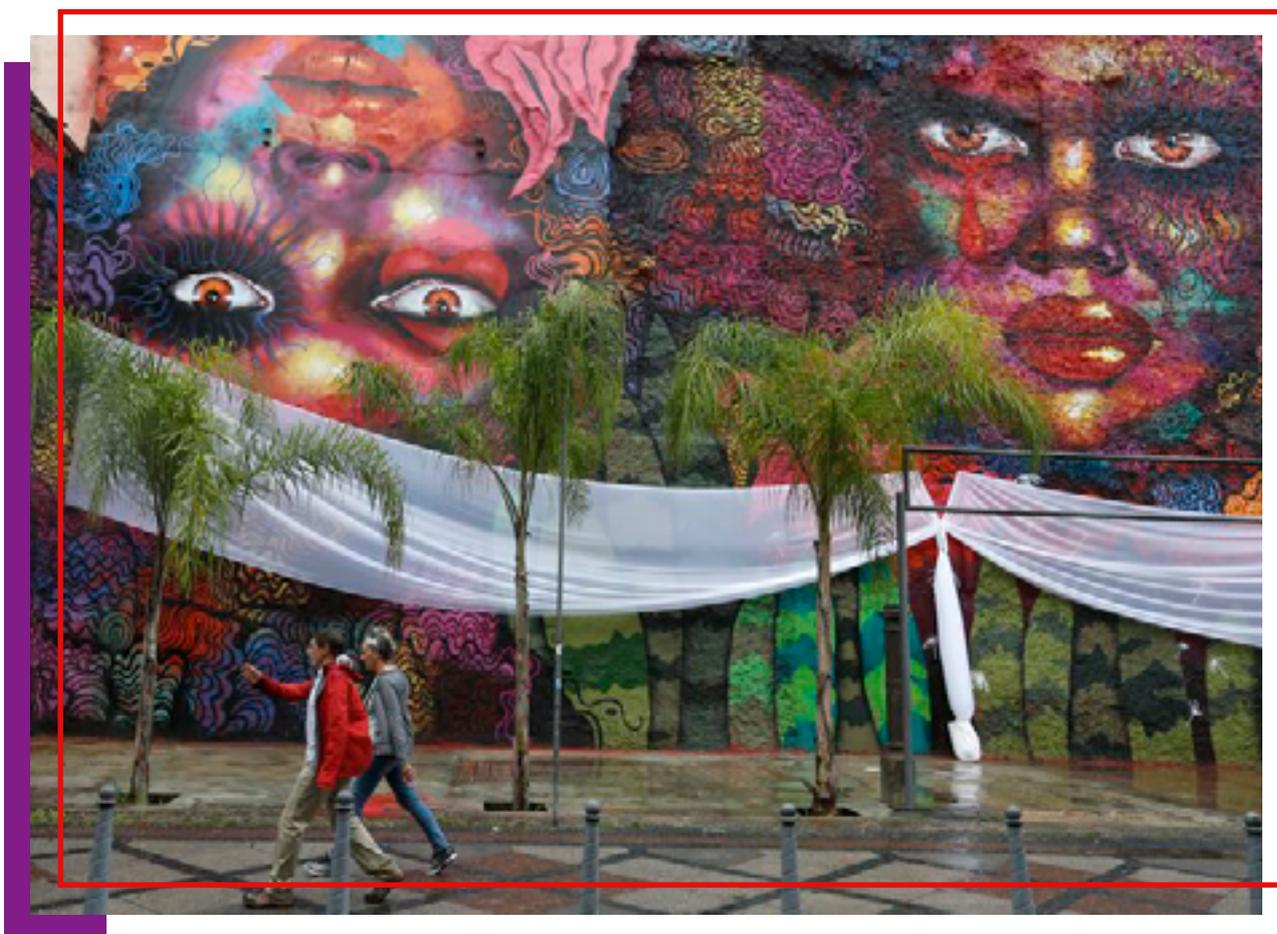


Figura 41. Panmela Castro. *Dororidade*, 2019
Mural em grafite, Rio de Janeiro, Brasil
Registro fotográfico: Fernando Frazão
Fonte: Agência Brasil

A artista também questiona a imposição de papéis específicos para a mulher na sociedade e afirma que o feminicídio é um revide por nós, mulheres, não aceitarmos mais as estruturas sociais às quais fomos confinadas. Castro deixa claro a compreensão de que o machismo presente na sociedade brasileira é atravessado pelo racismo. Em um texto que acompanha sua intervenção *Femicídio* (Fig.42), produzida entre 2018 e 2019, que consiste em intervenções com vestidos brancos de diferentes tamanhos e manchados de tinta vermelha em diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro, Panmela afirma:

Misoginia é o ódio às mulheres. Ódio que ao meu ver, é exteriorizado quando não nos portamos como esperam. Como um medo de quem possamos nos tornar, ao ganhar os mesmos direitos que o outro e compartilhar do poder. A misoginia leva ao feminicídio. Femicídio é um termo de crime de ódio baseado no gênero: o assassinato de mulheres. Em 2016, uma mulher foi assassinada a cada duas horas (Anuário Brasileiro de Segurança Pública), totalizando 4.657 mortes. O risco de uma mulher negra ser assassinada no Brasil é duas vezes maior do que uma mulher branca. No caso dessas mulheres, além da motivação de gênero, a questão racial é levada em conta evidenciando a falha nas políticas públicas que não chegam à mulher negra periférica. Homens estão nos matando porque não aceitamos mais viver dentro das condições estruturais criadas para nós, enquanto mulheres. Deixamos de ser cúmplices de nossos escravizadores. (CASTRO, 2018)

As lacunas nas políticas públicas mencionadas por Panmela Castro no enfrentamento à violência contra a mulher também são fruto do atravessamento de diferentes preconceitos e forma com a qual nossa sociedade foi construída, suas heranças coloniais e escravistas muito vivas e que interpretam o corpo não branco como objeto passível de ser explorado, seja pelo sexo ou pelo trabalho, e aniquilado. Retorno à Jota Mombaça:

A presença do racismo como fantasia colonial indeterminadamente atualizada no marco do colapso da colônia está exposta como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas e fronteiras. Está exposta também na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e na ancestralidade das cicatrizes. E tudo isso está bastante evidente, ainda que mascarado; está latente em toda emoção possível de forjar-se perante esse regime (Mesmo quando as máquinas de fazer desperceber conflitos e desigualdades estruturantes projetam – sempre arbitrariamente – verdades cuja promessa é a de serem neutras, justas e universalmente aplicáveis, transcendentais, legais, modernas, sobre o que significa ser um criminoso; o que é segurança; quanto vale para este mundo a indústria do punitivismo; que marcadores sociais desenham os gráficos do extermínio sistemático, continuado e neocolonial; por que há vidas matáveis; que corpos adornam os projetos de futuro; quem são os sujeitos da história; o que é catástrofe, golpe, crise, extinção...? (MOMBAÇA, 2021, p. 52-53)

E é o comportamento permitido por essa herança, tão presente em nossas instituições e na forma que determinamos o quão válida ou sagrada é cada vida, que precisamos erradicar, analisando em que aspectos nós o reproduzimos em nosso cotidiano. Acredito que para isso, o caminho, de novo, é a escuta. Só assim podemos

nos compreender a partir de nossas diferenças dentro da categoria “mulher” que nos une. Cito, novamente, Vilma Piedade:

Agora, voltando ao conceito, ou parte dele, surge outra questão – Será que a Dor une todas as Mulheres? Lembra-se de quando Eva instigou Adão a comer a maçã, lá no Paraíso? A culpa de Eva, de ter feito a Humanidade cair em “pecado” e perder o “paraíso”, nos acompanha há milênios. É nesse ponto que a Dororidade se instaura e percorre a trajetória vivenciada por Nós, População Preta, e, aqui, em especial, Nós – Mulheres – Mulheres Pretas. Brancas, de Axé, Indígenas, Ciganas, Quilombolas, Lésbicas, Trans, Caiçaras, Ribeirinhas, Faveladas ou não, somos Mulheres. (PIEADADE, 2020)

Foi comentado, anteriormente, que o discurso que pede justiça e a criminalização da violência contra a mulher de acordo com as estruturas vigentes é facilmente transformado em punitivismo. Assim como são reproduzidos juízos de valor sobre quais são as vítimas de feminicídio e violência doméstica mais dignas de mobilização, um processo similar, fundamentado no continuum colonial, ocorre com o discurso de criminalização dos homens. Quem são os homens que conseguem sair relativamente ilesos após cometer o crime de assassinar a companheira? Eles estão mais próximos da construção cultural da figura do marginal ou com a figura do herdeiro inconsequente representada por Doca Street?

Em sua análise sobre o machismo no Brasil, publicada apenas anos depois do segundo julgamento pelo assassinato de Ângela Diniz, Helieth Saffioti já refletia sobre os atravessamentos de raça e classe em relação à violência contra a mulher. Se existe em nossa cultura a figura hipersexualizada da mulher negra, há a figura hipersexualizada do homem negro que, em teoria, estaria a roubar a pureza de mulheres brancas. Ou o malandro, mais propenso a cometer crimes. Saffioti (1987, p. 55) afirma que esses preconceitos não são realistas e nem fundamentados em dados. A socióloga cita levantamentos realizados pela primeira Delegacia da Mulher, criada em 1985 em São Paulo, sobre as características da violência contra a mulher registrada na cidade, afirmando que os agressores mais comuns são membros da família da vítima e não a figura do agressor desconhecido baseada em racismo. O fato é que as pesquisas mais recentes seguem corroborando a afirmação de Saffioti, demonstrando que homens negros, especificamente jovens negros, são o grupo social que mais sofre com a violência de forma geral no país (ENGEL, 2020, p. 165). Homens negros são o segundo grupo que mais convive com o medo de ser assassinado no Brasil, ficando atrás apenas das mulheres negras (ENGEL, 2020, p. 184), além de serem os grupos que se veem mais desamparados pela polícia e pelas instituições.



Figura 42. Panmela Castro. *Vestido* (série *Feminicídio*), 2019
Registro da instalação com vestido branco manchado de tinta vermelha
Exposição 360 Graus, Museu da República, Rio de Janeiro, Brasil
Registro fotográfico: Panmela Castro
Fonte: <<https://panmelacastro.com/feminicidio-feminicide>>.

3.5 METONÍMIA E MATERIALIZAÇÃO

Em 2018, na Turquia, país que também possui um alto índice de feminicídios, o artista contemporâneo e designer gráfico Vahit Tuna criou uma obra, *İsimsiz* (Fig.43) – em português *sem título* – também com sapatos, para denunciar o problema. Tuna instalou 440 pares de sapatos femininos pretos nas paredes exteriores de um prédio comercial da empresa do ramo do café no país, *Kahve Dünyası*, localizado em uma das principais ruas do bairro de Kabataş, em Istambul. Os 440 pares representam as 440 vítimas de feminicídio no país em 2018 e tem inspiração na tradição turca de colocar os sapatos dos falecidos no exterior de suas casas. A obra foi comissionada pela plataforma artística sem fins lucrativos *Yanköşe*, financiada pela empresa do setor cafeeiro.

De acordo com a plataforma, que utiliza o espaço para promover processos experimentais de artistas contemporâneos em um regime semestral, a intervenção tem o intuito de levar a memória das vítimas de feminicídio para as ruas, criando uma relação com o espaço da cidade e servindo como mediador de um debate público e tomada de consciência coletiva sobre o tema. Em entrevista para a plataforma *CIIQ Press*, o artista afirma que o espaço público é um dos locais mais desafiadores para o trabalho de um artista por ser um espaço no qual a população projeta seus ideais e reage quando interpreta algo como uma transgressão desse espaço idealizado. Tuna, que já trabalhou com o tema da violência doméstica anteriormente, afirma que viu na instalação a oportunidade de esfregar o problema na cara do governo diariamente, pois todo feminicídio é político.

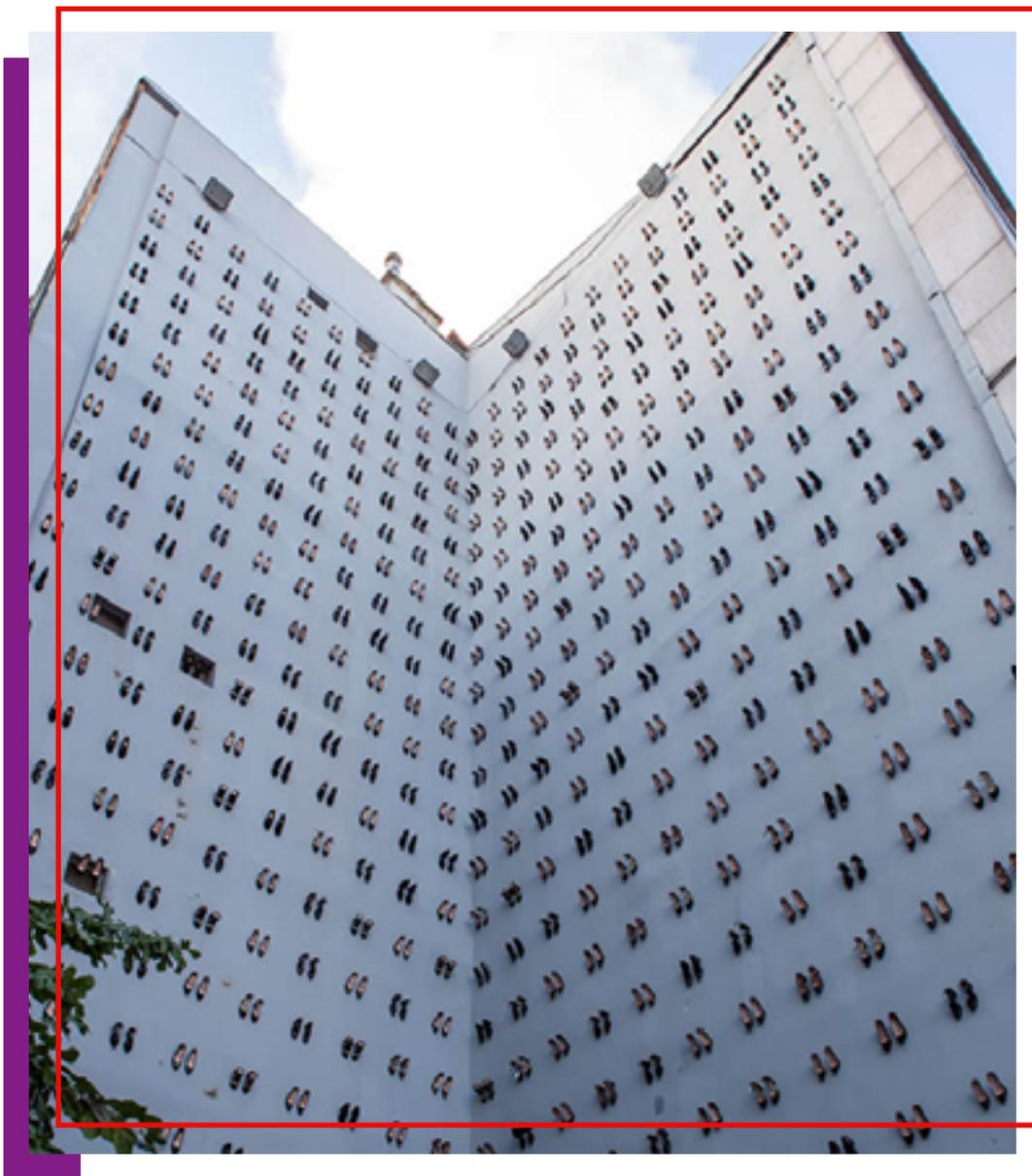


Figura 43. Vahit Tuna. *İsimsiz*, 2019
Intervenção para conscientização sobre o feminicídio no bairro de Kabataş, em Istambul, Turquia
Fotografia: Flufoto
Fonte: Plataforma Yanköşe

O artista escolheu trabalhar com sapatos novos, comprados em lojas da cidade, por acreditar que o uso de sapatos pertencentes às vítimas criaria um teor pornográfico da morte. Sabe-se que o mesmo não é verdade para algumas das artistas abordadas nesta pesquisa, e talvez o que esteja em jogo aqui são os limites de abordagens de representação da violência, principalmente quando o artista em questão não faz parte diretamente, ou não trabalha em conjunto da comunidade afetada. Na introdução do livro *Memory and Postwar Memorials Confronting the Violence of the Past*, os pesquisadores Marc Silberman e Florence Vatan levantam esse questionamento:

A representação da violência permanece um desafio do ponto de vista estético e ético. Como devemos tornar a morte e o terror visíveis de maneira significativa e eticamente relevante? Se o dever de lembrar implica em uma obrigação em imaginar o que desafia a imaginação – de maneira a resistir ao desejo dos perpetradores pelo total apagamento das vítimas – quais são os canais apropriados para realizar essa tarefa? A commodificação da violência na mídia e na indústria do entretenimento gera sobrecarga sensorial e dormência emocional. É fácil olhar para imagens violentas sem vê-las ou ser afetado por elas. Observadores se tornam espectadores passivos de um espetáculo que não diz respeito a eles. Alternadamente, exibições complacentes de violência nutrem voyeurismo e sensacionalismo, prevenindo autorreflexão e atenção⁹³. (VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 4, tradução nossa)

A resposta para esses questionamentos é indicada pelos próprios autores (VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 5), citando a relevância de projetos artísticos de construção de memória coletiva realizados em diálogo com a comunidade e com os espectadores, criando espaços de diálogo no cotidiano e gerando espaços de reflexão e nuance nos quais a amnésia coletiva é questionada e a barreira imposta por preconceitos transformada. Esses espaços também questionam a memória imposta verticalmente pelo Estado e suas instituições, levando em conta seu teor coletivo e de compartilhamento de experiências.

O livro traz uma colaboração da artista e pesquisadora Laurie Clark sobre os dispositivos retóricos e forenses de produção de cultura memorial coletiva, especificamente objetos de caráter metonímico, ou seja, objetos que de certa forma materializam a presença de vítimas de violência, ou a própria violência aos olhos do espectador. Servem como substitutos daqueles que já não podem se fazer presentes em sua narrativa. Esse dispositivo é utilizado mais comumente em museus e memoriais sobre desastres e genocídios, sendo o caso das montanhas de sapatos presentes

⁹³ Texto original: The representation of violence remains a challenge from an aesthetic and ethical viewpoint. How should one make death and terror visible in a meaningful and ethically relevant way? If the duty to remember implies an obligation to imagine what defies imagination — as a way to resist the perpetrators' wish for the total erasure of the victims — what are the appropriate channels to perform this task? The commodification of violence in the media and entertainment industry generates sensory overload and emotional numbness. It is easy to look at violent images without seeing them or being affected by them. Viewers become passive bystanders of a spectacle that does not directly concern them. Alternatively, complacent displays of violence nurture voyeurism and sensationalism, preventing self-reflection and attention. (VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 4)

no Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau e dos relógios parados eternamente nos horários das explosões no Parque Memorial da Paz de Hiroshima, mas pode ser empregado como abordagem retórica nos processos memoriais de diferentes histórias de violência e desaparecimento sancionados ou ignorados pelo Estado. Para Clark (*apud* VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 155) as pessoas têm uma relação especial com objetos com os quais habitam o espaço tridimensional, e mesmo quando não se pode tocá-los, eles propiciam uma relação de cinestesia empática. E segue:

Nós frequentemente usamos objetos como dispositivos mnemônicos. Confiamos que eles vão servir como suporte para coisas que queremos lembrar e acreditamos que eles têm a capacidade de convocar memórias em outros. Os objetos nos são familiares e eles são nossos familiares, no sentido de pertencerem aos nossos lares. Eles estão em estreito convívio conosco. Mesmo quando são representantes da violência, consideramos os objetos com presunção porque estão alojados nos cantos e recantos mais comuns de nossas vidas⁹⁴. (CLARK *apud* VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 155, tradução nossa)

Para Clark, é na tensão entre o impulso forense dos objetos, como evidência de um acontecimento, e o efeito retórico, quando os objetos são ferramentas de materialização da presença de mortos e desaparecidos, que ocorre a produção cultural da memória pelas questões que suscitam. Os objetos não fornecem uma resposta, mas ajudam a visualizar a dimensão de certos acontecimentos que não se consegue compreender integralmente. A pesquisadora também alerta para a fetichização da sobrevivência (CLARK *apud* VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 161), um risco quando ocorre a identificação com aqueles que sobreviveram para contar a história em detrimento daqueles que pereceram. Apesar de a metonímia ser considerada um dispositivo retórico inferior à metáfora, por ser literal e convencional, Clark avalia como efetivo o uso metonímico de artefatos pessoais em associação com as vítimas:

⁹⁴ Texto original: We often use objects as mnemonic devices. We trust that they will serve as place holders for things we want to recall and we believe that they have the capacity to call up memories in others. Objects are familiar to us and they are our familiars, in the sense of belonging to our households. They are on close terms with us. Even when they are representatives of violence, we regard objects with presumption because they are lodged in the most ordinary nooks and crannies of our lives. (CLARK *apud* VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 155)

Mas a metonímia pode ser uma escolha melhor para memoriais exatamente porque é delimitada. Por oferecer uma parte menor de um trauma impensável, o metonímico nos permite considerar algo que, de outra forma, poderia ser esmagador. Seu literalismo não apenas remove o fardo indevido do observador, mas também restringe o leque de possíveis associações, mantendo assim os frequentadores de museus em suas tarefas de contemplação da violência. Além disso, por trabalharem através de convenções estabelecidas, as estruturas metonímicas se ajustam a outras práticas de repetição de figuras mnemônicas em contextos culturais⁹⁵. (CLARK *apud* VATAN; SILBERMAN, 2013, p.167 tradução nossa)

Retomo, aqui, as roupas de mulheres vítimas de feminicídio utilizadas por Regina José Galindo nas diferentes iterações da performance *Presencia*, incluindo um vestido ainda sujo de sangue e um uniforme policial, ou nos pares de sapatos doados pela comunidade juarense para a primeira execução de *Zapatos Rojos*, de Elina Chauvet, e que incluíam tamanhos infantis. Eles são objetos que ajudam a mensurar a intensidade e o escopo da violência direcionada às mulheres, além de ajudarem a compreender a multiplicidade de contextos em que o feminicídio ocorre, pois demonstram de forma bastante literal que os pensamentos de “*ela estava pedindo*” ou “*ela se colocou em uma situação vulnerável*” comumente utilizados para justificar crimes tão horrendos são falhos e sem conexão com a realidade. Afinal, há o confronto com a abrangência dessa violência e com a contestação dessas justificativas, pois quem consegue acreditar que uma criança pode ser culpabilizada por atrair tamanha violência? Quem consegue afirmar que armas são a solução para a violência contra a mulher ao observar o uniforme policial de uma vítima? Tais dispositivos retóricos podem impulsionar que se comece a desconstruir os estereótipos imputados às vítimas. O mesmo pode ser dito da enorme quantidade de cruces cor-de-rosa espalhadas pelo México e das silhuetas espelhadas nas intervenções de Sonia Madrigal, que possibilitam a autorreflexão de que facilmente qualquer uma de nós pode se encontrar no lugar da vítima e se tornar uma ausência.

Clark (*apud* VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 158) também aponta para o uso de objetos metonímicos como lembranças de um tipo de vida que é perdida para o trauma. Acredito que os vestidos brancos ou manchados de vermelho, presentes na produção artística de Beth Moysés e Panmela Castro, podem ser abarcados por essa noção, ao se pensar na morte de um ideal de vida a dois, de amor romântico como base de um relacionamento, experienciada por mulheres que sobreviveram situações de violência doméstica e tentativas de feminicídio. Também pode-se pensar como um indivíduo muda e se transforma ao processar grandes traumas, deixando uma versão

⁹⁵ Texto original: But metonymy may be the better choice for memorials exactly because it is delimited. By offering a smaller part of an unthinkable trauma, a metonym allows us to consider something which might otherwise prove overwhelming. Not only does its literalism remove undue burden from the beholder, it also restricts the range of possible associations, thereby keeping museumgoers on task in their contemplation of violence. Moreover, because they work through established conventions, metonymic structures fit with other practices of repeating mnemonic tropes across cultural contexts. (CLARK *apud* VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 167)

de si mesmo morrer para que uma nova versão tome vida.

Mesmo que as intervenções artísticas analisadas nesta pesquisa não façam parte de um projeto necessariamente memorial ou construído de maneira uniforme, elas fazem parte de um diálogo mais amplo sobre produção coletiva de memória e conscientização por utilizarem de táticas e ferramentas compartilhadas em suas abordagens do feminicídio. E, ainda que tenha optado pelo uso do termo feminicídio, por ser mais abrangente, iniciativas similares podem ser interpretadas em relação ao conceito de *femigenocídio* desenvolvido por Rita Segato (2020, p. 163) e que diferencia crimes cometidos contra mulheres por pessoas próximas com motivações de ordem íntima e de caráter pessoal, dos crimes cometidos contra mulheres perpetrados de maneira supostamente aleatória, direcionados a mulheres apenas por serem mulheres ou por serem mulheres de um certo tipo racial, étnico e social em particular. O *femigenocídio* seria o extermínio de caráter impessoal e sistemático de mulheres, especificamente de mulheres pertencentes a grupos mais vulneráveis, e cuja execução passa por um filtro de impunidade pelas estruturas do Estado colonial e patriarcal.

Partindo da conceituação de Segato, é possível refletir sobre duas iniciativas de intervenções artísticas que buscam mobilizar comunidades e impulsionar a conscientização sobre a violação de direitos humanos e, neste caso, direitos indígenas de caráter epidêmico na sociedade canadense em articulação direta com o projeto de investigação nacional sobre a morte e o desaparecimento de milhares de mulheres, meninas e população 2SLGBTQQIA, denominação que engloba o conceito de *two spirit* presente nas culturas originárias da América do Norte. Como organização, o MMIWG (*Missing and Murdered Indigenous Women and Girls*) busca sanar o descaso governamental sobre as vidas indígenas através de três eixos com as seguintes motivações: a busca da verdade através da coleta de relatos, honrar essa verdade através de projetos públicos de educação, dar vida a essa verdade através da criação de um legado comemorativo e expressões artísticas. A organização, ativa de forma oficial desde 2015, reitera a importância de mulheres e *two spirits* como aqueles que dão vida às suas comunidades e são sagrados. Por causa da diversidade entre os povos das Primeiras Nações, Métis e Inuit, há o entendimento de que não existe uma solução igual para todos, precisando abarcar as diferenças entre as comunidades afetadas e reforçando o direito à segurança, à justiça, à saúde e à cultura.

Um dos projetos de intervenção artística relacionado com o pleito da MMIWG é o REDress Project (Fig.44), criado pela artista multidisciplinar métis Jaime Black em 2010 e apropriado posteriormente pelo movimento. A produção de Black envolve questões de memória, identidade e resistência a partir do entendimento de corpo

e território como fontes de sabedoria cultural e espiritual. A primeira intervenção do projeto foi realizada em uma sala do Instituto de Estudos de Gênero da Universidade de Winnipeg, no dia cinco de maio, data nacional para a conscientização sobre o tema, e consistia em uma série de vestidos vermelhos de diferentes estilos pendurados em memória das mulheres indígenas mortas e desaparecidas.

A ideia de usar a cor vermelha, de acordo com entrevista concedida por Black à rede de televisão canadense CTV News em 2015⁹⁶, surgiu após uma conversa com uma amiga também aborígine que explicou que o vermelho é a única cor que os espíritos conseguem ver de acordo com as crenças de alguns povos originários. Em outra entrevista, concedida ao jornal estadunidense *The Washington Post* em 2019⁹⁷, a artista comenta a ligação da cor com o sangue que conecta todos nós em vida e à violência que o derrama. Ao longo dos anos foram realizadas diferentes intervenções com os vestidos vermelhos, preferencialmente em locais públicos de modo a chamar a atenção de mais pessoas, em diferentes cidades da América do Norte, levando o dia de conscientização sobre as mortes e desaparecimentos a ser chamado de *Red Dress Day*. De acordo com informações do *National Museum of the American Indian*, até 2019 mais de 400 vestidos foram doados ao projeto, incluindo doações das famílias das vítimas.

O outro projeto é a instalação com pares de linguetas decoradas de mocassins tradicionais, iniciado pela artista e escritora méti Christi Belcourt em 2012 e intitulado *Walking With Our Sisters* (Fig.45) ou, em português, caminhando com nossas irmãs. O projeto foi iniciado com chamadas nas redes sociais pedindo doações dos itens, com a meta de conseguir 600 pares, de acordo com o site oficial do projeto, no período de um ano foram arrecadados mais de 1.600 pares de linguetas decorativas com bordados tradicionais, que não são costuradas nos mocassins de modo a representar as vidas inacabadas de mulheres e meninas indígenas e os caminhos interrompidos. O projeto deu origem a um coletivo chamado *WWOS Collective*, com mais de vinte voluntários em articulação com cerca de 1.300 artistas e diferentes comunidades, tudo sob a supervisão da autora, jornalista e cineasta méti Maria Campbell, que é especialista em protocolos tradicionais das *First Nations*.

⁹⁶ SUEN, Fan-Yee. Red dresses seek to draw attention to missing, murdered aboriginal women. CTV News, 03 de Outubro de 2015.

⁹⁷ MARK, Jenkins. In the galleries: Hanging garments symbolize violence against indigenous women. The Washington Post, 15 de Março de 2019.

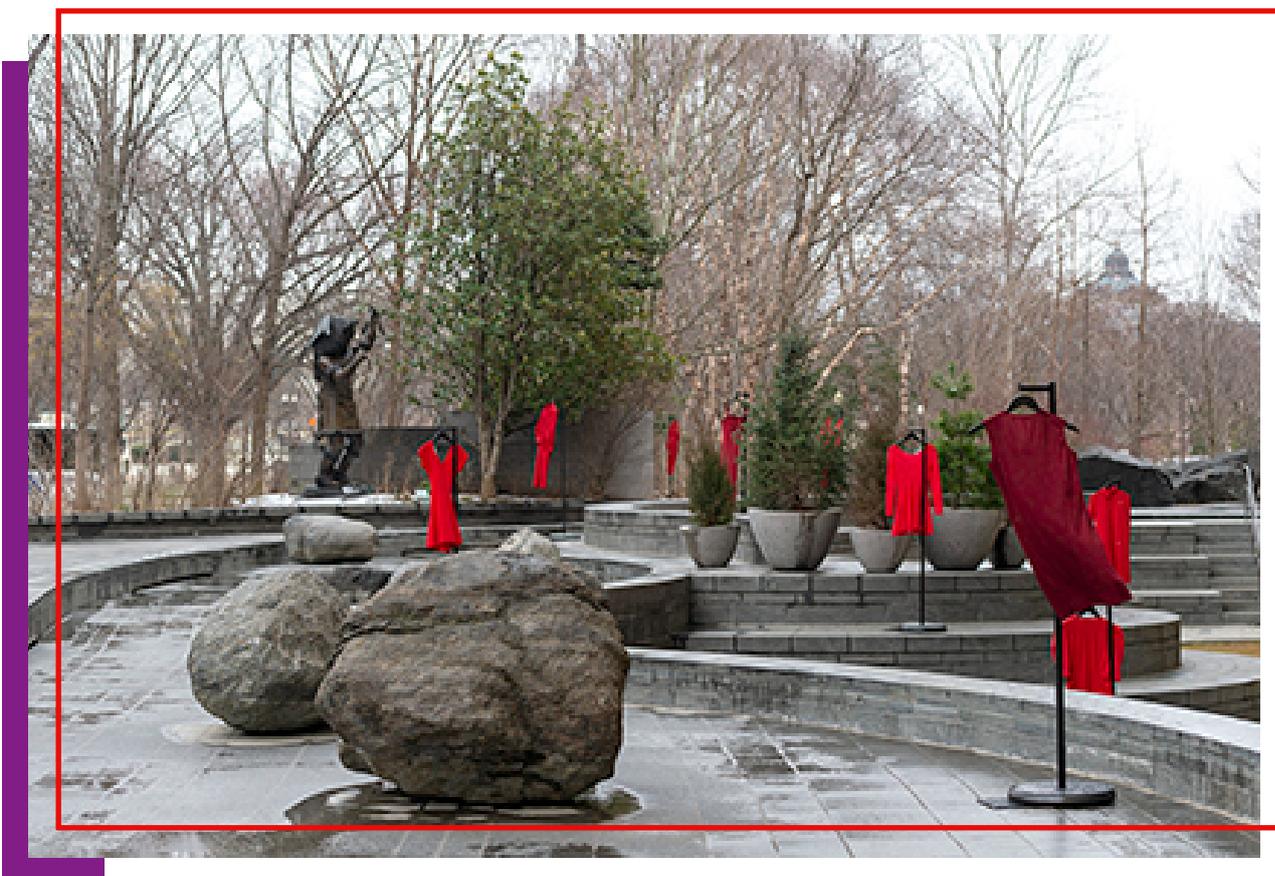


Figura 44. Jamie Black
REDress Project
Registro de instalação realizada no National Museum of the American Indian
Washington, Estados Unidos, 2019
Fotografia: Katherine Fogden
Fonte: NMAI



Figura 45. WWOS Collective
Registro de intervenção no Auditório *Shingwauk*, Universidade de Algoma, Sault Ste. Marie
Ontário, Canadá, 2014
Fotografia: Archkris
Fonte: WikiCommons

Ambos os projetos já foram temas de documentários e marcam as mobilizações no Canadá e Estados Unidos no dia de lembrança das vidas sagradas de meninas e mulheres indígenas que foram interrompidas. Além de mobilizarem as comunidades afetadas, são fontes de conscientização para a população no geral, que é incentivada a pendurar vestidos vermelhos na fachada de suas casas e em vitrines do comércio. As intervenções chamam atenção para o aspecto sagrado das vidas que foram perdidas, convidando para que mais pessoas reflitam sobre esse aspecto e como violências, principalmente contra comunidades vulneráveis e estigmatizadas pelo processo colonial, são banalizadas. As intervenções fazem parte de um projeto maior que busca pressionar o governo em relação ao tema, desde a percepção cultural sobre mulheres indígenas, aos procedimentos de investigação e busca por justiça. Além disso, os projetos incentivam que diferentes povos indígenas possam acrescentar motivos decorativos e têxteis tradicionais de suas comunidades nas intervenções que realizam, promovendo a cultura e honrando a história particular de cada comunidade através da produção de memória em nome daquelas que se foram. Sendo assim, as intervenções são adaptadas e passam a trazer diferentes signos e composições, além de cartazes de protesto (Fig.46), informações sobre as vítimas, e performances nas quais, ao vestir as roupas vermelhas, as participantes evocam a presença de suas irmãs mortas e desaparecidas.



Figura 46. REDress Project
Registro de intervenção realizada pela Parksville-Qualicum Canadian Federation of University
Women's Organization. Parksville, Columbia Britânica, Canadá, 2018.
Fonte: PQBNews

CONSIDERAÇÕES
FINAIS



A modo de conclusão, gostaria de comentar os principais pontos desenvolvidos por esta pesquisa. Primeiro, a urgência de abordagens culturais e artísticas com a pauta do feminicídio, como forma de conscientizar e impulsionar discursos que tenham o potencial de desenvolver o entendimento coletivo do crime para além de justificativas que sejam baseadas em motivações passionais, pessoais e do convívio doméstico e intrafamiliar e, por isso, distantes do teor público e político da questão. Quando um tema passa a ser discutido mais abertamente em sociedade, ele pode deixar de ser tabu e as pessoas passam a encará-lo com mais empatia e receptividade. É preciso fomentar maneiras de promover a discussão e a reflexão sobre a estrutura social que permite que o feminicídio tenha se tornado uma epidemia, além dos aspectos culturais que diminuem o valor da vida das mulheres perante a sociedade.

No caso de obras participativas ou realizadas no contexto do espaço público, um compartilhamento de experiências entre aqueles afetados pelo problema é viabilizado. Ou seja, além de estarem inseridas em um movimento de reivindicação de direitos, as artistas também possibilitam que o público, voluntário ou involuntário, possa realizar reflexões coletivas e individuais, sobre o tema e as experiências abarcadas pelo mesmo, em um exercício que pode ter um caráter extremamente pessoal, mas que também pode ser de alteridade. Através dessas intervenções, é possível questionar os processos de culpabilização e revitimização, os aspectos que influenciam a sensação de vergonha por parte das vítimas e o medo em denunciar.

Acredito que a pesquisa ressalta a importância do diálogo e, principalmente, da escuta no processo criativo das artistas. Sabendo que a violência contra a mulher e o feminicídio atingem a todas as mulheres, mas com intensidades e formas diferentes de acordo com classe social, cor da pele e orientação sexual e de gênero, os processos de escuta de modo a compreender diferentes experiências de vida tanto na produção artística quanto teórica sobre essas violências é um ponto central se realmente buscamos ser inclusivos e interseccionais em nossas atividades. Durante a pesquisa e a escrita desta dissertação, fiz uma tentativa consciente de incluir como referencial teórico mulheres negras e indígenas, assim como mulheres trans e travestis. Se as estatísticas mostram que elas são mais vulneráveis às violências de gênero, não faria sentido realizar uma pesquisa centrada apenas nas experiências de mulheres brancas e cisgênero. E, se esses grupos criaram verdadeiras estratégias de resistência mesmo não sendo prioridade para as instituições e para o Estado ao longo de tantos anos, somos nós, mulheres brancas, que temos muito a aprender.

A isso, é necessário somar a inclusão e participação de homens e meninos nesse diálogo, pois a forma com que diferentes tipos de masculinidade são assimiladas possui um grande impacto sobre o tema da violência contra a mulher.

Ainda que compreenda a necessidade de manter espaços seguros que priorizem as experiências femininas, entendo que tais espaços também precisam ser desenvolvidos em relação aos homens na busca de que aspectos problemáticos de uma visão de mundo estritamente masculina sejam compreendidos e desconstruídos. É urgente que passemos a educar nossos meninos para que entendam que, mesmo com inúmeras diferenças, se somos considerados iguais perante a lei e o Estado, temos direito às mesmas coisas e nossas vidas deveriam valer o mesmo.

Há, ainda, a questão das diferentes representações e problematizações da violência. Durante o período de realização desta pesquisa, ocorreram diversos casos de feminicídio e violência contra a mulher que foram extremamente midiaticizados e consumidos pelo público de forma bastante problemática, especialmente em fóruns e plataformas *online*. De acordo com o que já havia sido demonstrado pela pesquisa de Alexandra White, a forma com que o público consome violência passou do plano ficcional para o real de maneira muito extrema. Exemplo disso foi o caso da jovem estadunidense Bianca Devins, que foi assassinada em uma transmissão ao vivo realizada no *Instagram*, gerando muito engajamento nas redes do assassino e tendo as imagens do crime reproduzidas em grande escala até que, por pedido da família da jovem, a plataforma excluiu as imagens. Infelizmente, Devins não foi a única mulher a ter sua morte veiculada online, e esse parece ser um dos novos problemas que teremos de encarar, já que a internet tem o potencial de borrar as fronteiras entre fantasia e realidade e está repleta de conteúdos que propagam a desumanização de mulheres, afetando também a forma sensacionalista com que demais veículos de imprensa noticiam tais crimes, já que se vive em um período que o sucesso é contabilizado por *clicks* e engajamento.

O segundo ponto é o das práticas artísticas que não operam como um projeto uno e homogêneo, mas que estão em constante diálogo entre si e com as realidades daqueles afetados pelo problema em questão. Ao longo desta pesquisa, foram discutidas múltiplas abordagens feministas da arte, em obras que compreendem diferentes períodos e diferentes localidades, mas que podem ser interpretadas através de características em comum. O continente americano foi percorrido através de sapatos, vestidos e silhuetas. Percebe-se como os vestidos utilizados em algumas das produções artísticas foram gradualmente perdendo sua cor branca até ficarem completamente manchados de vermelho sangue, e como certos objetos banais em nosso cotidiano são capazes de materializar ausências e despertar empatia de acordo com a forma em que são inseridos em contextos artísticos e memoriais. Foi discutido como as obras de Elina Chauvet, Sonia Madrigal, Beth Moysés e Pamela Castro respondem às especificidades culturais do feminicídio em seus países de origem enquanto tecem diálogos com artistas que produzem em contextos diferentes.

Sendo assim, creio que seja possível interpretar esse tipo de prática artística como ferramenta de considerável relevância para a produção de diferentes comunidades e, especificamente, para a produção de memória comunitária. As questões de memória comunitária referentes ao feminicídio não estavam presentes no projeto inicial da dissertação, mas ao longo do período de pesquisa foram ganhando um certo protagonismo impulsionado pela análise dos trabalhos artísticos e da produção de memória através das artes em relação com outros eventos devastadores para os direitos humanos. Se forem contabilizadas todas as vidas perdidas por feminicídio no mundo durante um determinado período, seria apenas esse número o suficiente para mobilizar reivindicações por mudanças efetivas? Que outras estratégias artísticas podem ser empregadas contra o esquecimento dessas vidas? Acredito que essas questões possam abrir espaço para a possibilidade de mais reflexões nessa direção. E, ainda que tenha introduzido a questão da memória, dos esquecimentos e das negociações em torno das produções artísticas apresentadas na pesquisa, o tema pode ser o foco de um aprofundamento muito mais específico e de muito mais fôlego.

O terceiro ponto é o diálogo dessas produções artísticas com o pensamento feminista em diferentes vertentes e áreas de conhecimento desde a teoria da arte até a antropologia e a sociologia, passando pelos estudos culturais, sempre constantes ao longo do panorama temporal apresentado na pesquisa. Levando em consideração que a produção teórica também é um alicerce para que práticas artísticas sejam institucionalizadas, será uma necessidade acompanhar essa produção artística feminista durante seu processo de integração às instituições e ao sistema cultural, avaliando quais aspectos podem ser modificados e, em se tratando de preocupações ativistas e comunitárias, as novas relações com diferentes públicos e contextos no sistema da arte.

Se, no projeto inicial desta pesquisa havia o intuito de observar esse processo através da execução de algumas obras de teor feminista e ativista *in situ* durante o período da 12ª Bienal do Mercosul, após as impossibilidades em relação ao presencial impostas a partir de 2020, vi como um possível caminho para pensar a relação dessas produções com as instituições artísticas e culturais o pensamento de Coco Fusco e Suzanne Lacy, já que ambas discutem a assimilação de obras de caráter público, coletivo e performático de artistas latino-americanos e de artistas feministas.

Pensando nas formas de resistência e construção comunitária em nome de uma vida digna para todas as mulheres, faz sentido resgatar a discussão sobre monumentos e ocupações feministas do espaço público presente no segundo capítulo desta pesquisa. Enquanto finalizo esta dissertação, as feministas mexicanas ocupam o local do antigo *Monumento Colón* – localizado em uma *glorieta* na intersecção

entre o Paseo de la Reforma e a Av. Morelos, duas das mais importantes vias da capital mexicana –, cuja estátua foi retirada em outubro de 2020 de modo a evitar uma derrubada em meio ao movimento contra os monumentos que glorificam colonizadores do continente americano. Ao mesmo tempo em que diferentes especialistas debatiam o futuro do monumento, coletivos feministas ocuparam o local em setembro de 2021 e criaram a *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, combinando diferentes aspectos também presentes nas obras que conformam esta pesquisa. No lugar de Cristóvão Colombo, está uma silhueta feminina em cor lilás – a cor da luta contra o feminicídio – com o punho esquerdo em riste. Nas costas da silhueta, há um suporte recortado com a palavra *Justicia*. Nos tapumes ao redor da base do monumento foram escritos os nomes das mulheres vítimas de feminicídio, de motivação passional ou política (principalmente no caso de mulheres que morreram defendendo sua terra ou eram ativistas dos direitos humanos), e das mães que lutam para que o governo tome ações efetivas para sanar o problema. Em 26 de setembro de 2021 o governo municipal ordenou que os tapumes fossem pintados de branco. No dia seguinte os movimentos feministas fizeram vigília, escreveram novamente os nomes e adicionaram uma mensagem: *No nos borrarán*, ou, em português, não vão nos apagar.

Essa “dança” de apagamentos e memorialização perdurou pelo mês de outubro, até o momento em que me encontro tentando dar um ponto final para a dissertação, fazendo com que eu reflita sobre todos os projetos artísticos com caráter de intervenção efêmera pesquisados durante os últimos dois anos e sobre o potencial de que essas silhuetas, vestidos e sapatos possam integrar projetos permanentes de luta contra o esquecimento daquelas que perdemos para a violência machista e que criem novas redes de afeto e sensibilização. Para que possamos sempre lembrar, educar e mobilizar. Para que mais nenhuma de nós morra nas mãos daqueles que dizem nos amar.

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA SENADO. Portaria do Ministério da Justiça oculta informações sobre feminicídio, acusam senadoras. *In: Agência Senado*, 02 de julho de 2020. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/07/02/portaria-do-ministerio-da-justica-oculta-informacoes-sobre-feminicidio-acusam-senadoras>>. Acesso em: 03 jul. 2020.
- AMANCIO, N.L.; VELÁZQUEZ, F.; ZIEGLER, G.; DIP, A.; CORREIA, M. Poderes impuros. *In: Agência pública*, 10 de junho de 2020. Disponível em: <<https://apublica.org/2020/06/poderes-impuros/>>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. [Site oficial]. [Salvador], 2021. Disponível em: <<https://antrabrazil.org/>>. Acesso em: 14 out. 2020.
- BIDASECA, Karina. **Escritos en los cuerpos Racializados**. Lengua, memoria y genealogías (pos)coloniales del feminicidio. Col·lecció Estudis de Violència de Gènere. Palma: Edicions Universitat de Les Illes Balears, 2015.
- BIROLI, F.; MACHADO, M.D.; VAGGIONE, J.M. (Org.). **Gênero, Neoconservadorismo e Democracia**. Disputas e retrocessos na América Latina. São Paulo: Boitempo, 2020.
- BLACK, Jaime. [Site oficial da artista]. [Winniepeg], 2020. Disponível em: <<https://www.jaimeblackartist.com>>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- BOLEN, Anne. A Place for the Taken: The REDress Project Gives a Voice to Missing Indigenous Women. National Museum of the American Indian. **American Indian Magazine**, Washington DC, v. 20, n.1, julho de 2019. Disponível em: <<https://www.americanindianmagazine.org/story/redress-project>>. Acesso em: 02 set. 2021.
- BORGES, C.M.R.; RAZERA, B.A.A. Paradoxos feministas: o discurso punitivista contra a violência de gênero. **INTERThesis**, Florianópolis, PPGICH, v. 18, n. 1, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/75974>>. Acesso em: 27 out. 2020.
- BRASIL. **Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015**. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília, DF: Presidência da República, 2015. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm>. Acesso em: 20 maio 2021.
- BRAZÃO, Analba; OLIVEIRA, Gaucira Cesar de. (Orgs.). **Violência contra as mulheres** – Uma história contada em décadas de lutas. Brasília: CFEMEA: MDG3 Fund, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.abong.org.br/handle/11465/272>>. Acesso em: 11 abr. 2019.
- BUENO, Winnie. **Imagens de controle**: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.
- CAPASSO, Veronica Cecilia. Apropiaciones y reapropiaciones del espacio de la ciudad. Un análisis de intervenciones artístico-políticas contemporáneas en la

transformación del imaginario sobre lo público. **Question/Cuestión**, v. 1, n. 32, 2011. Disponível em: <<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1284>>. Acesso em: 30 set. 2020.

CASTAÑEDA, Griselda Gutiérrez. (Org.). **Feminismo en México**. Revisión histórico-crítica del siglo que termina. Ciudad de México, D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, 2002.

CASTRO, Panmela. [Site oficial da artista]. [Rio de Janeiro], 2021. Disponível em: <<https://panmelacastro.com/>>. Acesso em: 25 out. 2020.

CHAUVET, Elina. Arte y memoria colectiva: La historia de Zapatos rojos, proyecto de Elina Chauvet. [Entrevista concedida a] Abraham Chavelas. **Revista Replicante**, Guadalajara, 02 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://revistareplicante.com/arte-y-memoria-colectiva/>>. Acesso em: 14 abr. 2021.

CHAUVET, Elina. Red Shoes Project. [Entrevista concedida a] Joyce Janvier. **Women Eco Artists Dialog**, Oakland, Califórnia, n. 3, 2011. Disponível em: <<https://directory.weadartists.org/mexico-violence-against-women>>. Acesso em: 14 abr. 2021.

CHAUVET, Elina. [Site oficial da artista]. Ciudad de Mazatlán, 2021. Disponível em: <<https://www.elinachauvet.art>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

CHAUVET, Elina. **Zapatos Rojos, arte público**. 2012, Disponível em: <<https://zapatosrojosartepublico.wordpress.com>>. Acesso em: 18 set. 2020.

CHAUVET, Elina. Zapatos rojos: arte y memoria colectiva contra el feminicidio. [Entrevista concedida a Mónica Vázquez Delgado]. **Pikara Online Magazine**, Bilbao, 11 de julho de 2015. Disponível em: <<https://www.pikaramagazine.com/2015/06/zapatos-rojos-arte-y-memoria-feminicidio/>>. Acesso em: 14 abr. 2021.

CHAUVET, Elina. Zapatos Rojos: Construcción y memoria de una obra de arte feminista. LASA FORUM. **Latin American Studies Association**, Pittsburg, v. 52, n. 2, abril de 2020, p. 110-112. Disponível em: <<https://forum.lasaweb.org/files/vol51-issue2/LASA2020-3.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL). **Panorama Social de América Latina, Estados Unidos, Publicaciones de las Naciones Unidas**. Santiago do Chile, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11362/35904>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

COMISSÃO DE DEFESA DOS DIREITOS DA MULHER; CÂMARA DOS DEPUTADOS (Org.). **Mapa da violência conta a mulher 2018**. Brasília: 2019. Disponível em: <https://pt.org.br/wp-content/uploads/2019/02/mapa-da-violencia_pagina-cmulher-compactado.f?fbclid=IwAR3aPwajRLQVe0liDGwOJRDhTBwmSSDZa8jyRSWCbpHe3XwlyG75yvV9Nfo>. Acesso em 15 maio 2020.

DATA CÍVICA. [Site oficial]. [Ciudad de México], 2018. Disponível em: <<https://datacivica.org/>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

ELLAS TIENEN NOMBRE. [Site oficial]. Ciudad Juárez, 2020. Disponível em: <<https://www.ellastienennombre.org>>. Acesso em: 18 set. 2020.

ENGEL, Cíntia Liara. A Violência contra a mulher. *In*: FONTOURA; REZENDE;

QUIRINO. **Beijing +20**: avanços e desafios no Brasil contemporâneo. Brasília : Ipea, 2020, p.159-216. Disponível em: <<http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/10307>>. Acesso em: 03 ago. 2021.

FALÚ, Ana. Derecho a la Ciudad, Mujeres y Seguridad Ciudadana en los Gobiernos Locales: Los nudos críticos de las políticas locales en América Latina. **Économie et Solidarités**, v. 43, n. 1-2, 2013, p. 86-97. Disponível em: <<https://id.erudit.org/iderudit/1033277>>. Acesso em: 18 set. 2021.

FALUDI, Susan. **Backlash**: The Undeclared War Against American Women. Nova Iorque: Three Rivers Press, 2006.

FEMICIDE WATCH. [Site oficial]. Berlim, 2021. Disponível em: <<http://femicide-watch.org/>>. Acesso em: 13 dez. 2020.

FERRI, Pablo. México eleva para 60.000 o número de desaparecidos na 'guerra às drogas'. **El País**, Cidade do México, 08 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020/01/07/internacional/1578423047_621821.html>. Acesso em: 15 ago. 2020.

FLORES, Mariairis. Mujeres Creando: El Neoliberalismo ha tomado la cuota de las Mujeres como biológicas, no ideológicas. Entrevista com: Esther Argollo, Danitza Luna y María Galindo. **Revista Arte Shock de arte contemporânea**, Bolívia, 2017. Disponível em: <<https://artishockrevista.com/2017/09/28/mujeres-creando-entrevista/>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

FRANCO, Jean. **Marcar diferenças, cruzar fronteiras**. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2005.

FUSCO, Coco. **Corpus Delecti**. Performance Art of the Americas. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005.

GALINDO, Regina José. **Artist Statement**. Nova Iorque: Foundation for Contemporary Arts, 2020. Disponível em: <<https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/regina-jose-galindo/>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

HOOKS, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. Tradução Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (Org.). **Atlas da violência 2020**. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: IPEA; FBSP, 2020. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>>. Acesso em: 17 maio 2021.

JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience [1995]. In: **Leaving Art**: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007. Durham: Duke University Press, 2010.

JASIS, M.; GUENDELMAN, S. Maquiladoras y mujeres fronterizas: ¿beneficio o daño a la salud obrera?. **Salud Pública de México**, [S. l.], v. 35, n. 6, p. 620-629, 1993. Disponível em: <<https://www.saludpublica.mx/index.php/spm/article/view/5709>>. Acesso em: 27 set. 2020.

JENKINS, Mark. In the galleries: Hanging garments symbolize violence against

indigenous women. **The Washington Post**, Washington DC, abril de 2019. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/in-the-galleries-hanging-garments-symbolize-violence-against-indigenous-women/2019/03/15/b691cac2-4428-11e9-aaf8-4512a6fe3439_story.html>. Acesso em: 02 set. 2021.

LACY, Suzanne. In Mourning and In Rage (With Analysis Aforethought). *In: _____*
Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007. Durham: Duke University Press, 2010.

LACY, Suzanne (Org.). **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle, Washington: Bay Press, 1995.

LAGARDE, Marcela. El feminicidio, delito contra la humanidad. *In: Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada. **Feminicidio, justicia y derecho***. 1ed. Ciudad de México, D.F.: Editorlas, 2005, p.151-154.

LAGARDE, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. Ciudad de México, D.F.: UNAM Posgrado, 2005.

LA NOTA ROJA. [Podcast]. Ciudad Juárez, 2021. Disponível em: <<https://cumuluspodcastnetwork.com/pods/la-nota-roja/>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

LEÓN, Luís Miguel; WOLFFER, Lorena. **Expuestas: registros públicos**. Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 2015.

LOBO, Patrícia Alvez. O feminicídio de Juárez: alterações económicas, narrativas sociais e discursos coloniais na fronteira dos EUA e México. **Revista ex aequo**, Lisboa, n. 34, 2016, p. 45-58. Disponível em: <<https://exaequo.apem-estudos.org/artigo/o-feminicidio-de-juarez-alteracoes-economicas-narrativas-sociais>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (Org.). **El siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

LOURENÇO, Tainá. Cresce em mais de 140% o número de procedimentos estéticos em jovens. *In: **Jornal da USP***, 11 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/ciencias/cresceu-mais-de-140-o-numero-de-procedimentos-esteticos-em-jovens-nos-ultimos-dez-anos/>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MADRIGAL, Sonia. **La muerte sale por el Oriente**. Disponível em: <<http://soniamadrigal.com/projects/lamuertesaleporelorient/>>. Acesso em: 18 set. 2020.

MATHESWARAN, Yamuna. The Art of Resistance: 440 shoes on a public wall highlight the chilling murders of Turkish women. **Scroll.in**, Delaware, 09 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://scroll.in/article/952434/the-art-of-resistance-440-shoes-on-a-public-wall-highlight-the-chilling-murders-of-turkish-women>>. Acesso em 15 jun. 2021.

MAYER, Mónica. De La Vida y el Arte Como Feminista. **n. paradoxa**, KT Press, Londres, n. 8, 1998, p. 36-58. Disponível em: <https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaisssue8and9_Monica-Mayer_36-58.pdf>. Acesso em: 01 abr. 2021.

MEDEIROS, L. A. “Quem Ama Não Mata”: A atuação do movimento feminista fluminense no enfrentamento da violência doméstica contra a mulher perpetrada pelo parceiro íntimo. **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH – Associação Nacional de História**. São Paulo, USP, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848995_ARQUIVO_ArtigoAnpuhNacional.2011.pdf>. Acesso em: 16 out. 2020.

MEMORIAL PARA LESVY Y LAS VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO. [Site oficial]. Ciudad de México, 2020. Disponível em: <www.memorialfeminicidio.org>. Acesso em: 20 jun. 2021.

MÉXICO. **Artículo 325**, Código Penal Federal. Ciudad de México, DF: México, 2012. Disponível em: <https://infosen.senado.gob.mx/sgsp/gaceta/63/3/2018-03-20-1/assets/documentos/PA_PRI_Feminicidio_Codigo_Penal.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MÉXICO. **Ley General de Acceso de Las Mujeres s una Vida Libre de Violencia**, 1 de febrero de 2007. Ciudad de México, DF: México, 2007. Disponível em: <https://www.senado.gob.mx/comisiones/desarrollo_social/docs/marco/Ley_GAMVLV.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MÉXICO. Secretaría de Seguridad y Protección Ciudadana. **Información sobre violencia contra las mujeres** [atualizado em 31 de agosto de 2021]. Disponível em: <<https://fgjem.edomex.gob.mx/estadisticas-feminicidio-homicidio>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

MMIWG. **National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls**. Disponível em: <<https://www.mmiwg-ffada.ca/>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces. *In: ART & RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, v. 1, n. 2, Glasgow, 2007. Disponível em <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>>. Acesso em: 24 jun. 2021.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?. *In: Arte & Ensaios 27*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, ano XXI, n. 27, 2013.

MOYSÉS, Elizabeth de Melo Camargo. **Abrigo da Memória**. Unicamp, 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2004.

MOYSÉS, Beth; MOUREAU, Arthur. Entrevista com Beth Moysés. *In: Revista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan, 2014. Disponível em: <<https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

MUÑOZ, Patricia Cabrera. **Intersecting Inequalities: A Review of Feminist Debates and Theoretical Approaches on Violence against Women and Poverty in Latin America**. Londres: CAWN, 2010. Disponível em: <www.cawn.org>. Acesso em: 7 fev. 2019.

NELSON, Maggie. **The Art of Cruelty: A Reckoning**. Nova Iorque: W. W. Norton Company, 2011.

NOSOTRAS PROPONEMOS. **Manifiesto**, publicado em 07 de novembro de 2017.

Disponível em: <<http://nosotrasproponemos.org/nosotras/>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

OBSERVATORIO CIUDADANO NACIONAL DEL FEMINICIDIO (Org.). **Violencia contra las Mujeres en México**. Informe del OCNF, CDD y REDTDT al Comité CEDAW. Ciudad de México, D.F.: fev. 2021.

ONU MULHERES. Gobierno de la Ciudad de México; Estudios Abiertos. **Encuesta sobre la violencia sexual en los transportes y otros espacios públicos de la Ciudad de México**. Cidade do México, Novembro de 2018.

ONU MULHERES, 2017. **Pelo fim dos feminicídios**. ONU Mulheres busca unir forças de todos os setores para o fim dos feminicídios na América Latina e Caribe. Artigo publicado pela Assessoria de Comunicação em 12 de dezembro de 2017. Disponível em: <<http://www.onumulheres.org.br/noticias/onu-mulheres-busca-unir-forcas-de-todos-os-setores-para-o-fim-dos-feminicidios-na-america-latina-e-caribe/>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DE SAÚDE. **Compreender e abordar a violência contra as mulheres**. Femicídio. [Material didático disponibilizado por ONU Mulheres]. Washington, DC: Organização Pan-Americana da Saúde, 2013.

PALLAMIN, Vera. **Arte, Cultura e Cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos**. São Paulo: editora Annablume, 2015.

PALLAMIN, Vera M. **Arte urbana**: São Paulo: Região Central (1945-1998) obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: ANNABLUME, FAPESP: 2000.

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. **El tejido de la rebeldía ¿Que es el feminismo comunitario?**. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PAREDES, Julieta. **Hilando Fino**. Desde el feminismo comunitario. 2. ed. Cidade do México: Cooperativa El Rebozo, 2014.

PEÑA, J. A.; MAYER, M. ROSA, M. L. Arte feminista e “ativismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. *In*: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1960-1985. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 37- 41.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nos, 2020 (Edição para Kindle, sem paginação).

POMBO, Cristiano. Saiu no NP: Carrasco da Seringa leva prostitutas a parar a noite de São Paulo. *In*: **Folha de São Paulo**, 13 de janeiro de 2016. Disponível em: <<http://folha.com/no1728282>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

PRAIA DOS OSSOS. [Podcast transmitido pela Rádio Novelo]. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <<https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/>>. Acesso em: 25 out. 2020.

PRINCENTHAL, Nancy. **Unspeakable Acts: Women, Art, and Sexual Violence in the 1970s**. Londres: Thames & Hudson, 2019.

PRIORE, Mary del. **Sobreviventes e guerreiras**. Uma breve história da mulher brasileira de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta. Edição do Kindle.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RUSSELL, Diana; RADFORD, Jill. **Femicídio**: la política del asesinato de las mujeres. 1.ed. México, D.F.: UNAM, CEIICH, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna. Coleção Polêmica, 1987.

SALZINGER, Leslie. **Genders In Production**: Making Workers In Mexico's Global Factories. E-book, Berkeley: University of California Press, 2003.

SANDOVAL, Chela; LATORRE, Guisela. Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color. *In*: EVERETT, Anna. **Learning Race and Ethnicity**: Youth and Digital Media. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008, p. 81–108. Disponível em: <<https://www.issuelab.org/resources/826/826.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. 3^a.ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2020.

SEGATO, Rita. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juárez. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.13 n. 2, 2005, p. 265-285.

SOUZA, Milena da Costa. Mujeres Creando: Um espaço para abortar na 31^a Bienal de São Paulo. *In*: 13^o MUNDOS DE MULHERES & FAZENDO GÊNERO 11, TRANSFORMAÇÕES, CONEXÕES E DESLOCAMENTOS. **Anais...** Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1524229717_ARQUIVO_ST007-MUJERESCREANDO-MilenaCostadeSouza.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2021.

SUEN, Fan-Yee. Red dresses seek to draw attention to missing, murdered aboriginal women. **CTV News**, 03 de Outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.ctvnews.ca/canada/red-dresses-seek-to-draw-attention-to-missing-murdered-aboriginal-women-1.2593772>>. Acesso em: 02 set. 2021.

SZYMANEK Angelique. Bloody Pleasures: Ana Mendieta's Violent Tableaux. *In*: **Signs Journal of Women in Culture and Society**, Boston, v. 41, n. 4, 2016, p. 895-925.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire**: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham and London: Duke University Press, 2003.

TRANS RESPECT. **Trans Murder Monitoring TMM Absolute numbers (2008 – Sept 2020)**. Disponível em: <<https://transrespect.org/en/map/trans-murder-monitoring/>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

TUNA, Vahit. Interview with Installation Artist, Vahit Tuna. Entrevista concedida ao portal CCIQ Press. *In*: **CCIQ Press**, 17 de janeiro de 2020. Disponível em: <<https://cciqpress.com/2020/01/17/interview-with-installation-artist-vahit-tuna/>>.

Acesso em: 15 jun. 2021.

VATAN, Florence; SILBERMAN, Marc (Org.). **Memory and postwar memorials: confronting the violence of the past**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013.

VILHENA, Valéria Cristina. Resultados de uma pesquisa: uma análise da violência doméstica entre mulheres evangélicas. *In*: 9º SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO: DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS. **Anais...**, Florianópolis, 2010. Disponível em: <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1280156603_ARQUIVO_ValeriaCristinaVilhena.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

VIVAS, Sonia. **Vivas nos queremos**: Manual de autodefesa feminista. Madrid: Montena, 2019.

WALKING WITH OUR SISTERS. [Site oficial]. Espanola, 2020. Disponível em: <<http://walkingwithoursisters.ca/about/the-project/>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

WHITE, Alexandra. **“May We Be Buried Alive Together”**: Towards an Intersectional Feminist True Crime Praxis. Pomona College, 2020. Pomona Senior Theses (Bachelor of Arts) – Gender & Women’s Studies Program, Pomona College, Claremont, 2020. Disponível em: <https://scholarship.claremont.edu/pomona_theses/231>. Acesso em: 27 out. 2020.

WIECZOREK, G. T.O poder da voz feminina em representações fronteiriças — a permanência de La Llorona. *In*: LEITE, Edson. (Org.). **Rompendo Fronteiras**: arte, sociedade, ciência e natureza. 1ed. São Paulo: MAC USP, 2018, p. 324331. Disponível em: <<http://www.pgeha2.webhostusp.sti.usp.br/index.php/pt-br/arquivos/arquivo-de-livros>>.

WIGDOR, Gabriela; ARTAZO, Gabriela. “La maté porque es mía”: femicidios en la provincia de Córdoba. **URVIO**, Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad, QUITO, n. 17, p. 67-79, 15 jan. 2016. Disponível em: <<https://revistas.flacsoandes.edu.ec/urvio/article/view/2008>> Acesso em: 01 abr. 2019.

WOLFFER, Lorena. [Site oficial da artista]. Ciudad de México, 2021. Disponível em: <www.lorenawolffer.net>. Acesso em: 20 jun. 2021.

WORLD’S WOMEN 2020. **The World’s Women 2020 Trends and Statistics**. Disponível em: <<https://worlds-women-2020-data-undesahub.arcgis.com/>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

YANKÖŞE. İsimsiz. [Site oficial do artista]. Istanbul, 2017. Disponível em: <<http://www.yankose.org/isimsiz-en.html>>. Acesso em: 15 jun. 2021.