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

Gabriela Traple Wieczorek

Tensão e sensibilidade. Abordagens colaborativas sobre violência de gênero na arte e artivismo contemporâneos

Porto Alegre

2026

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

Gabriela Traple Wieczorek

Tensão e sensibilidade. Abordagens colaborativas sobre violência de gênero na arte e artivismo contemporâneos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV/UFRGS)

Linha de Pesquisa: História e teoria dos processos artísticos

Banca Examinadora:
Profa. Dra. Gabriela Barzaghi de Laurentiis (FAU/USP)
Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas (DAV/UFSM)
Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre

2026

CIP - Catalogação na Publicação

Wieczorek, Gabriela Traple
Tensao e sensibilidade. Abordagens colaborativas sobre violencia de genero na arte e artivismo contemporaneos / Gabriela Traple Wieczorek. -- 2026.
369 f.
Orientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2026.

1. violência de gênero. 2. arte feminista . 3. artivismo. 4. testemunho. 5. espaço público. I. Silveira, Paulo Antonio de Menezes Pereira da, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

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

Gabriela Traple Wieczorek

Tensão e sensibilidade. Abordagens colaborativas sobre violência de gênero na arte e artivismo contemporâneos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

_____
Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV/UFRGS)
Orientador

Banca Examinadora:

_____
Profa. Dra. Gabriela Barzaghi de Laurentiis (FAU/USP)

_____
Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas (DAV/UFSM)

_____
Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Antonio Menezes Pereira da Silveira, pela orientação e pela confiança depositada no desenvolvimento desta pesquisa.

Às professoras integrantes da banca examinadora, Profa. Dra. Gabriela Barzaghi De Laurentiis, Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas e Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern, pelas leituras e contribuições fundamentais a este trabalho.

Às artistas Eleonora Ghioldi, Hannah Brancato e Panmela Castro, pela generosidade em cederem seu tempo para as entrevistas e por compartilharem suas trajetórias.

Ao meu companheiro, Douglas, por ser meu porto seguro e pelo apoio incondicional em todas as etapas desta jornada.

Aos meus amigos e amigas, agradeço pela paciência e compreensão diante das minhas ausências ao longo destes anos de doutorado.

À Simone Weil, um farol demonstrando que a urgência da escrita pode resistir e florescer mesmo sob o peso e a penumbra da enxaqueca.

O presente trabalho foi realizado com apoio parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

A presente pesquisa investiga como artistas e coletivos feministas respondem, por meio de suas práticas e poéticas, a uma conjuntura marcada pelas violências de gênero, discursos misóginos e ofensivas conservadoras. O objetivo central consiste em caracterizar, interpretar e teorizar uma metodologia compartilhada entre artistas e coletivos geograficamente distantes, ainda que aplicada a partir de diferentes suportes. A pesquisa articula dados estatísticos sobre feminicídio, estupro e agressões a teorias que tratam a violência de gênero como fenômeno estrutural, reconstrói a genealogia da representação da violência na história da arte e nos antecedentes da arte feminista e examina os trabalhos a partir de fontes diretas, entre elas entrevistas realizadas com as artistas e os textos em que elas descrevem suas metodologias. São analisados os trabalhos individuais de Tatyana Fazlalizadeh, Panmela Castro, Eleonora Ghioldi, Laia Abril e Lorena Wolffer, e os esforços coletivos do FORCE/*Monument Quil*t, da *Glorieta de las Mujeres que Luchan* e das Collereuses. Entre os referenciais teóricos mobilizados estão Marcela Lagarde, Kate Manne, Rita Segato, Silvia Federici, Judith Butler, Suzanne Lacy, Claire Bishop, Ricardo Basbaum, Grant Kester, Oliver Marchart, Judith Herman, Jacques Rancière, Marta Lamas, Verónica Gago, María Galindo e Chandra Talpade Mohanty. A análise identifica duas linhas metodológicas recorrentes: a coleta de relatos de experiências pessoais e a produção de retratos, inseridas em espaços públicos e institucionais para tensionar a separação entre o trauma privado e a reivindicação pública. A pesquisa sugere que esses trabalhos compartilham quatro eixos: a participação, que distribui a autoria do testemunho; a colaboração, que a sustenta em infraestruturas de cuidado; o tensionamento, que a converte em disputa contra a hegemonia patriarcal e a gestão estatal da memória; e a produção de sensibilidades, que redistribui o que pode ser visto, ouvido e enlutado. Eixos que convergem na noção de contrapedagogia da crueldade e em uma leitura transnacional sustentada pela solidariedade, com raízes na América Latina. Conclui-se que existe uma metodologia compartilhada entre artistas e coletivos distantes entre si e que, mais do que denúncia, essas práticas propõem a elaboração coletiva do trauma e a construção de uma vida em comum.

Palavras-chave: violência de gênero; arte feminista; artivismo; testemunho; espaço público.

ABSTRACT

This research investigates how feminist artists and collectives respond, through their practices and poetics, to a conjuncture marked by gender-based violence, misogynistic discourses, and conservative offensives. The central objective is to characterize, interpret, and theorize a shared methodology among geographically distant artists and collectives, even if applied through different mediums. The study articulates statistical data on femicide, rape, and assault with theories that treat gender-based violence as a structural phenomenon, reconstructs the genealogy of the representation of violence in art history and the antecedents of feminist art, and examines the works based on primary sources, including interviews conducted with the artists and texts in which they describe their methodologies. The individual works of Tatyana Fazlalizadeh, Panmela Castro, Eleonora Ghioldi, Laia Abril, and Lorena Wolffer are analyzed, alongside the collective efforts of FORCE/*Monument Quilt*, the *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, and the Collereuses. The theoretical frameworks include Marcela Lagarde, Kate Manne, Rita Segato, Silvia Federici, Judith Butler, Suzanne Lacy, Claire Bishop, Ricardo Basbaum, Grant Kester, Oliver Marchart, Judith Herman, Jacques Rancière, Marta Lamas, Verónica Gago, María Galindo and Chandra Talpade Mohanty. The analysis identifies two recurring methodological lines: the collection of personal experience accounts and the production of portraits, deployed in public and institutional spaces to challenge the separation between private trauma and public demand. The research suggests that these works share four axes: participation, which distributes the authorship of testimony; collaboration, which sustains it within infrastructures of care; contestation, which turns it into a dispute against patriarchal hegemony and the state's management of memory; and the production of sensibilities, which redistributes what can be seen, heard, and mourned. These axes converge in the notion of counter-pedagogy of cruelty and in a transnational reading sustained by solidarity, with roots in Latin America. It concludes that a shared methodology exists among geographically distant artists and collectives and that, more than mere denunciation, these practices propose the collective elaboration of trauma and the construction of a common life.

Keywords: gender-based violence; feminist art; artivism; testimony; public space.

RESUMEN

La presente investigación investiga cómo las artistas y colectivos feministas responden, a través de sus prácticas y poéticas, a una coyuntura marcada por la violencia de género, los discursos misóginos y las ofensivas conservadoras. El objetivo central consiste en caracterizar, interpretar y teorizar una metodología compartida entre artistas y colectivos geográficamente distantes, aunque sea aplicada a partir de diferentes soportes. La investigación articula datos estadísticos sobre feminicidio, violación y agresiones con teorías que abordan la violencia de género como un fenómeno estructural, reconstruye la genealogía de la representación de la violencia en la historia del arte y en los antecedentes del arte feminista y examina las obras a partir de fuentes directas, entre ellas entrevistas realizadas a las artistas y los textos en que describen sus metodologías. Se analizan los trabajos individuales de Tatyana Fazlalizadeh, Panmela Castro, Eleonora Ghioldi, Laia Abril y Lorena Wolffer y los esfuerzos colectivos de FORCE/*Monument Quilt*, la *Glorieta de las Mujeres que Luchan* y las Collereuses. Entre los referentes teóricos mobilizados se encuentran Marcela Lagarde, Kate Manne, Rita Segato, Silvia Federici, Judith Butler, Suzanne Lacy, Claire Bishop, Ricardo Basbaum, Grant Kester, Oliver Marchart, Judith Herman, Jacques Rancière, Marta Lamas, Verónica Gago, María Galindo y Chandra Talpade Mohanty. El análisis identifica dos líneas metodológicas recurrentes: la recolección de relatos de experiencias personales y la producción de retratos, insertas en espacios públicos e institucionales para tensionar la separación entre el trauma privado y la reivindicación pública. La investigación sugiere que estos trabajos comparten cuatro ejes: la participación que distribuye la autoría del testimonio; la colaboración que la sostiene en infraestructuras de cuidado; el tensionamiento que la convierte en disputa contra la hegemonía patriarcal y la gestión estatal de la memoria; y la producción de sensibilidades que redistribuye lo que puede ser visto, oído y enlutado. Ejes que convergen en la noción de contrapedagogía de la crueldad y en una lectura transnacional sustentada por la solidaridad, con raíces en América Latina. Se concluye que existe una metodología compartida entre artistas y colectivos distantes entre sí y que, más que una denuncia, estas prácticas proponen la elaboración colectiva del trauma y la construcción de una vida en común.

Palabras clave: violencia de género; arte feminista; artivismo; testimonio; espacio público.

RÉSUMÉ

La présente recherche examine comment les artistes et les collectifs féministes répondent, à travers leurs pratiques et leurs poétiques, à une conjoncture marquée par les violences de genre, les discours misogynes et les offensives conservatrices. L'objectif central consiste à caractériser, interpréter et théoriser une méthodologie partagée entre des artistes et des collectifs géographiquement éloignés, bien qu'appliquée à partir de différents supports. La recherche articule des données statistiques sur le féminicide, le viol et les agressions à des théories qui traitent la violence de genre comme un phénomène structurel, reconstruit la généalogie de la représentation de la violence dans l'histoire de l'art et les antécédents de l'art féministe, et examine les œuvres à partir de sources directes, parmi lesquelles des entretiens réalisés avec les artistes et les textes dans lesquels elles décrivent leurs méthodologies. Les travaux individuels de Tatyana Fazlalizadeh, Panmela Castro, Eleonora Ghioldi, Laia Abril et Lorena Wolffer sont analysés, ainsi que les efforts collectifs de FORCE/*Monument Quilt*, de la *Glorieta de las Mujeres que Luchan* et des Collereuses. Parmi les références théoriques mobilisées figurent Marcela Lagarde, Kate Manne, Rita Segato, Silvia Federici, Judith Butler, Suzanne Lacy, Claire Bishop, Ricardo Basbaum, Grant Kester, Oliver Marchart, Judith Herman, Jacques Rancière, Marta Lamas, Verónica Gago, María Galindo et Chandra Talpade Mohanty. L'analyse identifie deux lignes méthodologiques récurrentes, la collecte de récits d'expériences personnelles et la production de portraits, insérées dans des espaces publics et institutionnels pour mettre en tension la séparation entre le trauma privé et la revendication publique. La recherche suggère que ces travaux partagent quatre axes: la participation, qui distribue l'auctorialité du témoignage; la collaboration, qui le soutient dans des infrastructures de soin; la mise en tension, qui le transforme en lutte contre l'hégémonie patriarcale et la gestion étatique de la mémoire; et la production de sensibilités, qui redistribue ce qui peut être vu, entendu et endeuillé. Des axes qui convergent dans la notion de contre-pédagogie de la cruauté et dans une lecture transnationale soutenue par la solidarité, avec des racines en Amérique latine. Il en résulte qu'une méthodologie partagée existe entre des artistes et des collectifs éloignés les uns des autres et que, plus qu'une dénonciation, ces pratiques proposent l'élaboration collective du trauma et la construction d'une vie en commun.

Mots-clés: violence de genre; art féministe; artivisme; témoignage; espace public.

INTRODUÇÃO.....1
1. UMA GUERRA CONTRA AS MULHERES:
FORMAS, DADOS E CONJUNTURA ATUAL.....7
1.1 Algumas definições.....8
1.2 Dados, retrocessos e conquistas.....17
1.3 Backlash, novos masculinismos e a misoginia da era digital.....25
2. ARTE FEMINISTA, VIOLÊNCIA DE GÊNERO
E PRÁTICAS COLABORATIVAS.....35
2.1 Arte sobre violência de gênero.....36
2.2 Uma arte colaborativa.....55
3. RELATOS E VISUALIDADES DE SOBREVIVÊNCIA.....66
3.1 Tatyana Fazlalizadeh e os homens que nos mandam sorrir.....67
3.2 Retratos e relatos por Panmela Castro.....81
3.3 O retrato como denúncia e resistência nos trabalhos de Eleonora Ghioldi.....98
3.4 A história da misoginia segundo Laia Abril.....122
3.5 As réplicas de Lorena Wolffer.....155
4. ESFORÇOS COLETIVOS.....172
4.1 FORCE: Upsetting Rape Culture.....173
4.2 Glorieta de las Mujeres que Luchan.....203
4.3 Os levantes feministas e as Collereuses.....224
5. TENSÃO E SENSIBILIDADE.....252
5.1 Entre a tensão e a sensibilidade: autoria distribuída, redes de suporte e a estética do dissenso.....253
5.2 Contrapedagogias de sobrevivência: corpo-território, autonomia e solidariedade.....268
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....281
REFERÊNCIAS.....293
APÊNDICES.....317
APÊNDICE A – Entrevista com Panmela Castro.....317
APÊNDICE B – Entrevista com Eleonora Ghioldi (Tradução PT/BR).....323
APÊNDICE C – Entrevista com Eleonora Ghioldi (Original ES).....332
APÊNDICE D – Entrevista com Hannah Brancato (Tradução PT/BR).....341
APÊNDICE E – Entrevista com Hannah Brancato (Original EN).....351

INTRODUÇÃO

A violência de gênero não se apresenta como uma soma de episódios isolados, mas como um fenômeno estrutural, que Rita Segato (2016) nomeia como uma guerra cotidiana contra as mulheres. Reconhecê-la nesses termos exige recusar a leitura que a atribui à conduta de cada agressor e também a que a trata como acontecimento distante e sem materialidade. É nesse horizonte que se inscreve a presente pesquisa, dedicada a investigar como artistas e coletivos feministas têm respondido a essa conjuntura por meio de práticas que mobilizam o testemunho, a denúncia, a organização coletiva e a disputa pelo espaço público. Esta pesquisa dá continuidade ao percurso iniciado na dissertação *Nos Queremos Vivas*: *arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México* (2021), ampliando o recorte geográfico e o repertório conceitual então mobilizados.

A investigação é organizada em torno de quatro problemas articulados. O primeiro, de ordem conceitual, indaga como compreender a violência de gênero em um momento marcado pela convivência entre avanços e retrocessos, sem reduzi-la à soma de seus episódios nem esvaziá-la de materialidade. O segundo, de ordem estética e política, pergunta de que maneira artistas e coletivos respondem a essa conjuntura por meio de práticas que, sem pretender substituir a luta jurídica e política, contribuem para inscrevê-la na paisagem simbólica das cidades e na elaboração coletiva do trauma. Os demais derivam desses eixos. Um deles diz respeito ao modo como a articulação entre relato e visualidade retira a violência de gênero da esfera individual e a reposiciona como engrenagem de articulação política. O outro interroga o que autoriza ler em conjunto obras geograficamente distantes, produzidas em contextos não intercambiáveis, sem supor entre elas uma identidade prévia.

Desses problemas decorre o objetivo geral da tese. Trata-se de demonstrar que essas práticas artísticas não representam a violência, mas redistribuem o sensível, alterando quem pode ser visto e ouvido e o que conta como objeto de percepção pública. A pesquisa sustenta que as obras analisadas compartilham uma metodologia, mesmo quando aplicada a meios diversos, e que, ao articular relato e visualidade, propõem novas formas de visibilidade, memória e cidadania. Em última instância, defende-se que esse conjunto de práticas configura uma contrapedagogia da crueldade, na formulação de Rita Segato.

A esse propósito correspondem objetivos específicos que orientam a divisão do trabalho. Pretende-se caracterizar a violência de gênero como fenômeno estrutural na conjuntura contemporânea, reconstituir a genealogia histórica e teórica das representações dessa violência e das práticas artísticas feministas e colaborativas, analisar as poéticas

individuais e os esforços coletivos que tomam o relato de sobreviventes como ponto de partida, e examinar de que modo a participação, a colaboração, o tensionamento dos discursos e a produção de sensibilidades operam nessas obras. Busca-se, ao final, ler esse conjunto pela noção de solidariedade, de maneira a reconhecer o que aproxima obras situadas em geografias distintas sem apagar suas diferenças.

Esta pesquisa analisa um conjunto de obras de artistas e coletivos feministas contemporâneos que tomam o relato de sobreviventes como base de sua produção. No âmbito das poéticas individuais, analisam-se os trabalhos de Tatyana Fazlalizadeh, Panmela Castro, Eleonora Ghioldi, Laia Abril e Lorena Wolffer. No âmbito dos esforços coletivos, examinam-se o coletivo estadunidense FORCE: Upsetting Rape Culture e seu *Monument Quilt*, a *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, na Cidade do México, e os coletivos de colagem urbana reunidos sob o nome Collereuses, atuantes na França, na Bélgica e no Reino Unido. A análise dessas obras revela uma prática em comum, que articula a visualidade à denúncia, estabelecendo um diálogo com o pensamento feminista contemporâneo e com as vivências daquelas que contribuíram com suas histórias. Assim, as artistas tensionam a dicotomia entre o espaço privado do trauma e a esfera pública da reivindicação e do debate, em uma tentativa de desnaturalizar opressões baseadas em gênero.

Propomos que essas artistas compartilham uma metodologia, ainda que aplicada a diferentes suportes, e que seus trabalhos seguem duas linhas metodológicas. A primeira é a coleta de relatos de experiências pessoais, fundada na escuta e no diálogo direto. A segunda é a produção de retratos e visualidades que dão suporte ao testemunho. Tais procedimentos distribuem a autoria dos trabalhos e devolvem nome, território e história às sobreviventes, em contraposição ao anonimato estatístico e às imagens jornalísticas e jurídicas que as expropriam. Outro traço comum às obras é a inserção tanto no espaço público, nas ruas, praças, fachadas e transportes coletivos, quanto em espaços institucionais, como museus, galerias e órgãos legislativos. Esse duplo deslocamento tensiona a fronteira entre o espaço privado do trauma e a esfera pública da reivindicação, interrompe a dinâmica do medo que molda a experiência das mulheres na cidade e inscreve os testemunhos nos registros formais de cultura e poder. Ao transpor a dor íntima para o debate público, artistas e coletivos expõem a permissividade das instituições policiais, judiciais, médicas e religiosas diante dos agressores.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa combina diferentes abordagens. A primeira é uma leitura estrutural da violência de gênero, amparada em Marcela Lagarde (2005), na análise da misoginia de Kate Manne (2018) e Gail Ukockis (2019), e na

compreensão da violência como mandato e como pedagogia da crueldade desenvolvida por Rita Segato (2016, 2018). Somam-se a ela as contribuições de Silvia Federici (2017) sobre a relação entre acumulação capitalista e subjugação dos corpos femininos e de Françoise Vergès (2020, 2021) sobre o feminismo decolonial, que sustentam uma abordagem interseccional, segundo a qual a violência de gênero não se dissocia do racismo, do capitalismo e do colonialismo. É preciso ressaltar que a nossa abordagem interseccional é travesti e trans inclusiva e que a definição de mulheres e meninas utilizada aqui não está vinculada a um essencialismo biológico.

A segunda abordagem provém da história e da teoria da arte. A pesquisa percorre uma genealogia que vai da crítica das representações da violência sexual no cânone ocidental, sistematizada por Diane Wolfthal (1999), até as teorias da arte comunitária, participativa e colaborativa de Suzanne Lacy (1995), Claire Bishop (2012), Ricardo Basbaum (2013), Grant Kester (2011) e Shannon Jackson (2011), lidas à luz da sociologia da arte de Vera Zolberg (1990). A terceira abordagem se apoia em entrevistas[1] realizadas com as próprias artistas, entre elas Panmela Castro, Eleonora Ghioldi e Hannah Brancato, do FORCE, o que ajuda a compreender as origens, os protocolos e os impasses de cada projeto. A quarta adota uma perspectiva transnacional ancorada na noção de solidariedade de Chandra Talpade Mohanty (2003), atenta às diferenças de raça, classe, território e identidade de gênero que constituem cada obra. Essas abordagens se entrecruzam ao longo desta pesquisa.

Ao reunir poéticas individuais e esforços coletivos, procuramos evidenciar que ambos partilham os mesmos procedimentos de escuta, de autoria distribuída e de ocupação do espaço público. Ao colocar em diálogo práticas latino-americanas, europeias e estadunidenses, recusamos a hierarquia que situa o Norte como lugar de enunciação primordial e reconhecemos a força das manifestações oriundas do Sul. A leitura transnacional aqui proposta não transfere um modelo de um contexto a outro, mas reconhece em cada obra uma resposta situada a uma configuração local da violência. A pesquisa não se restringe a um território específico, assim como não se restringem alguns dos estudos de caso, mas persegue um fio determinado pelas metodologias de trabalho das artistas e dos coletivos. É a recorrência desses procedimentos, e não uma demarcação geográfica, que define o recorte e a leitura comparada. É a partir desses pressupostos que a tese se organiza em cinco capítulos.

[1] Pedidos de entrevista foram encaminhados para todas as artistas cujos trabalhos são analisados; apenas três retornaram o pedido. De modo a cobrir possíveis lacunas, foram utilizadas entrevistas concedidas a outrem e publicações das próprias artistas.

O primeiro capítulo, *Uma guerra contra as mulheres*, estabelece o quadro conceitual e político no qual a pesquisa se inscreve. Organizado em três partes, caracteriza a violência de gênero de forma estrutural, traça um panorama fundamentado em oito contextos nacionais, entre eles Estados Unidos, França, Bélgica, Espanha, Reino Unido, Brasil, México e Argentina, e examina a dinâmica do backlash contemporâneo. Para tanto, mobiliza Marcela Lagarde e Diana Russell em torno do feminicídio como crime de Estado condicionado por cativeiros patriarcais, Kate Manne e Gail Ukockis a respeito das funções do sexismo e da misoginia, Rita Segato sobre o mandato de masculinidade e as pedagogias da crueldade, Silvia Federici sobre a exploração reprodutiva no capitalismo e Françoise Vergès sobre o feminismo decolonial, além de problematizar, com Judith Butler (2018), o próprio conceito de gênero. A análise da manosfera e dos movimentos masculinistas apoia-se em Laura Bates, e a discussão sobre a adesão de mulheres ao conservadorismo recorre a Andrea Dworkin e Moira Donegan.

O segundo capítulo, *Arte feminista, violência de gênero e práticas colaborativas*, constrói o arcabouço teórico-histórico que sustenta a análise das obras. Reconstitui a história das representações visuais da violência de gênero, que contrapõe uma tradição heroica, responsável por estetizar a agressão como rapto mitológico ou bíblico, a uma linhagem dissidente de artistas mulheres, de Artemisia Gentileschi e Käthe Kollwitz à produção mexicana pós-revolucionária de Isabel Villaseñor, Aurora Reyes e Frida Kahlo. O percurso apoia-se na leitura de Diane Wolfthal sobre o estupro como operador iconográfico, na análise de Lucy Lippard sobre a desmaterialização do objeto artístico e na cartografia de Nancy Princenthal acerca das artistas que passaram a tratar da violência contra a mulher a partir dos anos 1970. O capítulo delimita ainda os quadros conceituais da arte como prática social e colaborativa, a partir do novo gênero de arte pública de Suzanne Lacy, da arte participativa de Claire Bishop, do "artista-etc" de Ricardo Basbaum, das contracartografias de André Mesquita, das infraestruturas de cuidado de Grant Kester e Shannon Jackson e das definições de artivismo de Paulo Raposo, Gillian Hannum e Kyunghee Pyun. A instalação El Tendedero, de Mónica Mayer, é tomada como protocolo inaugural dessa linhagem.

O terceiro capítulo, *Relatos e visualidades de sobrevivência*, dedica-se a cinco estudos de caso: as poéticas de Tatyana Fazlalizadeh, Panmela Castro, Eleonora Ghioldi, Laia Abril e Lorena Wolffer. Argumenta-se que essas artistas compartilham uma metodologia comum, percorrida pela coleta de relatos e pela produção de retratos, ainda que aplicada a suportes diferentes. A análise mobiliza a articulação entre poéticas visuais e o testemunho oral de sobreviventes, investigando aspectos que abrangem o assédio de rua, a violência doméstica, as

violências sexuais, as restrições aos direitos reprodutivos, as falhas institucionais e o luto de familiares de vítimas de feminicídio e travesticídio. Por meio de suportes que variam do desenho à pintura, fotografia documental, intervenções urbanas, livros de artista e contratos micropolíticos, as produções examinam a desnaturalização das opressões de gênero e a transformação da dor íntima em resistência e reparação coletiva no espaço público e institucional. Para fundamentar esse percurso, o debate sobre o patriarcado, a misoginia e a violência estrutural apoia-se nas contribuições de Kate Manne e nas estruturas de dominação discutidas por Rita Segato. O entendimento das limitações urbanas, do medo e dos cativeiros impostos aos corpos femininos é tensionado em diálogo com Ana Falú, Leslie Kern e Marcela Lagarde. A mobilização da escuta, do afeto e da agência coletiva como ferramentas de cura é sustentada pelos conceitos de dororidade de Vilma Piedade, de comunhão e prática do amor de bell hooks, e de vulnerabilidade relacional como resistência de Judith Butler. Por fim, a denúncia das culturas do estupro, os impactos da despossessão e a produção de memórias e contranarrativas visuais são articulados a partir da noção de corpo-território de Verónica Gago, das análises sobre injustiça discursiva e institucional de Linda Martín Alcoff e Mithu Sanyal, das formulações sobre pós-memória de Marianne Hirsch e das políticas de vestígio de Nelly Richard.

O quarto capítulo, *Esforços coletivos*, desloca a análise das poéticas individuais para práticas em que a colaboração alcança a própria produção da obra. A primeira parte examina o coletivo estadunidense FORCE e seu *Monument Quilt,* cuja costura coletiva se fundamenta nas teorias do trauma e da recuperação de Judith Herman e nas noções de cultura do estupro discutidas por Roxanne Gay e Jan Jordan. A segunda aborda a *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, intervenção realizada em uma rotatória da Avenida Paseo de la Reforma, na Cidade do México, lida à luz dos conceitos de necropolítica de Achille Mbembe, de capitalismo gore de Sayak Valencia e o terceiro espaço de Karina Bidaseca, articulando o papel do antimonumento a partir do pensamento de Marta Lamas e Seligmann-Silva. A terceira analisa os coletivos de colagem urbana Collereuses, cuja prática de tomar a palavra nos muros das cidades dialoga com referências latino-americanas como Mujeres Creando e Mujeres Públicas. A análise é feita aplicando o paradigma dos levantes de Didi-Huberman, a autonomia de Julieta Paredes, a transversalidade de Verónica Gago e o dissenso de Chantal Mouffe e Claire Bishop. Em todos os casos, demonstra-se como esses esforços inserem relatos na esfera pública e se contrapõem à gestão estatal da memória.

O quinto capítulo, *Tensão e sensibilidade*, reúne as obras examinadas nos capítulos anteriores e as lê em conjunto sob os dois termos que dão título ao capítulo. Na dimensão da

tensão, discutem-se a participação, a colaboração e o tensionamento dos discursos, a partir da arte participativa de Claire Bishop, da noção de protocolo de Ricardo Basbaum e da definição de arte pública de Suzanne Lacy, da relacionalidade e da despossessão em Judith Butler e Athena Athanasiou, das infraestruturas de cuidado em Grant Kester, Shannon Jackson e Nancy Fraser, e dos conceitos de agonismo de Chantal Mouffe e de antagonismo de Oliver Marchart. Na dimensão da sensibilidade, aprofunda-se a noção de contrapedagogia de Rita Segato, a crítica ao congelamento do testemunho em María Galindo e Chandra Talpade Mohanty, o papel político do afeto e da dor em Marta Lamas, o conceito de corpo-território de Verónica Gago e o feminismo da fronteira de Mara Montanaro. A leitura recorre ainda à sociologia da arte de Vera Zolberg, ao conceito de *¡presente!* de Diana Taylor e à partilha do sensível de Jacques Rancière, mobilizada com Vera Pallamin.

Assim, esta pesquisa sustenta que as práticas artísticas analisadas podem ser compreendidas como contrapedagogias da crueldade, na acepção de Segato (2018), reeducações da sensibilidade que recompõem o vínculo social rompido pela violência. Como a violência de gênero integra uma estrutura, e não se esgota em atos individuais, as respostas que essas práticas ensaiam são também estruturais, coletivas e, em alguns casos, duradouras. Testemunhar, escutar, costurar, colar e contratualizar publicamente as regras de convívio constituem, nessa leitura, mais do que denúncia, a proposição de uma vida em comum, inscrita na solidariedade que liga, sem unificar, lutas e poéticas situadas em geografias distintas.

1. UMA GUERRA CONTRA AS MULHERES: FORMAS, DADOS E CONJUNTURA ATUAL

Este primeiro capítulo dedica-se a estabelecer o quadro conceitual e político no qual se inscrevem esta pesquisa e as obras analisadas nos capítulos seguintes. A pergunta que o organiza é simultaneamente direta e difícil. Como nomear, mensurar e compreender a violência de gênero em um momento histórico marcado pela aparente coexistência entre conquistas jurídicas das mulheres e uma reativação global de violências, discursos misóginos e ofensivas conservadoras? Trata-se, em outras palavras, de cartografar a conjuntura atual da guerra que se trava cotidianamente contra meninas e mulheres, sem reduzir essa guerra à soma de seus episódios individuais nem dissolvê-la em uma abstração desencarnada.

O capítulo é organizado em três partes. A primeira parte reúne os fundamentos conceituais necessários para caracterizar a violência de gênero de forma estrutural. São apresentados dados estatísticos sobre feminicídio, estupro e agressões contra mulheres e a população LGBTQIA+. A partir de Marcela Lagarde e Diana Russell, diferencia-se o conceito de femicídio de feminicídio, este último definido como um crime de Estado condicionado por cativeiros patriarcais. Teorias de Kate Manne e Gail Ukockis delimitam as funções do sexismo e da misoginia dentro do sistema de poder. Além disso, o texto incorpora as contribuições de Rita Segato sobre o mandato de masculinidade e as pedagogias da crueldade, a perspectiva de Silvia Federici sobre a exploração reprodutiva no capitalismo e o feminismo decolonial de Françoise Vergès, além de uma breve discussão sobre narrativas jornalísticas que invisibilizam os agressores e expõem a vulnerabilidade de mulheres negras.

A segunda parte traça um panorama fundamentado em oito contextos nacionais: Estados Unidos, França, Bélgica, Espanha, Reino Unido, Brasil, México e Argentina. O texto expõe o contraste entre marcos normativos e retrocessos institucionais. Entre os exemplos, constam a reversão do direito ao aborto nos Estados Unidos com o caso Dobbs, o caso Pelicot e a posterior legislação sobre consentimento na França, e o esvaziamento de leis de igualdade provocado por coalizões conservadoras na Espanha. No Reino Unido, aborda-se a misoginia na polícia e restrições a direitos trans. Na América Latina, documenta-se a autonomia do crime de feminicídio e a condenação dos mandantes do caso Marielle Franco no Brasil em 2026, em paralelo a ameaças legislativas como o PL 1904/2024 e altos índices de transfeminicídio. Por fim, mapeia-se o desfinanciamento de políticas públicas de gênero no México e na Argentina.

A terceira parte estuda a dinâmica do *backlash* contemporâneo, potencializada pelo ambiente virtual e pela pandemia de Covid-19. Investiga-se a manosfera e os movimentos masculinistas como articuladores de assédios coordenados e atentados violentos, citando o massacre de Suzano no Brasil via fórum Dogolachan. Com base nos trabalhos de Laura Bates, expõe-se o impacto da inteligência artificial na pornografia *deepfake* (vídeos e imagens falsos hiper-realistas) não consensual e na erotização do controle sobre corpos femininos. O ativismo masculinista brasileiro é contextualizado pelas agressões a figuras públicas, que originaram a "Lei Lola". Por fim, analisa-se a participação de mulheres em movimentos conservadores, como a tendência das tradwives. Valendo-se das leituras de Andrea Dworkin e Moira Donegan, essa adesão é descrita como uma estratégia pragmática de sobrevivência em face da violência masculina, associada, em instâncias de poder político, à reprodução ativa de hierarquias opressivas contra grupos vulneráveis.

Esse percurso não é, portanto, uma simples coleção de números nem um inventário de definições. Ele constitui a base material e conceitual a partir da qual será possível, nos capítulos seguintes, examinar como artistas e coletivos têm respondido a essa conjuntura por meio de práticas artísticas que mobilizam testemunho, denúncia, organização coletiva e disputa pelo espaço público e que, sem pressupor substituir a luta política e jurídica, contribuem para inscrevê-la na paisagem simbólica das cidades e na elaboração coletiva do trauma.

1.1 Algumas definições

Somos bombardeadas diariamente por notícias que demonstram o pouco valor que nossas vidas parecem ter. No Brasil, só em 2025, foram 1.568 mulheres vítimas de feminicídio (FBSP, 2026, p. 4). Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), o número estimado de casos de estupro no país é de 822 mil por ano, equivalente a dois por minuto (IPEA, 2026). Um levantamento do Ministério da Saúde, em conjunto com a *Deutsche Welle Brasil* (Machado, 2026), analisando dados do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan), indica que, de 2022 a 2025, foram registrados 22.800 casos de estupro coletivo no Brasil — mais de 15 casos por dia —, dos quais 8,4 mil foram cometidos contra mulheres adultas e 14,4 mil contra crianças e adolescentes do sexo feminino.

Em um panorama mais amplo, o relatório da Organização das Nações Unidas (ONU) aponta que 50 mil mulheres e meninas foram mortas por seus parceiros íntimos ou por outros membros da família em 2024 (UNODC; UN Women, 2025). O mesmo relatório afirma que 1 em cada 3 mulheres sofre violência física e/ou sexual ao longo da vida. Um relatório da Organização Mundial da Saúde (OMS), publicado em novembro de 2025, aponta que 840 milhões de mulheres enfrentaram violência por parceiro íntimo ou violência sexual ao longo de suas vidas (OMS, 2025). A esses dados, é necessário somar a violência política, patrimonial, psicológica e a violência vicária a que mulheres e meninas são submetidas.

Para compreender a abrangência e a profundidade desse fenômeno, entendemos a definição de violência de gênero como atos danosos direcionados a um indivíduo ou grupo de pessoas em razão de gênero. O termo engloba tanto a violência contra meninas e mulheres quanto a violência contra pessoas LGBTQIA+, permitindo analisar como diferentes corpos são sujeitos à violência machista de acordo com seu distanciamento das expectativas de masculinidade, feminilidade e branquitude, entre outras dimensões. Ainda que possam ser vitimados por tais violências, os homens são a maioria dos perpetradores de violência de gênero.

O gênero, entretanto, é um conceito problemático. Para Judith Butler, o conceito de gênero não decorre de sexo em uma relação de causalidade. A autora problematiza a divisão entre sexo e gênero ao explicar que o gênero atua como “o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (Butler, 2018, p. 22), e que o sistema de heterossexualidade exige a coerência entre sexo, gênero e desejo por meio de regras de inteligibilidade da cultura que determinam que “certos tipos de 'identidade' não possam 'existir' — isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo” (Butler, 2018, p. 36). Assim, o gênero representa um efeito de práticas de discurso e de regulação de poder, e não uma expressão de identidade de origem. Além disso, o gênero consiste em atos de repetição que acontecem no tempo. A autora afirma que o conceito funciona como “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida” (Butler, 2018, p. 54). As regras de sanção punem as pessoas que recusam a imitação de padrões. Portanto, a identidade de gênero não revela uma essência de interioridade, mas existe como um efeito de fantasia para manter as “ilusões fundadoras da identidade” (Butler, 2018, p. 55) e as relações de subordinação.

O gênero representa, então, uma ação de repetição sem status de ontologia em separação dos atos de sua constituição, de modo que os atributos de performatividade criam a identidade sob forma de efeito, em vez de revelarem uma preexistência de essência, e aqueles

que fogem aos padrões de gênero, com identidades de caráter “incoerente” ou “descontínuo”, para Butler, questionam a premissa de sujeito, pois “parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas” (Butler, 2018, p. 34). Sob a exigência da matriz cultural, “certos tipos de 'identidade de gênero' parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas” (Butler, 2018, p. 35). Apesar dessa interdição, a existência de quem transgride a norma atua de forma política, uma vez que “sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade”, o que possibilita disseminar “matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (Butler, 2018, p. 35). Ou seja, todo aquele que não performa o gênero de acordo com o manual de expectativas sociais é passível de ser punido, agredido, violentado e, finalmente, morto. A violência de gênero existe como mecanismo para corrigir os desvios dessa performance.

No Brasil, a definição de feminicídio é estabelecida por lei. Conforme apontam Niara de Oliveira e Vanessa Rodrigues (2021), trata-se do “homicídio praticado contra a mulher em decorrência do fato de ela ser mulher (misoginia e menosprezo pela condição feminina ou discriminação de gênero, fatores que também podem envolver violência sexual) ou em decorrência de violência doméstica” (Oliveira; Rodrigues, 2021, p. 20). A Lei n.º 13.104/2015, conhecida como Lei do Feminicídio, alterou o Código Penal brasileiro, incluindo o feminicídio como qualificador do crime de homicídio. As autoras observam ainda que o Brasil ocupa a quinta posição entre os países que mais matam mulheres no mundo, uma a cada duas horas, e que, a cada três minutos, uma mulher é agredida no país. Quase 90% dos crimes de feminicídio são cometidos por homens que tinham ou tiveram algum vínculo afetivo com a vítima, sendo a casa o principal espaço de ocorrência (Oliveira; Rodrigues, 2021, p. 20).

Essa violência não se manifesta de forma homogênea. Ela se expressa em suas dimensões física, sexual, psicológica, econômica, simbólica e institucional, e assume sua forma mais extrema no feminicídio. A distinção conceitual entre femicídio e feminicídio, desenvolvida a partir do trabalho da socióloga Diana Russell nos anos 1970, e aprofundada pela antropóloga mexicana Marcela Lagarde, é central para esta pesquisa. Para Lagarde, o feminicídio não se reduz ao ato individual do assassino, mas constitui um crime de Estado, na medida em que se alimenta da impunidade e da tolerância institucional que permitem sua reprodução sistemática (Lagarde, 2005, p. 152). Essa tipologia inclui o feminicídio íntimo

cometido por parceiros ou ex-parceiros, o não íntimo e o feminicídio por conexão, que atinge mulheres que tentam defender outras vítimas.

A própria Lagarde, em *Los cautiverios de las mujeres* (2005), oferece o quadro conceitual mais amplo no qual o feminicídio se inscreve, o de uma condição patriarcal feminina caracterizada por "cativeiros", círculos vitais nos quais as mulheres são confinadas pela combinação entre expropriação, inferiorização, discriminação, dependência e subordinação. A autora descreve o mecanismo nos seguintes termos: "as mulheres estamos submetidas à opressão porque, para estabelecer vínculos e ser aceitas, com nossa anuência ou contra nossa vontade, vivemos a reificação sexual de nossos corpos, a negação da inteligência e a inferiorização dos afetos, isto é, a coisificação de nossa subjetividade cindida" (Lagarde, 2005, p. 17).[2] O feminicídio, na chave de Lagarde, é o desfecho letal de um continuum opressivo que se atualiza nos âmbitos doméstico, religioso, sexual, jurídico e psiquiátrico, ou seja, nos cinco cativeiros que dão título à obra: madresposas, monjas, putas, presas e locas.

A misoginia que ajuda a sustentar esse sistema de violências pode ser lida a partir da formulação da filósofa Kate Manne, em *Down Girl: the logic of misogyny* (2018). Para Manne, a misoginia não é uma característica de misóginos individuais propensos a odiar mulheres enquanto mulheres, e sim parte integral de um sistema. A autora propõe entender a misoginia a partir da perspectiva de seus possíveis alvos e vítimas, meninas e mulheres. Nessa formulação, Manne afirma que:

> A misoginia é, então, o que a misoginia faz a certas pessoas, muitas vezes de modo a coibir de antemão ou controlar o comportamento de outras. A misoginia escolhe uma menina ou uma mulher pertencente a uma classe social específica (de um tipo mais ou menos detalhado, baseado em raça, classe, idade, tipo físico, deficiência, sexualidade, ser cis/trans, etc.). Ela então ameaça com consequências hostis caso esta mulher viole ou desafie as normas ou expectativas relevantes como membro desta classe de pessoas generificadas. Essas normas incluem (supostos) direitos por parte dele e obrigações por parte dela. Ela também pode ser posicionada como o tipo de mulher representativa daquelas que não estão desempenhando adequadamente seus papéis atribuídos ou que estão invadindo o território dele. (Manne, 2018, p. 20).[3]

---

[2] Todas as traduções cujo original está em nota de rodapé são da autora. No original: Las mujeres estamos sometidas a la opresión porque, para establecer vínculos y ser aceptadas, con nuestra anuencia o contra nuestra voluntad, vivimos la reificación sexual de nuestros cuerpos, la negación de la inteligencia y la inferiorización de los afectos, es decir, la cosificación de nuestra subjetividad escindida (Lagarde, 2005, p. 17).

[3] No original: Misogyny is then what misogyny does to some such, often so as to preempt or control the behavior of others. Misogyny takes a girl or a woman belonging to a specific social class (of a more or less fully specified kind, based on race, class, age, body type, disability, sexuality, being cis/trans, etc.). It then threatens hostile consequences if she violates or challenges the relevant norms or expectations as a member of this gendered class of persons. These norms include (supposed) entitlements on his part and obligations on hers. She may also be positioned as the type of woman who is representative of those who are not playing their assigned parts properly or are trespassing on his territory (Manne, 2018, p. 20).

A autora propõe uma distinção entre sexismo e misoginia, afirmando que o sexismo está calcado na diferenciação entre homens e mulheres, privilegiando o primeiro grupo, e a misoginia está calcada na diferenciação entre mulheres "boas" ou "más", de modo a coagir e punir aquelas que sejam classificadas como más. Ela considera que o sexismo e a misoginia compartilham um propósito comum: manter ou restaurar uma ordem social patriarcal, ainda que tenham diferenças na maneira como operam. Segundo a autora, "[...] o sexismo pretende meramente ser razoável; a misoginia joga sujo e tenta forçar a questão. O sexismo está para a má ciência assim como a misoginia está para o moralismo. O sexismo veste um jaleco; a misoginia sai à caça às bruxas" (Manne, 2018, p. 80).[4]

A assistente social estadunidense Gail Ukockis, em *Misogyny: the new activism* (2019), reforça a distinção e situa o problema histórico do termo:

> Durante décadas, a palavra "sexismo" pareceu suficiente para descrever o tratamento degradante de mulheres. Uma definição típica de sexismo é 'preconceito ou discriminação baseada no sexo ou gênero, especialmente contra mulheres e meninas'. O sexismo pode ser sutil, como um homem interrompendo a fala de uma mulher durante uma reunião de negócios. Em contraste, a palavra "misoginia" é muito mais forte que 'sexismo', pois é definida simplesmente como o ódio às mulheres. Embora a sobreposição entre sexismo e misoginia seja óbvia, a misoginia implica um aspecto explícito e violento (Ukockis, 2019, p. 2).[5]

Para a autora, a violência doméstica, a agressão sexual, o assédio de rua e o julgamento da mulher unicamente pela aparência são exemplos paradigmáticos de misoginia, e, ao longo do texto, Ukockis analisa como essa misoginia articula os ativismos masculinistas em busca de recuperar o poder patriarcal. Sexismo, portanto, é a ideologia que naturaliza a hierarquia de gênero; misoginia é o conjunto de práticas que punem mulheres que ameaçam essa hierarquia. A formulação dialoga com Segato, para quem a violência sexual é dispositivo de restauração da ordem patriarcal, e com Lagarde, para quem o feminicídio é desfecho letal do mecanismo de manutenção dos cativeiros.

A violência de gênero, como fenômeno estrutural e não como série de episódios isolados, é um dos eixos do pensamento da antropóloga argentina Rita Segato. Em *Guerra contra as mulheres* (2016), Segato discute — a partir do contexto de Ciudad Juárez, no México, e de seu trabalho na Guatemala, mas afirmando que países como Honduras e El

[4] No original: [...] sexism purports to merely be being reasonable; misogyny gets nasty and tries to force the issue. Sexism is hence to bad science as misogyny is to moralism. Sexism wears a lab coat; misogyny goes on witch hunts (Manne, 2018, p. 80).

[5] No original: For decades, the word "sexism" seemed sufficient to describe the demeaning treatment of females. One typical definition of sexism is "prejudice or discrimination based on sex or gender, especially against women and girls". Sexism can be subtle, such as a man talking over a woman during a business meeting. In contrast, the word "misogyny" is a much stronger word than "sexism" because it is simply defined as hatred of women. Although the overlap between sexism and misogyny is obvious, misogyny implies an overt and violent aspect (Ukockis, 2019, p. 2-3).

Salvador se encaixam no escopo da análise, e que, apesar da imagem de paz que o país projeta, os dados acerca da violência garantem a inclusão do Brasil neste grupo — como crimes impessoais cometidos em contextos de novas guerras, nos quais o corpo feminino é utilizado como campo de comunicação e destruição de laços comunitários. Para a autora, essa crueldade não recai sobre a mulher por ela representar um soldado inimigo armado, mas sim pelo papel social que ela desempenha, declarando que "a mulher tem esse papel de esteio, nós, as feministas, sabemos disso, de manter o mundo de pé, de reproduzir o mundo" (Segato, 2016, p. 162).[6]

Em *As estruturas elementares da violência* (2025), a autora também classifica o estupro como um "mandato" inscrito na economia simbólica do poder, e não como ato isolado:

> [O estupro] não é simplesmente uma consequência de patologias individuais, ou, no outro extremo, um resultado automático da dominação masculina exercida pelos homens, mas, antes, um mandato. A ideia de mandato faz referência aqui ao imperativo e à condição necessária para a reprodução de gênero como estrutura de relações entre posições marcadas por um diferencial hierárquico, e instância paradigmática de todas as outras ordens de status — racial, de classe, entre nações ou regiões. Isso quer dizer que o estupro, como uma exação forçada e naturalizada de um tributo sexual, desempenha um papel necessário na reprodução da economia simbólica do poder cuja marca é o gênero — ou a idade e outros substitutos de gênero em determinadas circunstâncias, como em instituições totais. Trata-se de um ato necessário nos ciclos regulares de restauração desse poder (Segato, 2025, p. 12).

A análise de Segato identifica dois eixos que estruturam essa economia simbólica. O primeiro, vertical, é o eixo da relação entre agressor e vítima — historicamente hipervalorizado nas leituras psicológicas e nos programas preventivos. O segundo, horizontal, é o da relação entre o agressor e seus pares, isto é, a fraternidade masculina à qual o ato violento se dirige enquanto demonstração de pertencimento. A condição de iguais, que possibilita as relações de competição e aliança entre pares, "resulta de sua demonstrada capacidade de dominação sobre aquelas pessoas que ocupam a posição mais fraca na relação de *status*" (Segato, 2025, p. 13). Essa formulação modifica o olhar sobre o delito. Ele deixa de ser apenas o crime contra a vítima e passa a ser também um enunciado endereçado a outros homens.

Em textos reunidos em *Cenas de um pensamento incômodo* (2024), Segato identifica a estrutura corporativa da masculinidade no lugar de uma dinâmica de fraternidade. Trata-se de uma "matriz replicada em outras corporações em atuação na sociedade: a polícia é uma corporação, as Forças Armadas são uma corporação, o Poder Judiciário é uma corporação, a

[6] No original: La mujer tiene ese papel de puntal, las feministas lo sabemos, de mantener el mundo en pie, de reproducir el mundo (Segato, 2016, p. 162).

máfia é uma corporação, e a academia costuma se comportar de modo corporativista" (Segato, 2024, p. 27). A corporação masculina, segundo a autora, tem duas características centrais: a lealdade absoluta entre pares e a hierarquia rígida com competição interna. O "mandato de masculinidade" (Segato, 2016, p. 21) transforma-se assim em "corporação masculina", exigindo do sujeito a produção de "espetáculo de sua capacidade de dominação, de controle territorial, de poder" (Segato, 2024, p. 28).

Esse vínculo entre dominação masculina e estrutura corporativa permite a Segato sintetizar o que denomina "sete poderes" do posicionamento masculino — sexual, físico, bélico, econômico, político, intelectual e moral — exigidos como prova de pertencimento. Em condições de precarização, e na ausência dos demais, o recurso à violência sobre o corpo feminino torna-se, na análise da autora, a via de mais baixo custo para a obtenção do espetáculo de poder demandado pelo dito mandato (Segato, 2024, p. 29). A repetição cotidiana dessa violência produz efeitos pedagógicos sobre o conjunto da sociedade. Segato utiliza o conceito de "pedagogias da crueldade" (Segato, 2018, p. 11) para descrever o processo pelo qual essa ordem se reproduz socialmente, normalizando a violência e reduzindo a empatia. De acordo com Segato:

> Quando falo de uma pedagogia da crueldade, refiro-me a algo muito preciso, que é a captura de algo que fluía errante e imprevisível, como é a vida, para instalar ali a inércia e a esterilidade da coisa, mensurável, vendível, comprável e obsolescente, como convém ao consumo nesta fase apocalíptica do capital (Segato, 2018, p. 11).[7]

Acreditamos que os trabalhos analisados nesta pesquisa estão inseridos no que Rita Segato (2018) propõe como "contrapedagogias da crueldade", por estarem baseados em dinâmicas contrárias ao patriarcado e que buscam reconstituir o tecido comunitário e as redes de apoio.

A dimensão estrutural da violência de gênero também é central no pensamento de Silvia Federici. Partindo da asserção de que "a perseguição às bruxas, tanto na Europa quanto no Novo Mundo, foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras" (Federici, 2017, p. 26), ela demonstra como a acumulação primitiva do capitalismo foi indissociável da subjugação dos corpos femininos, afirmando que a caça às bruxas constituiu um processo sistemático de destruição do poder das mulheres sobre sua própria reprodução, trabalho e saber. Federici afirma que essa acumulação primitiva "foi também uma acumulação de diferenças e divisões

[7] No original: Cuando hablo de una pedagogía de la crueldad me refiero a algo muy preciso, como es la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital (Segato, 2018, p. 11).

dentro da classe trabalhadora, em que as hierarquias construídas sobre o gênero, assim como sobre a 'raça' e a idade, se tornaram constitutivas da dominação de classe" (Federici, 2017, p. 119). Sendo assim, o sistema capitalista "está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo" (Federici, 2017, p. 37), utilizando-se de ambos para mistificar e justificar a exploração sistemática de mulheres, povos colonizados e populações diaspóricas. Para Federici, a violência doméstica e o controle reprodutivo não são resíduos de uma ordem pré-moderna, mas mecanismos reproduzidos pelo capitalismo para garantir a manutenção do trabalho não remunerado de cuidado.

Ao analisar os efeitos da globalização e da reestruturação da ordem econômica e social resultante, Federici argumenta que, em vez de promover a emancipação por meio da nova divisão internacional do trabalho, essa nova ordem atua como "um projeto político que intensifica a exploração das mulheres e faz ressurgir formas de trabalho forçado que pensávamos ter se extinguido com o declínio dos impérios coloniais" (Federici, 2019, p. 157). A autora demonstra que a economia globalizada é, na verdade, um "processo de recolonização dos países do Sul" (Federici, 2019, p. 161), desenhado para aprofundar "as hierarquias que historicamente caracterizaram a divisão sexual e internacional do trabalho, que haviam sido debilitadas pelos movimentos feministas e anticoloniais" (Federici, 2019, p. 214). Outra questão trazida pela filósofa é que, "em vários países, sob o impacto do ajuste estrutural, toda a estrutura familiar tem se desintegrado" (Federici, 2019, p. 228), e que esse processo coincide com o crescimento de mortes em massa de trabalhadoras, negligência em relação àqueles que não são vistos como produtivos dentro dessa estrutura fragmentada, além da violência financeira e do abandono das famílias pelos maridos, o que sobrecarrega ainda mais as mulheres com múltiplas jornadas. A frustração masculina com esse processo de desintegração e exploração também acaba sendo direcionada às mulheres de formas violentas.

O pensamento de Françoise Vergès em *Uma teoria feminista da violência* (2021), em que articula feminismo, antirracismo e crítica ao capitalismo neoliberal, dialoga com Federici em suas análises da dependência do capitalismo patriarcal em mecanismos de violência. Vergès, que menciona os governos Donald Trump e Jair Bolsonaro como novas encarnações do "patriarcado neoconservador e neoliberal", afirma que "a renovação patriarcal está indissoluvelmente ligada ao capitalismo neoliberal, que não para de minar as conquistas sociais, de uberizar e precarizar" (Vergès, 2021, p. 11). A autora propõe que a análise das violências contra as mulheres não pode ser dissociada das violências sistêmicas do capitalismo racial, "caracterizado com precisão pela morte prematura das pessoas não

brancas" (Vergès, 2021, p. 11), referenciando Ruth Wilson Gilmore.[8] A intervenção de Vergès reposiciona o problema:

> Um feminismo decolonial não pode isolar as "violências contra as mulheres" ou contra as "minorias" de um estado global das violências: o suicídio maciço de crianças nos campos de refugiados/as, o uso maciço do estupro por policiais e militares nos conflitos armados, o racismo sistêmico, o exílio de milhões de pessoas devido à multiplicação de zonas de guerra e às condições econômicas e climáticas que tornaram a vida impossível, os feminicídios, a precarização ininterrupta. Como enfrentar apenas uma parte dessas violências sem nos preocuparmos com as outras? Ainda podemos fingir não ver que todas essas violências se reforçam mutuamente e que aquelas que atingem mais diretamente as mulheres são fruto de uma sociedade violenta? (Vergès, 2021, p. 12).

O questionamento de Vergès nos parece essencial para esta pesquisa, escrita durante um período em que a normalização da violência chegou a extremos, ao ponto em que acompanhamos mais de um genocídio ao vivo pelas redes sociais diariamente, em que testemunhamos a crueldade com que comunidades inteiras são submetidas às mais variadas violências até o momento de seu extermínio, mas somos ineficazes para impedi-los de continuar.

O pensamento de Vergès dialoga de forma muito próxima, no contexto latino-americano, com Segato. O paralelo entre as duas autoras permite apreender o feminicídio como ponto de cruzamento entre patriarcado, racismo, capitalismo e colonialismo, e não como problema setorial das relações de gênero. A título de exemplo, os dados sobre feminicídio e violência doméstica no Brasil são emblemáticos. Mulheres negras são as principais vítimas. Segundo o Atlas da Violência 2025, "Em 2023, o risco de uma mulher negra ser assassinada foi 1,7 vezes maior do que o risco de uma mulher não negra. Isso significa que, para cada homicídio de uma mulher não negra, ocorreram, proporcionalmente, 70% mais homicídios de mulheres negras" (IPEA; FBSP, 2025, p. 62).

Pensar a violência de gênero como fenômeno estrutural exige reconhecer também o papel das narrativas que sobre ela se constroem. Niara de Oliveira e Vanessa Rodrigues (2021) examinam, a partir de quase cinquenta anos de cobertura da imprensa brasileira, como a linguagem jornalística participa da reprodução da violência misógina. Segundo as autoras, "O machismo e a misoginia são estruturais. Ou seja, são parte de um conceito estruturante da formação do nosso pensamento e cultura" (Oliveira; Rodrigues, 2021, p. 32). A construção sintática das manchetes — em particular o uso da voz passiva, que apaga o agressor e desloca a vítima para a posição de sujeito do crime que a vitimou — produz uma "repetição de

[8] Ruth Wilson Gilmore é uma pesquisadora e abolicionista penal norte-americana. Ela é diretora do Center for Place, Culture and Politics e professora de geografia em Ciências da Terra e do Ambiente na City University of New York.

método" que transforma o feminicídio de "morte matada" em "morte morrida", como se as mulheres assassinadas tivessem morrido de causas naturais. Esse fenômeno também afeta narrativas sobre mulheres racializadas desproporcionalmente. A análise converge com a pesquisa de Gabriela Wigdor e Gabriela Artazo (2015) sobre como a mídia argentina cobre os feminicídios no país, com o levantamento da jornalista Lauréne Daycard (2023) sobre um cenário similar na França, e com o argumento de Segato de que a violência machista não termina no ato físico, mas se prolonga nos dispositivos institucionais e midiáticos que naturalizam a morte das mulheres em nível global.

1.2 Dados, retrocessos e conquistas

O panorama da violência de gênero, desde a pesquisa realizada para a dissertação *Nos Queremos Vivas* (2021), passa por dois movimentos contraditórios. De um lado, a expansão de marcos normativos sobre feminicídio, transfeminicídio, consentimento e violência vicária; do outro, o avanço de governos neoconservadores que investem na desfinanciação de políticas públicas, no desmonte de ministérios da mulher e na restrição de direitos reprodutivos e das pessoas trans. É para dar uma dimensão ao problema que descrevemos a seguir oito contextos que influenciam a discussão dos trabalhos analisados nesta pesquisa. São eles: Argentina, Bélgica, Brasil, Estados Unidos, França, Espanha, México e Reino Unido. Veremos um panorama em que avanços jurídicos, casos emblemáticos e ofensivas conservadoras se cruzam de modo particular.

Nos Estados Unidos, o marco do período examinado é a decisão da Suprema Corte no caso *Dobbs v. Jackson Women's Health Organization*, de 24 de junho de 2022, que reverteu o precedente fixado em *Roe v. Wade* (1973) e em *Planned Parenthood v. Casey* (1992), retirando o reconhecimento constitucional do direito ao aborto e devolvendo aos estados a competência para regular ou proibir a interrupção da gestação (Center for Reproductive Rights, 2022). Em junho de 2025, três anos após a sentença, doze estados haviam adotado proibições quase totais e seis impunham restrições entre a sexta e a décima segunda semana de gestação, segundo levantamento do Milbank Memorial Fund e da Kaiser Family Foundation (Milbank Memorial Fund, 2025). O National Partnership for Women & Families estima em mais de 15 milhões o número de mulheres afetadas direta ou indiretamente por essas restrições, que configuram, na leitura da entidade, uma crise sanitária e de direitos humanos com efeitos desproporcionais sobre populações negras, latinas, indígenas e

migrantes (National Partnership for Women & Families, 2025). Em paralelo, dez estados levaram a questão a referendo nas eleições de novembro de 2024 — entre eles Missouri, que aprovou emenda constitucional protegendo o aborto, e Florida, em que a iniciativa foi rejeitada por exigência de supermaioria de 60% (Mascarenhas, 2025).

Em 24 de janeiro de 2025, no início do segundo mandato, Donald Trump assinou a Ordem Executiva 14.182, que reinstaura a integralidade da Emenda Hyde e proíbe o uso de recursos federais para o aborto, revogando atos da administração Biden destinados a ampliar o acesso (White House, 2025). O decreto foi seguido pela reversão da política do Departamento de Defesa, que custeava o deslocamento de militares e dependentes para estados onde o procedimento permanecia legal (Rovner, 2025). Outro decreto, dirigido contra pessoas trans, inseriu linguagem de "*personhood*", que define a vida como tendo início na concepção, articulando, em um mesmo gesto, a ofensiva antiaborto e a transfobia institucional (Reproductive Freedom for All, 2025). Ainda a respeito da transfobia institucional, a Human Rights Campaign (HRC) registrou ao menos 38 homicídios de pessoas transgênero nos Estados Unidos em 2024, com mulheres trans negras e latinas representando mais de 70% das vítimas (HRC, 2024). O Decreto Executivo 14.168 (jan. 2025) determinou o reconhecimento federal de apenas dois sexos, revertendo proteções em documentos federais, no serviço militar e nos serviços de saúde, e restringiu o acesso de menores trans a cuidados afirmativos.

Os dados do *National Intimate Partner and Sexual Violence Survey* (NISVS), publicados pelo Centers for Disease Control (CDC) com base em levantamento de setembro de 2023 a setembro de 2024, indicam que 41% das mulheres estadunidenses experimentaram violência sexual de contato, violência física ou perseguição por parceiro íntimo ao longo da vida, contra 26% dos homens (CDC, 2026). O *Everytown for Gun Safety* (Becker, 2026) destaca que os Estados Unidos apresentam o problema mais letal de violência por parceiro íntimo entre os países ditos desenvolvidos, apontando que cerca de 70 mulheres são mortas pelo parceiro com arma de fogo mensalmente. A partir de janeiro de 2025, dados sobre violência sexual foram retirados de portais governamentais, e organizações de combate à violência doméstica passaram a ter financiamentos federais condicionados à colaboração com agências de imigração. O caso estadunidense demonstra um movimento massivo de apagamento: ao mesmo tempo que dados oficiais expõem a magnitude da violência contra mulheres, a virada conservadora encaminha o desmonte das próprias bases de coleta, financiamento e proteção. A isso soma-se o emblemático descaso do governo e das instituições estadunidenses com as vítimas de Jeffrey Epstein e seus associados.

Na França, o evento mais marcante do período foi o julgamento de Dominique Pelicot e de cinquenta corréus, conduzido entre setembro e dezembro de 2024 no Tribunal Penal de Vaucluse, em Avignon. Gisèle Pelicot, então com 72 anos, descobriu em 2020 que seu marido a sedava com soporíferos havia quase uma década e a oferecia, inconsciente, a outros homens recrutados pela internet. Em 19 de dezembro de 2024, o tribunal condenou Dominique Pelicot a 20 anos de prisão, a pena máxima cabível, e os 50 corréus a penas de três a quinze anos, em uma sentença que a relatora especial da ONU sobre violência contra mulheres descreveu como uma "lição histórica" do enfrentamento ao silenciamento das vítimas (ONU News, 2024). A decisão de Gisèle Pelicot de renunciar ao anonimato legalmente assegurado e exigir a exibição pública dos vídeos no tribunal transformou o julgamento em ato político de visibilização da cultura do estupro, sintetizado pela palavra de ordem feminista "*la honte doit changer de camp*" (a vergonha deve mudar de lado). A repercussão do caso acelerou debates legislativos que vinham sendo travados desde 2023 em torno da centralidade do consentimento na definição penal do estupro.

Ainda em 2024, o Congresso francês votou para oficializar o direito ao aborto, legalizado no país desde 1975 pela Lei Veil, como um direito constitucional. Assim, a França tornou-se o primeiro país a garantir a "liberdade garantida da mulher de recorrer ao direito à interrupção voluntária da gravidez" (França, 2024). Em 6 de novembro de 2025, foi promulgada a lei que define o consentimento como "livre e informado, específico, prévio e revogável", vedando sua inferência do silêncio e alinhando o país a outros 16 Estados-membros da União Europeia (França, 2025). Contudo, os feminicídios conjugais cresceram 11% entre 2023 e 2024, com 107 mulheres mortas por parceiros ou ex-parceiros — uma a cada 3,5 dias —, evidenciando o descompasso entre o avanço normativo e a persistência da violência letal (RFI, 2025). No campo dos direitos trans, a França reconhece legalmente o gênero sem exigência de cirurgia desde 2016, mas proibiu em 2024 o uso de bloqueadores de puberdade para menores trans por determinação administrativa (França, 2016). A pesquisa Ipsos Global Advisor "Pride 2024" registrou alta de 32% nos crimes transfóbicos em 2024.

A Bélgica promulgou, em junho de 2023, por unanimidade na Câmara dos Representantes, a primeira lei europeia com definição legal autônoma de feminicídio (*Loi Stop Féminicide*), distinguindo quatro categorias e prevendo coleta sistemática de dados e a criação de um observatório nacional. Dois anos após a aprovação, nenhum dado oficial havia sido publicado; a contagem cidadã documentou ao menos 26 feminicídios em 2023, 21 em 2024 e 25 em 2025. Em setembro de 2025, foi constituído comitê científico para produção do

primeiro relatório oficial (Stop Feminicide, 2025). O caso belga ilustra um padrão recorrente, demonstrando que a sanção legal isolada não basta para reduzir a violência letal sem coleta sistemática de dados, financiamento de políticas públicas e participação organizada da sociedade civil.

A Espanha aprofundou sua legislação de combate à violência de gênero com a Lei *Solo sí es sí* (LO 10/2022), que colocou o consentimento no centro da definição dos crimes sexuais, e com a formalização do conceito de violência vicária. Em 2024, foram concedidas 34.684 medidas cautelares a mulheres vítimas, e a série histórica contabiliza 1.293 feminicídios íntimos entre 2003 e 2024 (INE, 2024). A Lei Orgânica n.º 8/2021 reconheceu os filhos de vítimas de violência de gênero como vítimas diretas e obrigou o juiz a pronunciar-se sobre o regime de visitas do agressor, formalizando o conceito de violência vicária, o uso dos filhos como instrumento de dano à mulher (Espanha, 2021). No campo político, pactos de partidos conservadores (PP e Vox) em comunidades autônomas, a partir de 2023, levaram à supressão de departamentos de igualdade e à substituição da expressão "violência machista" por uma noção neutra de violência intrafamiliar, em tentativa de esvaziamento das categorias legais conquistadas (Aduriz, 2023). A *Ley Trans* (LO 4/2023) permite mudança de marcador de gênero por autodeterminação a partir dos 14 anos (Espanha, 2023) — um dos marcos mais avançados da Europa. O Ministério do Interior registrou 509 delitos transfóbicos em 2023 (+7%); nas regiões PP-Vox, a implementação da lei tem sido obstaculizada por objeção de consciência de funcionários públicos (Ministerio del Interior, 2023).

No Reino Unido, o assassinato de Sarah Everard pelo policial Wayne Couzens, em março de 2021, tornou-se um marco no debate público sobre a violência de gênero. Posteriormente ao julgamento em que recebeu sentença de prisão perpétua sem possibilidade de progressão, foi revelado que Couzens fora associado a duas denúncias prévias de exposição indecente, em fevereiro de 2021, que a Metropolitan Police não investigou. As manifestações em homenagem a Everard, no Clapham Common, foram fortemente reprimidas pela polícia, provocando questionamentos sobre a competência das forças de segurança no enfrentamento à violência contra as mulheres. O ocorrido suscitou uma investigação independente conduzida pela ex-procuradora-geral da Escócia, Elish Angiolini. A primeira parte do relatório, publicada em 2024, concluiu pela existência de uma "cultura institucional" de misoginia na Metropolitan Police, agravada por falhas sistemáticas nos processos de verificação de antecedentes. A segunda parte, publicada em dezembro de 2025, constatou que muitas das recomendações da primeira fase ainda não haviam sido plenamente

implementadas, entre elas o veto definitivo à permanência, nas forças policiais, de agentes com condenação prévia por crimes sexuais (Angiolini Inquiry, 2025).

Em julho de 2024, o National Police Chiefs' Council e o College of Policing classificaram a violência contra mulheres e meninas como "emergência nacional", reconhecendo institucionalmente a escala do problema (Keating, 2025). Em dezembro de 2025, o governo trabalhista de Keir Starmer publicou a *Freedom From Violence and Abuse Strategy*, que prevê a criminalização de aplicativos de nudificação por IA, a proibição de *deepfakes* sexuais não consensuais e metas para reduzir a violência contra mulheres e meninas à metade até 2034. O Reino Unido concentra diversos retrocessos nos direitos de pessoas trans. A Revisão Cass (2024) levou o NHS a suspender bloqueadores de puberdade para menores trans (NHS England, 2024), e o Supremo Tribunal decidiu em abril de 2025 que "mulher" na Lei de Igualdade refere-se ao sexo biológico (UK Supreme Court, 2025). Os crimes transfóbicos cresceram 11% em 2023–2024 (Galop, 2024), e a Transgender Europe (TGEU) aponta o país como o de maior recuo em direitos trans na Europa Ocidental no período.

No Brasil, a Lei n.º 14.994, sancionada em 9 de outubro de 2024, transformou o feminicídio em crime autônomo, com a criação do art. 121-A no Código Penal, cuja pena, de 20 a 40 anos de reclusão, é a mais alta do ordenamento brasileiro (Cardozo, 2024). Antes da reforma, o feminicídio figurava apenas como qualificadora do crime de homicídio (art. 121, § 2.º, VI, do CP, na redação dada pela Lei n.º 13.104/2015). A autonomia tipológica permite, em tese, mensurar com mais precisão a dimensão letal da violência de gênero, embora os dados disponíveis indiquem que a tipificação isolada não tem se traduzido em redução significativa da incidência. Como mencionamos no início deste capítulo, os números seguem em alta.

No campo dos direitos reprodutivos, o Projeto de Lei n.º 1.904/2024, apresentado por 32 deputados em maio de 2024, propôs equiparar ao crime de homicídio simples (pena de 6 a 20 anos) o aborto realizado após 22 semanas de gestação, mesmo nas hipóteses legais (gestação resultante de estupro, anencefalia fetal e risco à vida da gestante). O projeto foi classificado pelo Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil como "inconstitucional, inconvencional e ilegal", por afrontar a dignidade da pessoa humana, o melhor interesse da criança e os tratados internacionais de direitos humanos ratificados pelo país (CFOAB, 2024). A campanha pública "Criança não é Mãe" mobilizou cerca de setenta entidades médicas, jurídicas, artísticas e do movimento feminista, denunciando que a equiparação tornaria criminosas meninas de até 14 anos vítimas de estupro, que parem cerca

de 20 mil filhos por ano no Brasil (Sexuality Policy Watch, 2025). Em paralelo, segue paralisada no Supremo Tribunal Federal a Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental n.º 442, sobre descriminalização do aborto até 12 semanas de gestação.

Em fevereiro de 2026, oito anos após o crime, a Primeira Turma do Supremo Tribunal Federal condenou por unanimidade os mandantes do assassinato da vereadora carioca Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes, ocorrido em 14 de março de 2018. Domingos Brazão, conselheiro do Tribunal de Contas do Estado do Rio de Janeiro, e seu irmão Chiquinho Brazão, ex-deputado federal, receberam pena de 76 anos e três meses de reclusão (MPF, 2026); o ex-delegado Rivaldo Barbosa, então responsável pela investigação, foi condenado por obstrução da justiça e corrupção passiva (Agência Brasil, 2026). A sentença reconheceu como motivação direta do crime o trabalho parlamentar de Marielle, voltado à denúncia da grilagem de terras e da ação das milícias no Rio de Janeiro. Mulher, negra, lésbica, mãe e moradora da Maré, Marielle Franco tornou-se símbolo internacional da intersecção entre violência política, racismo e misoginia institucional, e a tardia condenação dos mandantes assinala, ao mesmo tempo, um avanço da justiça brasileira e um diagnóstico sobre a demora na responsabilização por esses crimes e sobre a quais extremos a violência política de gênero precisa chegar para que seja punida de alguma forma.

O Brasil lidera, pelo 17.º ano consecutivo, os homicídios globais de travestis e transexuais. O Dossiê ANTRA 2025 registrou 155 assassinatos em 2024; 78% das vítimas são negras. O STF garantiu o direito à identidade de gênero (ADI 4.275/2018), criminalizou a homotransfobia (ADO 26/2019) e assegurou o direito de mulheres trans a cumprir pena em presídios femininos (ADPF 527/2023), mas essas conquistas normativas ainda não se traduzem em redução da violência letal.

Em outubro de 2024, Claudia Sheinbaum tornou-se a primeira mulher presidenta do México. Dois dias após a posse, apresentou pacote de reformas constitucionais para garantir o direito à igualdade substantiva e a uma vida livre de violência, com aprovação no Congresso em novembro de 2024 (Gobierno de México, 2025). Em 1.º de janeiro de 2025, entrou em funcionamento a Secretaría de las Mujeres, que assumiu as funções da extinta Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (Conavim). Em 25 de novembro de 2025, no Dia Internacional pela Eliminação da Violência contra as Mulheres, Sheinbaum encaminhou ao Congresso pacote que reforma 18 leis com responsabilidades atribuídas à nova pasta, incluindo investigação de crimes de gênero pelas procuradorias estaduais e adoção de perspectiva de gênero na atuação das instituições de segurança pública (Méndez; Camacho, 2025). O conjunto de medidas inclui a obrigação de erradicar a diferença

salarial entre homens e mulheres, calculada em 14% no setor formal mexicano (Ledesma, 2025).

O paradoxo do caso mexicano se traduz no orçamento. Apesar dos avanços normativos, o projeto de Orçamento da União para 2025 reduziu em 14% (de 26.335 para 22.518 milhões de pesos) os recursos previstos em 2024 para o enfrentamento da violência contra mulheres. O Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio chegou ao 8 de Março de 2026 denunciando "retrocessos" no enfrentamento à violência feminicida e questionando a coerência entre o discurso oficial e a alocação de recursos. A análise do Centro Fundar identifica, ainda, que o aumento de feminicídios em Sinaloa coincide com o desfinanciamento dos alertas de violência de gênero estaduais — incluindo, em algumas entidades, a não convocação dos grupos de trabalho responsáveis pelo monitoramento das declaratórias. Trinta dos 32 estados mexicanos permitem mudança de gênero por autodeclaração desde 2021 (Cabrera, 2025). A organização Letra S documentou 96 homicídios de mulheres trans entre 2022 e 2024, com concentração nas zonas de conflito armado, o segundo maior número da América Latina, atrás do Brasil. A Secretaría de las Mujeres foi criada sem competência explícita sobre identidade de gênero, lacuna denunciada por organizações trans (Letra S, 2025).

Na Argentina, dez anos depois da primeira marcha *#NiUnaMenos*, em junho de 2015 — convocada após o feminicídio de Chiara Páez, em Rufino —, o país segue contabilizando, em média, um feminicídio a cada 33–35 horas. A Corte Suprema de Justicia de la Nación registrou 247 vítimas letais de violência de gênero em 2024; em 2025, foram contabilizadas 262 vítimas letais, com 86% dos casos envolvendo vínculo prévio entre vítima e agressor (Marina; Gardel, 2025). As organizações feministas Mumalá e Ahora Que Sí Nos Ven contabilizaram 255 e cerca de 300 feminicídios em 2024, respectivamente — números maiores que os oficiais, em razão da inclusão de feminicídios sociais e familiares não tipificados como tal pelo Estado (Roffo, 2025). Uma das primeiras decisões do governo de Javier Milei, empossado em 10 de dezembro de 2023, foi a extinção do Ministério das Mulheres, Gêneros e Diversidade. As atribuições da pasta foram absorvidas, primeiro, pela Subsecretaría de Protección contra la Violencia de Género e, depois, dispersadas em diferentes áreas do governo. A *Línea 144*, principal canal nacional de assistência a vítimas de violência de gênero, perdeu 45% de seu pessoal no primeiro semestre de 2024 (Kidd, 2024).

Sobre os direitos reprodutivos, a remoção de verbas direcionadas também é uma das estratégias vistas na Argentina. A Lei n.º 27.610, aprovada em dezembro de 2020 e sancionada em 2021, descriminalizou o aborto até a 14ª semana de gestação e consagrou o

movimento *Marea Verde como* referência internacional da conquista de direitos reprodutivos. Mas, cinco anos depois, ainda que a lei siga formalmente em vigor, foi esvaziada por uma estratégia de desfinanciamento. Segundo a Red de Acceso al Aborto Seguro de Argentina (REDAAS), o orçamento do Programa Nacional de Saúde Sexual e Procriação Responsável caiu para 0,19% do gasto executado pelo Ministério da Saúde em 2024. E, em fevereiro de 2025, o governo confirmou a decisão de não comprar mais misoprostol e mifepristona, além de anunciar o desmantelamento da Direção Nacional de Saúde Sexual e Reprodutiva (Gambale, 2025). As denúncias por barreiras ao acesso ao aborto cresceram 275% no primeiro quadrimestre de 2024 em relação ao mesmo período de 2023, e triplicaram em 2025, totalizando mais de 400 denúncias recebidas pela Anistia Internacional (Nicanoff, 2025).

Em 8 de fevereiro de 2024, deputados do partido La Libertad Avanza apresentaram projeto de lei para revogar a Lei n.º 27.610, proposta criticada por organizações de direitos humanos como tentativa de "levar os direitos das mulheres a antes de 1921", ano em que se permitiu, na Argentina, o aborto em casos de estupro e risco à vida da pessoa gestante (Centenera, 2024). A Lei de Identidade de Gênero (26.743/2012) e a Lei Diana Sacayán (27.636/2021 — 1% dos cargos públicos federais para travestis e trans) haviam colocado a Argentina entre as legislações trans mais avançadas do mundo, mas o governo Milei suspendeu as ações afirmativas para pessoas trans no serviço federal e promove desfinanciamento sistemático na implementação da primeira lei. A Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTTA) estima expectativa de vida de 35 a 40 anos para travestis e mulheres trans. A título de comparação, a expectativa no Brasil é de 35 anos (ANTRA). O caso argentino confirma a hipótese, repetida ao longo deste capítulo, de que a estratégia de desfinanciamento, em alternativa à revogação direta, tem se mostrado eficaz para esvaziar leis de proteção sem o desgaste político associado à derrota legislativa explícita.

O panorama por país aqui (bastante) sintetizado evidencia, em primeiro lugar, a heterogeneidade da conjuntura. O denominador comum é a tensão entre conquistas normativas e sua implementação efetiva, mediada por governos ou setores governamentais cuja orientação ideológica define o ritmo e a profundidade dos retrocessos. Apesar de um tanto exaustivo em termos de números e porcentagens, esse panorama serve para registrar e arquivar a situação dos direitos das mulheres, em um período em que a transparência e a manutenção de dados *online* passam por um momento turvo, com diversos mecanismos de busca se tornando ineficazes ou obsoletos, e páginas sendo removidas (Lapienyté, 2024). Ele

serve para, ao menos, tentar dar a dimensão do problema, e também sua influência não apenas nesta pesquisa, mas nas práticas de artistas e coletivos que a integram.

1.3 Backlash, novos masculinismos e a misoginia da era digital

Essa dinâmica de avanço e recuo, causada por uma reação contra conquistas de direitos e da autonomia das mulheres, foi analisada pela jornalista Susan Faludi (1991), que popularizou o conceito de *backlash* como denominação para esse movimento recorrente que se manifesta em momentos em que mulheres parecem estar prestes a alcançar avanços significativos. Nesta pesquisa, sugerimos que esse fenômeno, anteriormente mais cíclico, agora se apresenta em uma sobreposição mais direta, como evidenciado pelos dados apresentados na seção precedente.

A pandemia de Covid-19 funcionou como acelerador dessa dinâmica. Com as medidas de isolamento social impostas a partir de 2020, mesmo os países considerados desenvolvidos demonstraram, por meio de dados, que não é apenas o espaço público que pode ser hostil às mulheres. Os níveis de violência doméstica cresceram de forma acentuada no mundo todo, e a ONU Mulheres denominou esse fenômeno de "pandemia sombra", uma crise paralela e invisível instalada nos lares supostamente seguros. Organizações de atendimento a vítimas em diferentes países relataram aumentos de 20% a 30% nas chamadas de emergência durante os primeiros meses de confinamento.

Faludi interpreta a retaliação da década de 1980 como uma reação majoritariamente cultural e política, com implicações diretas na 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 1970 nos Estados Unidos. Cada conquista feminista, observa Faludi, mobiliza uma reação cultural, política e econômica que tenta conter, esvaziar ou reverter os avanços, e está calcada no medo de que a conquista de igualdade plena cause uma "ruína masculina" (Faludi, 1991, p. 11).

A autora afirma que existe uma estratégia explícita de divisão e conquista que influencia, insidiosamente, as próprias mulheres, que posiciona "solteiras contra casadas, trabalhadoras contra donas de casa, classe média contra classe trabalhadora. Manipula um sistema de recompensas e punições, elevando mulheres que seguem suas regras, isolando

aquelas que não seguem" (Faludi, 1991, p. 14).[9] Ela também identifica que há um método recorrente, afirmando que "O backlash recomercializa velhos mitos sobre as mulheres como se fossem fatos novos e ignora todos os apelos à razão. Encurralado, ele nega a sua própria existência, aponta um dedo acusador para o feminismo e enterra-se ainda mais fundo no subsolo" (Faludi, 1991, p. 14).[10] Essa descrição é crucial para a discussão que segue, pois o *backlash* contemporâneo herda exatamente essa estrutura, a combinação entre invisibilidade política, divisão entre mulheres, manipulação midiática e culpabilização do próprio feminismo, tudo isso potencializado pela rapidez fornecida pelas plataformas digitais, terreno fértil para as articulações masculinistas que impulsionam o sexismo e a misoginia.

O masculinismo é uma articulação ideológica e organizativa que exerce um papel de vanguarda do *backlash*, formulando uma narrativa sobre o suposto declínio dos homens em razão dos avanços feministas, propondo um retorno a uma ordem patriarcal inquestionada e organizando redes digitais, parlamentares e midiáticas para difundir essa mensagem. A misoginia, cuja conceituação vimos anteriormente, é a face prática e punitiva desse sistema, o conjunto de comportamentos hostis, ameaças, violências e dispositivos de controle que se exercem sobre mulheres, em particular sobre aquelas que ousam transgredir as expectativas de gênero. Ler esses conceitos como camadas distintas, mas sobrepostas, permite reconhecer que o que está em curso desde meados dos anos 2010 é uma reorganização articulada do patriarcado em torno de uma vanguarda masculinista que opera, simultaneamente, em escala digital, institucional e cultural.

A jornalista irlandesa Angela Nagle, em *Kill all normies: online culture wars from 4chan and Tumblr to Trump and the alt-right* (2017), demonstra como se deu essa reorganização no ambiente digital da década de 2010. Para Nagle, a chamada *alt-right* não foi um movimento espontâneo nem marginal, mas foi gestada nas guerras culturais travadas em fóruns como o 4chan e o Reddit, articulando-se à reação contra o feminismo, o antirracismo e as políticas identitárias em uma dinâmica que justifica transgressões com o argumento do humor, dos memes e, é claro, da liberdade de expressão. Nagle dedica um capítulo inteiro à manosfera, descrevendo um ecossistema de fóruns interconectados. São *incels* (celibatários involuntários), MGTOW (*Men Going Their Own Way*), *pickup artists* e ativistas dos "direitos dos homens", que compartilham vocabulário, mitologia e estratégias de doutrinação. A

[9] No original: single versus married women, working women versus homemakers, middle- versus working-class. It manipulates a system of rewards and punishments, elevating women who follow its rules, isolating those who don't (Faludi, 1991, p. 14).

[10] No original: The backlash remarkets old myths about women as new facts and ignores all appeals to reason. Cornered, it denies its own existence, points an accusatory finger at feminism, and burrows deeper underground (Faludi, 1991, p. 14).

obsessão central desses espaços é a oposição entre "machos alfa" e "betas", leitura social-darwinista que interpreta toda interação humana segundo uma hierarquia rígida e cruel. Figuras como Daryush Valizadeh — o *pickup artist* Roosh V — começam como conselheiros de sedução agressiva e gradualmente se aproximam da extrema-direita; James C. Weidmann, autor do *blog Chateau Heartiste* sob o pseudônimo Roissy, articula psicologia evolutiva, antifeminismo e supremacismo branco, defendendo que a liberdade econômica das mulheres está levando ao colapso civilizacional (Nagle, 2017, p. 89-95). Para a autora, a noção do *red pill*, metáfora retirada do filme *Matrix* e interpretada erroneamente,[11] é aplicada como rito de passagem entre esses fóruns. O homem "despertado" passa a enxergar uma suposta verdade oculta sobre a manipulação feminina, perspectiva que se conecta diretamente à hostilidade contra o feminismo, o multiculturalismo e os direitos LGBTQIA+.

Um dos pontos de inflexão da genealogia traçada por Nagle é o *Gamergate*, campanha de assédio coordenada que, a partir de agosto de 2014, dirigiu-se contra a desenvolvedora de jogos Zoe Quinn e a crítica cultural Anita Sarkeesian, sob o pretexto de que a presença de mulheres e perspectivas feministas estaria "arruinando" a cultura *gamer*. O *Gamergate* funcionou, segundo Nagle, como ensaio do que viria a ser a *alt-right*. Ali se consolidaram táticas que seriam reproduzidas em escala nas eleições de 2016, como *doxing*,[12] ameaças coordenadas de morte e estupro, mobilização por hashtags, ataque sistemático à reputação de mulheres. Esse repertório migra, anos depois, para o ecossistema midiático em torno de Andrew Tate,[13] transformando o que era nicho em fenômeno cultural massificado, com a multiplicação de influenciadores focados em ideais de hipermasculinidade e conteúdo misógino, sendo possível citar dezenas de criadores de conteúdo de "autoajuda masculina" em atuação nas regiões analisadas nesta pesquisa. Ou seja, a manosfera é parte de uma corrente cultural majoritária integrada na economia política de atenção, audiência e conversão paga.

Em 2012, a autora inglesa Laura Bates iniciou o projeto *Everyday Sexism*, consistindo em um site que pedia que as pessoas, não apenas mulheres, compartilhassem suas experiências com sexismo e desigualdade. A mera publicação do site foi motivação para que centenas de anônimos enviassem mensagens ameaçadoras para Bates e ativistas dos "direitos

[11] O termo foi originalmente concebido como uma metáfora sobre a vivência e a transição de gênero. As próprias diretoras do filme, as irmãs Lilly e Lana Wachowski, que são mulheres trans, confirmaram essa intenção ao longo dos anos.

[12] Prática de pesquisar, compilar e divulgar publicamente informações privadas ou de identificação de uma pessoa ou organização sem o seu consentimento.

[13] A figura de Andrew Tate condensa, em escala global, a passagem do universo dos fóruns nichados ao mainstream da cultura juvenil. Empresário e ex-kickboxer britânico-estadunidense, Tate construiu, a partir de 2022, uma plataforma de conteúdo masculinista nas redes Hustler's University, X (antigo Twitter), TikTok e Rumble, em que prega a "masculinidade extrema", o desprezo pelas mulheres como "propriedade" do parceiro e a mistura entre self-help empreendedor e supremacia masculina.

dos homens" começassem a aparecer pessoalmente para interromper suas palestras e fazer ameaças de morte e estupro. Tentando entender como a internet se tornou um meio de radicalização tão intenso de homens jovens, com efeitos violentos nas vidas das mulheres, a autora criou perfis em plataformas integrantes da manosfera sob o pseudônimo de Alex, um jovem branco de vinte e poucos anos frustrado com a vida. O resultado dessa imersão é o livro *Men Who Hate Women: from incels to pickup artists, the truth about extreme misogyny and how it affects us all* (2020), que fornece uma investigação perturbadora sobre os ecossistemas masculinistas e sua influência para além do ambiente digital.

A pesquisa reforça que esses grupos não são fenômenos marginais, mas "[...] um espectro interconectado de grupos diferentes, mas relacionados, cada um com seus próprios sistemas rígidos de crença, léxicos e formas de doutrinação" (Bates, 2020, p. 8).[14] Bates afirma que há uma espécie de ecossistema de relações estreitas e simbióticas com outras comunidades online, como supremacistas brancos. A autora denuncia, ainda, a recusa pública em nomear o fenômeno, afirmando:

> Mas nós não gostamos de ofender os homens. Por isso, não mencionamos o assunto. Não usamos a palavra 'terrorismo' para descrever um crime de assassinato em massa cometido por um homem branco com a intenção explícita de gerar terror e espalhar o ódio contra um grupo demográfico específico — embora essa seja a definição de terrorismo — se o grupo em questão for o das mulheres. O homem é apenas 'perturbado', 'desequilibrado', um 'lobo solitário'. Usamos uma linguagem que o designa como um ponto fora da curva, uma aberração (Bates, 2020, p. 6).

O argumento se ancora em uma série de atentados de massa protagonizados por homens autodeclarados pertencentes à comunidade incel ou similares. O denominador comum entre esse tipo de ataque, para Bates, é o ecossistema digital que ofereceu a cada um desses homens vocabulário, justificativa ideológica e validação por pares antes da passagem ao ato. Em 23 de maio de 2014, Elliot Rodger matou seis pessoas em Isla Vista, Califórnia, depois de divulgar um manifesto e um vídeo em que reivindicava vingança contra mulheres que o haviam rejeitado. Rodger se transformou em uma espécie de mártir, um herói nessas comunidades online. Em 1.º de outubro de 2015, Christopher Harper-Mercer assassinou nove pessoas em Roseburg, Oregon, atribuindo igualmente seu ato à misoginia *incel*. Em 23 de abril de 2018, Alek Minassian usou uma *van* para atropelar pedestres em Toronto, matando dez pessoas — antes do ataque, postou no Facebook a frase "a rebelião incel já começou", em homenagem a Rodger. No Brasil, o fórum *Dogolachan* se tornou um celeiro de discursos de

[14] No original: [...] an interconnected spectrum of different but related groups, each with their own rigid belief systems, lexicons and forms of indoctrination (Bates, 2020, p. 8).

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 que resultou na morte de oito pessoas, encontraram incentivo e auxílio no planejamento do ataque.

Os exemplos são inúmeros e seguem uma sequência reconhecível. Fóruns e plataformas oferecem aos homens em crise (econômica, afetiva, identitária) um vocabulário e uma comunidade que reconvertem a frustração individual em ressentimento político. O jovem masculino vulnerável encontra, em fóruns aparentemente inofensivos sobre namoro, jogos ou autoajuda, a primeira porta de entrada. É, em seguida, conduzido a comunidades em que a hostilidade contra as mulheres é norma e aprende um vocabulário (alfa/beta, *redpill/bluepill*, *Stacy/Chad*, *femoid*) que reescreve sua experiência de rejeição como produto de um "sistema" feminino-feminista. Por fim, ele recebe legitimação simbólica para agir.

Cinco anos após *Men Who Hate Women*, Laura Bates retorna ao tema em *The New Age of Sexism: how artificial intelligence is reshaping the lives of women* (2025) para compreender como esse ecossistema de influência masculinista, agora armado de novas ferramentas de inteligência artificial, está ampliando as violências sofridas por meninas e mulheres não apenas no ambiente digital, mas no mundo tangível. A criação de pornografia *deepfake* não consensual, por exemplo, tornou-se uma epidemia global que atinge vítimas cada vez mais jovens em ambientes escolares e profissionais. O livro relata diversos casos chocantes, como o da cidade de Almendralejo, na Espanha, em que meninos de 12 a 14 anos usaram o aplicativo ClothOff para criar e distribuir imagens de mais de vinte meninas da comunidade local despidas artificialmente (Bates, 2025, p. 13). Situações similares espalharam-se rapidamente por escolas no Reino Unido, Austrália e Estados Unidos, onde a impunidade dos agressores e a apatia institucional frequentemente agravam o trauma das jovens vítimas. No Brasil, casos similares já aconteceram em escolas de quase todos os estados da federação (Spadoni, 2025). Em alguns casos, os adolescentes chegaram a comercializar as imagens pornográficas falsas das colegas de escola.

A epidemia dos *deepfakes* faz parte de uma engrenagem maior de misoginia tecnológica que também abrange namoradas virtuais geradas por IA e robôs sexuais desenhados para satisfazer fantasias de extrema dominação. Essa infraestrutura tecnológica encoraja a submissão e a violência, treinando os usuários masculinos a esperarem parceiras desprovidas de limites, objeções ou necessidade de consentimento mútuo. Em vez de atenuar problemas de isolamento social ou inépcia social em adolescências que foram atravessadas pela pandemia da Covid-19, essas novas tecnologias agravam a desconexão humana e

estimulam o ressentimento contra as mulheres reais, estimulando a ideia de que as mulheres são objetos sexuais a serem consumidos. Para Bates:

> A ideia de que a desumanização e a objetificação das mulheres sejam a única solução viável para o problema do isolamento masculino é absurda, especialmente se considerarmos que a solidão é um problema que afeta pessoas de todos os gêneros! E também é irônico sugerir que a hipersexualização das mulheres possa ser uma solução viável para uma questão que é, em grande parte, resultado de estereótipos de gênero desumanizantes. Se os homens não fossem limitados pelo adágio venenoso de que 'homem não chora' e por estereótipos sufocantes semelhantes — que os impedem de admitir vulnerabilidades ou de buscar apoio e conexão —, haveria, para começo de conversa, menos isolamento masculino (Bates, 2025, p. 82).[15]

A pesquisa de Bates demonstra como a fronteira entre os abusos no ambiente virtual e o perigo material é progressivamente dissolvida, uma vez que o histórico de escalada da violência demonstra que o comportamento hiperagressivo em telas contamina o comportamento desses usuários na vida real. O ecossistema de hipersexualização tecnológica funciona como um vasto treinamento que reescreve ativamente as expectativas sociais, ameaçando retroceder gravemente os direitos e as liberdades femininas. Assim, o capitalismo patriarcal desenvolve novos métodos de exploração de nossos corpos, transformando a agressão em um setor altamente rentável — com velocidade muito maior do que a indústria pornográfica tradicional — em que os fóruns online funcionam como "um mercado movimentado e as mulheres são o produto" (Bates, 2025, p. 135).[16] Esse avanço tecnológico, moldado predominantemente por líderes corporativos masculinos, brancos e ricos, impulsiona ainda mais a monetização do controle, convertendo a violência e a vulnerabilidade feminina em bens de consumo diários.

No Brasil, a tese de doutorado em Ciências Sociais de Bruna Camilo de Souza Lima e Silva, *Masculinismo: misoginia e redes de ódio no contexto da radicalização política no Brasil* (2023), oferece um estudo sistemático desse fenômeno. A autora define o masculinismo como "uma ideologia extremamente patriarcal e misógina, que busca resgatar a prática violenta de dominação, na qual mulheres são vistas como aproveitadoras e inimigas dos direitos dos homens" (Lima e Silva, 2023, p. 17). A pesquisa mapeou os principais *blogs*, fóruns e canais de Telegram em que o masculinismo brasileiro circula, organizando-os em

[15] No original: The notion that dehumanising and objectifying women is the only viable solution to the problem of male isolation is absurd, particularly when you consider that loneliness is a problem impacting people of all genders! And it is also ironic to suggest that the hypersexualisation of women might be a viable solution to an issue that is in large part a result of dehumanising gender stereotypes. If men were not constrained by the poisonous adage of 'boys don't cry' and similar suffocating stereotypes that prevent them from being able to admit vulnerability or reach out for support and connection, there might be less male isolation in the first place (Bates, 2025, p. 82).

[16] No original: The whole board is like a bustling marketplace and women are the product (Bates, 2025, p. 135).

cinco categorias: misoginia, antipetismo, red pill, finanças/autonomia financeira e masculinismo. Ela demonstra como a "lógica masculinista de tensionamento" (Lima e Silva, 2023, p. 118) transforma o assédio coordenado, articulado em aplicativos como o Telegram, que possui capacidade de reunir grupos com até 200 mil membros e canais ilimitados, em estratégia política. A autora documenta o cerco a feministas públicas, como Lola Aronovich, ativista cearense e criadora do blog *Escreva, Lola, Escreva!*, alvo de ataques sistemáticos desde 2008. Em citação reproduzida por Lima e Silva, Aronovich relata:

> Desde o início, meu blog chamou atenção dos masculinistas no Brasil que, por serem muito limitados, passaram a me ver como representante-mór do feminismo. Antes de eu saber de sua existência, eles já me atacavam em suas comunidades e fóruns. Eles também me xingavam na caixa de comentários do meu blog, com os mesmos adjetivos que foram usados contra as sufragistas no século 19 (mal-amada, mocreia, gorda, lésbica etc. – ninguém pode acusá-los de serem criativos) (Aronovich *apud* Lima e Silva, 2023, p. 116).

Os ataques contínuos a Aronovich, que se sucederam por mais de uma década e culminaram em ameaças de estupro e morte, motivaram a aprovação da Lei n.º 13.642, de 3 de abril de 2018, conhecida como "Lei Lola", de autoria da deputada Luizianne Lins (PT-CE), que atribuiu à Polícia Federal a investigação dos crimes de misoginia praticados pela internet. Lima e Silva também aponta para as estratégias do ciberativismo feminista no Brasil e adianta o que Bates viria a concluir dois anos depois, que a vida digital já não é mais apartada da "vida real", e isso inclui as violências. Em abril de 2024, a jornalista Marie Declercq publicou uma série de reportagens pela TAB UOL (Declercq, 2024a) analisando os efeitos da adoção do masculinismo na cultura brasileira e como mulheres estão aderindo e propagando essas ideologias. Marie passou a receber ataques de influenciadores e anônimos, e foi desligada do veículo de comunicação uma semana depois da publicação das reportagens (Declercq, 2024b).

O masculinismo digital à brasileira, na análise de Lima e Silva, opera como rede de mobilização capilarizada, em que o objetivo não é apenas atacar feministas individuais, mas produzir efeito disciplinador sobre o conjunto da esfera pública digital, desestimulando, no processo, a participação política das mulheres em espaços virtuais. As pesquisas de Bates e Lima e Silva são interessantes para pensarmos como o *backlash*, em sua versão digital, pode ser lido em relação ao que Rita Segato (2016) chama de "pedagogia da crueldade". A repetição do ataque público e da humilhação midiática contra mulheres feministas, a violência direcionada publicamente a jornalistas e parlamentares mulheres, têm efeito pedagógico precisamente no sentido em que Segato emprega o termo. Ela normaliza a violência simbólica como linguagem aceitável da disputa pública, forma jovens espectadores no repertório do desprezo e da agressão e reduz a empatia do conjunto social diante do sofrimento feminino.

Essa linguagem acaba sendo internalizada e reproduzida por diversas mulheres, e a sustentação dessa estrutura de reprodução de violências depende, inclusive, da participação ativa de mulheres conservadoras que acreditam que serão recompensadas a partir da dinâmica de punições e recompensas enunciada por Faludi. No campo político, vemos parlamentares, pastoras e figuras midiáticas reproduzindo a referida linguagem. No digital, proliferou a tendência das *tradwives,* mulheres que monetizam conteúdos sobre domesticidade, docilidade e hiperfeminilidade. Esse fenômeno, ainda em seu estágio analógico, foi analisado por Andrea Dworkin em *Right-Wing Women* (1983), reeditado para uma publicação em 2025 com uma introdução crítica de Moira Donegan. Assim como Donegan, temos divergências com o pensamento de Dworkin, mas entendemos que suas análises, antes consideradas agressivas e anti-homem, são válidas para compreendermos os movimentos que resultaram na conjuntura atual.

Para Dworkin, a adesão dessas mulheres ao conservadorismo não decorre de uma ignorância passiva, mas de uma pragmática, embora trágica, estratégia de sobrevivência em um mundo fundamentalmente misógino e perigoso. Diante da percepção de que a violência masculina é incontrolável e imprevisível, a direita política surge como um refúgio ao oferecer regras claras, ordem e promessas de proteção. Ela explica que "a direita promete colocar restrições aplicáveis à agressão masculina, simplificando assim a sobrevivência para as mulheres" (Dworkin, 1983, p. 21).[17] A participação ativa de mulheres conservadoras nessa estrutura de reprodução de violências é, portanto, movida pelo medo e pela busca desesperada por recompensas, como abrigo, segurança e amor, dentro de um sistema de submissão que elas não controlam. A autora (Dworkin, 1983, p. 22) divide essas promessas em quatro categorias: *forma* (um ordenamento social, biológico e sexual previsível, em substituição ao caos), *abrigo* (a proteção da casa e do lugar feminino dentro dela), *segurança* (o reconhecimento de que o mundo é perigoso, com a promessa correlata de que a obediência preserva da agressão) e *regras* (um manual claro de conduta que dispense a mulher do trabalho árduo da deliberação autônoma).

Ao analisar figuras femininas de liderança conservadora, Andrea Dworkin contrasta as trajetórias de Anita Bryant e Phyllis Schlafly para ilustrar diferentes facetas da cumplicidade feminina com o patriarcado. Enquanto Bryant, conhecida por sua homofobia extrema, é retratada como uma mulher encurralada que se submete à tirania doméstica, Schlafly ganha destaque como alguém muito mais calculista e implacável. Dworkin a descreve como a

[17] No original: The Right promises to put enforceable restraints on male aggression, thus simplifying survival for women (Dworkin, 1983, p. 21).

“filósofa do absurdo” da direita, notando que “ela parece ser possuída por Maquiavel, não por Jesus” (Dworkin, 1983, p. 29).[18] Diferente de suas pares, a autora argumenta que Schlafly almeja o poder masculino e que o seu sucesso como organizadora antifeminista deve-se ao seu distanciamento pragmático. A verdadeira ambição por trás de sua liderança, segundo Dworkin, é “[...] usar as mulheres como um eleitorado para efetuar a entrada no escalão superior da liderança masculina de direita” (Dworkin, 1983, p. 30).[19]

Schlafly, cujo ativismo foi essencial para a não ratificação da Equal Rights Amendment (ERA) na década de 1970 nos Estados Unidos e ajudou a definir os caminhos da direita cristã na América do Norte, é o molde seguido, de maneira informada ou não, por figuras como Damares Alves, Michelle Bolsonaro e Ana Campagnolo no Brasil, a argentina Guadalupe Batallán, a britânica Kellie-Jay Keen-Minshull, a integrante do partido espanhol Vox Rocío Monasterio, e a francesa Alice Cordier, fundadora do Coletivo Némésis. São mulheres que, apesar de promoverem um conservadorismo identitário focado na defesa da família nuclear e dos valores tradicionais, combatendo o que chamam de “ideologia de gênero”, traçam suas carreiras na vida pública, acumulando poder e capital político enquanto promovem a retirada de direitos das mulheres, no que parece ser uma grande contradição.

Moira Donegan, no prefácio à edição de 2025 de *Right-Wing Women*, alerta que reduzir essa atuação a uma mera ignorância política ou irracionalidade é uma leitura equivocada. Ela argumenta que:

> Essas mulheres conservadoras não estão mais agindo, como os liberais frequentemente dizem que estão, 'contra seus próprios interesses', porque, para agir contra seus próprios interesses, elas teriam que ter seus próprios interesses, e de fato seus próprios eus — e isso é exatamente do que o projeto ideológico conservador as destituiu (Donegan, 2025, p. 6).[20]

O custo dessa destituição do “eu” se manifesta de forma cruel até mesmo naquelas que chegam ao topo dessa hierarquia política. O acúmulo de capital político e influência no espaço público não as liberta das exigências de submissão no âmbito privado. Retomando Schlafly, que serve de arquétipo a essa geração, Donegan expõe o infortúnio pessoal que alicerça e sustenta esse projeto, descrevendo “[...] uma figura de formidável paixão pública e poder de organização, reduzida sob o paradigma de gênero conservador a implorar a Deus por força

---

[18] No original: She seems possessed by Machiavelli, not Jesus (Dworkin, 1983, p. 29).
[19] No original: [...] use women as a constituency to effect entry into the upper echelon of right-wing male leadership (Dworkin, 1983, p. 30).
[20] No original: These women conservatives are no longer acting, as liberals so often say they are, 'against their own interests,' because to act against their own interests, they would have to have their own interests, and indeed their own selves—and that is exactly what the conservative ideological project has divested them of (Donegan, 2025, p. 6).

para amar seu marido" (Donegan, 2025, p. 6).[21] Uma situação não tão diferente de Michelle Bolsonaro.

Hoje, essa mesma dinâmica de medo e necessidade de proteção recruta uma base feminina massiva, disposta a apoiar as novas lideranças da extrema-direita global. Ao observar as multidões que sustentam o trumpismo nos Estados Unidos, um fenômeno facilmente espelhado pelas bases conservadoras na América Latina e na Europa, Donegan alerta que não podemos negligenciar o prazer ativo que algumas mulheres de direita extraem do exercício do poder sobre outras mulheres — e sobre minorias sexuais e raciais — dentro da estrutura patriarcal. Ao olhar para o trumpismo e para a lealdade que ele desperta, Donegan identifica que a atração por esse projeto reside justamente na promessa de superioridade e na brutalidade direcionada aos mais vulneráveis, em "[...] uma reverência pela dominação e pelo sadismo, uma imposição cruel e rabugenta de hierarquias opressivas, um egotismo que se alimenta, com um entusiasmo quase erótico, da dor e da humilhação dos outros" (Donegan, 2025, p. 5).[22]

O conservadorismo identitário promovido por essas figuras femininas, portanto, ultrapassa a mera capitulação frente à violência masculina; ele se consolida como uma arma empunhada com entusiasmo e satisfação perversa contra minorias e contra as próprias mulheres que ousam desafiar as normas vigentes. Nosso próximo capítulo é sobre essas mulheres que ousam desafiar as normas vigentes, especificamente aquelas que usaram a arte como ferramenta para levantarem a voz, discutirem as realidades de mulheres e meninas, e encontrarem meios, a partir do fortalecimento de comunidades, para tensionar as estruturas de perpetuação da violência.

[21] No original: [...] a figure of formidable public passion and organizing power, reduced under the conservative gender paradigm to begging God for the strength to love her husband (Donegan, 2025, p. 6).
[22] No original: [...] a reverence for domination and sadism, a cruel and peevish enforcement of oppressive hierarchies, an egotism that feeds, with an almost erotic enthusiasm, on the pain and humiliation of others (Donegan, 2025, p. 5).

2. ARTE FEMINISTA, VIOLÊNCIA DE GÊNERO E PRÁTICAS COLABORATIVAS

Este capítulo constrói o arcabouço teórico-histórico que sustenta a análise das obras desta pesquisa, articulando duas dimensões que, embora distintas, são indissociáveis nas práticas artísticas feministas contemporâneas sobre violência de gênero: a história das representações visuais dessa violência e a emergência, a partir das décadas de 1960 e 1970, de modos de fazer artístico fundados na escuta, no encontro e na ação coletiva. Trata-se, portanto, de reconstruir uma genealogia para que as obras analisadas nos capítulos seguintes possam ser lidas tanto em relação ao imaginário que herdam e contestam quanto às tradições críticas que as habilitam.

Para estruturar essa genealogia, a primeira parte do capítulo examina a representação da violência de gênero na história da arte, contrapondo uma tradição "heroica", que historicamente naturalizou, estetizou e mascarou a agressão sexual como rapto mitológico ou bíblico, a uma linhagem alternativa e dissidente de artistas mulheres que buscam devolver a dignidade e a subjetividade às vítimas. Esse movimento de revisão crítica do cânone e resgate histórico identifica antecedentes que vão desde Artemisia Gentileschi e Käthe Kollwitz até a produção pós-revolucionária mexicana de Isabel Villaseñor, Aurora Reyes e Frida Kahlo, cujas obras subverteram o olhar masculino ao situar a cena a partir do corpo da vítima. Avançando para a virada conceitual e performática a partir dos anos 1960 e 1970, o texto destaca a desmaterialização do objeto artístico analisada por Lucy Lippard, processo que democratizou o acesso de artistas mulheres ao circuito e impulsionou poéticas focadas no cotidiano, na autobiografia e na política feminista. Nesse cenário de rompimento do silêncio em torno do trauma, emergem as práticas pioneiras de Suzanne Lacy e do coletivo Ariadne nos Estados Unidos, focadas na arte pública ativista e em intervenções de grande escala contra a violência de gênero, bem como a produção autônoma e translocal de Mónica Mayer e do coletivo Polvo de Gallina Negra no México, cujas propostas fundiram o feminismo político ao artístico por meio de dispositivos marcantes de escuta e participação, como a emblemática instalação *El Tendedero*.

A segunda parte do capítulo complementa esse panorama ao delimitar os quadros conceituais e sociológicos que definem a arte contemporânea como prática social e colaborativa. A partir do "novo gênero de arte pública" cunhado por Lacy, discute-se como a arte comunitária desloca o foco do objeto físico para a ativação de sistemas de valores por meio do diálogo, conferindo à comunidade uma posição de coautoria. Esse "giro social" é teorizado sob a ótica da arte participativa de Claire Bishop, que explora a tensão produtiva

entre as dimensões estéticas e políticas das obras que utilizam as pessoas como matéria-prima, e encontra eco no contexto brasileiro nas formulações de Ricardo Basbaum sobre o "artista-etc*"* e o envolvimento do outro por meio de protocolos de experimentação. O arcabouço conceitual expande-se ainda com as investigações de André Mesquita sobre a ação coletiva e as contracartografias de poder, com as premissas de Grant Kester e Shannon Jackson sobre o caráter dialógico e as infraestruturas de cuidado e suporte que sustentam as práticas colaborativas, e com as definições de artivismo e artivismo feminista propostas por Paulo Raposo, Gillian Hannum e Kyunghee Pyun. O capítulo conclui demonstrando que a interseção contemporânea entre essas metodologias colaborativas e o feminismo responde a uma vontade ética e política de transformar relatos individuais de violência em ferramentas de denúncia, resistência e articulação coletiva.

2.1 Arte sobre violência de gênero

As representações da violência sexual constituem um dos tópicos mais antigos da história da arte ocidental. A historiadora da arte Diane Wolfthal (1999) destrincha a genealogia do estupro como operador iconográfico fundamental do imaginário visual ocidental, em uma linhagem que se estende da Antiguidade em diante, e permite distinguir uma tradição que pode ser chamada de heroica, aquela em que a agressão é mascarada como rapto, estetizada em cenários mitológicos ou bíblicos e celebrada como manifestação do poder masculino. Em contraponto, há uma genealogia que compreende um conjunto de imagens alternativas, frequentemente produzidas por mulheres ou por artistas dissidentes da norma patriarcal, que recusam a estetização da agressão e devolvem dignidade e subjetividade às vítimas. Disso decorre uma constatação importante para esta pesquisa, a de que não há um campo neutro de representações da violência sexual sobre o qual a arte feminista contemporânea poderia simplesmente se debruçar. O que há são séculos de imagens que naturalizaram a violência, e o gesto artístico contemporâneo se inscreve necessariamente em diálogo crítico, explícito ou implícito, com esse legado.

Em *Nos Queremos Vivas*: *arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México* (2021), dedicamos um capítulo à discussão de como esse legado começou a ser sistematicamente revisitado por teóricas e historiadoras da arte com abordagem feminista a

partir da década de 1970,[23] em um movimento de revisão crítica do cânone e de resgate das artistas mulheres, ao mesmo tempo que mais artistas passaram a retratar essas violências a partir da perspectiva das mulheres. Como aponta Wieczorek (2021, p. 63), esse movimento inaugura não apenas uma reavaliação do modo como as imagens passariam a ser observadas e teorizadas, mas igualmente um esforço de recuperação das artistas mulheres, o que amplia o conjunto de abordagens que precisam ser consideradas, demonstrando que o tema figurava como uma preocupação dessas artistas.

Também apresentamos um histórico que parte da artista do barroco italiano Artemisia Gentileschi (1593–1656), passando pela gravurista alemã Käthe Kollwitz (1867–1945), e por artistas ativas no contexto mexicano pós-revolucionário, como Isabel Chabela Villaseñor (1909–1953), que realizou diversas obras em cordéis, peças teatrais e xilogravuras sobre o cotidiano das mulheres e as violências sofridas, incluindo casos de feminicídio; Aurora Reyes (1908–1985), que realizou o primeiro mural de autoria feminina em um edifício público no México, *La Maestra Asesinada* — posteriormente intitulado *El Atentado a las Maestras Rurales* —, que retrata uma professora indígena brutalmente atacada por dois homens diante de seus alunos (Wieczorek, 2021, p. 68-69); e, é claro, Frida Kahlo (1907–1954), que, em 1935, pinta *Unos cuantos piquetitos*, obra inspirada em notícia da imprensa mexicana sobre o assassinato de uma mulher por seu marido, que se defendeu no tribunal afirmando que se tratava apenas "de umas facadinhas de nada". Embora produzidas em contextos muito distintos, entendemos a produção dessas artistas como antecedentes diretos da linhagem feminista contemporânea (Wieczorek, 2021, p. 63-64), exercendo o gesto de inverter o ponto de vista, retomar a cena canônica de violência e situá-la a partir do corpo da vítima e não do agressor ou do espectador masculino. É necessário destacar que as obras das artistas mexicanas articulam, simultaneamente, a denúncia da violência de gênero e a crítica das estruturas raciais, coloniais e de classe que operam por trás dela.

Kahlo antecipa em sua produção a premissa de que o pessoal é político ao retratar a vítima nua e ensanguentada e o assassino em pé, sorridente, com a arma na mão, em um quadro brutal que recusa qualquer estetização do feminicídio, apesar da cobertura midiática da época. Para Julia Antivilo Peña (2013, p. 153), "Kahlo grafica a trágica ironia de um feminicídio publicado em um periódico mexicano da época" e afirma que:

---

[23] Em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin publicou o ensaio seminal *Why Have There Been No Great Women Artists?*, no qual demonstrava que a ausência de mulheres no panteão da "grande arte" não era resultado de uma suposta inferioridade criativa feminina, mas de estruturas institucionais, educacionais e sociais que sistematicamente excluíam as mulheres do acesso às condições necessárias para a produção artística reconhecida. A publicação se tornou um marco da crítica feminista da história da arte.

> As artistas, como sujeitos criadores de arte, materializam a diferença. Diferença esta que nos serve para ressignificar as representações que foram feitas das mulheres, visto que elas, por meio de suas obras, estabelecem uma outra visão — a qual podemos resgatar para construir novas representações sobre nós mesmas (Antivilo Peña, 2013, p. 153).[24]

O histórico apresentado em *Nos Queremos Vivas* também discorre sobre as artistas Ana Mendieta (1948–1985), Regina José Galindo e Lorena Wolffer, cujo trabalho voltaremos a analisar, e sobre o projeto Woman's Building de Judy Chicago, Mónica Mayer e Suzanne Lacy — que são referências essenciais também para esta pesquisa. Apesar do marco teórico e crítico e da entrada de um número maior de mulheres no circuito artístico a partir dos anos 1970, que veio acompanhada de uma crítica radical ao cânone da história da arte, é possível identificar que esse mesmo aspecto crítico já estava presente nos trabalhos de artistas mulheres na década anterior. Um dos exemplos que negligenciamos na pesquisa anterior foi Léa Lublin (1929-1999).

Nascida no território que hoje compreendemos como Bielorrússia, mas que em 1929 pertencia à Polônia, Lublin migra ainda criança para a Argentina, e é em Buenos Aires que inicia seu percurso no campo artístico no Instituto Torcuato Di Tella. Durante a década de 1960, ela trabalha entre cidades da América Latina e Paris, conectando a ebulição social dos diferentes contextos, priorizando o pensamento crítico e a prática social da arte com dinâmicas de participação do público. É ao longo desse período que Lublin se afasta da pintura, experimentando com *assemblage* e desenvolvendo performances. Em 1968, durante o Salon de Mai no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ela realizou a performance *Mon fils* (Meu filho). Ao cuidar de seu filho Nicolas, de sete meses, dentro do museu, Lublin transformou a maternidade e o cotidiano em uma proposta conceitual e política que questionava a instituição artística.

Já no final dos anos 1970, Lublin cria *Interrogations sur la Femme* (1978), uma bandeira em tecido com questionamentos acerca dos estereótipos impostos pela sociedade sobre as mulheres (Fig. 1). Dentre os questionamentos estão: *É a mulher uma santa? É a mulher uma puta? É a mulher uma vítima? É a mulher propriedade privada? É a mulher um ser inferior? É a mulher um ser divino?*

---

[24] No original: Las artistas, como sujetas creadoras de arte, materializan la diferencia. Diferencia que nos sirve para resignificar las representaciones que se han hecho de las mujeres, puesto que ellas a través de sus obras establecen otra visión, la que podemos rescatar para construir nuevas representaciones sobre nosotras mismas (Antivilo Peña, 2023, p. 153).

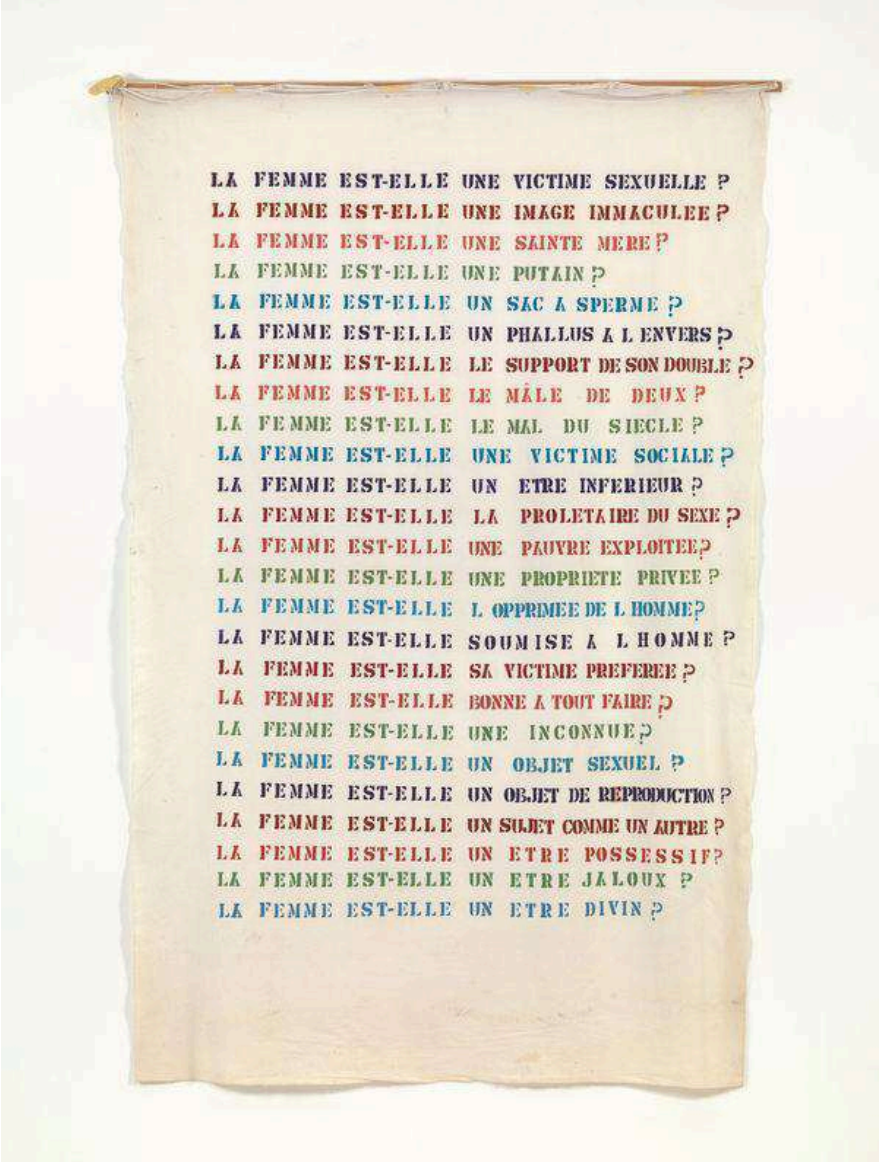


Figura 1 – Léa Lublin (1929-1999). *Interrogations sur la femme*, 1978. Tinta acrílica sobre tecido, madeira e cordão. Dimensões: 277 × 177 cm. The Museum of Modern Art, New York. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/160310

A bandeira foi criada por Lublin para ser utilizada na performance *Dissolution dans l'eau* (Fig. 2), em que a artista convidou o público a se fazer presente na Pont Marie, que liga a Île Saint-Louis ao *quai* de l'Hôtel de Ville na área central de Paris, às 17 horas do dia 11 de maio de 1978. A artista realiza uma pequena peregrinação até a ponte e, com a ajuda de um sistema de cordas e fios de nylon, mergulha a bandeira no rio Sena, em um ato simbólico de dissolução dos já mencionados estereótipos. A performance foi realizada como parte de uma ação do coletivo *Collectif Femmes/Art*, que promoveu performances de cinco artistas durante doze horas pelas ruas de Paris. Embora a produção do *Collectif Femmes/Art* e de Léa Lublin

seja menos lembrada ou citada do que iniciativas similares realizadas nos Estados Unidos durante o mesmo período, essa produção é um dos exemplos que possibilitam que identifiquemos pontos de contato entre práticas sociais e feministas da arte latino-americana e europeia sem cair nas armadilhas de hierarquias que colocam artistas europeus como o principal referencial, tendo em vista a rica gama de manifestações artísticas dissidentes e engajadas oriundas da América Latina em um período de opressão por diferentes regimes ditatoriais.



Figura 2 – Léa Lublin (1929-1999). *Dissolution dans l'eau*, *Pont Marie, 17 heures*, 1978. Registro fotográfico de performance. Dimensões: 17,9 × 24 cm cada. The Museum of Modern Art, New York. Fonte: Hammer Museum.

A desmaterialização do objeto artístico, conceito documentado e expandido pela crítica de arte estadunidense Lucy R. Lippard, a partir de suas impressões sobre arte conceitual e minimalismo do final da década de 1960, teve um impacto considerável na forma como a participação do público e a colaboração foram integradas à arte contemporânea. Ao deslocar a ênfase da criação de objetos físicos para as ideias, os processos, a informação e as ações, a desmaterialização abriu caminho para uma arte baseada na experiência e na interação social, reconfigurando a relação entre a arte e seu público e estimulando o diálogo. Além

disso, a ênfase na imaterialidade e no trabalho processual desencadeou novas formas de participação fora das instituições hegemônicas. Lippard (1997, p. 9) cita suas interações com o trabalho do Grupo de Rosário em 1968, durante uma estadia na Argentina, como parte de sua própria radicalização nesse sentido, mencionando como a "combinação de ideias conceituais e políticas foi uma revelação".[25] A preocupação social e o teor político de ações do projeto *Tucumán Arde* podem ser lidos como aspectos fundantes para as práticas analisadas neste trabalho.

Lippard também ressalta como essas abordagens menos focadas no objeto de arte fomentaram meios de contornar as estruturas de poder. A autora destaca que o antirracismo e, posteriormente, o antissexismo foram adicionados às pautas do grupo que "forneceu uma estrutura e uma relação organizacional para artistas que estavam misturando arte e política" (Lippard, 1997, p. 9)[26] e como essa mistura resultou em trabalhos de performance, redes postais e publicações que não eram mais apenas sobre arte, mas a arte em si (livro de artista), além de inserções em meios de comunicação. Lippard utiliza como exemplo desse processo sua própria experiência como membro fundador do Art Workers Coalition (AWC) em 1969, coletivo formado a partir do pleito pelos direitos dos trabalhadores da arte, e que logo se expandiu para a oposição à Guerra do Vietnã, e ressalta que outra mudança importante propiciada pela desmaterialização foi uma maior democratização para as mulheres:

> O caráter econômico, efêmero e não intimidante dos próprios meios conceituais (vídeo, performance, fotografia, narrativa, texto, ações) encorajou as mulheres a participar, a atravessar essa fenda nas muralhas do mundo da arte. Com a introdução pública de artistas mulheres mais jovens na arte conceitual, surgiram diversos novos temas e abordagens: narrativa, jogo de papéis (*role-playing*), disfarce e aparência, questões de corpo e beleza; um foco na fragmentação, nas inter-relações, na autobiografia, na performance, na vida cotidiana e, claro, na política feminista. O papel das mulheres artistas e críticas na efervescência da arte conceitual de meados dos anos sessenta foi (sem que soubéssemos na época) semelhante ao das mulheres na Esquerda. Estávamos emergindo lentamente das cozinhas e quartos, saindo dos cavaletes, saindo do anonimato, estivessem os homens prontos ou não — e, na maioria das vezes, eles não estavam (Lippard, 1997, p. 11).[27]

---

[25] No original: [...] mixture of conceptual and political ideas was a revelation (Lippard, 1997, p. 9).

[26] No original: The AWC provided a framework and an organizational relationship for artists who were mixing art and politics (…) (Lippard, 1997, p. 9).

[27] No original: The inexpensive, ephemeral, unintimidating character of the Conceptual mediums themselves (video, performance, photography, narrative, text, actions) encouraged women to participate, to move through this crack in the art world's walls. With the public introduction of younger women artists into Conceptual art, a number of new subjects and approaches appeared: narrative, role-playing, guise and disguise, body and beauty issues; a focus on fragmentation, interrelationships, autobiography, performance, daily life, and, of course, on feminist politics. The role of women artists and critics in the Conceptual art flurry of the mid-sixties was (unbeknownst to us at the time) similar to that of women on the Left. We were slowly emerging from the kitchens and bedrooms, off the easels, out of the woodwork, whether the men were ready or not—and for the most part they weren't (Lippard, 1997, p. 11).

Essa maior presença de mulheres, aliada a um posicionamento político menos conservador no circuito artístico, resultou, segundo a autora, em maior apoio ao projeto feminista no final da década de 1960, mas, principalmente, a partir da década de 1970, com produções de artistas como Lee Lozano, Yoko Ono, Agnes Denes, Adrian Piper, Eleanor Antin, Martha Rosler, Suzanne Lacy, Susan Hiller, Mary Kelly, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Martha Wilson e Lorna Simpson.

Esse momento é reconstruído por Princenthal (2019) a partir de uma cartografia das obras de artistas que passaram a trabalhar com os temas da violência contra a mulher. Em 1970, narrativas sobre estupro não circulavam publicamente, não existiam manuais de apoio a vítimas, e mesmo o vocabulário psiquiátrico para nomear o trauma (o termo transtorno de estresse pós-traumático, por exemplo, só seria incluído no DSM em 1980) ainda não estava disponível. A dimensão epistemológica do problema atravessa toda essa produção. Definir a violência sexual é, segundo Princenthal, tarefa intrinsecamente difícil:

> Se vamos falar sobre violência sexual, teremos que entender o que ela de fato é. Isso é mais difícil do que parece. Atos de agressão de gênero variam desde a coerção no ambiente de trabalho e o assédio cotidiano até ataques físicos cruéis e até fatais, cometidos tanto por pessoas próximas quanto por estranhos. Todos esses atos já foram chamados de estupro, e nenhuma forma de violência é mais suscetível a redefinições causadas pelas constantes mudanças nas forças culturais. No espectro das lesões dramáticas — de danos articulados para causar o máximo impacto emocional e físico —, a violência sexual ocupa um lugar singularmente potente e, ao mesmo tempo, instável. Difíceis de definir, as infrações sexuais são ainda mais difíceis de representar (Princenthal, 2019, p. 9).[28]

Se a violência sexual escapa às categorias clínicas, jurídicas e midiáticas, ela pede uma forma de articulação capaz de simultaneamente nomeá-la e respeitar sua opacidade. Para Princenthal, a arte é especialmente apta a esse procedimento, afirmando que "se existe algum consenso sobre a importância da expressão compartilhada para mitigar os danos de uma agressão violenta, a arte visual tende a desestabilizar as premissas sobre as quais esse consenso se fundamenta" (Princenthal, 2019, p. 12).[29] Dessa proposição derivam duas consequências. O estupro produz um silenciamento inerente ao ato e, por isso mesmo, dispositivos artísticos que rompem esse silenciamento operam politicamente.

---

[28] No original: If we are going to talk about sexual violence, we will have to come to terms with what it is. This is harder than it seems. Acts of gendered aggression range from workplace coercion and everyday harassment to vicious and even fatal physical attacks by intimates and by strangers. All have been called rape, and no form of violence is more susceptible to redefinition by shifting cultural forces. In the spectrum of dramatic injury — of harm organized for maximum emotional as well as physical — impact-sexual violence occupies a uniquely potent, and unstable, place. Tricky to define, sexual offenses are even more difficult to depict. (Princenthal, 2019, p. 9).

[29] No original: If there is some agreement on the importance of shared expression in relieving the harms of violent assault, visual art tends to unsettle the assumptions on which that consensus is reached (Princenthal, 2019, p. 12).

Dentre as artistas que emergiram dessa virada feminista na arte conceitual e de performance, Suzanne Lacy é uma de nossas referências centrais para a compreensão das práticas artísticas feministas com preocupações comunitárias. Sua trajetória demonstra como a arte feminista se deslocou do estúdio e da galeria para o espaço público e para a comunidade, e como esse deslocamento foi inseparável de um compromisso com a visibilidade e o enfrentamento da violência de gênero. Dentre as diferentes abordagens empregadas por Lacy, Princenthal destaca a publicação de *Rape Is* (1972), livro de artista acessível lançado "em uma época em que tais publicações eram amplamente aclamadas como uma forma de arte pública por outros meios — como um método de circulação de imagens e informações fora das instituições estabelecidas de exibição e venda de arte" (Princenthal, 2019, p. 111),[30] mas ressalta que a inclinação ao trabalho coletivo substituiu as iniciativas individuais da artista. Para a autora:

> Sua intuição lhe dizia que a ação coletiva poderia ser mais do que um meio de efetuar mudanças — poderia também ajudar a reestruturar o campo do intercâmbio cultural. Com a arte ativista, as vozes individuais das mulheres deveriam ser subsumidas — amplificadas e também, em certos aspectos, desindividualizadas — em coros de ativistas. O objetivo era educar, despertar e engajar (Princenthal, 2019, p. 112).[31]

De acordo com Princenthal, o mecanismo dessa mudança, ainda que questionado, é a arte por seu potencial de "capturar e direcionar a atenção para questões sociais que, de outra forma, poderiam parecer resolvidas e conhecidas" (Princenthal, 2019, p. 112),[32] ressaltando a importância da combinação entre arte e ativismo.

Em parceria com Leslie Labowitz-Starus, Suzanne Lacy cria o coletivo Ariadne (A Social Network), com atuação no estado da Califórnia a partir de 1977.[33] As artistas, que já estavam inseridas em iniciativas feministas da arte como o Woman's Building — projeto educacional artístico feminista idealizado pela artista Judy Chicago, pela designer gráfica Sheila Levrant de Bretteville e pela historiadora da arte Arlene Raven, com funcionamento de 1973 até 1991 — e o Women's Design Program, focado em projetos gráficos e publicações,

---

[30] No original: [...] at a time when such publications were widely hailed as a form of public art by other means — as a method of circulating imagery and information outside the established institutions of exhibiting and selling art (Princenthal, 2019, p. 111).

[31] No original: Her intuition told her that collective action could be more than a means of effecting change—it could also help restructure the field of cultural exchange. With activist art, individual women's voices were to be subsumed—amplified and also in some respects de-individualized—into choruses of advocates. The aim was to educate, arouse, and enlist (Princenthal, 2019, p. 112).

[32] No original: [...] art can capture and direct attention to social issues that might otherwise seem settled and known (Princenthal, 2019, p. 112).

[33] O trabalho do *Ariadne* também foi discutido na dissertação *Nos Queremos Vivas: arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México* (2021), p.83-92.

do California Institute of the Arts, passaram a direcionar sua atuação para questões de violência contra a mulher.

A primeira ação enquanto coletivo foi *Three Weeks in May: Speaking Out On Rape, A Political Art Piece*, realizada em maio de 1977, problematizando a quantidade de denúncias de estupro registradas 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 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, por meio de registros policiais ou de hospitais e centros de atendimento, que haviam sido recolhidas e sobrepostas, com estêncil, 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, segundo a descrição do projeto. Os mapas receberam o nome de *Rape Maps* (Fig. 3), ou mapas de estupro.



Figura 3 – 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/

A performance em grande escala *In Mourning and in Rage* (Em luto e em fúria), realizada em dezembro de 1977, foi concebida como uma resposta direta à cobertura midiática sensacionalista e machista em torno de uma série de assassinatos brutais de meninas e mulheres na região de Los Angeles, atribuídos ao assassino em série apelidado de *Hillside Strangler*. Lacy e Labowitz coreografaram um evento de mídia transformado em performance. Uma carreata com um carro fúnebre e dezenas de motocicletas acompanhou dez mulheres cobertas por longos mantos negros até a escadaria da prefeitura de Los Angeles. No local, elas realizaram um ritual cívico público para expressar luto e raiva, enunciando nomes de vítimas, estatísticas de diferentes formas de violência (estupro, agressões domésticas e assassinatos) e exigindo ações governamentais concretas, como financiamento para aulas de autodefesa e o fim do discurso de culpabilização das vítimas propagado pelas autoridades e jornais.

A partir desse momento, o coletivo Ariadne, apresentado como um projeto de arte colaborativa, passou a desenvolver uma atuação que combinava prática artística e ativismo. O projeto funcionava a partir de uma gestão horizontal, unindo artistas, ativistas, jornalistas e agentes da administração pública como um grupo dedicado a pressionar instituições e a inserir uma perspectiva feminista no espaço público e nos meios de comunicação de massa a partir de trabalhos de arte comunitária, além de formular políticas públicas durante um período em que discussões sobre esses temas eram tabu.

Até seu encerramento em 1982, o coletivo atuou em parceria com diferentes comunidades e organizações para abordar demandas relacionadas ao enfrentamento das violências de gênero. Um exemplo foi *Record Companies Drag Their Feet,* realizado em 1977 com as organizações Women Against Violence Against Women (WAVAW) e National Organization for Women (NOW)[34]. O coletivo reivindicava que gravadoras como Warner, Atlantic Records e Elektra cessassem o uso de imagens violentas de mulheres em capas de discos e materiais promocionais de seus artistas. Em *Take Back the Night*, organizado em conjunto com a organização Women Against Violence in Pornography & Media (WAVPM) e Andrea Dworkin em 1978, o grupo realizou ações em protesto à exploração na indústria pornográfica. Em 1979 foi realizado *Making It Safe,* trabalho pensado como um ciclo de performances, intervenções, palestras e oficinas, comissionado pela Communitas, grupo de moradores de Santa Mônica, Califórnia, preocupados com o aumento de casos de assédio e violência sexual.

[34] A obra é apresentada com a discrepância entre o nome da organização e a sigla no site do projeto como National Coalition for Women (NOW).

Após 1982, Suzanne Lacy continuou a trabalhar em colaboração com diferentes comunidades. Entre 1993 e 1994, a artista produziu *Auto on the Edge of Time*, uma série de instalações composta por carros com dados sobre violência doméstica, relatos, placas em memória das vítimas e desenhos de crianças órfãs do feminicídio em diferentes regiões dos Estados Unidos. Já em 2014, Lacy conheceu a iniciativa equatoriana Cartas de Mujeres, em que 10 mil mulheres participaram, escrevendo relatos pessoais sobre suas experiências com a violência de gênero, e contatou o braço local da organização Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) e a Universidad de Las Américas (UDLA) para desenvolver a performance *De tu puño y letra*, realizada no ano seguinte na *plaza de toros* de Quito. A artista tentou explorar as dificuldades de incluir os homens de forma mais central na discussão sobre as violências, convidando 300 indivíduos para uma leitura pública das cartas, e a parceria com a UDLA resultou no desenvolvimento de um currículo acessível sobre violência doméstica. Tanto a inclusão masculina quanto os órfãos produzidos pelo feminicídio serão retomados em nossos estudos de caso.

Em *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), Lacy cunha o termo "novo gênero de arte pública" para descrever práticas voltadas ao engajamento social. A autora define o termo como a arte visual que usa meios tanto tradicionais quanto não tradicionais para se comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões diretamente relevantes para suas vidas (Lacy, 1995, p. 19). Tais práticas demandam uma sensibilidade em constante desenvolvimento para criar e adaptar estratégias e manter o espaço de diálogo.

No mesmo livro, em seu ensaio *An Unfashionable Audience*, Mary Jane Jacob ressalta que, ao romper os limites institucionais, esse tipo de arte deixa explícito o seu compromisso coletivo. Ao descentralizar a autoridade do museu em favor do espaço vivido da comunidade, inverte-se a posição de autoridade, reconhecendo-se que "[...] a arte é feita para os públicos, não para as instituições de arte" (Jacob, 1995, p. 54).[35] Um exemplo de exploração dessas dinâmicas é o programa Culture in Action realizado em Chicago (1993), com curadoria da própria Jacob, que focou em projetos criados com comunidades, permitindo que a população explorasse e debatesse os problemas de seu cotidiano a partir da arte. 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

[35] No original: [...] art is made for audiences, not for institutions of art (Jacob, 1995, p. 54).

> pelo artista e que, mediante apresentação, são desenhados para serem ligados a outros, em última instância, realimentando 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 participativo, 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 social (Jacob, 1995, p. 53-54).[36]

A vertente feminista é, para Lacy, constitutiva e não acidental dessa formação. Foi a partir das premissas do movimento feminista da arte que se desenvolveram as estratégias hoje reconhecidas como definidoras da nova arte, ressaltando que "'O pessoal é político' era o *koan*[37] do movimento de arte feminista, significando que a revelação pessoal, por meio da arte, poderia ser uma ferramenta política" (Lacy, 1995, p. 25).[38] Esse foco na eficácia social ancorou a ação contemporânea. Duas formulações de Lacy são particularmente importantes para esta pesquisa. A primeira diz respeito ao estatuto da obra, no qual a relação com os espectadores ganha primazia:

> Toda arte postula um espaço entre o artista e o perceptor da obra, tradicionalmente preenchido pelo objeto de arte. No novo gênero de arte pública, esse espaço é preenchido pela relação entre o artista e o público, priorizada nas estratégias de trabalho do artista. Para alguns, a relação é a obra de arte (Lacy, 1995, p. 33).[39]

A segunda diz respeito à função política e ética do gesto artístico, que evoca a empatia perante as complexidades do contemporâneo:

> Embora tendamos a classificar a subjetividade como apolítica, uma das maiores contribuições do pensamento feminista das últimas duas décadas é a de que a experiência individual tem profundas implicações sociais. [...] Quando não há uma solução rápida para alguns de nossos problemas sociais mais urgentes, pode nos restar apenas nossa capacidade de sentir e testemunhar a realidade que se desenrola ao nosso redor. Esse sentimento é um serviço que os artistas oferecem ao mundo (Lacy, 1995, p. 174-175).[40]

---

[36] No 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).

[37] Termo derivado do japonês que, na prática Zen-Budista, refere-se a um enunciado paradoxal intransigente à lógica formal. O objetivo do *koan* é forçar o intelecto a colidir com seus próprios limites, abrindo espaço para uma nova percepção da realidade.

[38] No original: "The personal is political" was the *koan* of the feminist art movement, meaning that personal revelation, through art, could be a political tool (Lacy, 1995, p. 25).

[39] No original: All art posits a space between the artist and the perceiver of the work, traditionally filled with the art object. In new genre public art, that space is filled with the relationship between artist and audience, prioritized in the artist's working strategies. For some, the relationship is the artwork (Lacy, 1995, p. 33).

[40] No original: Although we tend to pigeonhole subjectivity as nonpolitical, one of the major contributions of feminist thought in the past two decades is that individual experience has profound social implications. [...]

Ao longo deste trabalho, veremos como diferentes características da prática de Suzanne Lacy reverberam nas obras analisadas, assim como sua contribuição teórica. Em práticas como as da artista, do coletivo Ariadne, e como aquelas analisadas nesta tese, a empatia e o testemunho não existem apenas como afetos privados, mas como dispositivos pelos quais a violência deixa de ser informação anônima e converte-se em experiência coletivamente assumida.

Se Suzanne Lacy representa a vertente estadunidense dessa arte pública feminista com preocupações comunitárias, Mónica Mayer é sua contraparte mais emblemática na América Latina. Artista e pesquisadora mexicana, Mayer formou-se no trânsito entre a Cidade do México e Los Angeles, onde frequentou o Feminist Studio Workshop do Woman's Building. Mas esse deslocamento não se reduziu à importação de um modelo. A noção de translocalidade, mobilizada por McKelligan Hernández (2017) para ler sua trajetória, descreve como Mayer traduziu e transformou as estratégias visuais aprendidas em Los Angeles a partir das condições específicas do contexto mexicano. Sua obra, ao empregar essas estratégias, "[...] representa uma forma de resistência, já que a artista desenvolveu projetos que questionavam as compreensões simplistas das mulheres mexicanas como um monolito passivo que necessitaria do exemplo das mulheres 'libertas' do Primeiro Mundo" (McKelligan Hernández, 2017, p. 10).[41]

El Tendedero (O Varal), de 1978, foi apresentado originalmente no Museo de Arte Moderno da Cidade do México (Fig. 4). O projeto consistiu na instalação de um varal cor-de-rosa no espaço expositivo, do qual pendiam centenas de cartões da mesma cor com as respostas de cerca de oitocentas mulheres de diferentes classes, idades e ocupações à frase incompleta: "Como mulher, o que mais detesto na cidade é…".[42] Os relatos coletados eram, em sua esmagadora maioria, sobre assédio e violência sexual no espaço público. Para Mayer, "a obra de arte não é o varal em si, mas a interação que ocorre quando se solicitam respostas e o que acontece quando o público chega a lê-las" (Mayer, 2017, p. 74).[43] Ela também situa *El Tendedero* como o início de um interesse duradouro, afirmando que "desde então gosto de fazer ações ou intervenções que, mais do que um 'show' diante do público, têm a ver com

---

When there is no quick fix for some of our most pressing social problems, there may be only our ability to feel and witness the reality taking place around us. This empathy is a service that artists offer to the world (Lacy, 1995, p. 174-175).

[41] No original: [...] represents a similar form of resistance, as the artist developed projects that questioned simplistic understandings of Mexican women as a passive monolith that required the example of 'liberated' women from the First World (McKelligan Hernández, 2017, p. 10).

[42] No original: "Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es…".

[43] No original: The artwork is not the clothesline itself, but the interaction that occurs when you request responses and what happens when the public gets to read them (Mayer, 2017, p. 74).

incidir em processos sociais. Interessa-me criar estruturas nas quais se escutem muitas vozes" (Mayer, 2004, p. 18).[44]



Figura 4 – Mónica Mayer. *El Tendedero* (1978). Salón 77-78 Nuevas Tendencias. Museo de Arte Moderno da Cidade do México. Registro: Victor Lerma.

A escolha de um objeto cotidiano associado ao trabalho doméstico feminino, como suporte para testemunhos sobre violência, não é aleatória. Ao mesmo tempo que resgata e valoriza um objeto do universo feminino historicamente desvalorizado, subverte sua função ao carregá-lo de relatos sobre a violência que estrutura esse mesmo universo. Como observa Andrea Giunta (2013), Mayer poderia ter apresentado os resultados de seu levantamento em formato gráfico, "mas escolheu, em vez disso, a poesia da ordem doméstica. O objeto de dominação foi subvertido para sustentar uma mensagem coletiva e libertadora de protesto. O doméstico, assim, deu uma guinada em direção ao político" (Giunta, 2013, p. 12-13).[45] Essa

[44] No original: Desde entonces me gusta hacer acciones o intervenciones que más que un «show» ante el público tienen que ver con incidir en procesos sociales. Me llama la atención crear estructuras en las que se escuchen muchas voces (Mayer, 2004, p. 18).

[45] No original: Mayer could have presented the results of her survey in a graphic format, but she chose the poetry of household order instead. The object of domination was subverted in order to back up a liberating collective message of protest. The domestic thus took a turn toward the political (Giunta, 2013, p. 12-13).

coleta participativa de relatos como método artístico, a visibilização coletiva de experiências individuais de violência e a transformação do espaço expositivo em espaço de escuta e denúncia fazem de *El Tendedero* uma obra pioneira, cujas dimensões ressoam diretamente com as práticas analisadas nesta pesquisa. A obra foi reativada por Mayer em diversas ocasiões ao longo de décadas,[46] adaptando-se a diferentes contextos e tecnologias, e em 2016 foi o eixo central da exposição retrospectiva *Si tiene dudas… pregunte*, no Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

Para Giunta, o que orienta essa prática é um projeto deliberado de articulação entre os dois feminismos que Mayer encontrava cindidos, "ela queria fundir o feminismo político e o feminismo artístico; ela queria gerar arte feminista" (Giunta, 2013, p. 13).[47] Em seus próprios textos, a artista insiste nessa lacuna como "algo que sempre me preocupou é a falta de comunicação entre o feminismo político ou acadêmico e a arte feminista [...] nossas proposições não são apenas políticas, mas primordialmente artísticas" (Mayer, 2007, p. 408).[48] Trata-se de um feminismo que recusa tanto a mera instrumentalização da arte pela militância quanto a neutralização política da forma, e que, no limite, se exerce no terreno da própria subjetividade.

Cinco anos depois de *El Tendeder*o, Mayer funda com Maris Bustamante o Polvo de Gallina Negra (1983–1993), descrito por Julia Antivilo Peña (2013, p. 215) como "o primeiro grupo de artistas feministas no México" que, "desde sua formação, viu-se convocado na luta contra o estupro, propondo e contribuindo com sua estética política ao movimento feminista".[49] Os objetivos do coletivo articulavam análise e intervenção para "criar imagens a partir da experiência de ser mulher em um sistema patriarcal, baseadas em uma perspectiva feminista e visando a transformar o mundo visual e, assim, alterar a realidade" (Mayer, 2004, p. 38).[50] Sua primeira ação, *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz*, foi realizada em frente ao monumento *Hemiciclo a Juárez*, na Cidade do México, durante a marcha contra a violência às mulheres de outubro de 1983. As artistas prepararam uma poção para lançar

---

[46] Pude produzir uma reativação intitulada *El Tendedero. Romper Silêncios, Fomentar Redes*, aprovada em edital pela Fundação ECARTA em 2023. A reativação, que durou dois meses, foi realizada sob orientação de Mónica Mayer pelo coletivo Las Mariposas, vinculado à Casa de Referência Mulheres Mirabal, em Porto Alegre.

[47] No original: She wanted to merge political feminism and artistic feminism; she wanted to generate feminist art (Giunta, 2013, p. 13).

[48] No original: [...] algo que siempre me ha preocupado es la falta de comunicación entre el feminismo político o académico y el arte feminista [...] nuestros planteamientos no son sólo políticos sino primordialmente artísticos (Mayer, 2007, p. 408).

[49] No original: Fue el primer grupo de artistas feministas en México. Desde su formación se vieron convocadas en la lucha contra la violación, proponiendo y aportando con su estética política al movimiento feminista (Antivilo Peña, 2013, p. 215).

[50] No original: Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad (Mayer, 2004, p. 38).

mau-olhado sobre os estupradores. O gesto, aparentemente paródico, tem alcance coletivo preciso. Como aponta Alberto McKelligan Hernández:

> O projeto permitiu a criação de uma comunidade de mulheres denunciando publicamente a violência sexual. De fato, ao lançar um feitiço, o Polvo de Gallina Negra encorajou outras mulheres a darem voz às suas revoltas contra uma ordem social que minimizava e desconsiderava as experiências das sobreviventes de agressão sexual (McKelligan Hernández, 2017, p. 159).[51]

Em *¡MADRES!* (1985), levaram ao limite o entrelaçamento entre arte e existência, como afirma Mayer sobre o que considera uma das obras mais ambiciosas da dupla: "propusemos *¡MADRES!* como uma forma de integrar a vida e a arte, e por isso nosso primeiro passo foi engravidar, para entender o tema a fundo" (Mayer, 2004, p. 39).[52] O projeto fez da intervenção midiática um espaço de disputa feminista. Na performance *Madre por un día*, transmitida em rede nacional, o coletivo colocou uma barriga postiça no apresentador Guillermo Ochoa, ironizando com sutileza os modelos de gênero atribuídos à maternidade diante de milhões de espectadores. Essa indistinção entre obra e vida é, para Antivilo, traço definidor do Polvo de Gallina Negra, porque o coletivo "[...] não compartilhou apenas suas performances no artivismo, mas também na vida, fazendo arte a partir do pessoal, do político" (Antivilo Peña, 2006, p. 77).[53] A pesquisadora também ressalta a característica coletiva e transdisciplinar do trabalho de Mayer, que se torna uma característica da produção artística feminista na América Latina. A obra de Mayer demonstra, assim, que o feminismo artístico latino-americano não foi um reflexo tardio do feminismo estadunidense ou europeu, mas um campo de produção autônomo.

Antivilo Peña, em sua pesquisa sobre a arte feminista no México entre 1970 e 1980, destaca a trajetória de coletivos e artistas que articularam ritual, denúncia, performance e gráfica popular, constituindo um território político-estético próprio. A autora insiste que a especificidade dessa produção reside na sua relação com o ritual:

> A produção da arte feminista latino-americana sintetiza sua política estética no corpo, assim como a arte feminista europeia e estadunidense, mas estreita a relação com o ritual, pois as ações de arte são entendidas como rituais de cura ou de

[51] No original: The project allowed for the creation of a community of women publically denouncing sexual violence. Indeed, by casting a spell, PGN encouraged other women to voice their frustrations against a social order that minimized and disregarded the experiences of sexual assault survivors (McKelligan Hernández, 2017, p. 159).
[52] No original: Nos planteamos ¡MADRES! como una forma de integrar la vida y el arte por lo que nuestro primer paso fue embarazarnos para entender el tema a fondo (Mayer, 2004, p. 39).
[53] No original: [...] no solo han compartido sus performances en el artivismo, sino también en la vida, haciendo arte desde lo personal, político (Antivilo Peña, 2006, p. 77).

> evocação do sagrado, como nas culturas ancestrais americanas e/ou africanas (Antivilo Peña, 2006, p. 46).[54]

Práticas como *El Tendedero* e as ações do Polvo de Gallina Negra inscrevem-se nessa genealogia coletiva, em diálogo com marchas, oficinas, manifestos, intervenções na imprensa e iniciativas autogestionadas.

A virada dos anos 1980 para os anos 1990 marcou uma reconfiguração importante da arte feminista. O impacto crescente do pós-colonialismo e da teoria da interseccionalidade, desenvolvida pela jurista e ativista estadunidense Kimberlé Crenshaw a partir de 1989, incentivou um olhar mais atencioso para poéticas que questionavam as perspectivas feministas que tomavam a experiência da mulher branca como universal. Na América Latina, esse período marca também a consolidação do feminicídio como tema urgente a ser abordado. Para Antivilo Peña, a performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, realizada por Lorena Wolffer em 2002 no Museo Universitario del Chopo, "[...] inscreve os assassinatos de mulheres em Ciudad Juárez ao mesmo tempo que aborda a permissividade que subsiste no México a respeito da violência contra as mulheres" (Antivilo Peña, 2013, p. 220),[55] reproduzindo no próprio corpo, com marcador cirúrgico, cada um dos golpes, cortes e tiros que essas mulheres sofreram. Wolffer, com trabalhos de intervenção no espaço público, é um dos estudos de caso do terceiro capítulo desta pesquisa.

Para Antivilo, o que distingue a arte feminista latino-americana é o entrelaçamento sistemático entre experiência, corpo, autogestão e ativismo, em uma articulação política e estética que recusa a separação rígida entre produção artística e mobilização social:

> As artistas feministas têm praticado uma arte deliberadamente incisiva no contexto social. Desde posições individuais e coletivas, transformaram as fronteiras do espaço público e privado, do individual e do social. Suas práticas artísticas e políticas pretenderam transcender a ação simbólica em uma ação efetiva, em que pudessem dissolver as barreiras entre arte e vida, em que pudessem entrelaçar-se com um território político-estético (Antivilo Peña, 2013, p. 22).[56]

---

[54] No original: La producción de arte feminista latinoamericano sintetiza su política estética en el cuerpo, al igual que el arte feminista europeo y estadounidense, pero estrecha la relación con lo ritual, pues las acciones de arte entendidas las entienden como rituales de sanación o de evocación a lo sagrado como en las culturas ancestrales americanas y/o africanas (Antivilo Peña, 2006, p. 46).

[55] No original: [...] inscribe los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez al tiempo que aborda la permisividad que subsiste en México a propósito de la violencia contra las mujeres (Antivilo Peña, 2013, p. 220).

[56] No original: Las artistas feministas han practicado un arte deliberadamente incisivo en el contexto social. Desde posiciones individuales y colectivas, han transformado las fronteras del espacio público y privado, de lo individual y lo social. Sus prácticas artísticas y políticas han pretendido trascender la acción simbólica en una acción efectiva, en la que pudieran disolver las barreras entre arte y vida, en la que pudieran entrelazarse con un territorio político-estético (Antivilo Peña, 2013, p. 22).

Esse entrelaçamento se materializa em outras práticas latino-americanas contemporâneas. Antivilo cita o Grupo Feminista de Denuncia, na Argentina do início da redemocratização durante a década de 1980, que ocupou semanalmente o espaço público com lemas como “A violação é tortura” e “A mulher é a única dona de sua fertilidade”, e o coletivo também argentino Mujeres Públicas, com atuação a partir do início dos anos 2000.

Esse mesmo entrelaçamento, lido a partir do Cone Sul, ganha contornos específicos quando se considera o impacto das ditaduras militares na temporalidade das práticas artísticas feministas. Luana Saturnino Tvardovskas, ao analisar os contextos argentino e brasileiro, afirma que “uma maior liberdade das discussões do movimento de mulheres ganhou forma apenas com o fim dos regimes autoritários” (Tvardovskas, 2013, p. 34), e as poéticas visuais que emergem nesse período de abertura “destacam-se por suas críticas à violência material e simbólica de gênero e pelos novos modos de constituição das subjetividades que anunciam” (Tvardovskas, 2013, p. 4). A categoria de dramatização dos corpos mobilizada pela pesquisadora fornece um quadro analítico produtivo para essas obras. Aqui o feminismo opera não como denúncia exterior ao objeto artístico, mas como crítica imanente à cultura androcêntrica e às suas práticas violentas, recusando uma identidade feminina calcada em explicações biológicas para “mostrar os processos contínuos de construção das subjetividades” (Tvardovskas, 2013, p. 6).

O gesto de articular arte, comunidade e enfrentamento ao patriarcado também é característica central para o trabalho do coletivo boliviano Mujeres Creando, fundado em La Paz na década de 1990 pelas ativistas María Galindo, Julieta Paredes e Mónica Mendoza com o propósito de realizar intervenções que mobilizem a criatividade como ferramenta de luta e de engajamento social (Wieczorek, 2021, p. 92). Desde sua origem, o coletivo promove um feminismo heterogêneo que recusa os preceitos do feminismo branco europeu de classe média, ocupando as ruas como espaço político por excelência (Wieczorek, 2021, p. 92). A adoção pelo coletivo do termo Abya Yala, “terra viva” no idioma do povo Kuna, para designar o território antes da chegada dos europeus, não é um mero gesto retórico, mas integra o esforço dos povos originários por se autodesignarem, constituindo um avanço relevante no percurso decolonial (Wieczorek, 2021, p. 95), do qual decorre a recusa de qualquer feminismo universal. Afinal, se não existe uma história universal, tampouco pode haver um feminismo de alcance universal (Wieczorek, 2021, p. 95).

Essa recusa é também metodológica. O Mujeres Creando ergue como princípio “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" (Paredes; Guzmán, 2014, p. 51).[57] Isso se traduz, no terreno, em grafiteadas (mescla de grafite e pintura realizada nos muros), em assembleias, cozinhas comunitárias, rádio e televisão, panfletos e zines, e atuação no campo político.

Os anos 2010, ao mesmo tempo que marcam a reorganização digital do patriarcado, marcam uma intensificação da arte feminista sobre violência de gênero, em particular com a emergência do movimento NiUnaMenos em 2015 na Argentina e a viralização do #MeToo em 2017. As redes sociais criaram novos circuitos de difusão e novos públicos para essas práticas, ao mesmo tempo que colocaram novos desafios sobre privacidade, consentimento e representação para artistas que trabalham com relatos pessoais de sobreviventes. Esse novo momento se caracteriza, segundo Millner e Moore (2022, p. 15), por uma renovação das abordagens que alteram o foco da "política de representação" para uma "política de ação" em um movimento que replica, a seu modo, aqueles feitos por artistas feministas da década de 1970. Assim, são articuladas "lutas afetivas e materiais contra comportamentos masculinos tóxicos (como o feminicídio, o assédio e a agressão sexual, a violência policial militarizada ou as mortes sob custódia) em vez de tratar as economias representacionais como uma prioridade política" (Millner; Moore, 2022, p. 35).[58]

Essa política dos atos materializa-se em obras que colocam o corpo da artista e o corpo coletivo na linha de frente da denúncia. Nos Estados Unidos, a performance, em particular, é mobilizada por seu "desejo de presença e autenticidade e sua ênfase política em colocar o próprio corpo em risco, em consonância com movimentos de protesto recentes" (Millner; Moore, 2022, p. 1),[59] que funciona como gesto político central. As pesquisadoras também citam artistas de outras localidades que ancoram esse gesto em contextos específicos de violência. Dentre os exemplos estão Alice Maher e seus trabalhos diretamente articulados ao movimento pela revogação da emenda constitucional irlandesa contra o aborto, e Teresa Margolles, que, ao transferir elementos de cenas do crime ligadas aos feminicídios de Ciudad Juárez para o espaço expositivo, transforma esses fragmentos em "testemunhas silenciosas do horror" que "rendem materialmente não histórias individuais, mas um chamado a uma resposta coletiva e pública de luto" (Millner; Moore, 2022, p. 226-227).[60]

---

[57] No 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).

[58] No original: [...] affective and material struggles against toxic masculine behaviours (such as femicide, sexual harassment and assault, militarised police violence or deaths in custody) rather than engaging with representational economies as a political priority (Millner; Moore, 2022, p. 35).

[59] No original: [...] desire for presence and authenticity, and its political emphasis of putting one's body on the line consonant with the recent protest movements [...] (Millner; Moore, 2022, p. 1).

[60] No original: [...] silent witnesses of horror now materially yielding not individual stories but a call for a collective, public response of mourning (Millner; Moore, 2022, p. 226–227).

Millner e Moore observam, ao mesmo tempo, uma renovada relutância com o próprio termo feminismo, causada por movimentos de retaliação e por contextos políticos crescentemente hostis às pautas feministas, e ressaltam a importância de não capitulação às investidas neoliberais que pretendem minar o trabalho coletivo e, citando a psicóloga feminista Carol Gilligan, uma manutenção da ética do cuidado:

> A ética do cuidado feminista propõe uma revolução de valores: priorizar a inter-relação e a interdependência em detrimento da individualidade e da autonomia, e recompensar atos motivados pelo bem-estar coletivo de comunidades e ecologias, em vez daqueles motivados pelo interesse próprio. Ao fazê-lo, a ética do cuidado feminista nos pede, fundamentalmente, que desmantelemos o patriarcado (Millner; Moore, 2022, p. 208-209).[61]

A essa perspectiva, soma-se a dimensão afetiva, que possibilitaria a criação de condições políticas e espaços de ação coletiva. Como argumenta a teórica britânica Clare Hemmings, "o afeto é o que sustenta o feminismo e lhe dá vida", e a política, nessa chave, pode ser caracterizada "como aquilo que nos move, e não como aquilo que nos confirma no que já sabemos" (Hemmings *apud* Millner; Moore, 2022, p. 35).[62] Esse diagnóstico é essencial para situar as obras analisadas nesta tese. Em um momento em que o termo feminismo passa por desgaste no debate público, a produção das artistas estudadas afirma uma continuidade com os compromissos feministas de suas predecessoras, e também uma ampliação, abarcando os feminismos indígenas, negros e transfeminismos.

2.2 Uma arte colaborativa

Se a primeira parte deste capítulo dedicou-se ao percurso teórico-histórico das representações artísticas da violência de gênero, esta segunda seção volta-se aos quadros conceituais que permitem compreender as obras desta pesquisa como práticas colaborativas, participativas, comunitárias e artivistas. Importa apresentar de saída as definições fundamentais dos quatro termos centrais que ordenam o capítulo: arte comunitária, participação, colaboração e artivismo.

---

[61] No original: Feminist care ethics proposes a values revolution: to prioritise inter-relation and interdependence over individuality and autonomy, to reward acts driven by the collective wellbeing of communities and ecologies rather than those motivated by self-interest. In so doing, in effect feminist care ethics asks that we upend the patriarchy (Millner; Moore, 2022, p. 208-209).

[62] No original: [...] affect is what sustains feminism and gives it life [...] politics can be characterised as that which moves us, rather than that which confirms us in what we already know (Hemmings *apud* Millner. Moore, 2022, p. 35).

Em uma perspectiva ampla, a sociologia da arte fornece a base para pensar a arte como prática social inscrita em instituições, mercados, públicos e dispositivos de legitimação. Vera Zolberg recusa tanto a abordagem puramente formalista quanto a redução sociológica da obra a um epifenômeno do contexto, propondo um quadro relacional que permite analisar como artistas, instituições e públicos coproduzem o sentido das obras (Zolberg, 1990). Para a autora, a sociologia da arte deve dar conta, dialeticamente, da relativa autonomia da prática artística e de sua incrustação em redes de produção, circulação e legitimação — recusa que se traduz em um método capaz de analisar tanto a especificidade da linguagem artística quanto suas condições materiais e simbólicas de emergência. Esse quadro é particularmente útil para apreender o caráter situado das práticas examinadas neste trabalho, que não podem ser lidas separadamente das instituições com as quais negociam, das comunidades com as quais trabalham e dos públicos que ajudam a constituir.

A definição mais pertinente de arte comunitária para esta pesquisa situa-se na noção desenvolvida por Suzanne Lacy a partir do "novo gênero de arte pública" como meio de se comunicar e interagir com um público ou comunidade, de forma engajada, "sobre questões diretamente relevantes para suas vidas" (Lacy, 1995, p. 19). Essa definição é estratégica para o presente trabalho por dois motivos. Em primeiro lugar, ela desloca o eixo da definição da arte pública do objeto ou do sítio para o engajamento. Ou seja, para a qualidade da relação que a obra estabelece com seus públicos. Em segundo lugar, ela rompe com a concepção de arte pública entendida exclusivamente como escultura ou instalação situadas em espaços abertos, integrando as práticas comunitárias em uma genealogia mais ampla, que reúne intervenções urbanas, projetos pedagógicos, ações de longa duração com grupos específicos e práticas de mediação cultural. Lacy aprofunda essa proposição ao definir o novo gênero como "expressão estética de sistemas de valores ativados" (Lacy, 1995, p. 30).[63] A escolha do termo *"*sistemas de valores ativados*"* não é trivial. Ela indica que a arte de novo gênero não se limita a representar valores compartilhados, mas a ativá-los, a torná-los atuantes em práticas de escuta, deliberação e ação coletiva.

Desse modo, a arte comunitária não se define por um suporte ou por um lugar, mas por uma relação, a de uma prática que se constitui no encontro com uma comunidade determinada e que descentraliza a autoridade autoral em favor do espaço vivido. A artista deixa de ser a única produtora de significado, e a comunidade, historicamente posicionada como tema, suporte ou destinatária da obra, passa a ocupar uma posição de coautoria, definindo

[63] No original: [...] new genre public art is not only about subject matter, and not only about placement or site for art, but about the aesthetic expression of activated value systems (Lacy, 1995, p. 30).

prioridades, fornecendo conteúdo testemunhal e, em muitos casos, partilhando a curadoria das condições de circulação dos resultados.

A continuidade dessa reflexão chega ao presente na afirmação de Lacy de que "superar a divisão, a impotência e a marginalização por meio da conversa é, eu diria, a metodologia fundamental da arte de prática social" (Lacy, 2022, p. 26).[64] A formulação sintetiza uma visão de arte que não se limita à produção de objetos ou imagens, mas que se constitui fundamentalmente como espaço de encontro, escuta e transformação coletiva. Uma proposição metodológica que, em Lacy, tem mais de quatro décadas de elaboração consistente. A conversa, no léxico da autora, não é mero suporte para a arte, é o que possibilita o trabalho em si. Protocolo formal, dispositivo ético e gesto político ao mesmo tempo.

Se a arte comunitária se define pelo engajamento com públicos situados, a *arte participativa* desloca o foco para a dimensão social da própria participação, cuja definição a partir de Claire Bishop (2006) nos interessa. O deslocamento que Bishop propõe, da ativação do espectador individual à dimensão social da participação, move o eixo da análise do plano fenomenológico do encontro entre obra e indivíduo para o plano coletivo das relações sociais que a participação convoca, modifica ou desestabiliza. A autora propõe uma distinção fundamental entre duas linhagens da participação:

> Essas duas abordagens continuam a ser visíveis ao longo das múltiplas instâncias de arte participativa que se desenvolvem em sua esteira: uma tradição autoral, que busca provocar os participantes, e uma linhagem desautorada, que aspira a abraçar a criatividade coletiva; uma é disruptiva e intervencionista, a outra construtiva e reparadora (Bishop, 2006, p. 11).[65]

A esse esquema, Bishop acrescenta três agendas recorrentes que motivam, segundo ela, quase toda tentativa artística de promover a participação desde os anos 1960: ativação, autoria e comunidade.

Em *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), Bishop delineia teoricamente o campo da arte participativa contemporânea. Embora exista uma série de termos correlatos — *relational, dialogic, collaborative, community-based* —, o que distingue a arte participativa é a centralidade das pessoas como meio e matéria artísticos, à maneira do teatro e da performance. A autora situa o *social turn* dos anos 1990 e 2000 em

[64] No original: Overcoming division, powerlessness, and marginalization through conversation is, I would say, the foundational methodology of social practice art (Lacy, 2022, p. 26).

[65] No original: These two approaches continue to be seen throughout the multiple instances of participatory art that develop in their wake: an authored tradition that seeks to provoke participants, and a de-authored lineage that aims to embrace collective creativity; one is disruptive and interventionist, the other constructive and ameliorative (Bishop, 2006, p. 11).

uma genealogia mais antiga, que remonta às vanguardas históricas dos anos 1910 e aos movimentos neoavanguardistas dos anos 1960:

> O traço característico de uma orientação artística para o social nos anos 1990 tem sido um conjunto compartilhado de desejos de subverter a relação tradicional entre o objeto artístico, o artista e o público. Para dizer simplesmente: o artista é concebido menos como produtor individual de objetos discretos do que como colaborador e produtor de situações; a obra de arte como produto finito, portátil e comercializável é reconcebida como projeto em curso ou de longo prazo, sem começo nem fim claramente definidos; enquanto o público, antes concebido como espectador ou contemplador, é agora reposicionado como coprodutor ou participante (Bishop, 2012, p. 2).[66]

Bishop adverte contra duas tentações simétricas: a de avaliar a arte participativa apenas por seus efeitos sociais, subordinando a estética à ética, e a de avaliar essa arte apenas por sua autonomia formal, suprimindo sua dimensão política. Para a autora, a produtividade específica das práticas participativas reside na tensão sustentada entre essas duas dimensões, uma tensão de fatores que, em sua leitura, não devem ser reconciliados, mas sustentados em tensão contínua (Bishop, 2012, p. 278). A formulação tem implicações críticas importantes, já que ela permite recusar tanto o moralismo da avaliação puramente sociológica, que mede a obra por seus benefícios sociais imediatos, quanto o formalismo da avaliação puramente estética que ignora os efeitos políticos das relações que a obra constrói.

No contexto brasileiro, a participação é posta em prática por Ricardo Basbaum como "envolvimento do outro como participante em um conjunto de protocolos indicativos dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea" (Basbaum, 2014). A formulação que introduz o projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NPB)* é estratégica. Ao definir a obra contemporânea por seu protocolo de envolvimento, e não por uma matéria, um suporte ou uma forma específica, Basbaum desloca o problema da arte do objeto para o dispositivo, do produto para o processo, e da expressão para a articulação. Iniciado em 1994 e apresentado em sua forma instalativa madura na *Documenta 12* (Kassel, 2007), consiste no oferecimento de um objeto de aço pintado a participantes — indivíduos, grupos, coletivos ou instituições — que o levam para casa por aproximadamente um mês para com ele realizarem uma experiência artística livremente proposta e escolhida. Os registros produzidos pelos participantes (fotografias, narrativas, vídeos, ações documentadas) retornam à instalação central do projeto, configurando uma rede que se constitui pelo trânsito da peça

[66]No original: The hallmark of an artistic orientation towards the social in the 1990s has been a shared set of desires to overturn the traditional relationship between the art object, the artist and the audience. To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a 'viewer' or 'beholder', is now repositioned as a co-producer or participant (Bishop, 2012, p. 2).

entre corpos, contextos e instituições. O resultado é uma obra cuja matéria é a circulação, ela não está localizada em nenhum dos objetos individuais, mas no protocolo que faz com que múltiplas experiências singulares se articulem em uma cartografia coletiva e em curso.

Basbaum elabora, ainda, a categoria de "artista-etc*",* descrita como módulo de "transatravessamento", pelo qual o artista contemporâneo atua simultaneamente como curador, crítico, pesquisador, ativista, editor, pedagogo e organizador (Basbaum, 2013, p. 83). Então, o "artista-etc*"* não se define pela soma estática de funções acumuladas, mas pelo movimento de atravessar essas funções, fazendo com que cada uma reorganize as demais. A pesquisa modifica o modo de fazer obra, a obra modifica o modo de mediar, a mediação modifica o modo de teorizar. Tal mobilidade reorganiza a economia produtiva da prática artística contemporânea. A obra deixa de ser o ponto terminal de uma cadeia que vai do estúdio à galeria para tornar-se ponto em uma rede de atravessamentos que inclui pesquisa, edição, mediação, formação e ativismo, todos eles concebidos como dimensões internas da prática artística, e não como atividades acessórias a ela.

A categoria é particularmente interessante para a análise da prática artística feminista contemporânea, que com frequência articula obra, mediação, edição, formação e ativismo em uma mesma economia produtiva, e que historicamente recusa as separações disciplinares que marginalizam a contribuição das mulheres ao campo artístico. Sua reflexão demonstra, em síntese, como a participação, longe de ser garantia de eficácia política em si, depende de protocolos claramente formulados que liberam a iniciativa do participante sem subordiná-lo ao desejo do artista, e como a posição do próprio artista, longe de estática, é ela também um regime de atravessamentos.

Em diálogo estreito com a reflexão de Basbaum, André Mesquita formula, em sua dissertação *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva* (2008), uma teorização complementar do campo. Se Basbaum pensa o artista contemporâneo como módulo de transatravessamento entre funções, Mesquita examina como esse transatravessamento se realiza, tipicamente, em forma coletiva, mediante a ação de grupos que articulam pesquisa, intervenção urbana, mídias autônomas e ativismo.

A pesquisa retoma a distinção formulada por Lucy Lippard entre arte política e arte ativista. Para Lippard, "o artista político é aquele cujos temas e contextos refletem questões sociais, em geral sob a forma de uma crítica irônica", ao passo que "o artista ativista tende a estar socialmente envolvido" (Lippard *apud* Mesquita, 2008, p. 15).[67] Mesquita acrescenta a

[67]Lppard, Lucy R. *Trojan Horses: Activist Art and Power*. In: Wallis, Brian (ed.). **Art After Modernism: Rethinking Representation.** Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984. p. 349 *apud* Mesquita, 2008, p.

essa distinção a centralidade da ação coletiva, afirmando que "é no coletivo que o ativismo encontra a sua realização criativa, onde o indivíduo busca afinar sua própria singularidade; nas colaborações e nos grupos, a percepção, a língua e as forças produtivas configuram-se como uma experiência individuada" (Mesquita, 2008, p. 10). A pesquisa reconstitui, em diálogo direto com coletivos brasileiros como Frente 3 de Fevereiro, Bijari e Contra Filé, os modos pelos quais ações coletivas se constituem simultaneamente como crítica institucional, intervenção urbana e arquivo de memória política. A reflexão de Mesquita demonstra que os coletivos analisados encarnam, em escala grupal, exatamente o regime de transatravessamento que Basbaum identifica no artista contemporâneo individual. A Frente 3 de Fevereiro atua como pesquisa antirracista, intervenção midiática e produção visual; o Bijari atravessa urbanismo crítico, arquitetura ativista e ação cultural; o Contra Filé articula educação popular, edição autoral e arte de rua.

Cinco anos mais tarde, em sua tese de doutorado, Mesquita aprofunda essa linha de pesquisa pela formulação da noção de *contracartografia*. Para o autor, os mapeamentos efetuados por artistas, ativistas e coletivos:

> [...] compartilham, em diversos níveis, experiências de produção de conhecimento, multiplicam diferentes visões de mundo, revelam conexões invisíveis e, em alguns casos, potencializam movimentos e comunidades, ajudando-nos na orientação, na observação e na intervenção de disputas, conflitos e relações de poder distribuídas no capitalismo contemporâneo (Mesquita, 2013, p. 11).

A pesquisa convoca um arquivo internacional de contracartografias — de iniciativas como Bureau d'Études, *An Atlas of Radical Cartography* e Iconoclasistas —, demonstrando que a cartografia crítica funciona, na arte contemporânea, como dispositivo de produção e socialização de conhecimentos sobre relações de poder distribuídas.

A definição de colaboração como categoria analítica é articulada por Grant H. Kester, para quem "as práticas colaborativas sugerem uma mudança de paradigma na produção artística contemporânea" e "as práticas artísticas colaborativas contemporâneas complicam noções convencionais de autonomia estética" (Kester, 2011, p. 8).[68] Essas práticas exercem, segundo o autor, três deslocamentos epistemológicos fundamentais. Complexificam a noção de autonomia estética, produzem formas inéditas de conhecimento, ao operar simultaneamente no plano estético e no plano social, e exigem métodos hermenêuticos

---

15. No original: "The political artist is one whose subjects and, every now and then, contexts, reflect social issues, usually in the form of an ironic critique. While 'political' and 'activist' artists are frequently the same people, 'political' art tends to be socially concerned, while 'activist' art tends to be socially involved.

[68]No original: Collaborative practices suggest a paradigm shift in contemporary art production [...] Contemporary collaborative art practices complicate conventional notions of aesthetic autonomy (Kester, 2011, p. 8).

diferentes daqueles consagrados pela história da arte tradicional, mais próximos das ciências sociais e da etnografia. Kester insiste, ademais, na duração. As práticas colaborativas exigem do artista um engajamento longo e situado, em diálogo com comunidades específicas, dimensão temporal que difere substancialmente do tempo curto da exposição. Para Kester (2011, p. 114), o lugar da produção criativa é deslocado do nível da ideação independente por parte do artista para um intercâmbio indeterminado e de autoria coletiva entre múltiplos interlocutores.

A definição de Kester desloca o eixo da avaliação artística da produção de objetos para a constituição de relações. O que está em jogo nas práticas dialógicas não é a fidelidade da obra a uma visão interior do artista, mas a maneira como ela permite, ou impede, o surgimento de novos conhecimentos por meio da copresença de corpos engajados em um problema comum. Essa formulação tem raízes em um percurso anterior do próprio autor. O conceito de *arte dialógica*, práticas artísticas fundadas no diálogo e na escuta como metodologia estética, foi antes proposto para descrever obras cuja substância é o intercâmbio comunicativo (Kester, 2004).

No mesmo ano em que Kester publica *The One and the Many*, Shannon Jackson (2011) reposiciona o debate sobre as práticas sociais da arte em relação à infraestrutura — pública, institucional, financeira e afetiva — que sustenta qualquer prática estética. Para a autora, opor autonomia e engajamento é uma falsa dicotomia, já que toda arte depende de redes de suporte, e a pergunta crítica é como cada prática constrói, sustenta ou problematiza tais redes. Jackson articula, assim, uma crítica contundente ao neoliberalismo. A sociedade neoliberal não apenas desmantela materialmente as estruturas públicas e coletivas de suporte, como também produz subjetividades incapazes de reconhecer sua dependência dessas estruturas. Essa dupla ação, material e psíquica, exige da prática artística engajada uma resposta igualmente dupla, produzindo obras que tornem visíveis as relações de suporte que sustentam a vida em comum, ao mesmo tempo que mobilizam afetivamente as audiências para o reconhecimento e a defesa dessas relações. A leitura de Jackson é relevante para uma análise da arte engajada com a violência de gênero, na medida em que a violência patriarcal não é um acidente do tecido social, mas, justamente, o efeito mais bruto da retração e do desmantelamento sistemático das infraestruturas de cuidado, escuta e reparação que poderiam contê-la.

Aos três conceitos anteriores — arte comunitária, participativa e colaborativa — soma-se, ao longo dos últimos quinze anos, um termo de uso crescente que sintetiza a tensão entre prática estética e engajamento político: o *artivismo*. A entrada acadêmica do termo é

localizada por Paulo Raposo (2015) em um artigo de Chela Sandoval e Gisela Latorre, de 2008, sobre ativismo digital chicano, em que o artivismo era pensado como prática e obra de indivíduos que buscavam uma relação orgânica entre arte e ativismo, exigindo, portanto, não apenas uma volição estética, mas um modo de consciência e um posicionamento político no mundo.

O conceito recobre, em Raposo (2015, p. 5), "intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas", cuja "natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência". Para o autor, o artivismo "consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística" (Raposo, 2015, p. 5). O leque de práticas mobilizadas é amplo — arte de rua, ações diretas, performances, videoarte, rádio, *culture jamming,*[69] hacktivismo, *subvertising,*[70] arte urbana, manifestos e manifestações, desobediência civil —, configurando um campo de procedimentos em que a forma poética é, ela própria, mecanismo de intervenção pública.

Para Emilie Brigouleix (2019), o artivismo não se define pela escolha de temas políticos para a arte, mas pelo modo de operação da arte como prática política. Trata-se de pensar as técnicas de protesto e mobilização como práticas artísticas e de deslocar as questões específicas da arte, "da arte de mercado a uma política de gratuidade e troca, de uma abordagem individualista a uma abordagem coletiva, do comentário infinito a uma luta concreta, imediata e performativa que explora a utopia, da performance à participação e ao diálogo" (Brigouleix, 2019, p. 1).[71] A autora adverte, contudo, contra dois riscos persistentes do campo artivista: a perda de autonomia, quando a obra se coloca inteiramente a serviço dos movimentos sociais e abdica de sua elaboração estética; e a folclorização, quando o simbolismo e o espetáculo se sobrepõem à eficácia política do gesto, esvaziando-o. Essa advertência corrobora a tensão que Bishop assinala entre a dimensão estética e a dimensão social das práticas participativas, reforçando a necessidade de uma análise atenta ao modo específico como cada obra negocia esses dois polos.

---

[69] Culture Jamming (que pode ser traduzido livremente como "interferência cultural" ou "sabotagem cultural") é uma forma de ativismo social e político que usa a ironia, a sátira e a paródia para subverter e criticar as mensagens da mídia de massa, do consumismo e das grandes corporações. O termo faz uma analogia com o radio jamming (bloqueio ou interferência em frequências de rádio). Em vez de bloquear o sinal, os culture jammers interceptam os símbolos da cultura pop e do marketing para fazê-los "falar contra si mesmos".

[70] Prática de parodiar, satirizar ou alterar anúncios corporativos e políticos.

[71] No original: [...] moving from a market art to a policy of gratuity and exchange, from an individualistic to a collective approach, from infinite commentary to a concrete, immediate and performative struggle that explores utopia, from performance to participation and dialogue (Brigouleix, 2019, p. 1)

Em uma elaboração mais recente, Raposo (2023, p. 22) amplia o conceito ao articulá-lo à *"virada social e política"* da arte contemporânea, diagnóstico que mobiliza em diálogo com Kester (2011) e com Bishop (2012), e à emergência de um novo sujeito político:

> Esse novo sujeito não é mais — ou apenas — o proletário emergente em antagonismo com a burguesia industrial [...], mas antes um conjunto de oprimidos de largo espectro nascidos em cenário de capitalismo global e herdeiros das lutas identitárias do último quartel do século XX — a saber: as mulheres, os negros e negras, os e as indígenas, os homossexuais e as lésbicas, as pessoas trans [...], o morador das periferias ou de zonas marginalizadas, o migrante e o refugiado e a juventude precária (Raposo, 2023, p. 22-23).

As sobreviventes de violência de gênero, a quem as obras analisadas dão escuta, integram precisamente esse sujeito polimórfico e historicamente situado. Raposo (2023, p. 14-15) destaca, ainda, casos diretamente relacionados ao escopo desta tese, como a organização de mulheres aymara que, na Bolívia, recorre a "ações performáticas de rua, de palco ou pela internet" para tematizar "a violência sobre a mulher e o feminicídio" — "performances políticas de dimensão bem localizada, mas intensamente contundentes e que refletem e reagem a estruturas de opressão e dominação seculares, coloniais e culturais". A formulação evidencia como o artivismo se constitui, no Sul global, como linguagem privilegiada para a denúncia e a elaboração coletiva da violência de gênero, em diálogo com gramáticas decoloniais e indígenas.

Quando articulado ao feminismo, o artivismo desloca o eixo do ativismo cidadão pelos direitos das mulheres para a posição da própria produção artística. Para Gillian Hannum e Kyunghee Pyun:

> [...] definimos "artivismo" como uma posição de fazer artístico que combina arte com ativismo. O artista como ativista não é um conceito novo. A arte contemporânea sempre foi expressão de posicionamentos sócio-políticos. De fato, tanto eliminar referências aos acontecimentos correntes quanto ser apolítico são, em si mesmos, posicionamentos políticos. O que nosso livro traz à tona é o fazer artístico matizado à luz do artivismo feminista — artistas como ativistas ou defensoras (Hannum; Pyun, 2023, p. 13).[72]

As autoras formulam, ainda, uma distinção: "o ativismo feminista que advoga pelos direitos sociopolíticos das cidadãs não está necessariamente alinhado com o artivismo feminista" (Hannum; Pyun, 2023, p. 6).[73] A distinção permite reconhecer que o artivismo

[72] No original: [...] we define 'artivism' as an art-making position that combines art with activism. The artist as activist is not a new concept. Contemporary art has always been an expression of socio-political positions. Indeed, both eliminating references to current affairs and being apolitical are in themselves political statements. What our book brings forward is nuanced art making in light of feminist artivism — artists as activists or advocates (Hannum; Pyun, 2023, p. 13).

[73] No original: Feminist activism advocating for socio-political rights of citizens is not necessarily aligned with feminist artivism (Hannum; Pyun, 2023, p. 6).

feminista não se reduz a uma instrumentalização da arte para causas feministas, gesto que aproximaria o trabalho da propaganda, mas se inscreve como modo de fazer artístico em que a posição feminista informa as próprias metodologias, escolhas formais, regimes de autoria e protocolos de circulação da obra.

As autoras ampliam, explicitamente, os parâmetros do artivismo feminista para acolher vozes trans, não binárias, indígenas e do Sul global, identificando uma genealogia que articula o feminismo decolonial latino-americano, invocando María Lugones e Silvia Rivera Cusicanqui, ao trabalho de artistas como Tania Bruguera e Ana Mendieta. Para as autoras, "o feminismo, como veículo de interseccionalidade, deve ser combinado com outros movimentos artísticos e engajamentos políticos no atual cenário político polarizado" (Hannum; Pyun, 2023, p. 13).[74] Essa proposição interseccional importa diretamente ao presente trabalho, ao convocar uma análise que articule violência de gênero, racialidade, classe, sexualidade e território. Uma análise que recuse, portanto, tanto o universalismo abstrato de um "feminino" sem marca quanto a fragmentação identitária incapaz de constituir uma agenda comum.

O artivismo, tal como o convocam essas contribuições, fornece um vocabulário relevante para nomear aquilo que as obras analisadas nesta tese realizam como práticas que articulam intervenção pública e elaboração estética, que tornam visível a violência sistêmica e que se inscrevem em uma porosidade produtiva entre arte e política. O artivismo nomeia, mais propriamente, o ponto em que a metodologia colaborativa torna-se, ela mesma, um modo de fazer política, e em que a posição política da artista é indissociável dos protocolos formais que ela elabora.

Esse debate é atualizado, no presente tecnológico, pela reunião de práticas contemporâneas em ambientes híbridos realizada por xtine Burrough e Judy Walgren (2022). O conjunto articula um leque de práticas exercidas simultaneamente no espaço público, na intervenção institucional e na circulação digital, indicando que a arte de prática social contemporânea exige uma análise sensível tanto às metodologias presenciais de escuta e mobilização quanto às infraestruturas técnicas que distribuem, ampliam ou capturam essas práticas. A entrada da dimensão tecnológica não substitui, no entanto, as gramáticas anteriores, ela as redobra, exigindo das artistas competências que vão da escuta corporificada à literacia crítica em plataformas, dados e algoritmos.

A recorrência de metodologias colaborativas, comunitárias e artivistas nas práticas artísticas feministas contemporâneas sobre violência de gênero não é coincidência. Ela

[74] No original: Feminism as a vehicle of intersectionality should be combined with other art movements and political engagements in today's polarized political setting (Hannum; Pyun, 2023, p. 13).

responde a uma série de exigências éticas, políticas e estéticas que se articulam de forma coerente: a recusa de uma posição de autoridade que fale *sobre* as vítimas em vez de *com* elas; o entendimento de que a arte pode criar espaços de escuta que outras esferas — jurídica, midiática, institucional — sistematicamente recusam; e a percepção de que a violência de gênero, como fenômeno estrutural, exige respostas que também sejam estruturais, coletivas e duradouras.

A coleta de relatos pessoais como metodologia artística, presente em *El Tendedero* de Mayer, e que reverbera em diversas práticas contemporâneas analisadas nos capítulos seguintes, compartilha uma premissa fundamental, a de que o testemunho individual, ao ser tornado público em um contexto artístico, deixa de ser apenas uma história pessoal e passa a revelar padrões estruturais. O trabalho artístico funciona aqui como mediador entre o singular e o coletivo, entre o privado e o político. Nos capítulos que se seguem, analisaremos em detalhe como essas metodologias se concretizam em obras de artistas e coletivos que, a partir de diferentes geografias, suportes e abordagens, constroem espaços de escuta, visibilidade e resistência para sobreviventes de violência de gênero, e em projetos coletivos que deslocam essas metodologias para o espaço institucional e urbano.

3. RELATOS E VISUALIDADES DE SOBREVIVÊNCIA

O terceiro capítulo desta tese é dedicado a cinco estudos de caso que abordam os trabalhos das artistas contemporâneas Tatyana Fazlalizadeh, Panmela Castro, Eleonora Ghioldi, Laia Abril e Lorena Wolffer, as quais utilizam relatos de sobreviventes de violência de gênero como base de sua produção. A análise dessas obras revela uma prática em comum, que articula a visualidade à denúncia, estabelecendo um diálogo com o pensamento feminista contemporâneo e com as vivências daquelas que contribuíram com suas histórias. Assim, as artistas tensionam a dicotomia entre o espaço privado do trauma e a esfera pública da reivindicação e do debate, em uma tentativa de desnaturalizar opressões baseadas em gênero. Propomos que essas artistas compartilham uma metodologia, ainda que aplicada a diferentes suportes, e que seus trabalhos seguem duas linhas metodológicas.

A poética dessas artistas é percorrida por duas linhas metodológicas principais: a coleta de relatos de experiências pessoais e/ou a produção de retratos. O uso dos relatos baseia-se na escuta sensível e no diálogo direto, registrando as narrativas em formato de áudio, texto enviado por redes sociais, e-mail ou escritos de próprio punho pelas participantes. Esse procedimento distribui a autoria do projeto e confere protagonismo enunciativo às sobreviventes, evitando o anonimato estatístico ao resgatar sujeitos com nome, território e história. Paralelamente, a produção de retratos — desenvolvida em suportes que variam do desenho a carvão e pintura a óleo à fotografia documental — serve como suporte físico e visual para o testemunho oral. A construção da imagem visual a partir de fotografias ou da presença física preserva a forma como cada participante deseja ser vista, atuando como um elemento de autorrepresentação que se contrapõe à expropriação simbólica comumente associada às imagens jornalísticas e jurídicas de mulheres em situação de violência.

Essas duas dimensões metodológicas são inseridas estrategicamente tanto em espaços públicos quanto em espaços institucionais, gerando discursos que questionam e desafiam a estrutura patriarcal. No espaço público, as ruas, praças, fachadas e sistemas de transporte coletivo são ocupados por meio de lambes, murais, cartazes publicitários modificados e módulos de consulta anônima. Essa inserção urbana interrompe a dinâmica do medo e da autorrestrição que historicamente moldam a experiência das mulheres na cidade, transformando superfícies urbanas em arenas de réplica e de reivindicação direta contra o assédio e o sentimento de propriedade masculina sobre os corpos. Por outro lado, a introdução das obras em espaços institucionais — como museus, galerias de arte, órgãos legislativos — inscreve os testemunhos de sobrevivência e de superação nos registros formais de cultura e

poder. Ao transpor a dor íntima para o debate público institucional, as artistas expõem as falhas sistêmicas e a permissividade de instituições policiais, judiciais, médicas e religiosas perante os agressores. Assim, o conjunto do capítulo demonstra que a articulação entre relato e visualidade retira a violência de gênero da esfera da patologia individual e a reposiciona como uma engrenagem estrutural ancorada em sobreposições de poder, propondo novas formas de visibilidade, memória e cidadania.

3.1 Tatyana Fazlalizadeh e os homens que nos mandam sorrir

A presente seção discute o projeto *Stop Telling Women to Smile* (Fig. 5), da artista e ativista afro-estadunidense de origem iraniana Tatyana Fazlalizadeh (1985, Oklahoma City), iniciado em 2012 no Brooklyn, em Nova Iorque, onde a artista vive e trabalha. O projeto nasce do desejo de discutir e subverter as percepções machistas sobre mulheres e pessoas não binárias no espaço público, a partir das reflexões da artista sobre suas próprias experiências com o assédio, e consiste em uma série de retratos, acompanhados de trechos de relatos e do que as participantes gostariam de falar para seus assediadores, instalados como lambes, pôsteres ou murais no espaço público. Fazlalizadeh colaborou com ativistas dos direitos das mulheres no México, na França, no Canadá, na Irlanda e em Trinidad e Tobago, e reuniu o conjunto do projeto, ao lado de uma seleção de entrevistas, em livro homônimo publicado em 2019 pela editora Seal Press.

Fazlalizadeh é uma ativista e artista visual com trabalhos em desenho, pintura a óleo, murais e instalações multimídia, centrando as experiências de pessoas negras, pessoas *queer* e mulheres e o modo como a raça e o gênero afetam a capacidade de uma pessoa de navegar em determinados ambientes e territórios. Formada pela University of the Arts da Filadélfia em 2007, teve obras comissionadas para a campanha *Art For Obama: Designing Manifest Hope and the Campaign for Change*, registrada e publicada em livro de mesmo nome organizado por Frank Shepard Fairey em 2009, além de trabalhos selecionados por Spike Lee para compor o design cênico do seriado *She's Gotta Have It* (2017).



Figura 5 – Tatyana Fazlalizadeh. *Tatyana*, 2014. Série Stop Telling Women to Smile. A artista ao lado da instalação do pôster com seu retrato em Atlanta, Georgia. Registro: Dustin Chambers. Fonte: The New York Times.

Stop Telling Women to Smile (ou "Pare de dizer às mulheres para sorrirem", em português) é um projeto interdisciplinar iniciado em 2012, que parte do diálogo e se transforma em arte pública. O método de trabalho da artista é relativamente estável ao longo dos anos. Fazlalizadeh contata e entrevista mulheres e pessoas não binárias sobre suas experiências com o assédio em espaços públicos, registra essas conversas em áudio e em fotografia, identifica, em cada relato, uma frase ou imagem-síntese que condense a posição da participante e, a partir das fotografias e das frases escolhidas, executa um desenho a carvão sobre papel de grande formato (Fig. 6). O desenho é depois fotografado, ampliado e impresso em pôsteres de diferentes tamanhos, colados em muros e paredes externas com cola de farinha de trigo (*wheatpaste*). Fazlalizadeh entrevistou e fotografou dezenas de pessoas ao longo do projeto.

A escolha pelo desenho a carvão sobre papel é importante para a leitura política do trabalho. Diferente da fotografia, que sempre carrega o lastro documental de seu referente, o desenho declara o trabalho da artista sobre o rosto retratado. O carvão é deslocado de seu uso convencional no ateliê para se converter em insumo de uma intervenção urbana. Há, ainda,

uma relação importante entre o tamanho do papel, sempre que possível em escala próxima de 1:1 do rosto ou maiores, e a estatura do transeunte que para diante do pôster. Os rostos colados em paredes não são imagens distantes e estão à altura dos olhos, dialogando com quem passa. A artista chega a observar, no livro que documenta o projeto, que o assédio é experimentado de perto, na altura do rosto, à curta distância. É apropriado que sua resposta visual opere na mesma escala.

O lambe-lambe é, ao mesmo tempo, técnica, gesto e dispositivo de circulação. Como técnica, é barato, rápido e replicável, o que permite à artista cobrir muitas paredes a um custo baixo. Como gesto, é cumulativo; cada cartaz adicionado a uma parede dialoga com os anteriores e com demais intervenções e publicidades. Como dispositivo de circulação, é instável, já que está sujeito aos efeitos da chuva, do sol, da passagem do tempo, da ação de transeuntes e à remoção institucional do trabalho. Assim, cada lambe tem um tempo próprio e imprevisível.



Figura 6 – Tatyana Fazlalizadeh. *Sem título*, 2015. Pôster com os dizeres "Tenho orgulho de ser negra, muçulmana e de ser uma mulher" em francês. Série Stop Telling Women to Smile. Realizada em Paris, França. Fonte: stoptellingwomentosmile.com

A imagem acima sintetiza diversos elementos centrais do método de Fazlalizadeh. À esquerda, vê-se a fotografia de referência. A participante posa diretamente para a câmera, em primeiro plano, com fundo neutro. À direita, vê-se o desenho a carvão derivado da fotografia, no qual é possível ver o traço da artista, o que afirma o lugar do desenho como um trabalho

subjetivo, e não como mera transposição mimética. A frase, em francês — "J*e suis fière d'être noire, musulmane et d'être une femme*", em português "tenho orgulho de ser negra, muçulmana e mulher" — costura a peça com os marcadores de raça, religião e gênero. O orgulho declarado é, ele próprio, uma resposta a três regimes de hostilidade que se cruzam na experiência cotidiana de mulheres negras e muçulmanas em uma cidade como Paris, na França contemporânea, por exemplo.

Há, no método de Fazlalizadeh, uma decisão relevante. O retrato é antecedido pela entrevista. A imagem que chega ao muro não é uma escolha autoral solitária, é resultado de uma conversa entre a artista e a participante, na qual esta última oferece sua narrativa, sua frase e sua presença. A autoria do projeto, portanto, é distribuída, ainda que se concentre, formalmente, no traço e na assinatura da artista. Os rostos não são, aqui, ícones de uma mulher abstrata, mas sujeitos com nome (Andrea, Caitlin, Carolyn, Tatyana, entre outras), idade, território, ocupação, opinião (Fig. 7). O cartaz evita o anonimato pacificador que reduz as vítimas a meras silhuetas estatísticas e oferece, no seu lugar, uma rede de presenças concretas e nomeadas. Ao mesmo tempo, ao agrupar essas presenças sob o mesmo título, a artista insiste em que cada experiência singular se inscreve em uma estrutura comum. Singularidade e estrutura, no projeto, não são opostas, são complementares no esforço de tornar visível.



Figura 7 – Tatyana Fazlalizadeh. Andrea, 2017. Pôster com os dizeres "Eu mereço ser respeitada", em espanhol. Série Stop Telling Women to Smile. Realizada na Cidade do México.
Fonte: stoptellingwomentosmile.com.

A experiência da artista com a realização do projeto e a relação entre sua prática artística e o trabalho de engajamento comunitário e social foram transformadas em livro publicado em 2019. Além da análise sobre seu processo artístico e dos relatos de suas próprias experiências com assédio, foram selecionadas dez entrevistas, com participantes cis, trans e não binárias de idades variadas, para integrar a publicação. A diversidade dos relatos permite que Fazlalizadeh analise os diferentes aspectos que contextualizam e se interseccionam nos episódios de assédio. São discutidas questões de gênero, raça, classe, religião, orientação sexual, padrões estéticos, território e gentrificação. Ao recusar a generalização da "mulher assediada", a artista demonstra que o assédio sexual de rua é uma prática estruturalmente ancorada em sobreposições de poder, e não um acontecimento isolado, eventual ou desviante.

O assédio nas ruas configura-se como um problema global severo, conforme apontam as pesquisas compiladas pela organização *Stop Street Harassment* (2016). Em termos globais, um estudo abrangente realizado em 15 países revelou que a Cidade do México lidera negativamente os índices, figurando como a pior cidade tanto para o assédio verbal quanto para o físico. O Brasil também apresenta dados alarmantes de prevalência. Estimativas indicam que 85% das mulheres brasileiras já sofreram alguma forma de assédio em espaços públicos, e duas em cada cinco pessoas no país relataram ter sido vítimas de contato físico indesejado, como passadas de mão ou toque (ActionAid. Nos Estados Unidos, a dimensão do problema é corroborada por dados nacionais estruturados, em que estudos históricos apontavam que 65% das mulheres já haviam vivenciado o assédio nas ruas, número que escalou para 73% em levantamentos mais recentes. Um dos recortes mais críticos desse cenário diz respeito à extrema juventude com que o público feminino começa a ser alvo dessas condutas. As pesquisas com foco etário revelam que quase 70% das entrevistadas sofreram a sua primeira experiência de assédio nas ruas com apenas 13 anos de idade ou menos, sendo que, desse grupo, mais da metade (51%) tinha entre 11 e 13 anos.

Uma das questões a ser ressaltada é o quão cedo precisamos aprender a lidar com o assédio e a nos desvencilhar dele no espaço público sem ofender e irritar os homens que se aproximam e comentam sobre nossos corpos, que muitas vezes ainda são infantis durante as primeiras experiências com esse tipo de interação. A artista afirma que, "quando penso em quão cedo o assédio sexual começou para mim e quão cedo começa para tantas meninas, fico

furiosa com a ideia de que, antes que possamos nos definir em nosso próprio corpo, alguém já determinou o que somos: objetos sexuais" (Fazlalizadeh, 2019, p. 7).[75]

Esse trecho indica algo da força política do projeto. O assédio, no relato da artista, não é um evento episódico que se possa datar ou contornar; ele é uma forma precoce de socialização que antecede qualquer possibilidade de autodeterminação corporal. Antes que a menina possa, ela mesma, definir o que seu corpo é e o que esse corpo deseja, outros — adultos, homens, desconhecidos, conhecidos — já preencheram esse espaço com sua própria definição. A consequência subjetiva é profunda. Aprende-se, antes do aprendizado da própria sexualidade, que se é interpretada como objeto sexual. E aprende-se, simultaneamente, a administrar essa interpretação alheia para não ser punida por ela.

Segundo Fazlalizadeh, o título do projeto é representativo das diferentes formas como o comportamento sexista afeta o cotidiano das pessoas assediadas. É uma frase que resume como, com muita frequência, mulheres e meninas são instruídas a mudarem sua expressão facial e sua forma de agir para parecerem mais acessíveis e afáveis para os homens. Ainda que o comando para sorrir esteja longe dos extremos que a violência machista atinge, esse tipo de interação tem o potencial de fazer com que as mulheres se sintam desconfortáveis, sexualizadas e tratadas com condescendência. Para a pesquisadora canadense Leslie Kern (2020, p. 18),[76] que se debruça sobre feminismos e ambiente urbano, "a ameaça constante de violência misturada ao assédio diário molda a vida urbana das mulheres de inúmeras maneiras, conscientes e inconscientes". A noção de "molde" proposta por Kern é importante, já que o assédio não apenas interrompe o cotidiano, ele o configura previamente. Mulheres aprendem, desde cedo, a calcular trajetos, a evitar determinados horários, a escolher roupas a partir do trânsito que farão, a manter o celular em uma mão e a chave entre os dedos, a fingir que falam ao telefone, a usar fones de ouvido para sinalizar indisponibilidade ao mesmo tempo que abrem mão da atenção plena ao entorno. Esse trabalho cognitivo permanente — descrito por Kern (2020) e por Falú (2009) como uma das principais limitações urbanas impostas a meninas e mulheres — é invisível para quem não o realiza, mas estrutura a experiência do espaço público para quem o realiza. O comando "sorria!", dito por um desconhecido na rua, é apenas um dos muitos atos pequenos que reativam, a cada vez, todo esse aparato de vigilância.

---

[75] No original: When I think about how early sexual harassment began for me, and how early it begins for so many girls, I'm enraged at the idea that, before we can define ourselves within our own bodies, someone has already determined what they are: sexual objects (Fazlalizadeh, 2019, p. 7).

[76] No original: The constant threat of violence mixed with everyday harassment shapes women's urban lives in countless ways, both conscious and unconscious (Kern, 2020, p. 18).

Essa perspectiva é corroborada pela pesquisa da filósofa australiana Kate Manne sobre como o privilégio masculino — e aqui podemos acrescentar o sentimento de propriedade sobre outros corpos — afeta o desenvolvimento de meninas e mulheres como indivíduos. Para Manne:

> A misoginia é capaz de causar dor, com certeza, e muitas vezes o faz. Mas mesmo quando não está ativamente machucando alguém, ela tende a desencorajar meninas e mulheres a se aventurarem fora dos limites. Se nos desviarmos ou errarmos, sabemos o que nos espera (Manne, 2020, p. 15).[77]

A imagem que Manne propõe para descrever o funcionamento da misoginia é comparável a uma cerca elétrica invisível. A violência efetiva é o que dá realidade à ameaça, mas a maior parte do trabalho disciplinar é feita pelo medo do choque antes mesmo de ele ocorrer. A análise da autora é particularmente útil para compreender o pedido para sorrir como expressão cotidiana e aparentemente trivial de um quadro mais amplo do privilégio masculino, no qual homens se sentem autorizados não apenas a olhar, comentar e tocar, mas a esperar que mulheres performem afetos positivos como tributo à sua presença. O "direito à admiração" descrito pela autora existe, portanto, como uma das engrenagens do mesmo dispositivo punitivo descrito pelas participantes de Fazlalizadeh. Quando a mulher não sorri, não responde, não agradece, o assédio se reorganiza em forma de insulto, ameaça, perseguição ou violência física. Há, em outras palavras, um continuum entre o comando aparentemente cortês e o gesto explicitamente violento — continuum que o projeto da artista torna visível ao reunir, sob um mesmo título, tanto os relatos do "sorria" quanto os relatos das agressões físicas.

A já mencionada distinção proposta por Manne (2018) entre sexismo e misoginia, em que o primeiro seria o ramo ideológico do patriarcado, voltado a justificar a desigualdade, e a segunda, seu braço punitivo, voltado a aplicar sanções a mulheres que violem as normas de gênero, se aplicada à série de Fazlalizadeh, permite ler cada cartaz como um documento sobre o funcionamento concreto desse braço punitivo, o que ocorre quando uma mulher não cumpre o que dela se espera no espaço público. Os relatos cobrem todo o espectro, do comentário aparentemente amistoso ao xingamento racial, da intimidação visual à perseguição em transporte público, da abordagem sexualizada à violência física consumada. O projeto, lido em conjunto, demonstra que a passagem de um polo ao outro é mais rápida do que supõem os discursos que dissociam o "mero elogio" da "violência de verdade".

---

[77] No original: Misogyny is capable of causing pain, to be sure, and it often does so. But even when it isn't actively hurting anyone, it tends to discourage girls and women from venturing out of bounds. If we stray, or err, we know what awaits us (Manne, 2020, p. 15).

Os limites de que falam Manne (2020) e Kern (2020) foram analisados, em perspectiva latino-americana, pela antropóloga mexicana Marcela Lagarde, em *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Referenciada anteriormente, a obra propõe uma cartografia das formas pelas quais o patriarcado fabrica diferentes "cativeiros" femininos, como a esposa-mãe, a religiosa, a prostituta, a presa, a louca, entendidos como modos historicamente sancionados de viver sob subordinação. Para a autora:

> [...] o cativeiro 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, concretizado em vidas estereotipadas, sem alternativas. Tudo isso é vivido pelas mulheres desde a subalternidade à qual as submete, o domínio de suas vidas exercido sobre elas pela sociedade e pela cultura classistas e patriarcais, e por seus sujeitos sociais (Lagarde, 2005, p. 37).[78]

Retomar a formulação de Lagarde (2005) é útil para o argumento desta seção porque desloca a discussão do plano dos comportamentos individuais para o plano das instituições, das culturas e dos sujeitos sociais que ocupam a vida das mulheres como se ocupa um território. O assédio sexual de rua pode ser lido, nesse sentido, como um dos rituais de ocupação cotidiana. A cada comentário, a cada olhar fixo, a cada toque não solicitado, o sujeito masculino reafirma seu direito de governar, ainda que por instantes, o corpo da mulher que passa. Não se trata, portanto, apenas de uma agressão pontual; trata-se de uma reativação permanente do estatuto de propriedade.

Lagarde (2005, p. 91) também aponta para uma definição de patriarcado que, além da dominação sobre as mulheres e sobre outros sujeitos sociais marginalizados, desfaz a lógica comunitária e solidária entre os indivíduos. Trata-se de um fenômeno cultural do machismo, que reforça o poder masculino, inferioriza e discrimina as mulheres, e exalta uma virilidade calcada nessa dominância. Os cativeiros descritos pela autora não se limitam, portanto, ao espaço doméstico; estendem-se ao corpo da mulher como território ocupado, vigiado e administrado por outros sujeitos sociais. O espaço público, para a mulher, é um espaço em que essa ocupação encontra suas formas mais difusas e, ao mesmo tempo, mais constantes.

---

[78] No 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 ello es vivido por las mujeres desde la subalternidad a que las somete, el dominio sobre sus vidas que ejercen sobre ellas la sociedad y la cultura clasistas y patriarcales, y sus sujetos sociales." (Lagarde, 2005, p. 37).

Esse deslocamento do espaço público como liberdade para o espaço público como território a ser disputado a partir do ato de colar pôsteres com rostos de mulheres e frases que recusam o assédio inscreve no tecido urbano uma resposta que rompe o roteiro do cativeiro. Não se trata, obviamente, de uma libertação completa, mas possui valor simbólico significativo, porque transforma a parede em superfície de fala feminina, em forma de reivindicação inscrita exatamente no lugar em que esse respeito tende a ser negado.

Ou seja, podemos compreender *Stop Telling Women to Smile* como parte de um movimento contrário ao discurso estabelecido pelo sistema de dominância patriarcal. De acordo com Fazlalizadeh (2019, p. 16), "o projeto trata de recuperar o espaço público, reivindicando autoridade sobre nossos corpos e as ruas".[79] Ao inserir as respostas e reivindicações junto dos retratos de cada uma das participantes, a artista apresenta um contraponto à cultura do assédio e à ideia de que a presença de mulheres e meninas é uma mera decoração ou fonte de entretenimento no cotidiano dos homens (Fig. 8).

Ao observarmos o cartaz da Figura 8, percebemos que o rosto está centralizado e direcionado ao transeunte. O olhar é frontal, sem traço de performance amistosa. Logo abaixo, em letras dispostas em três linhas, a frase *"Women are not outside for your entertainment"* demonstra o que a artista quer dizer quando afirma que "queria que as mulheres falassem diretamente com os homens que assediam mulheres na rua [...] porque não é fácil rebater" (Fazlalizadeh, 2019, p. 9).[80] O cartaz, portanto, não é uma denúncia genérica. Ele é uma interpelação direta ao homem que se aproxima.

[79] No original: The project is about taking back space in public, reclaiming authority over our bodies and the street (Fazlalizadeh, 2019, p. 16).
[80] No original: I wanted the women to speak directly to men who harass women on the street [...] because it's not easy to talk back (Fazlalizadeh, 2019, p. 9).



Figura 8 – Tatyana Fazlalizadeh. Sem título, 2013. Pôster com os dizeres “Mulheres não estão na rua para o seu entretenimento”. Série Stop Telling Women to Smile. Boston, Estados Unidos.
Fonte: stoptellingwomentosmile.com.

Esse mecanismo de interpelação é central ao projeto. Cada cartaz é, simultaneamente, retrato e enunciado. Mas o enunciado não é dirigido ao espectador especializado da galeria, e sim ao assediador potencial, ainda que, por força do dispositivo, o cartaz seja lido também por quem não assedia. A obra constrói uma cena pública na qual a participante retratada se dirige, a uma figura masculina específica e, em primeira pessoa, a si mesma, ao tomar posse da fala. Essa estrutura tripartite — artista, participante, transeunte — desfaz a oposição entre observador e observada que tantas vezes estrutura a representação da mulher na arte. Aqui, é a retratada quem olha de volta, fala primeiro e fixa o termo do encontro.

Ainda sobre a percepção de que meninas e mulheres no espaço público são interpretadas como objeto ou bem público, passíveis de violência só por ali estarem, Leslie Kern afirma:

> A cultura do estupro nos ensina que estar sozinha em público é se expor à ameaça de violência sexual e, portanto, a vigilância faz parte da experiência de estar sozinha na

> cidade para a maioria das mulheres. Mas poderia ser de outra forma? E como podemos lutar para isso acontecer? (Kern, 2020, p. 153).[81]

A pergunta de Kern coloca um problema metodológico para a teoria feminista urbana. Como pensar a cidade não apenas a partir do diagnóstico da violência, mas a partir do exercício de imaginação de outra cidade? A autora insiste que esse exercício é necessário e que ele deve ser informado pela história de soluções criativas com as quais mulheres já enfrentaram a vulnerabilidade urbana. Fazlalizadeh, mesmo sem citar Kern, participa do mesmo esforço de imaginação. Em uma das passagens centrais do livro homônimo, a artista pede explicitamente que sua leitora imagine como seria sentir liberdade na rua:

> Tente se imaginar sentindo liberdade na rua. Como seria se tivéssemos a liberdade de fazer contato visual com qualquer pessoa sem nos preocuparmos com a possibilidade de isso ser interpretado como um convite sexual? O que poderíamos fazer ao ar livre, que espaços poderíamos criar? O que isso faria pelas estruturas da cidade e pelo desenvolvimento urbano? O que isso faria com o senso das mulheres sobre o nosso lugar no espaço público? Sei que me sentiria mais segura, mais calma e mais confiante quando saísse de casa. E desejo isso para todas nós (Fazlalizadeh, 2019, p. 221).[82]

A pergunta da artista articula um exercício de imaginação política que é, em si, uma das contribuições mais relevantes do projeto, ao deslocar o foco da denúncia do assédio para a especulação sobre outra cidade possível. Os retratos que a artista cola nas paredes não são apenas representações, são presenças. São, ainda, presenças que respondem, com a fala que cada pôster carrega, pelos olhares que as retratadas dirigem ao transeunte, pela escolha de instalar o trabalho em ruas, esquinas e fachadas onde o assédio comumente acontece. O lambe-lambe se torna, portanto, ao mesmo tempo, testemunho, interpelação e reparação simbólica do território.

A perspectiva interseccional[83] do projeto fica bastante evidente porque o trabalho foi produzido com a participação de mulheres negras, mulheres latinas, mulheres trans e pessoas não binárias. Em cada caso, o pôster contextualiza o assédio como um fenômeno atravessado por marcadores específicos: o racismo que sexualiza precocemente meninas negras; a

---

[81] No original: Rape culture teaches us that to be alone in public is to open yourself to the threat of sexual violence and thus vigilance is a part of the experience of being alone in the city for most women. But could it be otherwise? And how do we fight to make that happen? (Kern, 2020, p. 153).

[82] No original: Try to imagine feeling that free on the street. What would it feel like if we were free to make eye contact with anyone without worrying that it will be taken as a sexual invitation? What would we be able to do outside, what spaces would we be able to create? What would it do for city structures and urban development? What would it do for women's sense of our place in the public space? I know I would feel safer, calmer, and more confident when I leave my house. And I wish that for all of us (Fazlalizadeh 2020, p. 221).

[83] O termo "interseccionalidade" foi cunhado pela jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw, como crítica do feminismo negro à tendência a se abordar "raça e gênero como categorias mutuamente exclusivas de experiência e análise" (Crenshaw 1989, 139).

xenofobia que faz das mulheres latinas alvo de comentários agressivos sobre seus corpos; a transfobia que combina assédio e ameaça de violência letal; a islamofobia que persegue mulheres muçulmanas no espaço público; a homofobia que pune publicamente expressões de afeto entre mulheres. Os textos escolhidos para acompanhar os retratos funcionam como bordões breves e diretos que recusam o roteiro da gentileza imposta. A economia textual permite a leitura rápida, possível mesmo em deslocamento.

Há, na recusa da generalização, uma posição importante. A experiência do assédio para uma mulher branca de classe média em uma rua residencial de Boston é distinta da experiência de uma mulher negra em Atlanta ou no Brooklyn, e distinta da experiência de uma mulher latina, imigrante, em Paris ou na Cidade do México. Embora as estruturas que sustentam o assédio sejam comuns — privilégio masculino, divisão sexual do trabalho, interpretação dos corpos femininos como objetos disponíveis —, suas modulações concretas variam segundo um conjunto interseccional de marcadores.

Vale registrar, ainda, o cuidado da artista em relação ao tema da raça em sua prática. Embora o projeto não exija que cada participante se identifique a partir de marcadores raciais, é evidente, no conjunto da série, uma sobrerrepresentação de mulheres negras, latinas, indígenas, sul-asiáticas, árabes e muçulmanas, em uma escolha que deslocaliza a representação hegemônica da "mulher assediada" como uma figura branca de classe média, imagem muito presente na cultura *true crime* (crimes reais) estadunidense. Em uma cidade como Nova Iorque, onde a geografia do assédio, da pobreza e da gentrificação se sobrepõe à geografia racial, esse deslocamento é, por si só, um gesto político que afirma que a luta contra o assédio é parte da luta antirracista, e não um capítulo paralelo a ela.

Esse mesmo cuidado se traduz no modo como Fazlalizadeh aborda territórios em transformação. Vários dos lambes da artista foram colados em bairros sob processo de gentrificação, como Bedford-Stuyvesant, em Nova Iorque, ou diferentes vizinhanças de Detroit. A presença dos pôsteres nesses lugares dialoga com o deslocamento de moradores, o aumento do controle policial e o encarecimento da vida cotidiana; o assédio sexual de rua é, nesse contexto, um dos muitos vetores pelos quais corpos racializados são lembrados de que sua permanência no bairro é negociável. O cartaz colado na parede de uma rua em gentrificação se inscreve, portanto, em mais de uma disputa simultânea: a do gênero, a da raça, a da classe e a do próprio direito de permanecer.

A abordagem interseccional presente no trabalho de Tatyana Fazlalizadeh sugere que, por meio de uma perspectiva racial e de gênero, pode-se pensar no direito à cidade como o direito a uma vida livre de violências. Para a arquiteta e ativista argentina Ana Falú (2009, p.

89), é preciso compreender que os cidadãos não experienciam a cidade de forma homogênea, já que estão sujeitos a diferentes níveis de violência. A experiência de um homem e de uma mulher no transporte público, por exemplo, é perpassada por medos diferentes. De acordo com Falú, para conceber cidades mais democráticas e inclusivas das mulheres como cidadãs, é preciso que elas se apropriem desse território, das formas organizadas de vida social, política, econômica e cultural. Ela afirma que:

> Nesse sentido, a persistência das violências contra as mulheres no âmbito público e os medos que elas desencadeiam funcionariam 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 seguro (Falú, 2009, p. 91).[84]

A autora formula, com essa observação, uma das chaves mais produtivas para a leitura de *Stop Telling Women to Smile*. O medo, na análise da autora, não é apenas reação subjetiva a uma ameaça factual, é um "elemento obturador" dos direitos formalmente conquistados pelas mulheres. Conquistou-se o direito de circular, de votar, de estudar, de trabalhar, mas, no plano da experiência cotidiana, a circulação é interditada por uma trama de medos cuja função é produzir autorrestrição. Esse mecanismo equivale a confiscar no concreto aquilo que foi concedido na lei.

Assim, a divisão do espaço público atua em conjunto com a divisão sexual do trabalho, vinculando os homens aos espaços produtivos e as mulheres aos espaços domésticos. Para Falú (2009, p. 94), essas divisões são características da permanência de uma masculinização dos espaços públicos produtivos, que mantém o entendimento das mulheres como cidadãs apenas por meio de sua relação com os homens. Cabe sublinhar, ainda, que a obra de Falú dialoga diretamente com a tradição latino-americana do "direito à cidade" enunciada por Henri Lefebvre e atualizada por David Harvey, mas a desloca em uma direção específica. O direito à cidade para as mulheres não é apenas o direito de participar das decisões sobre o espaço urbano; é também o direito de circular por ele sem medo.

Tomada em conjunto, a leitura de Falú, Lagarde, Manne e Kern permite compreender que o assédio que S*top Telling Women to Smile* denuncia não é um excesso comportamental

---

[84] No original: En tal sentido, la persistencia de las violencias contra las mujeres en el ámbito público y los miedos que las mismas desencadenan, funcionaría como elemento obturador de los derechos ganados por las mujeres, generando limitaciones en la apropiación de los espacios públicos. Es decir, el temor de las mujeres a transitar, usar y disfrutar libremente de la ciudad se traduce en una suerte de 'extrañamiento' respecto a lo público, en tanto el espacio privado, aunque las estadísticas demuestren lo contrario, sigue siendo percibido como seguro (Falú, 2009, p. 91).

de indivíduos isolados, mas a manifestação rotineira de um pacto que organiza simultaneamente a cidade, o trabalho e os corpos. O trabalho de Tatyana Fazlalizadeh demonstra como raça, gênero, classe e outras identidades se entrelaçam nas experiências de assédio, enfatizando que a luta contra a opressão deve considerar essas múltiplas dimensões. Fazlalizadeh convida o público a imaginar um futuro em que a liberdade de movimento e a segurança no espaço público sejam direitos garantidos para todas, todos e todes, questionando as normas sociais que perpetuam a cultura do assédio e da violência. Em essência, é o mesmo convite feito por Kern quando propõe a ideia de uma cidade feminista:

> Uma cidade feminista deve ser uma cidade em que as barreiras — físicas e sociais — sejam eliminadas, em que todos os corpos sejam bem-vindos e acomodados. Uma cidade feminista deve ser centrada no cuidado, não porque as mulheres devam continuar sendo as principais responsáveis pelo trabalho de cuidado, mas porque a cidade tem o potencial de distribuir o trabalho de cuidado de forma mais uniforme. Uma cidade feminista deve se voltar para as ferramentas criativas que as mulheres sempre usaram para apoiar umas às outras e encontrar maneiras de incorporar esse apoio à própria estrutura do mundo urbano (Kern, 2020, p. 77).[85]

Stop Telling Women to Smile é um exemplo de como incorporar essas ferramentas citadas por Kern (2020) no espaço e no debate público. O projeto não expõe apenas as experiências de assédio enfrentadas, ele também desafia as normas patriarcais que permeiam o espaço urbano, oferecendo uma plataforma para que opiniões e experiências que desviam dessas normas sejam acessadas. Fazlalizadeh, ao utilizar retratos e relatos pessoais, constrói um diálogo com o público e o território que reivindica a autonomia sobre os corpos e a presença das mulheres nas ruas, subvertendo a ideia de que elas devem se comportar de maneira a agradar os homens. Além disso, a análise das vozes coletadas no projeto destaca a necessidade de um repensar coletivo sobre a cidade e seus espaços, promovendo um ambiente mais inclusivo e seguro. A obra de Fazlalizadeh, portanto, não é apenas uma crítica ao assédio, mas um chamado à reflexão sobre as possibilidades de desenvolvimento de um espaço urbano que respeite e valorize a presença feminina, contribuindo para a desconstrução de um sistema que historicamente marginaliza e silencia essas vozes. *Stop Telling Women to Smile* pode ser interpretado como um manifesto pela dignidade e pelo direito à cidade, pelo direito de existir plenamente no espaço público e pelo direito de não sentir medo.

---

[85] No original: A feminist city must be one where barriers—physical and social—are dismantled, where all bodies are welcome and accommodated. A feminist city must be care-centred, not because women should remain largely responsible for care work, but because the city has the potential to spread care work more evenly. A feminist city must look to the creative tools that women have always used to support one another and find ways to build that support into the very fabric of the urban world (Kern, 2020, p. 77).

Para o argumento desta tese, importa reter três deslocamentos realizados pelo projeto. O primeiro é o deslocamento da denúncia. Fazlalizadeh recusa a forma da estatística sem corpo e devolve nome e rosto a cada relato, transformando o dado agregado em retrato vivo. O segundo é o deslocamento do espaço. O muro, que tradicionalmente sustenta o discurso publicitário, partidário ou estritamente masculino sobre a cidade, passa a sustentar o discurso de mulheres e pessoas não binárias sobre suas próprias experiências. O terceiro é o deslocamento do horizonte. Ao convidar suas leitoras a imaginar uma cidade sem o comando de sorrir, a artista produz, ela mesma, uma teoria afirmativa do espaço público.

3.2 Retratos e relatos por Panmela Castro

Trabalhando originalmente com grafite no subúrbio do Rio de Janeiro sob o pseudônimo Anarkia Boladona, Panmela Castro (Rio de Janeiro, 1981) desenvolveu, desde cedo, um interesse pela interação entre seu corpo feminino marginalizado e a paisagem urbana, sendo uma das primeiras grafiteiras a pichar trens na região metropolitana do Rio. Castro tem formação em pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e especialista em Direitos Humanos, Responsabilidade Social e Cidadania Global pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Sua prática artística se concentra na construção de performances informadas por experiências pessoais, visando fomentar uma afetividade recíproca com indivíduos que compartilham realidades vividas semelhantes. Esses engajamentos se manifestam em diferentes meios, incluindo vídeo, fotografia, objetos e pintura. A intersecção do trabalho artístico de Castro com o ativismo pelos direitos humanos e o feminismo resultou na fundação da Rede NAMI em 2010.[86]

A artista, que também já falou abertamente sobre suas próprias experiências com violência de gênero, aborda o tema em diversas de suas obras. É o caso de *Caminhar* e *Feminicídio*, ambas de 2017, *Vestido* (2019) e *Bandeira ou Feminicídio de Pindorama* (2022), todas da série *Indumentária Marcada*, na qual a artista emprega manchas de tinta vermelha

[86] A Rede NAMI é uma organização brasileira que atua na promoção dos direitos das mulheres e no combate à violência de gênero, utilizando a arte urbana como ferramenta de transformação social. A iniciativa capacita mulheres, meninas e pessoas LGBTQIA+ por meio de oficinas de grafite e outras expressões artísticas, além de promover a conscientização sobre as diversas formas de violência e fortalecer a autonomia feminina e dissidente de gênero. A Rede já foi homenageada pela 12.ª Bienal da UNE (2021), premiada pelo The WE Empower UN SDG Challenge — Vital Voices (2021), finalista do Prêmio Atitude Carioca, na categoria "Quem faz diferente" (2021) e indicada para o 3.º Prêmio seLecT de Arte e Educação.

em vestidos e tecidos brancos. Em entrevista concedida a esta pesquisa, Castro (2025) descreve esse modo de trabalho como um processo "natural", decorrente do acolhimento contínuo, ao longo de quinze anos de Rede NAMI, de mulheres que buscavam a artista para compartilhar suas histórias de violência e sobrevivência.

A série *Retratos Relatos* (*HerStory*) foi iniciada em 2019 e concebida como um projeto artístico de longa duração que aborda a complexidade da violência de gênero. A iniciativa baseia-se na criação de um conjunto de retratos que emerge do acolhimento da artista aos relatos de mulheres cisgênero, mulheres transgênero e pessoas com identidades de gênero dissidentes acerca de suas vivências com distintos níveis de violência de gênero. As pinturas, frequentemente em óleo sobre linho, são apresentadas em formato de díptico, justapostas às narrativas textuais redigidas pelos sujeitos retratados, "consolidando a união entre a representação visual e o testemunho oral" (Castro [s.d.]). Esses testemunhos são enviados por e-mail e redes sociais previamente, ou escritos de próprio punho, evidenciando uma prática artística que integra a voz das sobreviventes ao processo criativo.

A construção do retrato a partir de uma fotografia enviada pela própria pessoa retratada é um aspecto central da poética da série. Conforme explicita a artista em entrevista:

> Os retratos eu faço a partir da foto que a mulher me manda — é uma releitura dessa foto. Inclusive, eu não costumo fazer retratos de pessoas rindo com os dentes à mostra, mas, nessa série, tenho, porque foram fotos enviadas dessa forma. [...] Geralmente são *selfies*, a grande maioria são *selfies*. Elas se fotografam como gostariam de estar, fazem a expressão ali (Castro, 2025).

Esse procedimento implica uma dupla autoria do olhar, porque, ao mesmo tempo que a pintura passa pela mediação interpretativa da artista, ela preserva a forma como cada participante deseja ser vista. E é nele que a poética da série se decide como pintura, e não apenas enquanto tema, já que Castro trabalha a tensão entre dois regimes visuais de estatuto desigual: a *selfie* imediata e acessível e o retrato a óleo sobre linho, que pertence à tradição do retrato reservada às figuras de poder. Castro (2025) reitera essa decisão como ética do trabalho, destacando que "se a mulher me enviou aquela foto, era assim que ela queria ser mostrada, era assim que ela queria aparecer". Se, de um lado, a participante decide a própria aparição ao se fotografar como gostaria de estar, e Castro preserva essa decisão quando opta por não alterar o sorriso, o cabelo e a roupa, de outro, a artista relê essa imagem na tela e nela imprime sua interpretação pictórica, de modo que a pintura não copia a fotografia, mas a reelabora. As duas autorias não se anulam, coexistem na mesma superfície. A sobrevivente entrega a figura já composta, com enquadramento, pose e expressão definidos, e a artista trabalha em cima da imagem sem expropriar esse gesto de autorrepresentação. A imagem que

ingressa no espaço expositivo não é, portanto, apropriação iconográfica da sobrevivente, mas a continuação de um gesto de autorrepresentação iniciado pela própria retratada, uma diferença importante em termos de cuidado, na medida em que ali se apresenta em oposição à expropriação simbólica que caracteriza as imagens jornalísticas e jurídicas geralmente associadas a mulheres em situação de violência.

A série, além de expor as diferentes manifestações da violência de gênero — psicológica, moral, física, sexual e patrimonial —, também enfatiza a importância dos mecanismos de proteção e denúncia. Ao dar visibilidade a histórias de sobrevivência, como a da Dra. Cristina Lopes Afonso, cujo caso contribuiu para a promulgação da Lei Maria da Penha, Castro busca reforçar a relevância de estratégias de mobilização social no enfrentamento e prevenção da violência de gênero no Brasil. A própria artista esclarece, ainda, que a iteração específica analisada se distingue de outras frentes do projeto:

> Naquele trabalho de Retratos Relatos com as vítimas, mulheres que contam suas histórias enquanto vítimas, mas também de superação [...] eu não alterava a foto. Apenas reproduzia. Lógico que colocava minha interpretação artística ali, mas não mudava o sorriso, não mudava o cabelo, não mudava a roupa, não mudava nada (Castro, 2025).

Em seu depoimento, Dra. Cristina Lopes Afonso (Fig. 9) relata o episódio, ocorrido em 1986, quando ela tinha 20 anos, em que seu então companheiro a agrediu e ateou fogo em seu corpo, resultando em queimaduras que cobriram 85% de sua superfície corporal (Portal da Alego, 2023). Cristina havia se formado em Educação Física pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) em 1985 e havia sido aprovada para uma pós-graduação na Alemanha. Até o dia do ataque, o marido nunca a havia agredido fisicamente, apesar de perpetrar violência psicológica. Embora o agressor tenha sido condenado a uma pena de 13 anos e 10 meses de prisão, a lentidão e as deficiências do sistema jurídico da época para lidar com crimes de violência doméstica ressaltaram a necessidade de uma legislação mais robusta. Após a recuperação, Cristina se formou em Fisioterapia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, foi chefe do serviço de Fisioterapia do Pronto-Socorro para Queimaduras de Goiânia e do Instituto Nelson Pícolo de 1990 a 2014, presidiu a Comissão Nacional de Prevenção da Sociedade Brasileira de Queimaduras e o Conselho Científico do Núcleo de Proteção aos Queimados. Além do trabalho com vítimas de queimaduras, passou a engajar-se ativamente na defesa de vítimas de violência doméstica em um contexto de escassez de políticas públicas eficientes. Cabe registrar, ainda, que o retrato de Cristina foi um dos poucos da série produzido com a sobrevivente presencialmente no ateliê — exceção a um procedimento que, em geral, prescinde da copresença, conforme a artista relata: “todos foram pelo envio da

imagem. O da doutora Cristina, sim, foi feito no ateliê. Mas é que, às vezes, as séries vão se misturando" (Castro, 2025).

O caso de Cristina foi um dos episódios emblemáticos ocorridos nos anos 1980, mesmo período em que Maria da Penha sobreviveu a duas tentativas de feminicídio. Neste outro caso, entretanto, a justiça tardou a punir o companheiro. 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 convalescença, Maria voltou para casa. O marido a manteve em cárcere privado e tentou eletrocutá-la durante o banho. Sobrevivendo mais uma vez, ela recorreu à Justiça. Marco Antonio saiu em liberdade do primeiro julgamento em 1991 e do segundo em 1996, apesar da condenação.



Figura 9 – Panmela Castro. Dra. Cristina Lopes Afonso, 2021. Série Retratos Relatos. Óleo sobre linho e caneta esferográfica sobre papel sulfite. Díptico. Pintura: 120 × 90 × 8 cm. Manuscrito: 104 × 34 × 4 cm. Fonte: https://www.panmelacastro.com.

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 à 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. 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. É a partir desse momento que mais políticas públicas em relação ao problema da violência contra a mulher são consolidadas no país.

Cabe ressaltar, entretanto, que, seguindo a lógica do *backlash* agenciado por movimentos neoconservadores, a garantia dos direitos das mulheres e da comunidade LGBTQIA+ no Brasil segue sendo um campo de disputa acirrado. Conforme o Atlas da Violência 2025, apesar de uma redução geral nos homicídios, o país ainda enfrenta um cenário preocupante de violência contra mulheres e pessoas LGBTQIA+. No biênio 2023–2024, houve um aumento de casos de feminicídio, com as mulheres negras sendo as principais vítimas (IPEA, 2025, p. 29-31). A maioria desses casos ocorre no ambiente doméstico, praticados por parceiros ou ex-parceiros (IPEA, 2025, p. 31-33). Em relação à população LGBTQIA+, apesar da subnotificação, os registros de violência contra transexuais e travestis apresentaram um aumento significativo (IPEA, 2025, p. 76). Essa intensificação do quadro de violência, ainda que mascarada por discursos institucionais de igualdade, ilustra o que Segato (2016, p. 153) descreve como o caráter "lentíssimo" do tempo da estrutura de gênero, que persiste e se rearticula apesar da multiplicação de leis, políticas públicas e mobilizações.[87]

Assim, a abordagem utilizada por Panmela Castro em seu projeto auxilia a compreender o cenário evidenciado por esses dados a partir de uma perspectiva de sobrevivência e luta, priorizando as experiências de mulheres negras. É o caso do retrato da escritora e poeta Tatiana Sant'Ana (Fig. 10), cujo testemunho relata o fim de um relacionamento e um ciclo de abusos e ameaças.

[87] No original: El género tiene un tiempo tan largo como el tiempo de la especie, un tiempo lentísimo, mucho más lento que el de la historia de las mentalidades. Es un tiempo casi cristalizado, parece un tiempo natural. Es por eso que es tan difícil modificar la opresión de género(Segato, 2016, p. 153).



Figura 10 – Panmela Castro. Tatiana Sant'Ana, 2023. Série Retratos Relatos. Díptico. Óleo sobre linho e impressão sobre papel, 120 × 90 × 8 cm. Fonte: https://www.panmelacastro.com.

Tatiana relata as dificuldades do processo de denúncia, incluindo a estigmatização, mas enfatiza que sua busca era por segurança para si e para sua filha. Sua narrativa detalha o uso de ferramentas de apoio e proteção — como o Ligue 180 e o site Maria da Penha Virtual / Medida Protetiva RJ —, que facilitaram a renovação de sua medida protetiva. Menciona ainda o apoio psicológico recebido em um Centro Especializado de Atendimento à Mulher (CEAM) e a camada adicional de complexidade por ser mulher negra, enfrentando o racismo para além da violência de gênero. Apesar de um processo exaustivo e marcado por diversas formas de

violência institucional, Tatiana destaca a arte como meio de cura e a importância de expor suas vivências para alcançar a liberdade e inspirar outras mulheres.

Outra questão trazida pelo depoimento de Tatiana é a situação das crianças que convivem com violência doméstica. Assim como as mães sobreviventes, elas estão sujeitas a desenvolver sequelas psicológicas e emocionais duradouras. A exposição à violência doméstica pode submeter crianças e adolescentes a um estresse traumático severo e contínuo, servindo como um importante precursor para o desenvolvimento do Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT) (Margolin; Vickerman, 2007). Como a violência no ambiente familiar costuma ser crônica e repetitiva, ela desafia os critérios diagnósticos tradicionais do TEPT, geralmente diagnosticado em soldados veteranos de guerra, configurando-se muitas vezes como um trauma complexo (Margolin; Vickerman, 2007, p. 3-4). Estima-se que entre 13% e 50% dos jovens expostos à agressão entre os pais desenvolvam o transtorno (Margolin; Vickerman, 2007, p. 2). Além disso, essa condição gera uma situação paradoxal e devastadora para o desenvolvimento infantil, pois o progenitor, que deveria ser a principal fonte de segurança e suporte para mitigar o estresse, atua simultaneamente como o próprio agente do perigo, comprometendo sua disponibilidade emocional e minando o senso de autorrespeito da criança (Margolin; Vickerman, 2007, p.4). Quando falamos em uma "guerra contra as mulheres", não podemos omitir que essa guerra afeta, também, as crianças e adolescentes que testemunham as violências.

A beleza e a dignidade dos retratos também não devem ser ignoradas, pois apresentam um forte contraponto à maneira como vítimas e sobreviventes são vistas e culpabilizadas pela sociedade. As pinturas vêm acompanhadas por narrativas que demonstram a importância do apoio mútuo entre mulheres e a construção de comunidades baseadas em respeito e afeto. É o caso da atriz e pedagoga Wescla Vasconcelos (Fig. 11), que relata uma infância e adolescência marcadas por diversas formas de violência, incluindo abuso sexual.



Figura 11 – Panmela Castro. Wescla Vasconcelos, 2023. Série Retratos Relatos. Díptico. Óleo sobre linho e impressão sobre papel, 120 × 90 × 8 cm. Fonte: https://www.panmelacastro.com.

A narradora destaca a importância do apoio de sua mãe, que, apesar de suas próprias experiências com violência doméstica, lhe ensinou a identificar e reagir a situações de abuso, e do Conselho Tutelar, onde recebeu apoio e orientação. A busca por conhecimento também é enfatizada por Wescla, que narra que seu gosto pelos estudos a fez se engajar no ativismo, graduar-se em pedagogia e mudar-se para o Rio de Janeiro. No Rio, aproximou-se de suas principais referências, outras pessoas transgênero e travestis, criando uma rede de apoio por meio da Casa NEM, um dos primeiros abrigos LGBTQIAPN+ do Brasil. A trajetória de Wescla evidencia o caráter coletivo das estratégias de sobrevivência. O que se constitui ali não é apenas um percurso individual de superação, mas a fabricação de uma rede afetiva e

política que oferece abrigo, formação e protagonismo a pessoas sistematicamente expulsas das instituições convencionais.

Do ponto de vista metodológico, o que sustenta a possibilidade desses encontros narrativos é uma longa experiência ativista. Em entrevista, Castro (2025) observa que a passagem da escuta cotidiana ao trabalho artístico foi "bem natural", decorrente do fato de que, na Rede NAMI, "sempre acontecia de virem mulheres conversar comigo sobre suas experiências". Foi nessa convivência diária com relatos de violência que se delineou a possibilidade de "transformar isso em um trabalho de arte", pedindo que cada mulher enviasse sua história e sua imagem. Após as primeiras exposições, a recepção retroalimentou o processo, na medida em que outras mulheres passaram a enviar cartas escritas à mão. A escuta artística emerge, portanto, como continuidade de uma escuta ativista, e não como dispositivo extraordinário descolado da vida cotidiana da artista. Esse fluxo é reafirmado por Castro (2025) ao discutir a relação entre a sua prática como artista e o trabalho na Rede NAMI:

> Muita gente fala que a Rede Nami é um desdobramento do meu trabalho, mas, na verdade, acho que esse trabalho de arte é um desdobramento do trabalho na Rede Nami. [...] Como pessoa que trabalha na Rede Nami, com projetos sociais e impacto direto, você vê realmente a mudança acontecer (Castro, 2025).

A inversão proposta pela artista é importante para a compreensão da série. *Retratos Relatos* não se origina de um "tema" escolhido a posteriori, mas se inscreve em uma continuidade institucional, jurídica e pedagógica, em que a obra é um dos vetores de ações sociais mais amplas, como a formação de adolescentes negras, a denúncia de violadores em posições de liderança e o estabelecimento de protocolos profissionais de acolhimento.

A produção artística de Panmela Castro é informada pelo conceito de dororidade, essencial na discussão sobre a série *Retratos Relatos*. Criado pela professora, escritora e ativista feminista antirracista brasileira Vilma Piedade, o conceito surge como uma resposta ao conceito limitado de sororidade comumente utilizado por setores do feminismo branco para apaziguar desavenças e sentimentos 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 (Piedade, 2020, p. 13).

O conceito coloca em questão a suposta homogeneidade da luta feminista, baseada em um perfil de mulher branca e de classe média e, portanto, excludente. O que Piedade ensina em diálogo com Lélia Gonzalez e Angela Davis é que raça é um determinante de classe social, decisivo para a imposição de violências e ausências. A autora fala de um "lugar-ausência" designado pelo racismo, a invisibilidade do "Não Ser, sendo" (Piedade, 2020, p. 17). Diante dos dados de feminicídio e violência doméstica no Brasil, principalmente no que diz respeito ao recorte racial, essa invisibilização e silenciamento se tornam particularmente evidentes.

Nesse sentido, o trabalho de Castro prioriza experiências e pontos de vista ainda pouco visibilizados. Para a artista, ao compartilhar suas histórias, as pessoas retratadas estão transformando sua dor em encorajamento para outras pessoas e reforçando a importância das estratégias de mobilização para prevenir e confrontar a violência. A artista pondera, contudo, uma inflexão particular sobre o uso do conceito de dororidade em sua prática:

> Quando a Vilma escreve o livro e fala da dororidade, é uma palavra que surgiu para falar da mulher negra, em específico. [...] Quando trago isso para o trabalho, já incluo todas as mulheres que de alguma forma sentem dor, porque a própria Vilma fala no livro que a dor, quando bate no peito [...], dói igual. Lógico que sabemos que existem privilégios, que o nível de sofrimento de uma pessoa para outra muda. [...] É a dor que acaba criando essa força política para mudar, para lutar pela mudança. Quando trago o sentido de dororidade, trago mais nesse sentido da força política a partir da dor que se sente. Trago num sentido um pouco diferente do da Vilma (Castro, 2025).

O desvio proposto por Castro não dilui o caráter racializado do conceito formulado por Piedade, mas o expande e o adapta à sua poética. Assim, a dororidade é interpretada como força política mobilizada a partir do reconhecimento mútuo da dor. Trata-se do que Piedade sintetiza ao perguntar e, ao mesmo tempo, responder sobre o caráter convocatório do conceito:

> Agora, voltando ao conceito, ou parte dele, surge outra questão – Será que a Dor une todas as Mulheres? [...] 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 (Piedade, 2020, p. 15).

Essa dor relacionada ao ser mulher, ou a uma dissidência de gênero perpassada pelo feminino, é resultado do processo de manutenção de um sistema de poder e exploração ancorado em um "mandato de masculinidade" (Segato, 2016, p. 21), como vimos anteriormente. A antropóloga argentina, em sua análise da violência sexual como ferramenta dessa estrutura, aponta que outros tipos de agressão, desde os mais silenciosos, como a

violência psicológica, até o extremo do feminicídio, exercem um controle dos corpos desobedientes a esse mandato. É essa "irmandade masculina entendida como um pacto que necessita de vítimas sacrificiais" (Segato, 2016, p. 155)[88] que se sustenta na exposição reiterada dos corpos feminizados a diferentes níveis de violência. Discorrendo sobre essa gama de violências, cuja persistente ameaça também serve como dispositivo de silenciamento, Segato observa:

> [...] as agressões que as mulheres sofrem na violência diária, nos abusos do lar e nas novas formas informais de guerra são o termômetro que nos permite diagnosticar as transições históricas da sociedade como um todo. É por isso que devemos ser capazes de reivindicar a restituição da plenitude ontológica dos espaços da vida feminina e a capacidade e o direito das mulheres de falar ao público a partir de sua parcialidade (Segato, 2016, p. 95).[89]

Segato comenta ainda o lema feminista da década de 1970, que afirma que "o pessoal é político", e reflete sobre os poucos casos em que o mote se traduziu em leis e políticas públicas. A autora chama atenção para a necessidade de diferentes abordagens em relação à esfera pública, já que esta é centralizada no sujeito masculino e "a estrutura expropriadora e violenta de gênero não cedeu em lugar nenhum" (Segato, 2016, p. 95).[90] Para desestabilizar essa ordem e escapar de seu controle, o caminho seria mediante uma "pluralização de mundos", possibilitada pela compreensão e valorização de diferentes experiências, pelo diálogo e pelo uso de uma abordagem interseccional. Essas características se fazem presentes em *Retratos Relatos*, articulando diferentes realidades para criar uma poética colaborativa de resistência. A obra de Castro, ao reunir relatos enviados por mulheres e dissidências de gênero, mobiliza um arquivo afetivo e político que dá visibilidade exatamente aos lugares onde a estrutura de gênero opera sua exação cotidiana: a casa, o ambiente íntimo, o ambiente comunitário, a instituição.

Além de perpassada pela dororidade, a prática artística em questão depende de outro fator: a vulnerabilidade, que permite a dinâmica sensível de narrar e absorver experiências de violência e sobrevivência. Uma vulnerabilidade compartilhada que se transforma em narrativas de resistência. Judith Butler (2016, p. 25) propõe que se interprete a vulnerabilidade como parte do movimento de resistência, e não como uma característica de passividade oposta

---

[88] No original: [...] la hermandad masculina entendida como un pacto que necesita de víctimas sacrificiales (Segato, 2016, p. 155).

[89] No original: [...] las agresiones que las mujeres sufren en la violencia diaria, en los abusos del hogar y en las nuevas formas informales de la guerra son el termómetro que nos permite diagnosticar las transiciones históricas de la sociedad en su totalidad. Por eso debemos ser capaces de reivindicar la restitución de la plenitud ontológica de los espacios de la vida femenina y la capacidad y el derecho de las mujeres a hablar al público desde su parcialidad(Segato, 2016, p. 95).

[90] No original: [...] la estructura expropiadora y violenta del género no ha cedido en ningún lugar" (Segato, 2016, p. 95).

à autonomia e à ação. A filósofa argumenta que, em oposição ao lugar de impotência e dependência paternalista das instituições (Butler, 2016, p. 22), é necessário reconhecer que:

> Em algumas vertentes do feminismo, a vulnerabilidade tem sido encarada como um valor na teoria e na política feminista. Feministas de diferentes vertentes há muito tempo defendem um sujeito relacional como forma de contestar principalmente as formas liberais de individualismo, implicadas como estão nos conceitos capitalistas de autointeresse e nas fantasias masculinas de domínio soberano (Butler; Gambetti; Sabsay, 2016, p. 3).[91]

Apontando para um caminho coletivo no enfrentamento das violências, as autoras afirmam que "a vulnerabilidade é parte da resistência, manifestada por novas formas de intervenções políticas corporificadas e modos de aliança caracterizados pela interdependência e ação pública" (Butler; Gambetti; Sabsay, 2016, p. 7).[92] A vulnerabilidade de mulheres e da comunidade LGBTQIA+ é desproporcionalmente produzida e distribuída social e politicamente pelas estruturas de poder sob o neoliberalismo e as condições de austeridade, bem como pela violência de Estado. Mas, analisando o trabalho de Panmela Castro, é possível ver um exemplo de como essa vulnerabilidade é mobilizada para desenvolver dinâmicas de agenciamento e resistência coletiva.

Esse agenciamento se manifesta, também, na forma como a artista se posiciona ao lidar com a recepção crítica e institucional do seu trabalho. Em entrevista, ela comenta o tipo de crítica que ainda é dirigida a pesquisas e produções artísticas feministas sobre violência de gênero, principalmente no campo acadêmico:

> Acho que existe muito preconceito da academia, e uma leitura de que é um tema antigo. A arte feminista tem mais de cinquenta anos. É como se fosse uma coisa velha. [...] Lembro que, quando fiz meu mestrado, meu professor fez essa crítica: "mas você está tratando de questões muito antigas". O que acontece é que, apesar de serem antigas, não foram resolvidas. As mulheres passam por isso todos os dias e, por isso, continuam relevantes (Castro, 2025).

A observação de Castro ressoa diretamente com a tese de Segato (2016, p. 153) sobre o tempo longuíssimo da estrutura de gênero. A insistência da artista em abordar o tema frente a um campo cultural progressista em seu discurso, mas que segue reproduzindo silêncios, é, ela mesma, uma decisão política. Ao manter a violência de gênero como matéria recorrente de

---

[91] No original: Within certain strands of feminism, vulnerability has been seen as a value in feminist theory and politics. Feminists of various stripes have long advocated a relational subject as a way of contesting primarily liberal forms of individualism, implicated as they are in capitalist notions of self-interest and masculinist fantasies of sovereign mastery (Butler; Gambetti; Sabsay, 2016, p. 3).

[92] No original: "Vulnerability is part of resistance, made manifest by new forms of embodied political interventions and modes of alliance that are characterized by interdependency and public action (Butler; Gambetti; Sabsay, 2016, p. 7).

sua poética, Castro recusa o gesto neoliberal de ressignificar a luta feminista como "coisa velha" e reafirma seu caráter contemporâneo e estruturalmente urgente.

Se a articulação entre dororidade e vulnerabilidade resistente fornece o esqueleto teórico que sustenta a leitura política de *Retratos Relatos*, é na trama do cuidado e da cura que a série encontra a sua dimensão mais íntima, aquela que afeta diretamente a vida das pessoas retratadas e da própria artista. Para bell hooks (2021a, p. 63), "o amor é o que o amor faz, e é nossa responsabilidade dar amor", sendo o amor não um sentimento, mas uma prática composta por "confiança, compromisso, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade" (hooks, 2021a, p. 82). Essas categorias, lidas ao lado da metodologia de Castro, deixam de ser abstratas. A confiança é o que torna possível o envio da imagem e do relato; o compromisso é o que sustenta o gesto de não alterar a autorrepresentação; o cuidado se manifesta na manutenção de protocolos profissionais de encaminhamento; o respeito aparece na preservação do tempo e da escolha da sobrevivente; e a responsabilidade pública traduz-se na exposição que devolve à esfera comum o testemunho. A artista ressalta como percebe a dimensão curativa que a série passou a ocupar no percurso das mulheres retratadas:

> De certa forma, o retrato é um processo curativo. Ele funciona meio que para enterrar o que aconteceu, para você superar, digerir aquilo tudo. Acho que, enquanto está acontecendo, o pensamento principal é como sair daquela situação (Castro, 2025).

A imagem do retrato como aquilo que "enterra" a experiência da violência é potente e merece ser desdobrada. Ao referir-se ao gesto pictórico em termos funerários, Castro (2025) inscreve a obra no campo dos rituais de luto. O retrato não anula a violência sofrida, mas a desloca do tempo presente e abre espaço para que a sobrevivente seja vista, novamente, como alguém em estado de superação e não de submissão. Trata-se de uma abordagem radicalmente distinta da exibição da dor pela dor. A violência é nomeada no relato escrito, mas a imagem afirma o corpo da retratada em sua dignidade. A escolha, observada pela artista (Castro, 2025), de não alterar "o sorriso", "o cabelo", "a roupa", abriria espaço para uma cura no sentido em que hooks (2021a, p. 82) formula o amor como ato de reconhecimento do outro como sujeito de direitos.

Castro (2025) acrescenta uma observação importante sobre a temporalidade dessa cura. Para ela, as mulheres que enviam seus relatos e suas fotografias "são mulheres que já passaram por essa situação e conseguiram sair", e o número de participantes que ainda vivem o ciclo ativo de violência seria "mínimo":

> Depois fizemos *Retratos Relatos: Subvertendo a Dor*, que eram todas histórias de superação. E geralmente as mulheres que enviam essas cartas, esses e-mails, são mulheres que já passaram por essa situação e conseguiram sair, por isso tivemos a ideia da exposição. O número de mulheres que ainda se encontram nessa situação é mínimo. Acho que, quando elas estão vivenciando aquilo, o problema é tão grande que não dá para ver de outra forma (Castro, 2025).

Essa ponderação delimita o lugar específico do trabalho dentro do espectro da violência de gênero. A obra atua no tempo do depois, quando a vítima pode reconhecer-se como sobrevivente e o retrato pode funcionar como rito de fechamento. Como observa bell hooks (2021a, p. 184), "sofrimentos desnecessários nos ferem" e "a escolha que temos é não permanecer presos a eles", sendo a cura, nesse sentido, gesto ativo de interrupção de uma economia patriarcal que prospera no isolamento e na repetição da dor. *Retratos Relatos* cria, portanto, uma dinâmica em que essa interrupção pode ser performada, não para encobrir a violência, mas para inscrever o relato em um circuito de reconhecimento coletivo.

A dimensão curativa do trabalho não se restringe, contudo, ao plano simbólico. Ela supõe e exige uma infraestrutura de cuidado profissional, lentamente sedimentada ao longo de quinze anos de Rede NAMI. Castro (2025) descreve esse saber acumulado em termos de protocolos e de uma certa "naturalidade" aprendida:

> É que já trabalhamos com isso há muito tempo. No início, era bem chocante. Mas hoje, depois de quinze anos, costumamos dizer que estamos calejadas. É tanta desgraça, cada coisa pesadíssima, que nem nos abalamos mais. Eu, a Maybel,[93] que é a curadora, e as meninas aqui, estamos acostumadas a lidar com tanta coisa cabeluda, uma pior do que a outra. Tratamos com bastante naturalidade porque descobrimos que não é natural que isso aconteça, mas é uma constância. Acabamos naturalizando o lidar com o problema. Não naturalizando o problema, mas o lidar com ele (Castro, 2025).

Essa distinção é relevante. O que se naturaliza, segundo a artista, não é a violência, cuja persistência, conforme analisado nas seções anteriores, é o principal índice da estrutura patriarcal, mas o conjunto de procedimentos de acolhimento, escuta e encaminhamento. A "calejadura" descrita por Castro (2025) pode ser lida como uma forma específica de autocuidado coletivo, ligada à divisão do trabalho ativista entre artista, curadoria e equipe técnica. É, em alguma medida, o que Segato (2016, p. 95) chama de "restituição da plenitude ontológica dos espaços da vida feminina". Ao manter um espaço em que mulheres conseguem sustentar a intensidade do trabalho com a violência sem serem destruídas por ela, afirma-se a possibilidade política de uma vida feminina dotada de continuidade e autoridade no espaço público.

---

[93] Maybel Sulamita (Curitiba, 1991) é historiadora, curadora e pesquisadora, e colaboradora frequente de Panmela Castro.

É no mesmo terreno do cuidado profissional que se inscreve a crítica que Castro (2025) faz ao engajamento emocional sem técnica. A artista é enfática ao apontar os riscos da intervenção bem-intencionada, porém intrusiva:

> Tem os protocolos certinhos: o que pode e o que não pode. Como te falei, eu não posso chegar dando palpite sobre o que acho. Esse é o maior erro de feministas que querem ajudar outras mulheres, se metem demais, e isso, às vezes, é negativo. [...] Temos que dar informação e oportunidade para a mulher sair dali, mas a saída tem que ser uma escolha dela, porque são muitas questões envolvidas. Aqui, por exemplo, damos a carta de encaminhamento, mas não pegamos na mão da mulher e a levamos. Porque ela pode não querer e se sentir constrangida de não querer, isso quebra a confiança (Castro, 2025).

Há, nessa fala, uma ética do limite. O cuidado, longe de ser sinônimo de tutela ou de salvação heroica, é antes a sustentação de um espaço em que a agência da sobrevivente pode ser exercida sem ser invadida. Essa formulação dialoga com a concepção que Butler apresenta de vulnerabilidade como condição relacional do sujeito. Reconhecer a vulnerabilidade do outro não significa anular a sua capacidade de ação, mas oferecer as condições materiais e simbólicas para que essa ação possa ocorrer (Butler, 2016, p. 25). O contrário, o paternalismo, ainda que feminista, "quebra a confiança", como diz Castro (2025), e reinscreve a sobrevivente no lugar do qual o trabalho buscava retirá-la. A artista descreve, ainda, uma cena que sintetiza esses limites:

> Lembro de uma das exposições que fiz: uma das monitoras contou que havia uma mulher que estava apanhando do marido, que era uma liderança local. Pegamos essa mulher, isolamos, protegemos. Daqui a pouco, a mulher tinha fugido dali e ido atrás dele (Castro, 2025).

O episódio explicita o caráter não linear das rotas de saída da violência. A tentação de aplicar uma solução imediata desconsidera, como aponta Castro (2025), a rede de "muitas questões envolvidas" — afetivas, econômicas, familiares, comunitárias — em que cada situação se sustenta. O cuidado responsável, nesse sentido, não é o que retira a mulher do contexto, mas o que mantém aberta, ao longo do tempo, a possibilidade de ela mesma reconfigurar esse contexto. Em *Retratos Relatos*, o relato exposto, ainda que se refira a um episódio singular, sustenta para a sobrevivente a permanência pública de seu testemunho e, para outras mulheres, a evidência de que essa rota existe.

É na chave da elaboração de protocolos que a noção de cuidado adquire sua dimensão mais política. Castro (2025) relata o trabalho recente em torno de um caso de violência sexual em ambiente espiritual:

> Agora mesmo, estou com um problema: recebemos uma denúncia, e parece ser um caso de uma liderança espiritual que vem abusando de muitas pessoas, tipo um João

> de Deus da vida. É uma situação bem nova para nós. O que fizemos, dentro da Rede Nami, foi pesquisar, falar com outras organizações e mulheres que passaram por isso e resolveram a situação. Estamos falando com uma das vítimas, que hoje é ativista, para ver para onde encaminhar esse tipo de caso. Sabemos que o Estado — geralmente trabalhamos com o Estado ou município — não está preparado. É uma situação muito mais complexa. É um trabalho técnico, vamos dizer, que realizamos aqui. Não pode haver envolvimento emocional (Castro, 2025).

O fragmento é particularmente revelador. Ele demonstra que o trabalho de cuidado envolve, entre outras coisas, a produção contínua de saber. Cada situação nova obriga a Rede NAMI a investigar, a consultar mulheres "que passaram por isso e resolveram a situação" e a articular-se com outras organizações. O cuidado é, portanto, também um trabalho de elaboração coletiva de conhecimento, em que a experiência das sobreviventes ocupa lugar central. Se a prática do cuidado requer saber, e saber, nesse contexto, é justamente aquilo que o Estado, segundo Castro (2025), "não está preparado" para sustentar, diante dessa lacuna institucional, a rede de organizações feministas se constitui como infraestrutura paralela de produção de protocolos e de circulação de saber.

É necessário que façamos um adendo sobre o aspecto religioso em casos de violência de gênero. No Brasil, o estudo *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil*, produzido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) em parceria com o Instituto Datafolha (FBSP; Datafolha, 2023), aponta que 42,7% das mulheres evangélicas declararam ter sofrido algum tipo de violência doméstica ao longo da vida, contra 35,1% das católicas — diferença sustentada em quatro edições consecutivas da pesquisa. A leitura desses dados mostra que a sobreincidência se articula a um conjunto de barreiras institucionais. Segundo o levantamento, 53% das mulheres em situação de violência recorrem primeiro à igreja, ante apenas 28% que procuram delegacias especializadas, e a orientação pastoral predominante é "a resignação e a oração para que o agressor mude seu comportamento". Em pesquisa qualitativa sobre o tema, Valéria Cristina Vilhena (2010, p. 4) demonstrou que a sacralização do matrimônio nas igrejas pentecostais e neopentecostais brasileiras transforma a permanência em relações violentas em virtude religiosa, afirmando que "valores como doçura, abnegação, perdão e sofrimento são enaltecidos na cultura religiosa, e o casamento é visto como sagrado, não passível de rompimento" (Vilhena, 2010, p. 4)

Retomando o relato de Panmela Castro, a artista também menciona o custo pessoal desse trabalho, que muitas vezes a expôs diretamente à violência:

> Quando comecei, cansei de... já tive caso de marido bater na minha porta querendo me matar junto com a mulher, porque achava que eu estava fazendo a cabeça dela contra ele. Hoje sabemos o que pode e o que não pode; temos os protocolos de trabalho aqui (Castro, 2025).

A passagem é importante por situar o protocolo não como burocracia abstrata, mas como saber forjado em situações concretas de risco. O cuidado de si e das trabalhadoras é parte constitutiva do cuidado das sobreviventes. Sem proteção da equipe, não há sustentabilidade do projeto. Lê-se aqui, novamente, a articulação proposta por Butler, Gambetti e Sabsay (2016, p. 7) entre "interdependência e ação pública" — a vulnerabilidade compartilhada entre artistas, monitoras, mulheres atendidas e suas redes mais amplas é o que sustenta a possibilidade política do trabalho, e essa interdependência só é viável quando sustentada por procedimentos explícitos de cuidado.

Em *Comunhão: a busca das mulheres pelo amor*, bell hooks (2021b) localiza no encontro entre mulheres a possibilidade de quebra do isolamento construído pelo patriarcado. A autora lembra, citando Susan Griffin, que

> O desejo por comunhão existe no corpo. Não é apenas por razões estratégicas que se reunir é um ato que esteve no cerne de todo movimento por mudança social [...]. Essas reuniões eram em si a realização de um desejo que reside no âmago da imaginação humana, o desejo de nos colocarmos em comunidade, de fazer da sobrevivência um esforço compartilhado, de experimentar uma reverência palpável nas conexões uns com os outros e com a terra que nos sustenta (Griffin *apud* hooks, 2021b, p. 26).

A leitura de hooks (2021b) sobre essa comunhão permite descrever *Retratos Relatos* também como exercício do que a autora chama de "círculo de amor", um espaço em que mulheres podem reconhecer-se como íntegras, formar "comunidades de mulheres que se amam e se respeitam" e, com isso, afastar-se da violência patriarcal (hooks, 2021b, p. 21). Cada relato exposto ao lado do retrato funciona como uma linha desse círculo, conectando experiências singulares de mulheres negras, brancas, trans, cis, lésbicas e dissidências de gênero ao que Piedade (2020, p. 15) descreve como a comunidade ampliada das "Mulheres". A insistência da artista em preservar a voz e a imagem como cada participante deseja apresentar-se é, em si, um ato de amor no sentido proposto por hooks (2021a), reconhecer o outro como sujeito de direitos, não como propriedade nem como objeto da narrativa alheia.

Vale notar, por fim, que a relação entre dor compartilhada e ação política coletiva também pode ser lida em diálogo com a fundamentação dada por Castro (2025) ao uso que faz da dororidade. A artista enfatiza que é "a dor que acaba criando essa força política para mudar, para lutar pela mudança". Esse deslocamento da dor à força política aproxima a proposta da artista da concepção de hooks (2021b, p. 16) sobre o papel das mulheres mais velhas em "resgatar meninas e jovens, oferecendo a elas uma visão do amor que vai ampará-las em suas jornadas". A diferença está no escopo, enquanto hooks se concentra na transmissão de conhecimento entre gerações, Castro o executa em termos de redes ativistas e

pedagógicas, caso, por exemplo, da formação de adolescentes negras pela Rede NAMI, ações que vêm formando "a nova geração que iria reconstruir tudo depois que aquilo passasse" após os desmontes recentes nas políticas para mulheres. Cuidado e cura, nesse sentido, atravessam não apenas o tempo individual das sobreviventes, mas o tempo geracional das lutas feministas brasileiras.

3.3 O retrato como denúncia e resistência nos trabalhos de Eleonora Ghioldi

Eleonora Ghioldi (1972, Buenos Aires) é uma fotógrafa, documentarista e pesquisadora argentina. Cursou Sociologia na Universidade de Buenos Aires até 1994, quando migrou para os Estados Unidos para estudar fotografia na Universidade da Califórnia, Los Angeles, na Faculdade Municipal de Pasadena e no Centro Internacional de Fotografia em Nova Iorque. Sua formação acadêmica incorpora abordagens teóricas em campos como a imagem, a cultura visual e a antropologia, elementos que exercem influência em sua prática fotográfica. Vive entre Los Angeles e Buenos Aires desde então e, atualmente, integra o Núcleo de Estudos Pós-coloniais, Performances, Identidades Afrodiaspóricas e Feminismos (NUSUR) do Instituto de Altos Estudos Sociais (IDAES), na Universidade Nacional de San Martín. Em 2019, organizou o livro *Feminismos insurgentes* em parceria com as pesquisadoras Andrea Beltramo, Karina Bidaseca, Ianina Lois e Lucía Nuñez Lodwick, e em 2022 publicou *Guerreras de Eleonora Ghioldi*. Ambas as obras foram publicadas pela editora independente Milena Caserola. Sua atuação combina prática artística, pesquisa e engajamento social, dedicando-se a projetos autorais e colaborativos que exploram temas de identidade, memória coletiva, transformações urbanas e relações humanas sob uma perspectiva feminista.

Aqui, examinamos três projetos desenvolvidos por Ghioldi, em diálogo com as manifestações de violência de gênero e com as articulações coletivas em prol da busca por direitos na Argentina, e a análise é informada por entrevista concedida pela artista para esta pesquisa. Os projetos analisados são *Guerreras*, *Aborto Legal Ya!* e *Atravesadxs*. Cada um desses trabalhos consiste na criação de retratos fotográficos e na compilação de relatos pessoais sobre as experiências individuais das participantes em relação aos temas propostos.

Guerreras foi iniciado em 2011, a partir de conversas de Eleonora Ghioldi com três amigas que lhe confidenciaram suas vivências pessoais de violência sexual. O projeto, constituído por uma série de retratos acompanhados de testemunhos escritos e sonoros, foi se expandindo ao longo do tempo. Aos relatos das amigas, durante o período em que Ghioldi

viveu nos Estados Unidos, somaram-se os relatos coletados em uma viagem a Ciudad Juárez,[94] no México. Ghioldi (2025) afirma que não queria "estereotipar o feminicídio em Juárez como o único existente", e ressalta que sentiu necessidade de incluir o contexto argentino no trabalho.

Com o retorno da fotógrafa ao seu país de origem, mais pessoas se interessaram em participar, resultando em um grupo diverso. São, majoritariamente, mulheres cis e trans de diferentes idades e recortes raciais, abrangendo diferentes vozes e perspectivas. Ghioldi as fotografa em suas casas durante um processo de escuta sensível, de modo a capturar sua individualidade, vulnerabilidade, dignidade e força. O tema também foi expandido e o projeto passou a abordar questões que vão além da violência sexual, mas que também são perpassadas por ela, incluindo a epidemia do feminicídio na América Latina, a esterilização forçada e os desaparecimentos não apenas durante o período da ditadura civil-militar na Argentina, mas também em tempos de democracia. Assim, foram coletados relatos e memórias de amigos e familiares das vítimas, totalizando cerca de cinquenta relatos que integrariam as exposições do projeto.

Dentre os relatos estão as histórias de Verónica Sanches, cujos pais, Santiago e Cecilia, foram sequestrados, torturados e desaparecidos pela junta militar; de Mariana Montecinos (Fig. 12), sobre a repressão direcionada a mulheres trans; e de Norma Laguna Cabral, mãe de Idalí Guache Laguna, uma das tantas jovens desaparecidas em Ciudad Juárez. Sobre as violências sexuais, alguns relatos trazem episódios da vida adulta nos quais os perpetradores foram desconhecidos, chefes, colegas de trabalho, namorados e maridos. Outros trazem episódios da infância em que os perpetradores foram pais, irmãos, primos, avôs, vizinhos e professores. O trabalho oferece, dessa forma, uma visão sistêmica de como as violências de gênero permeiam as experiências em níveis diferentes, sem esquecer as subjetividades de cada contexto.

[94] Localizada na fronteira do estado de Chihuahua com El Paso, no Texas. Tornou-se símbolo global da violência de gênero devido ao crescente número de casos de feminicídio registrados desde a década de 1990.



Figura 12 – ©Eleonora Ghioldi. *Guerreras*. *Mariana*. Salta, Argentina, 2018.

Fonte: Imagem cedida pela artista.

Podemos nos deter no retrato de Mariana por alguns momentos. Para além do relato que denuncia as violências reiteradas e perseguição policial, é fundamental destacar que é um retrato de uma mulher trans na terceira idade. A imagem de Mariana, viva, digna e usufruindo do direito de envelhecer, confronta os dados que indicam uma expectativa de vida para as mulheres trans abaixo da média da população. Diante dessa realidade de mortalidade, a produção de registros sobre o envelhecimento dessas pessoas atua na formulação de um horizonte de sobrevivência e projeta a possibilidade de futuro.

Em seu relato, Mariana expõe a violência institucional exercida pelo aparato policial contra mulheres transexuais, caracterizada por perseguições e detenções arbitrárias. Como estratégia de proteção, ela saía para dançar na companhia de amigas cisgêneras, utilizando sua passabilidade feminina para tentar evitar a vigilância das autoridades. Entretanto, isso não era o bastante, e, durante uma batida policial, a identificação de sua identidade civil gerou escárnio entre os agentes, resultando em um aprisionamento sem amparo legal por até trinta dias. No cárcere, Mariana sofreu a violência do corte forçado de seus cabelos compridos, o que desencadeou um processo de sofrimento marcado por choro diário ao confrontar a alteração de sua imagem física. Mariana também afirma que isso não anulou sua subjetividade. Ao ser libertada, ela adquiriu uma peruca, transformando o acessório em um instrumento de reafirmação de sua identidade de gênero e de sua determinação em viver conforme sua autopercepção.

Guerreras tenta romper com a lógica de isolamento e vergonha imposta a sobreviventes das violências de gênero. Ao tratar de forma respeitosa e sensível cada relato, Ghioldi aponta para a importância de não se calar e indica saídas coletivas a partir do compartilhamento de experiências, tanto das violências quanto dos processos de superação e de enfrentamento. Diante de experiências tão variadas, tão pessoais, e que se assemelham a tantas outras, é possível entender duas mensagens: a vítima não está sozinha e nunca é a culpada.

A escala de tempo do projeto, quinze anos de pesquisa, é indissociável da sua dimensão metodológica. Em entrevista, Ghioldi (2025) define *Guerreras* como “o eixo principal, a coluna vertebral” de sua produção e identifica a escuta como condição da obra, afirmando que “o mais importante é poder escutar a outra pessoa, estar ali, e que a outra pessoa sinta que você está escutando e que o depoimento que está dando é valioso, porque é fundamental e único, não é mais um, é o seu depoimento” (Ghioldi, 2025). A escuta longa explica também o respeito à possibilidade do recuo. Há participantes que aceitam expor o retrato em galeria, mas não na internet, e há quem decida se retirar do projeto, decisões

acolhidas como parte legítima do processo. A própria escolha pelo testemunho em primeira pessoa, escrito de próprio punho ou em registro sonoro, ratifica a coautoria implícita do trabalho. Esses procedimentos respondem àquilo que Emma Lewis (2021, p. 88) sugere ser a pergunta mais produtiva diante de uma prática fotográfica comunitária, independentemente de qual seja a relação do fotógrafo com a comunidade: "Quais são os princípios com os quais o fotógrafo aborda seu tema? Qual [...] é a natureza de sua troca?"[95]

A natureza da troca em *Guerreras* se constitui pela duração e pela rede. Em vez de recorrer a organizações ou casas de acolhimento — espaços que já concentrariam, de partida, sobreviventes de violência sexual —, Ghioldi privilegia a disseminação boca a boca, em que cada participante apresenta a próxima. A fotógrafa registra, na primeira página dobrável de seu livro, um mapa desenhado à mão livre com os nomes interligados como em um organograma afetivo e afirma que "o que me interessava era mostrar que todos conhecíamos alguém que havia tido uma experiência de violência sexual" (Ghioldi, 2025). A cadeia de afetos reverte a representação dominante das violências de gênero como acidentes circunscritos, situando-as em uma trama de proximidade que atravessa universidades, vizinhanças, profissões e gerações.

As escolhas formais reforçam essa decisão metodológica. As fotografias são feitas na casa das participantes, com luz natural, sem cenografia. A artista pede que nada se modifique em função de sua chegada e relata as instruções dadas a quem participa, conforme se mencionou em sua entrevista: "por favor, não mude nada, não arrume, não mexa nos móveis, não se maquie se não se maquia; se se maquia, se maquie" (Ghioldi, 2025). A presença ou ausência da maquiagem, a desordem doméstica, os pés descalços nos retratos californianos e calçados nos argentinos e mexicanos compõem registros não estilizados do cotidiano de cada retratada. Quanto ao enquadramento, Ghioldi destaca que posiciona a câmera "sempre um pouco abaixo do nível dos olhos delas, porque [...] eu tentava o contrário, colocá-las em posição de poder" (Ghioldi, 2025). Assim, as imagens escapam do que a artista entende como um estereótipo na representação de mulheres abusadas. A lente 35 mm, ligeiramente grande-angular, amplia o primeiro plano e confere monumentalidade às figuras retratadas sem deformá-las. As mulheres aparecem com a autoridade dos corpos que sustentam um relato, e não com a fragilidade dos corpos exibidos como prova de um dano. Esse vetor de visibilidade

[95] No original: A more constructive and open-ended line of inquiry might be, 'what are the principles with which the photographer approaches their subject?' 'What [...] is the nature of their exchange?' (Lewis, 2021, p. 88).

ressoa com a tarefa que Lewis (2021, p. 6) atribui à prática fotográfica feminista de "tornar as mulheres críveis e audíveis".[96]

O projeto foi exposto em diversas cidades argentinas, em museus, galerias e espaços públicos, sempre acompanhado de conversas e oficinas. Foi considerado de interesse público pelo Senado de la Nación, que também recebeu a exposição intitulada *Guerreras: historias de resiliencia* (Fig. 13) durante o mês de março de 2019, como parte de sua programação alusiva ao Dia Internacional da Mulher. Os retratos são expostos em grandes dimensões e acompanhados de reproduções dos relatos escritos pelo próprio punho de cada participante ou pela transcrição dos áudios.[97] Em 2022, o projeto se transformou em um livro bilíngue em espanhol e inglês, publicado pela editora Milena Caserola, com textos da curadora Andrea Beltramo e da antropóloga feminista Karina Bidaseca, com mais de trezentas fotografias inéditas e entrevistas com especialistas que contextualizam as violências de gênero, suas raízes e manifestações no campo social.



Figura 13 – Vista de exposição *Guerreras*. Eleonora Ghioldi em frente a três retratos. Ministerio de la Mujer, Córdoba, Argentina, 2022. Fonte: José Hernández/La Voz.

[96] No original: to make women credible and audible (Lewis, 2021, p. 6).
[97] Ghioldi solicita, em seu *website* e mídias sociais, que os retratos não sejam reproduzidos, de modo a preservar as sobreviventes. As imagens da série apresentadas ao longo deste texto foram cedidas pela artista.

No aspecto constitutivo, *Guerreras* se aproxima de outros projetos de artistas feministas que combinam a compilação de retratos com narrativas pessoais sobre experiências com as diferentes violências de gênero. É o caso da fotógrafa e artista visual nigeriana Etinosa Yvonne (1989), que aborda questões de trauma, memória e cura, principalmente em relação a mulheres sobreviventes de conflitos e guerras. Em *It's All In My Head*, iniciado em 2018, Yvonne realiza retratos íntimos e, por vezes, visualmente abstratos de sobreviventes de terrorismo e de casos extremos de conflito e crueldade na Nigéria. A fotografia, então, serve como ferramenta para iniciar conversas, e os depoimentos coletados exploram não somente os fatos ocorridos, mas os mecanismos de enfrentamento adotados por mulheres e meninas. O projeto busca conscientizar sobre os efeitos prolongados de conflitos e dos episódios de violência extrema, defender um maior acesso a apoio psicossocial de longo prazo e, principalmente, honrar a força e a dignidade das sobreviventes. Os retratos e depoimentos em áudio podem ser conferidos no site oficial[98] da artista. Há, entre Yvonne e Ghioldi, uma proximidade estrutural. Em ambas, o retrato é dispositivo de inauguração de um espaço de fala, e a narrativa pessoal sustenta uma compreensão das violências para além do registro factual, considerando suas reverberações no tempo subjetivo, familiar e comunitário.

A abordagem de Ghioldi, no entanto, destaca-se pela sua profundidade e método colaborativo, que estabelece um espaço seguro de escuta sensível para capturar a dignidade e a força das participantes, superando o mero registro fotográfico. Partindo do relato pessoal, a artista desenvolve o projeto como veículo de crítica coletiva que transcende a mera exposição da violência. Sua obra não se limita a expor a dor, mas constrói um contradiscurso ao que culpabiliza as vítimas e as sobreviventes, evidenciando as estruturas que perpetuam a violência de gênero, em diferentes níveis e intensidades. A artista denuncia a permissividade das instituições e do Estado com os agressores, mostrando como as violências se manifestam sistemicamente e são, muitas vezes, silenciadas e naturalizadas. O título do projeto é particularmente significativo, pois não sugere uma escolha voluntária por parte dessas mulheres para se tornarem lutadoras. Pelo contrário, a obra revela que essa posição é, na verdade, uma resposta forçada às violações sofridas, uma identidade que lhes é imposta pela própria violência. A escolha, aqui, é feita pela posição de sobrevivente em vez da resignação ao papel de vítima esperado pelas estruturas patriarcais, pela necessidade de existir, resistir e se manifestar diante da violência, transformando o silêncio em denúncia e a vulnerabilidade em força.

---

[98] Etinosa Yvonne. *It's all in my head*. Disponível em: https://www.etinosayvonne.me/its-all-in-my-head. Acesso em: 12 fev. 2026.

Em entrevista, Ghioldi (2025) lembra que o nome do projeto emergiu da fala recorrente das próprias participantes, como “Eu não quero ser vista como uma vítima. Eu sou uma sobrevivente, sou uma guerreira.” Essa enunciação encontra elaboração teórica em Butler (2016, p. 22), para quem “[...] a vulnerabilidade, entendida como uma exposição deliberada ao poder, faz parte do próprio significado da resistência política como uma manifestação corporal”.[99] A guerreira não é a figura que tenha superado sua vulnerabilidade, mas a que a mobiliza como recurso. O testemunho expõe quem testemunha, e essa exposição se converte em ato político no mesmo movimento em que rejeita o lugar da vítima passiva. A grande imagem fotográfica no museu, no Senado ou na fachada urbana atua como o que Butler (2016, p. 14) descreve como apoio infraestrutural da aparição política, capaz de “estabelecer novas dimensões espaço-temporais da esfera pública”.[100] A retratada não aparece sozinha. Ela aparece amparada pela rede, pela duração, pela escala da imagem e pela palavra que a acompanha.

Aborto Legal Ya! é um projeto sobre a luta pela legalização do aborto na Argentina e sua relação com a problemática do controle do prazer e do corpo. O trabalho surgiu a partir do projeto apresentado anteriormente e segue a mesma lógica de escuta sensível, coleta de testemunhos e registro fotográfico. Ele começou em 2011, quando, durante o processo de *Guerreras*, uma das amigas de Eleonora relatou que havia sido estuprada por seu médico quando fez um aborto. A partir de então, a fotógrafa reflete sobre as violências enfrentadas por corpos gestantes, a clandestinidade e o acesso, além de suas intersecções com marcadores de raça e classe em uma sociedade capitalista patriarcal. Ghioldi (2025) ressalta que essa pesquisa lhe revelou algo que o debate público até então ocultava, afirmando que “quando o aborto não é legal, não é só que não acessamos o sistema de saúde [...] mas também não tínhamos acesso ao sistema de justiça. Todos esses direitos começam a ser violados, não apenas o do sistema de saúde”.

O trabalho explora questões de autonomia do corpo feminino na sua intersecção com o sistema patriarcal, os mecanismos econômicos vigentes e a concepção de propriedade, evidenciando como a instrumentalização desse corpo, reduzido a mero receptáculo reprodutivo, sustenta a manutenção da lógica capitalista. Simultaneamente, investiga as dinâmicas de poder envolvendo o Estado, as instituições de saúde e as organizações religiosas na formulação e implementação de políticas públicas relacionadas a esses temas. As formas

[99] No original: [...] vulnerability, understood as a deliberate exposure to power, is part of the very meaning of political resistance as an embodied enactment (Butler, 2016, p. 22).
[100] No original: [...] establishes new spatio-temporal dimensions of the public sphere (Butler, 2016, p. 14).

como essas instituições combateram a autonomia e o direito de decidir, relegando o aborto à clandestinidade, negando não somente o acesso ao sistema de saúde, mas também ao sistema de justiça, são parte essencial da narrativa coletiva construída no trabalho. O direito ao prazer sexual como algo totalmente separado da concepção também foi uma pauta central.

Ao todo, são mais de setenta retratos, acompanhados de depoimentos concedidos por participantes, com uma abordagem interseccional e intergeracional, com mães, crianças, jovens, idosos, pessoas cis e trans de diferentes orientações sexuais e ativistas de várias regiões do país. Dentre eles está a antropóloga Ana Vidal, que descreve os sentimentos de medo, solidão e discriminação enfrentados na ilegalidade e a diferença do procedimento feito em situação de legalidade e segurança. Nos retratos, figuram também o pesquisador e ativista trans não binário SaSa Testa, que fala sobre a necessidade do aborto legal e seguro para todos os corpos que gestam, e a paratleta e jogadora de basquete Jazz Sallis, sobre a necessidade de autonomia e eliminação da vergonha relacionada com o procedimento.

Destaca-se, ainda, o depoimento de Martha Rosenberg, médica, psicanalista e membro fundador da Campanha Nacional pelo Direito ao Aborto Legal, Seguro e Gratuito, iniciada em 2005. Rosenberg foi uma das proponentes do Fórum pelos Direitos Reprodutivos em 1986, iniciativa que posteriormente desencadeou o XVIII Encuentro Nacional de Mujeres, realizado em Rosário (2003), espaço de debates que pavimentou a institucionalização de um movimento dedicado à legalização do aborto. Dois anos depois, em aliança com as juristas Nina Brugo e Nelly Minyersky, além da historiadora Dora Barrancos, coordenou o estabelecimento da campanha nacional, sendo coautora da proposta legislativa sobre a interrupção voluntária da gravidez submetida à Câmara e ao Senado argentino em sucessivas ocasiões até sua aprovação em 2020. Somente uma frase acompanha o retrato de Rosenberg (Fig. 14), a declaração de que o direito ao aborto é “uma dívida da democracia”.

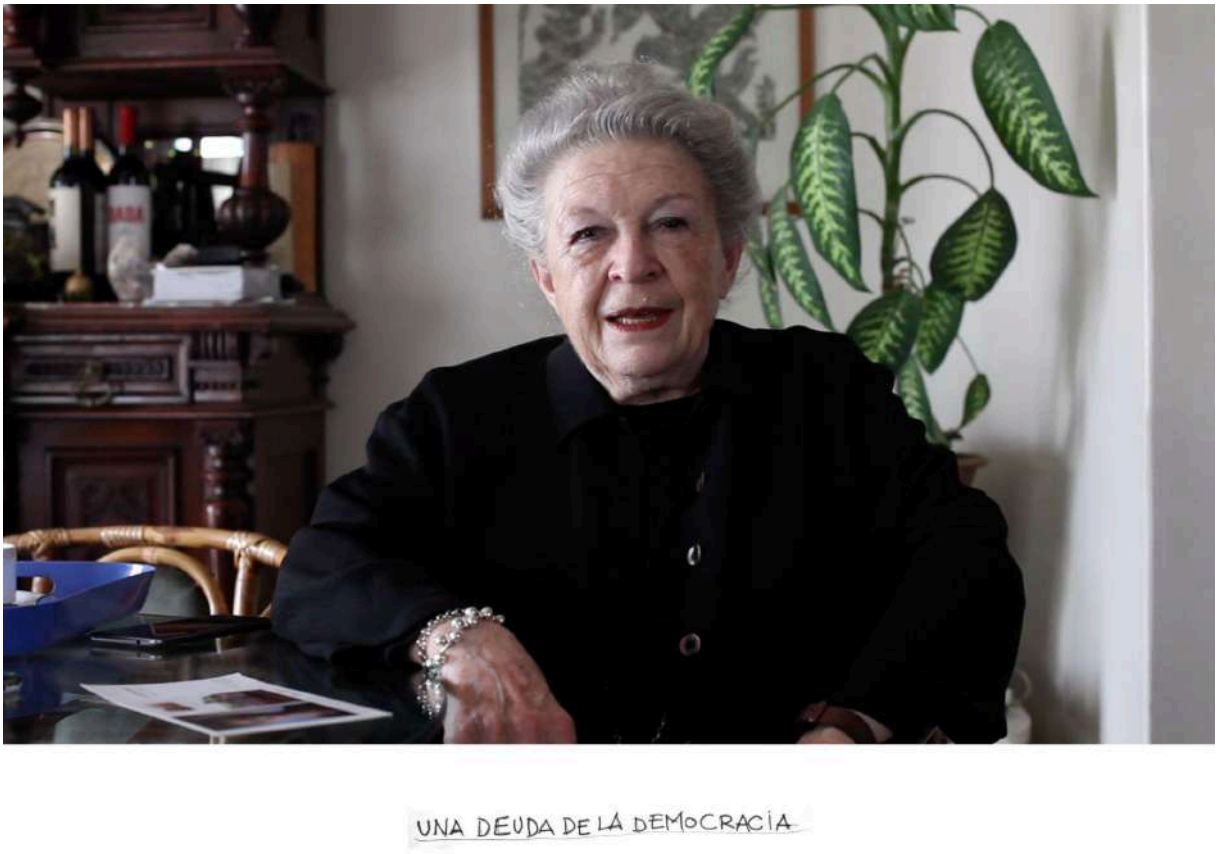


Figura 14 – ©Eleonora Ghioldi. Série *Aborto Legal Ya!* Retrato de Martha Rosenberg. Fonte: Imagem cedida pela artista.

Ghioldi acompanhou as manifestações periódicas em prol da legalização do aborto nas ruas de Buenos Aires, assim como as assembleias populares e as mobilizações até o dia da aprovação. Todo esse trabalho documental foi somado às fotografias e depoimentos registrados de forma mais intimista, dando origem a um curta-metragem documental homônimo ao projeto. O filme foi lançado em 28 de setembro de 2020, Dia de Ação para o Acesso ao Aborto Seguro e Legal.

A formulação de Rosenberg sintetiza o argumento político do projeto. Pensar a legalização do aborto como dívida da democracia rompe com o enquadramento meramente sanitário ou individual do debate e situa o direito reprodutivo no horizonte das condições da própria vida democrática. Esse deslocamento se reforça com a noção de corpo-território elaborada por Verónica Gago (2020) como conceito político que demonstra que a despossessão e a exploração de espaços de uso comum não se limitam à degradação geográfica, materializando-se como formas diretas de violência contra as subjetividades

individuais e o tecido social coletivo, que recusa a concepção liberal do corpo como propriedade privada e o restitui à sua continuidade com o tecido coletivo. A conjunção corpo-território, escreve a autora:

> Corpo e território compactados como única palavra desliberaliza a noção do corpo como propriedade individual e especifica uma continuidade política, produtiva e epistêmica do corpo *enquanto* território. O corpo se revela, assim, composição de afetos, recursos e possibilidades que não são "individuais", mas se singularizam, porque passam pelo corpo de cada um na medida em que cada corpo nunca é só "um", mas o é sempre com outros, e com outras forças também não humanas (Gago, 2020).

Os retratos de *Aborto Legal Ya!* podem ser lidos a partir dessa noção. Os corpos retratados não comparecem como propriedades individuais que reivindicam um direito privado de escolha, mas como corpos atravessados por redes afetivas, médicas, jurídicas, religiosas e econômicas, cuja desativação ou ativação determina suas possibilidades de existência.

A mobilização massiva pela legalização do aborto na Argentina, que culminou na *marea verde* e na aprovação da lei em dezembro de 2020, é o correlato público dessa compreensão expandida do corpo. Ghioldi recorda o caráter histórico daquela mobilização:

> Quando essas marchas estavam efervescentes, realmente quando eram marés, você ia e literalmente não conseguia caminhar pela quantidade de mulheres e diversidades que havia na rua. Era uma potência tal que ali você se dava conta de que o feminismo atravessava todas as lutas: a luta de classe, a luta dos trabalhadores e trabalhadoras, absolutamente todas. E não é casualidade essa ascensão da direita, essa ressurreição, que sempre esteve, mas muito aplacada. Quando nada podia parar a maré feminista, parecia que tudo seria uma mudança positiva. O que conseguiu pará-la e desmembrar todos esses tecidos? A pandemia. Não podemos analisar nada sem levar em conta que a pandemia foi chave para a ressurreição da extrema-direita e para que todos esses tecidos que tínhamos na sociedade de baixo para cima parecessem que se dissolveram. É importantíssimo colocar o olhar aí: o que aconteceu na pandemia, qual papel cumpriram os meios de comunicação e as redes sociais, quem são os donos. Mas ser parte daquela mobilização, daquela conquista, era algo que você sentia na pele, no sangue; era um momento histórico. Você sabia quem eram seus aliados, ou ao menos acreditava que sabia; depois as coisas se modificaram. O que a maré verde nos deu, o que a luta pelo direito ao aborto nos deu, é justamente isso: entender que as lutas estão todas entrelaçadas e entrecruzadas, que não dava para lutar somente por uma causa. As lutas tinham que acontecer todas ao mesmo tempo, e as conquistas também. Não dava para ter uma conquista pelo direito ao aborto se não tinha uma conquista contra o racismo. É na fragmentação que perdemos. Quando acreditamos que uma luta não nos pertence, aí é quando perdemos, porque é aí que começam a nos dividir (Ghioldi, 2025).

A leitura que Ghioldi faz do momento ressoa com a cartografia política das violências proposta por Gago (2020). A noção descreve um modo de pensar capaz de "conectar os fios" que fazem com que as violências "se revelem como dinâmicas inter-relacionadas" (Gago, 2020), em contraste com sua segmentação em compartimentos isolados. Cada retrato, de

Rosenberg, Vidal, Testa, Sallis, entre tantos outros, figura como um fio dessa cartografia, e o conjunto desenha uma imagem coletiva do direito ao aborto enquanto direito entrelaçado com a autonomia laboral, a soberania alimentar, o direito à terra e a recusa do estupro como tecnologia de guerra. Ao apresentar *Aborto Legal Ya!* em espaços institucionais e públicos, Ghioldi transcende a mera documentação para historicamente canonizar a luta pelo direito reprodutivo como uma continuação da luta pela democracia. Seus retratos funcionam como monumentos visuais a uma batalha que, apesar da conquista legal, permanece contínua. O projeto documenta a persistência da luta pela autonomia corporal, mantendo viva a urgência e a memória dessa causa diante da fragilidade dos direitos adquiridos perante mudanças governamentais e retrocessos sociais.

Desenvolvido por Eleonora Ghioldi como mais um desdobramento de *Guerreras*, *Atravesadxs* constitui uma investigação fotográfica centrada nas narrativas de familiares de vítimas de feminicídios, travesticídios e transfeminicídios na Argentina. A obra repete a escolha por reunir relatos individuais e revelá-los como parte de experiências coletivas, nas quais a organização política transforma o luto em demanda por justiça, não somente para as vítimas, mas para as comunidades que herdam essa luta. A pesquisa evidencia como a violência de gênero, embora estrutural, manifesta-se de forma heterogênea, desde microagressões cotidianas até formas extremas como o feminicídio, abarcando dimensões como violência econômica, esterilizações forçadas e repressão estatal. Ghioldi demonstra que a compreensão dessas nuances é condição indispensável para enfrentar o problema, e que generalizações obscurecem as especificidades demandantes de respostas políticas igualmente complexas. Materializado em mais de setenta imagens e em uma extensa série de depoimentos escritos ou em registros sonoros, o projeto documenta a realidade das famílias afetadas a partir de um espaço duplo, o da dor íntima e o da resistência pública. Segundo Ghioldi ([s.d.]):

> O projeto analisa as estruturas de poder que permitem a existência dessa violência, a que nos referimos quando falamos de uma cultura de estupro e o que está acontecendo com algumas masculinidades que não aceitam a autonomia dos corpos femininos. É evidente que o Estado deve entender que sua presença e intervenção são necessárias não apenas após a ocorrência dos feminicídios, com o acompanhamento para alcançar a justiça, mas também na prevenção. Pensar que o problema da violência de gênero diz respeito apenas às mulheres é simplesmente um erro fundamental no caminho para uma mudança profunda em nossa sociedade (Ghioldi [s.d.]).[101]

[101] No original: El proyecto analiza las estructuras de poder que permiten la existencia de esta violencia, a qué nos referimos cuando hablamos de una cultura de violación y qué está sucediendo con algunas masculinidades que no aceptan la autonomía de los cuerpos femeninos. Es evidente que el Estado debe entender que su presencia e intervención son necesarias no solamente después de que ocurren los feminicidios, con el acompañamiento

O trabalho tem início com a aproximação de Eleonora com Andrés de la Torre, pai de Tehuel de la Torre, um jovem homem trans de 21 anos que desapareceu em março de 2021, em San Vicente, província de Buenos Aires, após sair para uma entrevista de emprego na casa de um conhecido. Seu corpo nunca foi encontrado, mas vestígios de seu sangue e pertences queimados foram localizados, levando à condenação de um dos suspeitos à prisão perpétua por homicídio agravado por ódio à identidade de gênero. E também da aproximação com Gustavo Melmann (Fig. 15) durante o processo de coleta de relatos para *Guerreras*. Gustavo é pai de Natalia Melmann, jovem de 15 anos sequestrada, brutalmente torturada, violentada e assassinada por quatro policiais e um civil em fevereiro de 2001 na cidade de Miramar. Miramar é uma cidade costeira a sudeste da capital argentina, apelidada de "cidade das crianças e das bicicletas", devido à sua estrutura pensada para os veraneios em família e, supostamente, uma vida pacata. Em 2002, a Justiça condenou o sargento Óscar Alberto Echenique e os cabos Ricardo Alfredo Suárez e Ricardo Anselmini à prisão perpétua. Em 2021, o civil Gustavo Daniel Fernández foi condenado a 25 anos de prisão após diversos imbróglios judiciais e protestos da população, e, em 2023, o policial Ricardo Panadero foi condenado à prisão perpétua.

---

para llegar a la justicia, sino también en la prevención. Pensar que el problema de la violencia de género incumbe sólo a las mujeres es simplemente un error fundamental en el camino hacia un cambio profundo en nuestra sociedad (Ghioldi [s.d.]).

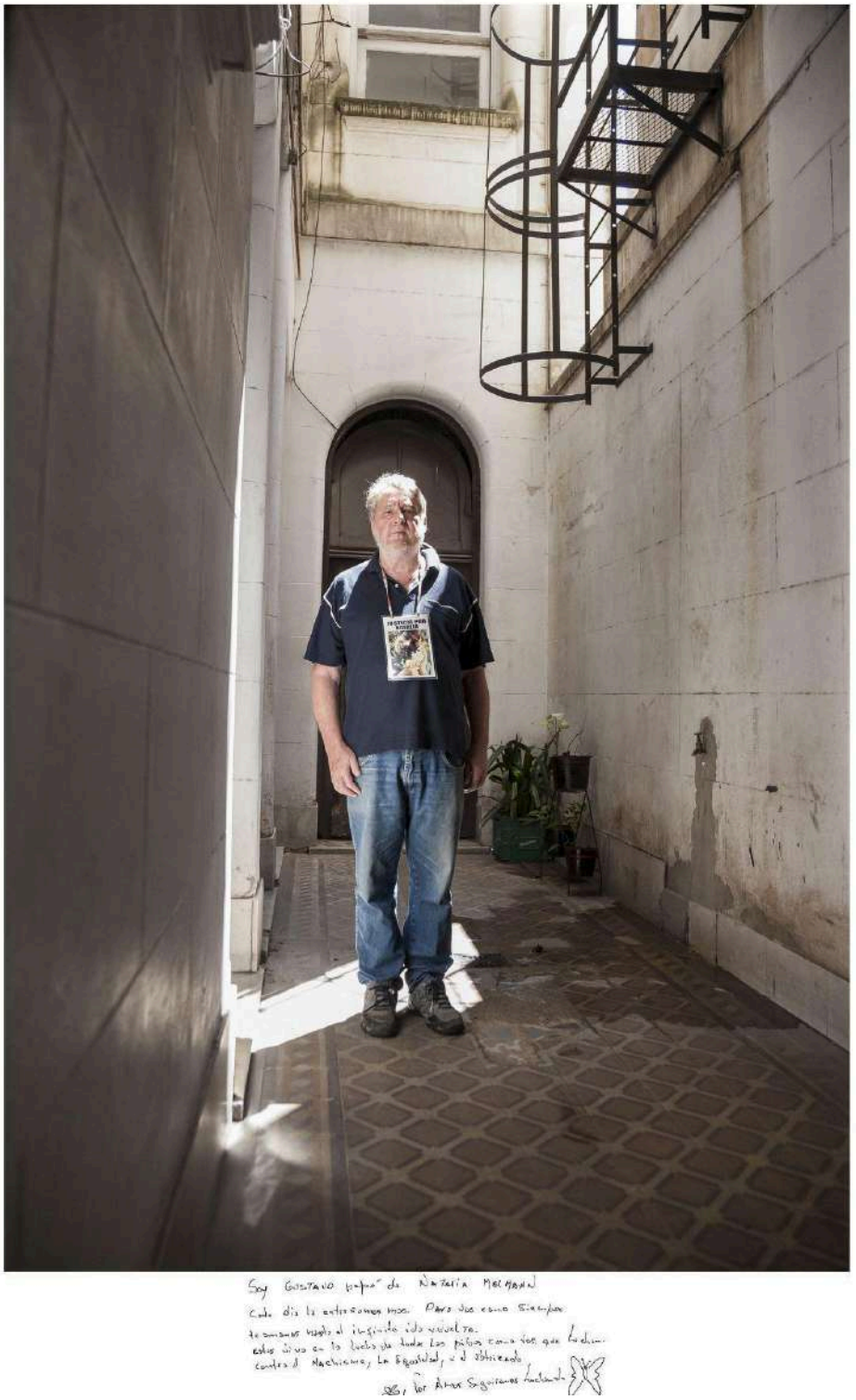


Figura 15 – ©Eleonora Ghioldi. Série *Guerreras*. Retrato de Gustavo Melmann acompanhado do seguinte depoimento: "Eu sou Gustavo, pai da Natalia Melmann. Cada dia sentimos mais sua falta. Para você, como sempre, amamos você até o infinito e além. Você está viva na luta de todas as meninas, como você via. Elas lutam contra o machismo, o patriarcado e pela igualdade. Por amor, continuaremos lutando." Fonte: Imagem cedida pela artista.

A partir da aproximação com Gustavo, a fotógrafa inicia uma colaboração com as famílias integrantes da organização *Atravesados por el Femicidio*. Fundada em 2018 por Melmann, Manuel Iglesias, Marcela Morera, Eva Dominguez, Esther Robledo, Fernanda Albornoz, Hugo Capacio e Mariano Pizl, funciona como uma rede de apoio para 180 familiares de 150 jovens mulheres de diferentes províncias assassinadas por motivos de gênero. A organização oferece suporte emocional e jurídico a outras famílias enlutadas, promovendo justiça e reparação para os casos de feminicídio em diversas regiões do país. Atuando coletivamente, transformam sua dor em ação política contra a violência machista e em busca de memória, verdade e justiça.

Iniciado em 2020, durante a pandemia de Covid-19 — daí a presença, em muitos retratos, das máscaras com o nome das pessoas ausentes e as *selfies* feitas por cada familiar —, o projeto foi pensado, desde o início, para circular nas fachadas dos edifícios das cidades em que é exibido. Eleonora Ghioldi (2025) explicita que a escolha pela fachada não é meramente cenográfica, mas uma decisão política de tirar a obra do espaço fechado do museu e colocá-la, em suas palavras, “atravessada pela rua”. O termo *atravesadxs* designa, em espanhol, a condição daqueles e daquelas que carregam, no próprio corpo, a passagem da violência sofrida por outra pessoa. As pessoas atravessadas são aquelas para quem o feminicídio impôs uma nova identidade, e que assumem, a partir dessa imposição, a tarefa de guardar a memória da pessoa ausente e de exigir justiça. Como a artista observa, "pela simples ação de que as imagens em *Atravesadxs* estejam em uma fachada em vez de a portas fechadas em um museu, já é uma ação política" (Ghioldi, 2025). Essa nova identidade fica explícita no relato de Laura Moreira (Fig. 16), irmã de Cynthia Moreira, mulher trans vitimada em San Miguel de Tucumán em 2018. Laura ressalta o trabalho em conjunto das famílias que, por não encontrarem apoio nas instituições, apoiam-se umas nas outras. E também no relato de Verónica Fretes (Fig. 17), que fala do trauma geracional imposto pelas violências domésticas, já que, antes do feminicídio de sua filha Giselle Paez pelas mãos do companheiro, ela mesma havia sido vítima do então marido. Verónica fala da importância da denúncia e das redes de fortalecimento entre famílias e sobreviventes pela busca de justiça e pela memória.



Figura 16 – ©Eleonora Ghioldi. Série *Atravesadxs*. Retrato de Laura Moreira. San Miguel de Tucumán, Argentina, 2021. Fonte: Imagem cedida pela artista.

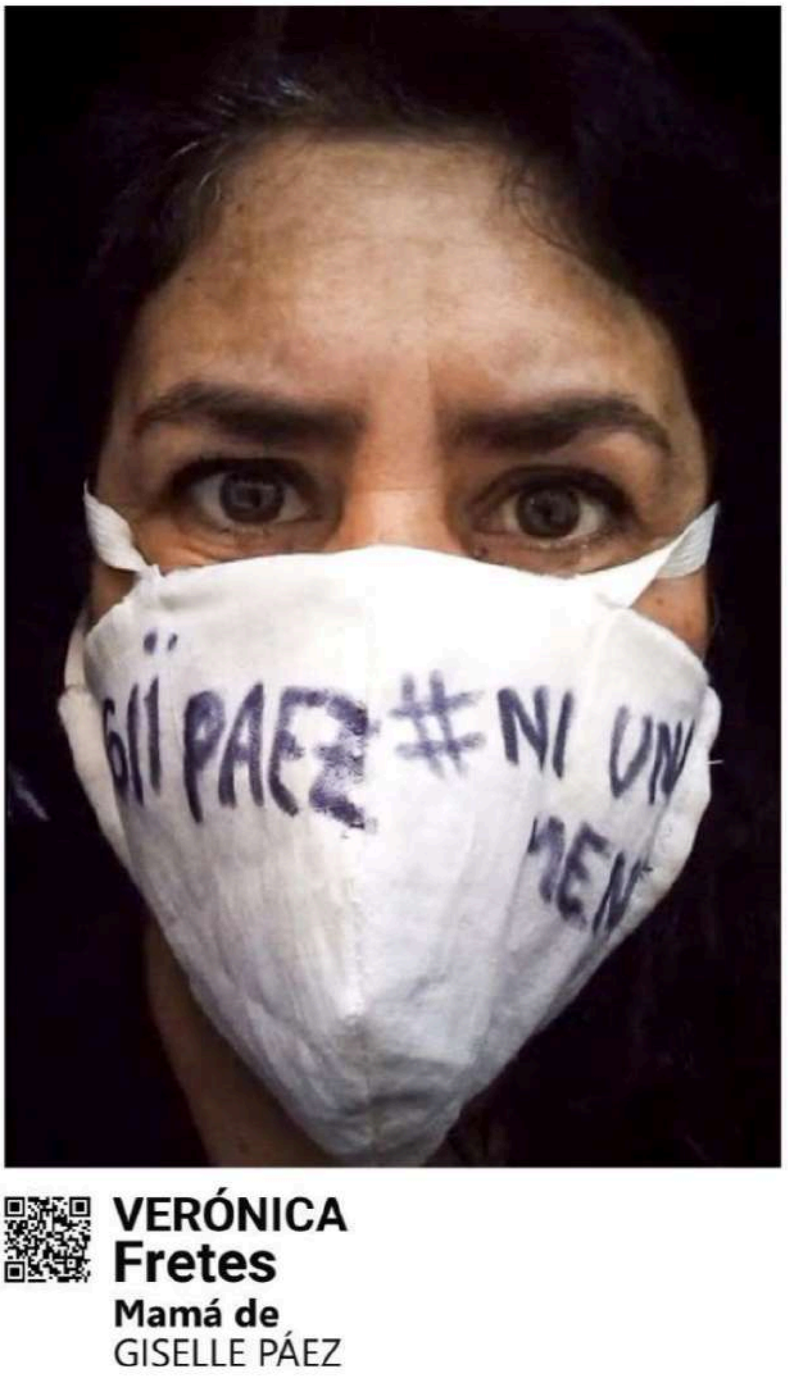


Figura 17 – ©Eleonora Ghioldi. Série *Atravesadxs*. Retrato de Verónica Fretes. Mendoza, Argentina, 2020.
Fonte: Imagem cedida pela artista.

Nesse sentido, podemos aproximar a série fotográfica *Atravesadxs* do trabalho de outro fotógrafo e artista visual argentino, Gustavo Germano (1964, Chajarí). Em *Ausencias*, projeto iniciado em 2006, Germano reconstrói imagens de famílias afetadas pela última ditadura argentina (1976–1983), estabelecendo um diálogo entre passado e presente ao reproduzir, em conjunto com as famílias, cenas dos álbuns fotográficos, agora com a ausência dos entes desaparecidos. Entre 2010 e 2012, trabalhou em *Ausencias Brasil*, sobre as vítimas de desaparecimento forçado durante a ditadura empresarial-militar no Brasil (1964–1985). Em 2015, desenvolveu *Búsquedas*, sobre o roubo de recém-nascidos na Espanha, durante a ditadura franquista e os primeiros anos da democracia, e sobre a recuperação de netos pelas Avós da Praça de Maio. Em 2017, realizou a série *Ausencias Uruguay* sobre as vítimas da ditadura uruguaia (1973–1985).[102]

A aproximação entre *Atravesadxs* e *Ausencias* permite ler ambas as obras sob a chave da memória. Em comum estão três procedimentos. O retrato torna visível a ausência por meio da presença daqueles que sobrevivem. O núcleo familiar comparece como o lugar em que a violência política se prolonga, e o álbum doméstico se converte em monumento portátil, uma imagem ampliada da face dos que ficam, oferecida ao espaço público como exigência de não esquecimento. Em ambas as obras, os assassinatos e desaparecimentos do período ditatorial e os feminicídios contemporâneos se reconhecem em uma mesma trama de violência sistêmica que atravessa o núcleo familiar e social, transformando a dor íntima do luto em uma luta coletiva e contínua por justiça.

Essa aproximação pode ser analisada a partir de Nelly Richard (2021) em sua produção sobre memória. A memória, para a autora, é "um nó de temporalidades que amarra o passado, o presente e o futuro enquanto formações sempre inconclusas que estão feitas de cancelamentos, antecipações e revelações, de rasuras e adiamentos" (Richard, 2021, p. 15).[103] Esse nó temporal está em jogo nas duas obras. Em *Ausencias*, a foto de família é reencenada no lugar exato da ausência, sobrepondo o tempo do retrato original ao tempo do retorno fotográfico. Em *Atravesadxs*, a face de quem ficou comparece junto à máscara com o nome de quem foi assassinada, sobrepondo o tempo do luto privado ao tempo do protesto público. Em ambos os casos, o álbum doméstico não é restituído como peça nostálgica do passado, mas

[102] Os trabalhos de Gustavo Germano podem ser consultados em seu site oficial. Disponível em: https://www.gustavogermano.com/. Acesso em: 12 fev. 2026.

[103] No original: Evoco la memoria como nudo de temporalidades que amarran el pasado, el presente y el futuro en tanto formaciones siempre inconclusas que están hechas de cancelaciones, anticipos y revelaciones, de tachaduras y diferimientos (Richard, 2021, p. 14).

reativado como suporte do tempo presente, em que a luta por verdade e justiça permanece em curso.

A noção de *huella*, ou vestígio, formulada por Richard (2021, p. 63), acrescenta uma camada decisiva a essa leitura. A *huella* é "a inscrição que aquilo que aconteceu deixa em um suporte de retenção perceptiva e imaginária que dá perdurabilidade à lembrança".[104] Toda reprodução de arquivo, observa Richard (2021, p. 64), é habitada pelo "dilema do morto-vivo de um tempo histórico e biográfico cuja vivencialidade padece inevitavelmente da melancolia do luto [...] é o que subjaz à figura ambivalente do espectro".[105] Em *Ausencias* e em *Atravesadxs*, a fotografia atua nesse limiar espectral. Cada retrato é, ao mesmo tempo, presença e ausência, e cada um dispõe de seus dispositivos formais para encenar essa duplicidade. Germano usa a vacância na cena reencenada e Ghioldi usa a máscara com o nome.

A leitura ganha um vetor político adicional com a noção de *guerra de imagens* (Richard, 2021, p. 56) proposta pela mesma autora a propósito do enfrentamento, em outubro de 1998, em Santiago do Chile, entre apoiadoras de Augusto Pinochet, que erguiam fotografias publicitárias e reluzentes do general, e familiares de detidos-desaparecidos, que erguiam fotocópias em preto e branco dos parentes mortos pela ditadura. Richard conta suas percepções sobre esse embate:

> Com efeito, os pôsteres de Pinochet pertencem aos tempos da política como imagem e espetáculo promovida pela própria transição neoliberal para distrair a atenção do que falta (os corpos e a verdade) com tudo o que sobra: as gratificações mercantis e seu estilismo publicitário do novo (Richard, 2021, p. 57-58).[106]

Para Richard, os retratos dos desaparecidos removidos dos álbuns de família eram uma acusação de que o emblema de defesa da "família chilena" proferido pelo regime de direita era nada além de "um cruel simulacro de unidade e coesão" (Richard, 2021, p. 57).[107] Lida a partir dessa noção, a decisão de Ghioldi de exibir *Atravesadxs* nas fachadas dos edifícios das cidades argentinas se inscreve no mesmo combate visual. O álbum nacional da família argentina se descompagina e se reorganiza como álbum dos atravessados, dos que herdaram a

---

[104] No original: Una huella es la inscripción que deja lo acontecido en un soporte de retención perceptiva e imaginaria que le da perdurabilidad al recuerdo (Richard, 2021, p. 63).
[105] No original: Este dilema de lo muerto-vivo de un tiempo histórico y biográfico cuya vivencialidad padece inevitablemente la melancolía del duelo [...] es lo que subyace a la figura ambivalente del *espectro* (Richard, 2021, p. 64).
[106] No original: En efecto, los posters de Pinochet pertenecen a los tiempos de la política como imagen y espectáculo que promovió la misma transición neoliberal para distraer la atención de lo que falta (los cuerpos y la verdad) con todo lo que sobra: las gratificaciones mercantiles y su estilismo publicitario de lo nuevo (Richard, 2021, p. 57-58).
[107] No original: [...] un cruel simulacro de unidad y cohesión (Richard, 2021, p. 57).

violência. A imagem pública dos rostos enlutados se contrapõe à iconografia oficial e à desmemória do presente.

A herança da violência ditatorial nas práticas fotográficas argentinas encontra correlato adicional na noção de *pós-memória,* tal como Marianne Hirsch (2016) a desenvolve em seu capítulo do volume *Vulnerability in resistance*. A pós-memória descreve a relação que as gerações posteriores ou contemporâneas distantes estabelecem com o trauma pessoal, coletivo e cultural de outros, experiências que se conhecem por meio de histórias, imagens e comportamentos transmitidos. Para Hirsch:

> Estratégias estéticas pós-memoriais podem oferecer caminhos pelos quais podemos praticar a vulnerabilidade como uma forma de sintonia e responsabilidade — responsabilidade não como culpabilidade, mas no sentido que a jurista Martha Minow tão prestimosamente sugeriu, como a habilidade de responder: uma resposta que trabalha contra uma empatia apropriativa, viabilizada por incongruências que deixam espaço entre passado e presente, self e outro, aberto sem borrar essas fronteiras e homogeneizar o sofrimento (Hirsch, 2016, p. 84).[108]

Em *Atravesadxs*, *Ausencias* e em uma genealogia mais ampla de obras como *Buena memoria* (1996), de Marcelo Brodsky, a fotografia se constitui como dispositivo dessa pós-memória feminista e antiditatorial. Faz do tempo um material de trabalho. E do retrato, uma exigência endereçada ao presente. A continuidade entre a luta pela memória dos crimes ditatoriais e a luta contra os feminicídios contemporâneos constitui uma especificidade política argentina, que Ghioldi (2025) explicita em entrevista:

> Sobre o tema da memória: para mim, a Argentina tem isso que realmente nos enchia de orgulho e nos diferenciava de muitas outras histórias no mundo: era ter orgulho de ter memória. [...] A Argentina tinha conseguido ter essas discussões, que em nível estatal fossem reconhecidas como crimes de lesa-humanidade, e que os familiares dessas vítimas tivessem um reconhecimento. Esse reconhecimento por parte do Estado é muito importante para que uma nação possa seguir em frente. Quando vem a extrema-direita e coloca em tensão toda essa memória, é um grande problema, porque era um pilar muito importante da nossa identidade. Por isso, meu trabalho também fala da memória, e não só da memória das vítimas do terrorismo de Estado. Os trabalhos falam continuamente de recuperar essa memória em primeira pessoa, por meio das vítimas ou dos familiares. O mais importante quando falamos de memória é que seja contada em primeira pessoa pelas próprias pessoas, que não seja contada por outros ou outras (Ghioldi, 2025).

A fala diagnostica o ataque contemporâneo da extrema-direita argentina à memória pública dos crimes da ditadura e aos crimes e desaparecimentos ocorridos após a redemocratização, e situa a obra de Ghioldi como contramedida visual a esse ataque. Manter o

---

[108] No original: Postmemorial aesthetic strategies can offer ways in which we can practice vulnerability as a form of attunement and responsibility—responsibility not as blameworthiness, but in the sense that the legal scholar Martha Minow has so helpfully suggested, as the ability to respond:20 a response working against an appropriative empathy, enabled by incongruities that leave space between past and present, self and other, open without blurring these boundaries and homogenizing suffering (Hirsch, 2016, p. 84).

testemunho em primeira pessoa e ampliá-lo nas fachadas dos edifícios e nas exposições está em consonância com o giro testemunhal discutido por Nelly Richard, que "recorre à voz do biográfico para que a memória leve o selo experiencial que lhe imprime o uso da primeira pessoa", e tem o mérito, nos contextos pós-ditatoriais, "de rememorar o que a destruição criminal quis deixar sem registro" (Richard, 2021, p. 81).[109]

Há uma articulação específica entre memória da ditadura e memória dos feminicídios contemporâneos que vale destacar. Em *Guerreras*, há depoimentos de filhas de mulheres desaparecidas durante o terrorismo de Estado que falam sobre como o estupro foi utilizado como ferramenta específica de tortura. Em *Atravesadxs*, os familiares dos feminicídios contemporâneos compartilham com aquelas filhas uma mesma genealogia de violência sexual e de impunidade institucional. A casa, lugar supostamente pacato da família, pode ser, ela mesma, um inferno, e a ditadura coordenou ação cívica, eclesiástica, empresarial e militar precisamente sob a bandeira de "salvar" a família ocidental e cristã. Ghioldi documenta visualmente essa continuidade. A violência machista contemporânea não é resíduo de barbárie pré-democrática, mas uma estrutura ininterrupta que atravessa o ciclo ditatorial e o ciclo democrático sem solução de continuidade.

Atravesadxs revela, assim, a responsabilidade e o afeto expandidos em relação às violências de gênero. A violência extrema que vitima uma mulher ou pessoa trans não se restringe a ela: assim como os assassinatos e desaparecimentos do período ditatorial, ela atravessa e atinge o núcleo familiar e social, transformando a dor íntima do luto em uma luta coletiva e contínua por justiça. Os retratos de Ghioldi, ao focarem nos familiares e amigos, demonstram como o feminicídio força uma nova identidade a esses indivíduos, que se veem na responsabilidade de serem guardiões da memória e ativistas por um futuro mais seguro. Nesse sentido, a família comparece como um microcosmo que reflete a falência social e estatal na proteção de seus cidadãos. A obra de Ghioldi monumentaliza essa dor compartilhada, transformando o afeto pela pessoa ausente em uma potente força política capaz de confrontar e denunciar as estruturas de violência que se perpetuam.

A leitura conjunta dos três projetos de Ghioldi requer aporte de noções que articulem o retrato, o testemunho e a participação como dimensões de uma fotografia feminista situada. Emma Lewis (2021, p. 6), como afirmamos anteriormente, descreve a fotografia como prática

[109] No original: El giro testimonial de los relatos sobre el pasado acude a la voz de lo biográfico para que la memoria lleve el sello experiencial que le imprime el uso de la primera persona. [...] Los testimonios y las confesiones tienen el mérito, en los contextos postdictatoriales, de rememorar lo que la destrucción criminal quiso dejar sin registro (Richard, 2021, p. 81).

que historicamente “tornou as mulheres críveis e audíveis”, em paralelo com a história dos movimentos feministas, e entende que uma das tarefas do feminismo é essa. Para Lewis:

> A fotografia fez as duas coisas. Tem sido uma testemunha confiável dos movimentos de mulheres e tornou visíveis as causas pelas quais elas lutam. Também criou imagens de feminilidade e sexualidade contra as quais elas tiveram que reagir, muitas vezes utilizando suas próprias imagens como arma. Da mesma forma, o feminismo, como um conjunto de ideias, moldou a maneira como os fotógrafos abordaram seu meio — e como o resto de nós o interpretou (Lewis, 2021, p. 6).[110]

A história tradicional da fotografia, observa Lewis (2021, p. 7), é “branca, ocidental e majoritariamente masculina”.[111] Reescrevê-la sob ótica feminista implica não somente acrescentar nomes ao cânone, mas também revisar os princípios mesmos da prática fotográfica. Três vetores se destacam para a leitura de Ghioldi. O primeiro é o retrato como disparador de diálogo, em uma abordagem que “cria conversas, ajuda a mudar mentalidades e pode, por fim, abrir caminho para aqueles que detêm o poder de legislar mudanças” (Lewis, 2021, p. 114).[112] O segundo é a fotografia comunitária, na qual a relação do fotógrafo com a comunidade influencia as dinâmicas de poder do trabalho. Lewis (2021, p. 77) alerta que pertencimento não garante autoridade representativa, uma vez que a “perspectiva de uma pessoa de dentro [não] pode de alguma forma representar a de toda a sua comunidade”.[113] O terceiro vetor é a participação, capaz de “desafiar hierarquias de poder, promover representações autênticas e criar um senso de agência para os sujeitos retratados” (Lewis, 2021, p. 78).[114]

Os três vetores estão presentes no trabalho de Eleonora Ghioldi. O retrato funciona como disparador do diálogo entre fotógrafa e participante, a relação se constrói pelo tempo e pela rede afetiva, e o testemunho em primeira pessoa institui a participante como coautora do que se mostra. As referências feministas latino-americanas e africanas citadas por Lewis ajudam a situar essa prática. Paz Errázuriz, no Chile da ditadura de Pinochet, fotografou pessoas trans e sexualmente dissidentes em um contexto em que “o ato de documentar suas

---

[110] No original: [...] photography has done both. It has been a reliable witness to women's movements and made the causes for which they fight visible. It has also created images of femininity and sexuality that they have had to push back against, often employing their own images as a weapon. Likewise, feminism, as a set of ideas, has shaped how photographers have approached their medium — and how the rest of us have interpreted it (Lewis, 2021, p. 6).

[111] No original: It is white, Western and it is overwhelmingly male (Lewis, 2021, p. 7).

[112] No original: [...] creates conversations, helps shift mindsets, and can, ultimately, pave the way for those with the power to legislate change (Lewis, 2021, p. 114).

[113] No original: [...] one insider's perspective can somehow represent that of their entire community – neither of which holds true (Lewis, 2021, p. 77).

[114] No original: [...] to challenge hierarchies of power, promote authentic representations and create a sense of agency for the sitters (Lewis, 2021, p. 78).

vidas era ele mesmo um ato de resistência" (Lewis, 2021, p. 90).[115] Zanele Muholi, na África do Sul, define-se como ativista visual e descreve a série *Faces and Phases* (2006-) como prática de criação de "'eu' e 'eus' no espaço" para afirmar a existência pública da comunidade negra LGBTQIA+ retratada (Muholi *apud* Lewis, 2021, p. 151). Em todas essas referências, a fotografia comparece como prática de visibilidade que recusa a tutela documental do observador externo e se constitui a partir da troca prolongada com as comunidades fotografadas.

A potência política dessas práticas se sustenta em uma compreensão interseccional das violências. A interseccionalidade, conforme formulada por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021, p. 55), é simultaneamente "ferramenta analítica" de investigação e "práxis crítica". As autoras posicionam o conceito como teoria social crítica em construção, atenta às "relações de poder mutuamente construídas" (Collins; Bilge, 2021, p. 194). Raça, gênero, classe, sexualidade, idade, etnia, nacionalidade e capacidade não comparecem como esferas separadas, mas se constituem reciprocamente nas práticas sociais e nas hierarquias que produzem. A interseccionalidade não soma identidades nem hierarquiza opressões, mas examina como elas se constroem umas pelas outras nos diferentes níveis da realidade social.

Nos projetos de Ghioldi, a interseccionalidade comparece tanto como princípio de composição quanto como horizonte analítico. As participantes não são selecionadas como representantes de identidades isoladas, mas como pessoas cujas trajetórias se constituem em cruzamentos de gênero, raça, classe, sexualidade, identidade de gênero, território e idade. A multiplicidade dos depoimentos não dilui as especificidades, mas faz delas a matéria mesma da cartografia política do projeto. Aproxima-se, nesse aspecto, do que Gago (2020) descreve quando situa as violências como leituras a partir de uma "situação singular — o corpo de cada uma —, para então produzirem uma compreensão da violência como fenômeno total":

> O corpo de cada uma, como trajetória e experiência, se torna assim via de acesso, um modo concreto de localização, a partir do qual se produz um ponto de vista específico, como se expressa a violência, como a reconhecemos, como a combatemos, como ela se singulariza no corpo de cada uma. Esse modo enraizado de compreensão das violências permite um questionamento que é transversal a todos os espaços, da família ao sindicato, da escola aos centros comunitários, do que acontece nas fronteiras ao que acontece nas praças. Mas o faz dando a esse questionamento uma ancoragem material, próxima, corpórea (Gago, 2020).

A ancoragem material, na obra de Ghioldi, se realiza no retrato e no testemunho em primeira pessoa. Cada participante figura como ponto de vista específico, sem que a

[115] No original: [...] the act of documenting their lives was itself an act of resistance (Lewis, 2021, p. 90).

especificidade impeça a articulação coletiva. Esse procedimento corresponde àquilo que Hill Collins (2021) identifica como característica da interseccionalidade enquanto teoria social crítica, qual seja, a capacidade de manter em jogo a análise crítica e a ação social, de modo que cada caso singular seja, ao mesmo tempo, posição de saber e plataforma de transformação. Os depoimentos não funcionam, na lógica dos projetos, como ilustrações de uma categoria geral. Constituem pontos de vista situados que, ao se justaporem, produzem inteligibilidade conjunta para um fenômeno que se distribui de forma desigual entre os corpos.

A proposta dialoga com a transversalidade defendida pela ativista e filósofa Silvia Gil (2020), que apela à desnaturalização das desigualdades e hierarquias que, mesmo nas lutas feministas, ainda servem como ferramenta de exclusão. Para Gil:

> [...] as diversas manifestações contra a violência expressam algo fundamental, não há democracia real enquanto houver violência contra as mulheres e contra todas as formas de vida que desafiam o heteropatriarcado. É importante entender como essas violências se cruzam e, portanto, avançar em lutas capazes de articular diferentes realidades (Gil, 2020, p. 152).[116]

A articulação proposta por Gil, a interseccionalidade desenvolvida por Hill Collins, a cartografia política sugerida por Gago, a vulnerabilidade como recurso descrita por Butler e a pós-memória elaborada por Hirsch se costuram em torno de uma mesma intuição. A inteligibilidade da violência depende da escuta das singularidades, e a passagem do singular ao coletivo não se faz pela dissolução das diferenças, mas pela articulação delas em torno de uma demanda comum por democracia substantiva.

Ghioldi (2025) condensa essa intuição na resposta sobre o que sustenta a continuidade de seu trabalho, afirmando que “embora esses depoimentos sejam únicos, nos vemos refletidas; pode ser que não tenha acontecido o mesmo conosco, mas poderia ter acontecido, e esse é realmente o ponto do trabalho”. A enunciação “poderia ter acontecido” situa o espectador na zona indecidível em que a singularidade do testemunho se torna possibilidade comum, sem se converter em equivalência. É nesse limiar que se sustenta o gesto político dos três projetos.

---

[116] No original: [...] las diversas manifestaciones contra la violencia expresan algo fundamental, no hay democracia real mientras haya violencia contra las mujeres y contra todas las formas de vida que desafían el heteropatriarcado. Es importante entender cómo se cruzan estas violencias y, por tanto, avanzar en luchas capaces de articular distintas realidades (Gil, 2020, p. 152).

3.4 A história da misoginia segundo Laia Abril

Laia Abril (Barcelona, 1986) é uma artista multidisciplinar de origem catalã cujos trabalhos abordam distúrbios alimentares, sexualidade, desigualdade de gênero e violências. Formada em jornalismo, passa a trabalhar com fotografia após um período no International Center of Photography, em Nova Iorque. Entre 2009 e 2014, atuou na revista Colors e em outros projetos da área de publicações do centro Fabrica, financiado pelo Grupo Benetton. A partir de 2012, com o trabalho sobre distúrbios alimentares e cultura da magreza intitulado Thinspiration Fanzine, Abril começa a publicar fotolivros como resultado de seus projetos de pesquisa fotodocumental. Em 2014, publica *Tediousphilia* e *The Epilogue* e, em 2016, *Lobismuller*. Todos os volumes contam com projeto gráfico de Ramon Pez. Abril é também professora de Narrativas Visuais na Faculdade de Artes e Design da Universidade de Lucerna, na Suíça, e é representada pela galeria Les Filles du Calvaire, em Paris.

Com o intuito de aprofundar a análise de como a misoginia permeia a sociedade, Abril cria o projeto intermídia de longa duração *A History of Misogyny*. Por meio de uma metodologia de pesquisa que engloba documentos históricos, objetos e cultura visual, somada à coleta de relatos contemporâneos, a artista produz uma narrativa que aponta para as instituições responsáveis pela manutenção de um sistema misógino e patriarcal. As pesquisas se desdobram em exposições e publicação de livros de artista.

O conceito de livro de artista é abordado por Paulo Silveira em *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, afirmando que, em sua forma mais tradicional, o livro de artista pode ser definido como "obra em forma de livro, inteiramente concebida pelo artista e que não se limita a um trabalho de ilustração" (Silveira, 2008, p. 25), e que frequentemente possui uma proposta formal ou conceitual que o distingue do livro tradicional. Silveira (2008, p. 21) o define como uma categoria artística marcada por sua mídia, que abrange desde o livro até o "não-livro", e que se manifesta na tensão entre o respeito à tradição e a ruptura ou transgressão formal e espiritual. Já Lucy Lippard o define da seguinte forma:

> Não sendo um livro de arte (reproduções colecionadas de obras de arte separadas) nem um livro sobre arte (exegeses críticas e/ou escritos de artistas), o livro de artista é uma obra de arte em si, concebida especificamente para o formato livro e, frequentemente, publicada pelo(a) próprio(a) artista. Pode ser visual, verbal ou visual/verbal. Com poucas exceções, é uma peça única, consistindo em uma obra seriada ou em uma série de ideias e/ou imagens intimamente relacionadas — uma exposição portátil (Lippard, 1985, p. 45).[117]

[117] No original: Neither an art book (collected reproductions of separate art works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists' writings), the artist's book is a work of art on its own, conceived specifically for the book

A primeira publicação resultante do projeto é *On Abortion: And the Repercussions of Lack of Access*, de 2018, exibida inicialmente nos Rencontres d'Arles em 2016 e reconhecida com o Prix Madame Figaro. A obra documenta e conceitua os perigos e danos causados pela falta de acesso legal, seguro e gratuito ao aborto. Como sinaliza a própria capa (Fig. 18), na qual o título *On Abortion* aparece riscado e substituído à mão pela expressão *"the repercussions of lack of access"*,[118] o foco recai não sobre o aborto em si, mas sobre as barreiras de acesso, sejam elas legais, morais, religiosas, etc. Esses entraves são responsáveis, à época em que a publicação foi produzida, pela morte de cerca de 47 mil mulheres a cada ano em decorrência de procedimentos clandestinos (OHCHR, 2016).

Essa dinâmica de criminalização revela que a oposição ao aborto não se trata, fundamentalmente, de defesa da vida, mas sim de uma reação conservadora e de um profundo desafio à emancipação feminina. Como argumenta Katha Pollitt (2018, p. 20), a negação do direito à interrupção da gravidez "esconde o desejo de puni-las por suas condutas durante a gestação e, mesmo quando não há punição, de monitorá-las". O peso da estigmatização, que em lugares como El Salvador leva mulheres em emergências obstétricas a serem "acorrentadas a camas de hospitais, examinadas invasivamente por policiais ginecologistas e, por vezes, mandadas para a prisão" (Pollitt, 2018, p. 59), exemplifica o terror imposto pelo Estado a quem ousa reivindicar o domínio sobre a própria vida. O corpo gestante é, assim, retirado da esfera privada e transformado em propriedade pública gerida por doutrinas patriarcais.

A hipocrisia dessas instituições religiosas e agentes políticos fica ainda mais evidente quando se analisa o abandono sistêmico das políticas de bem-estar social. Ao mesmo tempo que utilizam a retórica de defesa do feto como ferramenta e moeda de troca eleitoral, esses mesmos setores conservadores frequentemente promovem cortes agressivos em programas de saúde, alimentação, creches e assistência que beneficiariam mulheres e crianças reais de baixa renda. Essa articulação não busca proteger a vida infantil, mas sim forçar as mulheres a retornarem a papéis de dependência e subordinação, utilizando a defesa do nascituro como um disfarce moral para manter o controle patriarcal e barrar a igualdade de gênero.

---

form and often published by the artist him/herself. It can be visual, verbal, or visual/verbal. With few exceptions, it is all of a piece, consisting of one serial work or a series of closely related ideas and/or images—a portable exhibition (Lippard, 1985, p. 45)

[118] Em português: as repercussões da falta de acesso.



Figura 18 – Laia Abril. *On Abortion: And the Repercussions of Lack of Access*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2018.

A artista parte de comparações entre passado e presente para reunir anúncios do século XIX de supostas curas para a "obstrução do período menstrual", objetos de museus médicos que lembram instrumentos de tortura, objetos historicamente relacionados com a realização de abortos clandestinos (Fig. 19), retratos frontais de mulheres que sobreviveram a abortos ilegais em conjunto com seus testemunhos (Fig. 20) e imagens borradas daquelas que morreram (Fig. 21). Abril também estabelece uma distinção entre as participantes que consentem com o uso de suas imagens e aquelas que já não podem consentir. Para Kristen Lubben (2018), o tratamento rigorosamente ético das pessoas retratadas, somado ao afastamento das convenções da fotografia documental, oferece um modelo atualizado para fotógrafos que enfrentam o problema da ética da representação.

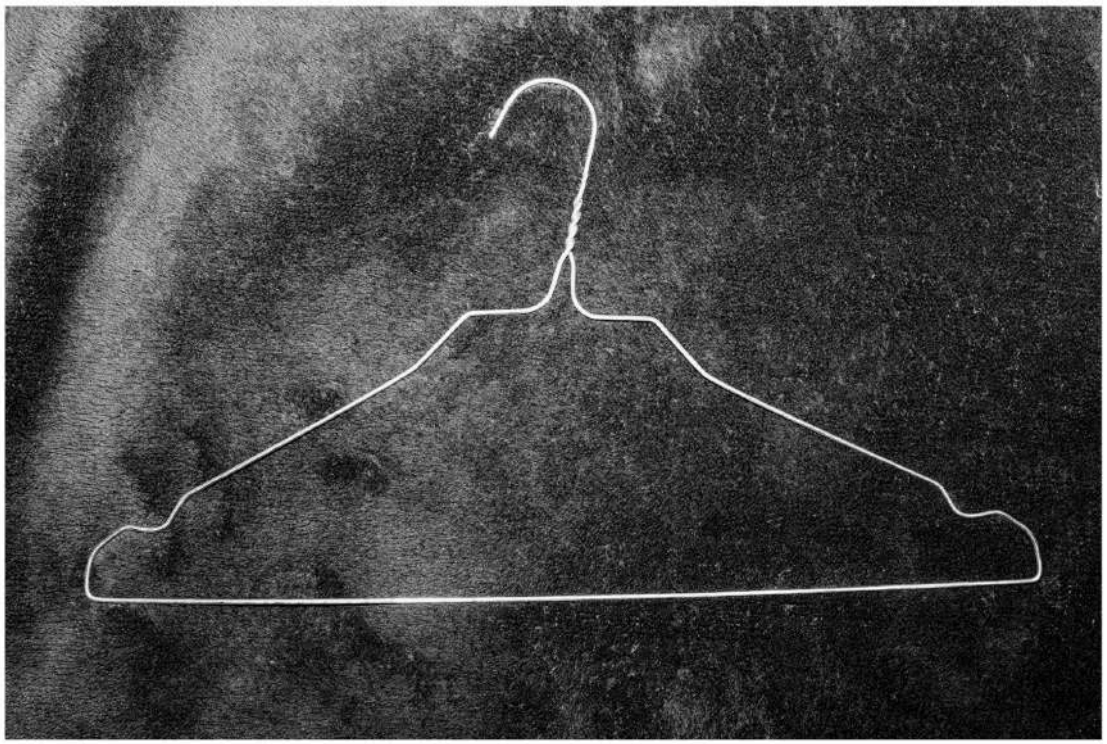


Figura 19 – Laia Abril. *Hanger. On Abortion: And the Repercussions of Lack of Access*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2018.



Figura 20 – Laia Abril. *Magdalena (Polônia)*. *On Abortion: And the Repercussions of Lack of Access*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2018.

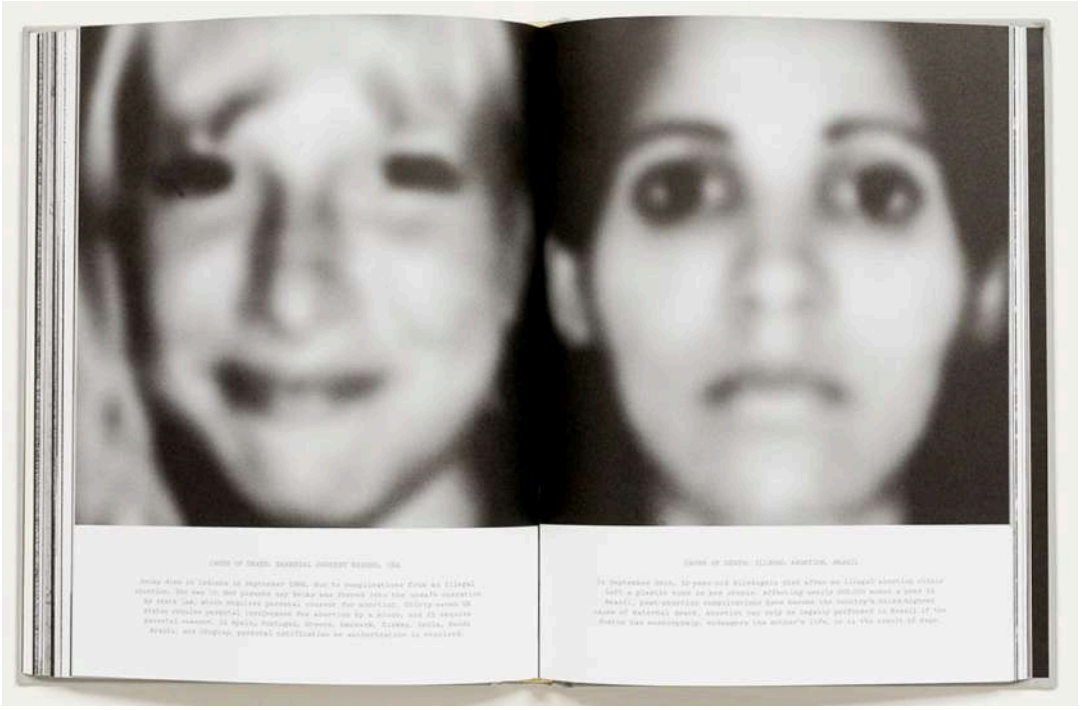


Figura 21 – Laia Abril. *Becky (EUA); Elizângela (Brasil). On Abortion: And the Repercussions of Lack of Access*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2018.

A artista enfatiza como a estigmatização promovida por instituições religiosas e por agentes políticos que exploram a questão como moeda de campanha auxilia na manutenção de um sistema que criminaliza mulheres e meninas que lutam por controle e autonomia sobre os próprios corpos. Em El Salvador, por exemplo, mulheres que sofrem abortos espontâneos chegam a ser acusadas de homicídio e condenadas a até 40 anos de prisão (Anistia Internacional Brasil, 2015). Essa ênfase na culpabilidade das instituições e agentes conservadores (e hipócritas) é dada com a inclusão de citações em textos destacados, como a do radialista conservador estadunidense Rush Limbaugh (1951-2021), que popularizou o termo *feminazi* ao comparar o aborto a um holocausto, e cartazes de "procura-se" emitidos pelo FBI contra grupos de ativistas antiaborto que realizaram ataques terroristas a clínicas.

Em contraponto, Abril inclui a história de profissionais da saúde, facilitadores e ativistas que colocaram a própria segurança em risco para fornecer apoio e cuidado necessários para que mulheres pudessem acessar aquilo que deveria ser garantido por direito, como a ativista Margaret Sanger (1879-1966) e Rebecca Gomperts, fundadora da organização pró-aborto Women on Waves. Fundada nos Países Baixos em 1999, a organização tem como objetivo principal prevenir gestações indesejadas e garantir o acesso ao aborto seguro em todo

o mundo. A instituição ganhou notoriedade internacional por suas campanhas marítimas, utilizando um navio adaptado com uma clínica médica móvel para navegar até águas internacionais de países com legislações altamente restritivas ao aborto. Nessas águas neutras, sob as leis da bandeira holandesa, a equipe realiza atendimentos médicos, fornece orientações e distribui pílulas abortivas regulamentadas. Além das expedições navais, a ONG modernizou sua atuação por meio do uso de *drones* e robôs teleguiados para realizar remessas transfronteiriças de medicamentos, além de manter um forte braço de telemedicina, campanhas educativas globais e ativismo jurídico para combater o estigma da saúde reprodutiva e pressionar pela descriminalização da interrupção voluntária da gravidez.

O segundo volume, *On Rape: And Institutional Failure* (Fig. 22), publicado em 2022 pela Dewi Lewis Publishing, dá sequência à pesquisa da artista e explora a cultura do estupro por meio da mesma metodologia. O livro não é subdividido em capítulos ou partes definidas, e mescla imagens autorais e apropriadas com textos de entrevistas, relatos, verbetes e citações. Examina tanto a violência sexual como resultado de falhas sistêmicas e institucionais quanto os estereótipos e preconcepções culturais que perpetuam a cultura do estupro e a culpabilização das vítimas. É importante mencionar que o projeto foi viabilizado pela Fundação Magnum por meio do Visionary Award e foi acompanhado de uma série de exposições em diferentes instituições culturais europeias, entre as quais o Victoria & Albert Museum (Londres), a Biennale de l'Image (Liège), o FOAM Museu da Fotografia (Amsterdã) e a já mencionada Filles du Calvaire.

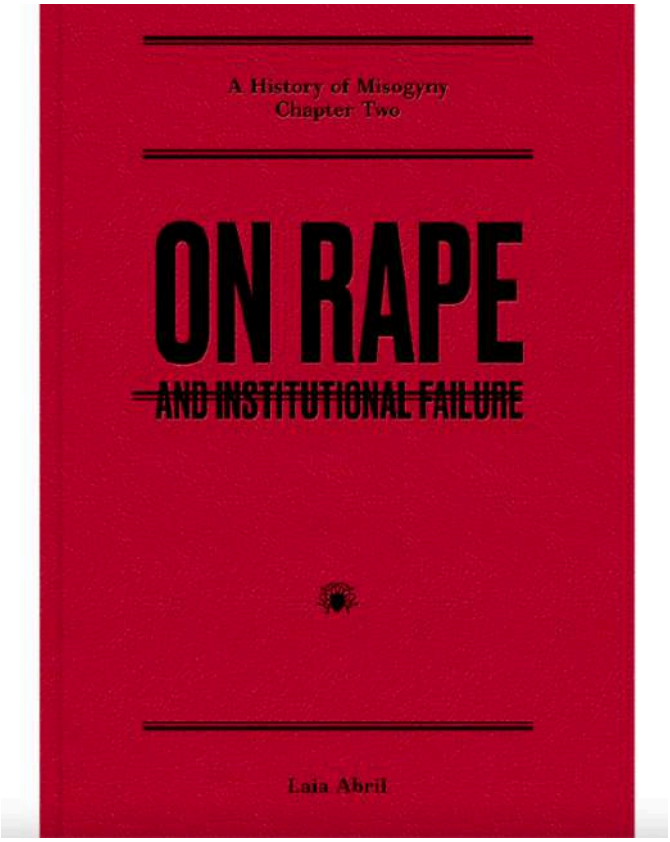


Figura 22 – Laia Abril. *On Rape: And Institutional Failure*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022.

Abril escolheu o tema do estupro para o segundo capítulo de seu projeto quando, em meio a um processo intenso e meticuloso de pesquisa, foi impactada por uma notícia de seu país de origem. Um grupo de 5 homens espanhóis autointitulado La Manada (Cabanas, 2018), que havia estuprado coletivamente uma mulher de 18 anos em 2016 na cidade de Pamplona, foi considerado culpado pela justiça espanhola por um crime menor de abuso sexual em razão da suposta falta de evidência de violência. A defesa argumentou que os 96 segundos da filmagem feita pelos agressores via celular, durante os quais a vítima ficou imóvel e de olhos fechados, eram prova de consentimento do ato brutal perpetrado durante a Festa de San Fermín. O veredito desencadeou as maiores manifestações feministas da história espanhola, que exigiam uma revisão das leis de agressão sexual. Em 2019, as penas foram revistas e, em 2022, o Congresso espanhol aprovou a Lei de Garantia Integral da Liberdade Sexual, popularmente conhecida como *Solo sí es sí*, que pauta o entendimento de agressões sexuais a partir da questão do consentimento. Abril também comenta a influência do movimento #MeToo, criado por Tarana Burke, e do caso Harvey Weinstein. Essa confluência levou a artista a "tentar entender por que as estruturas de justiça e aplicação da lei não apenas estavam

falhando com os sobreviventes, mas, na verdade, encorajando os agressores, ao preservar dinâmicas de poder específicas e normas sociais" (Abril, 2022, p. 3).[119] Segundo ela:

> Ao examinar a história, busco identificar estereótipos e mitos baseados em gênero, bem como os preconceitos e concepções equivocadas globais prevalentes que perpetuam a cultura do estupro. A fim de evitar alimentar a culpabilização sistemática da vítima pela sociedade, decidi mudar a narrativa visual das vítimas para as instituições, permitindo que este livro sirva como uma oportunidade para abordar o trauma transgeracional e a responsabilidade social (Abril, 2022, p. 3).[120]

A mudança de narrativa visual promovida por Laia Abril, de uma cultura que busca a explicação da violência sexual na figura da vítima (Princenthal, 2019, p. 29; Sanyal, 2019, p. 48, p. 73) para as instituições e os agentes que nelas encontram permissividade, é explicitada já na primeira página do livro. A artista escolhe como ponto de partida de sua narrativa visual e documental os retratos dos integrantes do La Manada feitos pela polícia (Fig. 23). Mesmo que apresente as imagens com efeito granulado, elas estão acompanhadas dos nomes e idades dos homens, com a exceção de um, cuja descrição também informa sua profissão: policial militar especializado em casos de violência de gênero. Fica explícito, assim, como essa permissividade institucional está entrelaçada com a cultura que normaliza o estupro. No que concerne a instituições policiais e militares, há uma vastidão de pesquisas que demonstram a força desse laço, desde aquelas realizadas pela antropóloga argentina Rita Segato em países como Brasil, Guatemala e México até a investigação encabeçada pela advogada escocesa Elish Angiolini sobre a atuação das polícias britânicas em casos de violência envolvendo mulheres, assim como casos de violência sexual cometidos por policiais. Cabe relembrar o conceito de "mandato do estupro", desenvolvido por Segato (2025), como o imperativo sociocultural que pressiona o sujeito masculino a demonstrar sua potência e soberania por meio da apropriação violenta do corpo feminino, com o objetivo primordial de mandar um recado de poder a outros homens e punir a autonomia das mulheres.

---

[119] No original: [...] try to understand why justice and law-enforcement structures were not only failing survivors but, in fact, encouraging perpetrators, by preserving specific power dynamics and social norms (Abril, 2022, p. 3).

[120] No original: By examining history, I seek to identify gender-based stereotypes and myths, as well as the prevailing global biases and misconceptions that perpetuate rape culture. In order to avoid feeding society's systematic victim-blaming, I decided to shift the visual narrative from the victims to the institutions, allowing this book to serve as an opportunity to address transgenerational trauma and social responsibility (Abril, 2022, p. 3).



On 7 July 2016, Alfonso Jesús Cabezuelo (27, soldier), Antonio Manuel Guerrero (27, military policeman for gender violence cases), José Ángel Prenda (26), Jesús Escudero (26), and Ángel Boza (24), members of *La Manada* (The Wolf Pack), gang raped an 18-year-old woman and filmed the whole assault during the San Fermín celebrations in Pamplona, Spain.

Figura 23 – Laia Abril. *La Manada*. *On Rape: And Institutional Failure*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022, p. 1.

A análise de Segato — e a mudança narrativa visual de Abril — converge com o diagnóstico que Linda Martín Alcoff (2018, p. 228) elabora sobre as falhas institucionais como elemento estrutural do problema. Para a autora, "o problema não pode ser reduzido à patologia individual quando instituições protegem perpetradores, minimizam danos, justificam abusos e rotineiramente desacreditam as acusadoras" (Alcoff, 2018, p. 228).[121] A leitura proposta por Alcoff sustenta a hipótese de que a fotografia policial dos agressores, deslocada para o lugar editorialmente reservado à vítima, dramatiza visualmente a inversão de responsabilidade que Abril persegue ao longo do livro. A artista articula, dessa forma, uma intervenção dentro do que Alcoff (2018, p. 12) denomina "formação discursiva" das culturas do estupro, ou seja, o conjunto de molduras que definem "quem pode ser vitimado, quem pode ser acusado, quais narrativas são plausíveis e em quais contextos o estupro pode ser falado, mesmo em espaços privados" (Alcoff, 2018, p. 12).[122]

[121] No original: Clearly, the problem is not reducible to individual pathology when institutions protect perpetrators, downplay harms, excuse abuse, and routinely tarnish accusers (Alcoff, 2018, p. 228).
[122] No original: Rape cultures produce a discursive formation in which the intelligibility of claims is organized not by logical argument or evidence, but by frames that set out who can be victimized, who can be accused,

Outro tipo de instituição que figura de forma central em *On Rape* é a instituição religiosa, de diferentes fés e denominações, com destaque mais intenso para a Igreja Católica. Abril realiza um compilado de tradições e superstições sobre sexualidade, virgindade e estupro presentes em diferentes religiões, e tece uma narrativa didática sobre como esses elementos são empregados para o controle de mulheres, crianças e dissidentes de gênero ao longo dos séculos. Para tanto, a artista utiliza imagens autorais de artefatos históricos ligados à cultura do estupro e à legislação religiosa, entre eles o cinto de castidade, joias relativas ao valor do dote de uma mulher — é essencial mencionar que o estupro foi considerado, por muito tempo, uma violação (rapto ou roubo) da propriedade privada do pai ou marido da vítima — e o *scold's bridle*, capacete utilizado na Idade Média europeia como método de tortura para imobilizar a boca da vítima. Uma dentre tantas formas de coagir mulheres ao silêncio, principalmente diante da igreja ou do marido.

Os artefatos são combinados com imagens de santas do catolicismo cujo martírio guarda alguma relação com a violência sexual, como Santa Inês de Roma (291-304 d.C.), que, ao ser sequestrada após fazer seus votos de castidade, teria evitado o estupro com a ajuda de milagres — o mais famoso deles: o suposto crescimento de pelos por todo o corpo, impedindo que ela fosse tocada e oferecendo o consolo de que, ao ser executada por decapitação, morreria com seu status de virgo intacta. Há ainda Santa Maria Goretti (Fig. 24), jovem católica italiana que, em 1902, foi morta ao resistir a uma tentativa de estupro aos 11 anos e cuja canonização foi vista como prêmio por preferir morrer a ser violada.

---

which are plausible narratives, and in what contexts rape may be spoken about, even in private spaces (Alcoff, 2018, p. 12).



SAINT MARIA GORETTI

On July 5, 1902, Maria Goretti was tending her baby sister and sewing outside her home, when Alessandro attempted to rape her. Maria told him not to, that she would rather die because it was a mortal sin. She fought back and told him he would go to hell, but he stabbed her fourteen times and left her to die. In 1947, she was beatified and canonised three years later as one of the youngest saints of the Catholic Church.

Figura 24 – Laia Abril. *Saint Maria Goretti*. *On Rape: And Institutional Failure*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022, p. 152.

A pesquisadora alemã Mithu Sanyal, em seu livro *Rape: From Lucretia to #MeToo*, analisa tais aspectos do martírio das santas em conjunto com o estupro e o subsequente suicídio de Lucrécia — um dos eventos que teria provocado a revolta necessária para as ações fundantes da República Romana — para demonstrar como o avanço do cristianismo reforça o desamparo da figura da vítima. Se o suicídio era uma alternativa para Lucrécia, ele passa a ser interditado a partir do momento em que a Igreja o qualifica como pecado. A autora elabora, citando os escritos de Santo Agostinho de Hipona:

> É claro que Agostinho considerava apropriado que uma mulher desejasse morrer após um estupro — na verdade, a qualidade de sua honra roubada era medida pela veemência de seu desejo de morte: quanto maior seu desespero, maior sua extinta honra. Ela simplesmente não tinha mais permissão para colocar esse desejo em prática. Na melhor das hipóteses, ela definharia e morreria sem ter culpa. Caso contrário, teria que provar pelo resto da vida que não havia perdido a castidade, de preferência tornando-se freira. Parar de se lamentar seria admitir que sua honra não tinha sido tão grande, afinal. Não havia como voltar ao status quo; se uma mulher fosse estuprada, sua vida era irremediavelmente interrompida (Sanyal, 2019, p. 67).[123]

A pessoa violada perde ainda mais sua autonomia, e consolida-se a ideia de que uma vítima crível, digna de empatia, ou uma "vítima perfeita" perante a sociedade, é aquela que está morta, mas não em seus próprios termos. Ao analisar as mitologias e episódios históricos que definem a interpretação cultural do estupro, Sanyal afirma que, a partir de Lucrécia, "foi apenas um pequeno passo para a declaração de que o estupro é um destino pior do que a morte" (Sanyal, 2019, p. 60).[124] Esse imaginário encontra eco em Kate Manne (2018, p. 49), que descreve a misoginia menos como ódio explícito do que como sistema de punições e recompensas que disciplina mulheres conforme cumpram ou se desviem de seus papéis prescritos, como visto anteriormente. As santas martirizadas funcionam, nessa chave, como dispositivos pedagógicos da própria misoginia, posto que estabelecem a norma de que a virgindade vale mais do que a vida.

Abril também selecionou citações de líderes religiosos contemporâneos sobre violências sexuais. Um exemplo é a fala de Bernardo Álvarez, bispo de Tenerife em 2007, sobre existirem "meninas de 13 anos que aceitam muito bem o estupro, e mais, elas querem, e ainda te provocam se você for descuidado". A citação aparece na parte exterior de duas páginas duplas que, ao serem abertas pelo leitor, exibem imagens pixeladas (Fig. 25) de 3.000 padres e bispos da Igreja Católica acusados, processados ou condenados por crimes sexuais em 35 países. Ainda que as falas de líderes religiosos demonstrem uma demarcação de gênero bem específica quanto às vítimas, sabemos que o perfil daqueles abusados sexualmente por clérigos não é definido necessariamente por gênero, mas pela oportunidade de exercer poder sobre vítimas inseridas em contextos de vulnerabilidade, como demonstram as pesquisas

---

[123] No original: Of course, Augustine considered it appropriate that a woman would long to die after a rape — in fact, the quality of her stolen honor was measured by the vehemence of her death wish: the bigger her desperation, the bigger her erstwhile honor. She just was no longer allowed to put that wish into practice. At best, she would waste away and die through no fault of her own. If not, she would have to prove for the rest of her life that she hadn't subsequently lost her chastity, preferably by becoming a nun. To stop mourning would be to admit that her honor hadn't been so great after all. There was no going back to the status quo; if a woman was raped, her life was irretrievably interrupted (Sanyal, 2019, p. 67).

[124] No original: From Lucretia it was only a short step to the statement that 'rape is a fate worse than death'(Sanyal, 2019, p. 60).

conduzidas pela The Independent Inquiry into Child Sexual Abuse (IICSA), no Reino Unido, e as investigações do governo do Canadá, realizadas após intensa pressão de organizações civis, sobre o sistema de abusos perpetrado contra crianças e adolescentes indígenas no sistema de Escolas Residenciais.

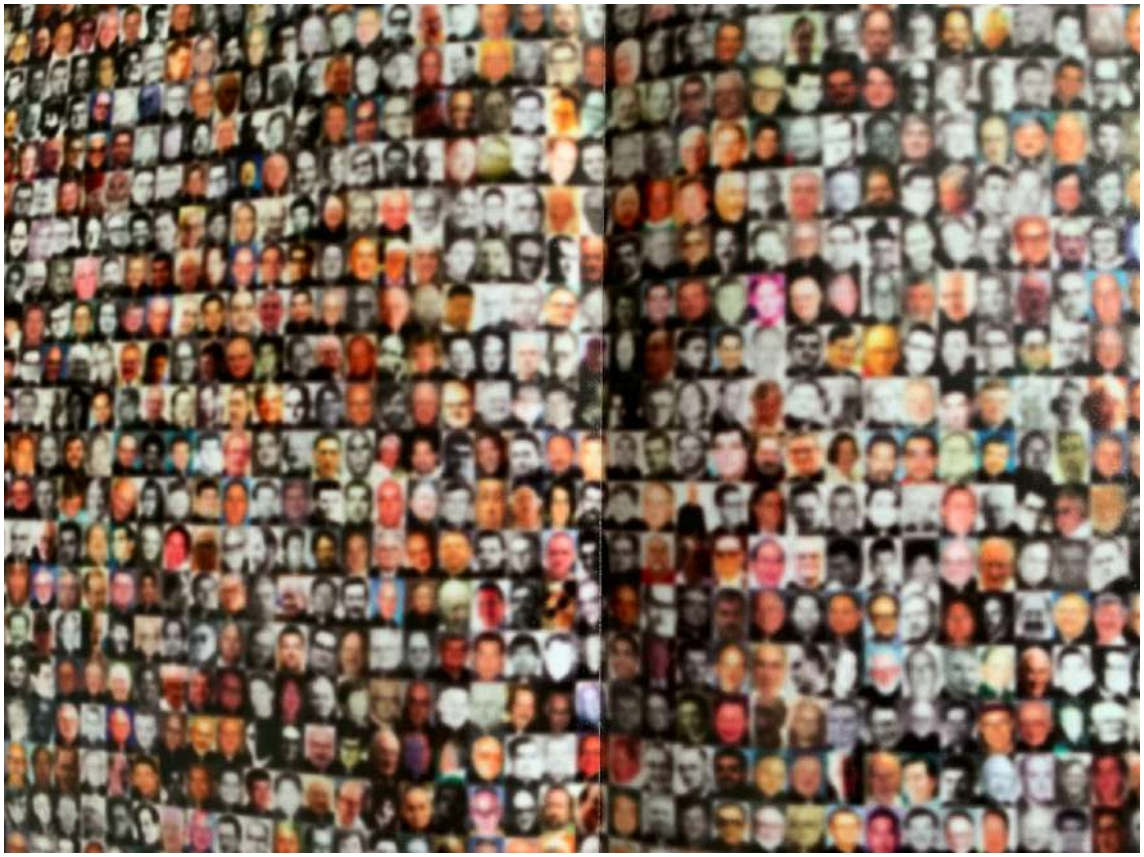


Figura 25 – Laia Abril. *Entitled. On Rape: And Institutional Failure.* Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022, p. 148-150.

Quando falamos em "vítimas inseridas em contextos de vulnerabilidade", é importante mencionar que essa é uma escolha discursiva ainda dentro da discussão sobre a autonomia de vítimas e sobreviventes. Para Sanyal:

> Ao fazer reivindicações políticas, parece necessário postular a vulnerabilidade especial das mulheres (e crianças) e, por extensão, sua necessidade especial de proteção. Mas isso é uma faca de dois gumes: ao definir um sujeito político como vulnerável (e, portanto, digno de proteção, mas, ao mesmo tempo, necessitando de proteção), tiramos seu status de sujeito e o transformamos em um objeto a ser protegido (Sanyal, 2019, p. 164).[125]

[125] No original: When making political demands, it seems necessary to postulate the special vulnerability of women (and children) and by extension their special need for protection. But this is a double-edged sword: by defining a political subject as vulnerable (and thereby worthy of protection, but at the same time needing

A autora, ao retomar a discussão feita por Judith Butler na palestra *Vulnerability and Resistance Revisited*, posteriormente transformada em introdução ao livro *Vulnerability in Resistance*, sugere que a relação entre vulnerabilidade e proteção nunca é absoluta. Historicamente, esse arranjo serviu para situar corpos percebidos como femininos e corpos racializados em um lugar de subjugação e controle. Essa dicotomia, escreve Sanyal (2019, p. 165), "abre uma diferença entre corpos que precisam de proteção (vulneráveis) e corpos que protegem ou controlam (invulneráveis), como se fosse impossível ser os dois ao mesmo tempo".[126] A formulação da vulnerabilidade como componente da resistência, e não como oposição à autonomia e à ação, foi discutida em seções anteriores desta tese a partir de Butler, Gambetti e Sabsay. Importa aqui sublinhar que essa torção conceitual sustenta a leitura de *On Rape*, dado que a artista desloca o foco daquelas que são lidas como vulneráveis para as estruturas que produzem essa vulnerabilidade, em conformidade com o argumento, igualmente retomado em capítulos anteriores, de que a crítica feminista desestabiliza as instituições que dependem da reprodução da desigualdade.

Abril repete a mesma abordagem com as instituições médicas e científicas. A artista discorre sobre ferramentas utilizadas em procedimentos de lobotomia para mitigar a "histeria feminina", tratamentos para "corrigir" parafilias em homens condenados por violência sexual, um apetrecho que funciona como hímen artificial para que mulheres possam simular virgindade e, ainda, a invenção e implementação do *rape kit*, utilizado para a coleta de material genético do perpetrador e a confirmação física da violação em casos de denúncia, como forma de corroborar o relato da vítima. Há também uma invenção recente chamada *Rape-aXe*, dispositivo similar a um preservativo com espinhos internos, que deve ser inserido na cavidade vaginal como método de impedir a violação, pois causa dor na genitália masculina. Tais aparatos demonstram a permanência de uma mentalidade que diz às mulheres "não seja estuprada", em vez de dizer aos homens "não estupre".

Essa lógica de transferência de responsabilidade pode ser lida à luz de Kate Manne (2018, p. 113-115), para quem o patriarcado constrói as mulheres como provedoras compulsórias de cuidado, atenção, afeto e sexo, bens que são, no imaginário misógino, "para o homem tomar" (*his for the taking*).[127] As tecnologias inventadas para regular o corpo

---

protection) we take away their status as subject and make them into an object to be protected (Sanyal, 2019, p. 164).

[126] No original: This opens up a difference between bodies in need of protection (vulnerable) and bodies that protect (invulnerable), as if it were impossible to be both at the same time (Sanyal, 2019, p. 165).

[127] A expressão original é "his for the taking" (Manne, 2018, cap. 4, "Taking His (Out)"), associada à noção de que cuidado, atenção, afeto e sexo são tomados pelo homem como bens devidos pelas mulheres.

violado evidenciam essa engrenagem por inversão. Não cabe ao agressor abdicar do que reivindica como seu, cabe à vítima fortificar-se para não ser tomada. Manne (2018, p. 192) descreve essa racionalidade como mecanismo que dispensa o agressor da responsabilidade e investe a possível vítima na tarefa de antecipar, evitar e absorver os custos da violência sexual.

Também figuram na narrativa visual e documental criada por Abril juízes e políticos, eleitos ou não, que moldam o cotidiano por meio da legislação. A artista cita vereditos em casos de violência sexual, como a condenação do mafioso siciliano Filippo Melodia pelo estupro da jovem Franca Viola em 1965 na Itália — o homem foi condenado após a recusa de Franca ao "casamento reparador" previsto no Código Penal italiano da época —, ou casos mais atuais, em que mulheres tiveram vídeos íntimos, feitos com ou sem consentimento, e registros de situações de violência extrema compartilhados ou vendidos na internet para serem usados como material pornográfico. Na Coreia do Sul, entre 2013 e 2018, mais de 30.000 casos de gravações ilegais captadas em banheiros públicos, hotéis, vestiários e provadores de lojas foram registrados (Abril, 2022, p. 188). A seleção feita por Abril demonstra como a Justiça, independentemente do país, ainda não é capaz de sanar o problema da violência sexual, sobretudo quando ela é facilitada por uma tecnologia que avança a passos largos.

As frases extremamente machistas proferidas por juízes e políticos, tanto homens quanto mulheres, aparecem em grande número na publicação em série intitulada *Political Rape*. Tal fato talvez indique como falas polêmicas, direcionadas a certos grupos conservadores que atuam como base política desses agentes públicos, podem alavancar a popularidade dessas figuras entre eleitores. O Brasil é representado pelo ex-presidente, então deputado, Jair Bolsonaro, e seu ataque à também deputada Maria do Rosário[128] em 2014, registrado em inglês na publicação em letras pretas sobre fundo branco: "Só não te estupro porque você é muito feia" (Fig. 26).

[128] Maria do Rosário Nunes (Veranópolis, Rio Grande do Sul, 1966) é uma professora, deputada, ex-ministra e defensora dos Direitos Humanos.

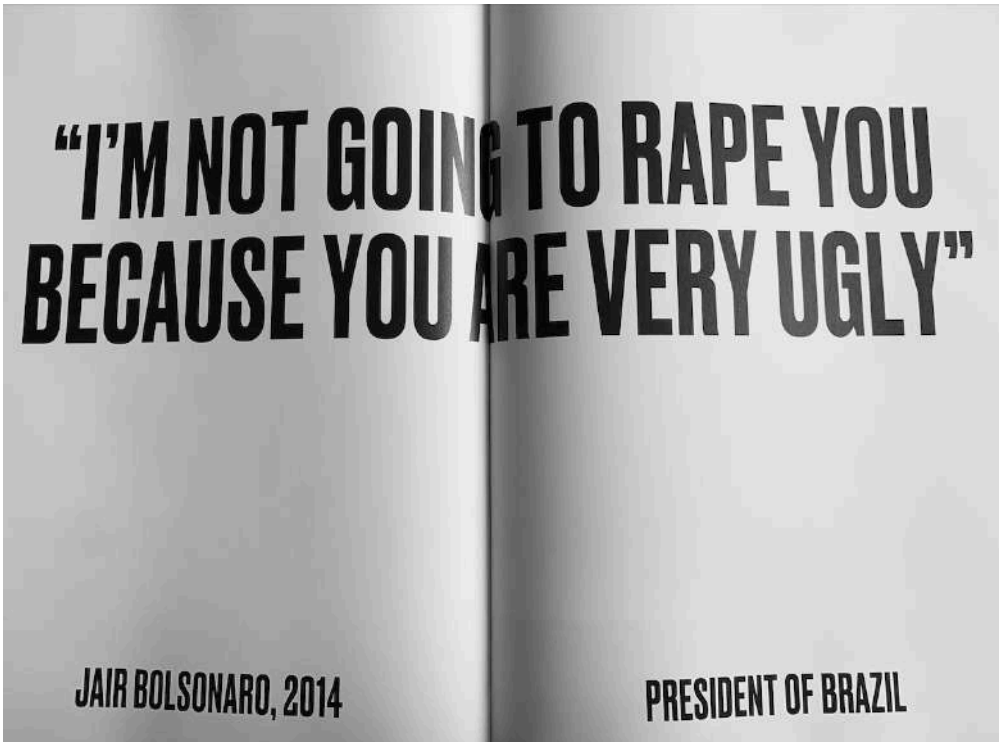


Figura 26 – Laia Abril. *Political Rape, Jair Bolsonaro*. *On Rape: And Institutional Failure*. Dewi Lewis Publishing, Stockport, Reino Unido, 2022, p. 180-181.

A publicação também reúne citações de diversos líderes políticos estadunidenses, como Donald Trump e seu "*Grab 'em by the pussy*"; o congressista Todd Akin, representante do Missouri, que declarou que aborto não deveria ser necessário para vítimas de estupro, justificando que "*if it's legitimate rape, the female body has ways to try to shut the whole thing down*" — em português, "se é um estupro legítimo, o corpo feminino tem maneiras de parar a coisa toda"; John F. Russo Jr., juiz da Corte Superior de Nova Jersey, que perguntou a uma vítima se ela sabia impedir que alguém fizesse sexo com ela, argumentando que ela deveria saber bloquear suas partes íntimas ao fechar as pernas; e Jacqueline Hatch, juíza do Arizona, que alegou que, se a vítima não tivesse saído após o anoitecer, o abuso não teria acontecido.

A série intitulada *Power Rape* é, possivelmente, a parte mais impactante do livro. A sequência fotográfica resulta da pesquisa de Abril diretamente com sobreviventes de crimes sexuais em diferentes contextos, e é apresentada por meio do relato de cada uma das vítimas, acompanhado de fotografias das roupas que vestiam no momento da violência. São oito registros: Alyna, do Quirguistão, forçada a casar com o homem que a sequestrou e estuprou

(Fig. 27);[129] Meredith, dos Estados Unidos, violentada por um de seus superiores enquanto prestava serviço militar (Fig. 28); Veeda, do Afeganistão, que aos 13 anos foi obrigada a casar com o filho de um dos líderes locais do Talibã; Passion Star, dos Estados Unidos, mulher trans inserida no sistema carcerário em uma penitenciária masculina, violentada de diferentes formas quase diariamente; Sandra e Valentina, da Argentina, abusadas pela Madre Superiora do convento em que eram noviças; Tumi, da África do Sul, expulsa de casa e submetida a "estupro corretivo" por ser lésbica; Melissa, da Colômbia, e sua filha pequena, abusada pelo professor do jardim de infância; e o relato final de uma terapeuta que trabalha com mulheres refugiadas no Chade que passam por variadas formas de violência nos conflitos da África Central e em seus percursos de fuga. Esses registros demonstram que a roupa, sempre parte do discurso de culpabilização da vítima (Sanyal, 2019, p. 25), não é fator determinante da violência. Roupa, idade, emprego, fé, nada disso pode ser lido como causa ou justificativa.

[129] A imagem do vestido de noiva de Alina é utilizada na capa da edição brasileira de *As estruturas elementares da violência*, de Rita Segato, publicada pela editora Bazar do Tempo.

ALINA, 21, KYRGYZSTAN

I saw my husband for the first time on my wedding day. His friends drove me to him. I thought I wasn't going to be able to handle it as I was furious with him, I loved another man and dreamed of becoming his wife. Instead I was forced to marry the man who had kidnapped me. At first, when I confronted him he was silent, then he apologised. My sister had also been taken in the past but had run away. My religious ceremony [Nike] was organised very quickly and officially registered immediately so that I couldn't withdraw from it. Before that, I was a 21 year old student in my fourth year at Arabaev University. I wanted to be a fashion designer. During the holidays I went to visit my family as I didn't want to stay alone in the residency, fearing I might suffer the same fate as my sister; so I travelled on New Year's Eve. I remember happily baking the day before, then I went to visit my sister and on the way home I was ravished. When my family arrived at the kidnapper's home, my mother wanted to bring me back but my grandmother asked me not to disgrace my family, especially after my sister had run away and people in the village had talked about it for a long time. I began crying, but my grandmother begged me to stay there. So I did.



Figura 27 – Laia Abril. *Ala Kachuu [Bride Kidnapping]*, Série *Power Rape*, *On Rape: And Institutional Failure.* Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022, p. 16.

MEREDITH,US

In the military everything we do is "mission first". Women in the force are seen as weak and enotional, a liability. We constantly downplay our injuries and refuse to be a victim. Before I really came to terms with the faot I had been raped, I bad only shared small parts of my story. Eventually I told my boyfriend what my commander had done to me and when I saw the tears and pain in his eyes, I finally understood something really bad had happened. I was still struggling with identifying myself as a rape victim -it didn't seem like a fair title to claim for myself - when he was arrested, discharged but set free after a new case. I grieved for the young girl and I hated myself for not reporting him years earlier. He was indeed a rapist. However, the first time I told my story publicly was years later at an all-women veteran's retreat. I could feel it bubbling up inside me, so I tearfully shared the "relationship" I'd had with my commander, still unable to see how severely he had manipulated me into [a year of] sexual subservience. It was a terrifying relief to finally speak aloud the shame that had festered inside me for so long. But what really set me free was when one of the female leaders looked me in the eye and told me that it was not my fault.



Figura 28 – Laia Abril. *Military Rape*, Série *Power Rape*. *On Rape: And Institutional Failure*. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022, p. 17.

Há, em *Power Rape*, uma estratégia narrativa que ultrapassa o desmonte do argumento da provocação. As peças fotografadas comparecem como objetos mnemônicos, testemunhas silenciosas da memória traumática, e a fotografia das roupas funciona menos como índice forense do que como suporte de uma autoenunciação. Cada participante explica, em seus próprios termos, o que lhe aconteceu e como segue depois, tomando controle de sua narrativa e se afirmando menos como vítima e mais como sobrevivente. A condição de sobrevivência é, nesse sentido, performada na própria estrutura editorial do livro.

O uso das roupas como testemunho da violência sexual, exibidas em conjunto com os relatos das vítimas, também foi feito na exposição itinerante *What Were You Wearing?*, idealizada por Jen Brockman e Mary Wyandt-Hiebert e inaugurada originalmente na Universidade do Arkansas em 2014. Desde então, a exposição foi replicada por diversas universidades dentro e fora dos Estados Unidos. A exposição conta com uma instalação feita a partir de recriações das roupas utilizadas pelas vítimas/sobreviventes de violência sexual. Ao lado de cada vestimenta, está o relato anônimo de cada pessoa (Fig. 29 e Fig. 30). Brockman é diretora do Sexual Assault Prevention and Education Center da Universidade do Kansas, e Wyandt-Hiebert é diretora do Campus Sexual and Relationship Violence Center na Universidade do Arkansas. Ambas são sobreviventes e se inspiraram no poema *What I was wearing* escrito pela Dra. Mary Simmerling, que relata sua experiência como vítima de estupro e lida com a memória da roupa que estava usando no episódio. Os relatos compilados nas exposições são tão variados quanto os reunidos por Abril.



Figura 29 – Detalhe da exposição *What Were You Wearing?*. "Um vestido de verão. Meses depois, minha mãe pararia em frente ao meu armário e reclamaria sobre como eu nunca mais usei nenhum dos meus vestidos. Eu tinha seis anos de idade". Setembro de 2017, Universidade do Kansas. Fotografia: Jennifer Sprague.

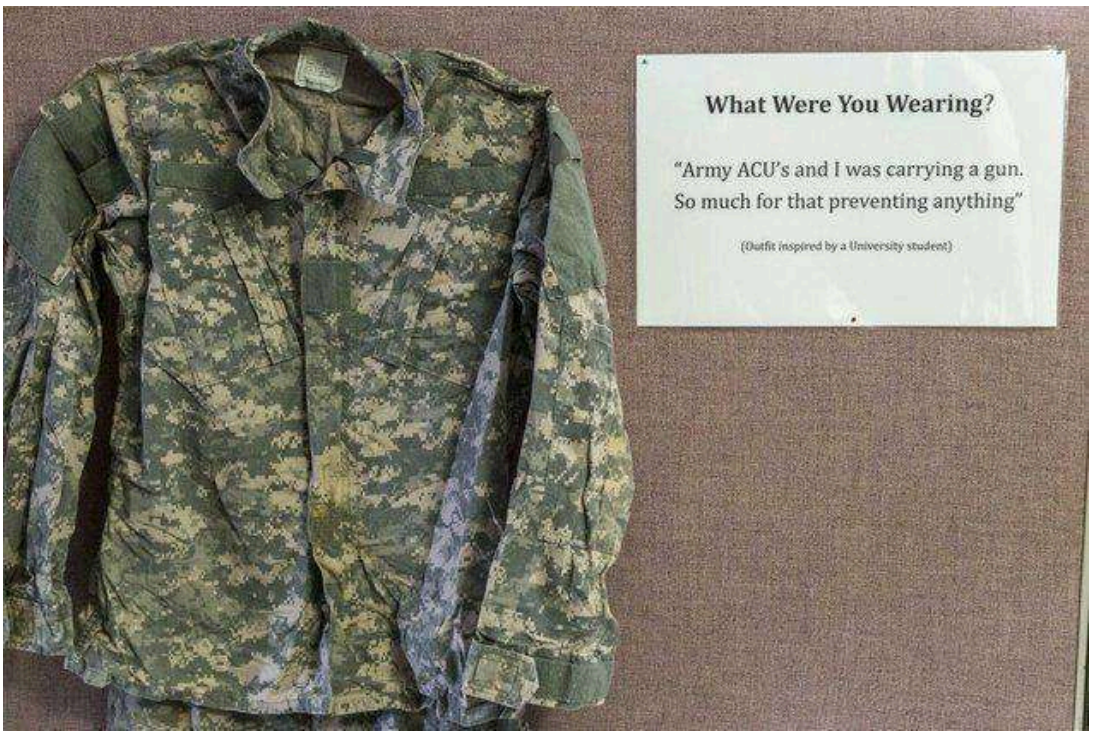


Figura 30 – Detalhe da exposição *What Were You Wearing?*. "Uniforme de Combate do Exército e eu estava carregando uma arma. Adiantou muito para prevenir alguma coisa." Agosto de 2018, Barton Community College, Great Bend, Kansas. Fonte: Great Bend Tribune.

A perspectiva interseccional é também central para a série. Linda Martín Alcoff (2018, p. 227-228), retomando Angela Davis, afirma que "se não compreendermos a natureza da violência sexual mediada pela violência racial, de classe e governamental, não podemos esperar desenvolver estratégias que nos permitam, no fim, expurgar nossa sociedade da violência misógina opressiva" (Davis *apud* Alcoff, 2018, p. 227).[130] Os oito relatos de *Power Rape* encenam essa interseccionalidade ao colocar lado a lado estupro conjugal no Quirguistão, estupro militar nos Estados Unidos, casamento infantil no Afeganistão, "estupro corretivo" na África do Sul, abuso conventual na Argentina e violência sexual em rotas de refúgio no Chade. Os relatos não são equacionados sob uma mesma chave, mas mantêm uma sintaxe comum, a do poder exercido sobre corpos socialmente fragilizados pelas instituições.

On Rape também inclui entrevistas realizadas por Abril com três especialistas sobre questões de gênero e violência: Joanna Bourke, professora no Departamento de História da Universidade de Londres, especialista em história das mulheres, história cultural, masculinidades e história do estupro; Lluïsa Garcia-Esteve, psiquiatra especialista em saúde mental da mulher no Hospital Clínic Barcelona e presidenta da Comissão sobre Violência Doméstica e de Gênero; e Jacqui Hunt, advogada especialista em direitos humanos, líder global para questões de igualdade de gênero da organização Equality Now e integrante do grupo de trabalho contra a discriminação com base em gênero viabilizado pela Organização das Nações Unidas (ONU), além do Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher (UNIFEM). Por meio dessas entrevistas, Abril cria uma lógica de contextualização aprofundada da narrativa visual e documental elaborada na publicação.

A dimensão ética desse trabalho com sobreviventes encontra elaboração na pesquisa de Kerstin Hamilton (2022), que incluiu Laia Abril na exposição *Dear Truth: Documentary Strategies in Contemporary Photography*, realizada no Hasselblad Center, em Gotemburgo, em 2021. Hamilton (2022, p. 94) registra o testemunho da artista sobre o risco implicado em aproximar-se das experiências atrozes de outras pessoas, situação que descreve como "estressante" e como "uma grande responsabilidade", dado que "você está sempre diante da possibilidade de cometer um erro quando trabalha com a vida de outras pessoas" (Abril *apud* Hamilton, 2022, p. 94).[131] Segundo Hamilton (2022, p. 190), Abril descreve seu método em

---

[130] No original: If we do not comprehend the nature of sexual violence as it is mediated by racial, class, and governmental violence and power, we cannot hope to develop strategies that allow us eventually to purge our society of oppressive misogynist violence" (Davis, 1990, p. 47 *apud* Alcoff, 2018, p. 227).

[131] No original: It is a stressful situation as an artist and a great responsibility. You are always faced with the possibility of making a mistake when you are working with other people's lives (Abril *apud* Hamilton, 2022, p. 94).

três etapas — uma investigação inicial, a reação ao material coletado e a criação de uma resposta emocional àquilo que de fato ocorreu — sem pretender representar ou documentar a realidade, tampouco tratar qualquer parte do trabalho como ficção. Em vez de afirmar uma verdade definitiva, a artista desloca a ênfase para o significado do acontecimento e propõe que o foco recaia sobre "o que significa que isso aconteceu e por que ainda acontece" (Hamilton, 2022, p. 190).[132]

Hamilton (2022, p. 173) associa esse procedimento ao que denomina "falar de perto" (*just speak nearby*), formulação que toma de empréstimo a Trinh T. Minh-ha para descrever uma postura que recusa assumir autoridade sobre o outro e que rejeita a separação rígida entre quem observa e quem é observado. A questão da confiança é central nessa abordagem, tanto a confiança entre a artista e as pessoas que lhe entregam suas histórias quanto aquilo que Abril nomeia como "a política do enfraquecimento da confiança" (Hamilton, 2022, p. 191),[133] referência ao modo como mulheres foram historicamente desacreditadas e silenciadas. Os retratos de Power Rape, nos quais as participantes encaram diretamente a câmera, materializam essa ética da proximidade, posto que devolvem a quem fotografa e a quem observa a responsabilidade do encontro, sem reduzir a sobrevivente à cena da violação.

Festivais de música, cultura digital e cinema também são abordados, com a inclusão de uma lista de 19 *revenge movies*, filmes que fetichizam a vingança da vítima de estupro, seguidos de capturas de tela que ocupam oito páginas. O exemplo mais conhecido desse tipo de filme é *I Spit on Your Grave* (1978), longa-metragem estadunidense escrito e dirigido pelo israelense Meir Zarchi, que teve um remake em 2010. A artista parece questionar, assim, as formas de consumo e difusão desenfreada de imagens de violência, ainda que algumas das imagens apropriadas pela colagem partam de um discurso que tenta "dar agência" à vítima. Tais questionamentos aproximam-se daquilo que postula a historiadora da arte e da fotografia Dominique Baqué em seu livro *L'Effroi du présent: figurer la violence*, coletânea de ensaios publicada em 2009, na qual a autora examina as formas de representação da violência na sociedade contemporânea e destaca como a arte pode ser ferramenta para expor e desafiar a normalização do horror e de uma cultura de violência per se, mediante práticas artísticas que se proponham a "promover a intervenção crítica contra as instituições da vida cotidiana; administrar, de dentro e não de fora, uma transformação crítica da cultura; elevar o nível de consciência [...] e dirigir-se ao espectador passivo, ao cidadão alienado" (Baqué, 2009, p.

[132] No original: I often confirm that I work with facts so that people know that it is true. I understand that they want to know, and I say, 'Yes, it did take place.' But I also say: let us focus on what it means that it happened and why it still happens (Abril *apud* Hamilton, 2022, p. 190).
[133] No original: [...] the politics of the undermining of trust (Abril *apud* Hamilton, 2022, p. 191).

140).[134] A autora também lista artistas que possuem esse tipo de espírito crítico em suas produções, como Alfredo Jaar e Krzysztof Wodiczko, e, em uma perspectiva de gênero, Barbara Kruger e Dara Birnbaum. Baqué reivindica um novo regime das imagens e questiona o posicionamento, ou sua ausência, do campo artístico e cultural frente às violências perpetradas contra as mulheres. Poderíamos interpretar, assim, *On Rape* e o conjunto do projeto *A History of Misogyny* como respostas práticas às lacunas apontadas por Baqué.

Essa leitura de *On Rape* como resposta prática pode ser aprofundada com a noção de desconfiança documental (*documentary distrust*) elaborada por Kerstin Hamilton (2022, p. 71-72). A pesquisadora observa que a crítica à política da representação consolidada nas décadas de 1970 e 1980 tornou-se norma no campo da fotografia contemporânea e, embora tenha tornado os artistas mais conscientes e cuidadosos, por vezes se converte em um peso que os leva a se afastar de temas urgentes em vez de permanecer com eles. Diante disso, Hamilton propõe uma objetividade situada (*situated objectivity*), conceito que articula a partir de Donna Haraway e Karen Barad, segundo o qual todo conhecimento é formulado a partir de posições corporificadas e localizadas, e não de um olhar vindo de lugar nenhum. A montagem de imagens apropriadas, documentos e testemunhos realizada por Abril não persegue uma objetividade neutra, mas uma objetividade parcial que assume a responsabilidade ética inerente a quem se dedica à "caça à verdade" (Hamilton, 2022, p. 121).[135] Nessa perspectiva, recortar e recombinar imagens não configura necessariamente um gesto de violência, podendo ser, conforme Hamilton (2022, p. 109) propõe a partir de Barad, um ato de atenção e cuidado, dado que "um bom corte é um corte ético" (Hamilton, 2022, p. 109).[136] A escolha de Abril por pixelar, borrar ou granular as imagens mais explícitas, em vez de recusá-las ou exibi-las sem mediação, encontra nesse argumento sua justificativa, dado que mantém a violência legível sem convertê-la em espetáculo.

As instituições culturais não foram esquecidas por Abril. Diversos objetos fotografados e inseridos no livro pela artista integram coleções e acervos de museus europeus. A artista traz imagens de obras como *Scène de Mœurs* (1632), do pintor holandês Christiaen van Couwenbergh (1604-1667), que retrata o estupro de uma mulher negra por três homens brancos, um dos quais aponta para a vítima e ri. A pintura é acompanhada do texto crítico de Marta Gili intitulado *Cartographies of Cruelty*, no qual a pesquisadora catalã se apoia no

[134] No original: Soit: promouvoir l'intervention critique contre les institutions de la vie quotidienne; gérer, de l'intérieur et non de l'extérieur, une transformation critique de la culture; élever le niveau de conscience [...] s'adresser au spectateur passif, au citadin aliéné (Baqué, 2009, p. 140).

[135] No original: Barad's concern is with the responsibility that follows 'truth hunting' (Hamilton, 2022, p. 121).
[136] No original: [...] they conclude that a good cut is an ethical cut (Hamilton, 2022, p. 109).

conceito de pedagogias da crueldade, formulado por Rita Segato e já discutido em seções anteriores desta tese, para analisar a obra em sua relação com o museu, com o público e com a produção de Laia Abril. O texto utiliza a pintura de Couwenbergh (Fig. 31) como disparador para a questão da necessidade de uma posição crítica das instituições sobre suas coleções e suas abordagens educativas, e afirma que "a trivialização institucional da violência sexual, sexista e racista perpetua-a ao longo do tempo e, de certa forma, a endossa" (Gili, 2022, p. 217).[137]



Figura 31 – Laia Abril. Christiaen van Couwenbergh (1604-1667), *Scène de Mœurs* (1632), 2022, p. 216.

Fonte: Coleção do Palácio de Rohan, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Estrasburgo. POP: la plateforme ouverte du patrimoine. Disponível em: https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00190022412. Acesso em: 22 fev. 2026.

[137] No original: The institutional trivialization of sexual, sexist and racist violence perpetuates it over time and, in a way, endorses it (Gili, 2022, p. 217).

A obra, vale ressaltar, foi produzida em um contexto no qual o estupro foi mobilizado por instituições católicas e protestantes como recurso moralizante destinado a estimular formas específicas de identificação nacional, religiosa e social na Holanda do período da Reforma Protestante. A filósofa e historiadora Amanda Pipkin, em sua tese de doutorado *Every Woman's Fear: Stories of Rape and Dutch Identity in the Golden Age* (2007), demonstra como obras de arte e peças de teatro mobilizaram representações do estupro como imagens de controle, conceito formulado pela socióloga e ativista do feminismo negro Patricia Hill Collins.

Retornando ao texto crítico de Gili, a autora discute a metodologia e o processo aplicados ao trabalho de Abril, realizado em um contexto no qual a violência machista aparenta estar em nova ascensão. Para ela, há a criação de um "espaço heterogêneo" que reúne histórias, testemunhos, documentação, mitos, crenças e tradições via imagem e texto, "analisando as conexões, agrupamentos, comparações e entrelaçamentos entre eles" (Gili, 2022, p. 218).[138] Lembrando, ainda, a formação jornalística da artista, Gili afirma haver uma "dupla lógica" em seu trabalho:

> Por um lado, a necessidade de verossimilhança, de manter um relacionamento próximo ao jornalismo investigativo, no qual a veracidade da história, a confiabilidade das fontes, as evidências do crime e o testemunho das vítimas são primordiais. Por outro lado, o desejo de realizar uma ação de deslocamento simbólico de todos esses elementos coletados para objetos aparentemente anódinos, às vezes cúmplices, às vezes testemunhas ou simplesmente portadores de alegorias que fortalecem o que está por trás das evidências, ou seja, o invisível. E é precisamente o caminho traçado pelo invisível, a distância entre a experiência do estupro e sua representação, onde o paradoxo deste emocionante trabalho de pesquisa visual realizado pela artista é resolvido (Gili, 2022, p. 218).[139]

Segundo a pesquisadora, o crime de estupro raramente possui imagens testemunhais — afirmação que pode ser problematizada se considerarmos um cotidiano cada vez mais permeado pela tecnologia e pelos aparatos de uma sociedade de vigilância — e essa ausência de evidências é sistematicamente utilizada para questionar a vítima. Ainda assim, "seria um erro pensar que, por não haver imagens de um ato horrível, ele não existe" (Gili, 2022, p.

---

[138] No original: [...] in order to analyse possible connections between all of them, collating, comparing and interweaving them (Gili, 2022, p. 218).

[139] No original: On the one hand, the need for verisimilitude, to maintain a close relationship with investigative journalism, in which the veracity of the story, the reliability of the sources, the evidence of the crime and the testimony of the victims are paramount. On the other hand, the desire to carry out an action of symbolic displacement of all those elements collected to objects that are apparently anodyne, sometimes accomplices, sometimes witnesses, or simply carriers of allegories that strengthen what lies behind the evidence, that is, the invisible. And it is precisely the path traced by the invisible, the distance between the experience of rape and its representation, where the paradox of this moving work of visual research carried out by the artist is solved (Gili, 2022, p. 218).

218).[140] Laia Abril nos apresenta, portanto, uma realidade que não é necessariamente representada por imagens ou documentos, mas que afeta uma em cada três mulheres no mundo. A formulação de Gili ecoa, em outro registro, a proposição de Linda Martín Alcoff (2018, p. 2) sobre a necessidade de uma nova epistemologia do estupro, ou seja, uma nova compreensão acerca da forma como o conhecimento coletivo do problema é constituído e poderia ser ampliado. Tanto Gili quanto Alcoff identificam que a inteligibilidade do estupro depende menos da existência de imagens ou de provas materiais do que da disposição cultural em escutar e validar relatos de quem sobreviveu.

Essa realidade, segundo Baqué (2009, p. 167), tem sua interpretação borrada e deturpada pelas formas de representação midiática a que é submetida e pelas quais é comercializada, do jornalismo sensacionalista à publicidade, do cinema à indústria pornográfica, que modela a sexualidade e a relação machista com a "mulher-objeto". A autora elabora apontamentos similares aos de Gili sobre as violências perpetradas contra "o corpo alienado da mulher" e sobre como as mulheres terminam por internalizar uma relação machista com o próprio corpo:

> Aí reside um terrível paradoxo: essa violência comum não tem imagens, portanto, de certa forma, ela não existe. Ela é clandestina, mas todo mundo sabe sobre ela: então, também nesse caso, ela não existe. É o suficiente para enlouquecer... Essa miséria da vida sexual e da imagem das mulheres é acentuada, em graus variados, pela alienação da publicidade e da pornografia. Não há puritanismo no que estou dizendo: apenas a certeza — ao contrário do que considero a frivolidade de certas palavras ditas por outros — de que, como mulher, você não sofre impunemente, todos os dias, imagens idealizadas e/ou hipersexualizadas de seu próprio corpo (sobretudo quando sua vida diária é difícil, precária, até mesmo miserável) e que, como jovem, você aprende com vídeos pornográficos *hardcore* (Baqué, 2009, p. 167).[141]

A violência sexual, em suas diferentes intensidades, foi entendida, nas seções anteriores desta tese, a partir de Rita Segato, como um dos métodos centrais no processo de manutenção da estrutura de poder patriarcal. Retomamos aqui que a violência sexual não é necessariamente motivada por desejo de cunho sexual ou perpetrada com finalidade sexual, e sim expressa por meio sexual em uma hierarquia de demonstração, manutenção e obtenção de

---

[140] No original: It would be a mistake to think that, because there are no images of a horrific act, it does not exist (Gili, 2022, p. 218).

[141] No original: Le paradoxe est là, terrible : cette violence ordinaire est sans images : donc, d'une certaine façon, elle n'existe pas. Clandestine, elle est pourtant sue de tous : donc, là aussi, elle n'existe pas. De quoi devenir folle, en effet… Cette misère de la vie sexuelle et de l'image de la femme se voit accentuée, dans des proportions diverses, par l'aliénation publicitaire et pornographique. Il n'y a aucun puritanisme dans mes propos : juste la certitude — contrairement à ce que j'estime être la frivolité de certaines paroles tenues par d'autres — que, femme, on ne subit pas impunément, chaque jour, des images idéalisées et/ou hypersexuées de son propre corps (surtout quand la vie au quotidien est dure, précaire, voire miséreuse) et que, jeune homme, on fait son apprentissage à partir de vidéocassettes de porno hard (Baqué, 2009, p. 167).

poder sobre o outro — um outro socialmente mais fraco e supostamente mais frágil. Esse outro não é necessariamente uma figura feminina, como lembra Laia Abril no breve disclaimer junto aos créditos no final do livro:

> Embora homens e meninos também possam sofrer violência sexual ao longo de suas vidas, ela afeta desproporcionalmente mulheres, meninas e pessoas trans, e por isso este livro é escrito principalmente a partir dessa perspectiva. Entretanto, é importante reconhecer que a violência sexual contra homens e meninos é amplamente subnotificada e pouco investigada, o que, combinado com as atitudes patriarcais prevalentes em relação ao estupro masculino, muitas vezes prejudica seu direito a reparações efetivas (Abril, 2022, p. 224).[142]

A desproporcionalidade com que meninas, mulheres e pessoas trans são vítimas de estupro e de demais violências sexuais é um dos aspectos daquilo que Segato denomina "guerra contra as mulheres", igualmente discutida em seções anteriores. Trata-se de uma guerra cotidiana baseada na desigualdade, que afeta as mulheres com intensidades diferentes, da dificuldade de acesso a um salário justo ao feminicídio, e que se agrava conforme a violência presente em nossos contextos se intensifica. Importa observar, em diálogo com Kate Manne (2018, p. 192-197), que essa desproporcionalidade não se explica por uma psicologia individual desviante, e sim por uma propriedade do sistema, que distribui de modo assimétrico expectativas, punições e impunidades. O trabalho de Abril, ao agrupar instituições policiais, religiosas, médicas, jurídicas, culturais e midiáticas em uma única narrativa visual, encarna esse diagnóstico ao expor a misoginia como engrenagem, e não como exceção.

O tema do estupro e suas representações já havia sido abordado por outras artistas contemporâneas em projetos que resultaram em publicações (Princenthal, 2019), entre as quais Suzanne Lacy, com *Rape Is*, de 1972, e Nancy Spero, com *Torture of Women*, finalizado em 1976. *Rape Is* (Fig. 32 e Fig. 33) é o primeiro livro de artista de Lacy. O livro aborda o tema do estupro e das atitudes que o promovem e perpetuam no cotidiano. Foi produzido no Programa de Design para Mulheres do Instituto de Artes da Califórnia, e o título faz referência aos livros infantis *Happiness Is* (A Felicidade É), publicados em série por David Griffin desde os anos 1940. A capa foi sugestão de uma das mentoras de Lacy, a designer gráfica, artista e educadora feminista Sheila Levrant de Bretteville, que propôs que o livro fosse aberto ao meio, com as abas unidas por um selo adesivo, a fim de fazer com que o leitor

[142] No original: Although men and boys can also experience sexual violence throughout their lives, it disproportionately affects women, girls and trans people, and this is why this book is written mainly from that perspective. However, it is important to acknowledge that sexual violence against men and boys is largely underreported and under-investigated, which, combined with the prevailing patriarchal attitudes towards male rape, often undermines their right to effective remedies (Abril, 2022, p. 224).

tenha consciência de estar invadindo uma experiência privada. Há também uma relação com o gesto de violação.



Figura 32 – Suzanne Lacy. *Rape Is*, 1972. Women's Graphic Center, Los Angeles. Fonte: Site oficial Suzanne Lacy. Disponível em: https://www.suzannelacy.com/rape-is. Acesso em: 21 fev. 2026.

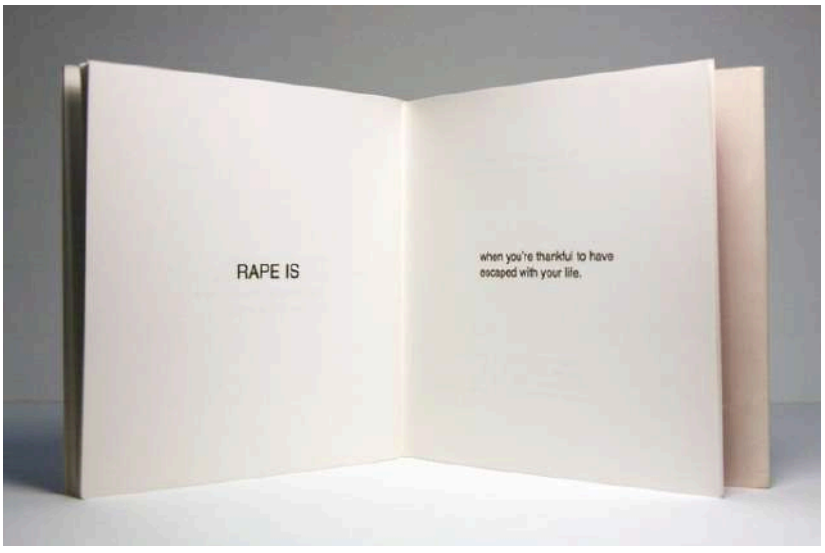


Figura 33 – Suzanne Lacy. *Rape Is*, 1972. Women's Graphic Center, Los Angeles. Fonte: Site oficial Suzanne Lacy. Disponível em: https://www.suzannelacy.com/rape-is. Acesso em: 21 fev. 2026.

Torture of Women (Fig. 34) foi publicado em formato de livro apenas em 2010, após o falecimento de Nancy Spero em 2009, e resgata o conteúdo da obra original, composta por 14 painéis de justaposições de imagem e texto, em um comprimento total de 38 metros. Spero combina imagens retiradas da mitologia e da arte com palavras impressas à mão e datilografadas. A obra também conta com depoimentos em primeira pessoa retirados de relatórios da Anistia Internacional, notícias sobre mulheres desaparecidas ou mortas, e verbetes sobre métodos de tortura. A artista compila, assim, indícios da violência contra a mulher, desde mitos violentos sumérios e babilônios de criação, passando por trechos bíblicos sobre o julgamento final, até relatos contemporâneos de tortura e estupro perpetrados pela ditadura civil-militar chilena como violência sancionada pelo Estado. Para Spero, conforme registra Princenthal, "a busca indiscriminada nos arquivos da arte mundial era motivo de orgulho: nenhuma era ou cultura deixou de ter imagens de mulheres em extremis" (Princenthal, 2019, p. 158).[143]

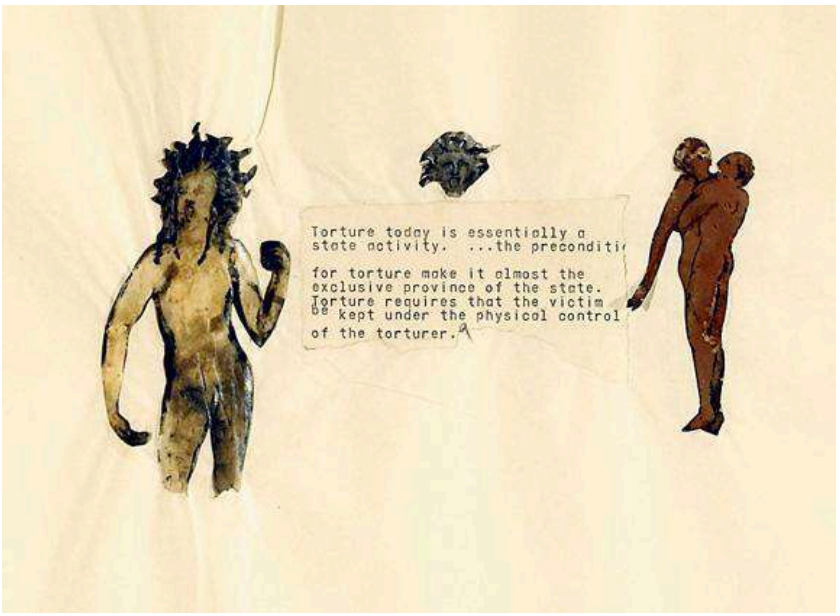


Figura 34 – Nancy Spero. Detalhe de *Torture of Women*, 1976. Nova Iorque: Siglio Press, 2010. Fonte: National Gallery of Canada. Disponível em: https://www.gallery.ca/collection/artwork/torture-of-women. Acesso em: 21 fev. 2026.

Princenthal (2019, p. 230), ao dar sequência à análise de obras de diferentes artistas que abordam a questão da violência sexual, lembra que a maioria dos estupros cometidos em

[143] No original: The indiscriminate ranging through the archives of world art was a point of pride: no era or culture failed to have images of women in extremis" (Princenthal, 2019, p. 158).

contextos carcerários e de combate não integram as estatísticas. A pesquisadora também ressalta que, a partir dos anos 1980, com o surgimento da epidemia da AIDS, o estupro como arma de guerra passou a representar uma dupla ameaça. Ela descreve a Guerra da Bósnia (1992-1995) como período exemplar desse uso sistemático da violência sexual e comenta que "a maioria dos estupradores nunca enfrentou um processo judicial; muitos vivem perto de suas vítimas até os dias atuais" (Princenthal, 2019, p. 231).[144] Essa constatação dialoga com a análise de Linda Martín Alcoff (2018, p. 228), para quem a impunidade sistêmica nos casos de violência sexual em contextos armados é parte da mesma engrenagem institucional que protege agressores em contextos civis, e cujo enfrentamento exige um deslocamento da atenção pública para as condições institucionais de produção da violência. Princenthal faz, ainda, uma breve análise do projeto *Lustmord* (1993-94), de Jenny Holzer, que resulta em um livro, em relação com outros trabalhos de sua autoria que abordam a violência sexual em diferentes situações, como *Truisms* (1977-79), *Under a Rock* (1986) e *Oh* (2010).

O título *Lustmord* faz referência ao termo em alemão utilizado para nomear o ato de "assassinato sexual", cometido em grande número na Alemanha do período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Apesar de considerar as notícias sobre o conflito de dissolução da Iugoslávia e demais guerras civis que o acompanharam como gatilho para o trabalho, Holzer já vinha realizando pesquisas sobre relatos de guerra e violência sexual, além de pesquisas sobre trabalhos de artistas do entreguerras que tocavam nessas questões. As referências que alimentaram este trabalho são, portanto, variadas. A artista, conhecida pelo uso da palavra em suas obras, abordou a situação a partir de textos que expressam três perspectivas: vítima, perpetrador e observador. Os textos, que tratam do antes, durante e depois do ato, foram escritos sobre a pele de diferentes mulheres, em uma simulação de tatuagem, e fotografados (Fig. 35). Sobre o teor da obra, Princenthal descreve:

> Quando um entrevistador observou, sobre Lustmord, que "os textos são francamente, pornograficamente precisos", Holzer respondeu: "Eu sei, foi uma viagem ao limite. Por um lado, é preciso ser totalmente realista: na guerra, a satisfação violenta dos impulsos de um soldado desempenha um papel importante. É parte de seu pagamento, um benefício adicional. Por outro lado, o retrato realista cria o perigo de ser usado indevidamente como pornografia". Ela citou documentários sobre estupros na Bósnia que estão sendo vendidos como pornografia em vídeo — e, segundo ela, com os preços mais altos. Parece seguro dizer que seu próprio trabalho não satisfaria os mesmos apetites (Princenthal, 2019, p. 232).[145]

[144] No original: [...] most of the rapists never faced prosecution; many live near their victims to this day (Princenthal, 2019, p. 231).

[145] No original: When an interviewer observed, of Lustmord, that 'the texts are frankly, pornographically precise,' Holzer responded, 'I know, it was a trip to the edge. On the one hand, you have to be completely realistic: in war, the violent satisfaction of a soldier's impulses plays a big role. It's part of his pay, a fringe benefit. On the other hand, realistic portrayal creates the danger of being misused as pornography.' She cited

Esse comentário de Holzer sobre a mercantilização da violência explícita nos leva de volta ao trecho de *On Rape* em que Laia Abril traz informações sobre a demanda por esse tipo de conteúdo na atualidade (Abril, 2022, p. 188) e demonstra como a sociedade da vigilância e o avanço tecnológico promovem uma falsa sensação de segurança ao mesmo tempo que viabilizam a comercialização, a altos preços, dos horrores a que um corpo pode ser submetido. Lembremos, novamente, do policial envolvido com o caso La Manada e do Angiolini Inquiry. A intuição da banalidade do estupro no cotidiano e a denúncia da proteção institucional dos perpetradores, exposta por Alcoff (2018, p. 228), encontram nessa zona de circulação mercantil das imagens uma manifestação contemporânea particularmente violenta.



Figura 35 – Jenny Holzer. *Lustmord*, 1996. *I try to excite myself so I stay crazy & The color of her where she is inside out is enough to make me kill her* (1993-94), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, Alemanha. Fonte: Moderna galerija / Museum of Modern Art, Ljubljana. Disponível em: https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1602/jenny-holzer/. Acesso em: 21 fev. 2026.

Antes de ser transformado em livro, *Lustmord* foi publicado originalmente em 1993 em uma parceria com o designer gráfico Tibor Kalman, no formato de panfleto. A primeira tiragem foi inserida em edições da revista de domingo do Süddeutsche Zeitung, importante jornal da Alemanha, local da primeira exposição do projeto. Desde então, o formato foi retrabalhado diversas vezes no espaço expositivo, com o uso de diferentes materiais. Além de mesas com ossos humanos adornados com faixas de prata inscritas com as frases que representam as três perspectivas mencionadas anteriormente, *Lustmord Table* (1994), as

documentaries about rapes in Bosnia that are being sold as video pornography — and, she said, at the highest prices. It seems safe to say her own work would not satisfy the same appetites (Princenthal, 2019, p. 232).

instalações passaram a incluir letreiros luminosos em LED, recurso bastante utilizado por Holzer.

A History of Misogyny oferece ao leitor uma perspectiva contundente sobre a cultura do estupro, os entraves do direito ao aborto e sobre as falhas institucionais que perpetuam essas realidades. Por meio de um processo meticuloso de pesquisa e costura, ou montagem, de fotografia autoral, apropriações e citações, Laia Abril faz figurar aquilo que costuma permanecer escondido, desconfortável e dolorido. Estabelece uma aproximação consciente entre imagem, documento e testemunho para evidenciar que é possível produzir uma história da cultura do estupro e da misoginia, demonstrando como essa cultura permeia praticamente todas as esferas da sociedade e afeta meninas e mulheres diariamente ao longo do tempo. A narrativa visual e documental apresentada no projeto permite e incentiva que o leitor questione e reflita sobre as estruturas patriarcais arraigadas que sustentam a limitação da busca por autonomia corporal plena e permanência da cultura do estupro, por maior que seja o distanciamento de cada leitor em relação às experiências relatadas. A artista oferece uma alternativa aos discursos institucionais e às estruturas de poder que, para desviar de suas responsabilidades, se voltam contra a vítima, e expõe a crueldade das narrativas estabelecidas, estimulando um olhar crítico que viabilize novas formas de ver, interpretar e compreender a realidade. Esse posicionamento crítico de Laia Abril, aliado ao desejo por mudança, está presente em obras de artistas que a antecederam e das artistas e coletivos abordados nesta pesquisa. Seria muito difícil superar a conclusão e a chamada à ação oferecidas por Marta Gili nas páginas finais do livro, e por isso as incluímos aqui:

> [...] a artista não sabe qual será o efeito de sua obra. Também não é sua missão. É nossa, de todos nós, desmantelar coletivamente, com estratégias, alianças e compromissos mútuos, a violência institucional que sustenta a violência nos corpos e fomenta as desigualdades. Tudo pode começar prestando atenção nas nuances do mundo e assumindo responsabilidade por elas. Tudo também pode começar escrevendo, com paciência crítica, cada painel informativo que acompanha uma obra exposta em uma instituição cultural. Cada gesto é político. Ninguém é inocente (Gili, 2022, p. 218).[146]

Não basta, portanto, desempenhar o papel de observador, de leitor sensibilizado que permanece imóvel e anestesiado. É necessário que, ao visualizar todo o conteúdo apresentado em *On Rape*, analisemos nossas rotinas e atitudes, nossas próprias histórias, as instituições

[146] "[...] the artist does not know what the effect of her work will be. Nor is it her mission. It is ours, all of ours, to collectively dismantle, with strategies, alliances and mutual commitments, the institutional violence that sustains the violence on bodies and fuels inequalities. Everything can begin by paying attention to the nuances of the world and taking responsibility for them. Everything can also begin by writing, with critical patience, every information panel that accompanies a work exhibited in a cultural institution. Every gesture is political. No one is innocent" (Gili, 2022, p. 218).

que adentramos e as narrativas que perpetuamos. Que, a partir disso, abandonemos a posição de uma suposta neutralidade. Como podemos nos movimentar contra todas as estruturas de poder que perpetuam a violência sexual? Como sugeriu Marta Gili, tudo pode começar com a escrita de um texto. Mas não devemos parar por aí.

3.5 As réplicas de Lorena Wolffer

Lorena Wolffer (Cidade do México, 1971) é uma artista e ativista cultural feminista que desenvolve, desde o início da década de 1990, práticas artísticas que se deslocam progressivamente das performances individuais para intervenções culturais colaborativas sobre a realidade das mulheres no México, por meio de frequentes colaborações com diferentes grupos da sociedade civil e coletivos. Aos poucos, a artista abandona a designação de obra para nomear suas práticas como intervenções culturais, situando seu trabalho na articulação entre arte e ativismo, utilizando ferramentas dos dois campos. Em entrevista a Octavio Avendaño Trujillo, Wolffer descreve sua metodologia de trabalho nos seguintes termos:

> [...] a metodologia que desenvolvi ao longo dos anos – que conjuga a arte, o ativismo, a performatividade e o testemunho dentro de um marco legal – levou-me a definir-me como artista e ativista cultural, e a procurar substituir a palavra *obra* por intervenções culturais quando me refiro ao que faço. Com o tempo, houve uma espécie de reajuste, de reconhecimento da minha localização em uma consciência do lugar de onde estou falando e de a quem estou me dirigindo. (Wolffer, 2015, p. 10).[147]

Desde 2007, a artista integra o Conselho Consultivo do Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (MUMA) e, em 2021, lança a plataforma Disidenta junto a artistas, pesquisadoras e ativistas como Cerrucha, María Laura Rosa, Mónica Mayer e Magali Lara, com o intuito de articular práticas sociais da arte e saberes feministas. O *Tendedero*, de Mayer, pode ser considerado como a principal referência para a produção de Wolffer a partir de 2007.

A virada metodológica que reorienta sua produção tem como marco a performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, realizada em 2002 no Museo Universitario del Chopo. A partir de cinquenta laudos policiais encontrados na internet, a artista nua delineia sobre o

[147] No original: [...] la metodología que he desarrollado a lo largo de los años –que conjuga el arte, el activismo, la performatividad y el testimonio dentro de un marco legal– me llevó a definirme como artista y activista cultural, y a buscar reemplazar la palabra obra por intervenciones culturales cuando me refiero a lo que hago. Con el tiempo ha habido una especie de reacomodo, de reconocimiento de mi ubicación en una conciencia del lugar desde el que estoy hablando y de a quienes me estoy dirigiendo (Wolffer, 2015, p. 10).

próprio corpo, com caneta cirúrgica, os golpes, cortes e tiros sofridos pelas mulheres assassinadas em Ciudad Juárez, enquanto uma voz masculina lê os relatórios. Verónica Zebadúa-Yañez (2005) lê o trabalho como tensionamento entre individualidade e intercambialidade. Para a autora, no corpo de Wolffer as feridas coexistem, mimetizam-se e se sobrepõem, capturando em um único corpo a violência infligida a cinquenta mulheres distintas. Ao destacar que cada ferida pertence a uma mulher diferente, Wolffer contestaria a substituição dos corpos como mercadoria sacrificial. A própria artista, no catálogo da exposição *Expuestas: registros públicos*, reconhece o esgotamento dessa estratégia ao identificar nela uma forma de negação. Nas suas palavras, "ao me concentrar em Juárez, podia pensar que a violência estava longe. Para mim, era uma estratégia de negação. Mas a violência nunca estava distante" (Wolffer, 2015, p. 24).[148]

A inscrição da violência sobre o corpo, em *Mientras dormíamos*, encontra eco na elaboração de Marcela Lagarde (2005, p. 41) de "corpo-para-os-outros" e "ser-dos-outros", formulação na qual a estrutura dominante define o corpo das mulheres como "entes incompletos, como territórios, dispostas a ser ocupadas e dominadas pelos outros no mundo patriarcal".[149] Quando a artista traça em sua pele as marcas dos cinquenta laudos, ela materializa, no plano performático, a expropriação descrita pela antropóloga e a transforma em denúncia, devolvendo às marcas a condição de testemunho. Daniela Villalobos Rodríguez (2023) já havia identificado, na performance *Territorio Mexicano* (1997), a antecipação dessa metonímia entre corpo, território e violência. Em 2002, o procedimento se desloca para o corpo coletivo das mulheres assassinadas, e o gesto vai além da metáfora ao confrontar a condição da mulher como "*ser-de y para-otros*", descrita por Lagarde (2005, p. 33) como criação histórica que retira das mulheres a possibilidade de autonomia. Para a antropóloga mexicana:

> A condição da mulher é uma criação histórica cujo conteúdo é o conjunto de circunstâncias, qualidades e características essenciais que definem a mulher como ser social e cultural genérico: ser de e para os outros. A condição das mulheres é histórica na medida em que é diferente do natural. É oposta à chamada natureza feminina. É oposta ao conjunto de qualidades e características atribuídas sexualmente às mulheres — que vão desde formas de comportamento, atitudes, capacidades intelectuais e físicas, até o seu lugar nas relações econômicas e sociais, bem como a opressão que as submete —, cuja origem e dialética, segundo a

[148] No original: Al concentrarme en Juárez, podía pensar que la violencia estaba allá. Para mí, era una estrategia de negación. Pero la violencia nunca estaba lejos (Wolffer, 2015, p. 24).
[149] No original: [...] como entes incompletos, como territorios, dispuestas a ser ocupadas y dominadas por los otros en el mundo patriarcal (Lagarde, 2005, p. 41).

> ideologia patriarcal, escapam à história e pertencem, para a metade da humanidade, a determinações biológicas, congênitas (Lagarde, 2005, p. 33).[150]

Mientras dormíamos sinaliza o processo descrito por Wolffer (2015, p. 25) como uma "desnaturalização da violência" e o reconhecimento de que a violência de gênero não está restrita a territórios específicos, mas atravessa a história da artista e de todas as mulheres de seu entorno. A partir de 2007, Wolffer dirige sua prática ao trabalho colaborativo com sobreviventes acolhidas em casas de referência, organizações de direitos das mulheres, e com transeuntes em espaços públicos, deixando de falar pelas mulheres para enunciar com elas, em primeira pessoa do plural. Irina Popescu (2021) descreve essa inflexão como abandono do corpo vitimizado em favor do corpo digno, sustentado pela escuta como prática ativista e pela articulação de redes de solidariedade. A passagem do "cuerpo-para-otros" ao corpo enunciador desloca o eixo do trabalho do registro forense para a construção da "mismidad" (Lagarde, 2005, p. 18), o reconhecimento de opressões em comum, processo que Lagarde situa como condição de possibilidade da subjetividade feminina autônoma.

O projeto que estrutura o segundo ciclo da produção de Wolffer reúne treze intervenções desenvolvidas entre 2007 e 2013, posteriormente exibidas no Museo de Arte Moderno da Cidade do México em 2015, sob curadoria de Octavio Avendaño Trujillo. A exposição, intitulada *Lorena Wolffer / Expuestas: registros públicos*, é descrita por Sylvia Navarrete Bouzard, então diretora do museu, como tentativa de "transformar a violência contra as mulheres em fenômeno visível e público a partir das experiências diretas das vítimas" (Navarrete Bouzard, 2015, p. 2).[151] A noção jurídica de direito de réplica,[152] estabelecida pela Constituição Mexicana, funciona como princípio articulador do conjunto, deslocando o testemunho privado para a esfera pública e instituindo, segundo Carroll (2015, p. 26), tanto o direito a responder quanto a responsabilidade coletiva de testemunhar.

O deslocamento do testemunho para a esfera pública aciona a discussão sobre quem está autorizado a tomar a palavra no espaço comum. Vera Pallamin (2015, p. 29) descreve esse gesto como ato de subjetivação política, processo no qual "tomar a palavra, como parte

---

[150] No original: La condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para los otros. La condición de las mujeres es histórica en tanto que es diferente a lo natural. Es opuesta a la llamada naturaleza femenina. Es opuesta al conjunto de cualidades y características atribuidas sexualmente a las mujeres —que van desde formas de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, hasta su lugar en las relaciones económicas y sociales, así como la opresión que las somete—, cuyo origen y dialéctica, según la ideología patriarcal, escapan a la historia y pertenecen, para la mitad de la humanidad, a determinaciones biológicas, congénitas (Lagarde, 2005, p. 33).

[151] No original: [...] transformar la violencia hacia las mujeres en un fenómeno visible y público, con base en las experiencias directas de las víctimas (Navarrete Bouzard, 2015, p. 2).

[152] Trata-se da garantia jurídica de que um acusado possa corrigir publicamente informações falsas ou errôneas divulgadas a seu respeito que tragam prejuízos à sua honra, imagem, privacidade ou patrimônio.

deste processo de subjetivação política, não significa ocupar um espaço discursivo já existente, mas escavar e conformar este próprio espaço ao mesmo tempo em que nele se instala". Cada intervenção presente em *Expuestas* introduz, nesse sentido, uma reconfiguração, ao projetar as vozes que a ordem corrente classifica como inaudíveis. A Cidade do México é palco e objeto dessa reconfiguração, e o conjunto de intervenções dialoga com a constatação de Ana Falú sobre o espaço público na América Latina:

> O espaço público, as ruas, as praças, os lugares de lazer, particularmente em determinadas horas, perdem a vitalidade urbana potencializadora das inter-relações, da socialização, do tecido social e do exercício da cidadania. Estas transformações e o abandono dos espaços públicos das cidades afetam em particular as mulheres, que vivem o temor independentemente de sua condição social ou sua situação residencial, porque nelas o medo precede ou acompanha as violências (Falú, 2009, p. 24-25).[153]

Quando Wolffer leva o testemunho às ruas e praças, ela contesta o retraimento descrito pela arquiteta argentina e propõe um uso outro do espaço urbano. Produzida em parceria com o Instituto Nacional de las Mujeres do Distrito Federal (Inmujeres-DF), a *Encuesta de Violencia a Mujeres* foi realizada em 2008 no Zócalo e em estações de metrô e metrobús da Cidade do México, no Centro Cultural Universitário da UNAM, no Mercado de Jamaica e na rua Academia do Centro Histórico. Wolffer instalou módulos em pontos de forte trânsito para que mais de duas mil mulheres respondessem anonimamente a seis perguntas sobre as violências sofridas. Quem se reconheceu como sobrevivente recebeu um broche vermelho com o símbolo de igualdade riscado, enquanto as demais receberam um broche verde com o sinal intacto. A intervenção foi posteriormente apresentada no MAM por meio de projeção das cifras obtidas, intercaladas com fotografias documentais, e por adesivos com os mesmos símbolos, distribuídos para o público do museu.

Depois da apresentação inicial, a Secretaria da Faculdade de Psicologia da UNAM se ofereceu para processar os dados coletados. Os resultados contradisseram pesquisas governamentais anteriores ao demonstrar que não havia segmento da sociedade mexicana protegido contra a violência de gênero. Mais do que registro estatístico, a *Encuesta* atua como dispositivo conversacional. Para Carroll:

> Ao considerar o testemunho como um enunciado performativo, a obra da artista adere a um movimento em zigue-zague que vai e vem entre a performance e a

[153] No original: El espacio público, las calles, las plazas, los lugares de recreación, particularmente en determinadas horas, pierden la vitalidad urbana potenciadora de las interrelaciones, de la socialización, del tejido social y del ejercicio de ciudadanía. Estas transformaciones y abandono de los espacios públicos de las ciudades afectan en particular a las mujeres, que viven el temor independientemente de su condición social o su situación residencial, porque en ellas el miedo precede o acompaña a las violencias (Falú, 2009, p. 24-25).

> performatividade e de volta, mas também em direção à inquebrantável integração entre sua arte e seu ativismo diante da escalada, supostamente indizível, da violência contra as mulheres (Carroll, 2015, p. 26).[154]

A localização dos módulos em pontos da malha urbana interpela o que Paula Soto Villagrán (2012, p. 148) descreve como espacialidades simbólico-materiais do medo, distribuídas em escalas que vão do corpo à cidade. A pesquisadora argumenta que o medo das mulheres "se orienta para a experiência de lugares, onde o corpo, a casa, a rua, o bairro, a cidade são espacialidades simbólico-materiais que expressam a relação intrínseca entre o espaço e o medo à violência" (Soto Villagrán, 2012, p. 147).[155] Wolffer interrompe a circularidade do medo descrita por Falú (2009, p. 24) ao instalar, em pleno trânsito da capital, módulos que convidam à enunciação pública. A respeito do efeito subjetivo desse temor, a pesquisadora argentina sintetiza um diagnóstico que dialoga diretamente com a *Encuesta*:

> Esses medos, que se referem às construções históricas e culturais do ser mulher, contribuem para debilitar a autoestima feminina e aprofundam os sentimentos de insegurança, ao mesmo tempo que atuam em uma espécie de fortalecimento das dependências e debilitação das cidadanias, ao retransmitir-se no entorno familiar, de bairro, social. Dessa forma contribuem, quase sem que se perceba, para um processo circular e de retrocessos, de produção e reprodução de velhas e novas subjetividades femininas nas quais se expressa o temor e as mulheres se vinculam a ele (Falú, 2009, p. 24).[156]

Assim, o broche vermelho com o sinal de igualdade riscado funciona como inscrição cidadã, projetando para a paisagem urbana o reconhecimento de que a violência de gênero é experiência partilhada por uma maioria silenciada.

Realizada no mesmo ano, durante os 16 Dias de Ativismo pela Eliminação da Violência contra as Mulheres, também em parceria com o Inmujeres-DF, a intervenção *Muros de Réplica* (Fig. 36) foi instalada ao lado do mastro central do Zócalo da Cidade do México durante quatro horas. Sobre painéis com a inscrição "Sou mulher e fui vítima de violência por

---

[154] No original: Al considerar el testimonio como un enunciado performativo, la obra de la artista se adhiere a un movimiento en zig-zag que va y viene entre el performance y la performatividad y de regreso, pero también hacia la inquebrantable integración entre su arte y su activismo de cara a la escalada, supuestamente indecible, de la violencia contra las mujeres (Carroll, 2015, p. 26).

[155] No original: [...] el temor se orienta hacia la experiencia de lugares, donde el cuerpo, la casa, la calle, el barrio, la ciudad son espacialidades simbólico-materiales que expresan la intrínseca relación entre el espacio y el miedo a la violencia (Soto Villagrán, 2012, p. 147).

[156] No original: Estos miedos, que refieren a las construcciones históricas y culturales del 'ser mujer', contribuyen a debilitar la autoestima femenina y ahondan los sentimientos de inseguridad, a la vez que operan en una suerte de fortalecimiento de las dependencias y debilitamiento de las ciudadanías, al retransmitirse en el entorno. familiar, barrial, social. De esta forma contribuyen, casi sin que se lo perciba, a un proceso circular y de retrocesos, de producción y reproducción de viejas y nuevas subjetividades femeninas en las cuales se expresa el temor y las mujeres se vinculan a él (Falú, 2009, p. 24).

parte de um homem. Este é meu nome e isso é o que tenho a dizer ao meu agressor:”,[157] dezenas de mulheres transeuntes escreveram as palavras que dirigiriam aos próprios agressores, observadas e lidas por centenas de pessoas. Cinco fotografias documentais foram apresentadas na exposição.

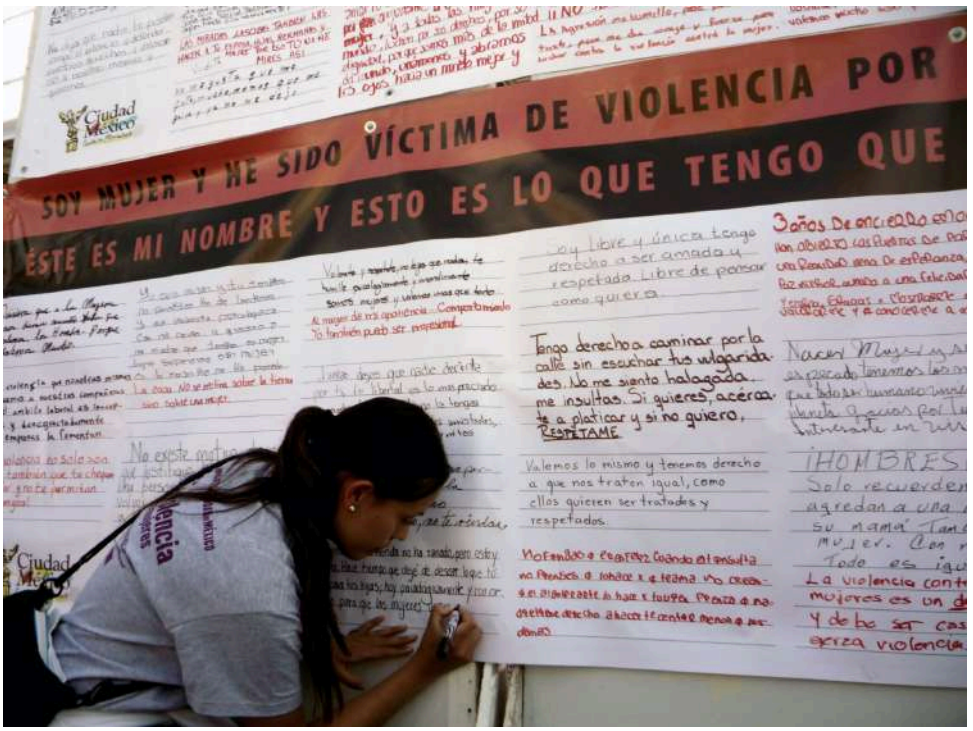


Figura 36 – Lorena Wolffer. *Muros de Réplica* (2008). Registro de intervenção. Zócalo, Cidade do México. Foto: Lorena Wolffer. Fonte: https://lorenawolffer.net/en/2023/06/16/muros-de-replica-2/

A própria artista, em entrevista a Natalia Eguiluz Ornelas (2010), aponta a centralidade desse trabalho em sua trajetória. Para Wolffer (*apud* Eguiluz Ornelas, 2010, p. 67), *Muros de Réplica* representa a peça que mais a tocou ao longo da década, justamente porque coloca mulheres escrevendo suas réplicas aos agressores diante de uma fila de pessoas que as viam e funcionavam como testemunhas. Em sintonia com o trabalho dos muros, Wolffer também publicou, na edição de 12 de julho de 2008 do jornal *La Jornada*, as respostas de seis mulheres abrigadas no refúgio da Fundación Diarq, sob o título *Réplicas*. A passagem do escrito anônimo do muro à página de jornal amplia o circuito da denúncia, transformando a fala em primeira pessoa em ato público de testemunho. Savka Razmilic

[157] No original: Soy mujer y he sido víctima de violencia por parte de un hombre. Este es mi nombre y esto es lo que tengo que decirle a mi agresor.

Escobedo (2021, p. 22) ressalta que essa estratégia traduz uma forma de comunicar a mensagem não apenas a quem recebe ou pratica a violência, mas também àqueles que sabem de sua existência e simplesmente a ignoram.

O dispositivo do muro encena o que Pallamin (2015, p. 28) define como reconfiguração do sensível por meio do dissenso, ou seja, "uma série de atos conflitantes em torno do comum, que levam à reconfiguração do sensível". As mulheres que escrevem nos muros do Zócalo, observadas por transeuntes, escavam um espaço discursivo até então recusado. O grupo de testemunhas, então, não funciona apenas como plateia, integra a cena do que a pesquisadora chama de "litígio político":

> Uma vez que o litígio atinge a palavra, a posição da qual é enunciada, assim como os espaços que ocupa e define, a luta envolvida na passagem de sua inaudibilidade à significação discursiva requer que a própria arena de sua presença seja reconfigurada. Nesse movimento trata-se de evitar a imagem um tanto ingênua, ou até de cunho religioso, de simples extensão de um espaço já existente a um número maior de integrantes. O litígio político envolve a transformação desse espaço anterior e das coordenadas das presenças aí admitidas, sua redistribuição (Pallamin, 2015, p. 29).

Ao instituir essa redistribuição, os muros articulam denúncia e ato fundador de uma capacidade de enunciação coletiva. Em *Inventario* (Fig. 37), de 2009, Wolffer atua diretamente sobre o vocabulário visual da publicidade. A artista produziu três cartazes para vagões e plataformas do Sistema de Transporte Coletivo Metro da Cidade do México, sobrepondo as cifras oficiais da Encuesta Nacional sobre Violencia contra las Mujeres de 2003, realizada pelo Instituto Nacional de Salud Pública, às silhuetas de atrizes da época de ouro do cinema mexicano, "ainda hoje ícones cardeais da feminilidade na cultura popular" (Wolffer, 2015, p. 15). No MAM, os cartazes foram apresentados como fotomurais, acompanhados de três fotografias documentais reproduzidas em postais que o público levava consigo.

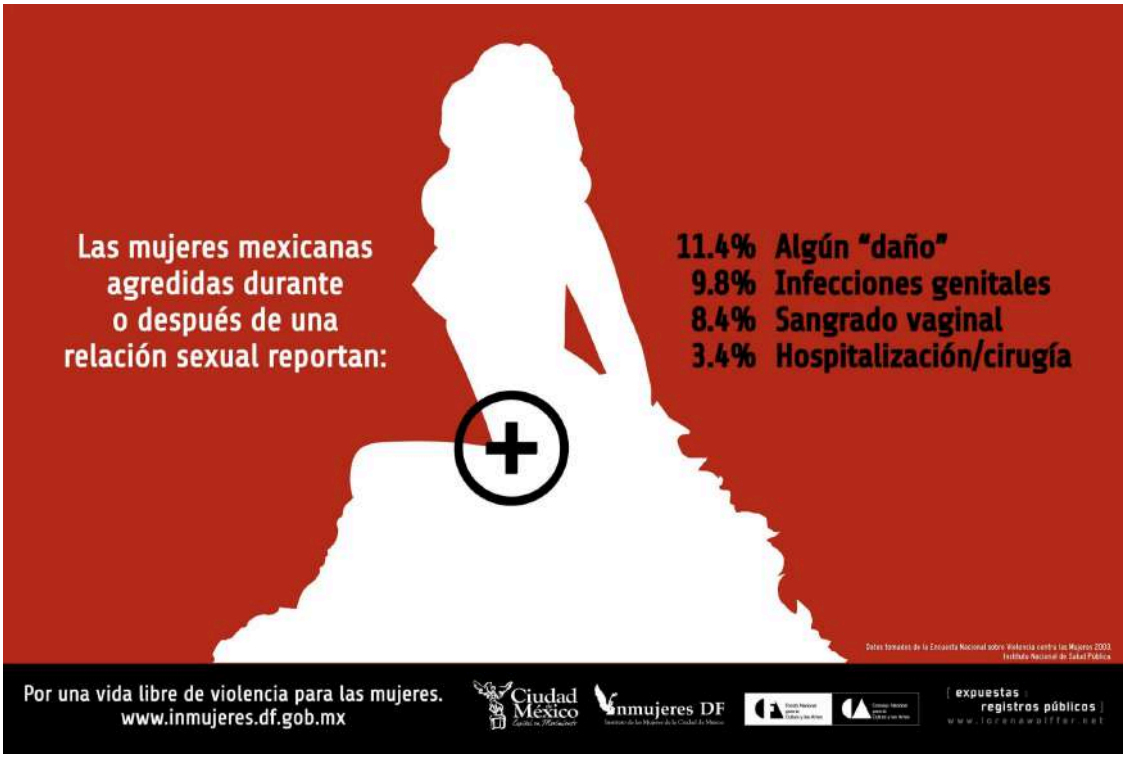


Figura 37 – Lorena Wolffer. *Inventario* (2009). Fonte: https://lorenawolffer.net/2023/02/24/inventario/

A escolha do espaço publicitário não é circunstancial. Em entrevista a Eguiluz Ornelas (2010, p. 65), Wolffer afirma que "a apropriação dos espaços publicitários por artistas e ativistas é fundamental, porque é tomar um dos principais terrenos de expressão do neoliberalismo, virá-lo e buscar ressignificá-lo".[158] *Inventario* atua, portanto, como contracampanha que afasta a iconografia do consumo da feminilidade idealizada, devolvendo aos corpos retratados o peso estatístico da violência ignorada pela cultura popular.

A intervenção dentro dos vagões e plataformas do metrô confronta a fixação histórica do espaço urbano como masculino, descrita por Linda McDowell (*apud* Soto Villagrán, 2012, p. 149) ao afirmar que ruas, praças e fachadas idealizam o usuário homem e relegam o corpo feminino à condição de fora de lugar. Ao sobrepor cifras sobre violência às silhuetas das atrizes idolatradas, Wolffer atua sobre aquilo que Pallamin (2015, p. 40) descreve como a "ampliação conflitiva do espaço do comum", processo que reconhece o estatuto político de sujeitos historicamente rebaixados à condição de inferiores e inaptos a participar da vida pública. O cartaz substitui a sedução publicitária e estabelece, na rede de transporte coletivo, um circuito de visibilização que se contrapõe à privatização da experiência urbana.

[158] No original: [...] creo que la apropiación de los espacios publicitarios por parte de artistas o de activistas es fundamental, porque es agarrar uno de los terrenos principales de expresión del neoliberalismo y voltearlo y buscar resignificarlo (Wolffer, *apud* Eguiluz Ornelas, 2010, p. 65).

A insistência no diálogo como forma de reparação ganha contornos coletivos em *Conversando la violencia*, realizada em 13 de fevereiro de 2011 no Parque España, sob produção do Antimuseo. A intervenção foi desenvolvida em colaboração com oito mulheres sobreviventes acolhidas pelo Refúgio da Fundación Diarq, instituição privada que presta serviços gratuitos de detecção e prevenção da violência familiar e de gênero. As participantes compartilharam suas experiências, pessoalmente, com a artista e transeuntes do parque, transformando o espaço público em "arena de troca testemunhal" (Wolffer, 2015, p. 18). No texto de apresentação publicado em seu site, Wolffer descreve a ação nos seguintes termos:

> Depois de mais de quatro anos trabalhando diretamente com mulheres receptoras de violência, esta ação reconhece a força e o empoderamento que derivam 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. A intenção foi oferecer um cenário em que esses intercâmbios pudessem suceder de maneira aleatória, voluntária e segura (Wolffer, 2011).[159]

Ileana Diéguez (2015, p. 22) descreve a poética testemunhal mobilizada em obras desse período como tentativa de "infiltrar territórios preponderantemente masculinos e gerar espaços antagônicos de enunciação crítica".[160] A pesquisadora ressalta que, em mais de uma ocasião, Wolffer cede o próprio corpo a dimensões metafóricas para reunir e transformar os corpos lastimados de tantas mulheres. Em *Conversando la violencia*, contudo, o corpo metafórico da artista cede lugar aos corpos e às vozes das próprias sobreviventes, atualizando aquilo que Suzanne Lacy (1995, p. 19) identifica como engajamento direto do público nas práticas da nova arte pública, e abrindo caminho para o que Irina Popescu (2021, p. 14) chama de "práxis feminista performativa" sustentada pela escuta. A reunião das oito mulheres no Parque Espanha, então, desestabiliza e substitui a sujeição ao outro pela escuta partilhada entre pares.

Falú (2009, p. 24) destaca que a praça pública, herdada da tradição habermasiana, foi pensada como cenário de construção de cidadania e de "diálogo e interlocução democrática". Ao mesmo tempo, a arquiteta argentina reconhece que se trata de uma das promessas não cumpridas da modernidade. *Conversando la violencia* atualiza essa promessa por uma via

---

[159] No 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).

[160] No original: [...] infiltrar territorios preponderantemente masculinos y de generar espacios antagónicos de enunciación crítica (Diéguez, 2015, p. 22)

inesperada, na medida em que substitui a abstração do cidadão neutro pela presença concreta de mulheres receptoras de violência. O parque deixa de ser cenário de circulação anônima e se converte em lugar de troca testemunhal.

A partir de 2018, Wolffer aprofunda o caráter de prática social de seu trabalho. Os projetos passam a se desenrolar em escala mais longa, articulando coletivos, instituições culturais e comunidades específicas, e desdobrando-se em ramificações pedagógicas, editoriais e jurídicas. As intervenções deixam de se concentrar em um único acontecimento e passam a constituir plataformas de articulação política contínua. Wolffer transpôs a metodologia do mapeamento coletivo para o campus universitário com *Mapas/Mesas de diálogo de supervivencia* (Fig. 38), realizada na Universidad Autónoma Metropolitana, unidade Iztapalapa, com a colaboração de Federico Bañuelos e Raúl Gasca Toache. Na explanada principal foram dispostos quatro mapas da instituição para que estudantes, docentes e pessoal administrativo assinalassem as zonas inseguras do plantel e tornassem públicos os episódios de violência e discriminação que haviam vivido ou testemunhado no local.

O dispositivo materializa, no território universitário, o que Soto Villagrán (2012, p. 154) descreve como as duas dimensões da experiência espacial do medo: a localização do temor e os mapas mentais construídos em torno de lugares e sítios. A pesquisadora, cujo estudo foi conduzido na mesma universidade, observa que as mulheres elaboram marcas sociais detalhadas a respeito de trajetos, ruas e passagens, ao distinguirem onde é seguro caminhar e onde não é, ao apontarem onde permanecer e por onde apenas passar. Em *Mapas/Mesas*, essa cartografia subjetiva deixa de ser íntima e ganha forma pública, convertendo-se em informação compartilhada, ponto de partida para a transformação do espaço acadêmico.



Figura 38 – Lorena Wolffer. *Mapas/Mesas de diálogo de supervivencia* (2018). Fonte: https://lorenawolffer.net/2023/02/24/mapas-mesas-de-dialogo-de-supervivencia-2/

De maneira paralela aos mapas, quatro mesas de diálogo na mesma explanada convocaram integrantes das distintas comunidades a "compartilhar suas experiências cotidianas de discriminação e violência, com vistas a pensar e implementar, em conjunto, formas de repará-las" (Wolffer [s.d.]). A passagem do diagnóstico à reparação reativa a metodologia que estrutura a produção de Wolffer desde *Conversando la violencia*, agora dirigida à comunidade acadêmica. As mesas instauram aquilo que Pallamin, citando Rancière (2015, p. 30), caracteriza como dano que "não se vincula a nenhuma dramaturgia da vitimização", mas configura o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política. Ao reunir estudantes, docentes e pessoal administrativo em torno da identificação e do enfrentamento das violências, a intervenção redistribui as posições de enunciação no interior da hierarquia universitária e propõe a corresponsabilidade no cuidado. A aposta dialoga com a noção de "*ciudad compartida*" retomada por Falú (2009, p. 34), que

reclama a reconstrução do tecido social pela participação dos distintos atores na construção de condições de convivência democrática.

Iniciado em 2018, *Historias Propias* é descrito pela artista (Wolffer [s.d.]) como projeto de prática social centrado nas histórias de pessoas de identidades não normativas — crianças, pessoas idosas, populações indígenas e/ou rurais, migrantes e pessoas em situação de rua, pessoas que se identificam como LGBTQIA+ e/ou que apresentam uma ou mais deficiências —, produzidas em colaboração com essas comunidades e expostas em espaços públicos. Na versão dedicada à Cidade do México, as narrativas das colaboradoras foram veiculadas em adesivos colados em edifícios, ruas e avenidas da capital, transformando o espaço urbano em arquivo afetivo de quem habitualmente se encontra à margem das narrativas oficiais.

Segundo Wolffer ([s.d.]), o projeto "busca inscrever nossas histórias nas narrativas da cidade, junto às do restante da população, transformando simbolicamente os edifícios, ruas e avenidas em espaços geopolíticos que também nos pertencem e honram".[161] A formulação dialoga com a noção de práticas conversacionais articulada por Grant Kester (2004), referenciada por Carroll (2015, p. 27) ao descrever a *Expuestas* como "peça de conversação", e amplia a discussão sobre quem tem direito à cidade — questão que David Harvey (2008 *apud* Popescu, 2021, p. 15) define como direito coletivo de reinventar a cidade por meio do exercício do poder sobre os processos de urbanização. O coletivo de urbanismo feminista catalão Col·lectiu Punt 6 sustenta uma reorientação do desenho urbano coerente com a proposta de Wolffer:

> O primeiro dos valores é colocar a vida no centro e, para isso, reconhecer a diversidade de pessoas e realidades de que fazemos parte dos lugares, incorporando as diferentes necessidades e capacidades para poder responder a situações e pessoas reais, e não a estatísticas frias e universalizadoras. Um urbanismo feminista se constrói a partir do diálogo, da empatia, de relações sem hierarquias em que se respeitam todos os conhecimentos. Nele se consideram todos os corpos, sem normativizar modelo algum (Col·lectiu Punt 6, 2019, p. 14).[162]

A inscrição de narrativas não normativas no tecido urbano expressa, no plano artístico, a recusa do modelo universalizante criticado pelas autoras catalãs. Em *Historias Propias*,

[161] No original: Este trabajo buscaba inscribir nuestras historias en las narrativas de la ciudad, junto con las del resto de la población, simbólicamente transformando sus edificios, calles y avenidas en espacios geopolíticos que también nos pertenecen y honran (Wolffer [s.d.]).

[162] No original: El primero de los valores es poner la vida en el centro y, para ello, reconocer la diversidad de personas y realidades que formamos parte de los lugares, incorporando las diferentes necesidades y capacidades para poder responder a situaciones y personas reales, y no a estadísticas frías y universalizadoras. Un urbanismo feminista se construye desde el diálogo, desde la empatía, desde relaciones sin jerarquías en que se respetan todos los conocimientos. En él se consideran todos los cuerpos, sin normativizar modelo alguno (Col·lectiu Punt 6, 2019, p. 14).

Wolffer atua nessa direção ao convidar populações historicamente apagadas a desenhar a paisagem simbólica da capital. A intervenção também problematiza a noção mesma de cidadania. Marianela Priori Saenz, Jésica Aguirre e Anabella Roitman (2023) destacam que o conceito convencional de cidadão se mostra limitado para abarcar quem foi historicamente excluído do espaço público, e propõem a noção de CUIDAdanía, articulada por Ana Falú e Zaida Muxí, como categoria mais inclusiva que reconhece a esfera doméstica e os cuidados como dimensões legítimas da vida pública. As histórias coladas nas avenidas da Cidade do México atualizam essa expansão, ao integrar à narrativa urbana as biografias que a planificação tradicional havia confinado ao âmbito privado.

Afectxs ciudadanxs / Mujeres (Fig. 39) foi iniciada em 2019 em parceria com o Museo Memoria y Tolerancia da Cidade do México, com o intuito de debater a vivência de mulheres cis e trans na capital, suas percepções sobre o espaço urbano e sobre as violências que estruturam o cotidiano. A instalação reuniu testemunhos coletados em diferentes pontos da cidade, transformando o museu em arquivo dinâmico de afetos cidadãos. Em 2020, o projeto foi interrompido pela eclosão da pandemia de Covid-19, ocasião que motivou o desdobramento intitulado *Diarias Global*, desenvolvido em parceria com o Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) da Universidad Nacional Autónoma de México.



Figura 39 – Lorena Wolffer. *Afectxs ciudadanxs / Mujeres* (2019). Fonte: https://lorenawolffer.net/2023/02/21/afectos-ciudadanxs-mujeres/

Por meio de plataforma digital, *Diarias Global* convocou mulheres cis e trans de todas as idades a expressarem suas rotinas durante a pandemia com imagens e textos próprios. Wolffer (2020) afirma que a pandemia expôs, talvez como nenhum outro fenômeno recente, as monumentais falhas dos governos e instituições, ao mesmo tempo que revelou as colossais desigualdades que fundamentam os mandatos cis-heteronormativos hegemônicos que regulam as sociedades contemporâneas. O projeto foi dividido em três eixos. O primeiro, *Diarias Global*, articulou contribuições nominais, sob pseudônimo ou anônimas, com a hashtag #JuntasSeamosVisibles, organizadas em uma linha do tempo e em mapa colaborativo. O segundo, *Diarias/Comunidades de cuidado*, reuniu registros semanais de uma convidada e de seis mulheres cis e trans que compõem sua comunidade afetiva, além de uma página com documentos, manuais e materiais de download gratuito sobre igualdade de gênero, direitos das mulheres e meninas, e os impactos diferenciados da pandemia. O terceiro, *Diarias/Resistencias*, materializou-se em manual produzido a partir da coleta de relatos, táticas e estratégias coletivas de resistência. A metodologia desenvolvida pela artista é ampliada por meio de plataformas digitais e curadorias colaborativas. O componente afetivo, que Popescu (2021, p. 15) descreve como geração de um "estado de bem-estar" nas mulheres

reunidas, é deslocado para o convívio mediado pelas redes, sustentando a possibilidade de comunidade mesmo sob distanciamento físico.

A discussão sobre como a violência de gênero estrutura o cotidiano das mulheres na capital mexicana encontra ancoragem teórica no diagnóstico de Soto Villagrán (2012, p. 149) sobre as desigualdades espaciais que recaem sobre as mulheres, sintetizadas em duplos deslocamentos e jornadas múltiplas para articular as tarefas exercidas no espaço público e no privado. *Afectxs ciudadanxs* dá lugar à elaboração coletiva dessa experiência ao mapear, com testemunhos das próprias mulheres, as zonas em que o medo se distribui e as estratégias com que se enfrenta. A inclusão de mulheres cis e trans no projeto e o seu desdobramento, durante a pandemia, em cartografia digital de rotinas, cuidados e resistências sustenta uma metodologia que articula gênero, classe, território e identidade. Nesse desdobramento, a esfera doméstica, evidenciada pelo isolamento, ganha o estatuto de tema cidadão, em consonância com a crítica do Col·lectiu Punt 6 (2019, p. 15) ao apagamento do trabalho de cuidado pela planificação urbana hegemônica.

Iniciado em 2023 e em curso até o presente, *Públicas* é descrito por Wolffer ([s.d.]) como um projeto de prática social que promove a igualdade para meninas, jovens, mulheres, comunidades LGBTQIA+ e outras dissidências por meio da criação e difusão de novos contratos sociais igualitários explícitos. O trabalho se propõe a modificar a cultura cis-heteropatriarcal ao reconhecer e subverter os contratos sociais que possibilitam e sustentam as violências de gênero sistêmicas em todos os âmbitos da vida pública e privada. *Públicas* sintetiza as estratégias que Wolffer vinha desenvolvendo desde *Expuestas*. A escrita coletiva, antes restrita ao endereçamento dos agressores em *Muros de Réplica*, expande-se para a redação compartilhada de contratos públicos. A invenção de dispositivos jurídicos, sugerida pela apropriação do direito de réplica em obras anteriores, torna-se princípio gerador de novas formas de acordo civil. A artista mantém aqui o compromisso de não falar pelas outras, restituindo às participantes a autoria das regras que querem ver vigorar em suas comunidades.

A artista organiza processos democráticos micropolíticos, nos quais distintos grupos desenham novas regras igualitárias para suas comunidades, posteriormente desdobradas, individual e coletivamente, em seus espaços e bairros. Os novos contratos introduzem a possibilidade de transformar a cultura a partir das próprias comunidades e “reconhecem que as necessidades e acordos de cada coletividade são distintos e respondem a um leque de fatores que muitas vezes ultrapassa o princípio de territorialidade da legislação” (Wolffer,

[s.d.]).[163] Entre as apresentações do projeto figuram *Iztapalapa DISIDENTA*, realizada com o coletivo Siemprevivas e a Alcaldía Iztapalapa; *transfeminisms — Chapter: Activism and Resistance*, na Mimosa House de Londres, com curadoria de Christine Eyene, Daria Khan, Jennifer McCabe e Maura Reilly; *Convivencias otras*, no Centro Cultural de España em Buenos Aires, com curadoria de María Laura Rosa; o *Laboratorio transdisciplinario de escrituras feministas*, vinculado à Cátedra Extraordinaria Rosario Castellanos de Literatura y Géneros da UNAM; *Trato directo*, na Galería Tianguis Neza; *There Are Other Skies*, no Scottsdale Museum of Contemporary Art; e a residência no Dartmouth College.

A elaboração de contratos micropolíticos articula-se com a defesa do urbanismo feminista comunitário formulada pelo Col·lectiu Punt 6 (2019, p. 15), para quem a transformação dos territórios passa por reconhecer redes cotidianas de bairro e por valorizar saberes habitualmente desconsiderados. Priori Saenz, Aguirre e Roitman (2023, p. 5) recordam que a abordagem feminista do direito à cidade exige ampliar o que se entende por cidadania em sociedades simultaneamente capitalistas e patriarcais, conforme expressam ao retomarem a noção de CUIDAdanía:

> A noção de CUIDAdanía se define segundo Ana Falú e Zaida Muxí, tomando como referência o mundo público, a participação no mercado e os espaços atribuídos aos homens. Elas explicam que o espaço doméstico-feminino não está incluído na categoria de cidadania e por isso é necessário redefini-lo. Segundo Marugán Pintos, a noção de CUIDAdanía resulta uma ideia superadora da Cidadania, que se considera falida na medida em que as mulheres e outros gêneros não possuem na prática um pleno acesso aos direitos civis, políticos e sociais (Priori Saenz; Aguirre; Roitman, 2023, p. 5).[164]

Públicas atua nessa dupla frente. De um lado, propõe a criação de regras explícitas que substituam pactos tácitos de subordinação, alinhando-se à diferenciação proposta por Lagarde (2005, p. 33) entre condição e situação, conceitos que articulam o caráter histórico da feminilidade às condições concretas em que cada mulher elabora suas estratégias de vida. De outro, deposita o protagonismo nas comunidades convocadas, reconfigurando, com Pallamin (2015, p. 41), a fronteira entre o privado e o comum em prol da inscrição de novos sujeitos políticos. As declarações coletivas redigidas em Iztapalapa, Londres, Buenos Aires, Tianguis

[163] No original: Además, PÚBLICAS reconoce que las necesidades y acuerdos de cada colectividad son distintos y obedecen a un abanico de factores, que a menudo rebasan el principio de territorialidad de la legislación (Wolffer [s.d.]).

[164] No original: La noción de Cuidadanía se define según Ana Falú y Zaida Muxí, tomando como referencia el mundo público, la participación en el mercado y los espacios asignados a los hombres. Ellas explican que el espacio doméstico–femenino no está incluido en la categoría de ciudadanía y por ello, es necesario redefinirlo. Según Marugán Pintos, la noción de CUIDAdanía resulta una idea superadora de la Ciudadanía, que se considera fallida en la medida en que las mujeres y otros géneros no poseen en la práctica un pleno acceso a los derechos civiles, políticos y sociales (Priori Saenz; Aguirre; Roitman, 2023, p. 5).

Neza, Scottsdale, Dartmouth e na Cátedra Rosario Castellanos configuram, em conjunto, um arquivo aberto de cidadania igualitária.

Considerados em conjunto, *Encuesta de Violencia a Mujeres*, *Muros de Réplica*, *Inventario*, *Conversando la Violencia*, *Historias Propias*, *Afectos Ciudadanos* e *Públicas* sustentam a hipótese de que o trabalho de Wolffer se constrói como metodologia da escuta, sintaxe da réplica e gramática do testemunho. Para Diéguez (2015, p. 22), as estratégias da artista "socializam testemunhos que, por vezes, assumem a forma de objeto e que, expostos e postos em relação no espaço público, infiltram territórios masculinos". O trabalho de Wolffer torna explícito que a denúncia da violência de gênero não pode prescindir nem da palavra das sobreviventes nem da construção coletiva de espaços de reparação. Ao recusar a posição de mediadora autorizada e ao restituir às participantes o protagonismo enunciativo, a artista articula, com persistência, formas de fazer comum em um país que produz cotidianamente a invisibilização das mulheres. Sua produção sustenta a aposta de que o ato de testemunhar, escrever, conversar e contratualizar publicamente as próprias regras de convívio pode constituir, como sugere Wolffer (2015, p. 11), uma circunstância democrática de produção e intercâmbio. O trabalho de Wolffer, no escopo desta pesquisa, também pode ser considerado como uma ponte entre as artistas deste capítulo e os coletivos que analisaremos a seguir por seu caráter de infiltração de relatos de sobrevivência e resistência no espaço público.

4. ESFORÇOS COLETIVOS

Este capítulo analisa os esforços coletivos estruturados a partir de duas linhas metodológicas: o uso de relatos de experiências pessoais e a realização de intervenções no espaço público. Esses eixos operam de maneira conjunta nos trabalhos dos coletivos abordados, servindo como instrumentos para introduzir as narrativas dos sujeitos tanto em espaços institucionais quanto em espaços públicos. Por meio desse deslocamento, a introdução dos relatos na esfera pública constrói discursos questionadores e desafiadores da ordem patriarcal, rompendo com o silenciamento imposto às vítimas. O tensionamento da dicotomia entre o espaço privado do trauma e a esfera pública da reivindicação e do debate, visto como característica dos trabalhos analisados no Capítulo 3, permanece nos esforços coletivos que compõem este capítulo.

A primeira parte do capítulo examina a atuação do coletivo estadunidense FORCE: Upsetting Rape Culture, com foco no projeto *Monument Quilt*, iniciado em 2013, além de intervenções como a campanha *Pink Loves Consen*t e as projeções da série *RAPE IS RAPE* no prédio do Capitólio dos Estados Unidos. O trabalho desse grupo consiste em coletar relatos de sobreviventes de crimes sexuais por meio de ateliês de costura, transformando histórias individuais em uma colcha exposta no National Mall. A abordagem detalha como o coletivo insere essas memórias em espaços institucionais, como museus de arte e universidades, e utiliza a costura como ferramenta política fundamentada nas teorias de trauma e recuperação de Judith Herman.

A segunda parte aborda a *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, uma intervenção realizada por coletivos feministas reunidos na Frente Amplio de las Mujeres que Luchan (FAML) na Cidade do México. O estudo detalha a ocupação de uma rotatória na Avenida Paseo de la Reforma, local de onde foi removida uma estátua de Cristóvão Colombo, para a fixação de uma silhueta de aço pintada de roxo com a inscrição "*JUSTICIA*". Esta seção explica como a ação introduz relatos na esfera pública por meio de mosaicos com nomes de vítimas de feminicídio, cruzes cor-de-rosa e um varal comunitário de denúncias, contrapondo-se à gestão estatal da memória e dialogando com os conceitos de necropolítica e capitalismo gore.

A terceira parte analisa os movimentos contemporâneos de colagem urbana na Europa, com destaque para o coletivo franco-belga *Collereuses* e grupos atuantes no Reino Unido. A abordagem concentra-se na prática de afixar cartazes com letras pretas manuscritas sobre folhas brancas nos muros das cidades para manifestar discursos contra o feminicídio e os

abusos sexuais. O texto demonstra que essa metodologia de tomar a palavra nas paredes atualiza o paradigma dos levantes e estabelece um trânsito de referências com coletivos artísticos e ativistas da América Latina, como Mujeres Creando e Mujeres Públicas, evidenciando como a colagem atua como um ativismo visual que transforma a rua em um espaço de dissenso e contestação da ordem patriarcal.

4.1 FORCE: Upsetting Rape Culture

O coletivo *FORCE: Upsetting Rape Culture* busca promover, por meio de intervenções públicas, instalações e performances, o engajamento comunitário de sobreviventes de crimes sexuais e inserir a narrativa elaborada a partir da perspectiva desses sujeitos em espaços institucionais. O foco específico de nossa análise é o *Monument Quilt* (Fig. 40), iniciado em 2013 e ainda em processo de institucionalização em parceria com o Baltimore Museum of Art, o Museu de História e Cultura Afro-americana Reginald F. Lewis e museus de cinco universidades estadunidenses. Além da colcha, serão abordadas as performances e oficinas relacionadas ao projeto, que mobilizaram centenas de pessoas entre voluntários, líderes comunitários e participantes. Nossa pesquisa é informada por entrevista realizada com Hannah Brancato, em que foram discutidas as origens e o andamento do projeto, as parcerias com instituições culturais e a influência da tradição do *quilting* como método de transmitir e preservar histórias.

A noção de cultura do estupro organiza o problema que o coletivo enfrenta. Roxane Gay observa que a expressão circula com frequência, mas que "raramente as pessoas se dedicam a pensar o que ela de fato significa" (Gay, 2018, p. 11).[165] O termo nomeia um arranjo social em que a violência sexual é tratada como evento previsível e, ao mesmo tempo, minimizada pela ideia de que não foi tão grave assim, fórmula condensada no título *Not That Bad: Dispatches from Rape Culture*, que silencia quem sobreviveu e protege quem agride. Para Gay (2018, p. 12), a reunião de relatos serve para dar voz a essas experiências e identificar as marcas que a cultura do estupro deixa em cada vida. A persistência dessa cultura tem efeito direto sobre o sistema de justiça. Jan Jordan descreve um enigma do estupro, o *rape conundrum*, ao constatar que, apesar de décadas de ativismo feminista, reformas legais e campanhas de prevenção, a violência sexual permanece prevalente e marcada por altas taxas

[165] No original: I was interested in the discourse around rape culture because the phrase is used often, but rarely do people engage with what it actually means (Gay, 2018, p. 11)

de atrito[166] entre denúncias e condenações (Jordan, 2022, p. 28). Falar sobre estupro sempre foi tabu (Jordan, 2022, p. 6), majoritariamente arriscado e prejudicial para a vítima, e é contra esse silêncio que as ações do FORCE buscam tornar dizível aquilo que a cultura do estupro mantém calado.



Figura 40 – FORCE: UPSETTING RAPE CULTURE. *Monument Quilt*, 2013-2019. Registro de intervenção realizada no National Mall, Washington DC, em junho de 2019. Dimensões e materiais variáveis. Fonte: FORCE: Upsetting Rape Culture.

O coletivo *FORCE: Upsetting Rape Culture* foi criado em 2010 pela artista, ativista e professora Hannah Brancato e pela jornalista e ativista indígena cherokee Rebecca Nagle. O projeto nasceu com o intuito de desafiar as estruturas sociais que perpetuam a cultura do estupro e criar espaços de acolhimento e diálogo entre sobreviventes de violência sexual por

[166] No contexto do sistema de justiça criminal, refere-se à taxa de atrito ou taxa de evasão, o fenômeno em que um grande número de crimes é cometido, mas poucos casos são reportados, menos ainda chegam a julgamento e uma fração mínima resulta em condenação.

meio de práticas interseccionais. Uma de suas principais preocupações é incluir as especificidades das comunidades LGBTQIA+, negra e indígena, com uma firme posição contra a supremacia branca. Com atividades centralizadas entre Baltimore, no estado de Maryland (EUA), e a Cidade do México, o coletivo de arte e ativismo passou a reunir dezenas de integrantes e líderes comunitários, e centenas de participantes e voluntários em propostas locais e itinerantes.

Suas primeiras intervenções recorreram à prática dos *culture jams* para tratar do consentimento. A tática consiste em apropriar-se da linguagem visual de uma marca para inverter sua mensagem, de modo que o público reconheça o código publicitário e, ao mesmo tempo, perceba a crítica. Em 2012, a campanha *Pink Loves Consent* subverteu a marca Pink, da Victoria's Secret, voltada a um público jovem e adolescente. O coletivo criou um *website* (pinklovesconsent.com) que substituía frases como *Unwrap Me*, *No Peeking* e *Sure Thing*[167] por *No Means No* e *Consent is Sexy*[168] nas estampas de peças íntimas vestidas por modelos de diferentes tipos de corpo, afastando-se do padrão da empresa (Fig. 41). O site reunia ainda dados sobre a cultura do estupro nos Estados Unidos, além de informações sobre sexo seguro e recursos para vítimas e sobreviventes. Lançado durante o desfile anual da marca, alcançou 200 mil acessos em dois dias e maior engajamento com a *hashtag* #lovesconsent do que as próprias *hashtags* da empresa nas redes sociais (FORCE: Upsetting Rape Culture, 2012). A Victoria's Secret recorreu à Justiça para retirar a campanha do ar. Em 2013, o coletivo subverteu o conteúdo da revista *Playboy* ao publicar um site com guias de consentimento para festas universitárias, ainda no ar com um aviso de que não se trata de conteúdo oficial da empresa.[169]

[167] Traduções: "Me Desembrulhe", "Sem Espiar" e "Com Certeza / Certeza Absoluta".
[168] Traduções: "Não é não" e "Consentimento é Sexy".
[169] O website pode ser acessado pelo seguinte endereço: http://partywithplayboy.com



Figura 41 – FORCE: UPSETTING RAPE CULTURE. *Pink Loves Consent*, 2012. Registro de intervenção digital. Dimensões variáveis. Fonte: FORCE: Upsetting Rape Culture.

Para Brancato, o período parecia propício para levar a discussão sobre a cultura do estupro e a promoção do consentimento ao espaço público a partir de mobilizações iniciadas nas redes sociais:

> Desde o início, nos vimos criando espaço para conversas que não estavam acontecendo. E tentamos várias maneiras diferentes de criar esse espaço, contando com as mídias sociais nos primeiros dias das redes sociais. Então, é quase difícil falar sobre isso porque acho que o uso das redes sociais para organizar sobreviventes significava algo um pouco diferente naquela época, era uma ideia nova. Foi por volta de 2012, a Primavera Árabe, o movimento Occupy Wall Street. Era uma era diferente de organização. E foi a primeira vez, acho, que foi a primeira onda, de usar redes sociais dessa forma (Brancato, 2023).

A passagem das campanhas digitais para a ação no espaço físico marca a trajetória do coletivo. Ainda em 2012, o FORCE organizou uma série de projeções no prédio do Capitólio dos Estados Unidos, intitulada *RAPE IS RAPE*. O trabalho foi motivado por um projeto de lei apresentado pelos então parlamentares Smith, Ryan e Akin, do Partido Republicano. No projeto, os legisladores sugeriram uma alteração do Código Penal para classificar como crime de estupro apenas casos em que violência física extrema fosse empregada contra a vítima, ignorando a necessidade de um consentimento afirmativo explícito para o ato. Além do título da série, foram projetados trechos de depoimentos e relatos de vítimas sobre a fachada do Capitólio (Fig. 42).

Ao lançar relatos de sobreviventes sobre o centro do poder legislativo, o coletivo desloca para um espaço de máxima visibilidade uma fala que costuma ser silenciada, mobilizando a vulnerabilidade (Butler, 2016) como ação política, de modo que expor-se e agir deixam de ser alternativas excludentes. A projeção dos relatos não reduz quem os escreveu à condição de vítima, mas converte a exposição em ato coletivo e público, em que a fragilidade compartilhada sustenta a reivindicação em vez de paralisá-la. Esse deslocamento prepara o terreno para o trabalho de longa duração que o coletivo desenvolveria com a costura. Reunir sobreviventes em rede e, em seguida, no espaço físico, faz parte da mesma gramática de reunião de corpos que, como vimos anteriormente, Butler associa à resistência política. A passagem da campanha digital para a projeção no Capitólio e, depois, para a colcha no National Mall mostra o coletivo testando diferentes formas de tornar pública uma fala antes confinada ao privado. Em cada etapa, o ganho de visibilidade vem acompanhado de maior exposição de quem participa, o que torna o cuidado com a segurança das pessoas envolvidas uma questão central, e não acessória, do trabalho.



Figura 42 – FORCE: UPSETTING RAPE CULTURE. *RAPE IS RAPE*, 2012. Registro de projeção realizada no Capitólio dos Estados Unidos. Fonte: FORCE: Upsetting Rape Culture.

Esse gesto de tornar públicos os relatos inscreve o coletivo em um movimento mais amplo que Linda Martín Alcoff descreve como uma revolução social instigada pelas pessoas sobreviventes que vêm a público. Ao forçarem a entrada do tema no domínio público com visibilidade sem precedentes, "as múltiplas vozes das vítimas crescem em força, encorajando-se umas às outras [...] Tão importantes quanto as vozes delas são as de tantas outras pessoas que estão lutando para garantir que as vozes das sobreviventes sejam ouvidas, e ouvidas de forma justa" (Alcoff, 2018, p. 1).[170] O *Monument Quilt* materializa esse encorajamento recíproco, pois cada relato costurado ganha sentido ao lado dos demais, e a soma converte falas isoladas em afirmação coletiva. A própria Brancato (2023) situa as primeiras ações do coletivo nessa virada, ao lembrar que o FORCE se viu, desde o começo, "criando espaço para conversas que não estavam acontecendo".

A escolha do consentimento como eixo das primeiras ações exige exame, porque o próprio conceito é objeto de crítica feminista. A questão do consentimento em uma sociedade demarcada pela desigualdade é discutida por Catharine MacKinnon (2016). Para a autora, além da dificuldade de aplicá-lo legalmente,

> [...] o conceito é inerentemente desigual, pressupondo simultaneamente e silenciosamente que as partes são iguais, quer sejam ou não. Ele se baseia tacitamente em uma noção da liberdade daquele sobre quem se age, na significância do "voluntário" equilibrando a iniciativa do "outro", sob o que são, no sexo, tipicamente condições de fundo invisíveis, às vezes em primeiro plano, de desigualdade sexual (significando de gênero). É como se alguém pudesse ser livre sem ser igual — uma proposição nunca explicada ou sequer vista como necessitando de explicação (MacKinnon, 2016, p. 440).[171]

A crítica de MacKinnon mostra como a categoria pode presumir uma igualdade que não existe. O consentimento pode ser forçado ou usado para encobrir a coerção, sobretudo quando a voluntariedade é presumida em situações de assimetria de poder ou de ausência de alternativas, como nos estupros maritais, no trabalho sexual e no abuso de poder institucional. Por isso a autora propõe redefinir o estupro a partir da noção de força e das circunstâncias de coerção, fraude, abuso de poder, de confiança ou de uma posição de dependência ou vulnerabilidade, deslocando o centro da prova da vontade da vítima para as condições da agressão (MacKinnon, 2016). A ideia de acolhimento, ou de uma sexualidade desejada e

[170] No original: Across the world, the multiple voices of victims are growing in strength, and taking courage from each other's success [...] Just as important as their voices are the many others who are fighting to ensure that survivors' voices are heard, and heard fairly. (Alcoff, 2018, p. 1).

[171] No original: [...] the concept is inherently unequal, simultaneously and silently presupposing that the parties are equal, whether they are or not. It tacitly relies on a notion of the freedom of the one who is acted upon, the meaningfulness of the 'willing' balancing the initiative of the 'other,' under what are, in sex, typically invisible background, sometimes foreground, conditions of sexual (meaning gender) inequality. It is as if one could be free without being equal — a proposition never explained or even seen as in need of explanation (MacKinnon, 2016, p. 440).

bem-vinda, que ela contrapõe ao consentimento (MacKinnon, 2016, p. 450), é mais abrangente e ajuda a entender por que o coletivo, embora partindo do consentimento, não se limitou a ele.

A proposta de MacKinnon não se resume a uma crítica. A autora sugere reescrever a definição legal do estupro de modo a torná-lo, em suas palavras, primeiro excepcional e depois extinto, partindo da realidade da desigualdade entre os sexos como contexto e conteúdo possíveis da relação sexual (MacKinnon, 2016). Ao centrar a definição na força e nas circunstâncias de coerção, em vez de na vontade presumida da vítima, ela retira do banco dos réus a conduta de quem sobreviveu e a transfere para as condições em que a violência ocorre. Esse deslocamento conceitual ressoa no modo como o FORCE constrói seus trabalhos, pois também eles deixam de interrogar o comportamento da vítima e passam a examinar as estruturas que tornam a violência sexual previsível e impune. A campanha sobre o projeto de lei *RAPE IS RAPE* é exemplar dessa convergência, ao recusar a tese legislativa de que só haveria estupro mediante violência física extrema.

Ainda assim, o consentimento foi disparador essencial para as discussões do FORCE. Esteve no centro do desenvolvimento das obras em um momento que antecede a adesão massiva, em 2017, ao *#MeToo,*[172] projeto iniciado por Tarana Burke em 2006, quando as discussões sobre consentimento e violência sexual ganharam grande projeção na mídia e na esfera pública. A passagem do conceito jurídico para o terreno da experiência vivida acompanha a leitura de Gay sobre a cultura do estupro e a de Jordan sobre o enigma que mantém a violência sexual impune. Tornar o consentimento objeto de conversa pública, e não apenas de prova judicial, é a aposta que conduz o coletivo das campanhas digitais ao trabalho comunitário.

A resistência a falar tem raízes na própria cultura do estupro. Gay (2018, p. 12) descreve como a fórmula do "não foi tão grave assim" leva sobreviventes a minimizar o que viveram e a duvidar do próprio direito de nomear a violência, em um movimento que mantém o silêncio e desresponsabiliza quem agride. A minimização funciona porque encontra eco social. O que é tratado como exagero, mal-entendido ou episódio isolado deixa de ser reconhecido como violência, e quem o sofreu passa a carregar sozinho a dúvida sobre a legitimidade de sua dor. Ao criar espaços de fala e ao tratar o consentimento como assunto de interesse comum, o coletivo desarma essa minimização e devolve às experiências o estatuto

[172] Popularizado após as denúncias contra o produtor de Hollywood Harvey Weinstein, desencadeou uma onda de relatos de sobreviventes em várias indústrias e países. A organização encabeçada por Burke criou uma plataforma para que as vítimas de violência sexual pudessem compartilhar suas experiências, oferecendo um senso de solidariedade e validação, além de oferecer uma lista com recursos psicológicos e jurídicos.

de relato que merece ser ouvido, gesto que antecede e prepara a escala maior do *Monument Quilt*.

A reação das empresas confirma a eficácia da tática. A ação judicial movida pela Victoria's Secret para retirar *Pink Loves Consent* do ar e a necessidade de a *Playboy* assinalar que o guia de consentimento não era conteúdo oficial mostram que a apropriação da linguagem publicitária atingiu seu alvo. Ao "falar pela marca", o coletivo expôs a distância entre a imagem que essas empresas vendem e a cultura do estupro que ajudam a sustentar. A disputa pelo controle da mensagem, levada ao terreno jurídico, evidencia que a discussão sobre consentimento incomoda justamente quem lucra com a erotização da falta de limites.

A anterioridade dessas ações em relação ao debate público sobre violência sexual merece registro. Quando o coletivo tratou do consentimento e começou a reunir relatos, entre 2012 e 2013, a discussão ainda não tinha a centralidade que viria a alcançar. O movimento iniciado por Tarana Burke em 2006 só se difundiria em larga escala em 2017, e o vocabulário do consentimento circulava sobretudo em meios especializados. Ao antecipar essa pauta a partir das experiências concretas de sobreviventes, e não de uma formulação abstrata, o FORCE ajudou a preparar a recepção que esses temas teriam mais tarde. A cronologia esclarece por que a colcha, concebida antes da grande visibilidade do assunto, encontrou em 2019 um público mais disposto a reconhecer a violência sexual como questão coletiva, e não como soma de dramas privados.

Brancato descreve esse esforço como uma tarefa de politização. Em entrevista, ela observa que, no período de fundação do coletivo, em 2010, e do início do *Monument Quilt*, em 2013, o estupro "era definitivamente considerado mais como uma questão privada e não como uma questão política da mesma forma", de modo que "grande parte do nosso trabalho foi politizar a questão, e isso também faz parte das escolhas estéticas que fizemos" (Brancato, 2023). A formulação converge com a premissa de que o pessoal é político e mostra que a passagem do privado ao público não é apenas tema do trabalho, mas critério de suas decisões formais.

A partir da experiência com o uso dos relatos, o coletivo inicia um trabalho de articulação com líderes comunitários e organizações que prestam serviços a vítimas de estupro, tráfico sexual e trabalhadoras do sexo, com o objetivo de organizar conversas, performances e ateliês que culminariam na construção do *Monument Quilt*. Para Brancato, a ideia do monumento surge para atender à comunidade que se mobilizava em torno das demais ações do FORCE.

> Construímos uma comunidade por meio desses projetos, e é por isso que os mencionei no contexto de como nos organizamos com as pessoas. Acho que decidimos mesmo fazer o *Monument Quilt* com base nesse público. Com base nas pessoas dizendo: "Ei, é legal fazer essas coisas visionárias sobre como poderia ser uma cultura de consentimento". Mas também, como sobreviventes, realmente não temos espaço para compartilhar o que passamos em público, e também precisamos disso". Então, começamos o *Monument Quilt* como uma forma de responder a esse público. E, desde o início, sabíamos que seria uma tarefa bastante grande (Brancato, 2023).

A mobilização de tantas pessoas dependeu de uma rede de parcerias. Brancato (2023) relata que o coletivo elaborava materiais para oficinas e os enviava a organizações de todo o país, grupos universitários e programas de atendimento a agressões sexuais em contexto indígena, e que, ao organizar a itinerância, recorria a grupos locais já engajados com sobreviventes, encarregados de sediar a exposição, divulgá-la e dar seguimento ao acompanhamento. Dessa forma, segundo a artista, cada exibição deixava de ser "um evento isolado" e passava a "se conectar a um esforço de organização mais longo" (Brancato, 2023). A escolha esclarece por que a colcha pôde percorrer dezenas de cidades sem perder o vínculo com as comunidades que a produziram, e antecipa o cuidado com a continuidade que orientaria, anos depois, o arquivamento.

O trabalho de construção do *Monument Quilt*, uma colcha monumental pensada para ser exposta no gramado do National Mall, em Washington, teve início em 2013. A partir de então, foram estabelecidos ateliês de costura que promoviam momentos de escuta sensível mediados por profissionais da saúde mental voluntários e por ativistas envolvidos na luta contra a cultura do estupro. Os ateliês acolheram sobreviventes homens e mulheres de diferentes idades, orientações sexuais e identidades de gênero, além de amigos e familiares, no intuito de atender a uma comunidade diversa e incluir experiências variadas. Nos informes anuais do projeto, é possível verificar a participação de crianças que, sob supervisão de adultos responsáveis, puderam interagir e aprender sobre os temas trabalhados.

Os quadrados de tecido que compõem o *Monument Quilt* são confeccionados sobretudo com materiais como algodão, feltro e outros tecidos duráveis, com frequência enriquecidos por bordados, pinturas, apliques e colagens, que representam as experiências pessoais dos sobreviventes e o que têm a dizer sobre o tema (Fig. 43 e Fig. 44). As cores predominantes são o vermelho e o branco, escolhidas por seu simbolismo. O vermelho remete ao sangue, à dor e à resistência, enquanto o branco evoca a cura e a esperança, ainda que outras cores também possam ser empregadas conforme a intenção de cada participante. Cada quadrado possui dimensões padronizadas de aproximadamente um metro quadrado. Os mais de três mil quadrados foram agrupados em 750 blocos para facilitar a organização e a

montagem da instalação. A medida uniforme dá ao conjunto a forma de uma grade, em que cada relato singular permanece reconhecível e, ao mesmo tempo, integra um corpo coletivo maior do que qualquer experiência isolada.



Figura 43 – FORCE: UPSETTING RAPE CULTURE. *Monument Quilt*, 2013-2019. Detalhe. Referência do quadrado: 169. Zona: NE2. Bloco: 66. Fonte: FORCE: Upsetting Rape Culture.



Figura 44 – FORCE: UPSETTING RAPE CULTURE. *Monument Quilt*, 2013-2019. Detalhe. Referência do quadrado: 265. Zona: N3. Bloco: 105. Fonte: FORCE: Upsetting Rape Culture.

A escolha cromática e o formato modular cumprem função argumentativa. O vermelho e o branco estabelecem uma gramática visual reconhecível à distância, que unifica a colcha sem apagar a variedade de mãos, técnicas e palavras de cada quadrado. A padronização da medida cria uma equivalência entre os relatos, pois nenhum ocupa mais espaço que outro, e ao mesmo tempo permite que sejam lidos como série, como ocorrência repetida e não como caso isolado. Essa tensão entre o singular e o serial é central ao efeito do trabalho. Quem percorre a instalação não se detém em uma história, mas reconhece, na repetição dos quadrados, a dimensão estrutural da violência sexual. O formato têxtil acrescenta a essa leitura uma carga tátil e doméstica, que aproxima o público dos materiais com que convive e contraria a frieza de um monumento comemorativo convencional. Em sua totalidade, a colcha contém 3.000 histórias.

A cofundadora Hannah Brancato (2023) cita como principais inspirações para o projeto o *AIDS Memorial Quilt* e o trabalho da psiquiatra estadunidense Judith Herman sobre o transtorno de estresse pós-traumático e a recuperação de vítimas de abuso sexual. O *AIDS Memorial Quilt* (Fig. 45) foi concebido como parte do *Names Project*, fundado em 1987 pelo ativista Cleve Jones, como forma de homenagear e lembrar quem faleceu em razão do descaso governamental diante do HIV e do preconceito contra os grupos mais atingidos. A colcha reúne 48 mil painéis de tecido customizados com bordados, *patchwork*, pedrarias, tintas e itens pessoais de alguns dos homenageados, de mechas de cabelo a peças de roupa. Pesa cerca de 54 toneladas e, quando aberta, ocupa mais de cem mil metros quadrados, o que a torna o maior projeto de arte comunitária já realizado (Bryan-Wilson, 2017, p. 184). Foi exibida cinco vezes no National Mall e exibida integralmente pela última vez em 1996. Atualmente, a colcha é preservada pela Names Project Foundation e pelo National AIDS Memorial, e seu conteúdo pode ser acessado digitalmente. A filiação a esse precedente situa o *Monument Quilt* em uma linhagem de memoriais têxteis que recusam o monumento perene em pedra ou bronze e adotam, em seu lugar, um suporte frágil, feito de muitas mãos.



Figura 45 – Names Project. *AIDS Memorial Quilt* (1985-2020). Registro de instalação, outubro de 1996. National Mall, Washington D.C. Fonte: Wikicommons.

Para Bryan-Wilson (2017, p. 181), o *AIDS Memorial Quilt* é o maior caso daquilo que chama de política têxtil, em que tecido, vida humana e perda se entrelaçam. A historiadora reivindica o valor dos métodos amadores e do feito à mão, e recusa a hierarquia que separa a arte erudita das práticas domésticas e coletivas (Bryan-Wilson, 2017, p. 6). Essa recusa é decisiva para o *Monument Quilt*. A feitura por muitas mãos não treinadas não é uma limitação técnica a ser perdoada, e sim a afirmação de que a autoridade sobre a narrativa do trauma pertence a quem o viveu, e não a um especialista que falaria em seu nome. O acabamento irregular dos quadrados, longe de enfraquecer o conjunto, registra a presença de cada participante e a diversidade das mãos que costuraram.

A herança do *AIDS Memorial Quilt* não se resume à forma da colcha. O precedente do *Names Project* ensina que nomear e tornar visíveis os atingidos por uma violência negligenciada pelo poder público é, em si, um ato político. No caso do HIV, tratava-se de contrariar o estigma e o silêncio oficial. No do FORCE, de contrariar a vergonha e a descrença que cercam a violência sexual. Em ambos, o tecido reúne o que estava disperso e confere escala visível a um sofrimento que a sociedade preferia tratar como série de casos isolados. A diferença é que, no *Monument Quilt*, quem inscreve o relato em geral está vivo e fala em primeira pessoa, o que desloca o memorial do registro dos mortos para a afirmação dos sobreviventes. O luto, presente nas duas obras, divide espaço, no projeto do FORCE, com a exigência de futuro de quem permaneceu.

Brancato (2023) reconhece nessa herança uma tensão produtiva. Ela lembra que o *AIDS Quilt* foi, por alguns, contraposto ao trabalho mais raivoso e confrontador do *Act Up*, e que o *Names Project* chegou a ser visto como demasiado brando. Para a artista, “ambas as abordagens são necessárias, abordagens que ofereçam às pessoas um ponto de entrada para aqueles que podem não saber por onde começar e abordagens que honrem a raiva e a fúria do luto e do trauma” (Brancato, 2023). O FORCE buscou equilibrar as duas, e essa busca explica a coexistência, no projeto, da colcha acolhedora e das performances que, como *Mourning and Rage* (2014), dão forma pública à indignação. O cuidado não anula a denúncia, e a denúncia não dispensa o cuidado.

A escolha da costura não é acessória ao tema, mas parte do argumento do projeto. O *quilting*, segundo Lora J. Bristow (2013, p. 13), passou a ser amplamente considerado como uma prática feminista da arte, tanto em seus aspectos materiais quanto em sua metodologia, a partir das décadas de 1960 e 1970, leitura em que a pesquisadora retoma o artigo *Quilts: The Great American Art*, publicado por Patricia Mainardi no *The Feminist Art Journal* em 1973.

Já Bryan-Wilson enfatiza a importância do trabalho *Feminist Series* (1972), de Faith Ringgold, e afirma que

> Embora os historiadores da arte, desde a consolidação da disciplina, como Alois Riegl, tenham se debruçado sobre os têxteis para obter, entre outras coisas, teorias de padrão e estilo, na arena da história da arte contemporânea, devo enfatizar que foi o ativismo das feministas que trouxe os têxteis para o debate de forma mais proeminente (Bryan-Wilson, 2017, p. 13).[173]

Apesar de historicamente associados ao doméstico e ao feminino, os têxteis são reconfigurados em contextos contemporâneos para questionar normas sociais e políticas, conforme exemplifica Bryan-Wilson. A historiadora da arte Ferren Gipson desenvolve raciocínio próximo ao tratar do que chama de trabalho de mulher reabilitado como meio da arte feminista. Para a autora:

> A história do "trabalho de mulher" fez com que materiais como tecidos e cerâmica se tornassem ferramentas particularmente poderosas para abordar questões feministas na arte moderna e contemporânea. Esses materiais são reforçados por uma capacidade especial de expressar histórias e perspectivas diversas de mulheres, devido às suas associações históricas com o feminino. Por essa razão, são os meios perfeitos para desconstruir estereótipos, explorar diferentes experiências da feminilidade e romper com espaços historicamente dominados por homens (Gipson, 2022, p. 6).[174]

A reabilitação do trabalho de mulher como meio artístico tem história própria. Millner e Moore lembram que, já em 1984, Rozsika Parker mapeou em *The Subversive Stitch* como o bordado foi associado, ao longo dos séculos, a uma feminilidade dócil e doméstica, ao mesmo tempo que podia servir de instrumento de afirmação (Millner; Moore, 2022, p. 6). Gipson e Bryan-Wilson retomam esse fio ao mostrar que a desvalorização histórica desses materiais é precisamente o que lhes confere força crítica quando deslocados para o espaço da arte e da rua. No FORCE, a costura carrega essa ambivalência. Convoca a memória do trabalho doméstico atribuído às mulheres e, no mesmo gesto, o subverte, ao tornar público e coletivo aquilo que se esperava privado e silencioso. A opção pelo bordado e pelo *apliqué* para narrar violências sexuais inverte a associação entre feminilidade e recato e faz do gesto manual um meio de denúncia.

---

[173] No original: Though art historians since the consolidation of the discipline such as Alois Riegl have looked to textiles for, among other things, theories of pattern and style, within the arena of contemporary art history, I must emphasize, it was the activism of feminists that brought textiles more prominently into the conversation (Bryan-Wilson, 2017, p. 13).

[174] No original: The history of 'women's work' has meant that mediums like textiles and ceramics have served as particularly potent tools to engage with feminist issues in modern and contemporary art. These mediums are fortified with a special capacity to express women's stories and diverse perspectives through their historical associations with the feminine. For that reason, they are the perfect means of dismantling stereotypes, tapping into different experiences of womanhood and disrupting historically male spaces (Gipson, 2022, p. 6).

Bristow (2013, p. 18) comenta a participação masculina nas comunidades de *quilting*, sobretudo na contemporaneidade. O fenômeno caracteriza o trabalho do *Names Project* e está presente nas atividades do FORCE em sua busca por inclusão e mudança. O coletivo ressalta que a costura é uma atividade que favorece o diálogo durante as oficinas, e Brancato (2023) afirma que, ainda que se trate de uma tarefa delicada, todas as atividades eram pensadas como ambientes seguros para trocas sensíveis, mesmo diante das muitas diferenças entre participantes.

Esse caráter coletivo e cotidiano da costura é precisamente o que Jacqueline Millner e Catriona Moore identificam no *craftivismo*.[175] As autoras o descrevem como uma prática que reúne ação individual e visão de mudança cultural, situando o trabalho têxtil colaborativo no campo de uma ética material do cuidado. Segundo elas:

> [...] o artesanato feminista desfaz os binarismos de gênero e hierárquicos do pensamento ocidental que opõem arte e artesanato, masculino e feminino, o universal e o particular, o público e o privado [...] é com frequência praticado como empreendimento coletivo ou comunitário, que associa ações individuais a visões mais amplas de mudança cultural; uma prática pessoal-política hoje reunida sob o nome comum de "craftivismo" (Millner; Moore, 2022, p. 129).[176]

Millner e Moore (2022, p. 136) situam essa feitura no terreno de uma ética do cuidado, distinta de uma ética da justiça abstrata, e observam que o cuidado, historicamente desvalorizado no pensamento ocidental e relegado ao feminino, é reposicionado pelas artistas como base de uma prática crítica. No *Monument Quilt*, a costura realiza essa dupla função. É técnica que produz um objeto durável e, ao mesmo tempo, situação de encontro que sustenta a escuta. A grade de quadrados materializa, em forma visível, a passagem do gesto individual para o empreendimento comunitário que as autoras descrevem.

Ainda sobre a ética do cuidado, Millner e Moore observam que o pensamento ocidental costuma opor uma ética da justiça, abstrata e universal, a uma ética do cuidado, concreta e relacional, historicamente desvalorizada por ser atribuída ao feminino (Millner; Moore, 2022, p. 136). As práticas feministas da arte recuperam o cuidado não como sentimento privado, mas como método crítico capaz de sustentar vínculos e produzir conhecimento sobre o comum. Essa reposição esclarece a aposta do FORCE. As políticas de

---

[175] É uma forma de ativismo social e político que utiliza o trabalho manual e o artesanato como principais ferramentas de protesto, conscientização e mudança social. O termo foi popularizado nos EUA pela escritora Betsy Greer.

[176] No original: [...] feminist crafting continues to unravel the gendered and hierarchical binaries of Western thought that oppose art and craft, masculine and feminine, the universal and the particular, public and private [...] is often practised as a collective or community pursuit that associates individual actions with broader visions for cultural change; a personal-political practice that now goes under the common moniker of 'craftivism' (Millner; Moore, 2022, p. 129).

cuidado adotadas nas oficinas também podem ser lidas como escolha estética e política, pois fazem do modo de reunir pessoas parte do próprio significado da obra. Cuidar de quem testemunha não é condição externa ao trabalho artístico, e sim seu núcleo, o que aproxima a colcha de uma tradição feminista que recusa separar a forma do trato com as pessoas envolvidas em sua feitura.

A pesquisa de Judith Herman fundamentou a abordagem do coletivo em relação à participação de sobreviventes e voluntários, além das políticas de cuidado adotadas em suas atividades. Brancato (2023) afirma que o coletivo foi "muito influenciado no início" pela psiquiatra, autora de *Trauma and Recovery* (1992) e, mais recentemente, de *Truth and Repair* (2023), e resume sua contribuição ao dizer que "a cura do trauma requer reconexão comunitária, e isso é um propósito que monumentos podem cumprir" (Brancato, 2023). Daí a aposta em monumentos temporários para sobreviventes, ancorada na ideia, atribuída por Brancato a Herman, de que "não é adequado ter apenas locais individuais de cura, precisamos ter locais coletivos de cura" (Brancato, 2023). A artista menciona ainda o diálogo com a abolicionista Mariame Kaba e com o memorial permanente para sobreviventes idealizado por Sarah Super em Minneapolis, o que situa o *Monument Quilt* em uma rede mais ampla de respostas comunitárias à violência.

Em *Trauma and Recovery*, Herman organiza a recuperação em três etapas sucessivas e parcialmente sobrepostas: o estabelecimento da segurança (Herman, 1992, p. 155), a rememoração e o luto (Herman, 1992, p. 175) e a reconexão com a vida comum e com a comunidade (Herman, 1992, p. 196). A psiquiatra destaca o valor terapêutico de os sobreviventes compartilharem suas narrativas de trauma em um ambiente seguro e de apoio, o que pode ajudar a processar a experiência, reduzir sentimentos de vergonha e quebrar o silêncio que muitas vezes perpetua o sofrimento. Ela também sublinha a importância do apoio comunitário, que rompe a lógica do isolamento e desafia os moldes sociais que revitimizam ou culpabilizam sobreviventes (Herman, 1992, p. 214). Os ateliês do FORCE encenam essas etapas. A mediação por profissionais cria a segurança inicial, a costura do quadrado torna possível a rememoração, e a inscrição do relato em uma colcha coletiva aponta para a reconexão.

Em *Truth and Repair*, dedicada à justiça que as pessoas sobreviventes imaginam, Herman acrescenta que narrar a própria experiência diante de uma comunidade capaz de reconhecer o dano constitui já um princípio de justiça, e não apenas um recurso de recuperação (Herman, 2023). Esse vínculo entre testemunho, cuidado e justiça será retomado adiante, ao tratar da exibição e do arquivamento da colcha. Por ora, importa notar que a

oficina de costura não é meio neutro, e sim o lugar em que a recuperação individual e a resposta coletiva começam a se encontrar.

O cuidado com a segurança no espaço da oficina merece destaque. A primeira etapa da recuperação descrita por Herman é o estabelecimento da segurança, sem a qual a rememoração se torna perigosa e pode retraumatizar. O FORCE traduz essa exigência em arranjos concretos. A presença de profissionais de saúde mental, a definição de regras de escuta e a possibilidade de costurar sem necessariamente narrar em voz alta criam um ambiente em que cada participante controla o ritmo de sua exposição. A delicadeza da tarefa, reconhecida por Brancato (2023), não decorre apenas do tema, mas da diversidade de quem se reúne, pois sobreviventes, familiares e voluntários trazem expectativas e limites distintos. Ao tratar a segurança como condição prévia, e não como detalhe logístico, o coletivo evita reproduzir a violência que combate e garante que o ato de testemunhar permaneça sob o domínio de quem testemunha.

Esse cuidado também moldou decisões formais da instalação. Brancato (2023) explica que a participação nunca foi obrigatória e que sempre havia a possibilidade de fazer pausas e se afastar, e descreve como a colcha, exposta no chão, recebeu uma borda com avisos de gatilho depois de o coletivo perceber, na primeira exibição, que alertas em postes passavam despercebidos diante do impacto visual do vermelho. Para a artista, essa borda é também simbólica, pois cria "um espaço onde podemos lidar com isso", em que as pessoas "possam entrar, lidar com isso e sair", sem sentir que precisam "carregar isso" consigo (Brancato, 2023). A solução estética responde diretamente à exigência de segurança formulada por Herman, ao delimitar um limiar entre o espaço comum e o espaço do testemunho.

A partir disso, foram desenvolvidas rodas de conversa e oficinas como prelúdio à colcha. Algumas dessas atividades resultaram nas performances *Mourning and Rage* (Fig. 46), realizada em fevereiro de 2014 na Lincoln Memorial Reflecting Pool, em Washington, e *To Be Heard* (Fig. 47), realizada em junho de 2016 no Baltimore Museum of Art. Ambos os trabalhos se centram no compartilhamento de relatos. No primeiro, a frase *"I Can't Forget What Happened, But No One Else Remembers"*[177] foi instalada em letras vermelhas flutuantes no espelho d'água do memorial após um cortejo. A frase foi retirada de um poema escrito por Brancato sobre sua experiência pessoal e o desejo de criar um monumento permanente para vítimas e sobreviventes. A escolha do cortejo e do luto público aproxima a ação da etapa de rememoração e luto descrita por Herman (1992, p. 175), em que o reconhecimento da perda é condição para seguir adiante. O segundo trabalho consiste em uma performance criada por

[177] Em português: Eu não consigo esquecer, mas ninguém mais se lembra.

Melani Douglass, integrante do coletivo parceiro Gather Together, para acompanhar a exposição parcial da colcha, viabilizada pelo Janet & Walter Sondheim Artscape Prize, em uma sala do museu. Após o percurso interno, as participantes se reuniram em frente ao museu erguendo faixas com os dizeres "*I am not what's broken*".[178] Em outubro de 2016 foi organizada a atividade *Survivors Speak Out*, em parceria com a TurnAround Inc., organização que auxilia e presta serviços a vítimas de estupro, tráfico sexual e trabalhadoras do sexo.



Figura 46 – FORCE: UPSETTING RAPE CULTURE. *Mourning and Rage*, 2014. Registro de intervenção realizada na Lincoln Memorial Reflecting Pool, National Mall, Washington DC, em fevereiro de 2014. Fonte: FORCE: Upsetting Rape Culture.

[178] Em português: Eu não sou o que está quebrado.



Figura 47 – FORCE: UPSETTING RAPE CULTURE. *To Be Heard*, 2016. Registro de intervenção realizada no Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland, em junho de 2016. Fonte: FORCE: Upsetting Rape Culture.

As duas performances explicitam o método que sustenta a colcha. Em *Mourning and Rage*, o cortejo e as letras vermelhas que flutuam sobre a água convertem o luto privado em cerimônia pública, na chave da etapa de rememoração e luto descrita por Herman, em que reconhecer a perda é condição para seguir adiante. Em *To Be Heard*, o percurso interno ao museu culmina na ocupação da fachada com a frase "*I am not what's broken"*, que recusa identificar a pessoa sobrevivente com o dano sofrido. As faixas afirmam uma integridade que a violência não apaga e antecipam a recusa, discutida adiante, de fixar o sujeito na posição de vítima. Ambas as ações funcionam como ensaios coletivos da fala pública que a colcha viria a abrigar em escala maior, e indicam que o projeto se constrói tanto pela costura quanto pela performance, que lhe empresta o tempo do rito e a presença dos corpos.

Durante um período de seis anos, enquanto aconteciam as intervenções no museu de Baltimore e em locais representativos do centro do poder na capital dos Estados Unidos, as oficinas de costura e as versões parciais da colcha percorreram 33 cidades dos Estados Unidos e do México. Essa itinerância contou com o apoio de 100 organizações de sobreviventes e incluiu universidades, instituições culturais e até setores do exército. A escolha desses lugares não é casual, pois cada um deles concentra formas específicas de violência sexual e de silenciamento.

A violência sexual nas universidades é um problema persistente, com estudos indicando que aproximadamente 11,2% dos estudantes sofrem assédio sexual ou estupro durante o período acadêmico (Cantor *et al*., 2015, p. 15). Apesar de políticas como o Título IX, voltado ao combate à discriminação de gênero em instituições de ensino, muitos casos seguem subnotificados. Estima-se que 50% dos estupros cometidos nesses ambientes ocorram nos primeiros meses do ano letivo, entre o início das aulas e o feriado de Ação de Graças, quando os estudantes, sobretudo calouros, estão mais vulneráveis a agressões sexuais (Flack Jr. *et al*. 2008, p. 1180). O período foi denominado *Red Zone* (Zona Vermelha). A subnotificação convive com a política de combate à discriminação, o que indica que a existência de um marco legal não basta quando a cultura institucional desencoraja a denúncia e protege a reputação da instituição. Ao circular por dezenas de campi, o *Monument Quilt* leva esse problema ao próprio lugar em que ele se manifesta e oferece aos estudantes um espaço de fala que os canais formais raramente garantem. A presença da colcha na universidade funciona como contraponto material às estatísticas, ao dar rosto e palavra a números que, de outro modo, permaneceriam abstratos.

A inclusão das Forças Armadas no debate é importante por diferentes razões. Dados do Sexual Harassment/Assault Response and Prevention Program (SHARP) demonstram que milhares de homens e mulheres em serviço sofreram algum tipo de abuso sexual em 2012. Pesquisa do Departamento de Defesa de 2021 apontou que, de um total de 35.900 agressões sexuais, somente 7.260 foram denunciadas ou tiveram suas denúncias aceitas por superiores (RAND, 2022).[179] A esses fatores se soma o silenciamento das vítimas do sexo masculino, cuja existência contraria o estereótipo que associa o estupro exclusivamente a mulheres e que, por isso, raramente encontra espaço de fala.

O caso das Forças Armadas concentra várias camadas do problema — e ressaltamos aqui que uniformes militares já foram vistos outras duas vezes ao longo desta pesquisa como testemunhos têxteis do estupro. A violência sexual foi e segue sendo empregada como arma de guerra, o que faz do exército, a um só tempo, instituição que pune e instituição que abriga a agressão. Os dados internos confirmam a contradição, pois a distância entre o número estimado de agressões e o número de denúncias aceitas indica que a hierarquia militar tende a proteger a corporação em vez da vítima (RAND, 2022). Ao incluir militares e relatos masculinos no *Monument Quilt*, o coletivo amplia o alcance da discussão e mostra como a

[179] Com as novas políticas impostas pelo governo estadunidense a partir de janeiro de 2025, os sites contendo as pesquisas citadas foram retirados do ar. Entretanto, os dados podem ser consultados por meio da organização de políticas públicas RAND em seu website.

cultura do estupro também aprisiona quem o senso comum não reconhece como vítima possível.

Materiais produzidos e distribuídos pelo FORCE demonstram a importância de promover uma cultura de consentimento em instituições marcadamente hierárquicas, como o exército, a polícia, os órgãos de governo e as universidades. O coletivo reconhece como tais instituições foram constituídas a partir de ideais do supremacismo branco e empregam a violência sexual como ferramenta de manutenção desses ideais, com origens coloniais, ao passo que a justiça segue extremamente parcial em favor do homem branco. O coletivo também publicou manuais informativos sobre como vítimas que oficializam suas denúncias são transformadas em culpadas pelo sistema penal, dinâmica examinada no documentário *Victim/Suspect* (Schwartzman, 2023),[180] e sobre quais ações a comunidade pode tomar para impulsionar mudanças.

A leitura do coletivo sobre essas instituições articula gênero, raça e colonialidade. Ao associar a universidade, a polícia, o exército e os órgãos de governo a uma matriz supremacista branca, o FORCE recusa tratar a violência sexual como desvio individual e a situa como recurso de manutenção de uma ordem desigual. Essa leitura encontra apoio na crítica de MacKinnon (2016), para quem a impunidade do estupro não é falha acidental do direito, mas expressão de uma desigualdade entre os sexos que o próprio direito pressupõe e reproduz. Levar a colcha a esses lugares não é, portanto, apenas denunciar casos, e sim apontar para as estruturas que os tornam frequentes e que protegem quem os comete. A presença dos relatos no interior dessas instituições inverte por um momento a relação habitual, pois quem costuma julgar passa a ser interpelado a reconhecer o dano que ajuda a sustentar.

A crítica do coletivo ao sistema penal é explícita na fala de Brancato. Ela observa que "a história do movimento contra a violência doméstica nos Estados Unidos" mostra que, "quando os interesses das mulheres brancas são colocados em primeiro plano", as soluções adotadas "não funcionam necessariamente para todos" (Brancato, 2023). A aposta em uma resposta carcerária prossegue, penaliza as comunidades negras, já atingidas de forma desproporcional pela polícia, e vincula o financiamento da assistência às vítimas à

[180] O documentário *Victim/Suspect* (2023) dirigido pela jornalista Nancy Schwartzman exemplifica as questões apontadas pelo coletivo FORCE. A obra conta as histórias de mulheres acusadas pela polícia de fazer falsas denúncias de estupro, apesar de estarem dizendo a verdade. Schwartzman obteve gravações dos depoimentos e demonstra como interrogadores coagem as vítimas, às vezes violentamente, e distorcem relatos de modo a proteger os perpetradores. O documentário demonstra que o encarceramento de quem denuncia é um dos resultados dessa dinâmica.

colaboração com a polícia, os tribunais e o sistema prisional, de modo que "se você não quiser trabalhar dentro desses sistemas, então há menos acesso a dinheiro" (Brancato, 2023). Por isso, o coletivo defende a existência de "alternativas e respostas comunitárias viáveis" (Brancato, 2023) para além do aparato penal. Retomando Alcoff, vale lembrar que o risco de descrédito não se restringe ao tribunal, pois quem fala publicamente sobre violência sexual também se expõe a ser desacreditada e culpabilizada, o que torna ainda mais decisivo o foro de escuta que a colcha constrói fora das instituições de justiça.

A decisão de levar a colcha a universidades, quartéis e órgãos de governo dialoga com aquilo que Jordan denomina o já mencionado "enigma do estupro". A pesquisadora demonstra que a distância entre estupros relatados e agressores condenados é tão larga que, ao invés de ser uma lacuna judicial, se descreve melhor como um abismo (Jordan, 2022, p. 11). Esse abismo se sustenta em cada etapa do processo, da decisão de não registrar a ocorrência à absolvição em juízo, e se alimenta de mitos sobre o estupro que recaem sobre quem denuncia. Jordan situa no centro dessa persistência a própria cultura do estupro, que sobrevive às reformas legais por moldar atitudes e expectativas (Jordan, 2022, p. 28). Diante de um sistema que raramente reconhece o dano, reunir relatos e dispô-los em uma colcha monumental constitui um foro alternativo, em que o reconhecimento não depende da sentença judicial nem da prova de não consentimento que MacKinnon (2016) considera inerentemente desigual.

O abismo descrito por Jordan se explica também pela experiência de quem denuncia. Apenas uma pequena parcela das agressões chega a ser relatada, retida por um conjunto de medos: do agressor, da reação de familiares e amigos, da descrença policial e de um processo judicial capaz de expor e humilhar a vítima. Quem avança encontra com frequência o que a literatura chama de "vitimização secundária", em que o próprio sistema revitimiza a pessoa que buscou ajuda (Jordan, 2022, p. 83). A antecipação da descrença atua como mecanismo de silenciamento e, como observa a pesquisadora, vítimas "foram socializadas dentro da mesma cultura do estupro que os policiais e demais profissionais da justiça criminal, tendo internalizado os mesmos mitos sobre o estupro" (Jordan, 2022, p. 92).[181] A colcha responde a essa experiência ao oferecer um lugar em que falar não implica ser julgada, e em que o testemunho é recebido como verdade, e não submetido à suspeita que organiza o interrogatório policial e a inquirição em juízo.

[181] No original: [...] have been socialised within the same rape culture as police and other criminal justice practitioners and have internalised the same myths about rape (Jordan, 2022, p. 92).

Esse deslocamento aproxima o projeto da formulação de Herman sobre a justiça desejada por quem sobrevive. Em *Truth and Repair*, a autora distingue o que o sistema penal oferece, punição e indenização, daquilo que as pessoas sobreviventes em geral pedem, reconhecimento da verdade e reparação do dano por parte da comunidade que lhes importa (Herman, 2023). O reconhecimento público do que ocorreu e a denúncia coletiva do agravo antecedem qualquer medida e funcionam como uma forma de reabilitação moral de quem foi atingido. Nesse marco, Herman descreve o monumento dedicado às vítimas de violência sexual como reconhecimento público dessas pessoas, capaz de desafiar os direitos tácitos da supremacia masculina (Herman, 2023). O *Monument Quilt* materializa esse reconhecimento ao tornar visível, em escala, aquilo que a cultura do estupro mantém disperso e privado, e ao convocar a comunidade ao papel de testemunha em vez de espectadora passiva.

A justiça que Herman descreve não se esgota no reconhecimento. A partir dele, a autora situa a reparação em uma sequência que inclui o pedido de desculpas sincero, a responsabilização de quem causou o dano e a restituição, e examina as teorias e práticas da justiça restaurativa como alternativa ao paradigma punitivo, atenta tanto às suas promessas quanto aos seus limites (Herman, 2023). O essencial dessa formulação é o deslocamento do centro da justiça, que passa do castigo do agressor para a reparação do vínculo entre a pessoa sobrevivente e a comunidade que a cerca. O *Monument Quilt* não substitui nenhuma dessas medidas e não pretende fazê-lo, mas cumpre a etapa que Herman considera condição das demais, sem a qual o pedido de desculpas, a responsabilização e a restituição não encontram terreno.

A exibição final do *Monument Quilt* ocorreu de 31 de maio a 2 de junho de 2019 no National Mall, em Washington, quando as mais de três mil colaborações foram dispostas sobre o gramado, formando os dizeres *No Estás Solx* e *You Are Not Alone*. A instalação foi acompanhada de performances e da leitura de experiências individuais e coletivas relativas à construção e à itinerância da colcha. Algumas das organizações parceiras montaram tendas para oferecer seus serviços ao redor da colcha. Pela primeira e única vez, o trabalho foi exposto em sua totalidade. A frase escolhida resume o efeito que Herman atribui ao reconhecimento comunitário, pois desfaz o isolamento que a violência sexual impõe e devolve a quem sobreviveu um lugar entre os demais.

Em 2020, o coletivo, em parceria com o museu de Baltimore e demais instituições, iniciou o processo de arquivamento. Os blocos foram fotografados e catalogados, e diferentes partes da colcha foram incorporadas a acervos institucionais, que concordaram em seguir os protocolos estabelecidos pelo FORCE em relação ao tema e aos sobreviventes a cada nova

exposição. Um aplicativo e um site foram criados para que o conteúdo possa ser acessado digitalmente. O arquivamento responde a uma característica do próprio suporte. Ao analisar trabalhos têxteis de memória, Bryan-Wilson observa que as fibras guardam o passado de modo precário, sujeito ao desgaste, o que será discutido adiante. Catalogar e digitalizar a colcha é a maneira encontrada pelo coletivo para que o reconhecimento obtido na praça pública não se perca quando o tecido envelhecer.

Convém ler esse esforço como continuação da justiça que o projeto persegue, e não como simples conservação. Catalogar, fotografar e digitalizar a colcha, e firmar protocolos com as instituições que recebem seus fragmentos, é a maneira de assegurar que o reconhecimento conquistado na praça não dependa da durabilidade do tecido. Herman (2023) descreve a justiça das pessoas sobreviventes como tarefa da comunidade ao longo do tempo, e o arquivo desempenha essa função ao transferir para museus e universidades a responsabilidade de manter os relatos acessíveis. Cada consulta futura ao acervo reativa o testemunho e renova o compromisso de não esquecer. O arquivamento, nesse sentido, não encerra o projeto, mas o redistribui no tempo e no espaço, de modo que o chamado à ação descrito por Brancato siga disponível mesmo depois que a colcha deixar de estar exposta.

Os detalhes do arranjo, descritos por Brancato (2023), confirmam esse caráter. O Baltimore Museum of Art reuniu dez colchas, e o National Museum of the American Indian, do Smithsonian, adquiriu uma seção ligada a uma campanha sobre soberania tribal, escolha que, segundo a artista, destaca “a interseccionalidade da violência sexual ao focar em um caso específico em que a conexão é muito clara” (Brancato, 2023). Outras universidades integram o que ela chama de “arquivo disperso”, mapeado por um aplicativo, e cada instituição se compromete a manter o seguro, preservar e exibir as colchas com regularidade, em parceria com organizações locais que ofereçam programação e apoio a sobreviventes, além de adotar a linguagem de alerta e creditar os nomes de quem participou. O coletivo, que detém a propriedade da obra, contata as pessoas cujos nomes registrou para pedir autorização antes de cada destinação. Essa busca de consentimento a cada etapa prolonga, no procedimento de arquivamento, o princípio que orientou as oficinas, e mostra que o cuidado com a autonomia de quem testemunhou não termina com a exibição na praça.

Assim como o *quilting* foi incorporado às práticas feministas da arte a partir da década de 1960, a arte comunitária perpassa a produção de diversas artistas feministas desse período, mobilizadas pelos debates acerca dos direitos das mulheres e também sobre as violências sofridas. É o caso de Suzanne Lacy, cuja abordagem comunitária das violências proliferadas pela sociedade patriarcal resultou em dezenas de projetos em diferentes contextos. Um de

seus trabalhos sobre vítimas de feminicídio, intitulado *In Mourning and in Rage* (1977), pode ser considerado referencial para as intervenções do FORCE, em particular para a ação de nome semelhante. Como vimos anteriormente, a arte ativista de matriz feminista, herdeira da militância dos anos 1960 e 1970, levou mulheres e artistas racializados a tomar a própria comunidade de origem como público principal, deslocamento que ajuda a compreender o modo como o coletivo constrói seu alcance.

A proximidade entre os dois trabalhos é mais do que nominal. Em *In Mourning and in Rage*, realizado diante da prefeitura de Los Angeles em resposta à cobertura sensacionalista de uma série de assassinatos de mulheres, a artista organizou um cortejo de figuras enlutadas que combinava o luto e a raiva como respostas públicas e legítimas à violência de gênero. *Mourning and Rage*, realizado pelo FORCE em 2014, retoma essa dupla chave afetiva e a inscreve no espaço simbólico do National Mall. Em ambos os casos, o luto deixa de ser sentimento privado e se converte em ação coletiva endereçada à esfera pública, em um gesto que recusa a resignação e exige reconhecimento. A genealogia mostra que o coletivo não inventa um repertório do nada, mas atualiza uma tradição da arte feminista que faz do ritual público de pesar uma ferramenta política.

A dimensão comunitária da costura tem, ainda, uma história social que Bristow examina com cuidado. A pesquisadora distingue formas de fazer coletivo que reforçam a distância social, como certas práticas de caridade que doam sem estabelecer relação, daquelas que sustentam vínculos de solidariedade e pertencimento dentro de uma comunidade (Bristow, 2013, p. 79). Essa distinção ilumina a opção do FORCE. Os ateliês não foram concebidos como assistência prestada de fora a vítimas, mas como espaço em que sobreviventes, voluntários e profissionais costuram lado a lado e constroem juntos um vínculo durável. A costura, nesse arranjo, é menos um serviço e mais uma relação, o que aproxima o projeto da tradição de sobrevivência comunitária que Bristow associa historicamente ao *quilting*.

Em reflexão dedicada às pedagogias públicas, Lacy afirma que trabalhos comunitários de caráter público funcionam como "locais de aprendizado mútuo nos quais as pessoas estruturam narrativas coletivas contextualizando suas experiências", e indaga: "Como as realidades individuais, reveladas em um contexto público, dão origem a entendimentos novos e potencialmente fortalecedores?" (Lacy, 2016, p. 239).[182] A pergunta descreve com precisão

[182] No original: These works generate public platforms as sites of mutual learning where people frame collective narratives by contextualizing their experiences within larger equity issues. How do individual realities, revealed in a public context, give rise to new and potentially empowering understandings? (Lacy, 2016, p. 239).

o procedimento do *Monument Quilt*, em que o relato singular inscrito em um quadrado se torna parte de uma narrativa coletiva legível na praça. A participação comunitária em projetos de larga escala tenta impulsionar o debate e influenciar mudanças na sociedade. No caso do FORCE, a conscientização sobre uma cultura de consentimento e a eliminação da violência sexual emergem do diálogo entre relatos diversos e do questionamento das estruturas e instituições que perpetuam essa violência.

Millner e Moore oferecem um quadro útil para situar esse procedimento na história recente das práticas feministas da arte. As autoras atendem ao desejo de artistas e escritoras mais jovens por estruturas analíticas capazes de considerar questões de estratégia política, ativismo e prática (Millner; Moore, 2022, p. 2), e identificam um deslocamento de uma política da representação para uma política dos atos. Segundo elas, esse trabalho recente:

> [...] não abandona, contudo, a ideia feminista de que as representações da diferença, o dizer a verdade e a reconciliação são processos de materialização e alusão: a estética como uma ética incorporada e afetiva. Acrescentaríamos que as artistas tampouco abandonaram a ideia de que o pessoal é político (Millner; Moore, 2022, p. 16).[183]

A passagem para uma política dos atos não recusa a representação, mas a articula com o gesto e com a relação. No *Monument Quilt*, isso se traduz na recusa de representar a violência sexual por imagens de sofrimento e na opção por reunir testemunhos materializados em tecido, que valem menos como ilustração do dano e mais como ação de quem o sofreu. A colcha pode ser lida como um desses mundos provisórios, montada por alguns dias na praça e, em seguida, distribuída por acervos.

Esse enquadramento ajuda a precisar como o coletivo representa quem sobreviveu. Millner e Moore (2022, p. 49) discutem um movimento para além da mera performance de identidades fixas, em que o sujeito político deixa de ser definido por uma categoria estável e passa a constituir-se por seus atos. No *Monument Quilt*, sobreviventes não são exibidos como portadores de uma identidade de vítima congelada na imagem do dano, mas comparecem pelo que fazem, escrevem e costuram. O quadrado registra um ato, não um diagnóstico, e por isso permite que a mesma pessoa apareça como quem sofreu a violência e como quem age contra ela. Essa recusa em fixar o sujeito na posição de vítima é coerente com a aposta de Herman na recuperação como reconquista de agência e com a leitura, já discutida, da vulnerabilidade como condição de ação.

---

[183] No original: This recent work does not, however, abandon the feminist idea that depictions of difference, truth-telling and reconciliation are processes of materialisation and allusion: aesthetics as an embodied and affective ethics. We would add that artists have also not abandoned the idea that the personal is political (Millner; Moore, 2022, p. 16).

A importância desse aspecto comunitário, central no processo de recuperação proposto por Judith Herman e reafirmado a todo momento pelo trabalho do coletivo, integra também a análise dos trabalhos têxteis realizada por Julia Bryan-Wilson e a pesquisa de Lora J. Bristow sobre as relações sociais a partir do *quilting*. Bristow (2013, p. 7) comenta que, historicamente, a atividade é considerada "importante para sustentar a comunidade e a sobrevivência individual, apoiando a cultura e a identidade do grupo",[184] vinculada sobretudo à sobrevivência de comunidades afro-americanas a partir do período da escravidão nos Estados Unidos, de comunidades indígenas e de comunidades brancas da região dos Apalaches. Não se trata apenas de um trabalho de arte comunitária, mas também de um trabalho de memória comunitária, fator de extrema importância para a criação do FORCE e de sua principal referência, o *AIDS Memorial Quilt*. Afirma Hannah Brancato:

> Acredito que os memoriais fazem parte de um arco maior de resposta comunitária à violência que retira o fardo do indivíduo. Esse era parte do objetivo do nosso projeto. [...] A natureza temporária do nosso projeto é um chamado à ação. [...] Nossa intenção era: "Isto é um chamado à ação". Isso não vai durar para sempre. E o que o restante de nós vai fazer quando acabar? (Brancato, 2023).

A resposta comunitária à violência, que retira o fardo do indivíduo, descrita por Brancato, reúne os fios desta análise. Como vimos anteriormente, Butler (2016) entende a reunião pública de corpos vulneráveis como exercício de resistência, em que a exposição partilhada substitui a superação solitária da fragilidade. Herman (1992), por sua vez, situa na etapa da comunalidade o momento em que a pessoa sobrevivente reencontra um sentido de pertencimento ao descobrir que sua experiência é compartilhada por outros. A costura coletiva conduz essa transição do isolamento para o pertencimento sem apagar a singularidade de cada relato, preservada na autonomia de cada quadrado.

A reunião desses relatos produz aquilo que Lacy chama de narrativa coletiva, capaz de gerar contranarrativas que disputam as atitudes públicas sobre temas de equidade (Lacy, 2016, p. 244). Millner e Moore situam esse procedimento em uma virada pedagógica da arte recente, em que o trabalho artístico se torna espaço de aprendizado partilhado e não veículo de uma mensagem fechada (Millner; Moore, 2022, p. 85). A colcha realiza essa pedagogia ao expor lado a lado experiências que a sociedade prefere manter separadas, e ao convidar quem a visita a ler, comparar e reconhecer padrões de violência que atravessam vidas distintas. O mundo feminista provisório montado na praça funciona menos como denúncia dirigida a uma

[184] No original: [...] an important part of sustaining community and individual survival, supporting group culture and identity (Bristow, 2013, p. 7).

autoridade e mais como ensaio de uma comunidade possível, em que falar de violência sexual não isola quem fala.

A construção desse público segue um método que Lacy depurou ao longo de décadas de prática. Em vez de dirigir uma mensagem a um espectador passivo, a artista organiza situações em que muitas vozes podem falar e ser ouvidas, e em que a diferença não impede o aprendizado comum (Lacy, 2016, p. 244). O coletivo adota procedimento semelhante. A colcha não fala por sobreviventes, mas cria as condições para que falem entre si e para um público mais amplo, e a leitura pública de relatos na exibição final encena essa partilha da palavra. O efeito é a formação de um "nós" provisório, reunido em torno de uma causa, que não apaga as diferenças de origem, língua ou experiência. É nesse ponto que a arte de prática social, a pedagogia pública e o cuidado comunitário convergem, e que a costura se revela menos um meio de produzir objetos e mais um modo de produzir relações.

A comparação com as *arpilleras* chilenas é bastante produtiva. Confeccionadas em porões de igrejas e em casas de bairros pobres durante a ditadura, com suéteres desfiados e roupas doadas, elas reuniram mães, irmãs e esposas de desaparecidos que se juntavam para processar o luto compartilhado e organizar a denúncia, chegando a costurar nas cenas pedaços das roupas de seus mortos (Bryan-Wilson, 2017, p. 149). Bryan-Wilson observa que a *arpillera* permanece suspensa entre a decoração e o testemunho (Bryan-Wilson, 2017, p. 143). O *Monument Quilt* repete esse gesto em outro contexto, ao transformar o ato doméstico de costurar em registro público de violências que o Estado não reconhece, e ao converter a matéria-prima do cotidiano em documento de uma história que se quer esquecida.

Brancato comentou as particularidades de um memorial feito com materiais que exigem cuidado especial em seu manejo e conservação, questão que reaparece no esforço de arquivamento. Ao analisar os *quipus* de Cecilia Vicuña e o trabalho das *arpilleras* chilenas, Bryan-Wilson tece reflexão semelhante, ao apontar como "as fibras e os tecidos são encarregados da complexa tarefa de manter a memória, mesmo que, como o tecido, as memórias se desbotem, se desgastem com o uso excessivo e se tornem esgarçadas" (Bryan-Wilson, 2017, p. 178).[185] A fragilidade do suporte não enfraquece o projeto, mas o define. Um monumento que pode se desgastar transfere à comunidade a responsabilidade de manter viva a memória, em consonância com o chamado à ação que Brancato atribui ao caráter temporário da obra.

[185] No original: [...] fibers and cloth are charged with the complex task of memory keeping, even as, like fabric, memories fade, wear through with too much use, and go threadbare (Bryan-Wilson, 2017, p. 178).

Reunidos, esses traços definem o *Monument Quilt* como uma espécie de contramonumento. Em vez da permanência em pedra ou bronze, própria dos monumentos que celebram o poder, adota o tecido perecível e a montagem temporária. Em vez da autoria única e da figura heroica, reúne milhares de mãos anônimas e relatos comuns. Em vez de fixar uma versão oficial da história, mantém-se aberto a novas inscrições e exige, pela própria fragilidade, o cuidado continuado da comunidade. Bryan-Wilson e Brancato convergem nesse ponto, ao tratar a precariedade do suporte não como defeito, mas como recurso que transfere a responsabilidade da memória para quem permanece. O monumento, assim concebido, não encerra o passado em forma definitiva, e sim mantém aberta a pergunta sobre o que fazer diante da violência que torna visível.

Os autores reunidos nesta pesquisa permitem ler o *Monument Quilt* como ponto de convergência de diferentes campos. Essa convergência tem implicações sobre o tempo do projeto. Herman (2023) descreve a luta por justiça das pessoas sobreviventes como a mais longa das revoluções, que avança e recua conforme as condições políticas, e cujo êxito depende de uma transformação cultural mais ampla do que qualquer reforma pontual. O *Monument Quilt* aceita esse horizonte. Sua exibição integral durou poucos dias, mas o trabalho de oficinas, itinerância e arquivamento se estendeu por mais de uma década, e os fragmentos depositados em acervos prolongam sua duração para além da praça. A obra não promete o fim da violência sexual nem se confunde com uma vitória definitiva. Inscreve-se, antes, em um processo longo, em que cada exibição, oficina ou consulta ao arquivo reativa o reconhecimento que o sistema de justiça raramente oferece.

A criação de um monumento, ainda que a partir de um suporte frágil e de instalações efêmeras, segue uma tradição da arte feminista e da arte engajada, e a relevância do projeto é amplificada por sua natureza temporária, que pergunta o que será feito pela comunidade quando a obra não estiver mais visível. Espera-se que cada fragmento do *Monument Quilt* exposto nas instituições culturais e de ensino que os adquiriram siga possibilitando discussões, pesquisas e novas práticas artísticas, mantendo viva, em pequena escala e de modo continuado, a resposta comunitária que a obra inaugurou.

Temos visto, porém, que as condições de avanço dos direitos das mulheres e de demais grupos tratados como minorias sociais, que viabilizaram um trabalho cuidadoso e de teor crítico, também são frágeis. Se no México a eleição de Claudia Sheinbaum fortalece a expectativa de um olhar mais atento às violências de gênero na administração do país, do outro lado da fronteira, o cenário é distinto. Com a reeleição de Donald Trump no mesmo ano e o ritmo acelerado de retirada de direitos e de censura a qualquer tópico associado à

diversidade em 2025, a situação dos direitos das mulheres e das pessoas LGBTQIA+ é preocupante. Os dados mais atualizados apresentados pelo National Sexual Violence Resource Center em 2025 derivam de uma análise publicada em 2023 sobre o biênio 2016/2017 (NSVRC, 2025). Além dos laços entre o presidente e o silenciamento do caso Epstein, Trump teceu comentários públicos sobre a não criminalização da violência doméstica (Donegan, 2025). Segundo a jornalista e pesquisadora Moira Donegan, a administração tem retirado fundos de organizações que promovem a proteção e os direitos das mulheres, em especial de ONGs trans inclusivas, e condicionou a concessão de recursos a entidades de combate à violência doméstica à exigência de que colaborassem com a Imigração e Alfândega (ICE) na entrega de mulheres vítimas de abuso, política que dificultaria seriamente que mulheres sem documentação buscassem assistência.

Esse retrocesso confere ao *Monument Quilt* um sentido que não estava previsto em sua origem. O trabalho documentou um período em que instituições culturais, universidades e órgãos públicos aceitaram receber relatos de violência sexual e reconhecer a existência de uma cultura do estupro. À medida que esse reconhecimento é retirado da agenda oficial, a colcha e seu arquivo passam a guardar a memória de uma abertura que pode não se repetir tão cedo. O alerta de Jordan sobre a persistência do enigma do estupro ganha, nesse cenário, contornos mais agudos, pois ao atrito histórico entre denúncias e condenações se soma agora o desmonte de políticas de proteção. Diante disso, a aposta do coletivo na comunidade, e não apenas no Estado, como instância de reconhecimento, revela-se previdente.

Assim, o *Monument Quilt* se transformou em algo mais que um memorial para sobreviventes de violência sexual. Tornou-se o memorial de um período em que o diálogo sobre o tema foi incentivado e abraçado por diferentes grupos e instituições em seu país de origem, um período de reflexão. Esperamos agora que o trabalho do FORCE sirva como chamado à ação e ao enfrentamento, conforme descrito por Brancato em nossa entrevista, não apenas como exemplo de cuidado comunitário e mobilização coletiva por meio da arte, mas como demonstração de que é essencial seguir questionando de forma explícita as estruturas de domínio dos corpos, quem as mantém e a quem beneficiam.

4.2 Glorieta de las Mujeres que Luchan

A *Glorieta de las Mujeres que Luchan* (Fig. 48) é uma *antimonumenta* realizada por coletivos feministas na Cidade do México a partir de 25 de setembro de 2021 na rotunda que abrigava uma estátua de Cristóvão Colombo, localizada na Avenida Paseo de la Reforma, uma das principais da capital mexicana. A ocupação do espaço ocorre em um contexto de escalada de repressão governamental às manifestações de famílias de vítimas de feminicídio, sobreviventes e militantes dos direitos humanos, que coincide com um período de questionamentos sobre a preservação de monumentos coloniais no país. Com a adesão de coletivos de mulheres indígenas, afro-latinas, migrantes, defensoras do meio ambiente e jornalistas, o amálgama de movimentos feministas envolvidos na intervenção passa a ser denominada Frente Amplio de las Mujeres que Luchan (FAML).

O antimonumento faz parte de uma iniciativa de ocupações do espaço público na região central da cidade e dos monumentos presentes na Avenida Paseo de la Reforma e Avenida Juárez, denominada *Ruta de la Memória.*[186] Com a participação de cerca de vinte coletivos e organizações, desde 2015 foram instalados trinta antimonumentos e memoriais que representam diferentes mobilizações de vítimas do Estado por justiça, como o caso dos estudantes assassinados em 1968 no Massacre de Tlatelolco[187] e o desaparecimento dos normalistas da Escola Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa, na cidade de Iguala em 2014.[188] A intervenção inaugural do projeto foi o Memorial Cruz de Clavos, uma parceria entre o Grupo Feminista 8 de Março e o Sindicato dos Trabalhadores de Aço de Chihuahua, um dos estados com maior número de feminicídios na época. Em março de 2019 foi inaugurado mais um antimonumento pelas vítimas de feminicídio, dessa vez em frente ao Palácio de Belas Artes na Avenida Juárez, local onde os coletivos precisaram organizar vigílias para que a polícia da capital não o destruísse.

[186] É possível visualizar todas as intervenções por meio do site oficial do projeto, hoje com aporte da Fundação Heinrich Böll. Um livro digital contendo registros dos processos envolvidos em parte das intervenções também foi publicado, com o título Antimonumentos, e pode ser acessado gratuitamente no site oficial da Fundação.
[187] O Massacre de Tlatelolco ocorreu na Cidade do México em 2 de outubro de 1968, durante protestos realizados por estudantes na Praça das Três culturas contra a realização dos Jogos Olímpicos no México. O número de mortos, oficialmente 44, é contestado.
[188] Também conhecido como Massacre de Iguala, ocorreu em 26 de setembro de 2014, quando 43 alunos da Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos em Ayotzinapa desapareceram na cidade de Iguala, Guerrero, no México. Os relatos oficiais são contestados e as famílias acreditam que todos os jovens tenham sido executados.



Figura 48 – FAML. *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, 2021. Cidade do México, México. Fonte: Instagram @antimonumenta_vivasnosquer

Tomar a rotunda como ponto de partida exige situá-la em uma trama mais ampla, que articula a violência letal contra as mulheres no México e a gestão estatal do espaço público e da memória. Os capítulos anteriores desta tese estabeleceram o quadro do feminicídio como fenômeno de caráter epidêmico e examinaram a produção de artistas mexicanas que fizeram da arte um instrumento de denúncia e elaboração coletiva dessa violência. A *Glorieta* retoma esse percurso em um registro distinto, pois desloca a discussão da galeria e do museu para a encruzilhada, e converte um nó viário da cidade em um lugar de luto, denúncia e convivência. Para apreender essa passagem, mobilizamos três eixos conceituais que se entrelaçam ao longo do capítulo, a saber, a noção de necropolítica, a leitura descolonial do espaço como terceiro espaço e a concepção da justiça como tarefa de uma comunidade moral.

A remoção da estátua de Colombo e a posterior ocupação feminista da rotunda tornam-se inteligíveis quando lidas à luz da reflexão de Achille Mbembe sobre a soberania. Para Mbembe (2018), a forma mais acabada do poder soberano reside na faculdade de determinar quem pode viver e quem deve morrer, de modo que matar e deixar viver passam a

constituir os limites do político. O autor recorda que as premissas materiais do extermínio moderno foram ensaiadas no imperialismo colonial, e que a colônia funciona como o espaço em que a exceção e a relação de inimizade se tornam a base corriqueira do direito de matar. Ao nomear o necropoder, Mbembe (2018) descreve a produção de mundos de morte, isto é, formas de existência social nas quais populações inteiras são mantidas sob condições que lhes conferem o estatuto de mortos-vivos. A violência feminicida no México, examinada adiante, encontra nessa chave uma de suas descrições possíveis, na medida em que distribui de modo desigual a exposição à morte e converte certos corpos em alvos descartáveis.

Se a necropolítica esclarece a dimensão letal do poder, a remoção do monumento ao colonizador remete a uma disputa pelo sentido da história nacional. Karina Bidaseca (2022) propõe pensar o terceiro espaço como uma zona de negociação, na qual os domínios fixos da diferença se deslocam e as experiências coletivas de pertencimento e valor cultural são renegociadas. A rotunda funciona, nesse sentido, como um terceiro espaço, um entre-lugar em que o discurso oficial sobre a memória e os relatos comunitários das mulheres em luta competem pela significação do território. Descolonizar esse espaço, conforme a perspectiva da autora, não consiste em substituir um monumento por outro, mas em abrir o lugar à enunciação daquelas que o processo colonial silenciou. Essa tensão atravessa toda a trajetória da *Glorieta* e organiza as análises que se seguem.

O México, assim como o Brasil, é considerado um dos países em que o feminicídio tem caráter epidêmico, segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS) e a Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS, 2022). De acordo com o Instituto Nacional de Estatística e Geografia do México (INEGI, 2022), 70,1% das mulheres mexicanas acima de 15 anos foram vítimas de algum tipo de violência e estima-se que pelo menos 10 mulheres sejam assassinadas diariamente por motivações de gênero. O país chegou a ser condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos em novembro de 2009, pelo caso González y otras vs. México, mais conhecido como o caso do Campo Algodonero, o processo mais notório sobre os feminicídios de Ciudad Juárez, no estado de Chihuahua, cidade que faz fronteira com os Estados Unidos.

Deflagrado em 2001, quando os corpos de oito vítimas foram encontrados em um terreno baldio, que havia sido uma plantação de algodão, na região industrial da cidade, o caso foi um ponto de mobilização após quase uma década de mortes e desaparecimentos sistemáticos de centenas de mulheres. Em sua maioria, as vítimas eram mulheres jovens que trabalhavam de forma precarizada na indústria ou no varejo, setores impulsionados pelo acordo de livre comércio North American Free Trade Area (NAFTA), criado em 1992 e em

vigor desde 1994. Durante o período de busca por justiça e conscientização sobre a questão do feminicídio de forma mais ampla, as famílias das vítimas e a comunidade local realizaram diversas intervenções na cidade com o uso de cruzes cor-de-rosa, pintando murais e fixando as cruzes nos locais em que corpos foram encontrados (Fig. 49). Em 2011, a partir do protocolo de reparações proposto pela CIDH, o governo inaugura um memorial com um monumento em homenagem às vítimas. A estátua intitulada *Flor de Arena* foi projetada pela artista chilena Verónica Leiton e possui inscrições de 400 nomes de mulheres desaparecidas e presumidas mortas. Mesmo assim, a criação de antimonumentos por meio de organização comunitária perdura, e a prática pode ser verificada em outras regiões do México ao longo dos anos, como, por exemplo, Ciudad Nezahualcóyotl e Ecatepec de Morelos, cidades que atualmente possuem números altos de feminicídio e cujas intervenções são o foco do trabalho da artista e fotógrafa Sonia Madrigal.

A concentração dos assassinatos em Ciudad Juárez não se explica por uma propensão local à violência, e sim pela inscrição da cidade em uma economia fronteiriça específica. Sayak Valencia (2024) cunha a expressão capitalismo gore para nomear a reinterpretação que as lógicas hegemônicas e globais do capital sofrem nos territórios de fronteira, tomando como exemplo Tijuana, na divisa entre o México e os Estados Unidos. Para a autora, o termo *gore* é tomado de empréstimo a um gênero cinematográfico e remete ao derramamento de sangue explícito que se converte em método de acumulação:

> Propomos o termo capitalismo *gore* para designar a reinterpretação feita em espaços (geograficamente) fronteiriços da economia hegemônica e global. [...] Tomamos o termo *gore* de um gênero cinematográfico que faz referência à violência extrema visceral. Nesse sentido, com capitalismo *gore* aludimos ao derramamento de sangue explícito e injustificado — preço pago pelo Terceiro Mundo por insistir em acompanhar as cada vez mais exigentes lógicas do capitalismo —, à altíssima porcentagem de vísceras e esquartejamentos (Valencia, 2024, p. 18).

A leitura de Valencia (2024) é tributária da necropolítica, que aqui ganha contornos econômicos. A autora sustenta que o trabalho, sob essas condições, vincula-se à comercialização necropolítica do assassinato, descrita como o "resultado distópico de um pacto ao mesmo tempo masculinista e neoliberal" (Valencia, 2024, p. 21). O corpo, nesse arranjo, é tomado como mercadoria principal. A precarização das operárias das maquiladoras, a desregulação fronteiriça aberta pelo NAFTA e a impunidade dos crimes convertem as trabalhadoras em corpos descartáveis, expostos a uma violência cuja exibição cumpre função de mensagem. Valencia (2024, p. 128) descreve corpos que são aniquilados de forma truculenta em conflitos econômicos e armados, corpos consumidos pelo trabalho, corpos-mercadoria incapazes de se apropriar de sua autonomia. O feminicídio de Juárez deixa

de ser uma anomalia para revelar-se como o avesso previsível de um modelo de desenvolvimento, e é contra esse pano de fundo que as cruzes cor-de-rosa fincadas no terreno baldio adquirem a força de uma contabilidade alternativa, que devolve nome e lugar a quem o mercado havia reduzido a número.

Essa distribuição desigual da morte tem uma arquitetura que Mbembe (2018) ajuda a descrever. Ao articular o biopoder ao estado de exceção e à relação de inimizade, o autor mostra que o poder define um corte entre os que devem viver e os que devem morrer, corte que Foucault nomeava como racismo e que Mbembe estende às situações coloniais e pós-coloniais. Na fronteira mexicana, esse corte incide sobre a mulher pobre, indígena ou migrante, cuja morte é tratada como evento previsível e de baixo custo político. A exceção deixa de ser episódio e torna-se regra, de maneira que o assassinato sistemático pode prosseguir sem que se interrompa a normalidade institucional. A *Glorieta* responde a esse arranjo ao recusar a naturalização da perda e ao tratar cada nome como interrupção do silêncio que a exceção exige.

As intervenções comunitárias de Juárez inauguram uma gramática que se difundirá pelo país. Fixar cruzes no local em que os corpos foram encontrados, repetir nomes e pintar muros constitui um contradiscurso frente ao apagamento. Stengel Peña (2023, p. 98) nota que os antimonumentos feministas costumam ser fixados onde corpos de mulheres foram achados ou onde o protesto "interpela quem contribui para os feminicídios por negligência, cumplicidade ou falta de empatia".[189] A exibição ostensiva da morte, que esta tese já examinou com Segato sob a noção de pedagogia da crueldade, é assim revertida em denúncia, e a memória comunitária prepara o terreno para que, anos mais tarde, a rotunda da Cidade do México se torne um arquivo vivo de nomes.

[189] No original: [...] acknowledged by those who have in some way contribute to the existence of feminicides, whether through negligence; complicity or a lack of empathy (Stengel Peña, 2023, p. 98)



Figura 49 – Intervenção comunitária em Lomas del Poleo, Ciudad Juárez, México. Foto: Iose, 2007. Domínio Público.

Em 2020, durante mais uma onda de protestos contra a violência de gênero no país, iniciada em 8 de março, 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 poucas estátuas representando figuras femininas, como a *Diana Cazadora*, localizada no Paseo de la Reforma, na Cidade do México, e *La Minerva*, localizada em uma das principais rotatórias da cidade de Guadalajara, no estado de Jalisco (Fig. 50). 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 por elas. As manifestantes foram enfrentadas com intensa truculência pela polícia e as intervenções realizadas nos monumentos foram retiradas, dando lugar a tapumes e andaimes para a proteção do patrimônio público. No dia seguinte, 9 de março, foi realizada uma greve geral com o intuito de demonstrar o impacto da ausência das mulheres no funcionamento do país e atentar para a violência policial durante as manifestações.

A reação institucional, que respondeu à tinta com tapumes, revela uma hierarquia de prioridades que Marta Lamas examina com cuidado. Em *Dolor y política*, a antropóloga analisa o ciclo de manifestações feministas mexicanas e recusa a leitura apressada que reduz as intervenções de rua ao vandalismo. Para Lamas (2021), o que se exprime nessas ações é uma combinação de dor e raiva diante da impunidade:

> Fartas da impunidade que cerca as agressões que há muito tempo as mulheres sofrem em um contexto de precarizações múltiplas (econômicas, culturais, afetivas) e somadas às notícias dos atrozes feminicídios que não cessam, as ativistas sentem dor e sentem raiva, e exigem uma mudança política, não apenas das autoridades, mas também da sociedade (Lamas, 2021, p. 64).[190]

Lamas (2021, p. 118) observa ainda que a destruição de vidros e a pintura de monumentos cumprem uma função comunicativa precisa, pois as ativistas precisaram recorrer a uma ação midiática para, enfim, serem vistas e escutadas pelos meios de comunicação. A autora qualifica essas manifestações de dor e indignação como expressão pública de cansaço diante dos altos níveis de impunidade e como fruto de uma profunda decepção política. A inversão de valores fica patente quando o Estado mobiliza recursos para blindar estátuas, enquanto não consegue conter a morte de mulheres. Essa assimetria, que trata o dano ao bronze como mais grave do que o dano aos corpos, é exatamente o ponto que as intervenções pretendem expor. A tinta vermelha sobre o monumento devolve à esfera pública a imagem do sangue que a contabilidade oficial prefere não ver.



Figura 50 – 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.

[190] No original: Hartas de la impunidad que rodea las agresiones que desde hace mucho tiempo viven las mujeres en un contexto de precarizaciones múltiples (económicas, culturales, afectivas) y junto con las noticias de los atroces feminicidios que no cesan, las activistas sienten dolor y sienten rabia, y exigen un cambio político, no sólo de las autoridades sino también de la sociedad (Lamas, 2021, p. 64).

Ainda em 2020, iniciativas populares em prol da retirada de monumentos em homenagem a colonizadores e escravagistas no México tomaram força, no mesmo fluxo em que ocorriam mobilizações sobre o tema em diversos países. No Chile, temos o exemplo da ocupação da Plaza Italia, denominada *Plaza Dignidad* pelos manifestantes, durante o estallido social que iniciou em 2019, que popularizou o trabalho do coletivo Las Tesis sobre as violências de gênero, e que culminaria na retirada da estátua do General Baquedano em março de 2021. No Brasil, o coletivo Grupo de Ação realizou intervenções em diversos monumentos da cidade de São Paulo durante o ano de 2020, colocando crânios que haviam sido parte de alegorias de escolas de samba e, posteriormente, descartados aos pés dos monumentos para conscientizar sobre o contínuo genocídio dos povos negros e indígenas no país. Em 2021, manifestantes atearam fogo em uma estátua do bandeirante Borba Gato em São Paulo e integrantes da Comissão Guarani Yvyrupa realizaram intervenções com tinta vermelha no Monumento às Bandeiras, de autoria de Victor Brecheret, localizado no Parque do Ibirapuera, também na capital paulista.

Esse movimento simultâneo em vários países não é mera coincidência iconoclasta. Derrubar o monumento ao colonizador é interromper a narrativa que naturaliza a conquista e celebra o vencedor, e Bidaseca (2022) lembra que descolonizar implica disputar os relatos pelos quais uma sociedade reconhece quem importa. A retirada das estátuas abre uma fenda no relato hegemônico e cria a possibilidade de que outros sujeitos enunciem sua versão da história. No caso mexicano, essa fenda coincide com a demanda das mulheres indígenas, grupo que concentra os efeitos mais duradouros da violência colonial, de modo que a crítica ao monumento colonial e a denúncia do feminicídio convergem em um mesmo gesto.

A campanha que resultaria na retirada da estátua de Cristóvão Colombo, projetada pelo escultor francês Charles Cordier e inaugurada em 1877, foi intitulada *"Lo vamos a derribar"* e convidava a população para uma ação coletiva de derrubada do monumento no dia 12 de outubro de 2020 (Marlo, 2020), dia que supostamente marca a chegada do colonizador ao continente americano e é comemorado oficialmente em alguns países. A rotunda já era considerada, desde os anos noventa, um local de protestos questionando os discursos oficiais vigentes sobre a história do país, sentimentos de nacionalismo e o direito à memória sobre a resistência dos povos indígenas. Como forma de prevenção, o Governo da Cidade do México, chefiado então pela agora presidente Claudia Sheinbaum, decidiu remover a estátua de Colombo e o conjunto escultórico que a acompanhava no dia 10 de outubro, alegando que já planejava o seu restauro (Caso, 2020).

No contexto do 8M de 2021, a administração pública da capital mexicana instalou tapumes e cercas de metal como 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 — havia a preocupação de que as pichações, invasões e incêndios do ano anterior se repetissem (Reforma, 2020) — era maior do que a preocupação em dialogar sobre o crescente número de denúncias de violência e o descaso por parte de funcionários e instituições governamentais. Sendo assim, a barreira de três metros de altura que protegia o Palácio Nacional foi transformada em memorial às vítimas de feminicídio no país, recebendo inscrições com os nomes de cerca de 1.250 mulheres e meninas, entre alguns casos antigos ainda não solucionados e casos recentes, cartazes e flores. Também foram projetadas na fachada do prédio diferentes frases em relação ao tema, como "*México Feminicida*" (Fig. 51), "*Ni Una Menos"* e "*Aborto Legal Ya"*. É necessário ressaltar que essas mobilizações também são uma resposta à diminuição na transparência de dados e à escalada dos crimes de violência contra mulheres e meninas após a implementação de medidas de isolamento em relação à pandemia da Covid-19.

A própria barreira de proteção sintetiza a disputa em jogo. Erguida para blindar o poder estatal contra a manifestação, ela foi reapropriada e convertida em superfície de inscrição dos nomes das mortas. O dispositivo pensado para separar passou a unir, e o muro de contenção tornou-se mural de memória. Esse deslocamento ilustra o modo como o controle necropolítico do espaço, descrito por Mbembe (2018) como gestão de quem pode circular e aparecer, é confrontado pela ocupação que reivindica o direito de aparecer. A administração tratou a cidade como território a ser pacificado pela barreira, e as manifestantes responderam transformando o obstáculo em arquivo público da violência.



Figura 51 – Memorial das vítimas de feminicídio, Palácio Nacional, Cidade do México, 2021. Foto: Ixchel Cisnero Soltero. Fonte: ArchDaily.

Ao longo de 2021, a rotunda que abrigava Colombo seguia vazia, enquanto o governo da capital recebia diferentes projetos e sugestões em torno da igualdade de gênero na arte pública da cidade. Um projeto que havia sido aceito no ano anterior, intitulado Paseo de las Heroínas, começou a ser implementado com a ideia de inserir ao longo do Paseo de la Reforma 14 estátuas de figuras femininas importantes para a história do México.[191] No dia 5 de setembro, Dia Internacional da Mulher Indígena, Claudia Sheinbaum anunciou que, após receber uma petição com cerca de 5 mil assinaturas pedindo a descolonização do local, a rotunda receberia um monumento em homenagem às mulheres indígenas, uma cabeça inspirada nas esculturas olmecas, nomeada como Tlalli, realizada pelo artista contemporâneo Pedro Reyes. O anúncio gerou discussões sobre a unilateralidade da decisão e a falta de participação de entidades culturais e da população, a representação genérica alheia às

[191] O projeto foi concluído com sucesso em março de 2023. As estátuas representam Dolores Jiménez y Muro; Gertrudis Bocanegra; Margarita Maza; Josefa Ortíz de Domínguez; Sor Juana Inés de la Cruz; Leona Vicario; Matilde Montoya; Juana Belén Gutiérrez; Carmen Serdán; Agustina Ramírez Heredia; Elvia Carrillo Puerto; Sara Pérez Romero e Hermila Galindo. Também há um monumento em homenagem às Mexicanas Anónimas Forjadoras de la República.

identidades indígenas e a escolha de um artista homem, branco, que ocupa um lugar de prestígio na hierarquia da arte contemporânea mundial.

A controvérsia em torno de Tlalli expõe o limite da descolonização meramente substitutiva. Trocar a efígie do colonizador por uma cabeça olmeca encomendada a um artista consagrado mantém intacta a estrutura que decide, de cima, quem representa quem. Bidaseca (2022) sustenta que o terceiro espaço descolonial só se realiza quando as experiências silenciadas pelo processo colonial passam a enunciar a si mesmas, e não quando são representadas por procuração. A demanda das comunidades, conforme se verá na carta aberta, não era por mais uma imagem genérica da mulher indígena, mas pelo reconhecimento de seu direito de definir como desejam ser vistas. A representação imposta verticalmente reedita, no plano simbólico, a mesma exclusão que o monumento pretende reparar.

A alternativa à representação por procuração aparece na proposta de Bidaseca (2022) de estéticas feministas situadas no Sul. A autora valoriza o que chama de inapropriável, aquilo que resiste a ser nomeado e enquadrado pela linguagem hegemônica, e defende que a descolonização do terceiro espaço passa pela autoenunciação dos sujeitos subalternizados. Aplicada à rotunda, essa perspectiva ajuda a entender por que a silhueta coletiva, sem rosto definido e sem autoria assinada, comunica mais do que a cabeça monumental encomendada a um artista de renome. A alternativa apresentada pelos coletivos que viriam a construir a *Glorieta* não pretende dizer quem é a mulher indígena ou a vítima de feminicídio, e sim abrir um lugar para que elas próprias se inscrevam, com seus nomes e suas histórias, no centro da cidade.

Após alguns dias de debate público acalorado, uma nova petição foi apresentada ao governo, dessa vez em formato de carta aberta com 400 assinaturas de trabalhadores da cultura, incluindo as artistas, escritoras e pesquisadoras Laureana Toledo, Tanya Huntington, Mónica Nepote, Mónica Mayer, Karen Cordero e Lorena Wolffer, além de representantes do Comitê de Monumentos e Obras Artísticas em Espaços Públicos da Cidade do México (COMAEP), que não havia sido consultado nas decisões anteriores. Dentre as demandas apresentadas estava a necessidade de uma consulta pública que abrangesse os povos originários, principalmente as mulheres dessas comunidades, sobre como gostariam de ser representadas, de modo a diminuir a invisibilização e o apagamento sofridos no processo colonial contínuo (Vega, 2021). Após a divulgação da carta, Sheinbaum afirmou que uma réplica da Jovem de Amajac, escultura pré-hispânica que integra o acervo do Museu Nacional de Antropologia, seria erigida.

Enquanto as discussões sobre o destino do espaço seguiam, em 25 de setembro, os coletivos que formariam a FAML ocuparam a encruzilhada do Paseo de la Reforma e fixaram uma silhueta feminina de madeira — posteriormente substituída por uma silhueta em aço — pintada de roxo com o punho esquerdo erguido. Em suas costas, a figura leva a inscrição "*JUSTICIA*" (Fig. 52). O roxo-amora, em espanhol morado, é a cor da luta mundial contra o feminicídio. Os coletivos utilizaram as barreiras de proteção para escrever o novo título da glorieta, acompanhado dos nomes de vítimas de feminicídio e dos nomes das mães que buscam justiça por suas filhas. Durante a madrugada, o governo da capital enviou uma equipe de limpeza para remover as intervenções nas barreiras, pintando-as de cinza e deixando apenas a silhueta. No dia seguinte, a FAML retornou ao local e refez o trabalho de intervenção, iniciando uma disputa pelo espaço que perdura até o momento.

A inscrição "*JUSTICIA*" nas costas da silhueta condensa o sentido da intervenção. Não se trata de pedir punição exemplar, e sim de reivindicar reconhecimento, reparação e mudança, o conjunto de demandas que, como esta tese já discutiu com Herman, está no cerne da justiça desejada por quem sobreviveu à violência. A disputa entre a tinta cinza do poder municipal e a reescrita feita pelos coletivos é uma disputa pela legitimidade da memória, em que cada demão de cinza tenta restaurar o silêncio e cada reescrita reafirma a presença das ausentes.



Figura 52 – FAML. *Antimonumenta Justicia*. *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, 2021. Cidade do México, México. Fonte: Instagram @antimonumenta_vivasnosquer

Além da manutenção do antimonumento, os coletivos passaram a realizar diversas atividades no local, desde intervenções artísticas e performances até oficinas para diferentes públicos, exibição de documentários e lançamentos de livros sobre os temas relacionados à violência de gênero e ocupação comunitária do espaço público. O espaço verde disponível na rotunda foi semeado para o cultivo de um jardim; foram criados 18 mosaicos com nomes de mais de mil mulheres e um *Tendedero*, ou varal comunitário, para receber denúncias. Uma cruz cor-de-rosa também foi adicionada na encruzilhada. Para a comunicação entre a Frente Ampla e a população, foram criadas páginas em diversas redes sociais, nas quais são divulgadas imagens, alertas, campanhas e comunicados oficiais. O espaço de memória e resistência também se tornou um lugar de produção de comunidades, no qual os participantes encontram apoio, respeito, orientação psicológica e jurídica e formas de articulação coletiva.

A conjugação de jardim, varal de denúncias, mosaicos com nomes e atendimento jurídico e psicológico desloca a *Glorieta* da categoria de monumento para a de comunidade de cuidado. Como esta tese já desenvolveu com Herman (2023), a justiça que as pessoas sobreviventes imaginam não se reduz à punição, e depende do reconhecimento e da reparação por parte da comunidade, vínculo que as atividades da FAML procuram reconstruir. A discussão sobre a cidade como território historicamente concebido a partir da experiência masculina, já desenvolvida nesta tese a partir do urbanismo feminista, encontra aqui sua contraprova prática, pois as mulheres não apenas reivindicam o direito de habitar a rua sem medo, como instituem na rua um espaço de proteção mútua.

O uso do *Tendedero* como forma de denúncia das violências de gênero no espaço da *Glorieta de las Mujeres que Luchan* demonstra a influência direta da artista contemporânea Mónica Mayer. Essa experiência de compartilhamento coletivo, baseada na tensão entre o doméstico e o público, produz um diálogo que se mantém atual e relevante. Infelizmente, e apesar das políticas públicas desenvolvidas na tentativa de desencorajar o assédio e a importunação em espaços públicos, as mudanças que ocorreram desde os anos setenta até hoje não foram suficientes para eliminar as diferentes formas de violência de gênero a que mulheres e meninas estão sujeitas diariamente, ou a *Glorieta* não seria uma intervenção tão necessária.

A *Glorieta* herda e atualiza, em regime coletivo e sem assinatura autoral única, procedimentos que tanto Mayer quanto Wolffer haviam consolidado. O varal de denúncias da rotunda é parente direto do *Tendedero,* e a parede de nomes do Palácio Nacional dialoga com os *Muros de Réplica*. O que antes se realizava como obra de uma artista, com início e fim delimitados, passa a se realizar como prática contínua de uma frente de coletivos.

Essa passagem do testemunho artístico ao testemunho comunitário ganha densidade quando lida junto a Marta Lamas. Lamas (2021) defende que sentir, pensar e falar constituem dimensões inseparáveis do fazer político feminista, de modo que a expressão pública da dor não é desvio emocional a ser corrigido, e sim forma de conhecimento e de ação. Tornar dizível a violência, escrever o próprio nome ao lado da palavra agressor, pendurar um relato em um varal, tudo isso retira o sofrimento do âmbito privado e o reposiciona como questão coletiva. Vale insistir na aposta epistemológica que sustenta essas práticas. Lamas (2021) recusa a hierarquia que separa a razão da emoção e situa o sentir como fonte legítima de saber político, de modo que a dor narrada em público não enfraquece o argumento feminista, mas o fundamenta. O varal de denúncias e a parede de nomes convertem o relato íntimo em conhecimento compartilhado e em prova social da dimensão sistêmica da violência. Cada papel pendurado deixa de ser desabafo isolado e passa a integrar um arquivo coletivo que contradiz o discurso que individualiza os crimes e culpa as vítimas.

Cabe lembrar, como já mencionado, que esse novo gênero de arte pública define-se menos por estar situado em praça aberta do que por convocar o público a coproduzir o trabalho. A mesma lógica do diálogo entre ativismo comunitário e arte contemporânea, do uso de estruturas presentes no espaço público para a conscientização pelo enfrentamento da violência de gênero, é visível na *Glorieta de las Mujeres que Luchan*. Entre os modos pelos quais a arte se faz instrumento de mudança, o emblemático, o solidário e o participativo (Jacob, 1995), é neste último, definido por um processo colaborativo, que a *Glorieta* se inscreve. A rotunda abarca, no antimonumento e nas práticas que abriga, uma arte pública que assim se classifica não por estar em praça aberta, mas por tratar de questões de ordem pública.

Se a *Glorieta* pode ser lida a partir das noções de arte pública de novo gênero e práticas feministas da arte, sua relação com o trabalho de memória coletiva é mais explícita. Seligmann-Silva (2016) discute como a violência de Estado pode ser trabalhada pelo viés das artes e como, a partir dos processos de memorialização de eventos traumáticos causados pelo nazismo e pelas ditaduras latino-americanas, o antimonumento se torna um dispositivo de resistência e memória que passa a integrar, também, a produção de artistas contemporâneos. O pesquisador afirma que o antimonumento:

> [...] funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. Os antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos (Seligmann-Silva, 2016, p. 50).

Seligmann-Silva (2016, p. 51) também afirma que o antimonumento surge de uma situação impossível, o desejo de recordar ativamente o passado e realizar um trabalho de memória permeado por esquecimentos devido ao fator traumático envolvido. Pensemos nas instalações do artista francês de origem judaica Christian Boltanski (1944–2021), com fotografias e objetos de vítimas do Holocausto, nas obras da artista Graciela Sacco (1956–2017), com fotografias e documentos sobre as vítimas do regime militar argentino, e nas intervenções urbanas da artista mexicana Elina Chauvet, utilizando sapatos de mulheres e meninas vitimadas pelo feminicídio. Todos esses objetos e imagens surgem como fragmentos, tanto das vítimas quanto da violência, tão intensa que é impossível de ser capturada em sua totalidade.

O antimonumento responde a uma forma específica de violência, aquela que não apenas mata, mas procura suprimir o rastro da morte. Mbembe (2018) observa que o necropoder administra o desaparecimento e não se limita a produzir cadáveres. Diante dessa supressão, o trabalho de memória adquire caráter de contra-ataque, já que devolver nome, data e rosto a quem foi reduzido a estatística contraria diretamente o projeto de apagamento. A parede de mil nomes e os dezoito mosaicos da *Glorieta* cumprem essa função, pois transformam a quantidade abstrata em uma sucessão de existências singulares e recusam a economia da indiferença que sustenta o feminicídio.

Erguer memória a partir de baixo desafia a economia habitual do monumento. Knight e Senie (2016, p. 10) lembram que o memorial convencional pressupõe o respaldo de quem detém poder ou tem acesso a ele, de modo que a história e o futuro nele inscritos raramente coincidem com os das comunidades não hegemônicas. A *Glorieta* inverte essa lógica, pois prescinde do aval estatal e fixa no espaço público uma versão da memória sustentada pelas próprias atingidas. No mesmo sentido, o volume coletivo dedicado aos antimonumentos da capital mexicana define essas intervenções como espaço de interlocução da cidadania frente ao poder e como exercício do direito de intervir na esfera pública (Antimonumento, 2021, p. 13).

Na introdução do livro *Memory and Postwar Memorials Confronting the Violence of the Past*, os pesquisadores Marc Silberman e Florence Vatan levantam um questionamento importante sobre a ética dessa situação impossível:

> 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 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 mercantilização da violência na mídia e na indústria do entretenimento gera sobrecarga sensorial e anestesia 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. Alternativamente, exibições complacentes de violência nutrem voyeurismo e sensacionalismo, prevenindo autorreflexão e atenção (Vatan; Silberman, 2013, p. 4).[192]

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 as comunidades 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, considerando seu teor coletivo e de compartilhamento de experiências, o que nos remete ao conceito de arte pública de novo gênero elaborado por Lacy e Jacob.

O caráter comunitário dessa memória aproxima a *Glorieta* de uma concepção de justiça que extrapola o tribunal, próxima daquela que, como esta tese já examinou com Herman (2023), vincula a reparação ao reconhecimento público do dano por parte da comunidade. Os mosaicos com nomes convertem a rotunda em lugar de peregrinação e de testemunho coletivo, e a diferença decisiva, no caso mexicano, está em que a iniciativa não foi institucional, mas resultou da ocupação autogerida, o que a mantém em conflito com o poder que pretende removê-la.

A inscrição pública do luto, e não somente a denúncia, confere à ocupação sua força política. Em sua leitura das vigílias das Mulheres de Negro, Athena Athanasiou (2016, p. 258) afirma que essas práticas usam "o sinal do luto para reconhecer publicamente as vítimas descartáveis [...] e para contrariar a economia biopolítica da inimizade e da descartabilidade",[193] sujeitos que "enlutam em protesto, por outras e com outras" (Athanasiou, 2016, p. 259). Ao pronunciar os nomes das mortas e ao vestir de roxo a encruzilhada, a FAML recusa a hierarquia que torna algumas vidas passíveis de luto e outras não, e devolve à esfera pública o que o necropoder procura manter invisível. No contexto mexicano, Cristina Híjar

---

[192] No 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).

[193] No original: [...] use the sign of mourning to publicly acknowledge the disposable victims of the 'other side,' those declared as 'enemy,' and to counter the biopolitical economy of enmity and disposability (Athanasiou, 2016, p. 258).

(2023, p. 65) situa os antimonumentos em um repertório de práticas de memória que inclui o escrache, a gráfica, o mural e os bordados, e que mantém vivo o que chama de "exigência memoriosa", funcionando como "sinais, rastros, gritos visuais".[194] A *Glorieta* integra esse repertório e o reúne em um só ponto da cidade.

Outra questão importante a ser pontuada sobre as relações entre a *Glorieta* e o trabalho de memória comunitária frente à violência estatal na América Latina é o uso das silhuetas. A utilização de silhuetas para materializar ausências é uma estratégia familiar na arte ativista da região, 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, como passaram a ser chamados, eram intervenções idealizadas pelos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, realizadas em parceria com diferentes grupos da sociedade civil, principalmente o movimento de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

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, Julio Flores (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 (2008, p. 99) relata que as mães dos desaparecidos gritavam com os policiais, dizendo que, ao remover a intervenção, estavam lhes arrancando seus filhos novamente. Conforme a pesquisadora Laura Fernández:

> A silhueta como signo visual, em seu caráter de contorno feito a partir de um original ou um estêncil à maneira da 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 existência (Fernández, 2008, p. 402).[195]

[194] No original: [...] encuentran en el escrache, en la gráfica, en el mural, en los bordados, en los antimonumentos [...] los modos, medios y soportes para mantener viva la exigencia memoriosa. Constituyen señales, huellas, gritos visuales [...] (Híjar, 2023, p. 65).

[195] No original: La silueta como signo visual, en su carácter de contorno tomado de un original o esténcil 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.

Vale acrescentar que, na leitura proposta pelos organizadores do volume, o siluetazo deslocou os procedimentos da arte para o terreno da ação coletiva, pois uma proposta concebida por artistas foi levada a cabo por uma multidão que a executava sem intenção autoral, como obra sentida por todos e cujo material residia na própria gente (Longoni; Bruzzone, 2008). Essa diluição da autoria individual em favor de uma realização coletiva atualiza a antiga aspiração das vanguardas de reintegrar a arte à vida e antecipa o regime de trabalho da *Glorieta*, em que a silhueta roxa não pertence a ninguém em particular e a todas ao mesmo tempo. A escolha da figura humana esquemática não é fortuita, pois remete tanto ao corpo desaparecido quanto ao contorno em giz que marca, na cena do crime, o lugar de um corpo. Esse duplo sentido é mobilizado de forma deliberada pela arte feminista de denúncia.

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 para 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 criarem os siluetazos (Amigo, 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 evidência criminal.

Durante o trabalho de pesquisa e escrita desta tese, a *Glorieta de las Mujeres que Luchan* perseverou por quatro anos. Por quatro anos, no 8 de março e 25 de novembro, a população se uniu aos coletivos que formam a FAML para reivindicar a permanência dos antimonumentos com a temática da luta contra o feminicídio e a violência de gênero no país. A disputa entre o governo municipal e os coletivos se manteve, com o COMAEP realizando debates sobre a possibilidade de atender os pedidos de ambos os lados, manter a *Glorieta* e, de alguma forma, inserir a réplica da Jovem de Amajac em seu pedestal.[196] Também foram realizadas avaliações técnicas no local para compreender a viabilidade dessa coexistência, que parece estar centralizada na encruzilhada entre discursos oficiais e discursos populares comunitários. Em 2023, o governo e a FAML firmaram um "Acordo de Coexistência" (Amnistía Internacional México, 2023), em que o primeiro confirma que a escultura *La Joven de Amajac* seria instalada ao lado da rotatória, garantindo que o antimonumento feminista e

---

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, 2008, p. 402).

[196] As atas dos debates públicos podem ser consultadas no site oficial do COMAEP.

seus memoriais não seriam removidos ou alterados. A FAML, apoiada por outras frentes de direitos humanos, utilizou a formalização do acordo para reiterar a importância de salvaguardar o local como um ponto crucial de protesto, livre expressão e direito à memória coletiva das mulheres, cobrando das autoridades o renomeamento oficial e permanente do espaço.

Em 2025, com a proximidade da Copa do Mundo de 2026, sediada pelo México em conjunto com os Estados Unidos e Canadá, as ativistas passaram a denunciar tentativas de desativar o espaço para recepcionar os eventos esportivos. Foram relatados episódios de repressão e quebras do acordo de coexistência pelas autoridades locais, como a remoção abrupta de grades de proteção sob a justificativa de "mal-entendidos" e o envio desproporcional de forças policiais durante atividades de manutenção. Segundo o coletivo, essas ações veladas de desativação e remoção do espaço público atendem a uma forte pressão imobiliária e de grandes corporações para promover uma "limpeza política e estética" na Avenida Paseo de la Reforma, visando esconder o cenário de crise de feminicídios do país diante do fluxo turístico esperado para a Copa do Mundo e "limpar" a imagem da cidade (Rayón Garay, 2025). Em meio a essas disputas, as mulheres inauguraram, em outubro de 2025, o *Jardín de Memoria: Por la Vida, la Dignidad y la Justicia* (Fig. 53), um espaço físico para preservar relatos que não estão nos livros oficiais de história (López, 2025). O período também marcou a revitalização do espaço "*No Estamos Todas*", dedicado às vítimas de feminicídio, que recebeu quatro novas cruzes metálicas cor-de-rosa e um varal com 32 cruzes representativas de cada estado do país. As ativistas seguem denunciando que o espaço continua sob forte pressão governamental e episódios de sabotagem estrutural.



Figura 53 – FAML. *Jardín de Memoria*. *Glorieta de las Mujeres que Lucha*n, 2025. Cidade do México, México. Foto: Jaqueline Viedma/Infobae

Essa encruzilhada confirma a leitura da rotunda como terceiro espaço. A coexistência negociada entre a *Jovem de Amajac* e a *Antimonumenta Justicia* não anula o conflito entre o relato estatal e o relato comunitário, e sim o inscreve no próprio território, conforme a perspectiva de Bidaseca (2022) sobre o lugar em que os domínios da diferença se renegociam. Não há aqui resolução harmônica, pois o que está em jogo são memórias incompatíveis, mas há a possibilidade de um arranjo em que a versão oficial deixe de ser a única autorizada a falar.

A experiência de mobilização coletiva em torno da ocupação do espaço público e da resistência em torno do antimonumento nos últimos anos demonstra a necessidade da população por espaços de comunhão e memória que não sejam transitórios e clandestinos, mas perenes. A permanência reivindicada, sempre refeita após cada tentativa de apagamento, ilustra o que Steinbock, Ieven e de Valck (2021, p. 3) chamam de "resiliência estética", a aptidão da prática artística para alimentar a imaginação política e sustentar comunidades duradouras diante da repressão. Também demonstra a necessidade de que instituições e governos envolvam as comunidades afetadas nos processos de tomada de decisão sobre a

cidade, além de explicitar que problemas sistemáticos envolvendo questões de gênero não podem ser apagados com uma demão de tinta cinza ou com a derrubada de uma intervenção. Mulheres e meninas seguem desaparecendo, sendo mortas e violentadas diariamente e, até que medidas eficazes sejam tomadas e o Estado entenda sua responsabilidade sobre essas violências e os discursos que culpabilizam as vítimas, as intervenções vão seguir sendo realizadas. Com essa consciência, o coletivo Restauradoras con Glitter, formado por mulheres especialistas na área de conservação e patrimônio, age buscando um entendimento da conservação de bens públicos, priorizando o bem-estar de seus criadores e da população que convive e habita seu entorno. A conservação também depende dessa relação dos monumentos com o público, suas demandas, e o coletivo alerta para a necessidade de compreender as intervenções realizadas em forma de denúncia como parte da historicidade dos monumentos, devendo ser documentadas e preservadas antes de possíveis remoções e restauros. Para o coletivo, a urgência está no alinhamento entre a sociedade civil e as autoridades para "criar estratégias e soluções viáveis e eficazes, a curto e médio prazo, que reduzirão e eventualmente eliminarão por completo a violência baseada no gênero" (Restauradoras con Glitter, 2019). A isso, podemos somar os apontamentos de Rita Segato sobre patrimônios culturais, decolonialidade e perspectiva de gênero. Segato (2021, p. 161) afirma que a importância do patrimônio está em ter sentido e função para a vitalidade das comunidades a quem pertencem, e que "o patrimônio está vivo enquanto as pessoas estão presentes, agindo, de posse dos objetos e da continuidade de sua vida e existência" (Segato, 2021, p. 162).[197]

Talvez sejam essas as proposições que viabilizem um caminho que atenda às demandas da administração pública pela preservação do patrimônio e também reconheça a importância das intervenções comunitárias, claro que por meio da compreensão de que não há um consenso absoluto possível entre os dois discursos. Não se trata de apagar a história ou os discursos oficiais, mas de aprender que eles podem e devem ser confrontados de maneira crítica. Se a estátua de Colombo foi transferida para o Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), que administra o Museu Nacional de Antropologia, essa entrada no espaço institucional pode ser frutífera do ponto de vista educativo. Dependendo das abordagens escolhidas, tanto Colombo quanto a *Glorieta* podem figurar em uma narrativa que conte sobre a resistência e a luta das mulheres indígenas no país, a tomada de consciência sobre a manutenção dos processos coloniais que fazem com que elas sejam o grupo mais afetado pela violência de gênero séculos após a invasão de seus territórios, e sobre como a mobilização

[197] No original: El patrimonio está vivo en la medida en que la gente está allí, haciéndolo, en situación de posesión de los objetos y de la continuidad de su vida y su existencia (Segato, 2021, p. 162).

junto de outros grupos de mulheres, uma prática verdadeiramente interseccional, foi capaz de criar um espaço que simboliza, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma memória digna e a celebração da vida e do futuro das mulheres.

Lida em conjunto, a trajetória da *Glorieta* sugere uma resposta à violência em que o capitalismo gore e o necropoder reduzem corpos a mercadoria descartável e a cidade a território de morte. Conforme Valencia (2024) e Mbembe (2018), podemos ler a ocupação como afirmação de uma economia inversa, fundada no cuidado, no nome e na permanência. Onde a dor e a raiva eram tratadas como desordem a ser contida, segundo a análise de Lamas (2021), a rotunda as acolhe como matéria-prima de uma ação política. E, onde a justiça parecia restrita à punição, a *Glorieta* encena a reparação que as pessoas sobreviventes buscam na reconstrução do vínculo com a comunidade. Ao recusar a posição neutra diante do feminicídio, a comunidade reunida na rotunda recompõe o vínculo social que a violência havia rompido e converte o luto em projeto compartilhado. É nesse sentido que o antimonumento ultrapassa a denúncia e se faz proposição, pois não se limita a apontar a morte, mas afirma, no centro da capital mexicana, a possibilidade de uma vida em comum entre as mulheres que lutam.

4.3 Os levantes feministas e as Collereuses

Movimentos contemporâneos de colagem urbana feminista, como o franco-belga Collereuses, reapropriam o espaço público para inscrever palavras de ordem contra o feminicídio e a violência de gênero, bem como palavras de acolhimento e solidariedade. Nesta pesquisa, lemos essas intervenções a partir do paradigma dos levantes e da tradição feminista de ocupação do espaço público, e sustentamos que suas metodologias e discursos são tributários das práticas feministas da arte contemporânea latino-americana, principalmente aquelas desenvolvidas desde a década de 1990. Tais práticas compartilham metodologias entre intervenção artística e ativismo e operam uma produção de memória coletiva (Halbwachs, 1990, p. 33) sobre a violência e o trauma. Nos termos usados pela célula parisiense das Collereuses (2021, p. 96-98), um trabalho de memória onipresente que irrompe no cotidiano da cidade, para que não se esqueça das vítimas do patriarcado.

Essas abordagens têm sido adaptadas a diferentes realidades como resposta à recente onda de retrocessos nos direitos das mulheres em países ditos desenvolvidos e a uma maior conscientização sobre a violência doméstica após o isolamento da pandemia da Covid-19,

quando os crimes contra mulheres explodiram mundialmente. Conforme o relatório *World's Women* (ONU, 2020), redigido levando em consideração o impacto da pandemia, estima-se que um terço da população feminina mundial tenha sofrido violência física ou sexual no ambiente doméstico e que cerca de 137 mulheres sejam assassinadas diariamente por um parceiro ou familiar — números a serem lidos à luz da falta de coesão na tipificação do feminicídio, da subnotificação e do impacto das medidas de isolamento. Ainda que a pandemia tenha multiplicado por cinco as chamadas para disque-denúncia, a ONU Mulheres estima que menos de 40% das mulheres procuram ajuda (ONU Mulheres, 2025).

Tomando como base o paradigma dos levantes discutido pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, levantamos a possibilidade de sua atualização, pensando a arte engajada feminista sob um paradigma de dissenso no espaço público. *Soulèvements,*[198] exposição com pesquisa e curadoria de Didi-Huberman, ocorreu em um momento de debates fervorosos sobre a cultura e a sociedade francesa após os episódios traumáticos dos atentados de 2015 — em janeiro na sede do jornal *Charlie Hebdo* e no mercado *kosher* Hypercacher, e, de forma coordenada, em novembro no Stade de France e em diferentes pontos dos 10º e 11º *arrondissements* (distritos), como o Bataclan e o Le Petit Cambodge — e durante alguns dos momentos mais polêmicos da crise de refugiados na França, como o incêndio e a destruição do acampamento *Camp de la Lande*,[199] em Calais. Durante o mesmo período, as manifestações contra a violência policial na França se tornam mais intensas após a morte de Adama Traoré e o *affaire Théo*, quando o jovem Théodore Luhaka foi espancado e sexualmente violentado por agentes policiais em Seine-Saint-Denis.

Realizada originalmente entre 18 de outubro de 2016 e 15 de janeiro de 2017 no Jeu de Paume, em Paris, a exposição é parte de uma pesquisa de Didi-Huberman acerca das memórias, signos e gestos dos levantes. As imagens são divididas em cinco eixos expográficos: elementos (desencadeados); gestos (intensos); palavras (exclamadas); conflitos (abrasados); desejos (indestrutíveis). São imagens poéticas, como as bandeiras da Revolução de 1830 pintadas por Léon Cogniet,[200] ou explícitas, como os cadáveres dos *Communards* de 1871, que rememoram momentos de ruptura estética, social e política em diferentes temporalidades e regiões do mundo (Mizrahi, 2018, p. 164). De acordo com Marta Gili, diretora do Jeu de Paume, no prefácio da versão brasileira do catálogo:

---

[198] *Levantes*, em português. A exposição teve diferentes versões durante seu período de itinerância em países da América Latina e Europa.

[199] Foi um acampamento de migrantes e refugiados que entravam na França pelo Porto de Calais após a travessia do Canal da Mancha. Foi destruída definitivamente em outubro de 2016 por ordens do governo.

[200] Léon Cogniet (1794-1880) foi um pintor francês de retratos e pinturas históricas, além de professor da École des Beaux-Arts.

> Não se trata de construir uma narrativa cronológica ou de passar em revista, de maneira exaustiva, a história dos "levantes". Existem milhares de representações do gesto "não", do grito "basta!" ou do brado "não passarão!". Mulheres, homens e crianças sabem disso, trabalhadores, artistas e poetas sabem disso, e também o sabem os que gritam, os que se calam, os que choram e os que fazem chorar. *Levantes* é uma montagem dessas palavras, desses gestos, dessas ações que desafiam qualquer submissão a um poder absoluto (Gili, 2017, p. 8).

As manifestações proletárias e estudantis de maio de 1968 são um dos momentos-chave para a pesquisa de Didi-Huberman sobre os levantes populares. Porém, é por meio da palavra que pensamos na atualização do paradigma dos levantes, por meio do discurso em dissonância que possibilita outros gestos, segundo a lógica do próprio Didi-Huberman:

> Braços se ergueram, bocas exclamaram. Agora precisamos de palavras, frases para o dizer, o cantar, o pensar, o discutir, o imprimir, o transmitir. Por isso os poetas se situam "antes" da ação propriamente dita, como dizia Rimbaud nos tempos da Comuna. Atrás os românticos, à frente os dadaístas, surrealistas, letristas, situacionistas etc., que sustentaram poéticas insurreições. "Poética" não quer dizer "longe da história", muito pelo contrário. Há uma poesia dos folhetos, desde a folha de protesto escrita por Georg Büchner em 1834, até as resistências digitalizadas de hoje, passando por René Char em 1943 e os "cinétracts" (cine-panfletos) de 1968. Há poesias específicas do papel-jornal e das redes sociais. Há uma inteligência em particular — atenta à forma — inerente aos livros de resistência ou de levantes. Até que as próprias paredes tomem a palavra e que esta ilustre o espaço público, espaço sensível em sua totalidade (Didi-Huberman, 2017, p. 157).

Ainda sobre os levantes de maio de 1968, um dos exemplos citados por Didi-Huberman é o dos *cinétracts*, curta-metragens "panfletários" com duração de dois a cinco minutos, gravados em 16 mm. A autoria era anônima e coletiva, mas sabemos que diretores como Chris Marker, Jean-Luc Godard, Alain Resnais e Philippe Garrel trabalharam no projeto (Elshaw, 2000). Os curta-metragens compõem-se, em sua maioria, de imagens de mobilizações nas ruas de Paris em justaposição com materiais e intervenções gráficas no próprio filme. A cineasta de origem belga Agnès Varda também integrou o grupo de cineastas engajados no movimento. Em 1975, retomando a forma do *cinétract*, Varda realiza *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (Fig. 54), que faz do questionamento sobre a posição da mulher na sociedade — o que é ser mulher, as dinâmicas do trabalho, a maternidade compulsória e a existência do corpo feminino em relação ao desejo masculino — o seu centro; é o mesmo questionamento que as Collereuses retomam ao criticar que o corpo feminino seja sempre vetor do desejo masculino e das violências machistas. Aspectos similares foram trabalhados por Léa Lublin, que igualmente fez do questionamento sobre a posição da mulher na sociedade o eixo de sua obra.



Figura 54 – Agnès Varda. *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*, 1975. Cinétract. Duração Total: 8min. Capturas de tela.

Ao mencionar o momento em que "as próprias paredes tomam a palavra" (Didi-Huberman, 2017, p. 157), após o exemplo dos *cinétracts*, é impossível não pensar na frase mais notória de maio de 1968. "*Sous les pavés, la plage*" (Fig. 55), em português "Sob o pavimento, a praia", teria sido sugerida pelo grevista Bernard Cousin durante uma reunião sobre as palavras de ordem do movimento, depois que estudantes encontraram areia debaixo do pavimento arrancado das ruas de Paris para criar barricadas e se defenderem das forças policiais. De acordo com o filósofo e sociólogo Michał Kozłowski:

> O ambiente natural da revolta moderna por excelência é o espaço urbano. Aqui, o espaço urbano é tanto uma condição de possibilidade de ação coletiva quanto seu desafio. Em maio de 1968, "Sous les pavés la plage" também expressou esta demanda por uma vida coletiva melhor, o direito ao prazer e o direito à beleza. É claro que as pedras de calçada foram usadas como arma aqui, mas a praia já encarnava um fim político. O slogan resume uma intuição revolucionária coletiva. Mas por trás desta intuição havia de fato uma teoria, atualmente esquecida ou mesmo reprimida — a de Malevich ou a dos situacionistas, ou mesmo a das utopias mais antigas do Iluminismo. Quarenta anos após a última revolução, a questão do espaço comum dificilmente perdeu sua relevância (Kozłowski, 2008, p. 18).[201]

[201] No original: Le premier milieu naturel de la révolte moderne, c'est l'espace urbain. L'espace urbain est ici à la fois une condition de possibilité de l'action collective et son enjeu. « Sous les pavés la plage », en mai 1968, exprimait aussi cette revendication pour une vie collective meilleure, le droit au plaisir et le droit à la beauté. Certes les pavés servaient ici d'arme, mais la plage incarnait déjà une fin politique. Le mot d'ordre résume une intuition révolutionnaire collective. Mais derrière cette intuition il y avait bel et bien une théorie, actuellement

O espaço urbano como meio natural para a revolta é um ponto central para a atuação das Collereuses, que operam como mais uma atualização desses moldes a partir de 2016. A imagem dos estudantes e trabalhadores utilizando o pavimento como defesa repete-se ao longo dos anos, seja mencionada por Léo Ferré[202] em sua música "*Il n'y a plus rien*", de 1972, seja nas imagens da ação reprisada pelo movimento dos *gilets jaunes* (coletes amarelos) em 2018, durante as manifestações contra as medidas de austeridade do governo de Emmanuel Macron.



Figura 55 – *Sous les pavés, la plage*. Grafite. Maio de 1968. Fonte: Bibliothèque de la Ville de Paris.

É, também, durante esse período que "*Sous les pavés, la plage*" retorna aos muros das cidades francófonas como "*Sous les pavés, le féminisme*" (Fig. 56). A frase é reformulada para contestar o consenso de que os países desenvolvidos operam sob uma lógica de democracia plena, fundada nos princípios de liberdade e igualdade, sugerindo que as mulheres foram a base dessa construção social, a areia debaixo do pavimento, e que os direitos por elas conquistados dependem de uma luta diária para serem mantidos. No contexto da república francesa, os questionamentos colocam em xeque o nacionalismo calcado nos ideais revolucionários e contrapõem o ideal de fraternidade ao de sororidade. Após as mobilizações

oubliée voir refoulée — celle de Malevitch ou celle des situationnistes, ou encore celle plus ancienne des grandes utopies des Lumières. Quarante ans après la dernière révolution, la question de l'espace commun n'a guère perdu sa pertinence (Kozłowski, 2008, p. 18).

[202] Léo Ferré (1916-1993) foi um poeta, anarquista e músico franco-monegasco.

contra medidas de austeridade e violência policial, a questão das violências machistas é abordada de maneira coletiva no espaço urbano francês e belga, e as colagens feministas começam a aparecer nos muros, ainda sem uma estrutura ou organização específica.



Figura 56 – Collages Féministes. Intervenção com cartazes. Dezembro de 2020, Bruxelas, Bélgica. Fonte: @collages_feministes_bruxelles, Instagram.

Em 2019, as Collereuses se oficializam como movimento coletivo com células em diferentes regiões da França e da Bélgica e passam a fazer registros sistemáticos das intervenções, classificando-se como um "movimento de desobediência civil" (Collages Féminicides Paris, 2021, p. 5). Denominam-se *Colleuses, ou seja,* aquelas que colam, ou Collereuses, trocadilho com a cólera e a indignação que motivam as mobilizações organizadas pelas redes sociais, por onde também são divulgados e mantidos os registros. As páginas têm nomes que variam entre "colagens feministas" e "colagens feminicídios", sempre indicando a cidade de atuação. As ações são realizadas coletivamente pela colagem de lambe-lambes em locais de alta visibilidade, com reivindicações (Fig. 57), testemunhos coletados em chamadas abertas, palavras de encorajamento às mulheres e a memória das vítimas de feminicídio (Fig. 58). A mobilização das Collereuses articula ativismo digital e ação coletiva nas ruas. O gesto físico e noturno de colar — coletivo também, porque a colagem é ilegal — é descrito pelas

participantes como uma tomada de poder sobre a cidade, um "*empouvoirement*"[203] que reconfigura sua relação com o espaço urbano (Mallah, 2021, p. 86), ainda que o risco de repressão exija prudência.

[203] Empoderamento. Um neologismo francês, assim como no português, criado para traduzir o termo em inglês "empowerment",



Figura 57 – Collages Féministes. Intervenção com cartazes. Janeiro de 2021, Bordeaux, França. Fonte: @collages_feministes_bordeaux, Instagram.



Figura 58 – Memorial. Collages Féminicides Paris. Rue Bouvier, 11ème, Paris, 9 de janeiro de 2022. Fotografia de Léa Michaëlis.

O trocadilho entre *colleuses* (aquelas que colam) e *colère* (cólera) articula um nexo entre o gesto da colagem e a expressão pública da raiva que Marta Lamas examina em sua leitura das mobilizações feministas. Para a autora, a raiva é uma emoção que "não se costuma admitir nas mulheres", mas que "resulta crucial no momento de fazer política" (Lamas, 2021, p. 15).[204] Lamas localiza o caráter político dessa emoção em ruptura com o modelo de feminilidade: "a raiva, em si mesma, pode ser muito sã, inclusive criativa, mas está tão fora de lugar dentro do modelo de feminilidade, com seu estereótipo de doçura, que é preciso escondê-la atrás de uma máscara" (Lamas, 2021, p. 66).[205] Tomar a cólera como princípio de identificação coletiva e como motor das intervenções nos muros inscreve as Collereuses no deslocamento em que, conforme Lamas, jovens feministas "transgridem o mandato da feminilidade de maneiras novas" (Lamas, 2021, p. 66).[206]

[204]No original: Ciertos aspectos de las protestas recientes exhiben emociones que no se suelen admitir en las mujeres, como la rabia, que resulta crucial en el momento de hacer política (Lamas, 2021, p. 15).
[205]No original: La rabia, en sí misma, puede ser muy sana, incluso creativa, pero está tan fuera de lugar dentro del modelo de feminidad, con su estereotipo de dulzura, que hay que esconderla detrás de una máscara (Lamas, 2021, p. 66).
[206]No original: [...] las jóvenes feministas transgreden el mandato de la feminidad de maneras nuevas (Lamas, 2021, p. 66).

A mobilização da raiva, em Lamas, não se reduz a uma reação individual. Ela se configura como acúmulo coletivo que articula dor, denúncia e ação política. A autora retoma a trajetória pela qual a raiva feminina deixou de ser lida como destrutiva ou irracional para passar a funcionar como "um catalisador em processos que são positivos para toda a sociedade" (Lamas, 2021, p. 84).[207] Apoiando-se no conceito de "raiva de transição" formulado por Martha Nussbaum, Lamas situa essa raiva no ponto em que as pessoas se enfurecem "diante da violação de um princípio importante ou de um sistema injusto" e afirma: "parece-me que é essa a raiva que muitas feministas sentem" (Lamas, 2021, p. 86).[208] Lidas a partir dessa chave, as colagens das Collereuses funcionam como inscrição desse acúmulo no espaço urbano, convertendo dor e indignação em enunciados legíveis na rua.

Mara Laloux (2023, p. 6) assinala que o movimento também é uma retomada de uma tradição de expressão direta, citando o exemplo de Olympe de Gouges, guilhotinada em 1793 por um cartaz que pretendia colar nos muros de Paris, passando pelas sufragistas, pelas Guerrilla Girls e chegando ao coletivo francês La Barbe,[209] demonstrando que sempre houve mulheres dispostas a marcar politicamente lugares em que foram historicamente invisibilizadas. A reapropriação do espaço público é um eixo central dessas práticas. Antes de servir de suporte às colagens, a rua é um espaço generificado, feito por e para os homens. Inscrever palavras nos muros recoloca em questão a noção de esfera pública formulada por Jürgen Habermas, a instância intermediária entre o Estado e o espaço privado em que se debate o interesse comum (Habermas *apud* Laloux, 2023, p. 6). Então, ao tomar a rua à noite, em grupo, para afixar mensagens, as *collereuses* "em poucos minutos, por meio de marcações contestatórias mais ou menos provisórias, operam, assim, uma recomposição do espaço público em um espaço feminista, crítico e subversivo" (Laloux, 2023, p. 7).[210] Inscrever-se nos muros é uma ação gráfica, um ativismo visual que reivindica o que Nicholas Mirzoeff chama de "*right to look*", o direito de olhar entendido não como individualismo, mas como retomada de autonomia, subjetividade política e coletividade por parte de quem foi mantido à margem da visualidade hegemônica (Mirzoeff, 2011 *apud* Hartle; White, 2022, p. 22). A folha branca com letras pretas se opõe à saturação publicitária e à ordem visual dominante em uma

[207]No original: Poco a poco la rabia femenina se interpretará no como algo destructivo o irracional, sino como un catalizador en procesos que son positivos para toda la sociedad (Lamas, 2021, p. 84).
[208]No original: Ella la encuentra cuando las personas se enojan ante la violación de un principio importante o un sistema injusto. [...] Me parece que ésa es la rabia que muchas feministas sienten (Lamas, 2021, p. 86).
[209] Coletivo feminista francês fundado em 2008 para denunciar a ausência ou sub-representação das mulheres na cultura contemporânea, incluindo a influência e as dinâmicas de poder na política, na economia e na mídia. Além de aludir ao signo masculino da barba, o nome do coletivo leva o duplo sentido do francês coloquial em que *"la barbe!"* quer dizer "chega!".
[210] No original: En quelques minutes, par des marquages contestataires plus ou moins provisoires, elles procèdent ainsi d'une recomposition de l'espace public en un espace féministe, critique et subversif (Laloux, 2023, p. 7).

contravisualidade de baixo custo, reprodutível e imediata. No centro dessas práticas está a palavra. As colagens são, antes de tudo, texto. Letras maiúsculas manuscritas, pintadas em preto sobre folhas brancas, pensadas para a leitura imediata na rua. Neste contexto, tomar a palavra é, mais uma vez, um gesto político, transformando a parede em superfície de enunciação coletiva.

Como descreve o próprio coletivo, seus modos de ação não se restringem à colagem. Elas registram as intervenções, publicam comunicados e chamados nas redes sociais, e participam de manifestações (Collages Féminicides Paris, 2021, p. 17). A dimensão digital inscreve as Collereuses no meio do ativismo feminista em rede, em que se tomam as plataformas para nomear e compartilhar experiências de violência sexual, violência doméstica, violência transfóbica, racismo e xenofobia, e constituir "contrapúblicos afetivos", em um gesto de falar e responder, "*speaking up*, *talking back"* (Sorce; Thomas, 2025, p. 3), que caracteriza as intervenções feministas digitais contemporâneas. Rua e rede funcionam, assim, em retroalimentação. A colagem dá corpo e lugar ao enunciado digital, e a rede amplifica e arquiva o gesto efêmero da rua. Assim, as colagens encontram nas redes uma segunda vida, já que o registro fotográfico circula como postagem militante, gênero digital "plurissemiótico" (Gattiglia, 2024) em que enunciado, tipografia e imagem se articulam.

A mobilização se intensifica e o número de intervenções cresce quando os casos de feminicídio saltam para as centenas em ambos os países durante a pandemia da Covid-19, e os coletivos passam a cobrar do governo medidas mais severas contra os feminicídios e os abusos sexuais (Lamirande, 2020). Na França, a questão é exacerbada pela nomeação de Éric Dupond-Moretti para o Ministério da Justiça e de Gérald Darmanin para o Ministério do Interior, ambos alvo de denúncias de assédio sexual e estupro.[211] Há, ainda, o debate sobre o uso do véu por mulheres muçulmanas. Enquanto a ala conservadora comemora o banimento do véu nos espaços públicos, referindo-se à imagem da *Marianne* com os seios à mostra como modelo de mulher republicana, o então ministro da Educação, Jean-Michel Blanquer, passou a exigir um código de vestimenta mais severo para alunas, com o argumento de que deveriam portar uma "vestimenta republicana", o mesmo argumento usado para justificar casos de assédio sexual no transporte público e nas ruas. Poderíamos pensar em como a hipocrisia masculina também é uma ferramenta de reprodução de violência.

Entre 2019 e 2020, durante os debates sobre a islamofobia direcionada às mulheres e a violência contra imigrantes, o movimento das *collereuses* adere a uma lógica mais

[211] Para maior contexto: *Dupond-Moretti et Darmanin, deux nominations qui passent mal chez les féministes*. France 24. Disponível em: https://f24.my/6erk. Acesso em 19 maio 2026.

interseccional, abarcando com maior centralidade as vivências de imigrantes e pessoas trans (Fig. 59). Ocorre então uma cisão, tendo em vista que uma de suas idealizadoras, Marguerite Stern, estava mais alinhada ao femonacionalismo,[212] um "nacionalismo feminista e femocrático" (Farris, 2017, p. 4) que converte temas feministas em instrumento de agendas anti-islâmicas e anti-imigração, e a outras pautas promovidas pelo FEMEN,[213] grupo ao qual se filiou em 2012. Ainda que Stern reivindique a liderança, o movimento das colagens passa a operar de forma mais horizontal, conforme os temas com que cada célula está mais alinhada. Esse uso de pautas feministas para legitimar agendas racistas remete ao pensamento de Françoise Vergès, discutido no primeiro capítulo desta tese. É o que a autora chama de "feminismo civilizatório" (Vergès, 2020, p. 30), um feminismo que, ao se impor como universal a partir dos anos 1980, minimizou os feminismos mais combativos do Sul e converteu a defesa das mulheres em pretexto para a islamofobia e o controle de imigrantes. A cisão das colagens reproduz, em escala militante, a fratura entre um feminismo de Estado e os feminismos antirracistas e transfeminismos.

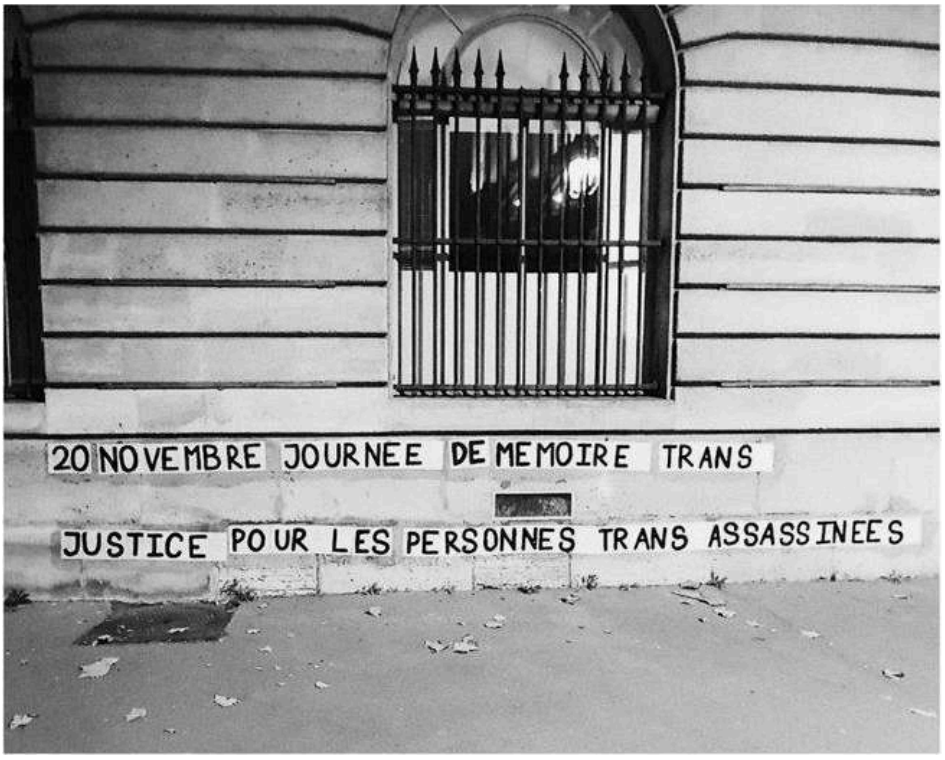


Figura 59 – Collages Féminicides Paris. Intervenção realizada em 20 de novembro de 2021. Paris, França. Fotografia de Léa Michaëlis.

[212] Conceito desenvolvido pela socióloga Sara R. Farris (2017). No original: feminist and femocratic nationalism (Farris, 2017, p. 4)
[213] Originado na Ucrânia em 2008, o coletivo, frequentemente acusado de transfobia e islamofobia, passou a ser gerido em Paris.

Após episódios de censura e enfrentamento com a polícia, o movimento das Collereuses também integra, junto de jornalistas, ONGs e OSCs, as manifestações contra a proposta de uma lei de "*sécurité globale*" que criminalizaria registros em foto e vídeo de ações policiais no território francês. O projeto surge como resposta do governo aos episódios de revolta popular. É importante ressaltar o *affaire Carine*, quando o ex-policial Jean-Régis Julien mata a ex-esposa Carine com três tiros na frente do filho do casal, assim como os relatos colhidos pelas Collereuses acerca de policiais que se negaram a registrar queixas de vítimas de violência de gênero. Em 2016, 115 das chamadas feitas para o disque-denúncia francês foram realizadas por cônjuges de agentes policiais, segundo a organização feminista *NousToutes*. Essa desconfiança em relação à polícia encontra eco na crítica ao feminismo carcerário e à proteção estatal racializada — discussão desenvolvida na seção 4.1, a propósito da resposta carcerária que penaliza as comunidades negras. Nos termos de Françoise Vergès, trata-se de opor à proteção patriarcal e estatal uma despatriarcalização e uma decolonização da proteção: uma política antirracista da proteção que não delegue a segurança das mulheres a uma polícia racista (Vergès, 2021).

Retomando os questionamentos de Varda e Lublin sobre o lugar da mulher na sociedade, as Collereuses dialogam com produções latino-americanas, ainda que não explicitem esse referencial. Enquanto a violência de gênero e o feminicídio são um problema crescente na Europa, na América Latina já se firmaram como epidemia, e as manifestações artísticas latinas se tornaram objeto de estudo de grupos franceses como o coletivo *La Rage,*[214] centrado em cartazes e "lambes" feministas, e o GeFemLat,[215] grupo de pesquisa formado por feministas francesas e migrantes da América Latina, vinculado à École des Hautes Études en Sciences Sociales e à Sorbonne Nouvelle.

Ao visualizar as intervenções dos coletivos de colagem feminista no espaço urbano europeu desde 2016, pessoalmente, e desde 2020 pelas redes sociais, foi possível identificar um trânsito de referências entre a América Latina e a Europa. São intervenções que adotam discursos e metodologias similares aos dos coletivos e artistas latino-americanos, principalmente o Mujeres Creando, para conscientizar sobre a violência de gênero e sobre como o Estado e as instituições mantêm a ordem patriarcal que protege agressores e culpabiliza vítimas (Fig. 60 e Fig. 61). Analisando as intervenções contemporâneas em território europeu (Fig. 62) em comparação com o trabalho do coletivo boliviano nos últimos trinta anos (Fig. 63), vê-se um movimento de adaptação e tradução de frases historicamente

[214] Site oficial: https://www.larage.org/en/home-2/
[215] Genre et Féminismes dans les Amériques Latines.

utilizadas pelos movimentos feministas latino-americanos. O exemplo mais explícito é a adaptação para o francês do mote "*Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista*", central ao ecofeminismo latino-americano e presente no pensamento de Gabriela Mistral e Violeta Parra. Também é possível rastrear adaptações de frases utilizadas por coletivos alinhados aos movimentos *Ni Una Menos* e *Yo Sí Te Creo*.

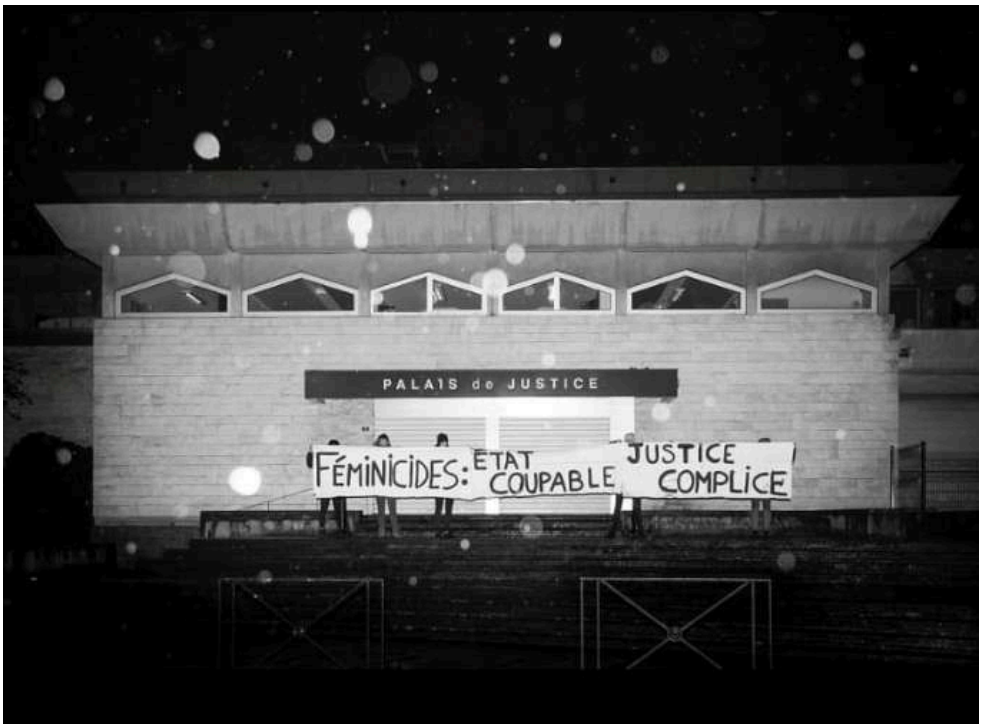


Figura 60 – Collereuses. Intervenção realizada em novembro de 2019. Palácio de Justiça, Bayonne, França. Registro: Emmy Martens.



Figura 61 – Mujeres Creando. Grafite, c. 2011. La Paz, Bolívia. Fonte: mujerescreando.org.



Figura 62 – Collereuses. Intervenção com lambes, 2022, Bruxelas, Bélgica. Fonte: @collages_feministes_bruxelles, Instagram.



Figura 63 – Mujeres Creando. Intervenção com faixas e tinta spray. [s.d.], La Paz, Bolívia. Fonte: mujerescreando.org.

Outra questão pertinente é o uso do termo *feminicídio* em sua tradução para o francês ou o inglês pela maioria dos grupos, tendo em vista que o Norte Global utiliza normalmente o termo *femicide*. A distinção conceitual entre os dois termos — de Diana Russell e Jill Radford (1992) à elaboração latino-americana de Marcela Lagarde (2005) e à leitura de Rita Segato (2020, p. 142) sobre sua complementaridade — foi desenvolvida no primeiro capítulo, mas interessa aqui observar o seu trânsito e adaptação nas intervenções dos coletivos. O próprio conceito tem raízes latino-americanas. Russell, que codirige com Radford o volume de 1992, situa o assassinato de mulheres no extremo de um *continuum* de terror antifeminino que inclui estupro, tortura e demais violências sexuais e físicas, e reconhece que sua formulação foi em parte inspirada pelas lutas de mulheres na América Latina (Chauvaud; Gaussot, 2019, p. 10-11). A noção de impunidade, central para caracterizar esses crimes, reaparece no debate francês contemporâneo (Daycard, 2023), e o crime de feminicídio, que passou a figurar na legislação belga em 2023, ainda não figura no Código Penal Francês.

Pensar o feminicídio como *continuum*, e não como evento isolado, aproxima-se da proposta de Verónica Gago (2020) de conectar as violências para produzir uma linguagem que vá além de catalogar as mulheres como vítimas. Citando Dora Barrancos, a pesquisadora

propõe que uma compreensão transversal das violências sofridas por corpos femininos e feminizados permite que questionemos como reconhecê-las e combatê-las. Para Gago:

> Conectar as violências nos oferece uma perspectiva compartilhada que é, ao mesmo tempo, específica e expansiva, crítica e não paralisante, que enlaça experiências. Cartografar as violências a partir de sua conexão orgânica, sem perder de vista a singularidade de como se produz o nexo entre cada uma, nos permite algo mais: produzir uma linguagem que vai além de catalogar as mulheres como vítimas (Gago, 2020).

Afirmamos, então, que o repertório mobilizado por esses coletivos tem raízes na arte feminista latino-americana, além das raízes nos movimentos sociais franceses, mesmo que não tenhamos encontrado menção a esse referencial. A partir da década de 1990, após os processos de redemocratização que marcaram a América Latina nos anos 1980, emergiram na região coletivos e artistas feministas cujas práticas se desenvolveram em torno do ativismo e do questionamento das estruturas patriarcais e sociais. Na Bolívia, o coletivo Mujeres Creando, fundado em 1992 em La Paz por María Galindo, Julieta Paredes e Mónica Mendoza — e apresentado no Capítulo 2 —, destacou-se por um artivismo combativo que mistura grafite, performances públicas e intervenções urbanas, abordando machismo, racismo, colonialismo e desigualdade social a partir de uma perspectiva anticapitalista e contracolonial. Utilizando o espaço público, o coletivo questiona as narrativas dominantes que perpetuam o patriarcado, com frases como "*Ni dios, ni amo, ni marido*" e "*Tu machismo mata*", e produz trabalhos críticos ao papel da Igreja na subjugação de mulheres, meninas e dissidências de gênero.

Mais que um programa de tomada do poder, o coletivo pleiteia a tomada da palavra em favor de um feminismo de rua, autônomo e da desobediência, e aposta na afetação do cotidiano e no fazer coletivo, definindo a criatividade e a sensibilidade como fatores essenciais: "nossa estratégia de luta é a criatividade e nosso espaço de trabalho são as zonas sensíveis do corpo de nossa sociedade" (Mujeres Creando, 2005, p. 215).[216] Assim, a criatividade figura como instrumento de luta e de mudança social, capaz de comover, mover, comunicar e provocar. O grafite, assim como as colagens, é uma ação de rua, de baixo custo e criminalizada, que faz da parede um território de enunciação. Tais práticas "acionam contradiscursos à colonialidade de gênero, articulando estratégias para tensionar estruturas patriarcais, raciais, coloniais e capitalistas" (Oliveira; Pedroni, 2026, p. 83).

A teórica e cofundadora do coletivo, Julieta Paredes, retomando o feminismo comunitário, afirma que optaram por um feminismo não racista e uma metodologia da

[216] No original: [...] nuestra estrategia de lucha es la creatividad y nuestro espacio de trabajo las zonas sensibles del cuerpo de nuestra sociedad (Mujeres Creando, 2005, p. 215).

"mulher como ser autobiográfico que recupera e escreve sua própria história a partir de seu corpo; [...] da complementaridade mulher-mulher na diferença e da libertação em comunidade" (Paredes; Guzmán, 2014, p. 51),[217] buscando uma maior heterogeneidade de pontos de vista e um diálogo entre mulheres que abarque as diferenças fundamentadas em uma variedade de experiências e ideologias. Para a autora, essa construção depende de uma ruptura com a posição de subalternidade imposta pela ordem colonial e patriarcal:

> Posicionar-se a partir da subalternidade é aceitar uma hierarquia, aceitar ser subalterna e falar desse lugar. Como feministas comunitárias, praticamos a autonomia epistêmica e, a partir dela, propomos o feminismo comunitário como uma teoria social que explica a articulação das opressões — mas que, fundamentalmente, tem uma proposta, um projeto. Ele nos tira do desalento em que o neoliberalismo nos lançou e nos permite construir nosso sonho de comunidade, em que as identidades são categorias políticas e metodológicas de articulação, e não de descrição, essencialismo e aceitação da subordinação (Paredes; Guzmán, 2014, p. 39).[218]

Ou seja, na proposta de feminismo comunitário do Mujeres Creando, é estabelecida uma ruptura radical com a posição de subalternidade, argumentando que enunciar o discurso a partir dessa condição chancela, inadvertidamente, as próprias hierarquias opressoras do sistema. Ao reivindicar a autonomia epistêmica, o movimento transcende a mera denúncia ou a resistência reativa para se firmar como uma teoria social propositiva, capaz de articular o combate às opressões sob um projeto coletivo que resgata o horizonte utópico diante da desesperança neoliberal. Sob essa ótica decolonial, as identidades deixam de ser rótulos meramente descritivos ou essencialistas e passam a atuar como ferramentas políticas e metodológicas de mobilização conjunta; afinal, como adverte o trecho, qualquer resistência teórica que abdique de construir uma alternativa concreta de vida e de relações humanas está fadada a se tornar funcional e conivente com o próprio sistema que visa combater.

Na Argentina, o coletivo Mujeres Públicas, criado em 2003 por Lorena Bossi, Fernanda Carrizo e Magdalena Pagano, adotou estratégias de ação gráfica e ativismo visual semelhantes ao conectar arte e política para denunciar a opressão de gênero, a violência contra mulheres e o controle sobre seus corpos, principalmente quanto ao direito ao aborto em

---

[217] No 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).

[218] No original: Posicionarse desde la subalternidad es aceptar una jerarquía, es aceptar ser subalternas y hablar desde ahí. Como feministas comunitarias hacemos práctica de la autonomía epistémica y desde ahí planteamos el feminismo comunitario como teoría social que explica la articulación de las opresiones pero que fundamentalmente tiene una propuesta, un proyecto, nos saca de la desesperanza en la que nos metió el neoliberalismo y nos permite construir nuestro sueño de comunidad, donde las identidades son categorías políticas y metodológicas de articulación y no de descripción, esencialismo y aceptación de la subordinación (Paredes; Guzmán, 2014, p. 39).

oposição à heteronormatividade compulsória. Inseridas no contexto da *marea verde* pela legalização do aborto e inspiradas pelo ativismo artístico do país contra os regimes ditatoriais, elas realizam colagens urbanas que dialogam com o contexto argentino e chamam atenção para a desigualdade salarial, o trabalho reprodutivo não remunerado e a objetificação feminina. Ao modo dos *escraches* e das intervenções do projeto Tucumán Arde, o coletivo realiza colagens em locais de grande visibilidade com dados sobre a violência contra mulheres e meninas, acesso ao aborto legal e frases como "*Si el Papa fuera mujer, el aborto sería ley*" (Fig. 64) e "*Si el 8 de marzo es el día de la mujer, qué pasa el resto del año?*", seguida pela resposta: discriminação, penalização do aborto, desemprego, estupro, lesbofobia, assassinato, pornografia, golpes, abuso sexual infantil, pobreza, invisibilidade, violência (Fig. 65).

É importante ressaltar que essas ações remontam, além do já mencionado *Tucumán Arde*, às práticas gráficas dos anos 1980 no Cone Sul, quando, sob as ditaduras, dispositivos como o *Siluetazo* na Argentina e o *NO+* no Chile geraram "intervenções gráficas abertas e reapropriáveis pela multidão" (Red Conceptualismos del Sur, 2012, p. 20).[219] Essas experiências integram um "giro gráfico" latino-americano de longa duração (Red Conceptualismos del Sur, 2024).



Figura 64 – Mujeres Públicas. *Globitos*, 2004. Buenos Aires, Argentina. Fonte: http://www.mujerespublicas.com.ar/

[219] No original: [...] dispositivos de intervención gráfica abiertos y reapropiables por la multitud (Red Conceptualismos del Sur, 2012, p. 20).

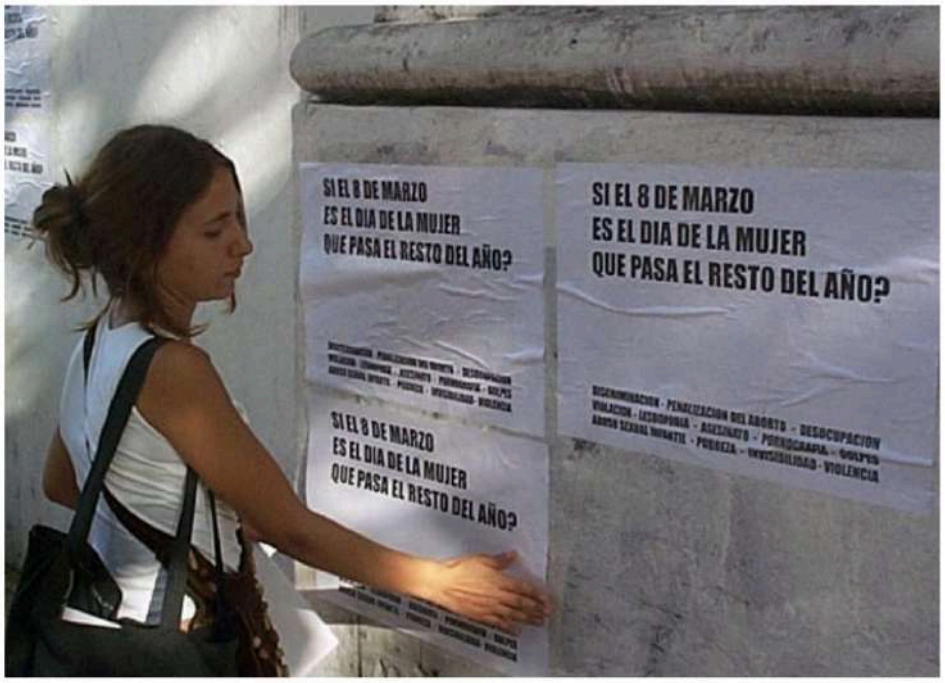


Figura 65 – Mujeres Públicas. Registro de intervenção. 8 de março de 2024, Buenos Aires, Argentina. Fonte: http://www.mujerespublicas.com.ar/

No Brasil, apesar da participação essencial dos movimentos de mulheres na construção da Constituição de 1988, a proliferação de artistas declaradamente feministas pode ser considerada tardia em comparação com os países vizinhos. Durante a ditadura civil-militar, a sobrevivência dos direitos das mulheres dependia das conexões do movimento feminista com a Igreja Católica e do papel desta na resistência contra a repressão. Pautas como aborto e liberdade sexual, abertamente discutidas por feministas e artistas nos Estados Unidos e no México em meados da década de sessenta e de maneira engajada na década de setenta, eram consideradas elitistas e liberais demais para as lideranças masculinas de esquerda no Brasil do mesmo período, que ainda valorizavam a domesticidade da mulher. Segundo 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).

Um dos principais exemplos de uma prática que combina feminismo e ativismo de forma declarada no país é a artista Panmela Castro, que, no início dos anos 2000, começou

sua trajetória com o grafite nas ruas do Rio de Janeiro sob o pseudônimo Anarkia Boladona e, em 2008, criou o "Grafiteiras Pela Lei Maria da Penha", projeto voltado a conscientizar sobre a lei, sancionada em 2006, que busca coibir a violência contra as mulheres e o feminicídio no Brasil.

Se há menor preocupação dos coletivos e artistas latinos em separar o que é arte do que é ação política, não parece haver consenso no movimento de colagens do Norte Global sobre se as intervenções são apenas manifestação política ou se podem ser, ao mesmo tempo, manifestação artística. A célula parisiense, intitulada *Collages Féminicides Paris*, afirma no livro *Notre colère sur vos murs* (2021) que as colagens são políticas, não artísticas, reiterando seu caráter de reivindicação e alegando que a classificação como "arte" neutralizaria o potencial político das intervenções (Mesnage; G., 2021, p. 25). O livro inclui registros de intervenções, textos sobre a posição política, sobre organização, e depoimentos de participantes sobre a importância individual e coletiva do trabalho que realizam. O coletivo se descreve como um movimento horizontal, sem liderança definida, e em *mixité choisie*,[220] cujos modos de ação — colar, registrar nas redes, manifestar — visam denunciar o sistema patriarcal e apoiar as vítimas, e não produzir obras de arte (Collages Féminicides Paris, 2021, p. 17).

Em contraponto, as colagens e os registros das intervenções foram tema de ao menos cinco exposições em galerias francesas, incluindo o trabalho das fotógrafas Tay Calenda e Léa Michaëlis, que compõem o já mencionado livro, o que reinstala, pela via institucional, a fronteira que o coletivo recusa. Em *Notre colère,* o coletivo reflete sobre como, mesmo sem a intenção de produzir sob a categoria artística, as colagens podem ter valor estético, afirmando que:

> Por fim, se há uma dimensão artística, ela jamais deve se sobrepor ao discurso militante. Esse ponto não é, portanto, o nosso objeto; todavia, convém lembrar isto: pensar que um (a arte) se sobrepõe ao outro (a política) é também ignorar que a arte, em todos os tempos, foi política (Mesnage; G., 2021, p. 27).[221]

[220] O termo descreve ambientes que são mistos, mas por escolha. Geralmente abertos a mulheres, pessoas trans, travestis e identidades não-binárias, mas que optam por restringir a presença de homens cisgêneros para garantir um espaço seguro de articulação e fala.

[221] No original: Enfin, si dimension artistique il y a, elle ne doit jamais prendre le dessus sur le discours militant. Ce point n'est donc pas notre objet, toutefois il convient de rappeler ceci: penser que l'un (art) se substitue à l'autre (la politique), c'est aussi ignorer que l'art a, de tout temps, été politique (Mesnage; G., 2021, p.27).

Essa oposição entre arte e política, contudo, também pode ser deslocada pela noção de ativismo visual, que descreve práticas em que a fronteira entre obra e ação se dissolve e a imagem opera como reivindicação no espaço público (Hartle; White, 2022).

Propomos uma leitura dessas intervenções inspirada pelas colocações de Julieta Paredes sobre as experiências do Mujeres Creando, na compreensão de que uma ação política pode ter valor estético e que arte e política são interligadas. Em 1999, o coletivo foi convidado a expor no Museu Reina Sofia, em Madri, e, ao invadir o espaço museal com intervenções que originalmente ocorrem nas ruas, algumas integrantes sentiram-se impostoras, fora das expectativas sobre o que é um artista. Paredes (2014, p. 52) sugere então uma reflexão: é possível ser uma impostora e expor em uma instituição como o Reina Sofia? A autora afirma, com base em sua teoria do feminismo comunitário, que uma construção feminista deve abarcar arte e cultura, assim como a política, e que as práticas artísticas e a criatividade nelas envolvida são um "instrumento de luta que sempre nos permite escapar da cooptação, uso e manipulação, é um instrumento que se renova constantemente e está sempre em movimento" (Paredes; Guzmán, 2014, p. 99).[222] Esse instrumento integra um projeto maior, a despatriarcalização, entendida não como reforma de equidade, mas como "ruptura com as ordens colonial e patriarcal" (Paredes; Guzmán, 2014, p. 46). Onde as Collereuses recusam o rótulo de arte para preservar o caráter político da colagem, o Mujeres Creando reivindica a arte como território de luta. Em ambos os casos, recusa-se o consenso que separa estética e política e faz-se do muro um espaço de dissenso.

Em consonância está a socióloga argentina Veronica Capasso, que investiga arte e cultura no contexto político latino-americano, com destaque para intervenções comunitárias urbanas:

> O apelo a novas táticas de intervenção comunicacional através da reapropriação do espaço público por meio de murais, grafite, performances etc. é visto como uma característica importante. Estas intervenções invadem um espaço de trânsito anônimo, tornando-o significativo e gerando novos espaços de dissidência. Por sua vez, 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 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

[222] No original: [...] 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).

> 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 90 (Capasso, 2011, p. 2).[223]

Essa complexificação do território da arte foi discutida pela cientista política belga Chantal Mouffe em sua teoria sobre o dissenso no espaço público. Para Mouffe (2013, p. 184), tais práticas funcionam como ferramenta de contestação ao discurso hegemônico, no qual as diferenças entre grupos antagônicos sofrem uma higienização, característica de uma noção de "democracia" neutra atrelada ao neoliberalismo — à qual se pode somar a lógica patriarcal. Claire Bishop, cuja teoria do antagonismo foi mobilizada no Capítulo 2, lembra, a partir de Ernesto Laclau e da própria Mouffe, que "uma sociedade democrática plenamente funcional não é aquela em que todos os antagonismos desapareceram, mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e postas em debate" (Bishop, 2004, p. 65-66).[224] Sem antagonismo, resta apenas o consenso imposto da ordem autoritária. Contra a leitura que vê nas práticas relacionais uma harmonia comunitária "intrinsecamente democrática" (Bishop, 2004, p. 67), as colagens valeriam menos pela comunidade que produzem do que pelo conflito que tornam visível, almejando romper com discursos estabelecidos sobre a condição da mulher, seja ela de subalternidade explícita, como na América Latina, ou velada, como na Europa.

Logo que as colagens francesas começam a ganhar tração na internet, um grupo de feministas localizado na Inglaterra começa a realizar o mesmo tipo de intervenção em Londres e arredores. Em 2021, com o sequestro e assassinato da jovem trabalhadora Sarah Everard, cometido por um policial da Polícia Metropolitana (Fig. 66 e Fig. 67), e a subsequente repressão da polícia contra manifestantes, as atividades se intensificam, assim como as discussões sobre a violência de gênero no país. Ao mesmo tempo, o envolvimento da monarquia com casos de exploração de menores de idade, principalmente pela proximidade

---

[223] Texto original: Se ve como característica importante la apelación a nuevas tácticas de intervención comunicacional a través de la reapropiación del espacio público mediante murales, grafitis, performances, etcétera. Estas intervenciones irrumpen en un espacio de tránsito, anónimo, volviéndolo significativo y generando nuevos espacios de disenso. A su vez, muchas veces, 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).

[224] Texto original: [...] a fully functioning democratic society is not one in which all antagonisms have disappeared, but one in which new political frontiers are constantly being drawn and brought into debate (Bishop, 2004, p. 65-66).

com figuras como Jeffrey Epstein e Jimmy Savile, é exposto, colocando diversas instituições britânicas sob o olhar crítico de coletivos feministas e da população em geral.

O assassinato de Sarah Everard, longe de ser uma anomalia isolada, funcionou como o estopim de uma crise estrutural sem precedentes na Polícia Metropolitana de Londres. Nos anos subsequentes, ocorreu uma sucessão estarrecedora de revelações que expuseram predadores sexuais fardados operando com aparente imunidade. O ápice dessa crise ocorreu no início de 2023 com o caso de David Carrick (Burns; Couchman, 2023), colega de unidade de Couzens, que se declarou culpado de 49 crimes sexuais, incluindo 24 estupros, cometidos ao longo de duas décadas contra doze mulheres. O impacto dessas prisões, somado a outros casos graves como o do oficial Cliff Mitchell (Dodd, 2023), foi chancelado institucionalmente pelo Relatório Casey, publicado em março de 2023. A auditoria independente, liderada pela baronesa Louise Casey, concluiu formalmente que a Met Police é uma instituição estruturalmente misógina, racista e homofóbica, em que denúncias de violência doméstica e assédio contra os próprios agentes eram sistematicamente acobertadas ou tratadas com leniência pela corregedoria.



Figura 66 – Feminist Collages. Intervenção com lambes, março de 2021, Londres, Inglaterra. Fonte: @feminist_collages_london, Instagram.

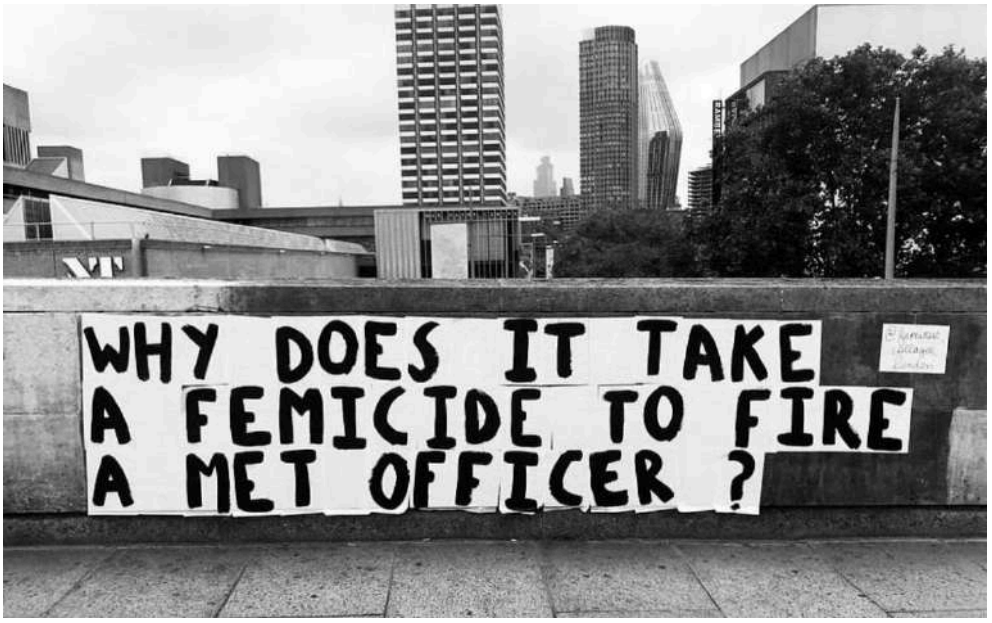


Figura 67 – Feminist Collages. "Porque é necessário um feminicídio para demitir um policial?" Intervenção com lambes, agosto de 2021, Londres, Inglaterra. Fonte: @feminist_collages_london, Instagram.

O coletivo inglês, assim como o precursor, conta com integrantes que migraram de outros países ou que são filhas e netas de imigrantes, e aborda acontecimentos na América Latina, principalmente Brasil (Fig. 68) e México, além do Irã e da Palestina. O movimento de colagens feministas também está presente no continente americano, com intervenções organizadas em cidades do Canadá, dos Estados Unidos e do Brasil (Fig. 69). Os mesmos temas de violência de gênero, violência policial e violência colonial são abordados de maneira interseccional pelos grupos, somados ao contexto de cada local, e é possível ver frases de luta que haviam sido traduzidas para o francês e o inglês retornarem ao espanhol, principalmente pelo envolvimento da comunidade latina nas intervenções realizadas em cidades como Nova Iorque (Fig. 70). Essas ramificações transnacionais funcionam como redes de presença política e solidariedade comunitária, fraturando o cotidiano urbano para impor a urgência das pautas feministas.



Figura 68 – Feminist Collages. “Brasil marcha porque Bolsonaro é mais perigoso que Covid.” Intervenção com lambes, junho de 2021, Londres, Inglaterra. Fonte: @feminist_collages_london, Instagram.



Figura 69 – Colagens Feminicídios. Intervenção com lambes, novembro de 2021, Itacaré, Bahia, Brasil. Fonte: @colagens_feminicidios_brasil, Instagram.



Figura 70 – Feminist Collages. Intervenção com lambes, julho de 2022, Nova Iorque, EUA. Fonte: @feminist_collages_nyc, Instagram.

Além dos memoriais com os nomes e histórias de vítimas de feminicídio e transfeminicídio, das palavras de ordem questionando as instituições que trabalham pela manutenção do patriarcado capitalista, a questão da Palestina (Fig. 71 e Fig. 72) figura como tema recorrente nas intervenções de vários coletivos de colagem feminista. Parece haver o entendimento, compartilhado também com várias de nossas referências, de que o que ocorre na região não é um conflito geopolítico isolado, mas o sintoma mais agudo das engrenagens combinadas do colonialismo moderno, do patriarcado e do capitalismo global. Rita Segato (2018), Judith Butler (2017) e Françoise Vergès (2020) denunciam a opressão histórica sobre a Palestina e denunciam a desumanização sistêmica da população civil, um processo que atua tanto como um dispositivo biopolítico para ditar quais vidas são passíveis de luto quanto como uma estratégia deliberada para desestruturar os laços comunitários e as redes de reprodução da vida que sustentam a resistência local. Sob essa ótica compartilhada, as autoras rechaçam as narrativas civilizacionais ocidentais que blindam ou justificam a violência estatal e a ocupação territorial, sustentando que a defesa da autodeterminação palestina e a denúncia do *apartheid* não constituem pautas secundárias, mas sim pilares éticos e políticos inegociáveis para a formulação de qualquer projeto contemporâneo de decolonialidade e de emancipação humana verdadeira. Ao que tudo indica, a Palestina é o território utilizado para

normalizar atos de violência cada vez mais brutais e dessensibilizar a população em larga escala, e todas as outras violências não vão cessar enquanto assim for. Muito pelo contrário.



Figura 71 – Feminist Collages. Intervenção com lambes, junho de 2021, Londres, Inglaterra. Fonte: @feminist_collages_london, Instagram.

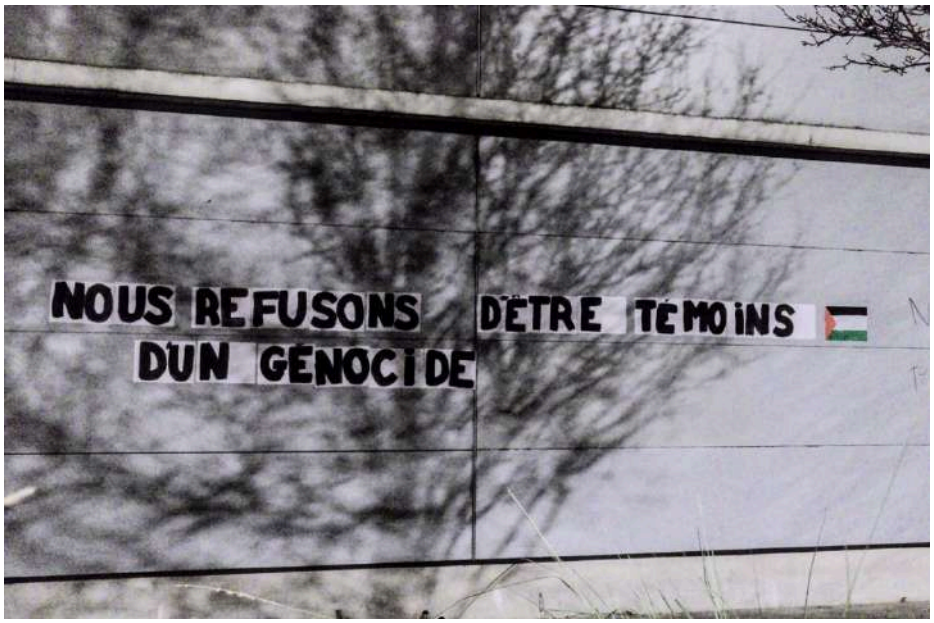


Figura 72 – Collages Féminicides Paris. "Nos recusamos a ser testemunhas de um genocídio". Intervenção realizada em 31 de dezembro de 2023. Paris, França. Fonte: @collages_feminicides_paris

5. TENSÃO E SENSIBILIDADE

Os capítulos anteriores cumpriram tarefas distintas. O primeiro e o segundo construíram o quadro teórico-histórico da pesquisa, com o segundo capítulo delimitando os conceitos de arte comunitária, participação, colaboração e artivismo. O terceiro e o quarto analisaram os estudos de caso: as poéticas de Tatyana Fazlalizadeh, Panmela Castro, Eleonora Ghioldi, Laia Abril e Lorena Wolffer, e os esforços coletivos do FORCE: Upsetting Rape Culture, da *Glorieta de las Mujeres que Luchan* e dos coletivos de colagem feminista reunidos sob o nome Collereuses. Este capítulo reúne as obras examinadas nos capítulos anteriores e as lê em conjunto, sob os dois termos que lhe dão título: tensão e sensibilidade. Sob a tensão, reúnem-se a participação, a colaboração e o tensionamento de discursos, porque cada uma dessas dimensões depende de um conflito que não se deixa pacificar — a tensão entre estética e política, entre autoria e coautoria, entre vítima e sobrevivente, entre a obra e a ordem que ela contesta. Não se trata de aplicar uma teoria a um material inerte, mas de instaurar, entre teoria e prática, a reciprocidade que Vera Zolberg (1990) atribui à sociologia da arte, na qual artistas, instituições e públicos coproduzem o sentido das obras.

Na primeira parte, examinamos como as poéticas analisadas operam um deslocamento da leitura tradicional da arte participativa em direção a uma autoria distribuída e a coautorias baseadas no testemunho, na colaboração. A noção de participação parte de Claire Bishop e ganha precisão na ideia de protocolo de Ricardo Basbaum e na definição de arte pública de Suzanne Lacy, que deslocam a autoria para uma coautoria distribuída entre artista e sobrevivente; Judith Butler e Athena Athanasiou fornecem a chave da relacionalidade e da despossessão. A colaboração é lida com Grant Kester e Shannon Jackson como regime de tempo e de infraestrutura, e situada, com Nancy Fraser e com Jacqueline Millner e Catriona Moore, na crise das redes de cuidado capturadas pela razão neoliberal. A discussão avança para o tensionamento dos discursos patriarcais e estatais, mobilizando os conceitos de agonismo de Chantal Mouffe e de antagonismo de Oliver Marchart para demonstrar como a ocupação do espaço público opera uma transubstanciação que converte superfícies de circulação urbana em verdadeiras esferas de litígio político. Por fim, aborda-se a produção de sensibilidades e a noção de contrapedagogia, evidenciando que essas práticas recusam o espetáculo do sofrimento para repolitizar o afeto, transformando o luto público e a dor acumulada em instâncias de agência e resistência coletiva.

Na segunda parte, aprofundamos a noção de contrapedagogia de Rita Segato, compreendida como uma reeducação do sentir que se opõe diretamente ao mandato da masculinidade e ao projeto capitalista de coisificação da vida, promovendo, em contrapartida, uma politicidade enraizada e vincular. Analisa-se criticamente a transição da figura arquetípica da vítima para o sujeito da sobrevivência, amparando-se nas críticas de Maria Galindo e Chandra Talpade Mohanty ao congelamento do testemunho e ao universalismo abstrato do feminismo hegemônico, e pela ressalva de Butler e Athanasiou contra o desprezo neoliberal pela vítima. Também mobilizamos o pensamento de Marta Lamas no papel político do afeto, da dor e da raiva. A discussão da autonomia, em Galindo, conduz à questão do território, mais especificamente o conceito de corpo-território de Verónica Gago, ancorado no debate de Butler e Athanasiou sobre a despossessão, que sustenta a leitura da violência de gênero como despossessão do corpo e da terra. A isso, amarramos a discussão sobre a solidariedade transnacional de Mohanty e no internacionalismo feminista de Montanaro, estruturando, a partir das diferenças comuns, um sujeito político de coalizão plural que se constitui e se compõe na própria dinâmica da luta. Assim, o texto chega ao conceito de solidariedade discutido pelas autoras e que pauta a forma de relação que liga as obras situadas sem apagar suas diferenças.

5.1 Entre a tensão e a sensibilidade: autoria distribuída, redes de suporte e a estética do dissenso

A noção de participação que orienta a pesquisa vem de Claire Bishop, para quem o problema está menos na ativação do espectador individual do que na dimensão social das relações que a participação convoca. Bishop (2006) distingue duas linhagens, uma autoral, que provoca os participantes, e outra desautorada, que abraça a criatividade coletiva, e aponta três agendas recorrentes desde os anos 1960: ativação, autoria e comunidade. O que separa a arte participativa de outras práticas relacionais é a centralidade das pessoas como meio e matéria, como no teatro e na performance (Bishop, 2012). As obras desta tese pertencem a esse campo, mas o deslocam: nelas, as pessoas não são matéria-prima de um projeto autoral, e sim sujeitos que entregam um testemunho e, com ele, parte da autoria.

Essas práticas não se ajustam a nenhuma das duas linhagens de Bishop. Não são desautoradas, pois Fazlalizadeh assina o desenho a carvão, Castro a pintura, Ghioldi a fotografia e Abril a montagem; mas não subordinam o participante ao desejo da artista. O que

se constitui é uma autoria distribuída. Em Fazlalizadeh, o retrato vem depois da entrevista, e a imagem do muro resulta de uma conversa na qual a participante oferece narrativa, frase e presença. Em Castro, o retrato parte da fotografia que a mulher envia e preserva a forma como ela quer ser vista — "se a mulher me enviou aquela foto, era assim que ela queria ser mostrada" (Castro, 2025). Em Ghioldi, o testemunho em primeira pessoa ratifica a coautoria, reforçada pela câmera abaixo da linha dos olhos, que coloca as retratadas "em posição de poder" (Ghioldi, 2025). A assinatura da artista não anula a coautoria do testemunho, ela a sustenta.

Essa estrutura tem nome na noção de protocolo de Ricardo Basbaum. Ao definir a obra contemporânea pelo "envolvimento do outro como participante em um conjunto de protocolos" (Basbaum, 2014), e não por um suporte ou uma forma, Basbaum desloca o problema da arte do objeto para o dispositivo. É o que fazem as obras reunidas aqui: o que importa não é o cartaz, a pintura ou o tecido, mas o protocolo que articula experiências singulares em uma cartografia coletiva. O varal de *El Tendedero*, de Mónica Mayer, é o protocolo inaugural dessa linhagem, e dele descendem os módulos da *Encuesta de Violencia a Mujeres* e os painéis dos *Muros de Réplica* de Wolffer, os quadrados do *Monument Quilt* e o varal comunitário da *Glorieta*. A obra é o protocolo, e o protocolo distribui a autoria. Basbaum acrescenta que a participação não garante eficácia política: depende de protocolos que liberem a iniciativa do participante sem subordiná-la. A "ética do limite" de Castro traduz essa exigência. Ao recusar "pegar na mão da mulher" e ao afirmar que "a saída tem que ser uma escolha dela", sob pena de "quebrar a confiança" (Castro, 2025), a artista desenha um protocolo que libera a iniciativa da sobrevivente em vez de capturá-la. A categoria de "artista-etc*"*, pela qual a artista atua como pesquisadora, mediadora, ativista e organizadora (Basbaum, 2013, p. 83), descreve trajetórias como a de Castro, articulada à Rede NAMI, ou a de Wolffer, que troca a palavra "obra" por "intervenções culturais" (Wolffer, 2015, p. 10).

A definição de arte pública de Suzanne Lacy completa esse quadro. O novo gênero de arte pública define-se pela relação que a obra estabelece com seus públicos: "toda arte postula um espaço entre o artista e o perceptor da obra", e, no novo gênero, "esse espaço é preenchido pela relação entre o artista e o público", a ponto de que, "para alguns, a relação é a obra de arte" (Lacy, 1995, p. 33). As poéticas analisadas fazem do encontro entre artista e sobrevivente — da escuta, da entrega da imagem, da redação do relato — a substância do trabalho. Mary Jane Jacob (1995) distinguia três modos pelos quais a arte produz mudança: o emblemático, o solidário e o participativo, este definido por um processo colaborativo. As obras da tese inscrevem-se no terceiro modo.

A participação examinada aqui difere do convívio celebrado pela estética relacional. Bishop recusava a leitura que vê nas práticas relacionais uma harmonia comunitária "intrinsecamente democrática" (Bishop, 2004, p. 67) e defendia a tensão entre a dimensão estética e a social, que não deve ser reconciliada (Bishop, 2012). Nas obras da tese, essa tensão é constitutiva, porque o que se partilha não é apenas o convívio, mas a experiência da violência. Participar entregando um testemunho de estupro, feminicídio ou abuso expõe quem participa, e por isso o cuidado e a segurança deixam de ser acessórios e passam a critério de forma, como nas oficinas do FORCE, em que a presença de profissionais e a possibilidade de costurar sem narrar em voz alta produzem o que Judith Herman (1992) chama de um processo de "estabelecimento da segurança".

Butler e Athanasiou (2013) dão à participação outra chave. Participar não é o ato de um sujeito soberano que decide contribuir, e sim o movimento pelo qual o eu se descentra e se abre à relação. As reuniões públicas "possibilitam e encenam uma performatividade da agência corporificada", em que a reivindicação "não se refere meramente a corpos individuais, individualmente possuídos, autossuficientes, mas à relacionalidade desses corpos" (Butler; Athanasiou, 2013, p. 178).[225] As participantes de *Stop Telling Women to Smile*, de *Retratos Relatos*, de *Guerreras* ou do *Monument Quilt* não somam dados a uma estatística, aparecem juntas, e a aparição conjunta é a forma política da obra. A esse "aparecer", Diana Taylor (2020) chama ¡presente!, "um ato de solidariedade, no sentido de responder, comparecer e estar com; um compromisso com o testemunho" (Taylor, 2020, p. 4).[226] A participação dessas obras não é apenas uma técnica de engajamento, mas também esse comparecer com o outro.

O conceito que dá título ao livro de Butler e Athanasiou esclarece o que está em jogo nessa relacionalidade. A despossessão tem, para as autoras, duas valências. Há a despossessão em sentido relacional, que descreve a condição de um eu nunca autossuficiente, constituído por outros e a eles exposto: "só podemos ser despossuídos porque já somos despossuídos. Nossa interdependência estabelece nossa vulnerabilidade às formas sociais de privação" (Butler; Athanasiou, 2013, p. 5).[227] E há a despossessão em sentido violento e privativo,

[225] No original: The public gatherings enable and enact a performativity of embodied agency, in which we own our bodies and struggle for the right to claim our bodies as "ours" [...] However, our claim does not refer merely to individual, individually owned, self-sufficient bodies, but rather to the relationality of these bodies (Butler; Athanasiou, 2013, p. 178).

[226] No original: [...] an act of solidarity as in responding, showing up, and standing with; a commitment to witnessing (Taylor, 2020, p. 4).

[227] No original: We can only be dispossessed because we are already dispossessed. Our interdependency establishes our vulnerability to social forms of deprivation (Butler; Athanasiou, 2013, p. 5).

aquela que retira de alguém a terra, os meios de vida, o corpo ou o direito; somos despossuídos, escrevem, "por poderes normativos que organizam a distribuição desigual das liberdades: deslocamento territorial, supressão dos meios de subsistência, racismo, pobreza, misoginia, homofobia, violência militar" (Butler; Athanasiou, 2013, p. 55).[228] A tarefa política, para as autoras, é pensar as duas valências em conjunto, sem que a afirmação da relacionalidade sirva de álibi para a expropriação. A violência de gênero examinada nesta tese é despossessão no segundo sentido — a expropriação do corpo das mulheres que Marcela Lagarde nomeia como "corpo-para-os-outros" —, e o que as obras fazem é mobilizar a primeira valência contra a segunda. Os módulos da *Encuesta de Violencia a Mujeres*, os relatos de *Guerreras*, os quadrados do *Monument Quilt* não negam a despossessão sofrida, eles reúnem os corpos despossuídos em uma cena na qual a exposição partilhada deixa de ser dano e se converte em ação. É nesse deslocamento que a vulnerabilidade, longe de se opor à agência, torna-se a sua condição, pois, como afirmam as autoras, "a vulnerabilidade corporal possibilita, em vez de minar, as reivindicações de autodeterminação" (Butler; Athanasiou, 2013, p. 99).[229]

A participação tem, contudo, limites que as próprias obras reconhecem. A autoria distribuída é assimétrica: a assinatura, o enquadramento e o acesso à instituição permanecem com a artista, e a participante ingressa em uma cena cujos termos não definiu por inteiro. Daí o risco, sempre presente, de que a participação se reduza a fornecer matéria-prima testemunhal a um projeto alheio, ou de que a artista fale pela participante em vez de com ela. As obras analisadas não eliminam esse problema, mas o administram com protocolos que devolvem à participante o controle do que se mostra, seja a escolha da fotografia em Castro, o testemunho em primeira pessoa em Ghioldi, ou a possibilidade de recuo em ambas. Nos trabalhos de Abril, a coautoria é irregular. A participação permanece uma relação desigual, que exige atenção contínua para não reinscrever a sobrevivente no lugar de que o trabalho pretendia retirá-la. Por vezes, esse limite converte-se em princípio. As Collereuses, por exemplo, abrem a participação nas colagens a qualquer pessoa, exceto homens cisgênero. A composição do corpo participante deixa de ser uma abertura neutra a todos e torna-se uma decisão sobre quem fala e a partir de que posição. A participação, nesse caso, não dissolve as

[228] No original: [...] we are dispossessed by normative powers that arrange the uneven distribution of freedoms: territorial displacement, evisceration of means of livelihood, racism, poverty, misogyny, homophobia, military violence (Butler; Athanasiou, 2013, p. 55).

[229] No original: [...] corporeal vulnerability enables (rather than undermines) claims of self-determination, and we must claim rights of bodily integrity even if our bodies are never simply our own (Butler; Athanasiou, 2013, p. 99).

relações de poder fingindo ignorá-las, mas constitui-se contra elas, e a própria escolha de quem participa é já uma tensão assumida.

Se a participação distribui a autoria, a colaboração descreve o regime de tempo e de infraestrutura que a torna possível. Grant Kester (2011) sustenta que as práticas colaborativas complexificam a autonomia estética, produzem conhecimento ao atuar nos planos estético e social, e exigem um engajamento longo e situado. O lugar da produção criativa desloca-se "do nível da ideação independente por parte do artista para um intercâmbio indeterminado e de autoria coletiva entre múltiplos interlocutores" (Kester, 2011, p. 114).[230] A duração distingue a colaboração do tempo curto da exposição, e é o traço recorrente das obras: *Guerreras* é, para Ghioldi (2025), "o eixo principal, a coluna vertebral" de quinze anos de trabalho; *Retratos Relatos* nasce de quinze anos de Rede NAMI; as intervenções de Wolffer vão de 2007 ao presente; o *Monument Quilt* atravessa seis anos; a *Glorieta* resiste por mais de cinco, as Collereuses por quase uma década.

Kester (2011) também aborda uma tensão que percorre a colaboração, a do indivíduo e do coletivo, do autor singular e da autoria partilhada. Para sustentá-la, o autor recusa um pressuposto da vanguarda. A tradição vanguardista, escreve, assenta-se em "um modelo particular de recepção (baseado no choque ou na ruptura), a suposição a priori da ingenuidade perceptiva ou cognitiva do espectador e a crença no poder intrinsecamente transgressor ou libertador do desejo" (Kester, 2011, p. 11).[231] À estética do choque, que supõe um público a ser despertado de fora, Kester contrapõe práticas fundadas no trabalho compartilhado entre os participantes, nas quais o conhecimento nasce do intercâmbio, e não da provocação. Há nisso uma tensão produtiva com a ênfase no antagonismo que se discutirá adiante. As obras analisadas não despertam um espectador ingênuo com um choque, ainda que em alguns casos a intenção seja essa, mas tampouco se resolvem em diálogo apaziguado.

Shannon Jackson (2011) completa esse argumento ao mostrar que opor autonomia e engajamento é uma falsa dicotomia, pois toda arte depende de redes de suporte, e a pergunta é como cada prática constrói ou problematiza essas redes. A leitura interessa à arte sobre violência de gênero porque a violência patriarcal não é acidente do tecido social, e sim efeito do desmantelamento das infraestruturas de cuidado, escuta e reparação que poderiam contê-la.

---

[230] No original: The locus of creative production is displaced from the level of independent ideation on the part of the artist to an indeterminate, collectively authored exchange among multiple interlocutors (Kester, 2011, p. 114).

[231] No original: The constituent elements of this avant-garde tradition include a particular model of reception (based on shock or disruption), the a priori assumption of the viewer's perceptual or cognitive naïveté, and a belief in the intrinsically transgressive or liberatory power of desire or a-rational somatic experience (Kester, 2011, p. 11).

As obras respondem ao tornar visíveis as relações de suporte e, em alguns casos, também as constroem. A Rede NAMI é uma infraestrutura de produção de protocolos e circulação de saber, erguida onde o Estado, segundo Castro (2025), "não está preparado"; a organização Atravesados por el Femicidio, que se articula com Ghioldi, sustenta uma rede de apoio a familiares; a *Glorieta* reúne jardim, varal de denúncias, mosaicos com nomes e atendimento jurídico e psicológico; o FORCE articula cem organizações de sobreviventes, com profissionais de saúde mental nas oficinas e protocolos de consentimento que se estendem ao arquivamento. Em todos estes casos, a obra é parte da infraestrutura de cuidado.

A colaboração comparece nas obras em graus distintos, e convém detê-los. Nas poéticas individuais, ela se concentra na relação entre a artista e cada participante. A coautoria é efetiva, ainda que a execução permaneça com a artista. Nos esforços coletivos, a colaboração alcança a própria produção: os quadrados do *Monument Quilt* são costurados por centenas de mãos, a *Glorieta* é sustentada por uma frente de cerca de vinte coletivos, e as colagens das Collereuses são afixadas por células horizontais sem autoria assinada. É o deslocamento que Kester (2011, p. 114) descreve, da ideação individual ao intercâmbio de autoria coletiva, e as obras da tese percorrem todo o seu intervalo, da escuta de uma artista à execução do trabalho por uma multidão.

Essa colaboração não se restringe à relação com as sobreviventes; estende-se às equipes e às instituições, e é aí que se sustenta no tempo. Castro descreve a divisão de trabalho na Rede NAMI que permite acolher relatos de violência sem ser destruída por eles; Ghioldi leva *Guerreras* ao Senado e ao Ministerio de la Mujer; Wolffer produz a *Encuesta de Violencia a Mujeres* com o Inmujeres-DF e os *Mapas/Mesas de diálogo de supervivencia* com a Universidad Autónoma Metropolitana; o FORCE articula cem organizações de sobreviventes e firma com museus e universidades os protocolos do arquivo disperso do *Monument Quilt*; as Collereuses funcionam como grupos de apoio e direcionamento a organizações como a NousToutes. Essa trama confirma a leitura de Zolberg (1990), segundo a qual a obra é coproduzida por artistas, instituições e públicos, e a de Jackson (2011), para quem importa saber como cada prática constrói e mantém as suas redes de suporte. Nessas obras, a colaboração é menos um tema do que a condição material de sua existência. Sem a equipe, a parceria institucional e a comunidade que a acolhe, o trabalho não se realiza nem perdura.

Esse desmantelamento tem nome. Nancy Fraser (2012) descreve a forma como o feminismo da segunda onda foi capturado pela razão neoliberal, restando, no momento de crise, "a oportunidade de reativar a promessa emancipatória do movimento" (Fraser, 2012, p.

3).[232] As infraestruturas erguidas pela Rede NAMI, pela FAML ou pelas células de colagem são respostas práticas a essa captura. Elas recusam tanto o abandono neoliberal quanto a tutela estatal. A ética do cuidado, que Jacqueline Millner e Catriona Moore (2022) situam no centro das práticas feministas, a prioridade da interdependência sobre a autonomia, que as autoras chamam, com Carol Gilligan, de "revolução de valores", não é sentimento privado, e sim método. O craftivismo do *Monument Quilt* é seu exemplo: a costura é técnica que produz um objeto e situação que sustenta a escuta, de modo que o trabalho têxtil "associa ações individuais a visões mais amplas de mudança cultural" (Millner; Moore, 2022, p. 129). A precariedade do tecido transfere à comunidade a tarefa de manter a memória, e a costura é menos meio de produzir objetos e mais modo de produzir relações.

A colaboração não se reduz, porém, à convivência sem atrito. Em *A virada social*, Bishop (2008, p. 145) recusa que se avalie a arte colaborativa apenas pela ética e afirma que "os melhores exemplos de arte baseada na colaboração social tentam pensar o estético e o sociopolítico juntos, sem os submeter à ética". Esse alerta vale para a leitura das obras analisadas. O valor de uma prática colaborativa não está na inclusão em si, mas no modo como ela sustenta a tensão entre forma e função. Oliver Marchart (2019) acrescenta que a coletividade só é política quando mediada pelo antagonismo: "enquanto condições como coletividade, organização e estratégia não forem mediadas pelo antagonismo, não há nada de verdadeiramente político em tal prática" (Marchart, 2019, p. 180).[233] O que torna política a ação coletiva do FORCE, da FAML ou das Collereuses não é a reunião, mas o fato de essa reunião se constituir contra uma ordem.

Os limites da colaboração merecem exame próprio. Bishop (2008, p. 148) observa que a virada social "incitou uma virada ética na crítica da arte", na qual os artistas passam a ser "julgados por seus processos de trabalho", e que esse deslocamento privilegia "a intencionalidade autoral (ou sua humilde falta)" em detrimento da significância da obra como forma social e estética (Bishop, 2008, p. 150). O risco é duplo. De um lado, a colaboração pode ser avaliada pelas boas intenções de quem a conduz, quando, como adverte a autora, "boas intenções não devem conferir imunidade à análise crítica" (Bishop, 2008, p. 155). De outro lado, a retórica da participação aproxima-se daquela que governos neoliberais empregam para "dirigir políticas de inclusão social" (Bishop, 2008, p. 147), de modo que a

[232] No original: In the second, the movement unwittingly supplied a key ingredient of what Luc Boltanski and Eve Chiapello call the "new spirit" of neoliberal capitalism. In the third (present) moment, of capitalist crisis, feminists have the chance to reactivate the movement's emancipatory promise (Fraser, 2012, p. 3).
[233] No original: [...] as long as conditions such as collectivity, organization, and strategy are not mediated by antagonism, there is nothing truly political about such a practice (Marchart, 2019, p. 180).

arte colaborativa corre o risco de prestar, a baixo custo, o serviço que o Estado desmantelou — a mesma infraestrutura cuja ausência Jackson (2011) e Fraser (2012) diagnosticam. As obras analisadas convivem com esse limite. A duração que as sustenta é também assimétrica, pois a artista pode partir e a comunidade permanece, e a parceria institucional que viabiliza o trabalho é a mesma que pode absorvê-lo. Sustentá-las como prática crítica, e não como serviço, depende de manter a tensão que Bishop reivindica e o antagonismo que Marchart exige.

A colaboração reorganiza a autoria, e a estrutura desta tese, esperamos, torna isso visível na passagem das poéticas individuais do terceiro capítulo aos coletivos do quarto. Wolffer é o elo dessa passagem, pois desloca o trabalho das performances individuais para as intervenções colaborativas e deixa de falar pelas mulheres para enunciar com elas. Essa genealogia de diluição da autoria tem raízes latino-americanas e vai do *siluetazo* argentino ao feminismo comunitário de Julieta Paredes, formulado no Mujeres Creando, com o princípio da "complementaridade de mulheres na diferença e a liberação em comunidade" (Paredes; Guzmán, 2014, p. 51), neste último, com espaço para a diferença, a divergência e o antagonismo. Kelley Jr. e Kester (2017) analisam essas práticas coletivas latino-americanas e demonstram que a colaboração, na região, não é técnica de gestão de públicos, e sim projeto de construção do comum.

A colaboração inclui, por fim, a produção coletiva de conhecimento sobre as relações de poder. André Mesquita (2008, p. 10) situa a ação coletiva no centro do ativismo artístico, ao afirmar que "é no coletivo que o ativismo encontra a sua realização criativa", e, na tese em que estuda os mapas de coletivos como Bureau d'Études e Iconoclasistas, formula a noção de contracartografia para os projetos "dedicados a mapear sistemas de poder e conflitos visíveis e invisíveis em redes, territórios, instituições e fronteiras" (Mesquita, 2013, p. 31). Mapeamentos desse tipo, escreve, "revelam conexões invisíveis e, em alguns casos, potencializam movimentos e comunidades" (Mesquita, 2013, p. 11). Os mapas das zonas inseguras desenhados por estudantes em *Mapas/Mesas de diálogo de supervivencia*, o organograma de nomes traçado à mão por Ghioldi e a deriva das Collereuses na cidade são contracartografias, pois conectam os fios da violência para torná-la inteligível como estrutura, e não como soma de casos.

A intervenção dessas práticas no campo simbólico, na disputa dos sentidos sobre a violência, sobre o corpo das mulheres e sobre o espaço público, pode ser lida a partir do modelo agonístico de Chantal Mouffe, mas ela é potencializada pelo antagonismo proposto por Oliver Marchart. Mouffe recusa a concepção consensual do espaço público e sustenta que

"o espaço público é um campo de batalha em que diferentes projetos hegemônicos são confrontados, sem qualquer possibilidade de reconciliação" (Mouffe, 2013, p. 188). Desse pressuposto decorre sua definição de arte crítica: "arte crítica promove dissidência: torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar" (Mouffe, 2013, p. 190). A produção examinada na tese realiza esse trabalho de tornar visível o que o consenso patriarcal mantém na sombra. Mouffe esclarece, ainda, que não há terreno neutro, pois "existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética", de modo que "não considero ser possível fazer uma distinção entre arte política e não política" (Mouffe, 2013, p. 190). A proposição ecoa a tensão do quarto capítulo entre a recusa do rótulo de arte e a reivindicação da arte como território de luta, sem capitular ao consenso que separa estética e política.

Marchart desloca o fundamento dessa arte do agonismo para o antagonismo: "é essa noção de antagonismo, e não o conceito de agonismo, que deve informar nossa estética conflitual" (Marchart, 2019, p. 28).[234] A distinção importa, pois as obras não encenam um debate entre adversários que se reconhecem como legítimos, e sim um conflito entre quem reivindica o direito de aparecer e as estruturas que o negam. É o caso da disputa material da *Glorieta*, em que cada demão de cinza tenta restaurar o silêncio e cada reescrita reafirma a presença das ausentes, e do Acordo de Coexistência que, em vez de resolver o conflito, o inscreve no território, conforme a leitura de Karina Bidaseca (2022) sobre o terceiro espaço. Não há reconciliação entre o relato estatal e o relato comunitário; há um arranjo em que a versão oficial deixa de ser a única autorizada a falar — o que Bishop, com Laclau e Mouffe, descreveu ao afirmar que a sociedade democrática "não é aquela em que todos os antagonismos desapareceram, mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e postas em debate" (Bishop, 2004, p. 65-66).

A escolha de Marchart pelo antagonismo é, ela mesma, uma crítica a Mouffe. O autor objeta que o pluralismo agonístico "doma" o conflito ao convertê-lo em disputa regulada entre adversários que se reconhecem como legítimos, e endossa a objeção de que essa domesticação "implica uma visão enganosa e incompleta da transformação social", a qual envolveu historicamente "episódios de violência, ocupação física, insurreição armada e formas sistemáticas de recusa" (Marchart, 2019, p. 27).[235] O antagonismo, na acepção de Laclau e

[234] No original: It is this notion of antagonism, rather than the concept of agonism, that should inform our conflictual aesthetics (Marchart, 2019, p. 28).

[235] No original: [...] substantive political change during the modern period has routinely involved episodes of violence, physical occupation, armed insurrection, and systemic forms of refusal [...] the "taming" of conflict

Mouffe, que Marchart reivindica, aponta para algo mais radical do que a relação amigo/inimigo. Ele aponta para a contingência última de toda ordem social. A consequência para a leitura dos esforços coletivos é direta. A disputa material da *Glorieta*, a colagem ilegal das Collereuses ou a projeção dos relatos do FORCE sobre a fachada do Capitólio não se deixam descrever como deliberação entre partes legítimas; são recusas que expõem o caráter excludente da ordem contestada, e não tentativas de nela serem acomodadas.

Para Marchart, a estética conflitual é conflitual "em um duplo sentido: entra em conflito com a estética dos ideólogos espontâneos do campo da arte — a estética da complexidade simplista — e busca elaborar as implicações políticas da prática artística conflitual" (Marchart, 2019, p. 23).[236] À falsa complexidade com que o campo dissimula a dimensão política da obra sob a aparência de sofisticação, o autor opõe a "simplicidade complexa do antagonismo" (Marchart, 2019, p. 28),[237] a clareza de uma posição assumida diante de um conflito real. As obras analisadas inscrevem-se desse lado. A frase direta de um lambe de Fazlalizadeh, o nome de uma vítima costurado em um quadrado do *Monument Quilt* ou escrito em um muro pelas Collereuses, não simplifica o problema da violência de gênero, mas toma posição nele. Marchart descreve o que ocorre quando essas práticas tomam o espaço urbano e chama o processo de transubstanciação:

> [...] o espaço público do tráfego será transformado em uma esfera pública de protesto. Este é o momento, se quisermos, da transubstanciação: o momento em que uma coisa mundana, como uma praça pública, aparece sob uma luz distinta, como uma esfera de reunião, debate e luta política (Marchart, 2019, p. 41).[238]

É o que fazem os lambes de Fazlalizadeh, que convertem o muro, superfície do discurso publicitário e masculino sobre a cidade, em suporte da fala de mulheres e pessoas não binárias; de *Inventario*, de Wolffer, que sobrepõe as cifras da violência às silhuetas das atrizes do cinema mexicano e recupera "um dos principais terrenos de expressão do neoliberalismo para ressignificá-lo" (Wolffer apud Eguiluz Ornelas, 2010, p. 65); da campanha *Pink Loves Consent*, do FORCE, cujo desvio da marca Victoria's Secret levou a empresa à Justiça; e das intervenções das Collereuses, cuja folha branca de letras pretas se

---

advocated by Mouffe on behalf of agonistic pluralism entails a misleading and incomplete view of societal transformation (Marchart, 2019, p. 27).

[236] No original: [...] an aesthetics that is conflictual in a double sense: it conflicts with the aesthetics of the spontaneous ideologists of the art field (the aesthetics of simplistic complexity), and it seeks to work out the political implications of conflictual artistic practice (Marchart, 2019, p. 23).

[237] No original: [...] the complex simplicity of antagonisms (Marchart, 2019, p. 28).

[238] No original: [...] the public space of traffic will be transformed into a public sphere of protest. This is the moment, if you wish, of transubstantiation: the moment when a mundane thing such as a public square appears in an entirely different light as a sphere of assembly, debate, and political struggle (Marchart, 2019, p. 41).

opõe à saturação publicitária e reivindica o "direito de olhar" (Mirzoeff apud Hartle; White, 2022, p. 22). As Collereuses, que se definem como um movimento de desobediência civil, fazem da ilegalidade da colagem noturna a forma do antagonismo. Colar sem permissão é recusar a ordem, e não pedir-lhe reconhecimento. Para Mouffe (2013, p. 181), aliás, "arte pública não é arte em espaços públicos, mas uma arte que institui um espaço público". Em cada caso, uma praça, um vagão ou um muro deixa de ser superfície de circulação e se torna espaço de litígio.

Esse litígio tem formulação em Vera Pallamin, que, lendo Rancière, descreve o dissenso como "uma série de atos conflitantes em torno do comum, que levam à reconfiguração do sensível" (Pallamin, 2015, p. 28-29). Tomar a palavra, nesse sentido, "não significa ocupar um espaço discursivo já existente, mas escavar e conformar este próprio espaço ao mesmo tempo em que nele se instala" (Pallamin, 2015, p. 29). As mulheres que escrevem suas réplicas nos *Muros de Réplica* do Zócalo e as Collereuses que "vandalizam" as cidades não ocupam um espaço de fala disponível. Elas o instauram.

O tensionamento incide também sobre as instituições. *On Rape*, de Laia Abril, desloca a narrativa visual da vítima para as instituições policiais, religiosas, médicas e jurídicas, e intervém no que Linda Martín Alcoff (2018, p. 12) chama de "formação discursiva" das culturas do estupro, o conjunto de molduras que define "quem pode ser vitimado, quem pode ser acusado, quais narrativas são plausíveis". Ao colocar na primeira página a fotografia policial dos agressores de *La Manada*, Abril inverte a atribuição de responsabilidade. A disputa atinge, enfim, a memória e o território. Se o necropoder "administra o desaparecimento e não se limita a produzir cadáveres" (Mbembe, 2018), devolver nome e rosto a quem foi reduzido a número é contrariar o apagamento. Os memoriais das Collereuses, a parede de mais de mil nomes e os mosaicos da *Glorieta*, as cruzes de Ciudad Juárez e os antimonumentos da *Ruta de la Memória* são uma tentativa de executar essa devolução.

Há, também, um limite entre o tensionamento e sua degradação. Emilie Brigouleix (2019) adverte contra dois riscos do artivismo: a perda de autonomia, quando a obra se subordina aos movimentos, e a folclorização, quando o espetáculo se sobrepõe à eficácia. O alerta converge com a recusa de Bishop em subordinar a estética à ética. As obras que sustentam a tensão entre forma e função política são as que escapam a esses riscos.

Até aqui tratamos das tensões e agora cabe passar para a sensibilidade. Ao descrever, com Pallamin, o dissenso como reconfiguração do sensível, vimos que disputar os discursos sobre a violência e redistribuir o que pode ser visto e sentido no comum são um só movimento: o tensionamento não produz apenas conflito, produz uma sensibilidade. A mesma

autora acrescenta, ainda lendo Rancière, que o dano em torno do qual essas práticas se organizam "não se vincula a nenhuma dramaturgia da vitimização" (Pallamin, 2015, p. 30), mas institui quem toma a palavra como sujeito político. Eis a torção que liga os dois polos deste capítulo: o conflito que se faz sensibilidade e a vítima que se faz sujeito, e assim, sobrevivente.

Para Rancière, há "na base da política, uma estética", e a política "ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer" (Rancière, 2009, p. 16). As práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm "na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (Rancière, 2009, p. 17). Nosso interesse é demonstrar que essas obras não representam a violência. Elas redistribuem o sensível, buscando alterar quem pode ser visto e ouvido, e o que conta como objeto de percepção pública. A mulher reduzida à condição de vítima anônima, apenas um nome em uma lista ou um número em uma contagem, ou de silhueta estatística, passa a ocupar a posição de quem tem nome, rosto, território e fala. Ela passa, a partir dessa leitura de Rancière, da parte dos que não têm parte à condição de sujeito de um discurso audível.

É um efeito comum às poéticas analisadas. Fazlalizadeh recusa "a forma da estatística sem corpo" e devolve nome e rosto a cada relato; Castro preserva, na pintura, a autorrepresentação da sobrevivente, contra a expropriação das imagens jornalísticas e jurídicas; Ghioldi confere às retratadas "a autoridade dos corpos que sustentam um relato, e não a fragilidade dos corpos exibidos como prova de um dano"; Abril, em *Power Rape*, transforma as roupas das vítimas em objetos de uma autoenunciação. Em todos comparece o que Emma Lewis (2021, p. 6) atribui à fotografia feminista — "tornar as mulheres críveis e audíveis" —, que se traduz, em Rancière, como reconfiguração do sensível. O dissenso e a produção de sensibilidades são, então, duas faces de um gesto. Tensionar o discurso é redistribuir o sensível.

Essa sensibilidade não é a exibição da dor. As obras recusam o espetáculo do sofrimento. O retrato funciona, em Castro, como "processo curativo" e rito de luto que "enterra" a experiência sem anulá-la (Castro, 2025). Ghioldi recusa o estereótipo do corpo abusado e fotografa a força. Abril pixeliza ou granula as imagens explícitas para mantê-las legíveis sem convertê-las em pornografia do horror. O que essas decisões produzem não é a compaixão distante, que mantém o espectador na posição de quem observa um sofrimento alheio, mas a percepção da dignidade e da sobrevivência. Lacy situou esse gesto no centro da arte feminista, ao afirmar que, diante de problemas sem solução rápida, "pode nos restar

apenas nossa capacidade de sentir e testemunhar a realidade que se desenrola ao nosso redor", e que "esse sentimento é um serviço que os artistas oferecem ao mundo" (Lacy, 1995, p. 174-175).

O afeto, aqui, não é sentimentalismo, e sim método e fonte de conhecimento. Marta Lamas (2021) recusa a hierarquia que separa a razão da emoção e situa o sentir como saber político, de modo que a dor narrada em público fundamenta o argumento feminista em vez de enfraquecê-lo. É o que Castro nomeia, com Vilma Piedade, como dororidade — "é a dor que acaba criando essa força política para mudar" (Castro, 2025) —, e o que Clare Hemmings, citada por Millner e Moore (2022, p. 35), resume ao afirmar que "o afeto é o que sustenta o feminismo e lhe dá vida". A produção de sensibilidades é, então, a constituição de uma disposição afetiva que torna possível a ação: o luto convertido em protesto em *Mourning and Rage*, do FORCE, ou na vigília da *Glorieta*, em que, como observa Athena Athanasiou (2016, p. 258), enlutar publicamente as vítimas descartáveis contraria "a economia biopolítica da inimizade e da descartabilidade". Butler e Athanasiou (2013) descrevem o ser afetado como condição da ação:

> A condição de ser movido por aquilo que se vê, se sente e se vem a conhecer é sempre uma condição na qual nos encontramos transportados para outro lugar, para outra cena, ou para um mundo social no qual não somos o centro. E essa forma de despossessão constitui-se como uma forma de responsividade que dá origem à ação e à resistência, ao aparecer junto com outros, no esforço de exigir o fim da injustiça (Butler; Athanasiou, 2013, p. xi).[239]

Essa responsividade descreve o limiar em que Ghioldi situa o espectador. Ao afirmar que "embora esses depoimentos sejam únicos, nos vemos refletidas; pode ser que não tenha acontecido o mesmo conosco, mas poderia ter acontecido" (Ghioldi, 2025), a artista coloca o público na zona em que a singularidade do testemunho se torna possibilidade comum sem virar equivalência. É uma sensibilidade de coimplicação, não de apropriação, distinção que Marianne Hirsch (2016) mantém ao descrever uma pós-memória que pratica a vulnerabilidade "como uma forma de sintonia e responsabilidade" sem "homogeneizar o sofrimento" (Hirsch, 2016, p. 84). A ética dessa produção de sensibilidades é a que Butler e Athanasiou formulam como pergunta: se haveria "um modo de responder ao chamado dos despossuídos sem

[239] No original: The predicament of being moved by what one sees, feels, and comes to know is always one in which one finds oneself transported elsewhere, into another scene, or into a social world in which one is not the center. And this form of dispossession is constituted as a form of responsiveness that gives rise to action and resistance, to appearing together with others, in an effort to demand the end of injustice (Butler; Athanasiou, 2013, p. xi).

despossuí-los ainda mais" (Butler; Athanasiou, 2013, p. 112).[240] A resposta que as obras ensaiam é a escuta longa, a coautoria do testemunho e o respeito ao recuo.

Essa sensibilidade tem materialidade. A escolha de suportes do universo doméstico — o varal de *El Tendedero*, os vestidos da série *Indumentária Marcada* de Castro, os tecidos do *Monument Quilt* e das arpilleras chilenas — não é decorativa, pois carrega, no objeto cotidiano desvalorizado, um testemunho de violência, fazendo com que, nas palavras de Andrea Giunta (2013, p. 13), "o doméstico [desse] uma guinada em direção ao político". A carga tátil desses materiais produz uma sensibilidade distinta da do monumento em pedra ou bronze, e é por isso que o *Monument Quilt* pode ser lido como contramonumento. A sensibilidade dessas obras é inseparável da matéria com que são feitas, e essa matéria é um argumento sobre quais experiências se inscrevem na memória pública.

Há, ainda, um ponto de convergência de todos esses aspectos de tensão e sensibilidade na noção de contrapedagogia. Rita Segato descreve as pedagogias da crueldade como o conjunto de atos e práticas que ensinam os sujeitos a converter a vida em coisa e a ler o sofrimento como espetáculo, treino de insensibilidade exigido por uma ordem que se sustenta no descarte de corpos (Segato, 2018). A exibição da morte como mensagem, examinada em capítulos anteriores sob a noção de pedagogia da crueldade, e a economia que torna algumas vidas passíveis de luto e outras não são efeitos dessa pedagogia. Se a violência se ensina, ela também se desaprende, e as práticas reunidas nesta tese podem ser lidas como contrapedagogias: reeducações da sensibilidade que recompõem o vínculo que a crueldade rompe.

Essa dimensão pedagógica é explícita nas obras. Suzanne Lacy descreve a arte de prática social como pedagogia pública e, com Pablo Helguera (2018), reúne projetos que articulam engajamento, pedagogia e mobilidade, como *Skin of Memory*, em que o testemunho coletivo de uma comunidade marcada pela violência se converte em museu móvel, ou *The School of Panamerican Unrest*, em que sessões de escrita e conversa coletivas tornam o trabalho um dispositivo de aprendizado. Millner e Moore (2022, p. 85) situam essas práticas em uma virada pedagógica da arte, em que a obra é espaço de aprendizado partilhado, e não veículo de uma mensagem fechada. As oficinas do FORCE, a formação de adolescentes negras pela Rede NAMI, as mesas de diálogo de Wolffer e a escrita coletiva de contratos em *Públicas*, as oficinas e o jardim de memória da *Glorieta* são contrapedagogias nesse sentido.

[240] No original: The question might be whether there can be a way to answer the call of the dispossessed without further dispossessing them (Butler; Athanasiou, 2013, p. 112).

Ensinam a sentir, a escutar e a estar com, contra o treino de indiferença das pedagogias da crueldade.

Essa reeducação da sensibilidade é também uma pedagogia da presença. O ¡presente! de Diana Taylor (2020) — comparecer, testemunhar, acompanhar — informa essas práticas, segundo a autora, "epistêmica, política, artística e pedagogicamente" (Taylor, 2020, p. 5).[241] É uma pedagogia do cuidado e da cura, no sentido que bell hooks atribui ao amor como prática de reconhecimento do outro como sujeito de direitos. Castro descreve o retrato como gesto que "enterra" a experiência da violência e abre a possibilidade de a sobrevivente ser vista em estado de superação; nessa medida, *Retratos Relatos* ensina uma relação com a dor que recusa a economia patriarcal do isolamento e da repetição.

Lidas em conjunto, as práticas analisadas têm em comum quatro eixos em diálogo. A participação distribui a autoria do testemunho; a colaboração a sustenta na duração e a inscreve em infraestruturas de cuidado que o Estado não garante; o tensionamento de discursos converte essa autoria em disputa contra a hegemonia patriarcal e contra a gestão estatal da memória; e a produção de sensibilidades redistribui o que pode ser visto, ouvido e enlutado. A contrapedagogia nomeia o que essa redistribuição faz: educa uma sensibilidade contrária à crueldade. Tensão e sensibilidade, que intitulam este capítulo, não se opõem. A tensão que essas obras sustentam é a condição de uma sensibilidade nova, e a sensibilidade que cultivam é o que impede que a tensão se reduza à denúncia. A violência de gênero não é patologia individual, e sim parte de uma estrutura, e por isso as respostas que essas práticas ensaiam são estruturais, coletivas e, em alguns casos, se pretendem duradouras. O lema feminista de que "o pessoal é político", que Lacy (1995) reconhecia como matriz do novo gênero de arte pública, reaparece nessas obras como redistribuição do sensível em escala coletiva, ampliada para os feminismos indígenas, negros e os transfeminismos. Em um momento de retrocesso e de captura do feminismo pela razão neoliberal, no qual, como mostra Fraser (2012), resta reativar a promessa emancipatória do movimento, essas práticas apostam que testemunhar, escutar, costurar, colar e contratualizar publicamente as próprias regras de convívio é, mais do que denúncia, a proposição de uma vida em comum.

---

[241] No original: ¡Presente! as an organizing concept informs my project in several key ways: epistemically, politically, artistically, and pedagogically (Taylor, 2020, p. 5).

5.2 Contrapedagogias de sobrevivência: corpo-território, autonomia e solidariedade

Interpretamos as obras como contrapedagogias a partir da ideia de contrapedagogia como reeducação da sensibilidade que recompõe o vínculo rompido pela crueldade. Agora, vamos examinar o que uma contrapedagogia propõe e que sujeito ela supõe. Para Segato, a contrapedagogia da crueldade é uma contrapedagogia do poder e, por extensão, do patriarcado, na medida em que se opõe aos termos que sustentam a ordem patriarcal: "mandato de masculinidade, corporativismo masculino, baixa empatia, crueldade, insensibilidade, burocratismo, distanciamento, tecnocracia, formalidade, universalidade, desenraizamento, dessensibilização, vincularidade limitada" (Segato, 2018, p. 15).[242] O que ela busca é "resgatar uma sensibilidade e uma *vincularidade* que resistam às pressões da época e [...] que permitam a visualização de caminhos alternativos" (Segato, 2018, p. 15).[243] Segato não a formula como denúncia, e sim como uma forma de fazer político no feminino:

> A experiência histórica das mulheres poderá dar o exemplo de outra forma de pensar e agir coletivamente. Uma politicidade em chave feminina é — não por essência, mas por experiência histórica acumulada — em primeiro lugar uma política do enraizamento espacial e comunitário; não é utópica, mas tópica; pragmática e orientada pelas contingências, e não principista em sua moralidade; próxima e não burocrática; investida no processo mais do que no produto; e, sobretudo, solucionadora de problemas e preservadora da vida no cotidiano (Segato, 2018, p. 15-16).[244]

Essa forma de política decide-se, para Segato, entre dois projetos históricos. O projeto das coisas, que serve ao capital e converte indivíduos em coisas, e o projeto dos vínculos, que institui reciprocidade e produz comunidade. Só um mundo vincular e comunitário, escreve, "põe limites à coisificação da vida" (Segato, 2018, p. 16).[245] As infraestruturas de cuidado examinadas nesta pesquisa — a Rede NAMI, a frente de coletivos da *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, a rede de organizações de sobreviventes do FORCE — situam-se nesse segundo projeto e respondem à ausência de proteção estatal que Castro (2025) denuncia. E o fazem com uma política do enraizamento, próxima e voltada ao processo. Costurar um quadrado do

---

[242] No original: [...] mandato de masculinidad, corporativismo masculino, baja empatía, crueldad, insensibilidad, burocratismo, distanciamiento, tecnocracia, formalidad, universalidad, desarraigo, desensibilización, limitada vincularidad (Segato, 2018, p. 15).

[243] No original: [...] rescatar una sensibilidad y vincularidad que puedan oponerse a las presiones de la época, y, sobre todo, que permitan visualizar caminos alternativos (Segato, 2018, p. 15).

[244] No original: La experiencia histórica de las mujeres podrá sentar el ejemplo de otra forma de pensar y actuar colectivamente. Una politicidad en clave femenina es —no por esencia sino por experiencia histórica acumulada—, en primer lugar una política del arraigo espacial y comunitario; no es utópica sino tópica; pragmática y orientada por las contingencias y no principista en su moralidad; próxima y no burocrática; investida en el proceso más que en el producto; y sobre todo solucionadora de problemas y preservadora de la vida en lo cotidiano (Segato, 2018, p. 15-16).

[245] No original: [...] solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida (Segato, 2018, p. 16).

Monument Quilt ou sustentar o jardim de memória da *Glorieta* inscreve-se no projeto dos vínculos.

A enumeração de Segato indica o que a contrapedagogia recusa. Entre os traços da ordem patriarcal figuram, ao lado da baixa empatia, a universalidade e o desenraizamento. Por isso, a politicidade que ela propõe é tópica, e não utópica, partindo de um lugar e de uma comunidade, em lugar de um sujeito universal sem lugar. A recusa do universal abstrato não é acessória à contrapedagogia, é um de seus termos. A autora afirma que "o DNA do Estado é patriarcal" (Segato, 2018, p. 19),[246] de modo que a política do enraizamento se faz também contra a forma estatal que administra a vida pela medida universal e burocrática. Segato observa que a esse projeto falta um vocabulário de valor: "não sabemos afirmar que exista um valor no princípio de vincularidade, na razão vincular, porque nos roubaram esse vocabulário" (Segato, 2018, p. 84).[247] As obras desta tese trabalham esse vocabulário ausente. Ao fazer da costura, do varal e da escuta a forma do trabalho, nomeiam como valor as tecnologias de sociabilidade que a ordem das coisas trata como resíduo.

Segato (2018) dá a essa contrapedagogia um alvo: a desarticulação do mandato da masculinidade, as formas com que ele demanda demonstrações de poder e controle, e a estrutura que ele sustenta. As obras analisadas nesta pesquisa buscam produzir desarticulações sobre esse mandato. Os lambes de Fazlalizadeh respondem aos homens que ordenam o sorriso na rua; *On Rape*, de Abril, desloca a leitura da violação para as instituições que a autorizam; e a recusa, nas Collereuses, de incluir homens cisgênero nas colagens faz da composição do sujeito participante uma posição assumida diante desse mandato. A contrapedagogia não reeduca a sensibilidade em abstrato, ela pretende desarticular a pedagogia que forma o agressor.

Resta o sujeito dessa contrapedagogia. A seção anterior anunciou a passagem da "vítima que se faz sujeito, e assim, sobrevivente", e é nessa passagem que se aloja uma tensão. María Galindo a enuncia contra o que esta tese toma como central, o testemunho, e sugere algo com o que concordamos. Para Galindo, o discurso da vítima não constitui, por si, um discurso de emancipação. É necessário ir além dele:

> [...] o discurso da vítima não é um discurso subversivo. O discurso da vítima é conservador, cômodo e repetitivo. Pode inclusive voltar-se contra a vítima e converter-se em um discurso reacionário. É o que está nos acontecendo, a nós mulheres, em todo o continente, com a violência machista. A autovitimização parece

[246] No original: [...] el ADN del estado es patriarcal (Segato, 2018, p. 19

[247] No original: No sabemos afirmar que existe un valor en el principio de vincularidad, en la razón vincular, porque nos han robado ese vocabulario sin que nos diéramos cuenta (Segato, 2018, p. 84).

> ser a única forma de sermos escutadas, quando na verdade é a forma de nos silenciar perversamente (Galindo, 2021, p. 97).[248]

O alvo de Galindo é o congelamento do testemunho. A vítima testemunha a própria dor e fala fora do roteiro de vítima "quando deixa de sê-lo, quando transcende sua própria vitimização". Nesse ponto surge a primeira pessoa, e "a palavra em primeira pessoa é politicamente subversiva e potente" (Galindo, 2021, p. 97).[249] As poéticas apresentadas no terceiro capítulo buscam potencializar essa passagem por meios distintos. Em vez de fixar a mulher na contagem ou na exibição do dano, devolvem-lhe a posição de quem narra com o retrato precedido da escuta, o relato em primeira pessoa, a autorrepresentação preservada e a reapropriação dos objetos da violência. Assim, deslocam a retratada do lugar de prova ou evidência para o de autora. O testemunho funciona aí como limiar da sobrevivente, não como fixação da vítima.

A primeira pessoa que Galindo reivindica é também recusa de uma voz representativa. Falar em primeira pessoa, então, é falar "não em nome do povo, não em nome dos pobres, não em nome das mulheres" (Galindo, 2021, p. 97),[250] é abandonar a posição de quem representa um sujeito universal e assumir uma posição situada. A crítica de Galindo ao discurso da vítima é, nesse ponto, crítica à própria categoria universal "mulheres" como sujeito dado de antemão. A sobrevivente não fala pela mulher em geral, ela fala desde um corpo e um território. Essa abordagem também tem formulação na epistemologia feminista transnacional. Chandra Talpade Mohanty examina o efeito de definir as mulheres como vítimas arquetípicas:

> Embora seja verdade que o potencial da violência masculina contra as mulheres circunscreva e elucide sua posição social até certo ponto, definir as mulheres como vítimas arquetípicas as congela como 'objetos que se defendem', os homens como 'sujeitos que perpetram violência' e (toda) a sociedade em grupos de pessoas impotentes (leia-se: mulheres) e poderosas (leia-se: homens) (Mohanty, 2003, p. 24).[251]

---

[248] No original: [...] el discurso de la víctima no es un discurso subversivo. El discurso de la víctima es conservador, cómodo y repetitivo. Puede incluso revertirse contra la víctima y convertirse en un discurso reaccionario. Es lo que nos está pasando a las mujeres en todo el continente con la violencia machista. La autovictimización parece ser la única forma de ser escuchadas, cuando en realidad es la forma de silenciarnos perversamente (Galindo, 2021, p. 97).

[249] No original: Hay que ir más allá del discurso de la víctima y más allá del testimonio. La víctima solo puede dar testimonio de su dolor. [...] ¿Cuándo puede la víctima hablar por fuera de su guión de víctima? cuando deja de serlo, cuando trasciende su propia victimización. [...] La palabra en primera persona es políticamente subversiva y potente (Galindo, 2021, p. 97).

[250] No original: No a nombre del pueblo, no a nombre de los pobres, no a nombre de las mujeres, no a nombre de las mujeres (Galindo, 2021, p. 97).

[251] No original: Although it is true that the potential of male violence against women circumscribes and elucidates their social position to a certain extent, defining women as archetypal victims freezes them into 'objects-who-defend-themselves,' men into 'subjects-who-perpetrate-violence,' and (every) society into powerless (read: women) and powerful (read: men) groups of people (Mohanty, 2003, p. 24).

A crítica de Mohanty incide sobre o discurso feminista hegemônico que, ao universalizar a vítima, reproduz a divisão colonial entre quem fala e quem é falada. As obras analisadas recusam esse congelamento ao devolver às retratadas a posição de quem enuncia. A concordância entre Galindo, no registro do sujeito político latino-americano, e Mohanty, no da crítica ao "olhar ocidental", indica que a recusa da posição de vítima não é uma idiossincrasia, mas um traço de feminismos situados que se opõem à figura da mulher-vítima sem agência. A recusa da vítima arquetípica integra, em Mohanty, uma crítica ao universalismo do feminismo hegemônico. A autora critica a produção da "mulher do Terceiro Mundo" como sujeito singular e monolítico, e o pressuposto que a sustenta:

> A suposição das mulheres como um grupo já constituído e coerente, com interesses e desejos idênticos, independentemente de classe, de localização étnica ou racial, ou de contradições, implica uma noção de gênero, de diferença sexual ou mesmo de patriarcado que pode ser aplicada universal e transculturalmente (Mohanty, 2003, p. 21).[252]

Esse universalismo opera por uma universalidade etnocêntrica (Mohanty, 2003, p. 19) e converte uma experiência particular na medida de todas. As obras analisadas resistem a essa medida porque não representam a mulher em geral, mas mulheres situadas, com nome, rosto e território, cujas diferenças não se apagam na passagem ao público. A crítica do universalismo e a recusa da vítima sem agência são, aqui, o mesmo gesto. Nossa pesquisa se interessou em desfazer essa imagem monolítica de vítima, enfatizando uma recusa da homogeneidade nas práticas analisadas, que buscam devolver a cada mulher nome, rosto e território. A isso se soma o deslocamento da geografia do dano ao reunir obras do Norte e do Sul, de modo que a violência de gênero não se deixa codificar como atraso do dito "Terceiro Mundo", mas como estrutura transnacional; buscamos também evidenciar que metodologias e táticas de enfrentamento pela arte feminista têm suas raízes mais profundas na América Latina.

Há, contudo, um risco na recusa total da vítima, exposto por Butler e Athanasiou. A rejeição retórica da vitimização foi também acionada como ataque ao Estado de bem-estar social:

> Os discursos contra a "vitimização", nos quais a "vítima" é um ícone de patologia pública lamentável, de defeito cultural ou de fracasso individual, são com frequência mobilizados para degradar e deslegitimar reivindicações individuais e coletivas de

[252] No original: The assumption of women as an already constituted, coherent group with identical interests and desires, regardless of class, ethnic, or racial location, or contradictions, implies a notion of gender or sexual difference or even patriarchy that can be applied universally and cross-culturally (Mohanty, 2003, p. 21).

> dano e demandas de reparação e responsabilização (Butler; Athanasiou, 2013, p. 114).[253]

Tanto os discursos de vitimização quanto os discursos contra a vitimização podem, escrevem as autoras, "apagar as vítimas e ocultar injustiças"; a tarefa é "desnaturalizar e repolitizar" a narrativa do trauma (Butler; Athanasiou, 2013, p. 113).[254] Os trabalhos analisados não substituem a vítima pelo indivíduo que superou sozinho o dano, mas repolitizam o testemunho ao inscrevê-lo em uma cena coletiva. Essa distinção separa a contrapedagogia da retórica neoliberal que individualiza a violência e atribui o dano ao caráter de quem o sofre. *On Rape*, de Abril, opera nesse limiar. Ao deslocar a narrativa visual da agressão para as instituições que definem quem pode ser reconhecido como vítima, a artista repolitiza o trauma em vez de individualizá-lo.

O universal reaparece, em Butler e Athanasiou, sob a forma do humanismo liberal. A economia moral da compaixão obrigatória, observam, torna-se central ao "universalismo neoliberal e às suas economias morais" (Butler; Athanasiou, 2013, p. 114).[255] O sofrimento é universalizado como objeto de compaixão, e nessa universalização a injustiça concreta se dissolve. Repolitizar o testemunho, nas obras, é o oposto desse gesto: é devolver à dor seu lugar e sua causa, contra a compaixão que a torna universal e sem endereço.

Repolitizar a dor supõe não a silenciar. Marta Lamas registra o vínculo entre as emoções e a política e, com Sara Ahmed, sustenta que as emoções não são apenas "estados psicológicos, mas também práticas sociais e culturais que incidem na vida pública" (Lamas, 2021, p. 16).[256] Lamas articula a raiva à dor, investigando caminhos para canalizá-la politicamente em vez de reduzi-la a um fenômeno puramente conjuntural. As obras materializam essa conversão. A superação da dor inscrita nos retratos de Castro, a raiva fixada no muro pelas Collereuses e a vigília da *Glorieta* deslocam o afeto do foro privado para a cena pública, sem o converter na compaixão paternalista que Butler e Athanasiou associam à economia moral da vulnerabilidade obrigatória (Butler; Athanasiou, 2013, p. 114).

---

[253] No original: Discourses against 'victimization,' wherein the 'victim' is an icon of pitiful public pathology, cultural defectiveness, or individual failure, are often deployed to degrade and delegitimize individual and collective claims of harm and demands for compensation and accountability (Butler; Athanasiou, 2013, p. 114).

[254] No original: [...] discourses of 'victimhood' (including those against 'victimhood') work to erase the victims and to conceal injustices [...] it is critical that we reflect on the ways in which the traumatic event, experience, and narrative might be reclaimed by means of being denaturalized and repoliticized (Butler; Athanasiou, 2013, p. 113).

[255] No original: [...] becomes central to neoliberal universalism and its moral economies (Butler; Athanasiou, 2013, p. 114).

[256] No original: Al registrar el vínculo entre las emociones y la política, coincido con Sara Ahmed (2015) quien, desde una mirada decolonial y *queer*, plantea que no hay que comprender las emociones solamente como estados psicológicos, sino también como prácticas sociales y culturales que inciden en la vida pública (Lamas, 2021, p. 16).

Lamas se detém na raiva, enfatizando sua importância. As denúncias que as feministas lançam em praça pública, dos varais de denúncias anônimas às marchas, não são reação conjuntural, mas expressão de uma dor e de uma raiva acumuladas que pedem vazão política. A questão que ela formula, a partir do debate entre Amia Srinivasan e Martha Nussbaum, é como dar vazão a essa raiva sem que ela se converta em algo paralisante (Lamas, 2021). As obras encontram essa vazão na forma, assim como os ativismos analisados pela autora, o varal, o muro, o mosaico e a vigília dão à raiva uma inscrição pública e durável, que não se esgota no episódio nem se fecha no ressentimento privado. A repolitização do afeto tem, em Lamas (2021), uma dimensão temporal. A dor e a raiva não são instantes que se esgotam na denúncia, mas uma temporalidade afetiva que se acumula e se sustenta no tempo. As obras analisadas nesta pesquisa também inscrevem essa duração no varal que se rearma, no muro que se recola, no mosaico que se repõe a cada apagamento, dando à dor e à raiva uma permanência que a economia da compaixão, voltada ao instante comovente, não admite.

O sujeito que emerge dessa passagem, a sobrevivente, não é o indivíduo soberano. A sobrevivente não é o avesso da despossuída (Butler; Athanasiou, 2013), ela é a despossuída que age. A autonomia em jogo nas obras não é autossuficiência, e sim uma agência não soberana, sustentada pelos protocolos, pela coautoria do testemunho e pelo aparecer conjunto. A cena em que essa agência aparece é a da reunião dos corpos. Butler e Athanasiou descrevem como os corpos que se congregam e vivem juntos na rua "põem em ato formas de interdependência, persistência, resistência e igualdade que lhes permitem criar um *contrassocius* em meio a regimes de poder hierárquicos e reguladores" (Butler; Athanasiou, 2013, p. 175).[257] Os esforços coletivos do quarto capítulo, a vigília da *Glorieta*, as oficinas do FORCE, a deriva noturna das Collereuses, são esse *contrassocius*, o aparecer conjunto que não soma indivíduos, mas que institui uma forma de vida em comum contra a ordem que a nega.

Galindo desfaz o equívoco de ler essa agência como autossuficiência ao definir autonomia. A autonomia tem para ela um papel locativo, a pergunta sobre onde estar e onde semear o próprio trabalho, e nomeia "uma autonomia em relação à hegemonia cultural, política, econômica, militar, nacional e internacional" (Galindo, 2021, p. 109).[258] A autonomia passa a ser questão de posição e de escala, e a tese de que não se pode descolonizar sem

[257] No original: They come to enact forms of interdependency, persistence, resistance, and equality that allow them to create a counter-socius in the midst of hierarchical and regulatory power regimes (Butler; Athanasiou, 2013, p. 175).
[258] No original: Por eso, hablamos de una autonomía respecto de la hegemonía cultural, política, económica, militar, nacional e internacional (Galindo, 2021, p. 109).

despatriarcalizar (Galindo, 2013) inscreve essa posição em registro decolonial: o corpo das mulheres é o primeiro território da dominação patriarcal-colonial. Do sujeito, a discussão passa ao território.

Para Galindo (2013), despatriarcalizar antecede e condiciona descolonizar, porque o corpo das mulheres é a primeira colônia. Antes do território, é sobre o corpo que se exerce a posse, e nele se entroncam o patriarcado anterior à colônia e o patriarcado que a colônia impôs. Por isso, a autonomia que Galindo reivindica começa no corpo, e a defesa do território, nas obras, começa na devolução do corpo a quem dele foi expropriado. A autonomia, para a autora, tem ainda um sentido institucional. O feminismo que ela defende recusa tanto a captura estatal quanto a domesticação pela cooperação institucional, que converte a luta em projeto gerido e a sobrevivente em beneficiária (Galindo, 2013). Alguns dos trabalhos examinados se sustentam nessa autonomia: a Rede NAMI, a FAML da *Glorieta* e as células das Collereuses constroem cuidado sem se reduzir ao serviço que o Estado delega nem ao programa que a instituição financia.

Verónica Gago (2020) dá a esse território o conceito de "*cuerpo-territorio"*. Retomando a leitura do corpo das mulheres como colônia e território de pilhagem, Gago pensa corpo e território em continuidade, subtrai o corpo à propriedade individual e o define como trama de afetos e recursos que existe com outros, propondo uma posse em termos de uso, e não de propriedade. Assim, a violência de gênero configura uma despossessão do corpo-território, e devolver nome, rosto e território a quem foi reduzida a número — os mosaicos e a parede de nomes da *Glorieta*, os memoriais das Collereuses, o organograma traçado à mão por Ghioldi — é a defesa desse corpo-território.

A continuidade entre corpo e território tem precedente em Segato. Ao analisar a violência nas guerras informais, a autora descreve a exibição dos corpos das mulheres como "um espetáculo de impunidade perante toda a sociedade, soberania jurisdicional, de "dueñidad"[259] sobre um território e sobre o corpo de suas mulheres, como parte e emblema desse território" (Segato, 2018, p. 69).[260] A mulher é inscrita no território como propriedade do dono; corpo e terra são objeto de uma mesma posse. O "corpo-território" de Gago inverte essa inscrição, pois faz do corpo-território não o emblema do dono, mas a base de uma defesa.

---

[259] Na obra de Segato, a *dueñidad* (donoidade) descreve a fase atual do capitalismo apocalíptico, caracterizada não apenas pela desigualdade, mas pela concentração extrema de riqueza e poder nas mãos de poucos "donos" (corporações, máfias, elites coloniais). Para ela, esses novos senhores exercem um poder que não é apenas político ou institucional, mas um direito de propriedade arbitrário sobre os territórios, os recursos e, fundamentalmente, sobre os corpos das mulheres.

[260] No original: [...] un espectáculo de impunidad ante toda la sociedad, soberanía jurisdiccional, de dueñidad sobre un territorio y del cuerpo de sus mujeres como parte y emblema de ese territorio (Segato, 2018, p. 69).

Gago apoia o conceito no debate de Butler e Athanasiou sobre a despossessão, e o ponto de contato é a crítica da propriedade. As autoras mostram que a objeção liberal ao roubo de terras, fundada no direito individual à propriedade, desvia das condições coloniais do confisco:

> Podemos ver como, de fato, os fins tanto da nação quanto da colônia dependeram de uma ideologia do individualismo possessivo que foi reconvertida em nacionalismo possessivo. [...] a questão não é se o individualismo possessivo é uma boa ou má ontologia; a questão é como ele funciona, e a serviço de que fins políticos. [...] a forma privativa da despossessão torna impossível a forma relacional da despossessão (Butler; Athanasiou, 2013, p. 9).[261]

Assim, as autoras mobilizadas convergem na noção de que a propriedade do corpo e da terra é o dispositivo, e despatriarcalizar é desfazer a posse que faz do corpo das mulheres território de outrem. A contrapedagogia opõe a essa propriedade uma forma de vida em que o cuidado, e não a posse, organiza o vínculo; os trabalhos analisados buscam materializar essa ontologia. Neles, sustentar a vida de outra é condição de sustentar a própria. A leitura também permite analisar os esforços coletivos do quarto capítulo como disputas de território. A *Glorieta* ocupa e renomeia uma rotatória, as Collereuse*s* inscrevem nos muros da cidade os nomes e opressões que a ordem urbana tenta apagar, e o FORCE ocupa o território símbolo do poder governamental. Nestes casos, a defesa do corpo-território e a disputa do território urbano são o mesmo movimento. Assim, as intervenções de Fazlalizadeh e os mapeamentos coletivos de zonas inseguras de Wolffer também se encaixam nessa leitura, pois tornam visível que a violência contra as mulheres e a gestão do território obedecem a uma economia comum de despossessão.

O corpo-território nomeia, em Gago, a frente onde se confronta o extrativismo. A expropriação das terras comuns e a expropriação dos corpos pertencem a uma mesma lógica, e as que defendem o território são nomeadas defensoras da vida, e a greve feminista é a prática que a autora associa a esse diagnóstico. A autora dá um nome à agência que essa defesa mobiliza: a "*potencia"*. Distinta do poder constituído, a potência é a capacidade de afetar e de ser afetada, de fazer, uma capacidade que não preexiste à ação, realiza-se nela (Gago, 2020). A passagem da vítima à sobrevivente, lida a partir de Gago, é a passagem da impotência atribuída à potência exercida. Ela propõe a greve feminista como lente e como prática. Contra o modelo restrito de quem pode fazer greve — o trabalhador branco,

[261] No original: We can see how, in fact, the aims of both the nation and the colony depended upon an ideology of possessive individualism that was recast as possessive nationalism. [...] the question is not whether possessive individualism is a good or a bad ontology; rather, the question is how it works, and in the service of what sorts of political aims. [...] the privative form of dispossession makes the relational form of dispossession impossible (Butler; Athanasiou, 2013, p. 9).

assalariado e sindicalizado —, a greve feminista amplia suas geografias e seus corpos e articula "massividade e radicalidade" em um mesmo movimento (Gago, 2020). As obras analisadas não são greves, mas partilham sua operação, tornando visível o trabalho de sustentação da vida que a ordem patriarcal não conta e convertendo a recusa em ato público.

Para Verónica Gago, o corpo-território também impõe uma consequência de método. Como ele só se apreende desde a situação concreta, "o pensamento situado é inevitavelmente um pensamento internacionalista" (Gago, 2020). O internacionalismo feminista não é abstrato nem panorâmico, mas tece, a partir de cada situação, uma ressonância transnacional:

> Assim se trama um transnacionalismo que é prática cartográfica e que constrói ressonância mundial a partir do Sul. Tem sua força enraizada na América Latina, em camadas múltiplas de insurgências e rebeliões. E alimenta um pensar situado que desafia escalas, alcances e invenções de um movimento que se amplia sem perder a força de estar localizado e a exigência de ser concreto (Gago, 2020).

A greve feminista, acrescenta a autora, produz um deslocamento histórico na posição das vítimas e das excluídas — a passagem que Galindo formula no registro do sujeito, agora em escala coletiva —, e despatriarcalizar e descolonizar tornam-se tarefas a empreender desde uma perspectiva internacionalista. O termo internacionalismo exige qualificação, e a encontramos em Mohanty. A distinção que organiza seu pensamento opõe o feminismo sem fronteiras a um feminismo sem-fronteiras:

> O feminismo sem fronteiras não é o mesmo que um feminismo "sem-fronteiras". Ele reconhece as linhas de falha, os conflitos, as diferenças, os medos e o confinamento que as fronteiras representam. Reconhece que não há um sentido único de fronteira, que as linhas entre e através de nações, raças, classes, sexualidades, religiões e deficiências são reais — e que um feminismo sem fronteiras deve projetar a mudança e o trabalho de justiça social através dessas linhas de demarcação e divisão (Mohanty, 2003, p. 2).[262]

O internacionalismo, então, não suprime as fronteiras, mas se atenta a elas enquanto aprende a atravessá-las. Disso decorre a distinção entre solidariedade e sororidade, com espaço destacado para a diferença, que Mohanty formula a partir de suas cartografias da luta:

> Defino a solidariedade em termos de mutualidade, responsabilidade e reconhecimento de interesses comuns como base das relações entre comunidades diversas. Em vez de pressupor uma comunidade forçada de opressão, a prática da solidariedade põe em primeiro plano comunidades de pessoas que escolheram trabalhar e lutar juntas. Diversidade e diferença são valores centrais aqui — a serem

[262] No original: Feminism without borders is not the same as 'border-less' feminism. It acknowledges the fault lines, conflicts, differences, fears, and containment that borders represent. It acknowledges that there is no one sense of a border, that the lines between and through nations, races, classes, sexualities, religions, and disabilities, are real—and that a feminism without borders must envision change and social justice work across these lines of demarcation and division (Mohanty, 2003, p. 2,).

> reconhecidos e respeitados, não apagados na construção de alianças (Mohanty, 2003, p. 7).[263]

Se a solidariedade reúne comunidades que escolhem lutar juntas, a sororidade, ou irmandade, pressupõe uma identidade prévia entre mulheres. O termo, como vimos a partir de Vilma Piedade, foi cooptado pelo feminismo branco e pelo neoliberalismo em uma tentativa de uniformizar diferenças. Realizar esta pesquisa pelo prisma da solidariedade é a condição para não apagar as diferenças entre seus contextos. Essa diferença importa. Ler as práticas que integram esta pesquisa como práticas de sororidade seria pressupor uma identidade comum antes de qualquer análise. Mas lê-las como solidariedade é reconhecer que a unidade entre elas não é dada, mas construída, e que se constrói sem apagar as diferenças de raça, classe, território e identidade de gênero.

Mohanty (2025) retoma essa proposição ao reafirmar a solidariedade transnacional anticapitalista diante da despossessão neoliberal e da violência patriarcal. A solidariedade, então, recusa tanto a desproteção promovida pelo mercado quanto a captura pelo Estado. A diferença sobre a qual a solidariedade se constrói não é, para Mohanty, pluralidade neutra, mas relação de poder. As cartografias da luta que ela traça mapeiam essas relações:

> Isso sugere, antes de tudo, relações de poder, que ancoram as "diferenças comuns" entre as políticas feministas de diferentes grupos de mulheres e homens. As relações de poder a que me refiro não são redutíveis a oposições binárias nem a relações de opressor e oprimido (Mohanty, 2003, p. 55).[264]

Ler as práticas analisadas pelo viés das diferenças comuns implica situar cada obra na trama de poder que a produz, em vez de supor entre elas uma semelhança prévia. A violência de gênero é comum, mas suas formas e seus efeitos não. A solidariedade é, para Mohanty, menos um sentimento do que uma prática, e tem uma ética. A pergunta que a orienta é: "Quais são as condições, os saberes e as atitudes que tornam possível um diálogo não colonizado?", um diálogo "ancorado na igualdade, no respeito e na dignidade para todos os povos" (Mohanty, 2003, p. 125).[265] A solidariedade não pressupõe o acordo nem a semelhança, mas constrói as condições de uma escuta entre posições desiguais. É o que separa

---

[263] No original: I define solidarity in terms of mutuality, accountability, and the recognition of common interests as the basis for relationships among diverse communities. Rather than assuming an enforced commonality of oppression, the practice of solidarity foregrounds communities of people who have chosen to work and fight together. Diversity and difference are central values here—to be acknowledged and respected, not erased in the building of alliances (Mohanty, 2003, p. 7).[#]

[264] No original: First and foremost this suggests relations of power, which anchor the ''common differences'' between and among the feminist politics of different constituencies of women and men. The relations of power I am referring to are not reducible to binary oppositions or oppressor/oppressed relations (Mohanty, 2003, p. 55).

[265] No original: What are the conditions, the knowledges, and the attitudes that make a noncolonized dialogue possible? How can we craft a dialogue anchored in equality, respect, and dignity for all peoples? (Mohanty, 2003, p. 125).

a coautoria do testemunho, nas obras, de uma fala em nome da vítima. A artista não é representante da sobrevivente, mas estabelece com ela um diálogo. É o deslocamento que Wolffer realiza ao abandonar a fala em nome das mulheres para enunciar ao lado delas, e que faz das suas mesas de diálogo de sobrevivência um exercício dessa escuta entre iguais. Butler e Athanasiou levam o ponto ao limite ao afirmar que a solidariedade implica "expandir nossas alianças afetivas para além das reivindicações de semelhança e de comunidade" (Butler; Athanasiou, 2013, p. 187).[266]

Os trabalhos analisados são práticas dessa solidariedade e já descrevemos em que se apoiam — as muitas mãos que costuram, as redes de organizações de sobreviventes, as frentes de coletivos, as células horizontais. O que importa reter aqui é que, em nenhuma delas, há identidade prévia entre as participantes, mas há uma trama de mutualidade e corresponsabilidade construída no ato de costurar, colar, reescrever e acompanhar. A solidariedade é, nessas obras, menos um tema do que a sua forma de produção. É a solidariedade, e não uma identidade universal, que permite à pesquisa ler em conjunto obras geograficamente distantes. Cada uma responde a uma situação, e o que as liga, além dos métodos aplicados, é o reconhecimento de interesses comuns diante de um antagonista comum e a disposição de sustentar a luta de outra sem a reduzir à própria. A solidariedade é a forma de relação que corresponde ao internacionalismo situado de Gago e ao feminismo da fronteira de Montanaro (2023). O vínculo que atravessa as fronteiras sem as apagar.

Mara Montanaro converte a distinção em método. Tomando a fronteira como método e operador político, a autora distingue o feminismo sem fronteiras de Mohanty de um feminismo da fronteira e detém-se no segundo, aquele que habita os limites em vez de transcendê-los. A partir de Soumaya Mestiri, ela o define como o feminismo que "recusa o limite em favor do marco que o assinala" e cuja consigna é "atravessar sem se sobrepor" (Mestiri *apud* Montanaro, 2023).[267] Habitar a fronteira, e não suprimi-la, retoma o enraizamento de Segato e o pensamento situado de Gago. O método que Montanaro mobiliza vem de Mezzadra e Neilson, para quem a fronteira tem uma "potência produtiva" que articula implicações simbólicas e materiais, e de Rada Ivekovic, para quem "as fronteiras são operadores políticos", podendo servir tanto à estratégia do poder quanto a uma estratégia de

[266] No original: It also means expanding our affective alliances beyond claims of similitude and community (Butler; Athanasiou, 2013, p. 187).
[267] No original: El feminismo de la frontera es ante todo un feminismo que rechaza el límite en favor del hito que lo marca [...]. Cruzar sin superponerse es a la vez la consigna, el reto y la dificultad de la tarea (Mestiri *apud* Montanaro, 2023).

subjetivação em resistência (Mezzadra; Neilson; Ivekovic *apud* Montanaro, 2023).[268] A fronteira deixa de ser apenas linha de exclusão e torna-se ângulo de análise. Assim, pensar desde a fronteira é pensar desde a posição de quem a habita. Habitar a fronteira tem uma forma temporal. Não se trata de cruzá-la rumo a um além, mas de assumir o ir-e-vir como condição:

> O objetivo do ir-e-vir é, no longo prazo, compreender que residimos nesse entre-dois que é a fronteira e residir realmente nela, porque aprendemos essa instabilidade constitutiva que nos caracteriza a todas (Mestiri *apud* Montanaro, 2023).[269]

A leitura transnacional desta tese é esse ir-e-vir, não a transferência de um modelo de um contexto a outro, mas o trânsito que reconhece em cada obra uma instabilidade comum. A crítica de Montanaro ao universalismo não conduz, porém, ao abandono do universal. Ela retoma de Balibar a desconfiança dos discursos universalistas que institucionalizam exclusões (Montanaro, 2023) e propõe, com Aimé Césaire, um universal de outra ordem:

> Há duas maneiras de se perder: por segregação, amuralhado no particular, ou por diluição no universal. Minha concepção do universal é a de um universal rico em todos os particulares, aprofundando-se e coexistindo com todos os particulares (Césaire *apud* Montanaro, 2023).[270]

O feminismo da fronteira não dissolve as lutas em um universal imposto, nem as isola em particularismos. Ele sustenta um universal habitado por todas as diferenças. A esse método, Montanaro associa a figura das teorias feministas viajantes, posicionada como um internacionalismo de coalizões formado a partir das lutas latino-americanas, que exige desprovincializar e desnacionalizar o olhar feminista (Montanaro, 2019). O resultado não é a fusão das lutas, mas "a circulação transnacional das ideias e das lutas", com prioridade às "subjetividades feministas que habitam desconfortavelmente as margens" (Montanaro, 2023),[271] em vista de um "comum feminista internacionalista que resiste às ruínas" (Montanaro, 2025, p. 116).[272]

---

[268] No original: [...] demostrar la 'potencia productiva' del concepto de frontera" [Mezzadra e Neilson]; "Las fronteras son operadores políticos. [...] Trazar fronteras y construir identidades es ciertamente una estrategia del poder, pero también puede ser una estrategia de subjetivación en resistencia" [Ivekovic] (Mezzadra; Neilson; Ivekovic *apud* Montanaro, 2023).

[269] No original: El objetivo del ida-y-vuelta es, a la larga, comprender que residimos en ese entre-dos que es la frontera y residir realmente en ella, porque hemos aprendido esa inestabilidad constitutiva que nos caracteriza a todas (Mestiri *apud* Montanaro, 2023).

[270] No original: Hay dos maneras de perderse. Por segregación, amurallado en lo particular, o por dilución en lo universal. Mi concepción de lo universal es la de un universal rico en todos los particulares, profundizándose y coexistiendo con todos los particulares (Césaire *apud* Montanaro, 2023).

[271] No original: Se trata de un ejercicio de desestabilización de las fronteras cognitivas y espaciales que debe ponerse en práctica, con el fin de dar plena cabida a la circulación transnacional de ideas y luchas, privilegiando las subjetividades feministas que habitan incómodamente los márgenes pero que por esta misma razón son capaces de producir formas de resistencia imprevistas (Montanaro, 2023).

[272] No original: [...] un commun féministe internationaliste qui résiste aux ruines (Montanaro, 2025, p. 116).

A mesma recusa do universal hegemônico reaparece em Mohanty como recusa da narrativa única. Para a autora, "há narrativas e realidades materiais em número grande demais, que foram apagadas, para que continuemos a acreditar em uma narrativa hegemônica singular" (Mohanty, 2025, p. 7).[273] As obras analisadas tornam visíveis as histórias apagadas e, ao multiplicá-las, recusam a narrativa única tanto da ordem patriarcal quanto do feminismo que se pretende medida universal. Decorre daí a tarefa que Montanaro chama, com Dipesh Chakrabarty, de desprovincializar e desnacionalizar os feminismos europeus (Montanaro, 2019) e descentrar a Europa como lugar de enunciação. Para esta pesquisa, isso significa ler os trabalhos, principalmente no caso das Collereuses, não como centro de onde o feminismo se difunde, mas como mais um ponto de uma trama cuja força provém do Sul.

As obras provêm de experiências situadas e não intercambiáveis, e cada uma responde a uma configuração local da violência. O que autoriza lê-las em conjunto não é uma irmandade universal, mas a solidariedade na acepção de Mohanty — interesses comuns reconhecidos sem apagamento das diferenças —, somada a dois fatores: o antagonista comum, a pedagogia da crueldade e a trama patriarcal-colonial-capitalista, e a circulação de metodologias e protocolos entre territórios. Lê-las de modo transnacional é atravessar sem se sobrepor. A solidariedade reabre a questão do sujeito. Se a unidade das mulheres não é dada de antemão, mas se constrói na ação, o sujeito do feminismo deixa de ser uma categoria fechada. É o que sustentam os transfeminismos, ao recusar a expulsão das mulheres trans do feminismo e ao redefinir seu sujeito como plural e construído (Mayor et al., 2022). A recusa das Collereuses de incluir homens cisgênero, examinada no quarto capítulo, não restaura uma essência, ela define uma posição. O sujeito da contrapedagogia é esse, composto, e não pressuposto, e a recusa da vítima arquetípica de Mohanty encontra aqui seu correlato. Nem a mulher universal, nem a vítima sem agência, mas um sujeito que se constitui na luta. Esse sujeito plural é, por fim, um sujeito de coalizão. Se a categoria "mulheres" não precede a luta, ela se forma na aliança entre posições — mulheres cis e trans, negras, indígenas, migrantes — que não partilham uma essência, mas um antagonista (Mayor et al., 2022). A coalizão é a forma social que corresponde, no plano do sujeito, à solidariedade de Mohanty e ao comum internacionalista de Montanaro. Ela não é a soma de idênticas, mas a composição de diferentes contra uma ordem comum em uma dinâmica de interesses partilhados e diferenças mantidas.

[273] No original: There are too many narratives and material realities that have been erased for us to continue to believe in a singular hegemonic narrative (Mohanty, 2025, p. 7).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta pesquisa, ressaltamos que aquilo que reunimos ao longo dela não foi apenas um conjunto de obras, mas um modo de fazer artístico que se constrói com a palavra, escrita e falada, e com a imagem, ao lado de mulheres que sobreviveram à violência de gênero. O ponto de partida de todo o percurso foi reconhecer essa violência como estrutura, e não como soma de episódios isolados, porque é assim que ela se sustenta, na forma de uma guerra cotidiana que recai sobre meninas e mulheres. A partir desse reconhecimento, esta pesquisa sustentou que as práticas examinadas não pretendem substituir a luta jurídica e política, mas contribuem para inscrevê-la na paisagem simbólica das cidades e na elaboração coletiva do trauma, e que, ao articular relato e visualidade, não representam a violência, mas redistribuem o sensível, alterando quem pode ser visto e ouvido e o que conta como objeto de percepção pública. Esperamos ter demonstrado que uma poética pode ter uma carga política significativa ao tensionar discursos e cavar espaço para mudança nas ruas e nas instituições. Esperamos, também, ter evidenciado que essa carga política depende da não capitulação ao apaziguamento da institucionalização.

Convém recordar as perguntas que moveram o trabalho, porque é em relação a elas que se mede o que foi possível alcançar. Indagamos, de início, como compreender a violência de gênero em um momento marcado pela convivência entre avanços jurídicos e retrocessos institucionais, sem reduzi-la à conduta de cada agressor nem esvaziá-la de materialidade. Perguntamos de que maneira artistas e coletivos respondem a essa conjuntura e como contribuem para inscrevê-la no espaço público e na memória coletiva. Buscamos entender, ainda, como a articulação entre relato e visualidade retira a violência da esfera individual e a reposiciona como engrenagem de articulação política, e o que autoriza ler em conjunto obras produzidas em contextos que não se intercambiam, sem supor entre elas uma identidade prévia. Algumas dessas perguntas encontraram resposta ao longo do caminho, outras se desdobraram em novas inquietações. O que se segue reúne, portanto, aquilo que foi possível aprender, sem a ambição de encerrar uma discussão que continua em curso fora destas páginas.

A leitura conduzida não tratou as obras como imagens a decifrar à distância, mas como processos a acompanhar de perto. Para tanto, combinamos a análise estrutural da violência de gênero, amparada em autoras como Marcela Lagarde, Kate Manne e Rita Segato, com a história e a teoria da arte, e ancoramos essa combinação em entrevistas com algumas das artistas, entre elas Panmela Castro, Eleonora Ghioldi e Hannah Brancato, que nos permitiram

compreender as origens, os protocolos e os impasses de cada projeto. Em vez de descrever o que as obras mostram, procuramos entender como elas se fazem, a quem escutam, que cuidados assumem e de que maneira inserem o relato no espaço urbano e institucional. Adotamos, por fim, uma perspectiva transnacional atenta às diferenças de raça, classe, território e identidade de gênero, e foi essa atenção ao modo de fazer, e não ao tema tomado de forma isolada, que sustentou a comparação entre as práticas analisadas.

Para compreender as práticas artísticas e artivistas, foi preciso reconhecer a estrutura à qual elas respondem. A pesquisa partiu da caracterização da violência de gênero como fenômeno estrutural, e nela o feminicídio aparece como crime que se alimenta da impunidade e da tolerância institucional, a misoginia como o braço punitivo de um sistema que o sexismo naturaliza, e o mandato de masculinidade como exigência de demonstração de poder sobre o corpo das mulheres. A essa caracterização somaram-se a leitura de Silvia Federici sobre a relação entre acumulação capitalista e subjugação dos corpos femininos e a perspectiva decolonial de Françoise Vergès, que sustentam uma abordagem interseccional, segundo a qual a violência de gênero não se dissocia do racismo, do capitalismo e do colonialismo. O *backlash* descrito por Susan Faludi, intensificado pela reorganização digital do patriarcado e pelos movimentos masculinistas, e a adesão de mulheres ao conservadorismo completaram esse quadro, e o panorama de oito contextos nacionais firmou a moldura transnacional sobre a qual o restante do trabalho se assentou. A análise da *manosfera* e dos novos masculinismos mostrou, ainda, como a humilhação pública de mulheres na esfera digital exerce um efeito disciplinar sobre o conjunto da vida pública, o que a aproxima daquilo que Rita Segato chama de pedagogia da crueldade. Nomear essa estrutura foi indispensável para ler as práticas artísticas como aquilo que de fato são: respostas situadas a uma guerra que não cessa. Essa afirmação também é válida para compreender a própria pesquisa, suas motivações de registrar e discutir os trabalhos abordados, e o contexto em que foi feita.

O quadro descrito por esta pesquisa ganhou novos contornos entre outubro de 2025 e maio de 2026, e cabe registrá-los, ainda que de modo sintético, porque eles confirmam tanto a profundidade do problema quanto a pertinência das respostas examinadas aqui. O efeito do caso Pelicot fez com que as denúncias de submissão química na França crescessem mais de quarenta por cento no primeiro semestre de 2026, e desvelou redes francesas de compartilhamento de vídeos de abuso de mulheres (Le Monde, 2026). Na Bélgica, investigações abertas no início de 2026 ligaram redes de abusadores que utilizavam sedativos em bares de Bruxelas. Em mais uma demonstração de que redes de abuso masculinista não se atêm a fronteiras geográficas, uma investigação da National Crime Agency (NCA) do Reino

Unido determinou que existe uma rede criminosa de alcance global especializada na facilitação de estupros e abusos sexuais mediante o uso de substâncias sedativas. Com a participação de centenas de perpetradores, os abusos são registrados e comercializados (Al-Othman, 2026). Nos Estados Unidos, acordos judiciais brandos em casos de agressão sexual em campus da Califórnia e de Boston geraram protestos estudantis contra a impunidade reservada a atletas e estudantes ligados às elites. Na Argentina, marchas do Ni Una Menos em março de 2026 denunciaram a paralisia judicial em casos de estupro coletivo, agravada pela extinção de secretarias de assistência sob políticas de austeridade. No México, a taxa de impunidade em crimes de gênero manteve-se acima de noventa e cinco por cento no período, e, no Reino Unido, falhas na coleta de provas digitais levaram ao arquivamento de milhares de denúncias.

Em resposta, alguns marcos legais avançaram. Em março de 2026, no Brasil, o Ministério das Mulheres lançou o Protocolo Nacional de Enfrentamento à Violência Política contra as Mulheres, focando na proteção de candidatas e parlamentares em redes sociais durante o ano eleitoral, e decretos foram publicados para atualizar o Pacto Nacional de Prevenção aos Feminicídios e alterar o Marco Civil da Internet para reforçar proteção às mulheres no ambiente digital. No mesmo ano foi publicada a primeira diretiva europeia unificada para a criminalização do *cyberstalking*, do compartilhamento não consensual de imagens íntimas e para a harmonização do conceito de submissão química como agravante severo de estupro. Além disso, foi promulgada a ampliação da Ley Olimpia no México para alcançar conteúdos gerados por inteligência artificial sem consentimento.

No terreno digital, autoridades passaram a focar comunidades estruturadas em plataformas como Discord e Telegram, conhecidas como *Rape Academies* (Academias do Estupro), em que membros compartilham manuais de coerção, coordenam campanhas de *doxing* e comercializam deepfakes pornográficos hiper-realistas produzidos a partir de fotos coletadas em redes sociais de colegas de escola, de universidades e de ex-parceiras. Investigações conjuntas no Brasil e nos Estados Unidos, no início de 2026, revelaram que essas redes funcionam com sistemas de recompensa e moedas digitais, e que seus integrantes ganham status à medida que enviam mídias íntimas não consentidas de novas vítimas ou comprovam ter cometido abusos no mundo material. A combinação entre inteligência artificial, *gamificação* do agressor e fórum fechado mostra que o *backlash* digital descrito por esta pesquisa atingiu um novo patamar de articulação e exige respostas que reúnam regulação das plataformas, política de cuidado a vítimas e formação de meninos e meninas para outras formas de convívio. A leitura conjunta desses dois movimentos, o avanço normativo e o

crescimento da violência facilitada por tecnologia, confirma que a urgência das práticas examinadas nesta tese não diminui, apenas se desloca para novos terrenos.

O "efeito Pelicot", no entanto, é mais do que a soma das denúncias que se seguiram ao julgamento. Ele se expressa em palavra de ordem, utilizada ao longo de toda a história das Collereuses, e que Gisèle Pelicot inscreveu no centro do processo ao recusar o anonimato legalmente assegurado e exigir a exibição pública dos vídeos: "a vergonha precisa mudar de lado" (Fig. 73). Esse deslocamento da vergonha de quem sofreu para quem cometeu o crime é o mesmo gesto que percorre, por outras vias, casos como o do *La Manada* na Espanha, em que a vítima sustentou seu relato diante de uma defesa que tentou criminalizá-la; o de Mariana Ferrer no Brasil, cuja humilhação na sala de audiências expôs a violência institucional que recai sobre quem denuncia; e o de Thelma Fardin na Argentina, que decidiu dar nome e rosto à sua acusação contra um ator conhecido. Em todos eles, mulheres optaram por aparecer publicamente em vez de se protegerem atrás de uma anonimização que, no fim das contas, protege sobretudo o agressor e o circuito de cumplicidades que o sustenta. As práticas analisadas nesta tese participam do mesmo gesto, porque convertem o silenciamento em fala pública e firmam, em escala coletiva, a redistribuição da vergonha que cada uma dessas mulheres reivindicou no plano individual. O que era visto como mancha íntima passa a ser nomeado como dano sofrido e como crime cometido por outrem, e essa simples inversão, repetida em muitos relatos, é parte do que torna o presente um momento de disputa, e não de retrocesso.



Figura 73 – Collages Féminicides Paris. Intervenção. Janeiro de 2021, Sciences Po Paris, França.
Fonte: *Notre colère sur vos murs,* 2021, p. 115.

O contraste entre esses dois movimentos não poderia ser mais nítido, e talvez seja nele que se localize o trunfo que os projetos analisados nos apresentam. De um lado, os masculinismos articulam-se majoritariamente no ambiente digital como alternativa às frustrações que o capitalismo impõe à vida concreta de homens e meninos, e essa alternativa, em vez de aliviar o isolamento, aprofunda-o, porque substitui o encontro presencial por um pertencimento construído na hostilidade contra outros corpos. De outro lado, as artistas e os coletivos examinados nesta tese demonstram que a necessidade de presença e de construção de comunidade é uma constante das respostas feministas, e essa constância é o que sustenta a sua força. Apesar das distâncias geográficas, os feminismos com os quais a pesquisa dialogou

parecem permanecer conectados entre si, ainda que muitos não se conheçam diretamente, e a sua conexão se firma sempre no retorno à presença, ao encontro situado e ao trabalho coletivo. Há, portanto, uma urgência em retomar e incentivar dinâmicas como as promovidas pelos estudos de caso reunidos aqui, e essa urgência atravessa, em especial, o cuidado com as crianças e adolescentes que crescem sem comunidade, que precisam ter experiências variadas fora da internet e que merecem encontrar, em algum lugar, a vida em comum que as telas não oferecem. Trata-se de uma tarefa que reclama interesse e investimento de pais, de instituições e de governos, e a recuperação daquilo que a sociologia urbana nomeia como terceiros espaços, locais de convívio que não se confundem nem com a casa nem com o trabalho ou a escola. Isso nos parece parte indispensável do esforço de reduzir o terreno em que o ressentimento misógino encontra audiência.

Reconhecer a estrutura nos levou a situar as obras em uma linhagem mais longa do que a do presente. As práticas que acompanhamos herdam e contestam séculos de imagens que estetizaram a agressão como rapto e celebraram o poder masculino. Elas também devem muito à desmaterialização do objeto artístico analisada por Lucy Lippard, que ampliou o acesso das mulheres ao circuito e deslocou a arte para o cotidiano, a autobiografia e a política feminista, e à intuição, formulada por Nancy Princenthal, de que a arte é capaz de nomear aquilo que escapa às categorias clínicas, jurídicas e midiáticas. O varal de relatos de Mónica Mayer, estendido em um museu da Cidade do México em 1978, permaneceu como o gesto inaugural dessa linhagem, aquele que converteu a coleta de testemunhos em forma artística e o espaço expositivo em lugar de escuta. Ao percorrer essa genealogia, reconhecemos que a arte feminista latino-americana não foi reflexo de modelos desenvolvidos ao norte da fronteira mexicana, mas campo de produção próprio e pioneiro, atravessado pelo ritual, pela autogestão e pelo entrelaçamento entre arte e vida.

O que a análise revelou, antes de mais nada, foi a recorrência de um modo de fazer compartilhado por artistas e coletivos que, à primeira vista, pouco teriam em comum. Esse modo de fazer nasce da escuta sensível e do diálogo direto com as sobreviventes, e se concretiza na coleta de relatos e na produção de retratos e visualidades que dão suporte ao testemunho. Em vez de falar sobre as mulheres, esses trabalhos falam com elas, distribuem a autoria do que produzem e devolvem nome, território e história a quem a contagem estatística e as imagens jornalísticas e jurídicas haviam reduzido a número ou a evidência. Ao tornar público, em contexto artístico ou estético, aquilo que costuma permanecer no silêncio, o testemunho individual deixa de ser apenas uma história pessoal e passa a revelar um padrão, de modo que a obra funciona como mediadora entre o singular e o coletivo. Os suportes

variam, mas a escolha de cada um responde menos a uma preferência formal do que a uma decisão sobre como sustentar a escuta e proteger quem fala. Ao recusar falar pela mulher e optar por falar com ela, essas práticas devolvem à sobrevivente o controle daquilo que se mostra, e essa devolução, ainda que parcial, é o que distingue a coautoria do testemunho de uma simples coleta de matéria para um projeto alheio.

A análise evidenciou também um deslocamento que percorre todas as práticas reunidas. Elas inscrevem o testemunho tanto no espaço público das ruas, das praças, das fachadas e dos transportes quanto nos espaços institucionais dos museus, das galerias e dos órgãos legislativos. Ao tomarem a parede, a rotatória, o vagão ou o varal, interrompem a dinâmica do medo que molda a experiência das mulheres na cidade e convertem superfícies de circulação em espaços de fala e de litígio. Ao ingressarem na instituição, inscrevem a dor antes confinada ao foro íntimo nos registros formais de cultura e de poder, e expõem a permissividade das estruturas policiais, judiciais, médicas e religiosas diante dos agressores. Mais do que denunciar o medo, algumas dessas práticas convidam a imaginar outra cidade, em que a liberdade de circular não dependa de um cálculo permanente de risco, e essa imaginação é, em si, uma contribuição política, porque desloca o foco do diagnóstico da violência para a invenção de um espaço comum possível.

Lidas em conjunto, essas práticas sustentam-se em quatro movimentos que se articulam entre si, e foi na relação entre eles que as teorias mobilizadas ao longo da tese encontraram seu ponto de encontro. A participação, pensada a partir de Claire Bishop e ganhando precisão na noção de protocolo de Ricardo Basbaum e na definição de arte pública de Suzanne Lacy, deixa de ser a ativação de um espectador para tornar-se a entrega de um testemunho que confere coautoria a quem participa, e a vulnerabilidade partilhada, lida com Judith Butler e Athena Athanasiou, revela-se condição da agência em vez de seu contrário. A colaboração, examinada com Grant Kester e Shannon Jackson, demonstra que toda prática depende de redes de suporte e que a violência patriarcal é efeito do desmantelamento das infraestruturas de cuidado, de escuta e de reparação que poderiam contê-la. O tensionamento dos discursos ganha precisão quando o agonismo de Chantal Mouffe cede lugar ao antagonismo de Oliver Marchart, e o conflito deixa de ser disputa entre adversários que se reconhecem para tornar-se o confronto entre quem reivindica o direito de aparecer e a ordem que o nega. A produção de sensibilidades, por fim, encontra na partilha do sensível de Jacques Rancière e na repolitização do afeto discutida por Marta Lamas a chave para entender que essas obras não comovem à distância, mas redistribuem o que pode ser visto, ouvido e enlutado.

Esse tensionamento alcança, de modo particular, a memória e as instituições. Ao devolver nome e rosto a quem o necropoder, na formulação de Achille Mbembe, reduz a número e administra como desaparecimento, esses trabalhos contrariam o apagamento e disputam com o Estado o direito de dizer quem é lembrado e de que maneira. O antimonumento, o tecido que reúne nomes costurados e o muro de colagens repetidas a cada remoção funcionam como contramonumentos, porque inscrevem na paisagem urbana aquilo que a memória oficial prefere calar. Do mesmo modo, o deslocamento da narrativa visual da vítima para as instituições que autorizam a violência expõe a moldura que define quem pode ser reconhecido como vítima e quais relatos são tidos como plausíveis, e com isso repolitiza o trauma em vez de individualizá-lo.

Quando as instituições, a população e as estruturas que deveriam responder por esses crimes preferem o silêncio, a arte se constitui como uma das alternativas disponíveis para que o assunto seja tratado em público, e essa função se torna especialmente importante nos contextos em que há uma disputa pela própria afirmação da realidade dos fatos. As práticas examinadas exercem, nessa chave, aquilo que Sara Ahmed (2021) descreve como direito à reclamação, uma prática feminista de tornar visível o que as instituições preferem manter enterrado e de transformar o que costuma circular como queixa privada em registro coletivo. Reclamar, lido com Ahmed, não é apenas formular uma demanda, é assumir o trabalho prolongado de sustentar um relato diante de estruturas que respondem com o desgaste de quem reclama, e é por isso que a reclamação demanda coletivos, infraestruturas e memória partilhada. Quem reclama, escreve Ahmed, tende a ser tratada como o próprio problema, e não como a portadora de um problema, de modo que a instituição se fecha em torno da queixa para neutralizar o que ela revela e para punir quem ousou nomear. É contra essa absorção que se constituem o que Ahmed chama de coletivos de reclamação, redes em que cada relato, longe de se esgotar em si, se inscreve em uma linhagem de outros relatos. A própria autora descreve essa reunião como o trabalho que conduz *Complaint!* ao seu capítulo final.

A formulação de Ahmed ressoa diretamente com o que as obras analisadas nesta tese realizam ao reunirem relatos de sobreviventes em uma cena comum. O *Monument Quilt* costura, em tecido, uma coletânea no sentido literal e político do termo, em que cada quadrado é um relato e o conjunto é o coletivo de reclamação que Ahmed reivindica. A *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, com seu varal de denúncias, seus mosaicos de nomes e seu jardim de memória, é outra dessas reuniões, em que a queixa individual se inscreve em uma linhagem de queixas que sustentam umas às outras. As Collereuses, em sua insistente desobediência civil, são reclamonas por essência. As poéticas individuais examinadas aqui,

ainda que assinadas por uma só artista, também se organizam como coletivos de reclamação, porque acolhem múltiplas vozes, distribuem o esforço de inscrevê-las e protegem quem fala da exposição que costuma puni-la, convertendo o trabalho solitário e desgastante de denunciar em arquivo comum. A leitura com Ahmed reforça, ainda, o que a tese já dizia com Shannon Jackson e Grant Kester, isto é, que toda prática colaborativa depende de infraestruturas que muitas vezes precisam ser construídas pelas próprias mulheres, porque o Estado, com frequência, as desmonta ou nunca chegou a garanti-las.

Esse trabalho recusa, de saída, a máxima machista que circula em diferentes línguas e contextos, condensada na fórmula "*calladita te ves más bonita*", segundo a qual a beleza, o valor e a aceitação social de uma mulher dependem do seu silêncio. Essa fórmula, que aparece em canções, em conselhos de família, em redes sociais e em piadas de ambiente público, é uma das tantas maneiras pelas quais a ordem patriarcal articula, ao mesmo tempo, o elogio e a ameaça, e ensina meninas, desde muito cedo, que falar tem um preço. As práticas examinadas nesta pesquisa são, em sua substância, uma resposta organizada a essa fórmula, porque ensaiam o oposto exato, isto é, que ouvir e ser ouvida são exigências políticas, e não privilégios concedidos pela ordem patriarcal, e que a fala da sobrevivente é o que recompõe a sua presença pública como sujeito. Ler essas práticas com Ahmed reforça, portanto, que reclamar não é fraqueza nem desvio, e sim trabalho político que produz arquivo, linhagem e companhia, e que a beleza, se há alguma em jogo nessas obras lidas em conjunto, é a da palavra retomada por quem foi mandada calar.

Esses aspectos convergem naquilo que Rita Segato nomeou como contrapedagogia da crueldade, uma reeducação da sensibilidade que recompõe o vínculo rompido pela violência. A contrapedagogia tem um alvo e um vocabulário, porque se dirige contra o treino de insensibilidade que ensina a converter a vida em coisa e a ler o sofrimento como espetáculo, e propõe, em seu lugar, uma política do enraizamento, próxima, voltada ao processo e à preservação da vida no cotidiano. Costurar um nome em um tecido, sustentar um jardim de memória e escrever uma réplica em um muro são gestos que nomeiam como valor as formas de cuidado e de vínculo que a ordem das coisas trata como resíduo. Por isso, o afeto nessas obras não é sentimentalismo, e sim método e fonte de conhecimento, porque é a dor convertida em raiva, e a raiva convertida em inscrição pública e durável, que dá vazão política ao que de outro modo permaneceria confinado ao foro privado. O luto, em vez de paralisar, torna-se uma forma de comparecer, de testemunhar e de estar com a outra, e é essa disposição afetiva que transforma a denúncia em agência coletiva.

Desse percurso emergiu uma figura que dá nome a uma passagem decisiva. A mulher reduzida à condição de vítima, fixada na contagem ou na exibição do dano, reaparece nessas práticas como sujeito que narra em primeira pessoa, e assim se torna sobrevivente. A passagem foi pensada em diálogo com a crítica de María Galindo ao congelamento do testemunho, segundo a qual o discurso da vítima se torna potente apenas quando dá lugar à palavra em primeira pessoa, e com a recusa, formulada por Chandra Talpade Mohanty, de uma figura universal de mulher-vítima sem agência, que apagaria as diferenças entre os contextos. Ahmed acrescenta a essa passagem uma dimensão concreta, porque mostra que a reclamação precisa ser feita nos termos de quem a faz, e não nos termos da instituição que a recebe. Como afirma a autora a respeito da reclamante, que duvida do próprio direito de reclamar, "ela precisa lutar para reclamar à sua maneira, usando seus próprios termos" (Ahmed, 2021, p. 147).[274] A sobrevivente que emerge nessas obras não promete autossuficiência, porque é aquela que age sustentada pela coautoria do testemunho e pelo aparecer junto com outras, e a sua palavra, ao ser inscrita nos próprios termos, recusa tanto a vitimização que a congela quanto a retórica neoliberal que individualiza o dano. Devolver nome, rosto e território a quem foi reduzida a número é, lido a partir do conceito de corpo-território de Verónica Gago, a defesa da recusa de uma ordem que faz do corpo das mulheres propriedade de outrem. As práticas analisadas não representam apenas a violência sofrida, elas ensaiam a possibilidade de vidas vivíveis e retomam, em outra chave, o desejo que já nos movia na pesquisa anterior, o de que *nos queremos vivas*.

A leitura, que reuniu trabalhos situados em geografias distintas, firmou-se na noção de solidariedade, e não na de irmandade. Não há entre essas obras uma identidade dada de antemão, mas uma trama de mutualidade construída no ato de escutar, de costurar, de colar e de acompanhar, que reconhece, como propõe Mohanty, as diferenças comuns em vez de apagá-las. O coletivo de reclamação que Ahmed descreve compartilha com essa solidariedade uma mesma exigência: a de reunir sem unificar e de fazer da própria diferença a substância do trabalho comum. Reunir práticas latino-americanas, europeias e estadunidenses serviu para recusar a hierarquia que situa o Norte como lugar primordial de enunciação e para reconhecer a força das manifestações que vêm do Sul, de onde se irradiam muitas das metodologias examinadas. O feminismo da fronteira de Mara Montanaro ajudou a nomear essa posição, porque sugere habitar os limites entre os contextos em vez de transcendê-los, e ler em conjunto não significou transferir um modelo de um lugar a outro, mas reconhecer em cada obra uma resposta enraizada a uma configuração local da mesma estrutura de violência.

[274] No original: She has to fight to complain in her own way, using her own terms (Ahmed, 2021, p. 147).

A pesquisa também reconheceu a multiplicidade de experiências que cada um desses projetos abriga, e essa multiplicidade é, ela mesma, parte do que torna essas práticas relevantes. Em vez de produzir uma figura única de sobrevivente, os trabalhos analisados acomodam relatos de mulheres negras, indígenas, latinas, migrantes, trans, não binárias, jovens e idosas, com idades, geografias e histórias que não se reduzem umas às outras. Reconhecer essa heterogeneidade é mais do que um gesto de inclusão, é uma exigência política, porque, enquanto feministas, nos cabe criar espaços que sustentem as diferenças e o trabalho de compreendê-las, em lugar de assumir que a categoria mulheres dá conta, por si só, do que distingue cada vida. Foi essa atenção à multiplicidade que sustentou a comparação transnacional desta tese, e foi também ela que firmou a recusa de pressupor entre os contextos uma identidade prévia.

Encerramos este trabalho com gratidão às artistas que partilharam conosco as origens, os protocolos e os impasses de seus projetos, e somos gratos, sobretudo, àquelas que confiaram seus relatos às práticas analisadas e às mulheres que seguem exercendo seu direito de reclamar. Aprendemos com elas que a escuta atenta, o respeito ao recuo e a coautoria do testemunho são exigências permanentes e que a forma de uma obra colaborativa é, ou deveria ser, inseparável do cuidado com quem a torna possível. Não foi um trabalho fácil, e não seria honesto descrevê-lo como tal. Tratar dessas violências exige cuidado, e cabe lembrar que, para quem as vive de perto, o acolhimento de redes de apoio especializadas permanece indispensável, algo que as próprias práticas acompanhadas nesta pesquisa reconhecem ao construírem, dentro e fora da arte, espaços de escuta e de reparação. Pesquisar a violência de gênero é permanecer por muito tempo diante de dados que não cessam de crescer e de relatos que cobram do corpo de quem escuta, e houve, ao lado da generosidade e da beleza que também existiram no caminho, o cansaço de quem acompanha a dor de outras pessoas. Reconhecemos, ainda, os limites das práticas examinadas, a assimetria que permanece na autoria distribuída, a desigualdade da duração que separa a artista que pode partir da comunidade que permanece, e o risco de que a arte preste, a baixo custo, o serviço de cuidado que o poder público desmantelou. Sustentar essas práticas como crítica, e não como remendo, depende de não recuar diante dessas tensões e de preservar o equilíbrio entre a forma artística e a função política, que Claire Bishop adverte não ser possível dissolver uma na outra.

Apesar disso, ou talvez por isso mesmo, o que mais importa nessas práticas é a recusa de aceitar como única a realidade que é dada. Elas recusam a cidade que se atravessa com medo, o corpo tomado como território de outrem, a memória administrada pelo Estado e a imagem que reduz a mulher à evidência ou à estatística, e, no lugar do que é imposto,

inventam outras formas de habitar a rua, o museu, o tecido e a folha em branco, produzindo territórios vivíveis onde antes havia apagamento. Testemunhar, escutar, costurar, colar e pactuar publicamente as próprias regras de convívio são, nesse sentido, mais do que denúncia, a proposição de uma vida em comum.

Resta, então, a tarefa que essas práticas convocam: a de seguir testemunhando, denunciando e reclamando, de modo individual e em conjunto, dentro e fora das instituições. A potência política da reclamação, lida com Ahmed e com as obras examinadas nesta tese, não está na promessa de uma justiça imediata, e sim no efeito acumulado de muitos relatos sustentados ao longo do tempo, na linhagem que se forma entre quem reclama hoje e quem reclamou antes — e, esperamos, incentive as reclamonas que ainda virão —, e na audiência coletiva que pouco a pouco se constitui para aquilo que a ordem patriarcal preferiria silenciar. Como sintetiza Ahmed a respeito desse trabalho repetido: *"*você precisa continuar falando porque eles continuam fazendo" (Ahmed, 2021, p. 147).[275] Cada nome inscrito em um muro, cada relato costurado em um tecido, cada réplica colada em uma fachada e cada testemunho sustentado em um tribunal partilham, nesse sentido, uma mesma aposta, a de que a recusa do silêncio é um trabalho que não se completa em um gesto, mas que se sustenta na repetição, no acompanhamento e na companhia. Reclamar individualmente abre uma fresta, reclamar em conjunto sustenta a passagem, e é dessa combinação entre o gesto particular e o gesto compartilhado que se forma a força capaz de modificar o que parecia imutável. Esperamos que esta pesquisa seja, então, além de útil para outras pesquisadoras, um chamado a continuar, porque a vergonha de fato precisa mudar de lado, e essa mudança depende de continuarmos, juntas, a falar, a gritar, a reclamar.

[275] No original: You have to keep saying it because they keep doing it (Ahmed, 2021, p. 147).

REFERÊNCIAS

ABRIL, Laia. **On Abortion**: And the Repercussions of Lack of Access. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2018.

ABRIL, Laia. **On Rape**: And Institutional Failure. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022.

ABRIL, Laia. Site oficial. Disponível em: https://www.laiaabril.com. Acesso em: 21 fev. 2026.

ADURIZ, Iñigo. Las primeras medidas de PP e Vox anticipan un retroceso histórico en los derechos de las mujeres y el colectivo LGTBI. **elDiario.es** [s. l.], 21 jun. 2023. Disponível em: https://www.eldiario.es/politica/primeras-medidas-pp-vox-anticipan-retroceso-historico-derechos-mujeres-colectivo-lgtbi_1_10312921.html. Acesso em: 13 dez. 2025.

AGÊNCIA BRASIL. Por unanimidade, STF condena assassinos de Marielle e Anderson. **Agência Brasil**, 25 fev. 2026. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2026-02/por-unanimidade-stf-condena-assassinos-de-marielle-e-anderson. Acesso em: 19 maio 2026.

AHMED, Sara. **Complaint!** Durham: Duke University Press, 2021.

ALCOFF, Linda Martín. **Rape and Resistance**: Understanding the Complexities of Sexual Violation. Cambridge: Polity Press, 2018.

AL-OTHMAN, Hannah. 'Truly international' network of drug-facilitated rape uncovered by UK crime agency. **The Guardian**, Londres, 2 jul. 2026. Disponível em: https://www.theguardian.com/society/2026/jul/02/international-network-drug-facilitated-rape-uncovered-by-uk-crime-agency. Acesso em: 8 jul. 2026.

AMIGO, Roberto. Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos. *In*: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 203-239.

AMNISTÍA INTERNACIONAL MÉXICO. ¡La "Glorieta de las Mujeres que Luchan" se queda! Cidade do México: **Amnistía Internacional México**, 26 jun. 2023. Disponível em: https://amnistia.org.mx/contenido/index.php/la-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan-se-queda. Acesso em: 12 maio 2026.

ANISTIA INTERNACIONAL BRASIL. A proibição total do aborto em El Salvador condena menores e famílias ao trauma e à pobreza. [s. l.]: **Anistia Internacional Brasil**, 30 nov. 2015. Disponível em: https://anistia.org.br/informe/a-proibicao-total-do-aborto-em-el-salvador-condena-menores-e-familias-ao-trauma-e-a-pobreza/. Acesso em: 21 fev. 2026.

ANGIOLINI INQUIRY. **I**ndependent Inquiry into the issues raised by the murder of Sarah Everard. London: **Angiolini Inquiry**, 2025. Disponível em: https://www.angiolini.independent-inquiry.uk. Acesso em: 13 dez. 2025.

ANTIVILO PEÑA, Julia. **Arte feminista latinoamericano**: rupturas de un arte político en la producción visual. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Latino-Americanos) — Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2013. Disponível em: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336. Acesso em: 13 dez. 2025.

ANTIVILO PEÑA, Julia. **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías**: arte feminista latinoamericano. México 1970–1980. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Latino-americanos) — Universidad de Chile, Santiago, 2006. Disponível em: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108929. Acesso em 13 dez. 2025.

ARGENTINA. Lei n.º 26.743, de 23 de maio de 2012 (Ley de Identidad de Género). **Boletín Oficial**, Buenos Aires, 23 maio 2012. Disponível em: https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/70106/20120524. Acesso em 26 maio 2026.

ARGENTINA. Lei n.º 27.636, de 24 de junho de 2021 (Ley Diana Sacayán de Promoción del Empleo Formal para Personas Travestis, Transexuales y Transgénero). **Boletín Oficial**, Buenos Aires, 24 jun. 2021. Disponível em: https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/246655/20210708. Acesso em 26 maio 2026.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS (ANTRA). Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2024. Brasília: **ANTRA**, 2025. Disponível em: https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2025/01/dossie-antra-2025.pdf. Acesso em: 13 dez. 2025.

ATHANASIOU, Athena. Nonsovereign Agonism (or, Beyond Affirmation versus Vulnerability). *In*: BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (org.). **Vulnerability in Resistance**. Durham: Duke University Press, 2016. p. 256-277.

BAQUÉ, Dominique. **L'Effroi du présent**: figurer la violence. Paris: Flammarion, 2009.

BASBAUM, Ricardo. **Guia para participantes do projeto "Você gostaria de participar de uma experiência artística?"**. 2014. Disponível em:http://www.nbp.pro.br. Acesso em: 30 mar. 2023.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BATES, Laura. **Men Who Hate Women**: from incels to pickup artists, the truth about extreme misogyny and how it affects us all. Londres: Simon & Schuster, 2020.

BATES, Laura. **The New Age of Sexism**: how artificial intelligence is reshaping the lives of women. Londres: Simon & Schuster, 2025.

BECKER, Jennifer. Constant Threats: The Role of Guns in Intimate Partner Abuse and Violence. **Everytown Research & Policy**, 5 de jun. 2026. Disponível em: https://everytownresearch.org/constant-threats-the-role-of-guns-in-intimate-partner-abuse-and-violence. Acesso em: 4 jul. 2026.

BIDASECA, Karina. **Descolonizar el tercer espacio**: entre Oriente y Occidente. Estéticas feministas situadas en el Sur. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2022.

BISHOP, Claire (org.). **Participation**. Londres: Whitechapel; Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Tradução de Jason Campelo. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22825. Acesso em: 26 maio 2026.

BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. **October**, Cambridge, Mass., v. 110, p. 51-79, 2004. Disponível em: http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf. Acesso em 23 maio 2026.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Londres; Nova York: Verso, 2012.

BRAGA DE MELO, R. Consentimento da vítima nos delitos sexuais. **ConJur**, 31 jan. 2023. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2023-jan-31/braga-melo-consentimento-vitima-delitos-sexuais/. Acesso em: 13 dez. 2025.

BRANCATO, Hannah. Entrevista concedida a Gabriela Traple Wieczorek. [Entrevista por videoconferência]. Porto Alegre/Baltimore, 25 maio 2023.

BRASIL. Lei n.º 13.642, de 3 de abril de 2018 (Lei Lola). Brasília: **Presidência da República**, 2018. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/l13642.htm. Acesso em: 6 jan. 2026.

BRASIL. Lei n.º 14.994, de 9 de outubro de 2024. Brasília: **Presidência da República**, 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/l14994.htm. Acesso em: 6 jan. 2026.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. ADI 4.275, Rel. Min. Marco Aurélio, j. 1.º mar. 2018; ADO 26 e MI 4.733, Rel. Min. Celso de Mello, j. 13 jun. 2019; ADPF 527, Rel. Min. Alexandre de Moraes, j. 8 ago. 2023. Brasília: **STF**, 2018; 2019; 2023. Disponível em: https://www.tjsp.jus.br/Download/Portal/Neddif/Jurisprudencia/STF-ADI-4275%20DF.pdf. Acesso em: 13 dez. 2025.

BRIGOULEIX, Emilie. **Brief History of Artivism**. [S. l.]: Erasmus+ Programme of the European Union, 2019. 6 p. Disponível em: http:// artivism.elaninterculturel.com/wp-content/uploads/2019/06/2-Intro-Emilie.pdf. Acesso em 26 maio 2026.

BRISTOW, Lora J. **Women's Work**: Social Relations of Quilting. 2013. Dissertação (Mestrado) — California State Polytechnic University, Humboldt, Arcata, 2013. Disponível em: https://digitalcommons.humboldt.edu/etd/1227/. Acesso em 26 maio 2026.

BRUNET, Romain. Dupond-Moretti et Darmanin, deux nominations qui passent mal chez les féministes. **France 24**, 2020. Disponível em: https://www.france24.com/fr/20200707-dupond-moretti-et-darmanin-deux-nominations-qui-passent-mal-chez-les-f%C3%A9ministes. Acesso em: 19 maio 2026.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray**: Art and Textile Politics. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

BURNS, Judith; COUCHMAN, Hannah. David Carrick: how Met Police missed opportunities to stop serial rapist. **BBC News**, London, 16 jan. 2023. Disponível em: https://www.bbc.com/news/uk-64253324. Acesso em: 19 maio 2026.

BURROUGH, xtine; WALGREN, Judy (org.). **Art as Social Practice**: Technologies for Change. Nova York: Routledge, 2022.

BUTLER, Judith. **Caminhos divergentes:** judaicidade e crítica do sionismo. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. Rethinking vulnerability and resistance. *In*: BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (ed.). **Vulnerability in resistance**. Durham: Duke University Press, 2016. p. 12-27.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. **Dispossession**: the performative in the political. Cambridge; Malden: Polity Press, 2013.

BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia. Introduction. *In*: BUTLER, Judith; GAMBETTI, Zeynep; SABSAY, Leticia (ed.). **Vulnerability in resistance**. Durham: Duke University Press, 2016. p. 1-11.

BUTLER, Laura. What is in the new violence against women and girls strategy? **The New Feminist**, dez. 2025. Disponível em: https://thenewfeminist.co.uk/2025/12/what-is-in-the-new-violence-against-women-and-girls-strategy/. Acesso em: 6 jan. 2026.

CABANAS, Nataly; AGORA É QUE SÃO ELAS. La manada: machismo na Justiça espanhola. **Blog Folha**, São Paulo, 30 maio 2018. Disponível em: https://agoraequesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2018/05/30/la-manada-machismo-na-justica-espanhola/. Acesso em: 21 fev. 2026.

CABRERA, Cristian González. Trans Rights in Mexico: Progress and Challenges. [S. l.]: **Human Rights Watch**, 31 mar. 2025. Disponível em: https://www.hrw.org/news/2025/03/31/trans-rights-mexico-progress-and-challenges. Acesso em: 13 dez. 2025.

CANTOR, D. *et al*. Report on the AAU Campus Climate Survey on Sexual Assault and Sexual Misconduct. Washington: **Association of American Universities**, 2015. Disponível em:

https://www.aau.edu/sites/default/files/%40%20Files/Climate%20Survey/AAU_Campus_Climate_Survey_12_14_15.pdf. Acesso em: 20 jul. 2024.

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: 19 maio 2026.

CARDOZO, Mayra. A nova Lei nº 14.994/24: o feminicídio como crime autônomo. **CONJUR**, 2024. Disponível em: https://www.conjur.com.br/2024-out-17/a-nova-lei-de-feminicidio-avancos-limitacoes-e-impactos-na-jurisprudencia/. Acesso em: 13 dez. 2025.

CARROLL, Amy Sara. El derecho de réplica. Performance — Lorena Wolffer — Performatividad. *In*: LEÓN, Luís Miguel; WOLFFER, Lorena (org.). **Expuestas**: registros públicos. Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 2015. p. 23-27.

CASEY, Louise. Final Report: Independent Review into the standards of behaviour and internal culture of the Metropolitan Police Service. London: **Baroness Casey Review**, 21 mar. 2023. Disponível em: https://www.gov.uk/government/publications/baroness-casey-review-final-report. Acesso em: 19 maio 2026.

CASO, Diego. ¿Por qué el Gobierno de la CDMX retiró el monumento a Colón? Sheinbaum lo explica. **El Financiero**, Cidade do México, 10 out. 2020. Disponível em: https://www.elfinanciero.com.mx/cdmx/por-que-el-gobierno-de-la-cdmx-retiro-el-monumento-a-colon-sheinbaum-lo-explica. Acesso em: 20 fev. 2023.

CASTRO, Panmela. Entrevista concedida a Gabriela Traple Wieczorek. [Entrevista por videoconferência]. Porto Alegre/Rio de Janeiro, 19 nov. 2025.

CASTRO, Panmela. **HerStory**. Disponível em: https://www.panmelacastro.com/artworks/categories/5-herstory/. Acesso em: 2 jun. 2025.

CENTER FOR REPRODUCTIVE RIGHTS. U.S. Supreme Court Takes Away the Constitutional Right to Abortion. [S. l.]: **Center for Reproductive Rights**, 2022. Disponível em: https://reproductiverights.org/news/supreme-court-takes-away-right-to-abortion/. Acesso em: 13 dez. 2025.

CENTERS FOR DISEASE CONTROL AND PREVENTION (CDC). Intimate partner violence: National Intimate Partner and Sexual Violence Survey: 2023/2024 research brief. Atlanta: **CDC**, 2024. Disponível em: https://www.cdc.gov/nisvs/media/pdfs/intimatepartnerviolence-brief.pdf. Acesso em: 9 jun. 2026.

CENTENERA, Mar. Milei presenta en el Congreso un proyecto para derogar el aborto legal en Argentina. **El País**, [s. l.], 8 feb. 2024. Disponível em: https://elpais.com/argentina/2024-02-08/milei-presenta-en-el-congreso-un-proyecto-para-derogar-el-aborto-legal-en-argentina.html. Acesso em: 19 maio 2026.

CHAUVAUD, Frédéric; GAUSSOT, Ludovic *et al*. (dir.). **On tue une femme**: le féminicide. Histoire et actualité. Paris: Hermann, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

COL·LECTIU PUNT 6. **Urbanismo feminista**: por una transformación radical de los espacios de vida. Barcelona: Virus Editorial, 2019.

COLLAGES FÉMINICIDES PARIS (org.). **Notre colère sur vos murs**. Fotografias de Tay Calenda e Léa Michaëlis. Paris: Denoël, 2021.

CONSELHO FEDERAL DA OAB. CFOAB conclui que PL 1904/2024 é inconstitucional, inconvencional e ilegal. Brasília: **OAB**, 2024. Disponível em: https://www.oab.org.br/noticia/62346/cfoab-conclui-que-pl-1904-2024-e-inconstitucional-inconvencional-e-ilegal. Acesso em: 13 dez. 2025.

CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS. Caso González y otras ("Campo Algodonero") Vs. México: excepción preliminar, fondo, reparaciones y costas. Sentencia de 16 de noviembre de 2009. Série C, n. 205. San José: **Corte IDH**, 2009. Disponível em: https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf. Acesso em: 6 maio 2026.

CORTE SUPREMA DE JUSTICIA DE LA NACIÓN. 247 víctimas letales de violencia de género en el país en 2024. Buenos Aires: **CSJN**, 2024. Disponível em: https://www.csjn.gov.ar/novedades/detalle/10065. Acesso em: 13 dez. 2025.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, v. 1989, n. 1, art. 8, p. 139-167, 1989. Disponível em: http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8. Acesso em: 19 maio 2026.

DAYCARD, Laurène. **Nos Absentes**: À l'origine des féminicides. Paris: Seuil, 2023. E-book (epub).

DECLERCQ, Marie. Masculinismo digital cresce e ódio contra mulheres vira epidemia. **UOL Prime**, São Paulo, 12 abr. 2024a. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/newsletters/uol-prime/2024/04/12/masculinismo-digital-cresce-e-odio-contra-mulheres-vira-epidemia.htm. Acesso em: 6 jan. 2026.

DECLERCQ, Marie. Não prometo nada #29: Optar pela indiferença. **Não prometo nada**, [S. l.], 1 maio 2024b. Disponível em: https://naoprometonada.substack.com/p/nao-prometo-nada-29-optar-pela-indiferenca. Acesso em: 6 jan. 2026.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. Catálogo de exposição. Textos de Nicole Brenez, Judith Butler, Marie-José Mondzain, Antonio Negri e Jacques Rancière. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DIÉGUEZ, Ileana. Expuestas: interpelando la normalidad. *In*: LEÓN, Luís Miguel; WOLFFER, Lorena (org.). **Expuestas**: registros públicos. Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 2015. p. 21-22.

DODD, Vikram. Met Police officer Cliff Mitchell charged with rape and kidnap. **The Guardian**, London, 7 set. 2023. Secção UK News. Disponível em: https://www.theguardian.com/uk-news/2023/sep/07/met-police-officer-cliff-mitchell-charged-with-rape-and-kidnap. Acesso em: 19 maio 2026.

DONEGAN, Moira. Foreword. *In*: DWORKIN, Andrea. **Right-Wing Women**. Nova York: Picador, 2025. p. 7-19.

DONEGAN, Moira. Trump apparently thinks domestic violence is not a crime. That makes sense. **The Guardian**, 9 set. 2025. Disponível em: https://www.theguardian.com/commentisfree/2025/sep/09/trump-domestic-violence. Acesso em: 22 set. 2025.

DWORKIN, Andrea. **Right-Wing Women**: the politics of domesticated females. Nova York: Perigee, 1983.

EGUILUZ ORNELAS, Natalia. **Y sin embargo se mueven..**. Producción de arte contrahegemónico feminista y su función social en México (2000-2009). 2010. Dissertação (Maestría en Estudios de la Mujer) — Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Cidade do México, 2010. Disponível em: https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/1523. Acesso em: 26 maio 2026.

ELSHAW, Gary. **The depiction of late 1960's counter culture in the 1968 films of Jean-Luc Godard**. Dissertação (Mestrado em Cinema) — Faculty of Humanities and Social Sciences, Victoria University of Wellington, Wellington, 2000.

ESPANHA. Ley Orgánica 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI. **Boletín Oficial del Estado**, Madrid, n. 51, 1 mar. 2023. Disponível em: https://www.boe.es/eli/es/l/2023/02/28/4/con. Acesso em: 13 dez 2025.

ESPANHA. Ley Orgánica 8/2021, de 4 de junio, de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia. **Boletín Oficial del Estado**, Madrid, n. 134, 5 jun. 2021. Disponível em: https://www.boe.es/eli/es/lo/2021/06/04/8/con. Acesso em: 13 dez. 2025.

EVERYTOWN FOR GUN SAFETY. **Guns and Violence Against Women**: America's Uniquely Lethal Intimate Partner Violence Problem. New York: Everytown, [s.d.]. Disponível em: https://everytownresearch.org/report/guns-and-violence-against-women/. Acesso em: 19 maio 2026.

EXPERIENCIAS PARA LA MEMORIA. Site oficial do projeto. Cidade do México, 2021. Disponível em: https://experienciasparalamemoria.mx/. Acesso em: 20 fev. 2023.

FALÚ, Ana (org.). **Mujeres en la ciudad**: de violencias y derechos. Santiago de Chile: Red Mujer y Hábitat de América Latina; Ediciones SUR, 2009.

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, p. 86-97, 2013. Disponível em:https://id.erudit.org/iderudit/1033277. Acesso em: 18 ago. 2024.

FALUDI, Susan. **Backlash**: the undeclared war against American women. Nova York: Crown, 1991.

FARRIS, Sara R. **In the name of women's rights**: the rise of femonationalism. Durham: Duke University Press, 2017.

FAZLALIZADEH, Tatyana. **Stop Telling Women to Smile**: stories of street harassment and how we're taking back our power. Nova Iorque: Seal Press, 2020.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019. 388 p.

FERNÁNDEZ, Laura. La Silueteada: el signo y la acción. *In*: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 401-407.

FLACK JR., William F. *et al*. "The red zone": temporal risk for unwanted sex among college students. **Journal of Interpersonal Violence**, v. 23, n. 9, p. 1177-1196, set. 2008. DOI: 10.1177/0886260508314308. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/18319370/. Acesso em 14 set. 2024.

FLORES, Julio. Siluetas. *In*: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 83-106.

FORCE: UPSETTING RAPE CULTURE. Site oficial. Disponível em: https://upsettingrapeculture.com. Acesso em: 20 jul. 2024.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Retrato dos feminicídios no Brasil:** 2006-2026. São Paulo: FBSP, 2026. Nota técnica. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2026/03/nota-tecnica-dia-mulher-2026.pdf. Acesso em: 7 maio 2026.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA; DATAFOLHA. **Visível e invisível:** a vitimização de mulheres no Brasil. 4. ed. São Paulo: FBSP, 2023. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/publicacoes/visivel-e-invisivel-a-vitimizacao-de-mulheres-no-brasil-4a-edicao/. Acesso em: 20 fev. 2026.

FRANÇA. Loi n° 2016-1547 du 18 novembre 2016 de modernisation de la justice du XXIe siècle. **Journal Officiel de la République Française**, Paris, 19 nov. 2016. Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000033418805. Acesso em: 9 jun. 2026.

FRANÇA. Loi constitutionnelle n° 2024-200, du 8 mars 2024. Relative à la liberté de recourir à l'interruption volontaire de grossesse. **Journal Officiel de la République Française**, Paris, n. 58, 9 mar. 2024. Texte n. 1. Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000049251463. Acesso em: 9 jun. 2026.

FRANÇA. Loi n° 2025-1057 du 6 novembre 2025 modifiant la définition pénale du viol et des agressions sexuelles. Paris: Secrétariat général du Gouvernement, 7 nov. 2025. **Journal**

Officiel de la République Française, n. 0262, texte 3. Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000052533258. Acesso em: 9 jun. 2026.

FRASER, Nancy. **Feminism, capitalism, and the cunning of history**, 2012. ⟨halshs-00725055⟩. Disponível em: https://shs.hal.science/halshs-00725055v1/document. Acesso em 25 maio 2026.

FUNDAR. 25N: la violencia no cede y los recursos para erradicarla van a la baja. Cidade do México: **Fundar**, 2024. Disponível em: https://fundar.org.mx/25n-la-violencia-no-cede-y-los-recursos-para-erradicarla-van-a-la-baja/. Acesso em: 13 dez. 2025.

GAGO, Verónica. **A potência feminista**: ou o desejo de transformar tudo. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020. E-book (epub).

GALINDO, María. **Feminismo bastardo**. La Paz: Mujeres Creando, 2021.

GALINDO, María. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar**: teoría y propuesta de la despatriarcalización. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

GALOP. **Hate Crime Report 2024**. London: Galop, 2024. Disponível em: https://galop.org.uk/resource/hate-crime-report-2024/. Acesso em: 13 dez. 2025.

GAMBALE, Laura. Radiografía del aborto en la Argentina de Milei. **REDAAS**, [s. l.], 10 ene. 2025. Disponível em: https://redaas.org.ar/noticias/redaas-en-los-medios/radiografia-del-aborto-en-la-argentina-de-milei/. Acesso em: 19 maio 2026.

GATTIGLIA, Nora. Le post Instagram militant: étude exploratoire d'un genre numérique natif plurisémiotique. **Pratiques**, n. 203-204, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.4000/12ye0. Acesso em: 19 maio 2026.

GAY, Roxane (ed.). **Not That Bad**: Dispatches from Rape Culture. London: Allen & Unwin, 2018.

GERMANO, Gustavo. **Ausencias — Argentina**. [s.d.]. Disponível em: https://www.gustavogermano.com/portfolio/ausencias-argentina-2006/. Acesso em: 12 fev. 2026.

GERMANO, Gustavo. Site oficial. Disponível em: https://www.gustavogermano.com/. Acesso em: 12 fev. 2026.

GHIOLDI, Eleonora. Entrevista concedida a Gabriela Traple Wieczorek. [Entrevista por videoconferência]. Porto Alegre/Buenos Aires, 03 nov. 2025.

GHIOLDI, Eleonora. Site oficial da artista. Disponível em: https://www.eleonoraghioldi.com. Acesso em: 18 maio 2026.

GIL, Silvia. La trampa de la identidad en la política feminista. *In*: MAYOR, A. *et al*. (eds.). **Transfeminismo o barbarie**. Madrid: Kaótica Libros, 2020. p. 145-157.

GILI, Marta. Cartographies of Cruelty. *In*: ABRIL, Laia. **On Rape**: And Institutional Failure. Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2022. p. 216-218.

GILI, Marta. Prefácio. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 7-9.

GIPSON, Ferren. **Women's Work**: From Feminine Arts to Feminist Art. London: Frances Lincoln, 2022.

GIUNTA, Andrea. Feminist disruptions in Mexican art, 1975–1987. **Artelogie**, Paris, n. 5, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.4000/artelogie.5103. Acesso em 26 maio 2026.

GOBIERNO DE MÉXICO. Presidenta Claudia Sheinbaum presenta reformas constitucionales para proteger y ampliar los derechos de las mujeres. Cidade do México: **Gobierno de México**, 2025. Disponível em: https://www.gob.mx/presidencia/prensa/presidenta-claudia-sheinbaum-presenta-reformas-constitucionales-para-proteger-y-ampliar-los-derechos-de-las-mujeres. Acesso em: 13 dez. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMILTON, Kerstin. **The Objectivity Laboratory**: Propositions on Documentary Photography. Gotemburgo: ArtMonitor; University of Gothenburg, 2022. Tese (Doutorado em Prática Artística) — HDK-Valand, Academy of Art and Design, University of Gothenburg, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.22501/rc.1561886. Acesso em: 19 jan. 2026.

HANNUM, Gillian; PYUN, Kyunghee (org.). **Expanding the Parameters of Feminist Artivism**. Cham: Palgrave Macmillan, 2023.

HARTLE, Stephanie; WHITE, Darcy (ed.). **Visual activism in the 21st century**: art, protest and resistance in an uncertain world. London: Bloomsbury Visual Arts, 2022.

HEINRICH BÖLL STIFTUNG (Ciudad de México). **Antimonumentos**: memoria, verdad y justicia. Cidade do México: Heinrich Böll Stiftung, 2021. Disponível em: https://mx.boell.org/sites/default/files/2021-10/Antimonumentos_vf_0.pdf. Acesso em: 12 maio 2026.

HELGUERA, Pablo; LACY, Suzanne; RIAÑO-ALCALÁ, Pilar. **Mobilizing pedagogy**: two social practice projects in the Americas. Edição de Elyse A. Gonzales e Sara Reisman. New York: The Shelley & Donald Rubin Foundation; Santa Barbara: AD&A Museum, 2018.

HERMAN, Judith. **Trauma and Recovery**: The Aftermath of Violence — From Domestic Abuse to Political Terror. New York: Basic Books, 1992.

HERMAN, Judith. **Truth and Repair**: How Trauma Survivors Envision Justice. New York: Basic Books, 2023. E-book (epub).

HERRERA, Jennifer; MCCARTHY, Bill. Street Harassment Interpretations: An Exploration of the Intersection of Gender and Race/Ethnicity, and Mediator Variables. **Violence Against Women**, v. 29, n. 3-4, p. 453-474, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.1177/10778012221094067. Acesso em: 19 maio 2026.

HÍJAR, Cristina. Por la memoria somos. *In*: **GIRO gráfico**: rumores y clamores del Sur. Montevidéu: Ediciones CasaMario, 2023. p. 61-72.

HIRSCH, Marianne. Vulnerable times. *In*: BUTLER, J.; GAMBETTI, Z.; SABSAY, L. (eds.). **Vulnerability in resistance**. Durham: Duke University Press, 2016. p. 76-96.

HOOKS, bell. **Comunhão**: a busca das mulheres pelo amor. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2021b.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021a.

HUMAN RIGHTS CAMPAIGN (HRC). **Fatal Violence Against the Transgender and Gender Non-Conforming Community in 2024**. Washington: HRC, 2024. Disponível em: https://www.hrc.org/resources/violence-against-the-trans-and-gender-non-conforming-community-in-2024. Acesso em: 13 dez. 2025.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA); FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (FBSP). **Atlas da Violência 2025**. Brasília: Ipea; São Paulo: FBSP, 2025. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5999-atlasdaviolencia2025.pdf. Acesso em: 7 maio 2026.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (INE). **Estadísticas sobre Violencia Doméstica y de Género (SDVGV), año 2024**. Disponível em: https://www.ine.es/dyngs/Prensa/en/EVDVG2024.htm. Acesso em: 13 dez. 2025.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI). **Violencia contra las mujeres en México**. Aguascalientes: INEGI, [2022]. Disponível em: https://www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm/. Acesso em: 6 maio 2026.

IPEA — INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. Brasil tem cerca de 822 mil casos de estupro a cada ano, dois por minuto. Brasília: **Ipea**, 2026. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-as-noticias/noticias/13541. Acesso em: 7 maio 2026.

IPSOS. LGBT+ Pride 2024 : la transidentité, un sujet qui fractionne les Français. I**psos France**, 31 maio 2024. Disponível em: https://www.ipsos.com/fr-fr/lgbt-pride-2024-la-transidentite-un-sujet-qui-fractionne-les-francais. Acesso em: 4 jul. 2026.

JACKSON, Shannon. **Social Works**: Performing Art, Supporting Publics. Nova York; Londres: Routledge, 2011.

JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience. *In*: LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain**: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995. p. 50-59.

JORDAN, Jan. **Women, Rape and Justice**: Unravelling the Rape Conundrum. Abingdon: Routledge, 2022.

KEATING, Mariam. Violence against women and girls in 2025. **House of Commons Library**, London, 27 maio 2025. Disponível em: https://commonslibrary.parliament.uk/violence-against-women-and-girls-in-2025/. Acesso em: 13 dez. 2025.

KELLEY JR., Bill; KESTER, Grant H. (org.). **Collective situations**: readings in contemporary Latin American art, 1995-2010. Durham: Duke University Press, 2017.

KERN, Leslie. **Feminist City**: claiming space in a man-made world. Londres; Nova Iorque: Verso, 2020.

KESTER, Grant H. **Conversation Pieces**: Community and Communication in Modern Art. Berkeley: University of California Press, 2004.

KESTER, Grant H. **The One and the Many**: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham: Duke University Press, 2011.

KIDD, Natalia. Argentina suma casi 300 feminicidios en 2024 y feministas denuncian retrocesos con Milei. **Swissinfo.ch**, [s. l.], 23 nov. 2024. Disponível em: https://www.swissinfo.ch/spa/argentina-suma-casi-300-feminicidios-en-2024-y-feministas-denuncian-retrocesos-con-milei/88686043. Acesso em: 19 maio 2026.

KNIGHT, Cher Krause; SENIE, Harriet F. (org.). **A Companion to Public Art**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2016.

KOZLOWSKI, Michal. Sous le pavé la plage ou la beauté est dans la rue. **Variations**, n. 11, 2008. Disponível em: http://journals.openedition.org/variations/256. Acesso em: 19 maio 2026.

LA LIBRE. La Belgique s'apprête-t-elle (enfin) à recenser les cas de féminicides? 16 set. 2025. Disponível em: https://www.lalibre.be/belgique/judiciaire/2025/09/16/la-belgique-sapprete-t-elle-enfin-a-recenser-les-cas-de-feminicides-ONTVRTILNRGOVHR4XQIO6PSE3Y/. Acesso em: 13 dez. 2025.

LA RAGE. Site oficial do coletivo. Disponível em: https://www.larage.org/en/home-2/. Acesso em: 19 maio 2026.

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

LACY, Suzanne. Foreword. *In*: BURROUGH, xtine; WALGREN, Judy (org.). **Art as Social Practice**: Technologies for Change. Nova York: Routledge, 2022. p. 22-35.

LACY, Suzanne. Practical Strategies: Framing Narratives for Public Pedagogies. *In*: KNIGHT, Cher Krause; SENIE, Harriet F. (ed.). **A Companion to Public Art**. Oxford: Wiley Blackwell, 2016. p. 239-244.

LACY, Suzanne. The Medium Is Not the (Only) Message. I*n*: BURROUGH, xtine; WALGREN, Judy (ed.). **Art as Social Practice**: Technologies for Change. New York: Routledge, 2022. p. 23-27.

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

LALOUX, Mara. « Je te le colle sur ton mur ! » Les collages féministes: politiser les murs en lettres capitales. La Fonderie: Analyses 2023, Bruxelles, nov. 2023. Disponível em: https://www.lafonderie.be/wp-content/uploads/2023/11/2023_11_LF_les_collages_feministes_ML.pdf. Acesso em 19 maio 2026.

LAMAS, Marta. **Dolor y política**: sentir, pensar y hablar desde el feminismo. Cidade do México: Océano, 2021.

LAMIRANDE, Adriana. France's femicide crisis: gender analysis and women's leadership. **The Fletcher School of Law and Diplomacy, Tufts University**, fev. 2020. Disponível em: https://sites.tufts.edu/gender/frances-femicide-crisis/. Acesso em: 19 maio 2026.

LAPIENYTĖ, Jurgita. The internet is forgetting: can AI fix the 404 error? **Cybernews**, 29 mar. 2024. Disponível em: https://cybernews.com/ai-news/internet-forgets-404-ai-fix/. Acesso em: 10 dez. 2025.

LE MONDE. Soumission chimique: après le procès Pelicot, les plaintes explosent en France. **Le Monde**, Paris, 14 jan. 2026. Disponível em: https://www.lemonde.fr/societe/article/2026/01/14/soumission-chimique-hausse-plaintes_623451.html. Acesso em: 10 maio 2026.

LEDESMA, Edgar. Sheinbaum envía iniciativa que da rango ministerial a la Secretaría de las Mujeres y reforma 17 leyes para la igualdad sustantiva. **Animal Político**, [s. l.], 25 nov. 2025. Disponível em: https://grupoanimal.mx/politica/sheinbaum-iniciativa-reforma-igualdad-sustantiva-violencia-genero. Acesso em: 13 dez. 2025.

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

LETRA S, SIDA, CULTURA Y VIDA COTIDIANA. Informe de crímenes de odio contra personas LGBT+ en México, 2024. Ciudad de México: Letra S, mayo 2025. Disponível em: https://letraese.org.mx/wp-content/uploads/2025/05/Informe-crimenes-2024.pdf. Acesso em: 13 dez. 2025.

LEWIS, Emma. **Photography, a feminist history**: gender rights and gender roles on both sides of the camera. San Francisco: Chronicle Books, 2021.

LIMA E SILVA, Bruna Camilo de Souza. **Masculinismo**: misoginia e redes de ódio no contexto da radicalização política no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: https://bib.pucminas.br/teses/CienciasSociais_BrunaCamiloDeSouzaLimaESilva_30430_Textocompleto.pdf. Acesso em: 14 out. 2025.

LIPPARD, Lucy R. **Six Years**: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press, 1997.

LIPPARD, Lucy R. The artist's book goes public. *In*: LYONS, J. (ed.). **Artists' books**: A critical anthology and sourcebook. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1985. p. 45-48.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. *In*: WALLIS, Brian (ed.). **Art After Modernism**: Rethinking Representation. Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984. p. 349.

LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

LÓPEZ, Gloria. A 4 años de resistencia, la Glorieta de las Mujeres que Luchan florece con nuevos espacios de memoria. **El Sol de México**, Cidade do México, 4 out. 2025. Disponível em: https://oem.com.mx/elsoldemexico/metropoli/a-4-anos-de-resistencia-la-glorieta-de-las-mujeres-que-luchan-florece-con-nuevos-espacios-de-memoria-26124311. Acesso em: 12 maio 2026.

LUBBEN, Kristen. A Hidden History of Abortion. **The PhotoBook Review**, Nova Iorque: Aperture, n. 14, 23 ago. 2018. Disponível em: https://aperture.org/editorial/pbr-14-abortion/. Acesso em: 21 fev. 2026.

LUCERO, María Fernanda. «Guerreras», una muestra para cambiar el lente con el que se ve la violencia de género. **La Voz**, Córdoba, 2 abr. 2022. Disponível em: .https://www.lavoz.com.ar/cultura/guerreras-una-muestra-para-cambiar-el-lente-con-el-que-se-ve-la-violencia-de-genero/. Acesso em: 18 jun. 2025.

MACHADO, Simone. Brasil registra 15 estupros coletivos por dia entre 2022 e 2025. **DW**, 2026. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/brasil-registra-15-estupros-coletivos-por-dia-entre-2022-e-2025/a-76376695. Acesso em: 2 jul. 2026.

MACKINNON, Catharine A. Rape Redefined. **Harvard Law & Policy Review**, v. 10, p. 431-478, 2016. Disponível em: https://journals.law.harvard.edu/lpr/wp-content/uploads/sites/89/2016/06/10.2_6_MacKinnon.pdf. Acesso em: 14 set. 2024.

MALLAH, Alexandra. **L'appropriation de l'espace public par les mouvements sociaux féministes**: le cas de Collages Féminicides Paris. 2021. Mémoire (Master 2 Territoires, Espaces et Sociétés) — École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2021. Disponível em: https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04155501v1/file/Alexandra%20Mallah%20-%20L%20appropriation%20de%20l%20espace%20public%20par%20les%20mouvements%20sociaux%20feministes.pdf. Acesso em 17 set. 2024.

MANNE, Kate. **Down girl**: the logic of misogyny. New York: Oxford University Press, 2018. 368 p.

MANNE, Kate. **Entitled**: how male privilege hurts women. Nova Iorque: Crown, 2020.

MARCHART, Oliver. **Conflictual aesthetics**: artistic activism and the public sphere. Berlin: Sternberg Press, 2019.

MARGOLIN, Gayla; VICKERMAN, Katrina A. Post-traumatic Stress in Children and Adolescents Exposed to Family Violence: I. Overview and Issues. **Professional Psychology: Research and Practice**, v. 38, n. 6, p. 613-619, 2007. Disponível em: https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC2811337/pdf/nihms169109.pdf. Acesso em: 19 maio 2026.

MARINA, Rosario; GARDEL, Lucía. Ni Una Menos: en 2024 hubo 1 femicidio cada 39 horas en la Argentina. **Chequeado**, [s. l.], 3 jun. 2025. Disponível em: https://chequeado.com/el-explicador/ni-una-menos-en-2024-hubo-1-femicidio-cada-39-horas-en-la-argentina/. Acesso em: 13 dez. 2025.

MARLO, Mario. Lo vamos a derribar: colectivos convocan a la estatua de Colón. **Somoselmedio**, Cidade do México, 8 out. 2020. Disponível em: https://www.somoselmedio.com/lo-vamos-a-derribar-colectivos-convocan-a-la-estatua-de-colon. Acesso em: 18 mar. 2023.

MASCARENHAS, Lauren. 10 states voted on abortion rights in the 2024 election. Here's what's changed over the past year. **CNN**, 30 dez. 2025. Disponível em: https://www.cnn.com/2025/12/30/us/abortion-rights-us-2024-election-one-year-later-hdy. Acesso em: 6 jan. 2026.

MAYER, Mónica. De la vida y el arte como feminista. *In*: CORDERO REIMAN, Karen; SÁENZ, Inda (comp.). **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana; Conaculta-Fonca; UNAM; Curare, 2007. p. 401-414.

MAYER, Mónica. **Rosa chillante**: mujeres y performance en México. México: Ediciones AVJ; Conaculta-Fonca; Pinto mi Raya, 2004.

MAYOR, Aingeru *et al*. **Transfeminismo o barbarie**. Madrid: Kaótica Libros, 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018. E-book (epub).

MCCUTCHEON, Erin L. Monumental Interventions: Feminism, Art and Public Resistance in Mexico. **Archives of Women Artists, Research and Exhibitions Magazine**, 23 dez. 2022. Disponível em: https://awarewomenartists.com/en/magazine/interventions-monumentales-feminisme-art-et-resistance-publique-au-mexique Acesso em: 10 mar. 2023.

McKELLIGAN HERNÁNDEZ, Alberto. **Mónica Maye**r: translocality and the development of feminist art in contemporary Mexico. 2017. Tese (Doutorado em História da Arte) — The Graduate Center, City University of New York, Nova York, 2017. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1775/. Acesso em: 18 dez. 2025.

MÉNDEZ, Enrique; CAMACHO, Fernando. Sheinbaum envía iniciativa de reformas para regular protección del Estado a mujeres, niñas y adolescentes. **La Jornada**, [s. l.], 25 nov. 2025. Disponível em: https://www.jornada.com.mx/noticia/2025/11/25/politica/sheinbaum-envia-iniciativa-de-reformas-para-regular-proteccion-del-estado-a-mujeres-ninas-y-adolescentes. Acesso em: 13 dez. 2025.

MESNAGE, Alice; G., Marie. Les collages sont politiques, pas artistiques. *In*: COLLAGES FÉMINICIDES PARIS (org.). **Notre colère sur vos murs**. Paris: Denoël, 2021. p. 25-32.

MESQUITA, André Luiz. Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/publico/dissertacao_Andre_Mesquita.pdf. Acesso em 22 ago. 2025.

MESQUITA, André Luiz. Mapas dissidentes: proposições sobre um mundo em crise (1960-2010). 2013. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15042014-100630/publico/2013_AndreLuizMesquita_VCorr.pdf. Acesso em 22 ago. 2025.

MILBANK MEMORIAL FUND. **The Impact of Restrictive State Abortion Laws**: State of the Research Evidence in 2025. New York: Milbank Memorial Fund, 2025. Disponível em: https://www.milbank.org/quarterly/opinions/the-impact-of-restrictive-state-abortion-laws-state-of-the-research-evidence-in-2025/. Acesso em: 13 dez. 2025.

MILLNER, Jacqueline; MOORE, Catriona. **Contemporary Art and Feminism**. Londres: Routledge, 2022.

MINISTERIO DEL INTERIOR (ESPAÑA). Informe sobre la evolución de los delitos de odio en España 2023. Madrid: **Ministerio del Interio**r, 2023. Disponível em: https://www.interior.gob.es/opencms/es/servicios-al-ciudadano/delitos-de-odio/. Acesso em: 13 dez. 2025.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. STF condena os mandantes dos assassinatos de Marielle Franco e Anderson Gomes a 76 anos de prisão. Brasília: **MPF**, 2026. Disponível em: https://www.mpf.mp.br/o-mpf/unidades/procuradoria-geral-da-republica-pgr/noticias/stf-condena-os-mandantes-dos-assassinatos-de-marielle-franco-e-anderson-gomes-a-76-anos-de-prisao-1. Acesso em: 19 maio 2026.

MIZRAHI, Eliza. Ver y saber en torno a la imagen. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Sublevaciones**. Ciudad de México: MUAC, UNAM, 2018. p. 164-174.

MOHANTY, Chandra Talpade. **Feminism without borders**: decolonizing theory, practicing solidarity. Durham; London: Duke University Press, 2003.

MOHANTY, Chandra Talpade. **Insurgent visions**: feminism, justice, solidarity. Durham; London: Duke University Press, 2025.

MONTANARO, Mara. Cartographie féministe des pensées insurrectionnelles. *In*: MONTANARO, Mara; CADET, Jean-Jacques; HELMER, Étienne. **Faire communauté, critiquer, résister**. [S. l.]: Traverses, 2025. p. 113-116. Disponível em: https://shs.cairn.info/article/RDES_HS1_0113/pdf?lang=fr. Acesso em 26 maio 2026.

MONTANARO, Mara. Deprovincializing and denationalizing European feminisms. *In*: **NOTES ON EUROPE: the dogmatic sleep — proceedings**. Porto, 29-31 out. 2019.

Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstreams/e73bc09d-ea76-46a6-aa2c-be951e9583da/download. Acesso em: 26 maio 2026.

MONTANARO, Mara. Por un pensamiento y una praxis fronteriza feminista. **Carcaj: revista de interpretación y crítica**, 8 mar. 2023. Disponível em: https://carcaj.cl/por-un-pensamiento-y-una-praxis-fronteriza-feminista/. Acesso em: 26 maio 2026.

MOUFFE, Chantal. **Agonistics**: thinking the world politically. London: Verso, 2013.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? Tradução de Natália Quinderé. **Arte & Ensaios**: revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 27, p. 177-191, dez. 2013. Disponível em: https://doi.org/10.60001/ae.n27.p180%20-%20199. Acesso em 20 maio 2026.

MUJERES CREANDO. **La virgen de los deseos**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005. 245 p. ISBN 987-21689-2-X. Disponível em: https://mujerescreando.org/wp-content/uploads/2020/01/la_virgen_de_los_deseos.pdf. Acesso em: 19 maio 2026.

NAGLE, Angela. **Kill all normies**: online culture wars from 4chan and Tumblr to Trump and the alt-right. Winchester: Zero Books, 2017.

NATIONAL PARTNERSHIP FOR WOMEN & FAMILIES. **Three Years Post-Dobbs, Abortion Bans & Criminalization Threaten More than 15 Million Women of Color**. Washington: National Partnership for Women & Families, 2025. Disponível em: https://nationalpartnership.org/report/abortion-bans-and-criminalization-three-years-post-dobbs/ . Acesso em: 13 dez. 2025.

NATIONAL SEXUAL VIOLENCE RESOURCE CENTER (NSVRC). **SAAM 2025**. NSVRC, 2025. Disponível em: https://www.nsvrc.org/saam/about-2025. Acesso em: 22 set. 2025.

NAVARRETE BOUZARD, Sylvia. Presentación. *In*: LEÓN, Luís Miguel; WOLFFER, Lorena (org.). **Expuestas**: registros públicos. Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 2015. p. 2-3.

NELSEN, Julia. 1968 and global cinema: ciné-tracts. **Institute of European Studies, University of California, Berkeley**, nov. 2018. Disponível em: https://ies.berkeley.edu/blog/1968-and-global-cinema-cin%C3%A9-tracts. Acesso em: 19 maio 2026.

NHS ENGLAND. NHS to end puberty blocker prescriptions for gender dysphoria following Cass Review. **NHS England**, abr. 2024. Disponível em: https://www.england.nhs.uk/2024/04/nhs-to-end-puberty-blocker-prescriptions-for-gender-dysphoria/. Acesso em: 13 dez. 2025.

NICANOFF, León. A 5 años del aborto legal en Argentina, el ajuste de Milei vacía la ley y multiplica las barreras de acceso. **elDiarioAR**, [s. l.], 30 dez. 2025. Disponível em:

https://www.eldiarioar.com/sociedad/5-anos-aborto-legal-argentina-ajuste-milei-vacia-ley-multiplica-barreras-acceso_1_12870502.html. Acesso em: 19 maio 2026.

NOUS TOUTES. Comprendre les chiffres pour mieux défendre les femmes et les enfants victimes de violences sexistes et sexuelles. Paris: **Nous Toutes**, 2026. Disponível em: https://www.noustoutes.org/comprendre-les-chiffres/. Acesso em: 19 maio 2026.

OLIVEIRA, Deborah Moreira de; PEDRONI, Fabiana. Por um feminismo decolonial nas práticas conceitualistas latino-americanas: coletivos Mujeres Públicas e Mujeres Creando. **Sensorium**, v. 13, n. 1, p. 81-93, 2026. Disponível em: https://doi.org/10.33871/sensorium.2026.13.11341. Acesso em 22 maio 2026.

OLIVEIRA, Niara de; RODRIGUES, Vanessa. **Histórias de morte matada contadas feito morte morrida**: a narrativa de feminicídios na imprensa brasileira. São Paulo: Editora Drops, 2021.

ONU MULHERES. Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres. Facts and figures: ending violence against women. New York: **ONU Mulheres**, 19 nov. 2025. Disponível em: https://www.unwomen.org/en/articles/facts-and-figures/facts-and-figures-ending-violence-against-women. Acesso em: 19 maio 2026.

ONU NEWS. Relatora da ONU destaca lições do julgamento do caso Gisèle Pelicot na França. **ONU News**, dez. 2024. Disponível em: https://news.un.org/pt/story/2024/12/1842596. Acesso em: 13 dez. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Departamento de Assuntos Econômicos e Sociais. **The world's women 2020**: trends and statistics. New York: United Nations, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.18356/9789211073454. Acesso em: 19 maio 2026.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **Lifetime toll**: 840 million women faced partner or sexual violence. Genebra: WHO, 2025. Disponível em: https://www.who.int/news/item/19-11-2025-lifetime-toll--840-million-women-faced-partner-or-sexual-violence. Acesso em: 7 maio 2026.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. **Addressing violence against women in health policies and protocols in the Americas**: a regional status report. Washington, D.C.: PAHO, 2022. Disponível em: https://iris.paho.org/items/d96b8472-f30a-4a3d-a71b-fc5cedfafc4f. Acesso em: 6 maio 2026.

PALLAMIN, Vera M. **Arte, cultura e cidade**: aspectos estético-políticos contemporâneos. São Paulo: Annablume, 2015.

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

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

PARTY WITH PLAYBOY. Disponível em: https://web.archive.org/web/20250000000000*/partywithplayboy.com. Acesso em: 20 jul. 2025.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2020.

PIPKIN, Amanda. Every Woman's Fear: Stories of Rape and Dutch Identity in the Golden Age. 2007. Tese (Doutorado em História) — Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, 2007. Disponível em: https://scispace.com/pdf/every-woman-s-fear-stories-of-rape-and-dutch-identity-in-the-4eeoziwk2e.pdf. Acesso em 26 maio 2026.

POLLITT, Katha. **Pró**: reivindicando os direitos ao aborto. Tradução de Mariana Rezende. São Paulo: Autonomia Literária; Fundação Perseu Abramo, 2018.

POPESCU, Irina. Feminist Performance Artivism in Mexico. **Liminalities**: A Journal of Performance Studies Vol. 17, Nos. 1 & 2, 2021. Disponível em: http://liminalities.net/17-1/feminicidio.pdf. Acesso em 26 maio 2026.

PORTAL DA ALEGO. De vítima a defensora da mulher. Em entrevista à TV Alego, Dra. Cristina fala como transformou dor em ação a favor das mulheres. **ALEGO**, 2023. Disponível em:https://portal.al.go.leg.br/noticias/133689/de-vitima-a-defensora-da-mulher-em-entrevista-a-tv-alego-dra-cristina-fala-como-transformou-dor-em-acao-a-favor-das-mulheres. Acesso em: 5 jun. 2025.

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

PRIORI SAENZ, Marianela; AGUIRRE, Jésica; ROITMAN, Anabella. Urbanismo feminista y derecho a la ciudad: insumos para analizar políticas socio-habitacionales lideradas por mujeres en la gestión local. *In*: **SIIU**: Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, 15., 2023, Barcelona/Lisboa. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2023. Disponível em: https://hdl.handle.net/2117/422829. Acesso em 13 dez 2025.

RADFORD, Jill; RUSSELL, Diana E. H. (org.). **Femicide**: the politics of woman killing. New York: Twayne Publishers, 1992.

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

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

RAND CORPORATION. **Prevalence of Sexual Assault in the Military**: Risk and Protective Factors, Data Sources, and Data Uses. Santa Monica: RAND Corporation, 2022. Disponível em: https://www.rand.org/pubs/tools/TLA746-2/handbook/resources/data-on-sexual-assault-in-the-military.html. Acesso em: 5 maio 2026.

RAPOSO, Paulo. Arte e política: o artivismo como linguagem e ação transformadora do mundo? **GIS — Gesto, Imagem e Som — Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 8,

e202989, p. 1-27, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.202989. Acesso em 13 maio 2026.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015. Disponível em: https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909. Acesso em 13 maio 2026.

RAYÓN GARAY, Wendy. Glorieta de las Mujeres que Luchan, en la mira de gobiernos: quieren desmantelarla. **Cimacnoticias**, Cidade do México, 25 set. 2025. Disponível em: https://cimacnoticias.com.mx/2025/09/25/glorieta-de-las-mujeres-que-luchan-en-la-mira-de-gobiernos-quieren-desmantelarla/. Acesso em: 12 maio 2026.

RAZMILIC ESCOBEDO, Savka Alexandra. **Pendiendo de un hilo:** visualizando el femicidio. 2021. Ensayo crítico (Licenciatura, mención Pintura) – Escuela de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile, 2021. Disponível em: https://repositorio.uft.cl/xmlui/bitstream/20.500.12254/2295/1/Razmilic_Savka_2021.pdf. Acesso em: 9 jun. 2026.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Giro gráfico**: rumores y clamores del Sur. Montevidéu: Ediciones Casa Mario: Facultad de Artes (Udelar), 2024. Catálogo de exposição.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana**: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. Catálogo de exposição.

REFORMA. AMLO y el llamado a las feministas que pintaron Palacio Nacional. **Debate**, Cidade do México, 17 fev. 2020. Disponível em: https://www.debate.com.mx/politica/AMLO-y-el-llamado-a-las-feministas-que-pintaron-Palacio-Nacional-20200217-0104.html. Acesso em: 22 fev. 2023.

REPRODUCTIVE FREEDOM FOR ALL. Reproductive Freedom for All Condemns Trump Executive Order Targeting Trans People With Anti-Abortion Language. [S. l.]: **Reproductive Freedom for All**, 2025. Disponível em: https://reproductivefreedomforall.org/news/reproductive-freedom-for-all-condemns-trump-executive-order-targeting-trans-people-with-anti-abortion-language/. Acesso em: 13 dez. 2025.

RESTAURADORAS CON GLITTER. Nosotras. Cidade do México, 2019. Disponível em: https://restauradorasconglitter.com/nosotras. Acesso em: 22 fev. 2023.

RFI. Feminicídios crescem 11% na França e entidades acusam Macron de abandonar a causa. **Terra**, 31 out. 2025. Disponível em: https://www.terra.com.br/noticias/mundo/europa/feminicidios-crescem-11-na-franca-e-entidades-acusam-macron-de-abandonar-a-causa,abc6d210c495a2868ae4fa44746615cdfuvb358l.html. Acesso em: 13 dez. 2025.

RICHARD, Nelly. **Zona de tumultos**: memoria, arte y feminismo. Textos reunidos (1986-2020). Buenos Aires: CLACSO, 2021.

RODRÍGUEZ, Daniela Villalobos. **Atracción y repulsión en la performance Territorio Mexicano (1997) de Lorena Wolffer.** 2023. Ensayo académico (Maestría en Historia del Arte) — Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad

Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2023. Disponível em: https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2023/marzo/0836440/Index.html. Acesso em: 10 jun. 2026.

ROFFO, Julieta. Lo que todavía pasa a 10 años del primer Ni Una Menos: un femicidio cada 35 horas en el país y 20 denuncias diarias en la Ciudad. **Infobae**, 3 jun. 2025. Disponível em: https://www.infobae.com/sociedad/2025/06/03/lo-que-todavia-pasa-a-10-anos-del-primer-ni-una-menos-un-femicidio-cada-35-horas-en-el-pais-y-20-denuncias-diarias-en-la-ciudad/. Acesso em: 13 dez. 2025.

ROVNER, Julie. Trump's Already Gone Back on His Promise To Leave Abortion to States. **KFF Health News**, 5 fev. 2025. Disponível em: https://kffhealthnews.org/news/article/trump-executive-order-hyde-amendment-abortion-pentagon/. Acesso em: 13 dez. 2025.

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.

SANYAL, Mithu. **Rape**: From Lucretia to #MeToo. Londres: Verso Books, 2019.

SCHWARTZMAN, Nancy. **Victim/Suspect**. [S. l.]: Netflix, 2023. 1 vídeo (90 min).

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SEGATO, Rita. **As estruturas elementares da violência**: ensaios sobre gênero, entre a antropologia, o risco e os direitos humanos. Tradução: Danú Gontijo, Lívia Vitenti e Marianna Holanda. São Paulo: Bazar do Tempo, 2025.

SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo**: gênero, violência e antropologia. Tradução: Ayelén Medail *et al*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2024.

SEGATO, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldad**: tres clases dictadas para la Facultad Libre de Rosario. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SEGATO, Rita. Decolonialidad y Patrimonio Parte 1. *In*: ELBIRT, Ana Laura; MUÑOZ, Juan Ignacio. **Los patrimonios son políticos**: patrimonios y políticas culturales en clave de género. Buenos Aires: Ediciones Tilcara, 2021. p. 155-164.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em:.https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/114752. Acesso em: 16 mar. 2023.

SEXUALITY POLICY WATCH. O direito ao aborto legal no Brasil em 2025: as ofensivas persistem. Rio de Janeiro: **SPW**, 2025. Disponível em: https://sxpolitics.org/ptbr/biblioteca-spw/artigos/o-direito-ao-aborto-legal-no-brasil-em-2025-as-ofensivas-persistem/27690. Acesso em: 13 dez. 2025.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Disponível em: https://books.scielo.org/id/2pwn4. Acesso em 18 nov. 2025.

SIMMERLING, Mary. **What I was wearing**. Lawrence: University of Kansas, Sexual Assault Prevention & Education Center (SAPEC), c2005. Disponível em: https://sapec.ku.edu/sites/sapec/files/files/Installation%20Poem.pdf. Acesso em: 3 mar. 2026.

SORCE, Giuliana; THOMAS, Tanja (ed.). **New digital feminist interventions**: speaking up, talking back. London: Routledge, 2025.

SOTO VILLAGRÁN, Paula. El miedo de las mujeres a la violencia en la ciudad de México: una cuestión de justicia espacial. **Revista INVI**, Santiago, v. 27, n. 75, p. 145-169, ago. 2012. Disponível em: https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/62415/66417. Acesso em 9 jun. 2026.

SPADONI, Pedro. Deepfakes sexuais atingem escolas em todas as regiões do Brasil, revela pesquisa. **Olhar Digital**, 7 out. 2025. Disponível em: .https://olhardigital.com.br/2025/10/07/seguranca/deepfakes-sexuais-atingem-escolas-em-todas-as-regioes-do-brasil-revela-pesquisa/. Acesso em: 6 jan. 2026.

STEINBOCK, Eliza; IEVEN, Bram; DE VALCK, Marijke (org.). **Art and Activism in the Age of Systemic Crisis**: aesthetic resilience. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2021.

STENGEL PEÑA, Natalia. The feminist anti-monumentas, renaming of those hidden by the State: the consolidation of Mexico City's La Glorieta de las Mujeres que Luchan. **Alternautas**, v. 10, n. 2, p. 92-118, dez. 2023. Disponível em: https://journals.warwick.ac.uk/index.php/alternautas/article/view/1410/1162. Acesso em 9 jun. 2026.

STOP FEMINICIDE. Update 2025: Au moins 26 féminicides. **Stop Feminicide**, fev. 2025. Disponível em: http://stopfeminicide.blogspot.com/2025/02/update-2025-au-moins-feminicides.html. Acesso em: 6 jan. 2026.

STOP STREET HARASSMENT. Statistics — The Prevalence of Street Harassment. **Stop Street Harassment**, 2016. Disponível em: https://stopstreetharassment.org/resources/statistics/statistics-academic-studies/. Acesso em: 16 fev. 2026.

TAYLOR, Diana. **¡Presente!**: the politics of presence. Durham: Duke University Press, 2020.

THE GUARDIAN. 'Rape Academies' and Discord servers: police target technology-facilitated sexual violence. **The Guardian**, London, 11 abr. 2026. Disponível em: https://www.theguardian.com/technology/2026/apr/11/online-gender-violence-discord-telegram-investigation. Acesso em: 18 maio 2026.

THE MONUMENT QUILT. Site oficial do arquivo. Disponível em: https://app.themonumentquilt.org . Acesso em: 20 jul. 2024.

TRANSGENDER EUROPE (TGEU). Trans Rights Index and Map 2025. Berlim: **TGEU**, 2025. Disponível em: https://transrightsmap.tgeu.org/. Acesso em: 6 jan. 2026.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina. 2013. Tese (Doutorado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2013. Disponível em: https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/76616/dramatizacao-dos-corpos-arte-contemporanea-de-mulheres-no-b. Acesso em 13 dez. 2026.

UK SUPREME COURT. For Women Scotland Ltd v The Scottish Ministers [2025] UKSC 16. London: **UK Supreme Court**, 16 abr. 2025. Disponível em: https://www.supremecourt.uk/cases/uksc-2025-0016.html. Acesso em: 13 dez. 2025.

UKOCKIS, Gail. **Misogyny**: the new activism. New York: Oxford University Press, 2019.

UN WOMEN. **The Shadow Pandemic**: Violence against women during COVID-19. New York: UN Women, 2020. Disponível em: https://www.unwomen.org/en/news/in-focus/in-focus-gender-equality-in-covid-19-response/violence-against-women-during-covid-19. Acesso em: 6 jan. 2026.

UNITED NATIONS. Office of the High Commissioner for Human Rights (OHCHR). "Unsafe abortion is still killing tens of thousands women around the world" — UN rights experts warn. Geneva: **OHCHR**, 27 set. 2016. Disponível em: https://www.ohchr.org/en/2016/09/unsafe-abortion-still-killing-tens-thousands-women-around-world-un-rights-experts-warn. Acesso em: 21 fev. 2026.

UNODC — UNITED NATIONS OFFICE ON DRUGS AND CRIME; UN WOMEN. Femicides in 2024: Global estimates of intimate partner/family member femicides. Vienna; New York: **United Nations**, 2025. Disponível em: https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/briefs/Femicide_Brief_2025.pdf. Acesso em: 7 maio 2026.

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

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

VEGA, Néstor Ramírez. Mónica Mayer: CDMX debe preguntar a comunidades cómo quieren ser representadas. **La Lista**, Cidade do México, 14 set. 2021. Disponível em: https://la-lista.com/cultura/2021/09/14/monica-mayer-cdmx-debe-preguntar-a-comunidades-como-quieren-ser-representadas. Acesso em: 20 mar. 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

VERGÈS, Françoise. **Uma teoria feminista da violência**: por uma política antirracista da proteção. Tradução: Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

VILHENA, Valéria Cristina. Pela voz das mulheres: uma análise da violência doméstica entre as mulheres evangélicas. *In*: **SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 9**,

2010, Florianópolis. Anais. Disponível em: https://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1280156603_ARQUIVO_ValeriaCristinaVilhena.pdf. Acesso em: 19 maio 2026.

VIOLA, Carla Maria Martellote; FELIPE, C. B. M.; AVILA, A. D. C. Leis existem, mas chegam tarde: crimes cibernéticos contra mulheres. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 19, n. 1, p. 45-68, mar. 2026. Disponível em: https://revistas.ancib.org/tpbci/article/view/783. Acesso em: 27 maio 2026.

WHITE HOUSE. Executive Order 14182 — Enforcing the Hyde Amendment. Washington: **The White House**, 24 jan. 2025. Disponível em: https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/enforcing-the-hyde-amendment/. Acesso em: 13 dez. 2025.

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Nos Queremos Vivas**: arte contemporânea sobre feminicídio no Brasil e no México. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2021. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/236487. Acesso em 26 maio 2026.

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://www.redalyc.org/pdf/5526/552656526005.pdf. Acesso em 26 maio 2026.

WOLFF, Cristina Scheibe. Sequestros, feminicídios, neoconservadorismos: o que 2026 espera de nós? **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 34, n. 1, p. 1-4, jan. 2026. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/nNPSx3xxYpg9HGzr8pT6GjS/. Acesso em: 27 maio 2026.

WOLFFER, Lorena. Entrevista com Octavio Avendaño Trujillo. *In*: LEÓN, Luís Miguel; WOLFFER, Lorena (org.). **Expuestas**: registros públicos. Cidade do México: Museo de Arte Moderno, 2015. p. 7-12.

WOLFFER, Lorena. **Lorena Wolffer: arte + activismo.** Site oficial. Disponível em: https://lorenawolffer.net/. Acesso em: 19 maio 2026.

WOLFTHAL, Diane. **Images of Rape**: The "Heroic" Tradition and Its Alternatives. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

YVONNE, Etinosa. **It's All In My Head**. Disponível em: https://www.etinosayvonne.me/its-all-in-my-head. Acesso em: 12 fev. 2026.

ZEBADÚA-YAÑEZ, Verónica. Killing as Performance: Violence and the Shaping of Community. **e-misférica**, Nova Iorque, v. 2, n. 2, 2005. Disponível em: https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-2-2/2-2-essays/killing-as-performance-violence-and-the-shaping-of-community.html. Acesso em: 15 maio 2026.

ZOLBERG, Vera L. **Constructing a Sociology of the Arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista com Panmela Castro

Nota: A entrevista foi realizada por videoconferência no dia 19 de novembro de 2025. A fim de dinamizar a leitura, foram omitidas ou condensadas, na presente transcrição, certas redundâncias e especificidades da linguagem oral, bem como interações e comentários que não foram pertinentes à conversa como um todo.

Gabriela Wieczorek: Sobre a série Retratos Relatos, na iteração que lida com a questão da violência de gênero, me interessa como foi gerado esse trabalho, a inspiração e a motivação, e qual é a dinâmica de coleta dos relatos e da realização dos retratos. Também queria entender como você escolheu as questões mais formais: o díptico, essa aliança entre texto e imagem, e como são pensadas essas composições. Pelo menos, na minha interpretação, os retratos trazem uma questão de beleza, de dignidade, apesar de a experiência relatada ser perpassada pela dor. As imagens carregam muito essa coisa da dignidade. Queria que você falasse sobre isso.

Panmela Castro: Foi bem natural. Como já tenho a Rede Nami e trabalho na Rede Nami há pelo menos quinze anos, há muito tempo sempre acontecia de virem mulheres conversar comigo sobre suas experiências. Inclusive, às vezes, eu estava no meu horário de lazer, em algum lugar, em alguma festa, e vinha uma mulher com o caso. Às vezes era preciso fazer um encaminhamento de urgência ali. E eu sempre tive uma postura: não posso ficar dando palpite, falando o que acho que ela deveria fazer, porque são situações muito delicadas e é preciso agir de forma profissional. Não sou advogada nem psicóloga, então não estou apta a realizar ações que cabem a esses profissionais. O que eu fazia era encaminhar para os espaços que oferecem atendimento. Depois, comecei a pensar que eu, como artista, poderia transformar isso em um trabalho de arte. Foi quando pedi para elas me enviarem essas histórias por e-mail; depois, recebi muita carta também, somente após a exposição. Isso acabou virando uma série mesmo. Foi um processo bem natural. Muitas vezes eu publicava na internet sobre o trabalho, e por isso recebia mais material, porque as mulheres descobriam essa possibilidade. Os retratos eu faço a partir da foto que a mulher me manda — é uma releitura dessa foto. Inclusive, eu não costumo fazer retratos de pessoas rindo com os dentes à mostra, mas, nessa série, tenho, porque foram fotos enviadas dessa forma.

Gabriela Wieczorek: Interessante. Então os componentes que estão ali no retrato são todos da imagem original?

Panmela Castro: Da imagem. Geralmente são selfies, a grande maioria são selfies. Elas se fotografam como gostariam de estar, fazem a expressão ali.

Gabriela Wieczorek: Interessante isso, porque então mistura o olhar da pessoa sobre ela mesma e, num segundo momento, a sua interpretação, sua adaptação daquilo.

Panmela Castro: Sim. Por exemplo, em Retratos Relatos: Revisitando a História, que fiz agora em Paris, eu pegava a imagem dessas mulheres e criava uma nova imagem: outra posição, outra roupa. Imaginava como essa mulher viria ao ateliê posar, já que essas mulheres já morreram. Mas, naquele trabalho de Retratos Relatos com as vítimas, mulheres que contam suas histórias enquanto vítimas, mas também de superação — nem todas, mas todas são vítimas, sim — eu não alterava a foto. Apenas reproduzia. Lógico que colocava minha interpretação artística ali, mas não mudava o sorriso, não mudava o cabelo, não mudava a roupa, não mudava nada. Porque, se a mulher me enviou aquela foto, era assim que ela queria ser mostrada, era assim que ela queria aparecer.

Gabriela Wieczorek: Algum desses retratos foi feito no ateliê, com a pessoa, ou foi estritamente pelo envio das imagens?

Panmela Castro: Todos foram pelo envio da imagem. O da doutora Cristina, sim, foi feito no ateliê. Mas é que, às vezes, as séries vão se misturando.

Gabriela Wieczorek: Seu trabalho tem muito essa questão do empoderamento. Você falou em vítimas, mas talvez sobreviventes seja mais preciso, mulheres que superaram.

Panmela Castro: Sim. Depois fizemos Retratos Relatos: Subvertendo a Dor, que eram todas histórias de superação. E geralmente as mulheres que enviam essas cartas, esses e-mails, são mulheres que já passaram por essa situação e conseguiram sair, por isso tivemos a ideia da exposição. O número de mulheres que ainda se encontram nessa situação é mínimo. Acho que, quando elas estão vivenciando aquilo, o problema é tão grande que não dá para ver de outra forma. De certa forma, o retrato é um processo curativo. Ele funciona meio que para enterrar o que aconteceu, para você superar, digerir aquilo tudo. Acho que, enquanto está acontecendo, o pensamento principal é como sair daquela situação.

Gabriela Wieczorek: Já emendando com a próxima pergunta: outra coisa que me parece transparecer bastante é o cuidado entre mulheres e essa rede que vai se criando. Sei que você também cita o conceito de dororidade, da Vilma Piedade, como referência. Esse conceito ajuda a entender essas dores e ajuda a processar isso que você falou: o retrato como cura. Queria que você falasse um pouco mais dessa conexão entre algo que mobiliza e que é pauta de debate já que vivemos numa sociedade em que a violência de gênero está em todas as instâncias.

Panmela Castro: Quando a Vilma escreve o livro e fala da dororidade, é uma palavra que surgiu para falar da mulher negra, em específico. Foi quando criamos a Partida, uma articulação de mulheres na política que, na época, pretendia ser um partido político, mas não rolou. Numa conversa com a Márcia Tiburi, que foi quem deu a ideia da Partida, surgiu a ideia de sororidade, e a Vilma saiu do nada com a ideia de dororidade. Foi aí que surgiu, porque ela queria falar dessa sororidade respectiva às mulheres negras. Quando trago isso para o trabalho, já incluo todas as mulheres que de alguma forma sentem dor, porque a própria Vilma fala no livro que a dor, quando bate no peito — não sei se ela diz exatamente desse jeito, é o que ficou na minha cabeça —, dói igual. Lógico que sabemos que existem privilégios, que o nível de sofrimento de uma pessoa para outra muda. Mas esse sofrimento psíquico, quando acontece, de certa forma, não no mesmo número, mas… pessoas brancas também se suicidam, por exemplo. É a dor que acaba criando essa força política para mudar, para lutar pela mudança. Quando trago o sentido de dororidade, trago mais nesse sentido da força política a partir da dor que se sente. Trago num sentido um pouco diferente do da Vilma.

Gabriela Wieczorek: A realidade do nosso país ainda tem muito desconforto em trazer essas pautas. Recebo muita crítica de alguns colegas por tratar desse tema. Queria saber como é, para você, lidar com temas que ainda geram desconforto, e como você encara esse processo de externalização e construção dessas narrativas, que, ao representarem essas vítimas-sobreviventes da forma que representam, também tiram um pouco do poder do perpetrador sobre a imagem dessas mulheres e quebra com a ideia de que precisamos ficar em silêncio sobre essas violências. Queria ouvir um pouco como é, para você, esse processo.

Panmela Castro: Acho que existe muito preconceito da academia, e uma leitura de que é um tema antigo. A arte feminista tem mais de cinquenta anos. É como se fosse uma coisa velha. As pessoas que trabalham com arte, os artistas – esse cenário se diz, pelo menos, muito "para frente". Mas sabemos que tem muito preconceito também. É como se essas questões não

fossem mais relevantes. Lembro que, quando fiz meu mestrado, meu professor fez essa crítica: “mas você está tratando de questões muito antigas”. O que acontece é que, apesar de serem antigas, não foram resolvidas. As mulheres passam por isso todos os dias e, por isso, continuam relevantes. Acho que esses protagonistas da academia, das artes, em sua maioria homens, não conseguem entender como isso afeta o cotidiano da vida das pessoas em geral, inclusive dos próprios homens. Há uma distância. É uma questão de não entender mesmo. Por isso continua sendo relevante falar sobre esses assuntos.

Gabriela Wieczorek: Outra questão que tem aparecido bastante nas outras entrevistas é essa coisa de criar uma dinâmica segura e saudável para viabilizar trocas sobre um assunto sensível. Queria saber quais formas você encontra para cuidar de si. Porque, óbvio, receber esses relatos e ter de trabalhar com isso tem um peso. E também como cuidar das pessoas que trabalham com você.

Panmela Castro: É que já trabalhamos com isso há muito tempo. No início, era bem chocante. Mas hoje, depois de quinze anos, costumamos dizer que estamos calejadas. É tanta desgraça, cada coisa pesadíssima, que nem nos abalamos mais. Eu, a Maybel, que é a curadora, e as meninas aqui, estamos acostumadas a lidar com tanta coisa cabeluda, uma pior do que a outra. Tratamos com bastante naturalidade porque descobrimos que não é natural que isso aconteça, mas é uma constância. Acabamos naturalizando o lidar com o problema. Não naturalizando o problema, mas o lidar com ele.

Gabriela Wieczorek: Sim, já há um passo a passo instituído, depois de tanto tempo, sobre o que fazer e como fazer.

Panmela Castro: Tem os protocolos certinhos: o que pode e o que não pode. Como te falei, eu não posso chegar dando palpite sobre o que acho. Esse é o maior erro de feministas que querem ajudar outras mulheres, se metem demais, e isso, às vezes, é negativo. Lembro de uma das exposições que fiz: uma das monitoras contou que havia uma mulher que estava apanhando do marido, que era uma liderança local. Pegamos essa mulher, isolamos, protegemos. Daqui a pouco, a mulher tinha fugido dali e ido atrás dele. Temos que dar informação e oportunidade para a mulher sair dali, mas a saída tem que ser uma escolha dela, porque são muitas questões envolvidas. Aqui, por exemplo, damos a carta de encaminhamento, mas não pegamos na mão da mulher e a levamos. Porque ela pode não querer e se sentir constrangida de não querer, isso quebra a confiança. Instituímos muitos protocolos. Agora mesmo, estou com um problema: recebemos uma denúncia, e parece ser

um caso de uma liderança espiritual que vem abusando de muitas pessoas, tipo um João de Deus da vida. É uma situação bem nova para nós. O que fizemos, dentro da Rede Nami, foi pesquisar, falar com outras organizações e mulheres que passaram por isso e resolveram a situação. Estamos falando com uma das vítimas, que hoje é ativista, para ver para onde encaminhar esse tipo de caso. Sabemos que o Estado — geralmente trabalhamos com o Estado ou município — não está preparado. É uma situação muito mais complexa. É um trabalho técnico, vamos dizer, que realizamos aqui. Não pode haver envolvimento emocional. Quando comecei, cansei de… já tive caso de marido bater na minha porta querendo me matar junto com a mulher, porque achava que eu estava fazendo a cabeça dela contra ele. Hoje sabemos o que pode e o que não pode; temos os protocolos de trabalho aqui.

Gabriela Wieczorek: É importante para se preservar também, porque isso é relativamente comum, o que você comentou. Acho que ficou um pouco óbvio pelo que você já falou, mas queria entrar um pouco nessa interseção entre seu trabalho artístico e a Rede Nami. Vocês também fazem um trabalho de formação de artistas. Queria saber como um permeia o outro, como um influencia o outro, e, embora isso já tenha sido respondido, se vocês já passaram por algum momento de força contrária, de backlash, justamente pelo tipo de experiência que esse trabalho centraliza: mulheres, mulheres negras, pessoas trans.

Panmela Castro: O trabalho da Rede Nami é como um desdobramento do meu trabalho como artista, mas é mais um trabalho como cidadã: realizar uma ação em que se vê uma transformação efetiva. Enquanto artista, trabalhamos coisas mais subjetivas, e por mais que se levantem questões, não se vê um resultado ali. Como pessoa que trabalha na Rede Nami, com projetos sociais e impacto direto, você vê realmente a mudança acontecer. Por exemplo, quando a Dilma saiu, entrou o Temer, depois o Bolsonaro, houve um corte muito grande nos investimentos para as mulheres. Os juízes davam causa para os agressores, as casas das mulheres não funcionavam, a aplicabilidade da Lei Maria da Penha não estava boa, não tinha mais investimento para isso tudo. Não valia mais a pena ir nas escolas falar da Lei Maria da Penha, até porque havia perseguição com essa coisa de — como era mesmo? — ideologia de gênero, essas coisas. Estava havendo muita perseguição por causa disso, eles botavam pessoas para tomar conta. Decidimos não ir mais nas escolas e fizemos um curso para adolescentes negras, pensando em formar a nova geração que iria reconstruir tudo depois que aquilo passasse. E hoje a Joyce Trindade, que é Secretária das Mulheres do estado do Rio de Janeiro, e que ampliou de seis para setenta as Casas da Mulher Brasileira, foi da nossa segunda turma desse projeto. Você vê outras ativistas surgindo, profissionais de diversas áreas que receberam

essa primeira formação na Rede Nami. É um trabalho diferente do trabalho de arte. Considero meu trabalho de arte um trabalho bem aleatório: fiz esse porque já trabalhava como ativista e recebia todo esse material. Mas, a cada hora, estou fazendo um troço diferente. Ser artista, para mim, é como uma grande brincadeira. Acho que esse trabalho mais sério é uma continuação do meu trabalho na Rede Nami, um desdobramento. Muita gente fala que a Rede Nami é um desdobramento do meu trabalho, mas, na verdade, acho que esse trabalho de arte é um desdobramento do trabalho na Rede Nami.

APÊNDICE B – Entrevista com Eleonora Ghioldi (Tradução PT/BR)

Nota: A entrevista foi realizada por videoconferência no dia 3 de novembro de 2025. A fim de dinamizar a leitura, foram omitidas ou condensadas, na presente transcrição, certas redundâncias e especificidades da linguagem oral, bem como interações e comentários que não foram pertinentes à conversa como um todo. Esta é uma tradução do espanhol para o português; a transcrição no idioma original também foi incluída.

Gabriela Wieczorek: Queria começar te perguntando sobre *Guerreras*, porque foi o primeiro trabalho em que você empregou essa dinâmica.

Eleonora Ghioldi: Olha, meus trabalhos… eu tenho vários trabalhos, mas vamos falar de *Guerreras*, que é como o eixo principal, a coluna vertebral dos meus trabalhos. Fala sobre violência sexual, se concentra nessa temática das violências, e são todos depoimentos em primeira pessoa. Eu comecei entrevistando três amigas, fotografando-as e depois indo até suas casas e colhendo um depoimento escrito; depois de vários anos incorporo o depoimento oral. Em muitos desses retratos volto, depois de cinco anos, a colher um depoimento oral. Obviamente o retrato também é um depoimento visual, então meu trabalho sempre joga muito com essa dinâmica entre o depoimento oral e o depoimento visual, o oral, o escrito, o verbal. A partir de *Guerreras*, que começo nos Estados Unidos entrevistando muitas mulheres (muitas migrantes, não todas, mas muitas delas), depois passo por Ciudad Juárez entrevistando as mães de Juárez, e termino na Argentina entrevistando filhas de mães desaparecidas na última ditadura militar, que falam sobre como, no terrorismo de Estado, o estupro é utilizado como uma ferramenta específica de tortura. Entrevisto a comunidade travesti-trans, e termino o trabalho entrevistando muitas famílias de vítimas de feminicídio. Eu havia entrevistado as mães de Juárez, mas não queria terminar o trabalho sem falar dos feminicídios na Argentina. Não queria estereotipar o feminicídio em Juárez como o único existente. Depois desse trabalho de *Guerreras* (foram cerca de quinze anos de pesquisa e de retratos), a partir dele começam a se desdobrar outros. Sempre o gatilho era um depoimento que eu resgatava de *Guerreras*. Por exemplo, há um depoimento de uma mulher que conta como, quando foi fazer um aborto, o médico a estupra. A partir desse depoimento começo a trabalhar toda a temática da legalização do aborto na Argentina, e como, quando o aborto não é legal, não é só que não acessamos o sistema de saúde (que era o que se discutia em geral, 90% das discussões era essa), mas também não tínhamos acesso ao sistema de justiça. Todos

esses direitos começam a ser violados, não apenas o do sistema de saúde. Daí nasce um curta-metragem documental que foi indicado a melhor curta-metragem documental pelos prêmios Cóndor. Depois, a partir de entrevistar vários pais e mães, irmãos, irmãs e familiares de vítimas de feminicídio, nasce outro trabalho chamado *Atravesadxs*, também com depoimentos orais em primeira pessoa. Começamos na pandemia, por isso aparecem as máscaras com o nome dos familiares. Esse trabalho também se concentra muito na violação de direitos por parte do Estado na temática dos feminicídios. Aparece o tema de como acontecem os feminicídios, mas o trabalho não se concentra nisso. Entrevistei mais de cem famílias e é um trabalho que viajou muito pela Argentina, de forma federal. Sempre pedi que fosse exibido nas fachadas dos prédios, que fosse uma exposição atravessada pela rua, porque me interessava tirá-la do âmbito privado e colocá-la no âmbito público. A partir de *Atravesadxs* se desdobra outro trabalho, porque um dos depoimentos foi o do pai de Tehuel, que foi um menino trans na Argentina. Ele queria fazer parte de *Atravesadxs*, e quando vou tirar as fotos e recolher seu depoimento, ele me diz que não acreditava que Tehuel estivesse morto, mas que achava que estava vivo e que era vítima de tráfico. Então, a partir disso, nasce um projeto novo chamado *Desaparecidos em Democracia*, integrado por familiares de pessoas desaparecidas em democracia, em casos nos quais pode estar envolvida a polícia ou o Estado de alguma maneira (porque em muitas vítimas de tráfico o Estado está envolvido de forma indireta e muitas vezes direta), mas especificamente tráfico de pessoas no âmbito sexual. Agora estou fazendo um novo trabalho que se afasta um pouco dessa forma de trabalhar através dos depoimentos: um longa-metragem documental sobre a ascensão da extrema-direita e a batalha cultural, não somente na Argentina, tem uma âncora muito forte na Argentina, mas dá um panorama de outras partes do mundo. É um trabalho que venho fazendo há um tempo e tenho para um bom tempo. Meus trabalhos têm muito a ver com gênero, mas estão muito ancorados nessa coisa do Estado: do Estado não presente e da responsabilidade do Estado frente a todas essas violências. Começa do particular e individual, mas depois o olhar se amplia, sai do individual e vai mais para o coletivo.

Gabriela Traple Wieczorek: É muito claro que seus projetos partem dos relatos e fazem uma costura sobre como o capitalismo, o patriarcado e as instituições que os mantêm se articulam em nossas vidas. Li que, além de expor o trabalho, você realiza oficinas e busca que a discussão continue, que não fique só num espaço expositivo, só numa fachada. Como você percebe essa relação com o público para que vá além do observador e tome partido?

Eleonora Ghioldi: Eu acho que a arte sempre envolve o público; não é necessária a palestra. Pela simples ação de que as imagens em *Atravesadxs* estejam numa fachada em vez de a portas fechadas em um museu, já é uma ação política. O que me interessa nas palestras — quando tenho as exposições sempre digo "a exposição bem acompanhada de uma palestra" — é porque acho, talvez esteja errada, mas acho que nessa palestra contar o processo criativo e como foram esses quinze anos de pesquisa ajuda quem está ali presente a entender um pouco qual foi meu olhar e minha intenção na narrativa. Obviamente cada um leva o que pode, o que quer, o que tem vontade de ver. Para alguns vai restar, para outros vai somar. Me interessa a dinâmica do ir e vir com o espectador nessas palestras e nessas perguntas que muitas vezes surgem. Também faço oficinas em prisões femininas. É uma intenção de levar o trabalho a outros lugares onde talvez essas pessoas não possam chegar. Uma prisão de mulheres: há mulheres que estão ali pelo resto da vida, outras por muitos anos. Para elas é muito difícil chegar, embora estejam online e em redes, e me interessa saber o que têm a dizer e suas observações. Muitas vezes eu levo mais do que o que os outros levam, mas é um ir e vir.

Gabriela Wieczorek: Sobre as pessoas que participam dos seus projetos: como se estabelecem esses contatos? Aqui eu sou voluntária de uma casa de acolhimento de mulheres e tudo o que fazemos é por uma rede. Queria te perguntar como se estabelecem essas redes no seu caso.

Eleonora Ghioldi: Tudo é boca a boca. Todas as pessoas que participam, sempre é de boca a boca. *Guerreras* começou com três amigas e a partir daí começou a crescer. Vale lembrar que quando comecei *Guerreras* foi muitíssimo antes de 2018, não havia o movimento do MeToo nos Estados Unidos, não havia o Ni Una Menos na Argentina, estavam se gestando obviamente todas essas coisas, mas isso não estava presente no cotidiano das mulheres. Por isso, às vezes era difícil para mim quando explicava o projeto. Como *Guerreras* inicialmente começa falando da violência sexual e depois se amplia a outras violências estruturais, por exemplo, há um relato de uma mulher que sofreu esterilização forçada nos Estados Unidos. Naquela época eu propunha a pessoas: "Olha, estou fazendo esse trabalho. Se você conhece alguém que queira participar e deixar seu depoimento, avise." E a primeira coisa que me diziam era: "Não, não conheço ninguém que tenha sofrido violência sexual." Hoje é impensável essa resposta, mas naquele momento era a resposta que eu recebia. Por sorte, depois de muitos anos, esse tema já está totalmente sobre a mesa. Mas sempre foi de boca a boca, sempre. Meus trabalhos também vêm acompanhados de entrevistas a acadêmicas ou ativistas que trabalham a dinâmica da violência conforme o que estou fazendo, se é

Atravesadxs, é a violência mais específica dos feminicídios. Em *Guerreras* entrevistei muitíssimos acadêmicos de diferentes partes da América Latina, e esses também foram de boca a boca. Meu trabalho sempre tem esse componente de rede, nem sempre chamada rede feminista, mas sim na prática. Em *Guerreras* muitas vezes me diziam: "Por que você não vai a um abrigo de mulheres?" Eu sempre fiz questão de que fosse boca a boca e não ir a um abrigo onde sabia que a grande maioria das mulheres teria tido uma experiência de violência sexual, porque o que me interessava era mostrar que todos conhecíamos alguém que havia tido uma experiência de violência sexual. De fato, no livro, a primeira página se desdobra e é um mapa que fiz à mão livre com os nomes, mostrando como vou chegando a todas as pessoas que participam, e é exatamente como uma rede: essa me levou àquela, e aquela àquela, e aquela… Todos os meus trabalhos são assim.

Gabriela Wieczorek: Acho que a vontade da pessoa de deixar seu depoimento é um aspecto muito importante: a ideia de "sim, isso aconteceu com pessoas iguais ou similares a mim, mas isso não me define". Estou entrevistando outras artistas com abordagens parecidas, por exemplo, conversei com um artista que faz bordados sobre a questão do estupro e me contou como era complexo criar um ambiente seguro. Queria saber um pouco de você como constrói essa confiança.

Eleonora Ghioldi: Para mim, o mais importante para estabelecer um ambiente de confiança é que, se a pessoa que você está entrevistando não confia em você, não há depoimento. O mais importante é poder escutar a outra pessoa, estar ali, e que a outra pessoa sinta que você está escutando e que o depoimento que está dando é valioso, porque é fundamental e único, não é mais um, é o seu depoimento. Nesse saber escutar também vem o saber escutar a si mesma. Assim como você dá o lugar aos outros para que contem sua história, também respeita se essa história não querem contar, ou até onde querem contar. E também respeita se chegarem a se arrepender de ter dado o depoimento e não quiserem participar, não quiserem estar na exposição. Já me aconteceu: "Numa galeria de arte sim, na internet não." Há pessoas diferentes que se sentem confortáveis em lugares diferentes. Talvez o mais difícil seja poder escutar a si mesma e dizer "até aqui quero fazê-lo, até aqui não", ou saber respeitar os tempos. E justamente porque levamos esses depoimentos com seriedade, porque sabemos que são dolorosos, é que o trabalho me levou tanto tempo, quinze anos. Eu poderia tê-lo feito muito mais rápido, mas é impossível sair ileso de escutar tantos depoimentos. Atravessam o corpo, a mente, te atravessam emocionalmente. É poder se dar o lugar de dizer "já não posso mais" e tirar uma pausa, se permitir uma pausa, porque não é um trabalho que se faça um atrás do

outro. Embora esses depoimentos sejam únicos, nos vemos refletidas; pode ser que não tenha acontecido o mesmo conosco, mas poderia ter acontecido, e esse é realmente o ponto do trabalho. É um aprendizado para respeitar nossos tempos e escutar até onde podemos.

Gabriela Wieczorek: Algo como **"**não me aconteceu exatamente dessa forma, mas há algo em comum, poderia ter acontecido". Acho que fica muito marcado porque sua abordagem é extremamente interseccional e, ao olhar o trabalho, nos desperta, nos instiga a ter um olhar mais amplo. Me interessou muito como você trabalha também a estetização da violência: ver os participantes falando a partir de uma posição que reconhece a dor, mas também a dignidade. Queria que você falasse um pouco disso, e da questão da memória a partir de um ponto de dignidade, porque vejo que na Argentina essas discussões estão muito mais avançadas do que no Brasil.

Eleonora Ghioldi: Estavam, estavam, estavam. Sempre é preciso rever todas as discussões, esse é o ponto. Na Argentina acreditávamos que tínhamos certas discussões resolvidas; lamentavelmente, nos demos conta de que não, e que é preciso revê-las. É um grande problema, porque, dentro de certos âmbitos, não chegamos a um acordo sobre se essas discussões precisam ser feitas de novo. Revê-las significa abrir de novo lugar para discussões que já estavam resolvidas, como o tema dos desaparecidos, se eram 30.000 ou não, etc. Eu não sei se voltar a falar nelas não é dar lugar à direita e à extrema-direita. Sobre o tema da memória: para mim, a Argentina tem isso que realmente nos enchia de orgulho e nos diferenciava de muitas outras histórias no mundo: era ter orgulho de ter memória. Em vez de — o caso da Espanha — tentar e ter conseguido colocar embaixo do tapete todos os desaparecimentos que tiveram, ou o caso do México, com mais de 100.000 desaparecidos e dos quais não se fala tanto quanto deveria, a Argentina tinha conseguido ter essas discussões, que em nível estatal fossem reconhecidas como crimes de lesa-humanidade, e que os familiares dessas vítimas tivessem um reconhecimento. Esse reconhecimento por parte do Estado é muito importante para que uma nação possa seguir em frente. Quando vem a extrema-direita e coloca em tensão toda essa memória, é um grande problema, porque era um pilar muito importante da nossa identidade. Por isso, meu trabalho também fala da memória, e não só da memória das vítimas do terrorismo de Estado. Os trabalhos falam continuamente de recuperar essa memória em primeira pessoa, por meio das vítimas ou dos familiares. O mais importante quando falamos de memória é que seja contada em primeira pessoa pelas próprias pessoas, que não seja contada por outros ou outras. As artistas e os pesquisadores sempre teremos nosso olhar ali, é impossível que não esteja, mas faço um esforço muito grande para

me afastar o máximo possível e que seja ao menos algo de ida e volta, em uma colaboração entre as duas partes. De fato, o trabalho se chama *Guerreras* porque as mulheres me diziam continuamente: "Eu não quero ser vista como uma vítima. Eu sou uma sobrevivente, sou uma guerreira." Isso se repetia muito nos depoimentos; daí vem o título. Em termos visuais, uma das coisas que tive muito claras desde o início era que eu não queria interferir. Antes de ir às casas, sempre é na casa dessas mulheres, eu lhes dizia: "Por favor, não mude nada, não arrume, não mexa nos móveis, não se maquie se não se maquia; se se maquia, se maquie." Por isso, em muitas fotos você vê desordem, algumas mulheres aparecem maquiadas, outras não. Nunca uso luz artificial, jamais. Outra coisa que tive clara foi como posicionar minha câmera: sempre um pouco abaixo do nível dos olhos delas, porque me interessava o que você estava dizendo. Antes havia um estereótipo visual de quem era a mulher espancada ou abusada, e eu tentava o contrário, colocá-las em posição de poder. Por isso elas aparecem um pouco maiores no formato da câmera do que realmente são. A lente é uma 35 mm, não uma 50 nem teleobjetiva; é uma lente que amplia um pouco o primeiro plano, e tudo isso é proposital. Se você reparar nos retratos dos Estados Unidos, as mulheres estão todas descalças, porque a grande maioria é da Califórnia, onde eu morava, e lá se usa muito tirar os sapatos ao entrar nas casas. Não era um pedido meu, era parte do cotidiano das nossas vidas. Quando passa para a Argentina já estão calçadas; quando está no México, também. Era preservá-lo o máximo possível visualmente e oralmente, fazer uma grande tentativa de que o espectador pudesse ter a mesma experiência que eu tinha.

Gabriela Wieczorek: Para nós isso é algo que não conseguimos: os próprios setores de esquerda nos dizem que a luta feminista não é a que temos que escolher, porque "as lutas são as lutas dos trabalhadores". Mas os trabalhadores também são mulheres e mulheres negras. Marta Rosenberg fala sobre como as mulheres trabalharam para construir a democracia, mas não foram reconhecidas. Seu curta foi acompanhar esse processo, nele vemos como vai sendo construída a conquista.

Eleonora Ghioldi: Eu acho que o grande erro é pensar que as lutas dos trabalhadores e trabalhadoras não são lutas feministas. Se conseguimos chegar a um acordo de que as lutas dos trabalhadores são lutas feministas e as lutas feministas são lutas dos trabalhadores e trabalhadoras, as discussões passam a outro plano: podemos nos elevar para discutir outras coisas. A segmentação, o que o patriarcado faz, é nos colocar em atrito o tempo todo em vez de nos unificar. E o que a direita faz é uma estratégia: colocar o direito ao aborto, as lutas das mulheres, como se fossem menos importantes.

Eleonora Ghioldi: Esclareço que o curta se concentra a partir de 2018. A luta pelo direito ao aborto na Argentina vinha de muito antes, até quando estávamos na ditadura. A Campanha pelo Direito ao Aborto Legal, Seguro e Gratuito — Marta Rosenberg, junto a outras poucas; eram cinco, acho, quando começaram — começou muitíssimo antes de 2018. O curta só se concentra nos últimos anos antes da legalização. Nem poderia dizer que acompanhei; fui parte do último trecho. Eu nem morava na Argentina. Vamos ver, o incrível foi o que aconteceu a partir de 2018. Em 2015 foi quando se gerou o Ni Una Menos: não podemos separar Ni Una Menos do direito ao aborto. Quando essas marchas estavam efervescentes, realmente quando eram marés, você ia e literalmente não conseguia caminhar pela quantidade de mulheres e diversidades que havia na rua. Era uma potência tal que ali você se dava conta de que o feminismo atravessava todas as lutas: a luta de classe, a luta dos trabalhadores e trabalhadoras, absolutamente todas. E não é casualidade essa ascensão da direita, essa ressurreição, que sempre esteve, mas muito aplacada. Quando nada podia parar a maré feminista, parecia que tudo seria uma mudança positiva. O que conseguiu pará-la e desmembrar todos esses tecidos? A pandemia. Não podemos analisar nada sem levar em conta que a pandemia foi chave para a ressurreição da extrema-direita e para que todos esses tecidos que tínhamos na sociedade de baixo para cima parecessem que se dissolveram. É importantíssimo colocar o olhar aí: o que aconteceu na pandemia, qual papel cumpriram os meios de comunicação e as redes sociais, quem são os donos. Mas ser parte daquela mobilização, daquela conquista, era algo que você sentia na pele, no sangue; era um momento histórico. Você sabia quem eram seus aliados, ou ao menos acreditava que sabia; depois as coisas se modificaram. O que a maré verde nos deu, o que a luta pelo direito ao aborto nos deu, é justamente isso: entender que as lutas estão todas entrelaçadas e entrecruzadas, que não dava para lutar somente por uma causa. As lutas tinham que acontecer todas ao mesmo tempo, e as conquistas também. Não dava para ter uma conquista pelo direito ao aborto se não tinha uma conquista contra o racismo. É na fragmentação que perdemos. Quando acreditamos que uma luta não nos pertence, aí é quando perdemos, porque é aí que começam a nos dividir.

Gabriela Wieczorek: É o que acontece. Neste momento, é contra as lutas transfeministas, como querem nos separar para enfraquecer o movimento.

Eleonora Ghioldi: O ego é uma condição humana, então é preciso lutar contra isso também.

Gabriela Wieczorek: Seu trabalho coloca o espectador num lugar de pensar sobre sua própria posição. Neste momento pós-pandemia, colocar o espectador a ver e a escutar outras realidades me parece essencial para que voltemos a nos articular.

Eleonora Ghioldi: O grande problema, o que a pandemia trouxe e o que a extrema-direita promove, é essa ideia do individualismo. Nós vínhamos com essa coisa de "ninguém se salva sozinho" — era um slogan que se dizia muito na Argentina. A extrema-direita coloca o individualismo primeiro, como o mais importante para se salvar, e não é casualidade. Quando falamos de comunidade e de tentar que o outro tenha empatia pelo que acontece com outra pessoa, a verdade é que não sei. Na Argentina estamos atravessando um momento muito complicado, muito complicado. Acho que nem nos damos conta do quão complicado está. Estamos em um momento em que a polícia bate nos aposentados todas as quartas-feiras, os maltrata fisicamente, bate nos deficientes, e as pessoas parecem não reagir. Isso tem a ver com o individualismo e com como a sociedade está absolutamente endividada. Em 2001 tivemos a grande crise: agora estamos igual ou pior do que em 2001, mas naquele momento não existia o endividamento como ferramenta para seguir em frente. Se não dava para comer, as pessoas saíam à rua, porque não tinham outra opção. Em contrapartida, agora se implementou algo parecido com o sistema de endividamento dos Estados Unidos, parecido, mas não igual, porque a Argentina é um país muito pobre. As pessoas sobrevivem se endividando com a ilusão de algum dia não estarem endividadas. É muito complicado: entre o individualismo, o endividamento que a maioria das pessoas sofre e a extrema-direita, não sei como vamos seguir em frente. É muito difícil para mim ver de maneira um pouco mais real como podemos chegar a nos entrelaçar de novo. Sinto que há algo bastante quebrado, lamentavelmente. Não digo que esteja perdido, mas está difícil.

Gabriela Wieczorek: Queria te fazer uma pergunta sobre como a direita nos fratura. Aqui há um braço muito forte da extrema-direita por uma ideia de individualismo e pelas igrejas evangélicas, também essa coisa de que "se você não consegue, é vontade de Deus", uma desculpa para que você aceite que te mantenham na miséria ou sob violência. No Brasil, por exemplo, a maioria das mulheres que sofrem violências não denuncia. Não sei como está isso na Argentina.

Eleonora Ghioldi: Sei que na Argentina as igrejas evangélicas estão em ascensão, estão muito presentes nos bairros populares. Não poderia fazer uma comparação com as igrejas católicas, porque não é algo que tenha estudado em profundidade. Mas o catolicismo também

se baseia muito nessa ideia de que o sofrimento é temporário em vida e que depois vem a ressurreição, essa coisa da submissão, do ser pobre. Não tenho as ferramentas para comparar as igrejas evangélicas com outras religiões em termos de como influenciam em que os pobres aceitem ou não continuar vivendo na pobreza. Sei que as igrejas evangélicas estão na Argentina e estão em ascensão. Se isso tem a ver ou não com a extrema-direita, não poderia afirmá-lo.

Gabriela Wieczorek: Aqui todas as lutas feministas se confrontam com uma bancada evangélica no Congresso.

Eleonora Ghioldi: Aqui também houve alguns deputados ou partidos políticos que tiveram cadeira pelas igrejas evangélicas, tiveram apoio. Não sei sobre o Brasil, mas o que a Argentina tem é que, embora seja um país católico (em sua grande maioria), tem como algo muito forte o tema da separação da igreja e do Estado, que nos Estados Unidos não existe. Embora esteja separado, lá se evoca Deus muito no discurso político; na Argentina isso é mal visto, o que não quer dizer que não esteja acontecendo cada vez mais. São sociedades diferentes. Seria preciso colocar um pouco o olhar aí, porque eu acho que são todas formas de controle institucionais: a igreja como uma instituição de controle.

Gabriela Wieczorek: Agora há também o movimento para revogar direitos.

Eleonora Ghioldi: Esse é o discurso que os antidireitos utilizam sempre: continuamente evocam Deus e a vida como o modus operandi para não acessar um aborto legal. Se você se põe a olhar os Estados Unidos, agora tudo o que está acontecendo com o ICE e a perseguição aos migrantes, aos migrantes pobres, vale esclarecer, porque ao europeu branco que migra ninguém persegue em lugar nenhum, parece que não é migrante, não importa onde more. Voltando aos Estados Unidos e ao tema do aborto, as igrejas e o Estado estão interferindo no acesso ao aborto, inclusive em estados onde a lei diz que o aborto é legal. E na Argentina, por mais que tenhamos essa lei, há províncias em que se torna muito mais difícil acessar o aborto, ainda que seja legal. É preciso estar muito atentas, e aí sim é quando as redes feministas adquirem muita importância. Retrocedemos um, mas, enquanto continuarmos avançando, isso é o importante.

APÊNDICE C – Entrevista com Eleonora Ghioldi (Original ES)

Gabriela Wieczorek: Quería empezar preguntándote sobre *Guerreras*, porque fue el primer trabajo en que empleaste esta dinámica.

Eleonora Ghioldi: A ver, mis trabajos… yo tengo varios trabajos, pero vamos a hablar de *Guerreras*, que es como el eje principal, la columna vertebral de mis trabajos. Habla sobre violencia sexual, se centra en esa temática de las violencias, y son todos testimonios en primera persona. Yo empecé entrevistando a tres amigas, fotografiándolas y después yendo a la casa y tomando un testimonio escrito; luego de varios años incorporo el testimonio oral. En muchos de esos retratos vuelvo después de cinco años a tomar un testimonio oral. Obviamente el retrato también es un testimonio visual, entonces mi trabajo siempre juega mucho con esta dinámica entre el testimonio oral y el testimonio visual, el oral, el escrito, el verbal. A partir de *Guerreras*, que empiezo en Estados Unidos entrevistando a muchas mujeres (muchas migrantes, no todas, pero muchas de ellas), luego paso por Ciudad Juárez entrevistando a las mamás de Juárez, y termino en Argentina entrevistando a hijas de madres desaparecidas en la última dictadura militar, que hablan de cómo en el terrorismo de Estado la violación es utilizada como una herramienta específica de tortura. Entrevisto a la comunidad travesti-trans, y termino el trabajo entrevistando a muchas familias de víctimas de feminicidio. Yo había entrevistado a las mamás de Juárez, pero no quería terminar el trabajo sin hablar de los feminicidios en Argentina. No quería estereotipar el feminicidio en Juárez como el único existente. Después de este trabajo de *Guerreras* (fueron como quince años de investigación y de retratos), a partir de él se empiezan a desprender otros. Siempre el disparador era un testimonio que yo recuperaba de *Guerreras*. Por ejemplo, hay un testimonio de una mujer que cuenta cómo, cuando fue a tener un aborto, el médico la viola. A partir de ese testimonio empiezo a trabajar toda la temática de la legalización del aborto en Argentina, y cómo, cuando el aborto no es legal, no es solamente que no accedemos al sistema de salud (que era lo que se discutía en general, el 90% de las discusiones era esa), sino que tampoco teníamos acceso al sistema de justicia. Todos estos derechos empiezan a ser vulnerados, no sólo el del sistema de salud. De ahí nace un cortometraje documental que fue nominado a mejor cortometraje documental por los premios Cóndor. Después, a raíz de entrevistar a varios padres y madres, hermanos, hermanas y familiares de víctimas de feminicidio, nace otro trabajo que se llama *Atravesadxs*, también con testimonios orales en primera persona. Lo empezamos en pandemia, por eso aparecen los barbijos con el nombre de los familiares. Ese trabajo también se centra mucho en la vulneración de derechos por parte del Estado en la

temática de los feminicidios. Aparece el tema de cómo suceden los feminicidios, pero el trabajo no se centra en eso. Entrevisté a más de cien familias y es un trabajo que viajó mucho por Argentina, de forma federal. Siempre pedí que se mostrase en las fachadas de los edificios, que fuese una muestra atravesada por la calle, porque me interesaba sacarla del ámbito privado y ponerla en el ámbito público. A raíz de *Atravesadxs* se desprende otro trabajo, porque uno de los testimonios fue el del papá de Tehuel, que fue un chico trans en Argentina. Él quería formar parte de *Atravesadxs*, y cuando voy a tomarle las fotos y a recolectar su testimonio me dice que él no pensaba que Tehuel estaba muerto, sino que pensaba que estaba vivo y que era víctima de trata. Entonces, a raíz de eso, nace un proyecto nuevo que se llama *Desaparecidos en Democracia*, integrado por familiares de personas desaparecidas en democracia, en casos en los que puede estar involucrada la policía o el Estado de alguna manera (porque en muchas víctimas de trata el Estado está involucrado de forma indirecta y muchas veces directa), pero específicamente trata de personas en el ámbito sexual. Ahora estoy haciendo un nuevo trabajo que se corre un poco de esa forma de trabajar a través de los testimonios: un largometraje documental sobre el ascenso de la ultraderecha y la batalla cultural, no solamente en Argentina, tiene un ancla muy fuerte en Argentina, pero da un pantallazo de otras partes del mundo. Es un trabajo que vengo haciendo hace un tiempo y tengo para rato. Mis trabajos tienen mucho que ver con género, pero están muy anclados en esta cosa del Estado: del Estado no presente y la responsabilidad del Estado frente a todas estas violencias. Empieza desde lo particular e individual, pero luego la mirada se amplifica, sale de lo individual y va más a lo colectivo.

Gabriela Wieczorek: Es muy claro que tus proyectos parten de los relatos y hacen una costura sobre cómo el capitalismo, el patriarcado y las instituciones que los mantienen se articulan en nuestras vidas. Leí que, además de exponer el trabajo, realizás talleres y buscás que la discusión siga, que no quede sólo en un espacio expositivo, sólo en una fachada. ¿Cómo percibís esta relación con el público para que vaya más allá del observador y tome partido?

Eleonora Ghioldi: Yo creo que el arte siempre involucra al público; no hace falta la charla. Por la sola acción de que las imágenes en *Atravesadxs* estén en una fachada en vez de a puertas cerradas en un museo, ya es una acción política. Lo que me interesa de las charlas —cuando tengo las muestras siempre digo "la muestra bien acompañada de una charla" — es porque creo, quizás me equivoco, pero creo que en esa charla contar el proceso creativo y cómo fueron esos quince años de investigación ayuda al que está ahí presente a entender un

poco cuál fue mi mirada y mi intención en el relato. Obviamente cada uno se lleva lo que puede, lo que quiere, lo que tiene ganas de ver. A algunos les restará, a otros les sumará. A mí me interesa la dinámica del ida y vuelta con el espectador en esas charlas y en esas preguntas que muchas veces surgen. También hago talleres en cárceles de mujeres. Es una intención de llevar el trabajo a otros lugares donde quizás esas personas no pueden llegar. Una cárcel de mujeres: hay mujeres que están ahí de por vida, otras por muchos años. Para ellas es muy difícil llegar, aunque están online y en redes, y me interesa saber lo que tienen para decir y sus observaciones. Muchas veces me llevo más yo de lo que se llevan los otros, pero es un ida y vuelta.

Gabriela Wieczorek: Sobre las personas que participan de tus proyectos: ¿cómo se establecen esos contactos? Aquí yo soy voluntaria de una casa de acogida de mujeres y todo lo que hacemos es por una red. Quería preguntarte cómo se establecen estas redes en tu caso.

Eleonora Ghioldi: Todo es boca a boca. Todas las personas que participan, siempre es de boca a boca. *Guerreras* empezó con tres amigas y de ahí empezó a crecer. Vale recordar que cuando empecé *Guerreras* fue muchísimo antes del 2018, no estaba el movimiento del MeToo en Estados Unidos, no estaba el Ni Una Menos en Argentina, se estaban gestando obviamente todas estas cosas, pero eso no estaba presente en el cotidiano de las mujeres. Por eso a veces me resultaba difícil cuando explicaba el proyecto. Como *Guerreras* inicialmente empieza hablando de la violencia sexual y después se amplía a otras violencias estructurales, por ejemplo, hay un relato de una mujer que sufrió esterilización forzada en Estados Unidos. En ese momento yo les planteaba a personas: "Mirá, estoy haciendo este trabajo. Si conocés a alguien que quiera participar y dejar su testimonio, avisale." Y lo primero que me decían era: "No, no conozco a nadie que haya sufrido violencia sexual." Hoy es impensable esa respuesta, pero en ese momento era la respuesta que yo recibía. Por suerte, después de muchos años, ese tema ya está totalmente sobre la mesa. Pero siempre fue de boca a boca, siempre. Mis trabajos también van acompañados de entrevistas a académicas o activistas que trabajen la dinámica de violencia según lo que estoy haciendo, si es *Atravesadxs*, es la violencia más específica de feminicidios. En *Guerreras* entrevisté a muchísimos académicos de diferentes partes de Latinoamérica, y esos también fueron de boca a boca. Mi laburo siempre tiene ese componente de red, no siempre llamada red feminista, pero sí en la práctica. En *Guerreras* muchas veces me decían: "¿Por qué no vas a un refugio de mujeres?" Yo siempre hice hincapié en que fuese de boca a boca y no ir a un refugio donde sabía que la gran mayoría de las mujeres iba a haber tenido una experiencia de violencia sexual, porque lo que me

interesaba era mostrar que todas las personas conocíamos a alguien que había tenido una experiencia de violencia sexual. De hecho, en el libro, la primera página se amplía y es un mapa que hice a mano alzada con los nombres, mostrando cómo voy llegando a todas las personas que participan, y es tal cual una red: ésta me llevó a aquélla, y aquélla a aquélla, y aquélla… Todos mis trabajos son así.

Gabriela Wieczorek: Creo que la voluntad de la persona de dejar su testimonio es un aspecto muy importante: la idea de "sí, esto pasó con personas iguales o similares a mí, pero esto no me define". Estoy entrevistando a otras artistas con abordajes parecidos, por ejemplo, hablaba con un artista que hace bordados sobre la cuestión del estupro y me contó cómo era complejo crear un ambiente seguro. Quería saber un poco de vos cómo construís esa confianza.

Eleonora Ghioldi: Para mí lo más importante para establecer un ambiente de confianza es que, si la persona que estás entrevistando no confía en vos, no hay testimonio. Lo más importante es poder escuchar a la otra persona, estar ahí, y que la otra persona sienta que la estás escuchando y que el testimonio que te está dando es valioso, porque lo es, es fundamental y único, no es uno más, es su testimonio. En esto de saber escuchar también viene el saber escucharse. Así como le das el lugar a los otros para que cuenten su historia, también respetás si esa historia no quieren contarla, o hasta dónde quieren contarla. Y también respetás si llegan a arrepentirse de haber dejado el testimonio y no quieren participar, no quieren estar en la muestra. Me ha pasado: "En una galería de arte sí, en internet no." Hay distintas personas que se sienten cómodas en distintos lugares. Quizás lo más difícil es poder escucharse y decir "hasta acá quiero hacerlo, hasta acá no", o saber respetar los tiempos. Y justamente porque tomamos estos testimonios con seriedad, porque sabemos que son dolorosos, es que el trabajo me llevó tanto tiempo, quince años. Podría haberlo hecho mucho más rápido, pero es imposible salir ileso de escuchar tantos testimonios. Te atraviesan el cuerpo, la mente, te atraviesan emocionalmente. Es poder darse el lugar de decir "ya no puedo más" y tomarte una pausa, habilitarte una pausa, porque no es un trabajo que uno haga uno atrás de otro. Si bien estos testimonios son únicos, nos vemos reflejadas: puede que no nos haya sucedido lo mismo, pero nos podría haber sucedido, y ese es realmente el punto del trabajo. Es un aprendizaje a respetar nuestros tiempos y escuchar hasta dónde podemos.

Gabriela Wieczorek: Algo como "no me pasó exactamente de esta forma a mí, pero hay algo en común, podría haber pasado". Creo que se queda muy marcado porque tu abordaje es extremadamente interseccional y, al mirar el trabajo, nos despierta, nos instiga a tener una

mirada más amplia. Me interesó mucho cómo trabajás también la estetización de la violencia: ver a los participantes hablando desde una posición que reconoce el dolor, pero también la dignidad. Quería que hablaras un poco de eso, y de la cuestión de la memoria desde un punto de dignidad, porque veo que en Argentina estas discusiones están mucho más avanzadas que en Brasil.

Eleonora Ghioldi: Estaban, estaban, estaban. Siempre hay que rever todas las discusiones, ese es el punto. En Argentina creíamos que teníamos ciertas discusiones saldadas; lamentablemente, nos hemos dado cuenta de que no, y que hay que volverlas a rever. Es un gran problema, porque dentro de ciertos ámbitos no nos ponemos de acuerdo sobre si esas discusiones hay que volver a darlas. Volverlas a rever significa abrir otra vez lugar a discusiones que ya estaban saldadas, como el tema de los desaparecidos, si eran 30.000 o no, etc. Yo no sé si volver a hablarlas no es darle lugar a la derecha y a la ultraderecha. Sobre el tema de la memoria: a mí me parece que Argentina tiene esto que realmente nos llenaba de orgullo y nos diferenciaba de muchas otras historias en el mundo: era tener orgullo de tener memoria. En vez de — el caso de España — haber intentado y logrado poner bajo la alfombra todas las desapariciones que tuvieron, o el caso de México, con más de 100.000 desaparecidos y de los que no se habla tanto como se debería, Argentina había logrado tener esas discusiones, que a nivel estatal fuesen reconocidas como crímenes de lesa humanidad, y que los familiares de estas víctimas hayan tenido un reconocimiento. Ese reconocimiento por parte del Estado es muy importante para que una nación pueda seguir adelante. Cuando viene la ultraderecha y pone en tensión toda esa memoria, es un gran problema, porque era un pilar muy importante de nuestra identidad. Por eso mi trabajo también habla de la memoria, y no sólo de la memoria de las víctimas del terrorismo de Estado. Los trabajos hablan continuamente de recuperar esa memoria en primera persona, a través de las víctimas o de los familiares. Lo más importante cuando hablamos de memoria es que sea contada en primera persona por las propias personas, que no sea contada por otros u otras. Las artistas y los investigadores siempre tendremos nuestra mirada ahí, es imposible que no lo esté, pero hago un esfuerzo muy grande para correrme lo más posible y que sea al menos algo de ida y vuelta, en una colaboración entre las dos partes. De hecho, el trabajo se llama *Guerreras* porque las mujeres me decían continuamente: “Yo no quiero ser vista como una víctima. Yo soy una sobreviviente, soy una guerrera.” Eso se repetía mucho en los testimonios; de ahí sale el título. En términos visuales, una de las cosas que tuve muy claras desde el principio era que yo no quería interferir. Antes de ir a las casas, siempre es en la casa de estas mujeres, les

decía: “Por favor, no cambies nada, no ordenes, no muevas muebles, no te pintes si no te pintás; si te pintás, pintate.” Por eso en muchas fotos ves desorden, algunas mujeres aparecen pintadas, otras no. Nunca utilizo luz artificial, jamás. Otra cosa que tuve clara fue cómo posicionar mi cámara: siempre un poco más abajo del nivel de los ojos de ellas, porque me interesaba lo que vos estabas diciendo, antes había un estereotipo visual de quién era la mujer golpeada o abusada, y yo intentaba lo contrario, ponerlas en poder. Por eso ellas se ven un poco más grandes en el formato de la cámara de lo que realmente son. El lente es un 35 mm, no un 50 ni un teleobjetivo; es un lente que amplía un poco el primer plano, y todo eso es adrede. Si te fijás en los retratos de Estados Unidos, las mujeres están todas descalzas, porque la gran mayoría son de California, donde vivía yo, y allí se usa mucho sacarse los zapatos al entrar a las casas. No era un pedido mío, era parte del cotidiano de nuestras vidas. Cuando pasás a Argentina ya tienen calzado; cuando estás en México también. Era preservarlo lo más posible visualmente y oralmente, hacer un gran intento de que el espectador pudiese tener la misma experiencia que tenía yo.

Gabriela Wieczorek: Para nosotras eso es algo que no logramos: los mismos sectores de izquierda nos dicen que la lucha feminista no es la que tenemos que elegir, porque “las luchas son las luchas de los trabajadores”. Pero los trabajadores también son mujeres y mujeres negras. Marta Rosenberg habla de cómo las mujeres han trabajado por construir la democracia, pero no han sido reconocidas. Tu corto fue acompañar este proceso, en él vemos cómo se va construyendo la conquista.

Eleonora Ghioldi: Yo creo que el gran error es pensar que las luchas de los trabajadores y trabajadoras no son luchas feministas. Si podemos ponernos de acuerdo en que las luchas de los trabajadores son luchas feministas y las luchas feministas son luchas de los trabajadores y trabajadoras, las discusiones pasan a otro plano: podemos elevarnos a discutir otras cosas. La segmentación, lo que hace el patriarcado, es ponernos en fricción todo el tiempo en vez de unificarnos. Y lo que hace la derecha es una estrategia: plantear el derecho al aborto, las luchas de las mujeres, como si fuesen menos importantes.

Eleonora Ghioldi: Aclaro que el corto se concentra a partir del 2018. La lucha por el derecho al aborto en Argentina venía muchísimo antes, hasta cuando estábamos en la dictadura. La Campaña por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito — Marta Rosenberg junto a otras pocas; eran cinco, creo, cuando empezaron — empezó muchísimo antes que el 2018. El corto sólo se centra en los últimos años antes de la legalización. Ni siquiera podría decir que

acompañé; fui parte del último tramo. Yo ni siquiera vivía en Argentina. A ver, lo increíble fue lo que pasó a partir del 2018. En 2015 fue cuando se generó el Ni Una Menos: no podemos separar Ni Una Menos del derecho al aborto. Cuando estaban efervescentes esas marchas, realmente cuando eran mareas, ibas y literalmente no podías caminar de la cantidad de mujeres y diversidades que había en la calle. Era una potencia tal que ahí te dabas cuenta de que el feminismo atravesaba todas las luchas: la lucha de clase, la lucha de los trabajadores y trabajadoras, absolutamente todas. Y no es casualidad este surgimiento de la derecha, esta resucitación, que siempre estuvo, pero muy aplacada. Cuando nada podía parar la marea feminista, parecía que todo iba a ser un cambio positivo. ¿Qué fue lo que logró pararla y desmembrar todos esos tejidos? La pandemia. No podemos analizar nada sin tener en cuenta que la pandemia fue clave para el resurgimiento de la ultraderecha y para que todos esos tejidos que teníamos en la sociedad desde abajo pareciera que se hayan disuelto. Es importantísimo poner la mirada ahí: qué sucedió en la pandemia, qué rol cumplieron los medios de comunicación y las redes sociales, quiénes son los dueños. Pero ser parte de esa movida, de esa conquista, era algo que sentías en la piel, en la sangre, era un momento histórico. Sabías quiénes eran tus aliados, o por lo menos creías que sabías; después las cosas se modificaron. Lo que nos dio la marea verde, lo que nos dio la lucha por el derecho al aborto, es justamente esto: entender que las luchas están todas entrelazadas y entrecruzadas, que no podías luchar solamente por una causa. Las luchas tenían que suceder todas al mismo tiempo, y las conquistas también. No podías tener una conquista por el derecho al aborto si no tenías una conquista contra el racismo. En la fragmentación es cuando perdemos. Cuando creemos que una lucha no nos pertenece, ahí es cuando perdemos, porque es ahí cuando nos empiezan a dividir.

Gabriela Wieczorek: Es lo que pasa. En este momento es contra las luchas transfeministas: como que quieren apartarnos para debilitar el movimiento.

Eleonora Ghioldi: El ego es una condición humana, entonces hay que luchar contra eso también.

Gabriela Wieczorek: Tu trabajo pone al espectador en un lugar de pensar sobre su propia posición. En este momento post-pandemia, poner al espectador a ver y a escuchar otras realidades me parece esencial para que volvamos a articularnos.

Eleonora Ghioldi: El gran problema, lo que trajo la pandemia y lo que promueve la ultraderecha, es esta idea del individualismo. Nosotros veníamos con esta cosa de “nadie se

salva solo" — era un eslogan que se decía mucho en Argentina. La ultraderecha pone el individualismo primero, como lo más importante para salvarse, y no es casualidad. Cuando hablamos de comunidad y de intentar que el otro tenga empatía por lo que le sucede a otra persona, la verdad que no lo sé. En Argentina estamos atravesando un momento muy complicado, muy complicado. Creo que ni siquiera nos damos cuenta de lo complicado que está. Estamos en un momento en que la policía les pega a los jubilados todos los miércoles, los maltratan físicamente, le pegan a los discapacitados, y la gente parece no reaccionar. Eso tiene que ver con el individualismo y con cómo la sociedad está absolutamente endeudada. En el 2001 tuvimos la gran crisis: ahora estamos igual o peor que en 2001, pero en aquel momento no existía el endeudamiento como herramienta para seguir adelante. Si no le alcanzaba para comer, la gente salía a la calle, porque no le quedaba otra. En cambio ahora se ha implementado algo parecido al sistema de endeudamiento de Estados Unidos, parecido, pero no igual, porque Argentina es un país muy pobre. La gente sobrevive endeudándose con la ilusión de algún día no estar endeudada. Es muy complicado: entre el individualismo, el endeudamiento que sufren la mayoría de las personas y la ultraderecha, no sé cómo vamos a salir adelante. Me resulta muy difícil ver de manera un poco más real cómo podemos llegar a volver a entrelazarnos. Siento que hay algo bastante roto, lamentablemente. No digo que esté perdido, pero está difícil.

Gabriela Wieczorek: Quería hacerte una pregunta sobre cómo la derecha nos fractura. Acá hay un brazo muy fuerte de la extrema derecha por una idea de individualismo y por las iglesias evangélicas, también esta cosa de que "si no lográs es voluntad de Dios", una excusa para que aceptes que te mantengan en la miseria o bajo violencia. En Brasil, por ejemplo, la mayoría de las mujeres que sufren violencias no denuncian. No sé cómo está eso en Argentina.

Eleonora Ghioldi: Sé que en Argentina las iglesias evangélicas están en ascenso, están muy presentes en los barrios populares. No podría hacer una comparación con las iglesias católicas, porque no es algo que haya estudiado en profundidad. Pero el catolicismo también se basa mucho en esa idea de que el sufrimiento es temporario en vida y que después viene la resurrección, esa cosa de la sumisión, de ser pobre. No tengo las herramientas para comparar las iglesias evangélicas con otras religiones en términos de cómo influyen en que los pobres acepten o no seguir viviendo en la pobreza. Sé que las iglesias evangélicas están en Argentina y están en ascenso. Si eso tiene que ver o no con la ultraderecha, no podría afirmarlo.

Gabriela Wieczorek: Acá todas las luchas feministas se enfrentan a una bancada evangélica en el Congreso.

Eleonora Ghioldi: Acá también hubo algunos diputados o partidos políticos que tuvieron banca por las iglesias evangélicas, tuvieron soporte. No sé sobre Brasil, pero lo que tiene Argentina es que, si bien es un país católico (en su gran mayoría), tiene como algo muy fuerte el tema de la separación de la iglesia y el Estado, que en Estados Unidos no existe. Si bien está separado, allá se evoca a Dios mucho en el discurso político; en Argentina eso está mal visto, lo cual no quiere decir que no esté sucediendo cada vez más. Son sociedades diferentes. Habría que poner un poco la mirada ahí, porque yo creo que son todas formas de control institucionales: la iglesia como una institución de control.

Gabriela Wieczorek: Ahora hay también el movimiento para revocar derechos.

Eleonora Ghioldi: Ese es el discurso que los antiderechos utilizan siempre: continuamente evocan a Dios y a la vida como el modus operandi para no acceder a un aborto legal. Si vos te ponés a mirar Estados Unidos, ahora todo lo que está sucediendo con ICE y la persecución a los migrantes, a los migrantes pobres, vale aclarar, porque al europeo blanco que migra nadie lo persigue en ningún lado, pareciese que no es migrante, no importa dónde viva. Volviendo a Estados Unidos y al tema del aborto, las iglesias y el Estado están interfiriendo en el acceso al aborto, incluso en estados donde la ley dice que el aborto es legal. Y en Argentina, por más que tengamos esta ley, hay provincias en las que se hace mucho más difícil acceder al aborto, aunque sea legal. Hay que estar muy atentas, y ahí sí es cuando las redes feministas cobran mucha importancia. Retrocedemos uno, pero, mientras sigamos avanzando, eso es lo importante.

APÊNDICE D – Entrevista com Hannah Brancato (Tradução PT/BR)

Nota: A entrevista foi realizada por videoconferência no dia 25 de maio de 2023. A fim de dinamizar a leitura, foram omitidas ou condensadas, na presente transcrição, certas redundâncias e especificidades da linguagem oral, bem como interações e comentários que não foram pertinentes à conversa como um todo. Esta é uma tradução do inglês para o português; a transcrição no idioma original também foi incluída.

Gabriela Wieczorek: Primeiramente, obrigada por reservar um tempo para esta conversa. Pesquisar projetos como o FORCE é o foco principal da minha tese, então eu realmente agradeço. Lendo os materiais e os relatórios publicados no site do projeto, notei quantas pessoas foram mobilizadas ao longo dos anos em diferentes atividades, desde a equipe e o time de liderança até os muitos voluntários e doadores. Além das três mil contribuições para o *Monument Quilt*, outras ações e intervenções artísticas foram organizadas nos Estados Unidos e no México. Você pode me falar sobre esse processo de mobilizar sobreviventes e a comunidade para conscientizar sobre um problema tão importante usando a arte como meio? Quais métodos e abordagens foram usados para garantir que as vozes de todos os sobreviventes fossem ouvidas e respeitadas durante o processo colaborativo?

Hannah Brancato: Então, o projeto realmente dependeu muito de parcerias. Acho que existem duas respostas diferentes para a pergunta sobre mobilizar um grande número de pessoas, e acho que essa questão diz respeito à segurança. Eu quase sinto como se fosse um todo… bem, está relacionado porque tudo se resume a relacionamentos. O FORCE começou um pouco antes de realizarmos o projeto *Monument Quilt*, com alguns *culture jams*[276] de curto prazo para fazer as pessoas falarem sobre consentimento. E até a primeira coisa que fizemos foi uma exposição de arte sobre o que é a cultura do estupro. Então, desde o início, nos vimos criando espaço para conversas que não estavam acontecendo. E tentamos várias maneiras diferentes de criar esse espaço, contando com as mídias sociais nos primeiros dias das redes sociais. Então, é quase difícil falar sobre isso porque acho que o uso das redes sociais para organizar sobreviventes significava algo um pouco diferente naquela época, era uma ideia nova. Foi por volta de 2012, a Primavera Árabe, o movimento *Occupy Wall Street*. Era uma era diferente de organização. E foi a primeira vez, acho, que foi a primeira onda, de usar redes sociais dessa forma. Enfim, fizemos uma exposição de arte. Foi uma resposta muito forte da

[276] *Culture jam* é uma forma de comunicação de guerrilha derivada das práticas situacionistas e é usada para interromper ou subverter a cultura midiática e suas instituições culturais dominantes, incluindo a publicidade corporativa.

comunidade local em Baltimore, da qual fazemos parte, porque havia questões envolvendo pessoas fazendo piadas sobre estupro e falta de prestação de contas aos sobreviventes. Então pensamos: “Ok, isso teve uma resposta forte, mas mais pessoas precisam falar sobre isso”. E então fizemos um *culture jam* da Victoria's Secret e nos organizamos para chamar a atenção da mídia e fazer com que as pessoas compartilhassem amplamente online. E meio que fingimos que a Victoria's Secret estava lançando essa linha de roupas íntimas e criamos todo esse burburinho midiático e conversa em torno da paródia e tudo mais. E como resultado dessas duas coisas, tínhamos um público bastante engajado desde o início do projeto *Monument Quilt*. Construímos uma comunidade por meio desses projetos, e é por isso que os mencionei no contexto de como nos organizamos com as pessoas. Acho que decidimos mesmo fazer o *Monument Quilt* com base nesse público. Com base nas pessoas dizendo: “Ei, é legal fazer essas coisas visionárias sobre como poderia ser uma cultura de consentimento”. Mas também, como sobreviventes, realmente não temos espaço para compartilhar o que passamos em público, e também precisamos disso. Então, começamos o *Monument Quilt* como uma forma de responder a esse público. E, desde o início, sabíamos que seria uma tarefa bastante grande. Portanto, contamos bastante com parcerias, incluindo entrar em contato com programas e organizações existentes que trabalhavam com sobreviventes e coisas do tipo. Por exemplo, quando desenvolvemos materiais para oficinas, enviávamos esses materiais por e-mail para organizações em todo o país, grupos universitários, programas de agressão sexual no contexto indígena. E, da mesma forma, ao organizar turnês, entrávamos em contato com grupos específicos que estavam organizando atividades com sobreviventes e pedíamos que eles fossem anfitriões da exposição, o que significava que eles seriam os responsáveis por divulgá-la, atrair pessoas e também ser os responsáveis por dar seguimento com os sobreviventes. Então não era apenas um evento isolado, mas algo que poderia se conectar a um esforço de organização mais longo.

Gabriela Wieczorek: Isso também me faz pensar em alguma resistência que vocês possam ter enfrentado, porque normalmente a administração pública, e às vezes o público, não são receptivos quando esse tópico é abordado tão publicamente. Então, fiquei me perguntando se vocês tiveram que lidar com algum tipo de resistência conservadora em relação ao projeto.

Hannah Brancato: Isso é interessante. Eu tenho um pensamento sobre espaços seguros que posso compartilhar. Claro. Sim e não. E posso dizer que não sei quão estabelecidos são os serviços básicos de crise de estupro onde você mora, mas algo sobre o qual conversei muito

com Mora[277], que vive na Cidade do México, é que o contraste cultural de como o *Monument Quilt* é recebido aqui e lá tem a ver com outros recursos disponíveis, ou a falta deles, e eles são menos disponíveis na Cidade do México. Então, aqui, acredito que essa resistência ocorra de maneira mais silenciosa, em que as pessoas simplesmente não procuram ajuda, não se envolvem ou não respondem a uma solicitação de financiamento, por exemplo. É mais nesse sentido do que explicitamente dizer "não falamos sobre isso por aqui" ou "não vamos apoiar isso por ser sobre violência sexual". Mas sim, acho que definitivamente houve um desconforto discreto, especialmente nos primeiros dias e, em seguida, por volta de 2017 com o movimento #MeToo, as pessoas disseram: "Oh, queremos falar sobre isso, precisamos falar sobre isso". E nessa época já estávamos muito envolvidas… A dinâmica interpessoal ficou complicada para nós. Então, eu quase sinto que perdemos a oportunidade. Mas continuamos a angariar cada vez mais atenção. De certa forma, fizemos parte da organização que levou ao movimento #MeToo, acredito que nós e muitos outros grupos como o nosso, organizando sobreviventes. E, por um lado, isso foi em grande escala. Por outro lado, comparado ao movimento #MeToo, foi bem pequeno, sabe. Mas acho que essa energia contribuiu para que houvesse um grande momento de visibilidade em 2017.

Gabriela Wieczorek: Também fiquei pensando sobre as escolhas artísticas, como elas foram feitas e se algo influenciou vocês a fazerem intervenções públicas com frases como em *Mourning and Rage* e projeções em prédios, que são efêmeras, e algo que é de longo prazo e tão focado em preservar a memória, como o trabalho de fazer colchas. Como foi trabalhar com meios tão efêmeros e com uma prática centrada na preservação das memórias e no registro das experiências das pessoas de uma forma que esperamos que seja permanente?

Hannah Brancato: Sim, é interessante porque também consideramos o *Quilt* como um monumento temporário. Pensamos de maneira diferente, porque ele nunca mais estará completo. Nunca será mostrado em sua totalidade novamente, mas está sendo arquivado em museus, então a memória dele continua de forma mais permanente, como você disse. Mas o momento efêmero, que realmente só existe na fotografia, também é verdade para o *Monument Quilt*, em termos de se juntar para formar a bandeira que expressa o "não estamos sozinhas". Você pode ver as colchas individualmente, mas aquele momento… aconteceu várias vezes, mas foi temporário a cada vez, e era especifico ao local. Mas sim, aquela natureza temporária era importante para nossa visão de mudança. Então, sim, eu ia dizer algo sobre o espaço

[277] Mora Fernández, uma das pessoas encarregadas da organização comunitária do projeto e também do processo de arquivamento, e a quem agradeço imensamente por me colocar em contato com Hannah.

seguro dentro do projeto. Acredito que construir esses relacionamentos e parcerias foi parte disso, porque não éramos pessoas novas chegando e tudo mais. E também fomos muito conscientes em dar às pessoas muitas opções nas oficinas e nas exposições. Em primeiro lugar, nunca fomos obrigados a participar ou interagir com o *Quilt* e sempre houve oportunidades de fazer pausas, se afastar um pouco e cuidar de nós mesmos. Isso sempre foi a prioridade principal. Não há como fazer isso perfeitamente. Mas o objetivo era que as pessoas sempre tivessem a opção de como se envolver e quando se envolver, especialmente as sobreviventes. Ao mesmo tempo, queríamos confrontar as pessoas com isso e fazê-las olhar para ele. A prioridade era sempre como as sobreviventes iriam interagir com ele e colocar seu bem-estar em primeiro lugar. Mas sim, as decisões criativas foram influenciadas por isso de certa forma. Por exemplo, o *Quilt* é exibido no chão e ao redor da borda do *Quilt* há avisos de gatilho que informam às pessoas o que é aquilo e no que estão se envolvendo. E descobrimos isso na primeira exposição, que foi em Baltimore, na Penn Station. Colocamos esses avisos em postes. E percebemos que, como as colchas vermelhas eram tão impactantes e estavam no chão, as pessoas simplesmente não percebiam se os avisos estivessem em postes. Foi assim que surgiu a ideia dessa borda. Mas essa borda também é visualmente simbólica, pois cria um espaço onde podemos lidar com isso, o que acredito ser importante quando se trata do trauma das pessoas e de criar espaços onde elas possam entrar, lidar com isso e sair, deixando isso para trás ou sabendo que podem voltar mais tarde, mas sem sentir que precisam carregar isso consigo. Certamente fomos influenciados pelo *AIDS Quilt, The Names Project*. E acho que é um exemplo interessante dessa tensão entre cuidar dos sobreviventes e abrir espaço para a raiva e confrontar as pessoas com uma questão. Porque muitas pessoas realmente viam o *AIDS Quilt* em oposição ao trabalho do *Act Up*, que era mais raivoso e mais confrontador. E o *Names Project* era considerado por algumas pessoas muito suave, políticos estavam envolvidos e falaram no evento no National Mall e tal. E eu pessoalmente acho que ambas as abordagens são necessárias, abordagens que ofereçam às pessoas um ponto de entrada para aqueles que podem não saber por onde começar e abordagens que honrem a raiva e a fúria do luto e do trauma. Acho que tentamos encontrar um equilíbrio entre ambas nas diferentes ações que fizemos. Com o *Monument Quil*t, nossas políticas eram… Eu não diria que teríamos aceitado dinheiro de qualquer pessoa, e tivemos muitas conversas dentro da equipe de liderança sobre esse tipo de coisa. Então, acho que não foi exatamente como o *Names Project* em termos de visibilidade e como foi percebido de forma mais *mainstream*. Acho que nunca nos tornamos realmente *mainstream*, talvez em parte devido às decisões que tomamos e ao priorizar o cuidado de nós mesmos, da equipe e de outros sobreviventes em relação à atenção

da mídia no final do projeto. Mas a atenção da mídia sempre foi parte da estratégia e sempre foi importante porque, mais uma vez, o projeto tem uma segunda e terceira vida quando as pessoas o veem em diferentes tipos de locais. E então, acho que — o impulso ativista dessas ações temporárias, como protestos, *versus* uma instalação de arte permanente ou um memorial — vimos o que estávamos fazendo como "estamos politizando a questão da violência sexual", mas ainda mais no início. Começamos em 2010 e o *Monument Quilt* começou em 2013. Naquela época [o estupro] era definitivamente considerado mais como uma questão privada e não como uma questão política da mesma forma. Então, grande parte do nosso trabalho foi politizar a questão, e isso também faz parte das escolhas estéticas que fizemos.

Gabriela Wieczorek: Estou contente que você tenha mencionado isso, porque um dos principais pontos da minha pesquisa é que essas obras, que chamamos de artivismo na América Latina, mostram que não se trata apenas de uma questão pessoal, individual, singular. É também uma questão societal e política. E você mencionou essa linha entre mídia e preservação da equipe, dos sobreviventes, o que acho que é uma parte ética tão importante, porque hoje em dia existem muitos projetos que acabam sendo focados apenas na mídia, e isso pode se tornar meio explorador de certa forma. Para mim, parece haver uma abordagem interseccional clara na forma como vocês trabalham e também uma crítica institucional clara ao longo do trabalho, sendo as instituições que perpetuam a cultura do estupro, mas também o sistema de justiça carcerária, que também é um grande problema para nós aqui, porque a maioria das pessoas pensa que você denuncia, alguém vai para a prisão e pronto, e não é o caso. Portanto, se você pudesse falar um pouco sobre isso.

Hannah Brancato: Fico feliz que isso transpareça, porque esses valores são muito importantes para o que estávamos fazendo, e acho que nem sempre acertamos. Além disso, acho que é preciso ser muito explícito ao trazer conversas sobre como o racismo faz parte da cultura do estupro e vice-versa. Por exemplo, quando falamos sobre o domínio e a dominação do corpo das pessoas e a colonização da terra, estamos falando sobre as mesmas questões de controle e poder. E acho que, às vezes, as instituições viam a violência sexual como algo com que poderiam lidar, mas, na verdade, não queriam entrar nas questões mais complicadas… Quando você perguntou antes se as pessoas tinham algum receio disso, tenho a sensação de que elas tinham receio antes do movimento *Black Lives Matter* de 2020, quando as instituições começaram a dizer "Vamos embarcar em qualquer coisa relacionada a isso". Acho que, às vezes, as instituições evitavam politizar dessa forma e falar sobre isso como parte do colonialismo e da supremacia branca e toda essa linguagem, que agora está um pouco mais

difundida do que estava há algum tempo atrás. Então, acho que isso sempre foi realmente essencial, porque a história do movimento contra a violência doméstica nos Estados Unidos, e provavelmente há alguns paralelos, é que, quando os interesses das mulheres brancas são colocados em primeiro plano, consciente ou inconscientemente, as soluções pelas quais lutamos não funcionam necessariamente para todos. Portanto, focar em uma resposta carcerária quando as comunidades negras são prejudicadas pela polícia em taxas tão altas resulta no fato de que mulheres negras que estão sendo abusadas recebem menos ajuda do que mulheres brancas, porque há muito financiamento para violência doméstica nos EUA e para serviços às vítimas, mas tudo depende de trabalhar com o sistema de justiça criminal. Tudo depende de trabalhar com a polícia, com o sistema prisional, com os tribunais. E se você não quiser trabalhar dentro desses sistemas, então há menos acesso a dinheiro. Portanto, isso fazia parte do que queríamos fazer. É apenas que, talvez, esses serviços sejam necessários e funcionem para algumas pessoas, mas também precisam existir alternativas e respostas comunitárias viáveis além disso. E também quero mencionar que é interessante porque fomos muito influenciados no início do nosso projeto pela Dra. Judith Herman, que escreveu o livro *Trauma and Recovery*, e ela acabou de lançar um novo livro, *Truth and Repair*. Então *Trauma and Recovery* foi lançado nos anos 90, e ela foi uma das primeiras psiquiatras a trazer para o *mainstream* a ideia de que pessoas que sobrevivem a estupros ou violência doméstica podem ter Transtorno de Estresse Pós-Traumático. E ela estabeleceu paralelos entre a experiência de guerra, explicando como o TEPT afeta os sobreviventes e ajudando a popularizar essa ideia. Então ela falou nesse livro sobre como a cura do trauma requer reconexão comunitária, e isso é um propósito que monumentos podem cumprir. Então, quando decidimos criar monumentos temporários para sobreviventes, isso era uma das coisas que estávamos observando e pensando, essa recomendação quase clínica e a afirmação de que não é adequado ter apenas locais individuais de cura, precisamos ter locais coletivos de cura. Porque, como você mencionou antes, Gabriela, isso é um problema coletivo, além de um que impacta profundamente nossas vidas pessoais. Ele é ambos ao mesmo tempo. E seu novo livro explora ainda mais essa ideia e trata de como a justiça para os sobreviventes pode se parecer. Também estamos olhando para Miriame Kaba, outra abolicionista das prisões que fala sobre respostas comunitárias à violência. Então, sim, é interessante porque ela fala sobre um memorial permanente para sobreviventes em Minneapolis, que foi organizado e criado quase ao mesmo tempo que o trabalho da FORCE, e estamos conectados a eles. Acredito que os memoriais fazem parte de um arco maior de resposta comunitária à violência, que retira o fardo do indivíduo. Isso fazia parte do objetivo do nosso projeto. E acho que precisa haver cada vez

mais. Não pode haver apenas um, certo? Precisa haver muitas opções diferentes e diferentes versões da mesma coisa. E, novamente, não me lembro se completei esse pensamento antes, mas a natureza temporária do nosso projeto é um chamado à ação. Não é como "OK, colocamos essa coisa permanente e agora está lá, e ninguém precisa se preocupar mais porque você já investiu seu dinheiro ou seu tempo como voluntário, e agora acabou". Nossa intenção era: "Isso é um chamado à ação". Isso não vai durar para sempre. E o que o restante de nós vai fazer quando isso não estiver mais aqui? Não sei se isso sempre teve esse impacto, mas é algo em que estou refletindo e pensando.

Gabriela Wieczorek: E é tão importante porque também mostra às pessoas que elas precisam continuar, que isso é um processo, um processo de cura individual e comunitária. E estou feliz que você tenha mencionado isso, porque acredito que é um dos principais pontos de todas as obras que estou analisando, essa alternativa e essa sensação de que há uma comunidade ao seu lado e que você não está sozinho, porque é assim que a maioria das pessoas acaba se sentindo. Você falou sobre a diferença entre as necessidades de diferentes sobreviventes, como as mulheres brancas são tratadas de uma maneira e as mulheres racializadas de outra. E isso também se reflete em nossa realidade [brasileira]. Portanto, o aspecto comunitário de qualquer iniciativa parece ser essencial. Então eu estava me perguntando como vocês veem a abordagem decolonial ou contracolonial, e se isso é algo que tem tido algum impacto dentro do projeto ou não.

Hannah Brancato: Acho que definitivamente está presente. Acho que nem sempre usamos essa linguagem, mas acho que parte disso tem a ver com o momento. Sinto que as conversas sobre descolonizar nossos espaços de trabalho ou descolonizar nosso ativismo estavam começando enquanto estávamos no meio do que estávamos fazendo. Mas acredito que as maneiras pelas quais tentamos trabalhar de forma descolonizada, tanto na mensagem pública quanto no processo, acho que tem a ver com o processo. E eu acho que, com mais frequência, a linguagem que usaríamos é o antirracismo, e não é a mesma coisa, mas acho que eles estão relacionados. Mas estávamos tentando resistir à forma sem fins lucrativos de fazer as coisas tanto quanto éramos um projeto apoiado fiscalmente. Então, não éramos uma organização sem fins lucrativos por conta própria, mas tínhamos *status* de organização sem fins lucrativos e solicitávamos subsídios e tudo mais. E houve um momento em que estávamos começando a realmente atuar como uma organização sem fins lucrativos, e tínhamos uma equipe de liderança voluntária que realmente demandou de mim e da outra co-fundadora[278] uma

[278] Rebecca Nagle, escritora, jornalista e ativista Cherokee.

responsabilização maior, dizendo que precisávamos ter uma tomada de decisão mais coletiva e uma estrutura mais coletiva para refletir nossos valores. Nos direcionamos nessa direção, e foi realmente desafiador, mas basicamente estávamos tentando refletir dentro da organização as coisas pelas quais estávamos lutando fora dela. Acredito que os desafios disso são ter modelos de prestação de contas muito claros para nós mesmos. É uma coisa dizer "Sim, precisamos de diferentes tipos de prestação de contas para os agressores de estupro", mas e quando o poder é abusado dentro de uma organização, ou quando estão ocorrendo coisas mais sutis nas dinâmicas de poder no local de trabalho? Mas fizemos o nosso melhor para lidar com isso e para desmontar a estrutura de poder, e acredito que obtivemos algum sucesso nisso. Também quando mencionei que em 2017 não estávamos realmente em condições de poder nos concentrar na atenção da mídia e coisas do tipo é porque estávamos lidando com muitos conflitos internos e lutando para nos mantermos à tona. Honestamente, foi muito difícil nesses últimos anos e acho que parte disso também… isso está indo além da sua pergunta sobre como estamos contrapondo o colonialismo em nosso trabalho, mas talvez esteja relacionado. Mas também é porque nós mesmos, muitos de nós, somos sobreviventes, e estamos fazendo esse trabalho, e pode ser um gatilho fazê-lo. Às vezes, esses ciclos de trauma também afetaram como estávamos disponíveis. Mas acho que essa é outra coisa concreta que eu diria que implementamos e que considero uma resistência a uma forma de pensamento colonial. Tentamos realmente desacelerar o tempo e pensar no tempo de forma um pouco diferente e nos dar muito mais pausas. E isso foi necessário porque, como sobreviventes de trauma, você não pode trabalhar nisso a longo prazo ou mesmo a curto prazo se não fizer pausas.

Gabriela Wieczorek: Tenho mais uma pergunta, e é um pouco mais técnica, digamos assim. É sobre o arquivamento do *Quilt.* Eu tive o privilégio de poder assistir a uma palestra virtual promovida pelo Museu de Artes de Baltimore durante o período de isolamento da pandemia, e pude conhecer um pouco sobre. Mas gostaria de saber que outras instituições estão contribuindo para esse processo e se existem regras de como o *Quilt* está sendo dividido, se existem regras específicas para sua exibição. Como está sendo esse processo?

Hannah Brancato: É um processo contínuo. O *Quilt* está atualmente em exibição no BMA, e eles coletaram dez colchas. Também acabamos de anunciar que o Museu Nacional dos Índios Americanos adquiriu uma seção de acervos. Então, esse é o Museu Smithsonian, isso é bem importante para nós. E eles coletaram uma seção de colchas que faziam parte de uma campanha sobre soberania tribal para tribos nativas americanas nos EUA. Esse é um dos

exemplos de destacar a interseccionalidade da violência sexual ao focar em um caso específico em que a conexão é muito clara. Então temos o Museu Nacional dos Índios Americanos; Museu de Arte de Baltimore; Museu de História e Cultura Afro-americana Reginald F. Lewis; Universidade de Ohio; Universidade de Wisconsin, Oshkosh; Universidade da Carolina do Norte em Greensboro; Universidade de Maryland, Condado de Baltimore; Universidade de Houston; Universidade Drew. E acho que isso é tudo por enquanto, mas já alocamos cerca de 100 colchas de 750. Há 3.000 histórias em 750 colchas. Definitivamente, temos muito trabalho pela frente. A maneira com que estamos abordando isso é que estamos indo a instituições que já foram nossas parceiras ou que achamos que teriam interesse em ajudar a preservar essa história e simplesmente pedindo que integrem o acervo. Estamos pensando nesse acervo como um arquivo disperso, e nosso objetivo é mapear todas as localizações em uma única central. Tínhamos um aplicativo da exibição que mostra todos os quadrados da colcha. Então, eventualmente, atualizaríamos o aplicativo para mostrar as localizações de todas as exibições permanentes. E, para cada instituição, pedimos que, ao adquirir parte do *Quilt*, eles mantenham o seguro, o preservem. Parte do que estamos exigindo ou pedindo a eles é que exibam as colchas regularmente, para não ficarem apenas em uma caixa em algum lugar, especialmente para os acervos universitários. Na verdade, é algo que eles estão comprometidos em exibir e, quando o exibirem, estão comprometidos em realizar parcerias com organizações locais para fornecer programação e apoio para sobreviventes. Também temos exigências de linguagem para alertas de gatilho que devem acompanhar a exibição e os nomes de todas as pessoas que estavam na liderança e faziam parte do projeto como forma de creditá-las. E, à medida que as colchas são adquiridas, por cortesia, porque tecnicamente somos proprietários do *Quilt*, estamos entrando em contato com as pessoas cujos nomes temos como participantes e formalmente pedindo permissão para que a colcha vá para qualquer instituição e perguntando se elas desejam que seu nome seja mostrado ao lado do acervo. Não recebemos muitas respostas das pessoas, mas às vezes elas dizem: “Sim, quero meu nome”. E, nesse caso, a instituição também receberá o nome do participante, além do nome do coletivo, para ser exibido ao lado do acervo.

Gabriela Wieczorek: E isso mostra a preocupação em buscar o consentimento a cada passo.

Hannah Brancato: Acho que isso tira um pouco do controle em relação, por exemplo, a um museu, onde a colcha está pendurada em uma parede, o que é muito diferente de encontrá-la no chão. Na verdade, é mais confrontador. Mas acho que, no contexto do museu, funciona de certa forma porque talvez exista um acordo. Você está entrando em um museu e vai vivenciar

perspectivas diferentes das suas. Eu não sei, mas continuo pensando sobre isso e descobrindo como me sinto a respeito. Mas acho que o mais importante é que mais pessoas estão vendo os acervos e conhecendo o projeto como resultado. Então, mesmo que o projeto tenha acabado, já não estamos coletando colchas, já não estamos fazendo grandes exibições coletivas, as histórias das pessoas que contribuíram para o projeto ainda podem ter uma outra vida dessa maneira.

APÊNDICE E – Entrevista com Hannah Brancato (Original EN)

Gabriela Wieczorek: First, thank you for taking the time to have this talk. Researching projects such as FORCE is the main focus of my thesis, so I really appreciate it. Reading the materials and the reports published on the project's website, I noticed how many people were mobilized throughout the years in different activities, from the staff and leadership team to the many volunteers and donors. Besides the three thousand contributions to the Monument Quilt, other art actions and interventions were organized in the US and Mexico. Can you tell me about this process of mobilizing survivors and the community to bring awareness to such an important issue using art as a medium? What methods and approaches were used to guarantee that all survivors' voices were heard and respected during the collaborative process?

Hannah Brancato: So the project really relied a lot on partnership. I think there are two different answers to the question about mobilizing a large number of people, and then I think the question is about safety. I almost feel like it's a whole… well, it's related because it's all about relationships. So FORCE actually began a little bit before doing the Monument Quilt project, with a couple of shorter-term culture jams[279] to get people talking about consent. And even the very first thing that we did was an art exhibition about what rape culture is. So from the very beginning, we saw ourselves as creating space for conversations that were not being had. And we tried multiple different ways to make that room between relying on social media in the early days of social media. So it's almost hard to talk about it because I think it meant something a little bit different than it does now to use social media to organize survivors because it was a new idea at the time. It was around the time of 2012, the Arab Spring, there was *Occupy Wall Street*. It was just a different era of organizing. And it was the first time, it was the first wave, I think, of using it that way. Anyway, we did an art exhibition. It was like a very strong response from the very local community in Baltimore that we're a part of because there had been some issues around people making jokes about rape and around not having accountability for survivors. So we were like, okay, that was a strong response, but more people need to talk about this. So then we did a culture jam of Victoria's Secret, and we organized to get media attention and to get people to share it really widely online. And we kind of, like, pretended that Victoria's Secret was releasing this line of underwear and then created a media buzz and conversation around the spoof and everything. And so as a result of

[279] Culture jam is a form of guerrilla communication derived from Situationist practices and is used to disrupt or subvert media culture and its mainstream cultural institutions, including corporate advertising.

those two things, we had a pretty strong following from the onset of the Monument Quilt project. We had kind of a community that we had built through those projects, and that's why I mentioned them in the context of how did we organize with people, I think that we decided to even do the Monument Quilt based on that audience. Based on people saying, “Hey, it's cool to do these visionary kinds of things about what a culture of consent could look like”. But also, as survivors, we really don't have space to share what we've gone through in public, and we need that too. So we started the Monument Quilt in a way in response to that audience. And then from the beginning, we knew that it was going to be a pretty big undertaking. And so we rely pretty heavily on partnerships, including reaching out to existing programs and organizations that worked with survivors and stuff like that. So, for example, when we developed tools for the workshops, we would email those… we have a set of volunteers that were emailing those out to organizations around the country, campus groups, tribal sexual assault programs. And then similarly, when we were organizing tours, we were reaching out to specific groups that were organizing with survivors and asking them to host the display, which would mean that they would be the ones that would really be promoting it and bringing people to it and also being the ones to follow up after it. So it's not just this one-time event, it's like something that can be connected to a longer organizing effort.

Gabriela Wieczorek: This also makes me think about some pushback that you guys might have had because usually the public administration and sometimes the public are not so welcoming of this topic being approached so publicly. So I was wondering if you guys had to deal with some kind of conservative pushback on it.

Hannah Brancato: That's interesting. I do have a thought about a safe space thing that I can talk about. Sure. Yes and no. And I can say I don't know how established basic rape crisis services are where you live, but something that I know I've talked to Mora[280] a lot who's based in Mexico City, about is that the cultural contrast of how the Monument Quilt is received here and there in part has to do with just other resources that are or aren't available, and they just are less available in Mexico City. So here, I think the pushback happens in a more silent way where it's sort of like people not reaching out or not getting involved or not responding to a funding request or something. It's more that than explicitly being like, we don't talk about that here, or like, we won't host this because it's about sexual violence or something. But yeah, I think that there was definitely a low-key discomfort, especially in the early days and then

[280] Mora Fernández, one of the local community organizers involved with the project and the archiving process, and whom I thank immensely for putting me in contact with Hannah.

around 2017 with #MeToo, people were like “Oh, we want to talk about this, we need to talk about this”. And by then we were really deep in our own… It got complicated for us in terms of interpersonal dynamics around that time. So I almost feel like we kind of missed the opportunity. But just to continue to build more and more attention. We were part, in a way, of organizing what led to #MeToo, I think, us and many other groups like ours by organizing survivors. And on the one hand, it was on a large scale. On another hand, compared to, like, the #MeToo movement, it was pretty small, you know. But I think that that energy is part of what built up to there being a big moment of visibility in 2017.

Gabriela Wieczorek: I was also wondering about the artistic choices, how they were made, and if there was something that influenced you guys in doing the public interventions with phrases like *Mourning and Rage*, and projections on buildings, which are ephemeral, and something that it's long term, and it's so focused on preserving memory as quilting. How was working with such ephemeral mediums and with a practice that is centered on preserving memories and documenting people's experiences in a hopefully permanent way?

Hannah Brancato: Yeah. It's interesting because we thought of the Quilt as a temporary monument, too. We thought of it in a different way because it's never going to be complete again. It's never going to be shown in its fullness again, but then it is being archived in museums, and so the memory of it lives on in a more permanent way, like you're saying. But really, as you said, the ephemeral moment that really only exists in the photograph is true of the Monument Quilt, too, in terms of coming together to form the banner that makes the statement of *not alone*. Like, you can view the quilts individually, but that moment was… it happened multiple times, but it was temporary every time, and it was, like, site-specific every time. But yeah, that temporary nature was actually important to our thinking about change. So, yeah, I was going to say something about the safer space within the project. I think building those relationships and partnerships was a part of it because then we weren't, like, new people coming in and everything like that. And then also, we were really mindful about giving people a ton of choices within the workshops and within the displays. So, first of all, we were never mandated to participate or interact with the Quilt and there were ample opportunities to take breaks and step back and take care of ourselves. And that was always the first priority. There's no way to do it perfectly. But the goal was that people could always have a choice of how they engaged and when they engaged, especially survivors. At the same time as that, we want to confront people with this and make them look at it. Our first priority was always how would survivors themselves be interacting with it and putting their well-being

first. But yeah, creative decisions were informed by that in some ways. Like, for example, the Quilt is displayed on the ground and then around the edge of the Quilt, there are trigger warnings that tell people what this is and what you're walking into. And we kind of figured that out by the first display, which was in Baltimore at Penn Station. We had those signs up on poles. And we found that since the red quilt was so striking, and it was on the ground, like, people just totally missed it. They didn't even see it if it was up on poles like that. So that's how we came up with the idea of this border. But then the border is also symbolic, visually, where it creates a container within which we can deal with this, which I think that container is important when you're talking about people's trauma and just creating spaces where people can step in and deal with it and then step out and leave it behind or know that they can come back to it later, but not feel like you have to carry it with you. We were definitely influenced by the AIDS Quilt, the *Names Project*. And I think that's an interesting example of this tension between taking care of survivors and then also making space for rage and confronting people with an issue. Because the AIDS Quilt, a lot of people really saw that in opposition to the work of *Act Up*, which was more angry and more in your face. And then the Names Project was thought of by some people as being too soft, and politicians were involved, and they spoke at the event on the National Mall and stuff. And I think personally, both approaches are needed, like, approaches that give people an entry point that might not know where to begin and also approaches that honor the anger and rage of mourning and grief and trauma. I think we tried to walk the line of maybe both in the different kinds of actions that we did. With the Monument Quilt, our politics were pretty, I don't know… We wouldn't have just accepted money from anybody, and we had a lot of conversations within the leadership team about stuff like that. So I think that it was not quite *The Names Project* in terms of its visibility and how it was regarded in a mainstream way. I think we never quite made it to the mainstream, maybe in part because of some of the decisions we made and prioritizing taking care of ourselves and the team and other survivors over getting media attention towards the end of the project. But media attention was always part of the strategy and always important because, again, the project has a second and a third life when people see it in different kinds of venues. And then I think the activist impulse of these temporary actions that are like protests versus a permanent art installation or a memorial, we saw what we were doing as “we are politicizing the issue of sexual violence”, but even more so when we first got started. We started in 2010, and then the Monument Quilt started in 2013. So back then, it was definitely thought of more as a private issue and not as a political issue in the same way. And so a big

part of our work was to politicize the issue, and that's a big part of the aesthetic choices that we made as well.

Gabriela Wieczorek: I'm really happy you touched upon that because one of the main points of my research is that these works that we call *artivismo* in Latin America, show that it is not an individual, singular personal issue. It's also a societal, political issue. And you talked about this line between media and preserving the staff, the survivors, which I think is such an important ethical part of it because today, there are a lot of projects that end up being solely media focused. And this can get kind of exploitative in some ways. To me, it seems there's a clear intersectional approach in the way you guys work, and also a clear institutional criticism throughout the work, being institutions that uphold rape culture, but also the carceral justice system, which for us here is also a big thing, because most people think you report, someone goes to jail and that's it, and it's not the case. So if you could talk a little bit about that.

Hannah Brancato: I'm glad that that comes through because those values are very important to what we were doing, and I think we didn't always get it right. Also, I think you have to be so explicit about centering conversations about how racism is a part of rape culture and vice versa. Like, if we're talking about the ownership and domination of people's bodies and colonization of land, we're talking about the same issues of control and power. And I do think that institutions would sometimes see sexual violence as like "Okay, yeah, we can deal with that" but then actually not want to get into the more complicated… When you were asking earlier about whether people ever shied away from it, it's like, I almost feel like they shied away from it prior to 2020 Black Lives Matter, when institutions were like "Let me get on board with anything that has to do with this". I think institutions would sometimes shy away from it being politicized in that way, and talked about as part of colonialism and white supremacy and all that language, which is now a little bit more mainstream than it was a little while ago. So that, I think, always was really essential, because the history of the domestic violence movement in the US, and there are probably some parallels, is that when the interests of white women are the ones that are put forward consciously or unconsciously, then the solutions that we fight for are ones that don't necessarily work for everybody. So to focus on a carceral response when black communities are harmed by police at such high rates, the result of that is that black women who are being abused just get less help than white women because there is a lot of funding for domestic violence in the US and for victim services, but it all relies on working with the criminal justice system. It all relies on working with the police, with the prison system, with the courts. And if you don't want to work within those systems,

then there's less access to money. So that was part of what we wanted to do. It's just that maybe those services are necessary, and they work for some people, but there also need to be alternatives, and there need to be kind of community responses that are viable in addition to stuff like that. And I just want to mention, too, that it's interesting to me because we were really influenced at the beginning of our project by Dr. Judith Herman, who wrote the book *Trauma and Recovery*, and she just wrote a new book, *Truth and Repair*. So *Trauma and Recovery* came out in the 90s, and she was one of the first psychiatrists to make it a mainstream idea that people who are rape survivors or domestic violence survivors can experience PTSD. And she made all the parallels to the experience of war, and she just really laid out the way that PTSD works for survivors and just helped make that a more mainstream idea across the board. And then she talked in that book about the fact that healing from trauma requires community reconnection, and this is a purpose that monuments can serve. So when we decided on creating temporary monuments for survivors, that was one of the things that we were looking at and thinking about, this kind of almost clinical recommendation and statement that it is not adequate for us to have individual sites of healing, we have to have collective sites of healing. Because, as you said earlier, Gabriela, this is a collective issue in addition to one that deeply impacts our personal lives. It's both at the same time. Her new book delves even deeper into that idea and is about what justice for survivors can look like. And also looking at Miriame Kaba, who's another prison abolitionist that talks about community responses to violence. So, yeah, it's interesting because she actually talks about a permanent memorial for survivors that's in Minneapolis that was organized and created around the same time as FORCE's work, and we're connected to them. I think memorials are part of a larger arc of community response to violence that takes the burden off of the individual. That was part of the goal of our project. And I think there just needs to be more and more. There can't just be like one, right? There needs to be a lot of different options and different versions, I think, of the same thing. Which, again, I don't remember if I completed this thought before, but the temporary nature of our project is about being a call to action. So it's not like "Okay, we put up this permanent thing, and now it's up, and now nobody has to worry about it anymore because you already put your money in, or you put your time in and volunteered, and now it's over". Our intention was, "This is a call to action". This isn't going to last forever. And what are the rest of us going to do when it's gone? I don't know if that necessarily was always the impact, but that's something that I'm reflecting on and thinking about.

Gabriela Wieczorek: And it's so important because it also tells people they need to keep going, that this is a process, a process of individual and communal healing. And I'm really happy you mentioned it because I think it's one of the main points of all the works I'm analyzing is that alternative and that feeling that there's a community behind you. And that you're not alone because that's how most people are made to feel. You talked about the difference between the necessities of different survivors, of white women being treated one way and women of color being treated in a different way. And it also translates into our [Brazilian] reality. So the communal aspect of any initiative seems to be essential. So I was wondering, how do you guys see that decolonial or counter-colonial approach, and if that is something that has any traction within the project or not?

Hannah Brancato: I think it's definitely there. I think we didn't always use that language, but I think some of that just has to do with timing. I feel like conversations about decolonizing our workspaces or decolonizing our activism were starting while we were in the midst of what we were doing. But I think the ways that we try to work in a decolonized way as much as the public messaging, it goes back to process, I guess. And I think more often the language that we would use is anti-racism, and it's not the same thing, but I think they're related to each other. But we were trying to resist the nonprofit way of doing things as much as we were like a fiscally sponsored project. So we weren't our own nonprofit, but we had nonprofit status and would apply for grants and everything. And there was a point in time when we were starting to really function as a nonprofit, and we had a volunteer leadership team that really called me and the co-founder[281] to accountability around that we needed to have more collective decision-making and a more collective structure in order to reflect our values. And we shifted in that direction, and it was really challenging, but basically, we were trying to reflect within the organization the things that we were fighting for outside the organization. I think that the challenges of that are having models of accountability that are really clear for yourselves. It's one thing to say "Yeah, we need different kinds of accountability for perpetrators of rape", but what about when power is abused within an organization, or when there are maybe more subtle things that are happening in power dynamics within the workplace? But we tried our best to deal with that and to break down power and I think that with some success. But also when I mentioned in 2017, we weren't really in a place to be able to focus on media attention and stuff, it's because we were dealing with so much internal strife and just struggling to keep our head above water. Honestly, it was really hard in those last couple of years and I think

[281] Rebecca Nagle, Cherokee writer, journalist and activist.

some of that is also… this is wandering away from your question about how we're countering colonialism in our work, but maybe it's related. But it's also because we ourselves, many of us, are survivors, and we're doing this work, and it can be triggering to do the work. Sometimes those cycles of trauma also affected how we showed up. But I guess that's another concrete thing that I would say we put into place that I feel is resistant to a colonial way of thinking. We tried to really slow time down and think about time a little bit differently and give ourselves a lot more breaks. And that was necessary because as trauma survivors, you can't work on this in the long term or even in the short term if you're not taking breaks.

Gabriela Wieczorek: I have one more question, and it's a little bit more technical, so to say. It's about the archiving of the Quilt. I had the privilege to be able to see a virtual talk promoted by the Baltimore Museum of Art during that isolation period of the pandemic. And I got to know a little bit about it. But I wanted to know what other institutions are contributing to this process and if there are any rules of how the Quilt is being divided, if there are any specific rules for displaying it. How is that process going?

Hannah Brancato: It's an ongoing process. The Quilt is currently on display at the BMA, and they collected ten quilts. We also just announced that the National Museum of the American Indian acquired a section of quilts. So that's the Smithsonian Museum. That one is a really big deal for us too. And they collected a section of quilts that were part of a campaign about tribal sovereignty for Native American tribes in the US. That was one of those examples of highlighting the intersectionality of sexual violence by focusing on a particular case where the crossover is super-duper clear. So there's The National Museum of the American Indian; Baltimore Museum of Art; Reginald F. Lewis Museum of African American History and Culture; Ohio University; University of Wisconsin, Oshkosh; University of North Carolina, Greensboro; University of Maryland, Baltimore County; Houston University; Drew University. And I think those are all for now, but we have placed about 100 quilts out of 750. So there are 3000 stories on 750 quilts. We definitely have our work cut out for us. And the way that we're approaching it is that we're going to institutions that either partnered with us or that we think would have an interest in helping preserve this history and just asking them to be a part of the archive. We're thinking of it as a dispersed archive, and our goal is to map all the locations in one central. We had an app from the display that shows all the quilt squares. So we would update the app eventually to show the locations of all the permanent displays. And for each institution, we ask that by acquiring part of the Quilt they are keeping the Quilt safe, they're preserving it. And part of what we're

requiring or asking of them is that they display the quilt on a regular basis, so it's not just like in a box somewhere, especially for those university archives. It actually is something that they're committing to putting on display and when they put it on display, they partner with local organizations to provide programming and support for survivors. We also have required language for the trigger warnings that should accompany the display and the names of all the people that were in leadership and part of the project as a way of crediting them. And as the quilts are acquired, just as a courtesy because we technically own the Quilt, we've been reaching back to people whose names we have that made them and asking them formally for their permission for the quilt to go to whatever institution it is, and asking if they want their name shown alongside the quilt. We don't hear back from a lot of people, but sometimes people say: “Yes, I want my name”. And in that case, the institution will also get the maker's name in addition to the collective's name to put up alongside the quilt.

Gabriela Wieczorek: And it shows that worry to search for consent each step of the way.

Hannah Brancato: I think it takes some of the control away around, for example, in a museum, the quilt is up on a wall, and that's really different from coming up on it on the ground. It's more confrontational, actually. But I think in the context of the museum, it works in a way because there's maybe an agreement. You're walking into a museum, and you're going to experience different perspectives than your own. I don't know, but I'm still kind of thinking about that and figuring out how I feel about it. But I think the most important thing is that a lot more people are seeing the quilts and finding out about the project as a result. So even though the project is kind of over, we're not still collecting quilts, we're not still doing the big collective displays, the stories of people who contributed to it can still have another life in this way.