



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -
UNIRIO CENTRO DE LETRAS E ARTES

PPGAC - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CÊNICAS

Mestrado e Doutorado

Pra Casar

o feminicídio em memória e a performance-encarnação.

Ana Raquel Gonçalves Machado

RIO DE JANEIRO

2025

ANA RAQUEL GONÇALVES MACHADO

Pra Casar

o feminicídio em memória e a performance-encarnação.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro – UNIRIO para obtenção do título
de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Poéticas da Cena e do
Texto Teatral - PCT

Orientadora: Prf^a. Dr^a. Inês Cardoso
Martins Moreira.

RIO DE JANEIRO

2025

M111 MACHADO, Ana Raquel Gonçalves
Pra Casar: o feminicídio em memória e a performance-
encarnação. / Ana Raquel Gonçalves MACHADO. -- Rio de
Janeiro : UNIRIO, 2025.
207

Orientadora: Inês Cardoso Martins Moreira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2025.

1. Performance. 2. Feminicídio. 3. Pra Casar. I.
Moreira, Inês Cardoso Martins, orient. II. Título.

ANA RAQUEL GONÇALVES MACHADO

PRA CASAR

O FEMINICÍDIO EM MEMÓRIA E A PERFORMANCE-ENCARNAÇÃO

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós Graduação em
Artes Cênicas da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro
– UNIRIO para obtenção do título
de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em: 09/12/2025

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Inês Cardoso Martins Moreira (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dra. Larissa Cardoso Feres Elias
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Em memória de todas as mulheres assassinadas
por aqueles que diziam *amá-las*.

*Tina Magenta*¹

¹ Panchine Rosse é um projeto criado em 2016 por Tina Magenta, ativista e bibliotecária, em sua cidade natal, Lomello, Itália, com registro de marca realizado por Isa Maggi, criadora e coordenadora nacional dos Estados Gerais das Mulheres, fórum permanente fundado em 2014. A iniciativa de Tina surgiu a partir da observação de bancos coloridos, transformando bancos vermelhos em monumentos contra a cultura de violência contra as mulheres. O primeiro banco trazia a inscrição: “*In memoria di tutte le donne morte per mano di chi diceva di amarle*”. Os Panchine Rosse são instalados em praças, tornando-se visíveis à sociedade. Há milhares de bancos no mundo, especialmente na América do Sul, e o site *panchinerosse.it* mantém um mapa atualizado para inclusão de novos locais. O projeto visa sensibilizar a sociedade, combater o feminicídio e outras formas de violência contra a mulher, incentivando ações concretas de municípios, associações, escolas, famílias e empresas. Fonte: ROGLEDI, Cristina. Os bancos vermelhos contra a violência contra as mulheres: “Fui eu que os inventei”. **OGGI**, 16 dez. 2023. Disponível em: <<https://www.oggi.it/attualita/notizie/2023/12/16/le-panchine-rosse-contro-la-violenza-sulle-donne-le-ho-inventate-io/>>. Acesso em: 08 nov. 2025.

AGRADECIMENTOS

Uma vez me perguntei como agradecer.

Desta vez me pergunto: como escrever?

Escrever é como caminhar sozinha por um terreno incerto — às vezes árido, às vezes fértil. É exercício de paciência, de resistência e de fé no gesto de continuar. Mas fazer das palavras um movimento coletivo é a grande redenção desse percurso. Se cheguei até aqui, foi porque muitos caminhos se cruzaram com o meu. Estamos em coletivo, mesmo quando acreditamos estar sós.

Neste processo de escrita, tecido por encontros, desencontros e reencontros com pessoas, lugares e ideias, fica a gratidão pulsando como fio que costura o caminho.

Agradeço à minha mãe, Vicência Gonçalves da Silva, pelo amor e apoio incondicionais, pilares que sustentam cada passo desta caminhada. Aos meus avós, Angelina Gonçalves da Silva e João Gonçalves Celestino, por me ensinarem sobre a efemeridade do tempo e a urgência de ser presença na vida de quem amamos. Às minhas tias Ana Lúcia, Maria Nilda e Evânia, pelos gestos de cuidado que, direta ou indiretamente, tornaram possível a continuidade deste trabalho. As minhas primas Jamilly e Raenny, pelo apoio somado neste processo.

Agradeço às companhias felinas: Mãezinha, que em vida ofereceu tanto amor e carinho; e Neymar, Laura, Ísis e Bruno, que seguem multiplicando momentos de doçura e alegria.

À Nara Raquel, por sempre ser “minha pessoa”, apoio em todas as circunstâncias. À Anna Hélia e à minha afilhada Isadora, por me lembrarem da beleza do cuidado e da alegria que há nos vínculos.

À família Maranhão — Luzia, Ana Suzianne e Paloma — que me abriu suas portas, ofereceu seu tempo e acolheu não só a mim, mas também cada passo desta pesquisa: à Luzia, pelo carinho constante e atenção diária que suavizaram e iluminaram o percurso; à Ana Suzianne, pela amizade firme e apoio incondicional, presente em cada instante; e à Paloma, por todo amor e paciência em ouvir, inúmeras vezes, leituras e revisões deste trabalho, oferecendo acolhimento e compreensão.

Aos amigos e companheiros de jornada, pelos compartilhamentos de sonhos e pelos brindes aos desejos: Carlê Rodrigues, Kelys Almeida, Jéssica Maciel, Luanna Tayrine e Johnnie Silva, cujas aulas de violoncelo trouxeram respiro e saúde ao processo. Às amigas Jéssika Menkel e Jéssica Martelli Del Forno, pela amizade e pelos muitos momentos partilhados ao longo desta pesquisa. À Cleilson Queiroz e Leonardo Thim, por me inspirarem a compreender que a escrita não precisa ser perfeita para ser verdadeira — é preciso concluir para poder seguir, abrir espaço para o que vem depois.

A Vinícius Lavall, amigo e companheiro de trabalho e de vida, com quem sigo tecendo criações e afetos. Nayara, minha passarinha, que canta esperança e leveza nos caminhos da criação. Mesmo à distância, seguimos juntos, cuidando do que juntos criamos: a ANAVI.

Aos parceiros Alexsander Cunha, Bruno Silva, Gabriel Moreira, Jhonatan Duque, que, juntamente comigo e Vinícius, compuseram a primeira fase de *Pra Casar*. À Eline Lavall, que foi casa e apoio nos bastidores da realização desta pesquisa em Valença-RJ. Alexandre Ferraz e José Mário (in memoriam), por acreditarem neste caminho e por todo o apoio generoso dado em vida.

À Daiane Azevedo, psicóloga que me acompanha desde o início deste percurso no mestrado, pelo suporte sensível e fundamental, sem o qual esta travessia não teria sido possível.

À minha orientadora, Inês Cardoso, pela forma afetuosa e comprometida com que acolheu e acompanhou um processo já em curso. Agradeço por cada partilha, ensinamento e escuta atenta. Esta dissertação não existiria sem sua presença valiosa. Nas minhas primeiras semanas na graduação em Estética e Teoria do Teatro, Alexandre disse: *Filha, ela vai te acompanhar aqui dentro até o fim*. Talvez nem ele soubesse o quão proféticas foram essas palavras. Posso afirmar que Inês é paciência, atenção e cuidado, assim como foi ao me orientar no *TCC Aqui tem Coisa*, e continua sendo neste mestrado, oferecendo companhia firme e acolhedora em cada passo deste percurso.

À Vanessa Teixeira, por ter aceitado participar da banca de qualificação e da banca final deste mestrado. Suas contribuições generosas na qualificação foram enriquecedoras para o amadurecimento deste trabalho. À Larissa Cardoso Feres Elias, pela disponibilidade e generosidade por aceitar o convite para compor a banca de defesa, e à Marília Guimarães Martins e Leonardo Munk, pela gentileza em assumirem as suplências.

À Bárbara Ribeiro, bibliotecária da UNIRIO, pela orientação atenta que expandiu minha forma de investigar, conectando a arte a novos horizontes e possibilidades. À Tania Alice, pela amizade e pelos encontros que abriram caminhos de reflexão e parcerias preciosas.

À Carolina Bonfim, pelas contribuições iniciais e pela escuta que ajudou a moldar os primeiros passos desta pesquisa. À Christina Strega, pelos direcionamentos e trocas fundamentais no desenvolvimento da persona *A Falecida*, nascida no âmbito do curso *Cabaré: História, Linguagem e Práticas Performáticas*, do PPGAC– UNIRIO.

Ao PPGAC-UNIRIO e seus professores, por cada debate, provocação e troca, que tornaram este percurso fecundo.

E, no fio de tudo isso, a certeza de que a escrita é sempre feita em companhia: de pessoas, de afetos, de histórias e de memórias.

RESUMO

Esta pesquisa aborda a violência de gênero a partir da prática performativa, tendo como objeto a performance *Pra Casar*. A performance tem como eixo o feminicídio, utilizando o corpo como instrumento de investigação artística. O estudo analisa como a prática performativa atua como dispositivo de problematização da condição feminina, dialogando com mitos como Aracne, Filomela e Medusa, bem como com narrativas tradicionais, como *A Bela Adormecida*, que abordam vulnerabilidade, transformação e a posição da mulher diante da violência, em análise com elementos centrais da performance, como o véu e o bordado de nomes de vítimas de feminicídio no Brasil. O trabalho integra a análise do processo criativo da performance, articulando conceitos de programa performativo (Fabião, 2015) e engajamento social (Helguera, 2011), e estabelece diálogo com artistas que investigam a violência de gênero em suas práticas, como Regina José Galindo, Laia Abril, Camille Gharbi e Lorena Wolffer. A pesquisa busca compreender de que forma práticas performativas podem contribuir para a reflexão crítica sobre a violência de gênero, articulando teoria e criação artística e inserindo-se em um campo de investigação compartilhado por outras mulheres artistas que abordam a temática.

Palavras-chave: Performance, Feminicídio, Pra Casar, Véu, Bordado.

ABSTRACT

This research addresses gender violence from the perspective of performative practice, focusing on the performance *Pra Casar* (To Marry). The performance centers on feminicide, using the body as an instrument of artistic investigation. The study analyzes how performative practice acts as a device for problematizing the female condition, dialoguing with myths such as Arachne, Philomela, and Medusa, as well as traditional narratives such as Sleeping Beauty, which address vulnerability, transformation, and the position of women in the face of violence, in analysis with central elements of the performance, such as the veil and the embroidery of the names of victims of femicide in Brazil. The work integrates the analysis of the creative process of performance, articulating concepts of performative program (Fabião, 2015) and social engagement (Helguera, 2011), and establishes a dialogue with artists who investigate gender violence in their practices, such as Regina José Galindo, Laia Abril, Camille Gharbi, and Lorena Wolffer. The research seeks to understand how performative practices can contribute to critical reflection on gender violence, articulating theory and artistic creation and inserting itself into a field of investigation shared by other women artists who address the theme.

Keywords: Performance, Femicide, To Marry, Veil, Embroidery.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Presencia (2017) – Regina José Galindo com roupa de Velvet Medelli Ortega Castillo	20
Figura 2 - Presencia (2017) – Regina José Galindo com roupa de Dora Alicia Secaira Medran(Dorita)	21
Figura 3 - Presencia (2017) – Regina José Galindo com roupa de Karen Lisette Fuentes	22
Figura 4 - Presencia (2017) – Regina José Galindo com roupa de Mindy Rodas Donis	24
Figura 5 - Preuves d’amour (Acts of love, 2018) – Camille Gharbi	25
Figura 6 - Feminicides – Laia Abril	29
Figura 7 - Mientras dormíamos: el caso Juárez - Lorena Wolffer	31
Figura 8 - Las hilanderas o la fábula de Aracne. Diego Velazquez, óleo, 220x289 cm, 1655-1660, Museo Del Prado	37
Figura 9 - Wandschoner bordado por Augusta Kunz Heylemann	45
Figura 10 - <i>Pra Casar</i> - Mostra Sesc Cariri (2023)	47
Figura 11 - “Elitânia Vive” pichada na Ponte Dom Pedro II que liga as cidades de Cachoeira e São Félix sobre o Rio Paraguaçu no Recôncavo Baiano	50
Figura 12 - “Zezinho Assassino” pichada na Ponte Dom Pedro II que liga as cidades de Cachoeira e São Félix sobre o Rio Paraguaçu no Recôncavo Baiano	51
Figura 13 - Versão emoldurada da imagem oficializada de Benigna	60
Figura 14 - Ficha da Persona 01	69
Figura 15 - Colagem para concepção da persona A Falecida.	70
Figura 16 - Ficha da Persona 02	72
Figura 17 - Signal For Help	74
Figura 18 - Campanha Sinal Vermelho contra a violência doméstica – CRF-CE	75

Figura 19- Ficha de Construção de Número	76
Figura 20 - Representação da violência contra a mulher (imagem de referência1)	77
Figura 21 - Representação da violência contra a mulher (imagem de referência 2)	77
Figura 22 - Representação da violência contra a mulher (imagem de referência 3)	77
Figura 23 - Representação da violência contra a mulher (imagem referência 4)	77
Figura 24 - Releitura cênica da imagem referência 2	78
Figura 25 - Releitura cênica da imagem referência 3	78
Figura 26 - Releitura cênica da imagem referência 4	79
Figura 27 - Releitura cênica da imagem referência 5	79
Figura 28 - Releitura cênica da imagem referência 1	79
Figura 29 - Prova de vestido de noiva em loja especializa (vista frontal)	83
Figura 30 - Prova de vestido de noiva em loja especializa (vista posterior)	84
Figura 31 - Vestido da performance <i>Pra Casar</i> (vista frontal)	86
Figura 32 - vestido da Performance <i>Pra Casar</i> (vista posterior)	87
Figura 33 - Tule e materiais de costura usados na confecção do véu	89
Figura 34 - Teste de comprimento do véu realizado em estacionamento de condomínio ..	90
Figura 35 - Ana Raquel bordando, no véu da performance, o nome de uma vítima de feminicídio	91
Figura 36 - Bordado finalizado do nome “THALIA” em vermelho, em letras maiúsculas, sobre tule preso ao bastidor	92
Figura 37 - Bordado “COMO BORDAR”	94
Figura 38 - Letras do alfabeto em vermelho, utilizadas como modelo para o bordado dos nomes das vítimas de feminicídio	95
Figura 39 - Nomes de vítimas de feminicídio (MAYARA, ALINE, THALIA) escrito em azul sobre papel A4	96
Figura 40- Materiais para bordado: linha vermelha, bastidor, lápis vermelho sobre tule branco	97

Figura 41- Cauda do véu com nomes de vítimas de feminicídio, estendida sobre o calçamento durante a performance em Valença-RJ	98
Figura 42 - Performer de costas com a visualidade integral do véu bordado com nomes de vítimas de feminicídio, em Orós-CE	99
Figura 43 - Buquê de noiva com flores sempre vivas	101
Figura 44 - “Inspiração”	102
Figura 45 - Buquê da performance <i>Pra Casar</i> , com parte do corpo da performer ao fundo	103
Figura 46 - Performer segurando o buquê, vista de cima, durante a performance em, Orós-CE	104
Figura 47 - Close do rosto da performer com máscara e parte do véu durante a performance em Valença-RJ.....	105
Figura 48 - Pés da performer, com o esquerdo em movimento, e parte da barra do vestido de noiva	106
Figura 49 - Captura de tela da performance <i>Pra Casar</i> , Fortaleza – CE, 2023, com o véu arrastando pela rua e parcialmente enrolado sobre o calçamento	108
Figura 50 - Performer andando com véu esvoaçante, arrastando sobre o solo de terra, durante a performance em Orós-CE	109
Figura 51 - Performer vista de costas no cemitério de Orós – CE, acompanhada de duas mulheres que interagem com o véu. À direita, Carlê Rodrigues, assistente de produção da performance; a outra, uma espectadora que, espontaneamente, retirava pequenas sujeiras acumuladas no tecido durante a caminhada	110
Figura 52 - Véu da performance <i>Pra Casar</i> , em Russas – CE, aberto com o auxílio de pessoas, mostrando nomes de vítimas de feminicídio e marcas de uso no tecido	111
Figura 53 - Foto da performance de Raisia Mousinho, na qual a figura da noiva aparece esfregando o chão do seu lar. A imagem está publicada em sua tese de doutorado	113
Figura 54 - Imagem publicada na tese de Raisia Mousinho. Trata-se do <i>print</i> do seu perfil criado na rede social <i>Tinder</i>	113

Figura 55 - Gabriela Estolano manipulando alimento durante a performance <i>Isto Não É Sobre o Amor!</i> , Rio de Janeiro 2018. Imagem cedida por Estolano	115
Figura 56 - Gabriela Estolano, sentada à mesa de bar, durante a performance <i>Isto Não É Sobre o Amor!</i> , Rio de Janeiro 2018. Imagem cedida por Estolano	115
Figura 57 - Gaia Patrícia vestida de noiva segurando uma garrafa em <i>Rupturas</i> , Rio de Janeiro, 2019. Imagem cedida por Gaia Patrícia	117
Figura 58 - Gaia Patrícia observada pelo público em <i>Rupturas</i> , Rio de Janeiro, 2019. Imagem cedida por Gaia Patricia	117
Figura 59 - Vítimas de feminicídio em 2019	129
Figura 60 - Vítimas de femonicído em 2020	130
Figura 61 - Vítimas de femonicído em 2021	130
Figura 62- Vítimas de femonicído em 2022	131
Figura 63 - Vítimas de femonicído em 2023	131
Figura 64 - Maior registro de feminicídio de 2019 a 2024	132
Figura 65 - Performer vista de frente, durante a performance <i>Pra Casar</i> em Valença – RJ, tendo ao fundo a rua e a Catedral de Nossa Senhora da Glória	133
Figura 66 - Performer vista de perfil diante do portão do Cemitério Municipal Riachuelo, em Valença – RJ (2021), com o véu estendendo-se pela calçada em direção à rua	134
Figura 67 - Performer vista de costas com o véu aberto nas escadarias da Igreja de Nossa Senhora da Penha, Rio de Janeiro, ao fundo, a igreja e uma mulher observando a performer	139
Figura 68 - Performer de perfil, com o vestido esvoaçando. Ao fundo, a cidade do Rio de Janeiro e parte da Igreja de Nossa Senhora da Penha	140
Figura 69 - Caminhos (2017)	142
Figura 70 - Caminhos (2018)	142
Figura 71 - Instalação Pixo de Bus (2018)	143
Figura 72 - Cartão postal Pixo de Bus Foda Boa (frente)	144

Figura 73 - cartão postal Pixo de Bus Foda Boa (verso)	144
Figura 74 - Performer em frente à Igreja de Nossa Senhora de Copacabana, observada por transeuntes	148
Figura 75 - Performer de perfil diante do portão do Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro-RJ	149
Figura 76 - Maria Augusta (Mártir)	155
Figura 77 - Túmulo de Maria Augusta	155

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
A gênese e a proposição de Pra Casar: uma investigação artística sobre feminicídio. 17	
1.1 Apontamentos sobre práticas artísticas e o feminicídio como tema.	19
2 Entre fios: tradição, mito e feminilidade	34
2.1 Em cada ponto bordado, uma história se entrelaça.	47
3 Criação da Persona – A Falecida	68
3.1 Manhã Incoerente	71
4 A performance Pra casar	82
4.1 Relato de três realizações da performance Pra casar	133
5. Considerações Finais	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157
CADERNO DE IMAGENS	172

1 INTRODUÇÃO

A gênese e a proposição de *Pra Casar*: uma investigação artística sobre feminicídio.

A intervenção artística urbana *Pra Casar* (2021) constitui uma criação autoral, concebida e executada por mim, com estreia realizada no município de Valença, estado do Rio de Janeiro, em 4 de julho de 2021. A ação integrou a programação do edital #CulturaPresenteRJ, viabilizado por meio da Lei Aldir Blanc², legislação emergencial de apoio à cultura, sancionada em 2020 como resposta à crise desencadeada pela pandemia de COVID-19. A Lei Aldir Blanc representou um marco nas políticas públicas culturais brasileiras, tanto pelo seu caráter emergencial quanto por seu alcance e impacto. Criada em um contexto de colapso sanitário e econômico, a lei surgiu como um instrumento de amparo à classe artística e cultural, fortemente afetada pelas medidas de distanciamento social que resultaram na suspensão abrupta de atividades, perda de fontes de renda e fechamento temporário ou definitivo de espaços culturais em todo o país.

Durante o período mais agudo da pandemia, a cadeia produtiva da cultura vivenciou uma situação de extrema vulnerabilidade. Artistas, técnicos, produtores, coletivos e demais trabalhadores da cultura se viram desprovidos de recursos e de possibilidades de atuação. Nesse cenário, a Lei Aldir Blanc revelou-se fundamental não apenas como mecanismo de subsistência material, mas como afirmação simbólica do valor da cultura para o tecido social brasileiro. Mais do que fornecer recursos financeiros, a legislação reconheceu a centralidade das expressões artísticas na manutenção da saúde emocional, do senso crítico e do imaginário coletivo durante um momento de grave crise civilizatória.

É nesse contexto que se insere a performance *Pra Casar*, concebida como uma elaboração artística que dialoga diretamente com traumas sociais agravados pela pandemia — entre eles, o feminicídio e a intensificação da violência doméstica contra as mulheres. Executada em um momento em que os impactos da crise sanitária ainda reverberavam de forma intensa, a intervenção configurou-se como um gesto de denúncia e de resistência simbólica, resgatando a memória de vidas interrompidas e apontando para a urgência de um debate público sobre as violências de gênero. O suporte da política pública, neste caso, não apenas tornou viável a concretização da proposta da performance, mas também

² A Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, conhecida como Lei Aldir Blanc, homenageia o compositor e escritor Aldir Blanc, falecido em maio de 2020 vítima do coronavírus.

legitimou sua inserção no espaço urbano como uma ação crítica e sensível, em um tempo marcado por silêncios forçados, distâncias físicas e apagamentos. Assim, *Pra Casar* constitui um exemplo emblemático de como políticas de fomento descentralizadas e inclusivas, como a Lei Aldir Blanc, podem estimular a produção de obras comprometidas com a transformação social e a pluralidade de narrativas. Reconhecer a relevância da Lei Aldir Blanc implica defender a permanência e o fortalecimento de políticas públicas que assegurem o direito à criação, ao acesso e à fruição cultural em todo o território nacional. Projetos como *Pra Casar* evidenciam que o investimento público na cultura é também investimento na construção de uma sociedade mais justa, sensível e consciente de suas feridas históricas.

A concepção do trabalho *Pra Casar* teve início em novembro de 2019, após um período de intensas reflexões sobre as formas de abordar artisticamente a temática do feminicídio. Este trabalho surge como uma investigação poético-artística que utiliza o casamento como um ponto de partida para a performance. O título *Pra Casar* foi escolhido de forma deliberada, evocando as expressões populares “mulher pra casar” e “mulher pra pegar”, que, embora aparentemente distintas, compartilham uma premissa comum: ambas posicionam a mulher como um objeto de posse ou utilidade para o homem hétero, perpetuando o discurso machista e a objetificação da mulher. Essas expressões alimentam uma mentalidade patriarcal que, ao desumanizar a mulher, abre espaço para um ciclo interminável de agressões psicológicas, patrimoniais e físicas, frequentemente culminando em feminicídios. Importante frisar que esta pesquisa artística não é uma crítica ao casamento enquanto instituição, mas sim à cultura machista que a permeia e a instrumentaliza para legitimar a violência de gênero. O ritual do casamento, tradicionalmente associado à celebração do amor e da união, é ressignificado nesta performance como um ato de resistência e denúncia contra as práticas de subordinação feminina e as violências estruturais que assombram a sociedade contemporânea.

A performance propõe uma encarnação poética da memória das vítimas de feminicídio, utilizando o corpo da artista como um canal para evocar e, simbolicamente, ressuscitar as identidades dessas mulheres, que muitas vezes são esquecidas ou reduzidas a simples estatísticas. O gesto performático central é a inversão do tradicional percurso da noiva. Em vez de seguir em direção ao altar, a noiva, diante da porta da Igreja, dá meia volta e caminha em direção ao cemitério, simbolizando o destino trágico e frequentemente fatal de milhares de mulheres assassinadas por motivações de gênero. Esta inversão não apenas ressignifica o rito matrimonial, mas o transforma em um poderoso ato de luto e

resistência, denunciando as desigualdades e violências que afetam as mulheres na sociedade patriarcal. Um elemento central da performance é o véu da noiva, que, ao arrastar-se pelas ruas, carrega bordados que trazem nomes de vítimas de feminicídio, recriando uma forma de memorial e resistência. Esses bordados operam como dispositivos de resgate de identidades e de memória, especialmente em contextos nos quais as vidas dessas mulheres são frequentemente reduzidas à condição de dados estatísticos e apagadas do registro simbólico-social. Ao transformar o espaço urbano em um território de memória e contestação, *Pra Casar* articula um discurso visual e simbólico de enfrentamento à violência contra a mulher.

A performance se insere em um contexto de aumento exponencial da violência contra a mulher, especialmente durante o período da pandemia de COVID-19. De acordo com os dados do boletim *A dor e a luta: números do feminicídio* (2021), 58% dos feminicídios são cometidos por companheiros ou ex-companheiros das vítimas. Este dado alarmante evidencia não apenas a violência doméstica, mas também a crise social agravada pela pandemia, que acentuou as desigualdades de gênero e fez com que muitas mulheres ficassem ainda mais vulneráveis ao abuso dentro de seus próprios lares. Assim, *Pra Casar* emerge como uma intervenção artística que não apenas questiona a relação entre gênero e violência, mas também busca promover uma reflexão coletiva sobre as estruturas sociais e culturais que sustentam e perpetuam tais violações. A performance, ao ocupar o espaço público, convoca a sociedade a encarar a realidade da violência contra a mulher e a se engajar na luta contra o feminicídio, transformando a arte em um veículo potente de denúncia e de resistência social.

1.1 Apontamentos sobre práticas artísticas e o feminicídio como tema.

A crescente incidência de feminicídios em diversas regiões do mundo tem motivado artistas visuais e performáticas a transformar a dor e a violência em gestos potentes de denúncia, memória e resistência. Inserida nesse campo de produção simbólica e política, a performance *Pra Casar* estabelece interlocuções com trabalhos que, por meio de diferentes linguagens, problematizam a violência de gênero e evidenciam seus impactos tanto sobre corpos socialmente identificados como femininos quanto sobre corpos que desafiam as normas de gênero e sexualidade. Inspirada por práticas artísticas como *Presencia* (2017),

de Regina José Galindo; *Preuves d'amour - Acts of love*, (2018), de Camille Gharbi; *Feminicides* (2019), de Laia Abril; e *Mientras dormíamos: el caso Juárez* (2002–2004), de Lorena Wolffer, a performance reafirma o lugar da arte como ferramenta de elaboração simbólica de traumas coletivos e de ativação de memória social.

Ao assumir-se como corpo-memória em movimento, a performance *Pra Casar* convoca o público a um exercício de rememoração e empatia, tensionando a indiferença social frente aos altos índices de feminicídio. A performance inscreve-se, assim, em uma linhagem de obras que tornam visível aquilo que muitas vezes é invisibilizado ou silenciado nas esferas institucionais e midiáticas. No âmbito dessa reflexão, destaca-se a produção de quatro mulheres artistas cujos trabalhos foram fundamentais para a constituição do imaginário e da pesquisa que sustentam *Pra Casar*:

***Presencia* (2017) - Regina José Galindo**

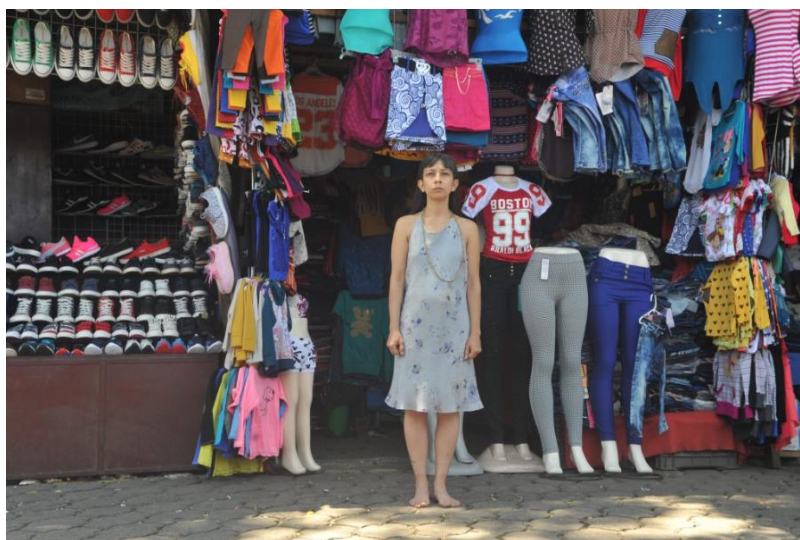


Figura 1: *Presencia* (2017) – Regina José Galindo com roupa de Velvet Medelli Ortega Castillo.

Foto: Ameno Córdoba

A artista guatemalteca Regina José Galindo, reconhecida por sua trajetória comprometida com a denúncia das violências de gênero e das injustiças sociais em contextos latino-americanos, realizou em 2017 a performance *Presencia*, na qual desenvolveu uma potente ação memorialística e política, com o apoio da Fundación Sobrevivientes³ e das famílias das vítimas. Nesse projeto, a

³ A Fundación Sobrevivientes surgiu a partir da iniciativa de Norma Cruz e sua filha, Claudia Maria Hernández Cruz, em 1999. Em 2003 passou a atuar como associação e, em 2006, foi registrada oficialmente como fundação, mantendo o objetivo de prevenir, sancionar e erradicar a violência contra mulheres, crianças e adolescentes na Guatemala, além de facilitar o acesso à justiça para as vítimas. A organização mantém site, canal no YouTube e perfil no Instagram (@f.sobrevivientes).

artista utilizou treze vestidos pertencentes a treze mulheres assassinadas na Guatemala — um vestido diferente a cada dia —, peças de vestuário cedidas pelos familiares das vítimas. Em cada uma das ações, realizadas por duas horas diárias, Galindo permanecia imóvel e em absoluto silêncio, instaurando, por meio do corpo, uma presença que evocava, de forma simbólica e contundente, a ausência forçada dessas mulheres brutalmente assassinadas. Em comunicação por e-mail, a artista esclareceu que a ação foi composta por treze vestidos, correspondentes a treze dias de performance: onze realizados na Guatemala, um em Atenas e um em Madri. Na apresentação ocorrida em Atenas, Galindo destacou a história de Karen Lisette Fuentes; já em Madri, a de Mindy Rodas Donis. Na Guatemala, três ações foram realizadas em espaços públicos da Antiga Guatemala, quatro na Casa Ibargüen e quatro na Casa de la Memoria.

Na Guatemala, a performance *Presencia* foi realizada em espaços, como a Casa Ibargüen, que desde 2009 funciona como sede da Direção do Centro Histórico da Prefeitura da Guatemala. O local é reconhecido por sua relevância histórica e por abrigar iniciativas de preservação do patrimônio cultural do país. Outro local que recebeu a performance foi a Casa de la Memoria “Kaji Tulam”, espaço permanente dedicado a preservar e comunicar a história da Guatemala, com ênfase na memória coletiva, na resistência dos povos e na promoção da verdade, da justiça e da não repetição das violações de direitos humanos.



Figura 2: Presencia (2017) – Regina José Galindo com roupa de Dora Alicia Secaira Medrano (Dorita).
Foto: Ameno Córdoba

Em 11 de abril de 2017, no centro de Atenas, a artista realizou uma ação inserida na programação da Documenta 14⁴. A artista destacou a história de Karen Lisette⁵, uma adolescente de 17 anos morta diante de sua família, amigos e comunidade. O autor do crime, integrante de um grupo conhecido como *El Nan*, nunca foi julgado e ainda ameaçou a mãe da vítima, forçando a família a deixar sua residência sem jamais compreenderem os motivos da violência. A rua Elpidos, cujo nome em grego significa 'esperança', pode ser lida simbolicamente: enquanto a praça Viktória, próxima ao local da performance, carrega a marca de prostíbulos e da exploração sexual de mulheres migrantes e refugiadas, o espaço da performance se apresenta como um contraponto, remetendo à esperança de uma vida digna e a busca por melhores condições para essas mulheres.



Figura 3: Presencia (2017) – Regina José Galindo com roupa de Karen Lisette Fuentes.
Foto: Stathis Mamalakis.

Em 18 de abril de 2017, em Madri, Galindo realizou a performance *Presencia* no pátio da La Casa Encendida, antecedendo sua conferência, intitulada *Cuerpo de Trabajo*⁶,

⁴ A Documenta é uma exposição internacional de arte contemporânea realizada a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha. Em 2017, sua 14ª edição, ocorreu pela primeira vez, de forma simultânea em Atenas, na Grécia, sob o lema *Learning from Athens*, destacando a crise migratória e financeira europeia, bem como o legado democrático da capital grega. Revista Continente. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/coberturas/documenta-14/documenta-14-e-o-desafio-de-unir-norte-e-sul>>. Acesso em: 20 set. 2025.

⁵ Histórias das vítimas disponíveis no site da artista Regina José Galindo em Obras, 2017, Presencia. Disponível em: <<https://www.reginajosegalindo.com/>>. Acesso em: 19 out. 2025.

⁶ La Casa Encendida. Cuerpo de Trabajo. 2017. Disponível em: <<https://www.lacasaencendida.es/encuentros/cuerpo-trabajo-regina-jose-galindo>>. Acesso em: 19 out. 2025.

apresentada dentro do ciclo de conferências internacionais *Mujeres Contra la Impunidad*. Encerrando o projeto em Madri, Galindo evocou a memória de Mindy⁷, um exemplo trágico da violência contra as mulheres na Guatemala.

Em 3 de julho de 2009, Mindy sobreviveu a um ataque brutal cometido por seu marido, Eswin Esteban López Bran que, acreditando tê-la matado, abandonou seu corpo nu às margens de um rio, após arrancar-lhe o nariz e a boca. Com o apoio da Fundação Sobreviventes, o agressor foi denunciado por tentativa de feminicídio, mas permaneceu preso por pouco tempo, sendo libertado por decisão judicial que considerou as agressões como “lesões leves”. Mesmo com medo, Mindy prosseguiu com o processo judicial, contando com o suporte jurídico e psicológico da Fundação, que também viabilizou sua reconstrução facial no México, em 2010. Em suas anotações e desenhos das sessões de terapia, ela expressava o desejo de viver e preparava um relato de sua história para compartilhar com outras vítimas de violência. Um ano e meio após o ataque, acreditando na possibilidade de uma nova vida, planejava viajar à Espanha com seu filho por meio da Asociación de Mujeres de Guatemala (AMG).

Entretanto, em 17 de dezembro de 2010, Mindy desapareceu. Seu corpo foi encontrado no dia seguinte, próximo ao Cerrito del Carmen, na Cidade da Guatemala, com sinais de violência sexual e tortura. Inicialmente não identificada, foi enterrada no cemitério La Verbena com a inscrição “XX”. Um mês depois, sua mãe adotiva reconheceu o corpo por meio de fotografias do necrotério. As circunstâncias que a levaram à capital permanecem desconhecidas. Esteban López Bran foi condenado a 50 anos de prisão pelo crime de tentativa de feminicídio, cometida por ele contra a esposa em julho de 2009, graças à atuação da Fundação Sobreviventes. Apesar de suspeitas de que ele tenha mandado matar Mindy, um ano e meio depois, o assassinato segue impune. Durante sua conferência, Galindo declarou que a performance foi uma maneira de dizer para Mindy: “Sabemos que tu querias chegar a Madri. Não é a forma que querias chegar, mas ao menos conseguimos

⁷ As informações utilizadas para relatar a história de Mindy Rodas Donis foram obtidas nas seguintes fontes: Obras (2017), Presencia, disponível no site da artista Regina José Galindo (<https://www.reginajosegalindo.com/>); Guatemala Human Rights Commission/USA (<https://www.ghrc-usa.org/Resources/2011/Mindy.htm>); e Guatemala Human Rights Commission/USA. Fact Sheet – Femicide and Feminicide (https://www.ghrc-usa.org/Publications/factsheet_femicide_2011.pdf). As histórias de todas as vítimas da performance Presencia podem ser lidas no site da artista Regina José Galindo. Acesso em: 19 out. 2025.

trazer tua energia, tua força e tua luta, para que tua luta seja a luz de outras mulheres⁸.” (tradução minha).

A performance *Presencia* em Madri contou com a coordenação da Asociación de Mujeres de Guatemala (AMG)⁹, organização feminista e sem fins lucrativos fundada por mulheres guatemaltecas refugiadas e migrantes na Espanha. Atualmente, a AMG reúne mulheres de diversas nacionalidades comprometidas com a denúncia das violações de direitos humanos contra mulheres na Guatemala e na América Latina, compreendendo essas questões como uma responsabilidade global.

La Casa Encendida¹⁰ constitui um espaço social e cultural vinculado à Fundación Montemadrid. O centro se caracteriza por ser um ambiente aberto e acessível, integrando a produção artística contemporânea a atividades educativas, reflexões e debates sobre cultura, solidariedade, meio ambiente e educação. Por sua vez, a Fundación Montemadrid¹¹ é uma organização independente e sem fins lucrativos que, conforme informações disponíveis em seu site, atua na promoção da inclusão e da igualdade de oportunidades por meio de projetos sociais, educacionais, culturais e ambientais, ampliando o acesso à educação, ao trabalho e à cultura.



Figura 4: Presencia (2017) – Regina José Galindo com roupa de Mindy Rodas Donis. Foto: Francisco Magallón

⁸ Performance “Presencia” y conferencia “Cuerpo de trabajo”, por Regina José Galindo. Disponível em: <<http://mujeresdeguatemala.org/eventos/performance-presencia-conferencia-cuerpo-trabajo-regina-jose-galindo>>. Acesso em: 19 out. 2025.

⁹ Associação de Mulheres Guatemaltecas (AMG). Disponível em: <<http://mujeresdeguatemala.org/>>. Acesso em: 19 out. 2025.

¹⁰ La Casa Encendida. Disponível em: <<https://www.lacasaencendida.es/>>. Acesso em: 19 out. 2025.

¹¹ Fundación Montemadrid. Disponível em: <<https://www.fundacionmontemadrid.es/>>. Acesso em: 19 out. 2025.

A performance *Presencia* estabelece uma profunda tensão entre o corpo feminino — vivo, mas em estado de suspensão — e o desaparecimento forçado como prática de silenciamento e apagamento social. Nesse gesto, Galindo transforma o espaço público em um altar de memória e resistência, ressignificando-o como território de luto coletivo e convocação à justiça. A imobilidade da artista, aliada ao uso dos vestidos como vestígios materiais das vidas interrompidas, atua como um dispositivo poético-político que interrompe a banalização da violência e reinscreve no cotidiano urbano a presença simbólica das vítimas. *Presencia*, assim, propõe uma estética da memória que desafia o esquecimento e convoca o olhar ético do espectador diante das estruturas patriarcais e das formas de violência contra a mulher e dos mecanismos de controle sobre a vida e a morte que atravessam o tecido social guatemalteco. Mecanismos de controle que estão descritos por URQUIDI, ALMEIDA e REIS no artigo *Femigenocídio e sanación: limites da reparação pela violência de gênero na guerra da Guatemala e a proposta de uma coletiva comunitária*.

***Preuves d'amour* (2018) - Camille Gharbi**



Figura 5: *Preuves d'amour* (Acts of love, 2018) – Camille Gharbi¹²

A fotógrafa francesa Camille Gharbi, em sua série *Preuves d'amour* (Acts of love, 2018), propõe uma abordagem visual crítica, de forte carga simbólica e afetiva, sobre a violência doméstica e o feminicídio, problemáticas urgentes e sistemicamente

¹² GHARBI, Camille. *Preuves d'amour* (Acts of love, 2018). Disponível em: <<https://www.camillegharbi.com/actsoflove>>. Acesso em: 19 out. 2025.

negligenciadas no contexto contemporâneo. A série é composta por fotografias meticulosamente compostas de objetos cotidianos — como facas de cozinha, martelos, cordas, entre outros utensílios domésticos — que, retirados de sua funcionalidade usual, são revelados como instrumentos utilizados em crimes contra mulheres.

Ao lançar mão de elementos aparentemente banais e ordinários, Gharbi constrói uma narrativa visual que tensiona a fronteira entre o familiar e o ameaçador, desestabilizando a percepção comum sobre o espaço doméstico como lugar de segurança e cuidado. A escolha estética de representar esses objetos de maneira neutra e quase clínica acentua a contradição entre sua presença banal e sua função letal, ressaltando a banalização da violência de gênero e seu enraizamento nas relações afetivas e nos lares.

Mais do que ilustrar casos específicos, *Preuves d'amour* opera como um comentário incisivo sobre as dinâmicas de poder, controle e dominação que estruturam muitas relações íntimas, colocando em evidência a naturalização da violência contra as mulheres como parte do cotidiano. A obra, ao recusar o sensacionalismo e ao optar por uma linguagem visual contida, convoca o espectador a refletir criticamente sobre os mecanismos sociais, culturais e simbólicos que sustentam e perpetuam tais violências, ao mesmo tempo em que propõe uma estetização do testemunho capaz de provocar desconforto e mobilização ética.

Essa estratégia visual é aprofundada pela presença de listas textuais que acompanham cada fotografia. Nelas, Gharbi rompe a abstração do objeto ao catalogar, de forma crua e cronológica, as identidades das vítimas: nomes, idades, datas e locais dos crimes. A lista apresentada a seguir corresponde à imagem selecionada para exemplificar a série fotográfica *Preuves d'amour*, de Gharbi, evidenciando de forma concreta a estratégia de catalogação que estrutura esse trabalho.

Woman, 41 y.o., died on 25.12.2017 in Toulon, Var.

Lou, 18 y.o., died on 15.12.2017 in Cavaillon, Vaucluse.

Shpresa, 36 y.o., died on 11.12.2017 in Villefranche-sur-Saône, Rhône.

Woman, 62 y.o., died on 28.11.2017 in Aoste, Isère.

Woman, 56 y.o., died on 27.10.2017 in Ernée, Mayenne.

Anne, 37 y.o., died on 24.10.2017 in Dublin, Irlande.

Woman, 51 y.o., died on 21.10.2017 in Moléans, Eure-et-Loire.

Emmanuelle, 26 y.o., died on 13.10.2017 in Jeumont, Nord.

Marine-Sophie, 24 y.o., died on 27.09.2017 in Strasbourg, Bas-Rhin.

Aude, 34 y.o., died on 26.09.2017 in Vannes, Morbihan.

Leïla, 34 y.o. and her **2 children**, died on 18.09.2017 in Fort-de-France, Martinique.

Woman, 52 y.o., died on 15.09.2017 in Montpellier, Hérault.

Hülya, 35 y.o., died on 13.08.2017 in La Grande Croix, Loire.

Auréli, 29 y.o., died on 11.08.2017 in Heyrieux, Isère.

Aïcha, 38 y.o., died on 07.08.2017 in Valence, Drôme.

Michèle, 40 y.o. and her **child**, died on 21.07.2017 in Corbas, Rhône.

Florence, 31 y.o., died on 20.07.2017 in Paea, Tahiti.

Estelle, 35 y.o., died on 18.07.2017 in Abbeville, Somme.

Maryline, 45 y.o., died on 23.06.2017 in Pont l'Evêque, Calvados.

Virginie, 48 y.o., died on 15.06.2017 in Saint-Omer, Pas-de-Calais.

Woman, 30 y.o. and her **new boyfriend**, died on 26.05.2017 in Chambéry, Savoie.

Claire, 35 y.o., died on 07.05.2017 in Cohiniac, Côtes d'Armor.

Alison, 26 y.o., died on 27.04.2017 in Rombas, Moselle.

Djamila, 31 y.o., died on 10.04.2017 in Alès, Gard.

Woman (under police protection), 32 y.o., died on 07.04.2017 in Rennes, Ile-et-Vilaine.

Jessy Sophie, 54 y.o., died on 07.04.2017 in Saint-Paul, Ile de la Réunion.

Nastasia, 18 y.o., died on 03.04.2017 in Longvilliers, Yvelines.

Tyson, 36 y.o., died on 02.04.2017 in Trélazé, Maine-et-Loire.

Hélène, 27 y.o., died on 22.03.2017 in Trigny, Marne.

Sandrine, 44 y.o. and her **3 children**, died on 22.03.2017 in Beaumont-les-Valence, Drôme.

Julie, 43 y.o., died on 17.03.2017 in Nice, Alpes-Maritimes.

Kelly, 20 y.o., died on 16.03.2017 in Montval-sur-Loir, Sarthe.

Arlette, 54 y.o., died on 11.03.2017 in Petit-Ile, Ile de la Réunion.

Fatima, 58 y.o., died on 15.02.2017 in Rueil-Malmaison, Hauts-de-Seine.

Karen, 37 y.o., died on 10.02.2017 in Maison-lès-Chaource, Aube.

Marie-Rose, 80 y.o., died on 07.02.2017 in Longjumeau, Essonne.

Valérie, 39 y.o., died on 07.01.2017 in Besançon, Doubs.

Sandra, 39 y.o., died on 03.01.2017 in Avon, Seine-et-Marne.

Françoise, 57 y.o., died on 18.12.2016 in Malo-les-Bains, Nord.

Cindy, 22 y.o., died on 29.11.2016 in Fumel, Lot-et-Garonne.

Clarisse, 29 y.o., died on 25.11.2016 in Hirson, Aisne.

Bernadette, 61 y.o., died on 12.11.2016 in Chaudeney-sur-Moselle, Meurthe-et-Moselle.

Béatrice, 50 y.o., died on 08.11.2016 in Grasse, Alpes-Maritimes.

Woman, 52 y.o., died on 31.10.2016 in Le Bourget, Seine-Saint-Denis.

Mélissa, 34 y.o., died on 27.10.2016 in Saint-Flour, Cantal.

Sophie, 36 y.o., died on 19.10.2016 in Guillerval, Essonne.

Marie-Ange, 46 y.o., died on 27.09.2016 in Grézy-sur-Roc, Sarthe.

Manon, 15 y.o., died on 12.09.2016 in Gleizé, Rhône.

Johanna, 24 y.o., died on 11.09.2016 in Lunéville, Meurthe-et-Moselle.

Woman, 35 y.o., died on 07.09.2016 in Troyes, Aube.

Noëlle, 58 y.o., died on 27.08.2016 in Pont-du-Casse, Lot-et-Garonne.

Gulys, 26 y.o., died on 11.08.2016 in Aurillac, Cantal.

Ismhane, 39 y.o., died on 31.07.2016 in Vandoeuvre-lès-Nancy, Meurthe-et-Moselle.

Elizabeth, 29 y.o., died on 29.07.2016 in Beauvais, Oise.

Maryline, 53 y.o., died on 23.07.2016 in Carnaux, Tarn.

Maria, 57 y.o., died on 10.06.2016 in Montemboeuf, Charentes.

Woman, 21 y.o., died on 12.05.2016 in Pringy, Haute-Savoie.

Fabienne, 48 y.o., died on 02.05.2016 in Auch, Gers.

Germine, xx y.o., died on 18.04.2016 in Fagnières, Marne.

Patricia, 50 y.o., died on 06.04.2016 in Bras-Panon, Ile de la Réunion.

Samantha, 30 y.o. and her **child**, died on 25.03.2016 in Sorbiers, Loire.

Virginie, 35 y.o., died on 09.03.2016 in Rouen, Seine-Maritime.

Jocelyne, 56 y.o., died on 26.02.2016 in Le Port, Ile de la Réunion.

Nathalie, 46 y.o., died on 25.02.2016 in Goetzenbruck, Moselle.

Tatiana, 27 y.o. and her **2 children**, died on 14.02.2016 in Neuville-aux-Bois, Loire.

Virginie, 33 y.o., died on 01.02.2016 in Avignon, Vaucluse.

Elvira, 36 y.o., died on 17.01.2016 in Fameck, Moselle.

Marina, 24 y.o., died on 17.01.2016 in Béziers, Hérault.

Ingrid, 22 y.o., died on 08.01.2016 in Villeurbanne, Rhône.

Heitiaré, 26 y.o., died on 03.01.2016 in Taravao, Tahiti.

Em suma, a série *Preuves d'amour*, de Camille Gharbi, consolida-se como um potente instrumento de crítica social ao converter a neutralidade dos objetos cotidianos em um mecanismo de visibilidade das estruturas do feminicídio. A articulação entre a estética minimalista das fotografias e a crueza documental das listas textuais subverte a aparente segurança do ambiente doméstico, revelando-o como um cenário de vulnerabilidade sistêmica. Ao catalogar identidades, idades e datas, a artista retira as

vítimas do anonimato estatístico, confrontando o espectador com a materialidade da violência de gênero. Dessa forma, *Preuves d'amour* transcende a fruição artística para se estabelecer como um arquivo ético e político, essencial para o tensionamento das dinâmicas de poder que perpetuam a morte de mulheres.

***Feminicides* (2019) - Laia Abril**



Figura 6: *Feminicides* – Laia Abril¹³

A artista visual espanhola Laia Abril, reconhecida por seu compromisso em abordar temas relacionados à violência de gênero, aos direitos reprodutivos e às estruturas opressivas que atravessam o corpo feminino, desenvolveu em 2019 o trabalho *Feminicides*, como parte integrante de seu projeto de fôlego intitulado *A History of Misogyny* (Uma História da Misoginia). Nesta etapa específica do projeto, realizada em colaboração com a jornalista Lorraine de Foucher para o jornal *Le Monde*, Abril concentra-se na investigação de cinco casos de feminicídio ocorridos na Ilha da Reunião, território ultramarino francês com altos índices de violência contra mulheres.

Combinando rigor investigativo e linguagem visual sofisticada, *Feminicides* articula dados jornalísticos, registros documentais e recursos imagéticos que materializam, de forma crítica e sensível, as múltiplas camadas de invisibilidade e negligência que

¹³ ABRIL, Laia. *Feminicides*. 2019. Disponível em: <<https://www.laiaabril.com/project/feminicides/>>. Acesso em: 19 out. 2025.

envolvem os crimes de gênero. A obra ultrapassa a mera reconstituição factual dos casos, propondo uma reflexão abrangente sobre os sistemas históricos, jurídicos e simbólicos que perpetuam a misoginia e garantem a recorrente impunidade dos agressores.

Abril adota uma abordagem metodológica que integra práticas do fotojornalismo, da arte contemporânea e da pesquisa forense, tensionando os limites entre estética e ética, entre denúncia e documentação. Nesse processo, *Feminicides* evidencia o papel da narrativa visual como ferramenta de responsabilização social e de produção de memória crítica, ao mesmo tempo em que denuncia a persistência estrutural da violência patriarcal nos mais diversos contextos geográficos e culturais. Assim, a obra contribui para o debate internacional sobre o feminicídio, problematizando a universalidade da misoginia como fenômeno político e histórico.

Mientras dormíamos: el caso Juárez (2002–2004) - Lorena Wolffer

A artista mexicana Lorena Wolffer, em sua obra *Mientras dormíamos: el caso Juárez* (2002–2004), mobiliza o próprio corpo como suporte simbólico e político para uma cartografia dos feminicídios ocorridos em Ciudad Juárez, no norte do México, durante a década de 1990. Através de uma estratégia artística que envolve a apropriação crítica e a reinterpretação performática de cinquenta relatórios policiais reais — documentos que registram os assassinatos brutais de mulheres naquela localidade — Wolffer estrutura uma narrativa visual que transcende os limites da documentação convencional, transformando-os em dispositivos de denúncia. Sua proposta performativa evidencia a brutalidade das violências de gênero sistemáticas e institucionalmente negligenciadas, revelando o corpo feminino como território de conflito e resistência. Dessa maneira, a artista ressignifica o espaço da arte como arena de engajamento político, utilizando a performance como meio de confrontar a impunidade e o silêncio histórico em torno de uma das mais emblemáticas expressões contemporâneas de feminicídio na América Latina.

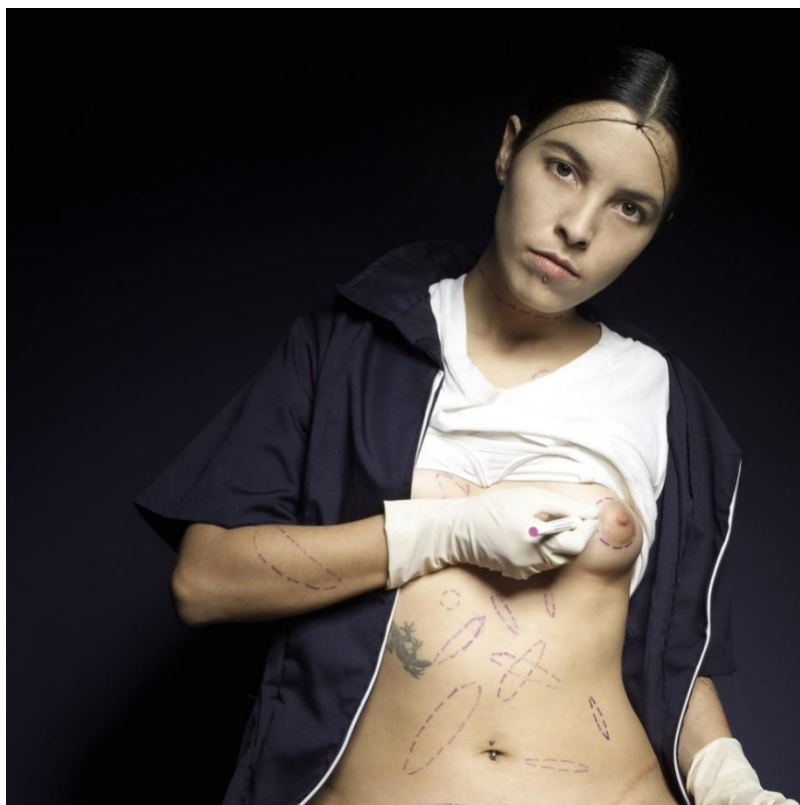


Figura 7: Mientras dormíamos: el caso Juárez - Lorena Wolffer¹⁴

Na ação realizada em Nova York, descrita pelo jornal mexicano *La Jornada*, a artista surge sentada sobre uma mesa de necrotério, retira parte de suas roupas e passa a traçar incisões sobre a própria pele, cada uma correspondendo às marcas deixadas nos corpos das mulheres assassinadas em Ciudad Juárez, enquanto uma voz masculina, em *off*, narra os crimes. A performance finaliza com Wolffer cobrindo-se, expondo ao público uma figura simultaneamente oculta e marcada pelos registros de feminicídios. Ao intensificar simbolicamente, também nesse gesto, o peso da violência, o corpo da performer reforça seu papel como testemunho vivo, que atravessa toda a performance ao convocar a ausência das vítimas e sustentar a lembrança incômoda da violência. *Mientras dormíamos: el caso Juárez* dissolve a distância entre os acontecimentos e a experiência coletiva, evidenciando a relação entre presença simbólica e denúncia dos crimes cometidos em Ciudad Juárez.

Em entrevista ao jornal mexicano *La Jornada*, Wolffer afirma o seguinte sobre o trabalho:

¹⁴ WOLFFER, Lorena. *Mientras Dormíamos (el caso Juárez)*. 2002 - 2004. Disponível em: <<https://lorenawolffer.net/en/2023/06/16/mientras-dormiamos-el-caso-juarez-2/>>. Acesso em: 18 set. 2025.

A obra centra-se nos homicídios de mulheres com nome e sobrenome, com a intenção de deixar para trás termos genéricos e abstratos como “as mulheres de Juárez”. No processo de marcar meu corpo — além do registro —, busco transformar os atos ‘privados’ da violência em atos públicos: enquanto gravo em meu corpo os golpes, cortes e tiros que cada uma dessas mulheres sofreu, olho atentamente para os espectadores precisamente para transformá-los em testemunhas. (...) Embora eu saiba que meu trabalho é apenas uma denúncia entre muitas outras, continuarei apresentando-o pelo tempo que for necessário. Como disse antes, essa *performance* também funciona como uma espécie de lembrete e acredito que, quanto mais lembretes existirem, mais difícil será adiar a negligência das autoridades locais e federais, em ambos os lados da fronteira. Acredito que a consequência mais dramática desses crimes — depois dos crimes em si, é claro — tenha sido a aparente institucionalização da violência contra as mulheres em Ciudad Juárez. A impunidade que caracteriza esses atos funestos parece indicar que existe um novo contrato social no qual os assassinatos de mulheres são permitidos e tolerados. E acredito que isso não vai mudar até que cada um dos casos seja resolvido.

(COLL, 2004)¹⁵

De acordo com informações disponíveis no site da artista, essa performance percorreu os seguintes espaços culturais: o Instituto Cultural do México na França, o Festival Internacional de Performance Currency em Nova York (Estados Unidos), o ANTI Festival em Kuopio (Finlândia), o Museo Universitario del Chopo na Cidade do México, o Museo de la Ciudad em Querétaro (México) e o Festival Experimentica 02 em Cardiff (País de Gales, Reino Unido).

A performance *Pra Casar*, ao dialogar com essas referências, insere-se em um campo de pesquisa que compreende os conceitos de *gendercide*, *femicide* e feminicídio não apenas como categorias analíticas, mas também como ferramentas sensíveis para escutar, tornar visíveis e corporificar as múltiplas violências de gênero que atravessam, de forma histórica e estrutural, os corpos das mulheres. Segundo Souza, em seu artigo *O Feminicídio e a Legislação Brasileira*, nas últimas décadas do século XX surgiram diferentes

¹⁵ COLL, Elizabeth. Lorena Wolffer sacude a Nueva York con los casos de asesinadas en Juárez. La Jornada [espetáculo], - 07 abr. 2004, México, D.F. Disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2004/04/07/10an1esp.php?printver=1&fly=>>>. Acesso em: 18 set. 2025. Tradução com apoio da ferramenta DeepL. (<https://www.deepl.com/en/translator>)

terminologias para nomear um mesmo fenômeno: o assassinato sistemático de mulheres motivado por razões de gênero. Termos como *gendercide*, *femicide* (na língua inglesa), femicídio e feminicídio, em português, passaram a ser utilizados em diversos contextos acadêmicos, políticos e jurídicos, cada qual com nuances conceituais que merecem ser devidamente destacadas, especialmente no âmbito desta pesquisa.

Souza (2018) ressalta que o termo *gendercide* foi empregado, inicialmente, para designar o extermínio deliberado de mulheres por meio de diversas formas de violência, entre as quais se incluem práticas como o infanticídio feminino e a seleção pré-natal do sexo. Tal conceito é comparado ao de genocídio, sendo a principal diferença entre ambos o critério de discriminação: enquanto o genocídio está relacionado à raça ou etnia, o *gendercide* fundamenta-se na desigualdade de gênero. Ainda que diferenciados por esse aspecto, ambos compartilham a mesma finalidade: a eliminação sistemática de um grupo social específico.

Em paralelo a essa noção, encontra-se o conceito de *femicide*, que se refere ao assassinato de mulheres cometido por homens motivados por ódio, desprezo, desejo sexual, prazer ou por uma percepção de posse sobre o corpo e a vida da mulher. De acordo com Caputi e Russell (apud Souza, 2018), o *femicide* é compreendido como parte de um contínuo de violências de gênero, que abrange múltiplas formas de agressão — tais como estupro, incesto, abuso físico e psicológico, assédio sexual, pornografia, exploração sexual, esterilização forçada e maternidade compulsória —, sendo que, quando essas violências culminam na morte da vítima, caracterizam-se como *femicide*. Dessa forma, o conceito ultrapassa a mera descrição de homicídios isolados, revelando um sistema de dominação patriarcal que naturaliza a violência contra as mulheres e legitima sua eliminação como forma extrema de controle. Dessa forma, *Pra Casar* propõe-se não apenas como performance, mas como prática de escuta, reexistência e convocação coletiva à memória. Este trabalho se inscreve como mais uma camada no vasto tecido de ações artísticas que buscam, por meio da arte, enfrentar o esquecimento, questionar as estruturas da violência e convocar a sociedade à transformação.

2 Entre fios: tradição, mito e feminilidade

Neste segundo capítulo, abordo o elemento véu, central na performance *Pra Casar*. O véu carrega camadas de significado simbólico e cultural que atravessam tempos, espaços e tradições. Por isso, antes de analisar especificamente sua presença e função em *Pra Casar*, é fundamental compreender sua dimensão simbólica para as mulheres em diferentes culturas e religiões. Tomo como referência principal o artigo *Mantilhas e véus: o discreto charme da heresia*, de Lucia Chataignier, que oferece uma análise de formas variadas de apropriação e significação do véu. Adicionalmente, este capítulo apresentará comentários sobre figuras da mitologia grega como Aracne, Filomela e Medusa, cujos mitos revelam complexas relações entre corpo, gênero, poder e silêncio, servindo como reflexão e suporte teórico para pensar o véu em minha própria prática artística. Assim, busca-se situar o véu não apenas como objeto, mas como signo carregado de significados históricos, culturais e poéticos, essenciais para compreender a proposta de *Pra Casar*.

O uso do véu transcende o contexto das noivas, encontrando espaço em diversas culturas e religiões ao redor do mundo. Viúvas e freiras, por exemplo, também adotam o véu, sendo estas últimas frequentemente referidas como "noivas de Cristo," um título que reflete sua dedicação e espiritualidade. No artigo *Mantilhas e véus: o discreto charme da heresia* (2009), Chataignier aponta que, historicamente, as mulheres eram obrigadas a usar mantilhas, não apenas como símbolo de modéstia, mas também como expressão de pertencimento a uma tradição. Além disso, as cores dos véus carregavam significados profundos: o branco, associado à pureza e à nova vida, era reservado para as noivas, enquanto o preto simbolizava o luto e a perda, destinado às viúvas. Dessa forma, o véu se configura como um elemento carregado de significados, refletindo diferentes estados de vida, compromissos e identidades.

O véu e a mantilha representam essa transição entre o mistério e a revelação, como uma dança entre o oculto e o visível. O véu, leve e translúcido, flutua suavemente, com bordados discretos nas extremidades, envolvendo o rosto em uma aura etérea. Já a mantilha, mais densa e trabalhada, apresenta bordados por todo o tecido, respeitando os contornos florais e evidenciando a riqueza artesanal de sua confecção. Enquanto o véu encobre de maneira sutil, a mantilha envolve o rosto com maior proximidade, destacando o olhar e acentuando os traços da face. São peças que evocam respeito e recato, mas

também evocam mistério que fascina e atrai, compondo um jogo de esconder e revelar. Seja véu ou mantilha, ambos transformam o simples ato de cobrir em desejo à descoberta.

A sobreposição da mantilha ao véu tinha como propósito central emoldurar o rosto da noiva, conferindo-lhe um toque de mistério e elegância, reforçando sua imagem de donzela. No passado, o uso do véu era tradicionalmente evitado em segundos casamentos, em noivas grávidas ou naquelas que já não eram consideradas virgens, pois seu simbolismo de castidade perderia o sentido. Essa prática reflete valores antigos, marcados por preconceitos e convenções sociais. O véu, símbolo de castidade e pureza, também é conhecido pelo termo árabe *hijab*, que significa “aquilo que separa duas coisas.” Ele representa uma fronteira simbólica entre dois mundos: a vida de solteira e a vida de casada. Como observa Chataignier:

Considerado o símbolo da virgindade e da pureza, é coroado pela grinalda que promove a castidade a um status de realeza, na qual o véu, do árabe *hijab*, quer dizer “o que separa duas coisas”: a vida de solteira da vida como esposa.

(CHATAIGNIER, 2009)

O véu, assim como a teia de uma aranha, cria uma barreira sutil entre mundos, ambos são delicados, quase invisíveis, mas carregam um simbolismo profundo. A teia é construída com precisão e paciência, conectando o espaço com fios entrelaçados que protegem e envolvem, ao mesmo tempo que capturam e prendem. Da mesma forma, o véu envolve a noiva em um toque de mistério e sacralidade, delimitando a passagem entre sua vida de solteira e sua nova fase como casada.

Tanto o véu quanto a teia aparentam fragilidade, mas são símbolos de transformação e, em certo sentido, de resiliência. Assim como a aranha constrói e reconstrói sua teia, o véu, ao ser retirado, marca o início de uma nova jornada, tecendo histórias e memórias que, como fios, conectam o passado ao futuro.

A criação de uma peça artesanal, seja uma renda ou um bordado, exige um cuidado meticuloso, onde cada movimento das mãos desempenha um papel crucial. A escolha dos materiais e a espessura do fio são determinantes para que a obra final exiba a delicadeza que a valoriza, essa sensibilidade transforma o objeto em algo singular e digno de destaque.

A atenção aos detalhes e a busca pelo refinamento conferem ao trabalho uma fragilidade que se entrelaça com sua beleza, fazendo com que cada peça se torne um f

Fragmento de uma narrativa transmitida por gerações de mulheres. Tecer assemelha-se a uma escrita invisível, onde cada movimento das mãos é como uma palavra que compõe um enredo. Os padrões que emergem desse labor não apenas adornam; eles narram histórias de vida. Assim como as tramas intrincadas criadas pelas tecelãs, o mito de Aracne revela a interseção entre arte e narrativa, refletindo a tensão entre o humano e o divino. O tecido da vida, feito de experiências e emoções, ecoa as lições da narrativa de Aracne, onde cada linha é uma busca por identidade e autonomia diante das forças que tentam controlá-la.

O mito de Aracne, figura emblemática da mitologia grega, aborda temas profundos como orgulho, punição divina e as limitações humanas. Diversas versões dessa narrativa destacam nuances e aspectos variados do confronto entre a mortal e a deusa Atena, permitindo múltiplas interpretações sobre a relação entre humanidade e poder divino.

Na tela *Las Hilanderas* ou *La fábula de Aracne*, de Velázquez, o mito é evocado ao fundo da composição, enquanto, em primeiro plano, as fiandeiras são representadas em seu ambiente de trabalho. Conforme observa Mary Murashima, no artigo *As Linhas e as Cores da História* (2018), à esquerda do primeiro plano encontra-se uma anciã que exhibe uma perna jovem — elemento interpretado como alusão à deusa Atena disfarçada —, enquanto, à direita, outra figura feminina remete à personagem mítica Aracne. Nessa mesma construção visual, estabelece-se, em segundo plano, a inserção de uma tapeçaria que reproduz *O Rapto de Europa*, de Ticiano. Tal citação visual não se restringe a um elemento decorativo; conforme analisa Márcio Thamos, no artigo *O Rapto de Europa: Uma comparação entre Ovídio e Ticiano*, a pintura de Ticiano opera como tradução visual da dramaticidade presente na narrativa de Ovídio.

Nesse sentido, a tapeçaria inserida na composição pode ser compreendida como marcador iconográfico que orienta a leitura temática da cena, contribuindo para identificar o mito de Aracne como eixo estruturante da narrativa visual. Ao representar o episódio do rapto de Europa, a composição pode ser lida como evidenciando a dimensão violenta presente nos mitos gregos, afastando-se de uma leitura idílica para enfatizar o caráter de sequestro e coerção exercido por Zeus contra a princesa fenícia. Desse modo, a pintura de Velázquez, em diálogo com o mito, evidencia o poder e a relevância do ato de tecer como prática que ultrapassa sua dimensão produtiva, configurando-se também como meio de expressão e de resistência femininas.



Figura 8: Las hilanderas o la fábula de Aracne.
Diego Velázquez, óleo, 220x289 cm, 1655-1660, Museo Del Prado.

Na Grécia Antiga, tecer ia além de uma simples habilidade prática; era um atributo fundamental da mulher ideal, representada pela méliッサ — a "mulher-abelha" — conforme descrito por Lessa em *Expressões do Feminino e a Arte de Tecer Tramas na Atenas Clássica* (2011). Em nota de rodapé, o autor esclarece que, a partir da análise da documentação textual, foi possível organizar um modelo que sintetiza as características mais recorrentes de uma esposa "bem-nascida" (méliッサ), identificadas por meio de signos frequentes. Cito aqui a nota na íntegra:

A partir da análise da documentação textual, organizamos um modelo contendo as características mais frequentes de uma esposa “bem-nascida”/méliッサ de acordo com os signos recorrentes. Com base neste modelo, podemos dizer que as mulheres administram o *oikos* (as ocupações domésticas são de sua responsabilidade), se casam quando muito jovens, se dedicam à fiação e à tecelagem, possuem como função primordial a concepção de filhos (preferencialmente do sexo masculino), atuam no espaço interno (enquanto o homem, no externo), participam das *Tesmofórias* (festa em homenagem a Deméter) e das *Panateneias* (cerimônia religiosa em homenagem à deusa Atena), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam a cor da pele clara (um indício de

vida longe do ambiente exterior ao *oîkos*), são inferiores frente aos homens e apresentam uma atividade sexual contida.

(LESSA, 2001, p. 17).

Segundo Lessa (2011), a tecelagem era uma das atividades exclusivamente femininas no mundo grego antigo. Além de ser fundamental para a prosperidade do grupo doméstico, essa prática possuía um significado simbólico mais profundo, funcionando como um meio de comunicação essencialmente feminino. Essa visão, de acordo com Lessa, ecoaria na pintura de Velázquez, onde as mulheres, envoltas em sua atividade, parecem em um ritual coletivo, onde os fios e a habilidade de manipular o tecido comunicam algo sobre sua condição e lugar no mundo. Essa comunicação vai além da competência, representando afirmação de identidade e resistência em um espaço historicamente controlado.

No artigo *Écfrase e presentificação de imagens: o episódio de Aracne nas Metamorfoses de Ovídio (VI, 1-145)*, Almeida (2020) apresenta a narrativa de Ovídio sobre Aracne, uma jovem lídia, filha de Idmon, cuja excepcional habilidade na arte de tecer e bordar lhe conferiu grande prestígio. Sua maestria era tamanha que muitos acreditavam que ela havia sido instruída pela própria Atena, deusa associada à sabedoria e às artes manuais, também conhecida como Palas na tradição grega e Minerva na mitologia romana. Entretanto, o talento de Aracne acabou levando-a à arrogância. Em um gesto ousado, desafiou a própria Atena para uma disputa de tecelagem, convencida de que sua destreza rivalizava com a da deusa. Atena aceitou o confronto e, ao final, mesmo diante da perfeição da tapeçaria tecida por Aracne, puniu-a severamente por sua audácia. Como castigo por desafiar a superioridade divina e questionar a ordem estabelecida, a jovem foi transformada em aranha, condenada a fiar e tecer por toda a eternidade. Essa narrativa reforça a recorrente moralidade dos mitos gregos, nos quais a *hýbris* — o excesso de orgulho e desafio às divindades — era rigidamente punida. A passagem a seguir trata da punição divina, mas também abre espaço para outras leituras: um castigo justo ou uma vingança desproporcional?

Nem Palas nem a Inveja poderiam por defeito naquela obra. A loura heroína ficou fora de si com o resultado, fez em pedaços os vestidos bordados com os crimes dos deuses e, com a lançadeira do monte Cítoro, que tinha a mão, bateu três ou quatro vezes na fronte da filha de Ídmon, Aracne. Orgulhosa, a infeliz não aguentou e atou um laço ao pescoço. Compadecida, Palas susteve-a, quando já estava suspensa, e falou-lhe

assim: "Vive, todavia, mas vive suspensa, malvada. E, para não teres esperança no futuro, seja a mesma pena decretada para tua família e teus mais remotos descendentes."

(OVÍDIO, 2017, p.325)

Em interpretações contemporâneas, Aracne é vista como uma figura trágica, cujo desafio à deusa poderia não ser motivado pela arrogância, mas pela coragem de expor uma verdade incômoda sobre as divindades. Algumas análises literárias sugerem que Aracne desafia a moralidade divina ao denunciar a injustiça e a crueldade dos deuses. Como aponta Graves em *Os Mitos Gregos* (2018), sua história pode ser lida como uma denúncia do autoritarismo e da impunidade entre os olímpicos.

Esta é a história: Aracne, princesa de Cólofon, na Lídia — famosa por suas tintas púrpuras —, era tão hábil na arte de tecer que a própria Atena não podia competir com ela. Quando lhe mostraram um lenço em que Aracne havia tecido ilustrações de romances olímpicos, a deusa tratou de buscar minuciosamente algum defeito e, não encontrando nenhum, destruiu o pano numa explosão de ira vingativa. Quando a assustada Aracne pendurou-se numa viga, Atena converteu-a numa aranha — o inseto que mais odiava — e transformou a corda numa teia de aranha, pela qual Aracne subiu para se salvar.

(GRAVES, 2018)

Essa passagem destaca a desproporcionalidade da punição divina, revelando não só a intolerância dos deuses à contestação, mas também a injustiça das represálias celestiais. Sob esse prisma, Aracne não é uma vilã, mas uma vítima do despotismo divino, tornando-se símbolo da vulnerabilidade humana diante do poder absoluto e do preço cruel pago por aqueles que ousam questionar os dogmas estabelecidos.

Ao abordar a questão da *hýbris*, Lessa (2011) argumenta que a perícia nas atividades manuais, apesar de exaltada como uma virtude feminina essencial, também serve como instrumento de transgressão. No caso de Aracne, sua excelência se transforma em *hýbris* — um excesso de orgulho intolerável aos deuses. Essa leitura sugere que as habilidades femininas, embora enaltecidas, são vigiadas e controladas, punindo-se qualquer manifestação que ultrapasse os limites estabelecidos pela ordem divina. Para Lessa, o mito de Aracne ilustra claramente essa dinâmica:

A habilidade nas atividades manuais é tida como uma das principais virtudes que se esperam das mulheres; porém, essas mesmas atividades, tão nobres para as mulheres, também são objetos de desmedida, hýbris. Nesse sentido, o exemplo mais contundente é o mito de Aracne. A sua desmedida se caracteriza pelo excesso de orgulho que os deuses não toleram.

(LESSA, 2011, p. 153).

O mito de Aracne transcende a narrativa de uma mera disputa de habilidades, revelando camadas complexas sobre poder, gênero e resistência. As interpretações contemporâneas desafiam a visão tradicional, posicionando Aracne como uma figura que, ao reivindicar seu talento e questionar a autoridade divina, expõe as contradições e as injustiças dos deuses, refletindo as dinâmicas de controle e submissão que permeavam o universo feminino na antiguidade.

Nesse sentido, a tecelagem assume um significado que transcende o trabalho manual, tornando-se uma metáfora da própria trajetória feminina. Como aponta Marques (2014) em seu artigo *Tessituras Delicadas: Histórias de Mulheres*, “os fios dos tecidos e os fios dos cabelos são as tessituras das vidas femininas, as quais, entre luzes e sombras, entre o dia e a noite, têm cinzentos anoiteceres e róseos alvoreceres” (MARQUES, 2014, p. 254). Assim como os cabelos e os tecidos se entrelaçam com o tempo, a vida da mulher é tecida por experiências marcadas tanto por desafios quanto por momentos de plenitude, compondo uma narrativa em que resistência e criação se entrelaçam.

No artigo *A teia de Aracné: o empoderamento na tessitura de políticas públicas voltadas às mulheres* (2020), Werba e Rubert destacam que Aracne é punida por ousar expor, por meio de sua arte, as sedução e os domínios exercidos por Zeus, revelando verdades amplamente conhecidas, mas silenciadas. Ao desafiar Atena, Aracne personifica o embate entre talento individual e normas patriarcais, um conflito que ainda ressoa na contemporaneidade. As autoras estabelecem uma analogia entre essa dinâmica e a dualidade da teia de aranha – simultaneamente resistente e vulnerável. Elas afirmam que “a arquitetura de uma teia de aranha é perfeita, pois segura a presa com muita eficiência, mas um simples sopro pode destruí-la” (WERBA & RUBERT, p. 109). A dualidade da teia – força e fragilidade – reflete o difícil equilíbrio que as mulheres mantêm em suas vidas e lutas, onde qualquer ação pode ameaçar suas conquistas.

Tecer para denunciar é o que ocorre no mito de Filomela, irmã de Procne e cunhada de Tereu, rei da Trácia que é sintetizado por Lessa da seguinte forma:

Procne foi dada em casamento a Tereu, depois deste ter ajudado Pandion, rei de Atenas, na guerra contra Labidaco, rei de Tebas. Com a ajuda de Tereu, Atenas saiu vitoriosa do conflito, que fora desencadeado por uma questão de fronteira. Posteriormente, Filomela acaba sendo violentada por Tereu, seu cunhado. Este, para que a violação não fosse revelada, corta a língua de Filomela. Resta-lhe, então, a arte de tecer para narrar à sua irmã o que havia acontecido. Ela tece um tapete com a narrativa do ocorrido. Procne - como forma de punição, pois Tereu havia transgredido uma das regras de relações de intimidade entre os que viviam no interior do *oîkos* – mata o próprio filho Itis e o oferece como refeição ao marido. Após descobrir, ele as persegue. Elas fogem e são transformadas em pássaros: Procne num rouxinol e Filomela em uma andorinha.

(LESSA, 2011, p.144-145)

Se a palavra é inerente ao ser humano, privar alguém dela constitui um ato de desumanização. Na literatura, como analisa Marques (2014), o silêncio é exaltado como uma virtude essencial da esposa ideal. No entanto, essa expectativa não implica na completa anulação da fala feminina. Nesse contexto, o silêncio não representa a ausência de voz, mas sim a existência de uma linguagem que escapa à interpretação dos homens. A esse respeito, Marques (2014) aponta:

Corpos femininos e bibliotecas são paradoxalmente semelhantes. No ventre das jovens mulheres, há a criação. Nos interiores das bibliotecas, há o conhecimento. Ambas representam a vida, porque todas as vidas são narrativas, são histórias, são fábulas. Mulheres foram perseguidas e mortas, reduzidas ao silêncio e retiradas da vida pública; livros foram igualmente destruídos e proibidos, retirados de circulação e inscritos em listas proibidas.

(MARQUES, 2014, p. 255)

A linguagem do tecer – silenciosa e discreta – pode ser a expressão de segredos e saberes femininos que, por não serem articulados verbalmente, permanecem velados. Os fios entrelaçados carregam significados e histórias, traçando uma comunicação que não depende da palavra para existir e que, talvez por isso, permaneça indecifrável aos olhos masculinos. Esse ato silencioso de tecer torna-se um espaço de resistência, onde as mulheres, mesmo sem falar, constroem e preservam uma identidade que subverte o controle sobre seus corpos e mentes.

Marques estabelece uma analogia entre os fios dos tecidos e os fios dos cabelos, sugerindo que ambos se entrelaçam nas tramas da existência feminina, essa interconexão reflete as complexidades da vida das mulheres, conferindo aos fios uma dimensão simbólica que transcende o material. Para a autora, os fios longos representam não apenas a feminilidade, mas também a resistência e a luta e observa que os véus utilizados para cobrir os cabelos estão associados a valores como modéstia, recato e humildade, podendo também ser impostos culturalmente. Assim, configura-se um duplo véu: o dos cabelos, que já são em si um símbolo, e o dos tecidos opacos que envolvem e ocultam o feminino, ampliando as camadas de significado sobre a relação entre corpo, identidade e imposição social.

Nos entrelaçamentos dessas histórias, os bordados de Aracne e Filomela emergem como potentes formas de denúncia, enquanto Medusa personifica a punição imposta às mulheres, mesmo quando são vítimas. No artigo *Medusa e a Questão de Gênero ou a Punição por Ser Mulher* (2017), Konrad observa que Medusa, cuja beleza era amplamente desejada e, por isso mesmo, violada, foi castigada com a transformação de sua aparência em monstrosidade: seus cabelos tornaram-se serpentes, sua pele ressecou, suas pernas fundiram-se, forçando-a a rastejar. Seus olhos passaram a petrificar quem os encarasse, e seu sangue — agora amaldiçoado — tornou-se objeto de cobiça. Medusa já não era mais desejada por sua aparência, mas pelo poder ambíguo que carregava em seu corpo: a capacidade de salvar ou destruir. Mesmo em sua monstrosidade, permaneceu alvo do desejo — não erótico, mas instrumental, pela força que sua dor e violência simbolizavam.

Medusa foi estuprada pelo deus Poseidon e, mais tarde, teve sua cabeça decepada por Perseu, um semideus — ambas figuras masculinas. O mito está atravessado por múltiplas camadas de violência: em um cenário de rivalidade feminina a serviço dos desejos masculinos, Medusa é duramente punida por Atena, enquanto Poseidon, seu agressor, permanece intocado, sem que seu ato seja sequer questionado. Medusa simboliza

a inversão dos atributos tradicionalmente associados à feminilidade — beleza, suavidade e vulnerabilidade — em aspectos temidos da masculinidade, como o ódio, a agressividade e a monstrosidade. Sua história revela a dureza dos julgamentos sociais e divinos, que reiteradamente impõem às mulheres a culpa por violências que não cometeram.

Os mitos não discutem diretamente questões de gênero, mas isso não significa que a violência contra as mulheres não existisse. Ao contrário, as narrativas mitológicas serviam como meio de ensinar, difundir e perpetuar modelos de masculinidade e feminilidade que ainda influenciam a sociedade atual e que devem ser questionados. Nessas narrativas, o homem é retratado como aquele que tem o poder de falar e decidir, enquanto à mulher resta a obediência e o silêncio. Esse tipo de representação contribui para consolidar ideias que ainda persistem na sociedade, reforçando a hierarquia entre gêneros e justificando práticas de opressão. No artigo *A violação do corpo feminino nas narrativas mitológicas de Medusa e Filomela* (2023), Caldas afirma que:

Aprende-se esse comportamento por meio de uma narrativa que é, portanto, ensinado, difundido, e perpetuado, de geração em geração, colocando o homem em uma posição de superioridade e a mulher de submissão, gerando, dessa forma, questões importantes de desigualdade de gêneros cujas consequências estão diretamente ligadas à violência contra as mulheres.

(CALDAS, 2023, p.175)

Nessa perspectiva de se moldar uma sociedade a partir de narrativas, Marques chama a atenção para o fato de que a Bela Adormecida não aprendeu a tecer, mas precisou de um beijo para despertar — ou, em versão mais cruel, só despertar após o nascimento de seus filhos, ingressando na vida adulta e sexual não por escolha própria, mas pela violência.

Na versão¹⁶ de Giambattista Basile, a personagem Tália corresponde à figura da Bela Adormecida e é vítima de estupro, uma vez que o rei, excitado pela beleza da jovem adormecida, consome o ato sexual sem o seu consentimento. A violência é suavizada no texto por meio da metáfora “colheu dela os frutos do amor” (BASILE, p. 1). Após o

¹⁶ O conto “Sole, Luna e Talia” está na coletânea *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe* (1634), de Giambattista Basile (1575-1632). A tradução realizada por Karin Volobuef foi elaborada a partir da edição em italiano preparada por Benedetto Croce (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1925, vol. II. p. 297-303). Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvlobuef.pdf>. Acesso em: 09 out. 2025.

ocorrido, o rei retorna ao seu reino e “por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto” (BASILE, p.1), passados nove meses, nascem os gêmeos Sol e Lua. Diferentemente de outras versões do conto, o agressor não é um príncipe, mas um rei — portanto, um homem adulto e experiente, de quem se esperaria maior responsabilidade. Contudo, o que se configura é uma situação de adultério e abuso de vulnerável.

A narrativa prossegue com a esposa do rei buscando vingar-se do marido ao tentar matar Tália e seus filhos. Como punição, o rei ordena que ela seja lançada à fogueira que havia sido preparada para Tália. Após a morte da esposa, o rei toma Tália como nova esposa, e o conto se encerra com a lição de que “aquele que tem sorte, o bem mesmo dormindo, obtém” (BASILE, p. 4). Tal ensinamento, contudo, suscita questionamentos: que bem haveria em ser violentada, engravidar e criar filhos frutos dessa violência, sem qualquer amparo, exceto pelas duas fadas que conduzem os recém-nascidos ao seio da mãe e, acidentalmente, fazem com que Tália desperte ao remover a farpa de seu dedo? A personagem acorda sem compreender o que lhe aconteceu, sem entender como se tornou mãe, e assiste à morte de outra mulher — a esposa do rei — construída no enredo para ser odiada, descrita como alguém de “coração de Medéia”. Como se sabe, Medéia, na mitologia grega, é traída e humilhada, buscando vingança contra Jasão, seu esposo. Na leitura de Marques, “o corpo da moça e o corpo da natureza são os mesmos corpos descobertos, desvelados e violados pela civilização” (MARQUES, 2014, p. 256), o que evidencia a dimensão simbólica da violência de gênero e da apropriação dos corpos femininos presentes na narrativa da Bela Adormecida, cuja protagonista permanece inominada em outras versões.

A silenciosa arte de tecer simboliza o silenciamento imposto às mulheres, que buscam, nas brechas, formas de serem ouvidas. A Bela Adormecida, muitas vezes sem nome, representa o esquecimento. Conhecer o nome é um ato de memória: é acessar a história que ele carrega, e esse saber liberta, rompendo com o apagamento e permitindo que as mulheres falem por si e por outras. A expressão “estar por um fio” traduz com precisão a condição feminina — sempre em circunstâncias frágeis e ameaçadoras, à beira do silenciamento ou da perda no tempo.

Essa luta por visibilidade e memória, expressa na ressignificação das narrativas, encontra uma expressão prática e simbólica na arte do bordado. Assim como as mulheres lutam para ter seus nomes conhecidos e suas histórias contadas, o bordado, especialmente o *Wandschoner*, surge como um meio de resistência e preservação cultural. O bordado, ao ser transmitido entre gerações, carrega, em seus fios e pontos, um elo entre o passado e o

presente, entre as mulheres e suas histórias, permitindo que, mesmo em espaços de silenciamento, suas vozes ecoem e seus saberes permaneçam vivos.

No artigo *Quando o Bordado e as Histórias das Mulheres se Encontram* (2016), de Marli Brun e Márcia Blasi, as autoras analisam os processos de preservação cultural da técnica de bordado *Wandschoner* na cidade de Ivoti, no Rio Grande do Sul. O termo *Wandschoner* refere-se a panos de proteção de paredes, tradicionalmente utilizados atrás dos fogões a lenha para evitar que respingos de gordura manchassem as superfícies. Além de sua função prática, esses bordados continham mensagens inscritas em língua alemã, o que os tornava também veículos de transmissão de saberes e valores entre as famílias teuto-brasileiras.

A pesquisa das autoras fundamenta-se na catalogação realizada pelo professor Roque Amadeu Kreutz, que identificou diversas bordadeiras, incluindo Augusta Kunz Heylemann (1886-1953), autora do *Wandschoner* datado de 1906, no qual se lê a inscrição em alemão: *Mann kann durch ein Händedrücken Zarte Liebe hoch Beglücken*. Segundo a tradução do pesquisador, a frase significa: “Através de um aperto de mão, a gente pode fortalecer um amor delicado”. Esse achado reforça a ideia de que, além da função decorativa e protetiva, os *Wandschoner* também expressavam sentimentos e valores culturais, tornando-se parte do patrimônio simbólico da comunidade.



Figura 9: Wandschoner bordado por Augusta Kunz Heylemann.

Neste artigo, as autoras destacam a atuação de diferentes movimentos protagonizados por bordadeiras que contribuem tanto para a preservação cultural do *wandschoner* no interior do Rio Grande do Sul quanto para o desenvolvimento de pesquisas sobre o tema. O estudo estabelece uma relação entre narrativas autobiográficas e o bordado artesanal, revelando como mulheres bordam e narram suas próprias histórias. Esse processo reflete não apenas a construção de si mesmas, mas também a maneira como tecem significados para o mundo ao seu redor. Cada história de vida, ao ser bordada, abre espaço para novas narrativas e criações têxteis, promovendo um ciclo contínuo de expressão e transformação. A cada novo bordado, texto ou projeto, ocorre uma ressignificação dessas experiências individuais, sempre em diálogo com a busca pela justiça de gênero.

As histórias de vida, uma vez bordadas, abrem caminho para outras histórias, para releituras e interpretações, e novos bordados. Assim surgem novos projetos, novos textos, novos bordados e todos podem ser ressignificados a partir da experiência, tendo em vista a justiça de gênero. No espiral da vida, a vida é bordada, o bordado cria vida que inspira um novo bordado, e assim vai.

(BRUN; BLASI, 2016 p.348)

Nessa abordagem, o bordado é utilizado como uma forma de narrar histórias de vidas de mulheres e os saberes relacionados aos *wandschoner* constituindo conhecimentos individuais, coletivos, pessoais ou institucionais. Na performance *Pra Casar*, os nomes de mulheres vítimas de feminicídio são bordados no véu do vestido de noiva, subvertendo um costume popular relacionado ao casamento. Tradicionalmente, acredita-se que escrever o nome na barra da saia da noiva traga sorte para que a pessoa seja a próxima a se casar. No entanto, nesse contexto, bordar os nomes das vítimas transforma o véu em um símbolo de resistência, dando identidade a números estatísticos e tornando visível a violência de gênero no Brasil. Assim como Aracne e Filomela, que utilizaram o fio e o tear para preservar e comunicar suas histórias, e como fazem as bordadeiras de Ivoti/RS ao eternizar memórias por meio da costura, esse gesto carrega uma dimensão tanto poética quanto social. Ao costurar os nomes dessas vidas interrompidas, o bordado se torna um ato de denúncia e preservação da memória.

2.1 Em cada ponto bordado, uma história se entrelaça.

Voltando à análise da performance *Pra casar*, foram selecionados quatro nomes dentre aqueles bordados no véu utilizado na performance. Glícia Kelly, Elitânia, Viviane e Benigna — cujos nomes foram destacados — foram escolhidas como representantes simbólicas do conjunto mais amplo de nomes que compõem o véu, funcionando como emblemas de uma memória coletiva marcada pela violência de gênero.

A seleção dessas quatro histórias não se dá de forma aleatória, mas busca evidenciar diferentes nuances, contextos e recorrências dos feminicídios no Brasil, contribuindo para uma leitura crítica das estruturas patriarcais que sustentam tais crimes. As trajetórias de vida dessas quatro mulheres foram reconstruídas a partir de um processo de pesquisa que envolveu a consulta a fontes acadêmicas, bases de dados, matérias jornalísticas e reportagens veiculadas em plataformas digitais e impressas, com o intuito de preservar a veracidade dos fatos e respeitar a memória das vítimas. Optei, por um estilo de redação mais livre, para os relatos das histórias dessas quatro mulheres.

Assim, ao trazer esses nomes para o centro da ação performática, o trabalho opera como um dispositivo de visibilização e denúncia, atualizando a dimensão política da arte como espaço de resistência e elaboração de narrativas contra o apagamento histórico e institucional das mulheres vítimas de feminicídio.



Figura 10: *Pra Casar* - Mostra Sesc Cariri (2023)
Foto: Rosana Costa

GLÍCIA KELLY¹⁷. Eu e Glícia Kelly éramos vizinhas sem saber. Da minha janela, eu via o Morro dos Macacos; nas redes sociais, ela declarava seu amor. Foi também pelas redes que soube de parte de sua história.

Ela tinha 16 anos; ele, 31. Seu primeiro e único relacionamento resultou em uma gravidez que não chegou a termo, interrompida pelo estresse das constantes brigas. A violência que sofria era um “segredo” apenas parcialmente revelado: enquanto alguns parentes desconheciam as agressões, outras pessoas afirmavam que eram recorrentes. Mas Glícia nunca denunciou o namorado à polícia.

“Agradeço a Deus por ter colocado você na minha vida. Te amo, meu amor!”¹⁸, escrevia Glícia em uma postagem em sua rede social.

Talvez tudo o que ela quisesse daquele sábado era “uma noite bem curtida com seu amor”, mas depois do baile veio outra agressão.

Oito meses de relacionamento.

Ele disse que em algumas discussões “deu tapas leves no pescoço”¹⁹ da namorada.

Ele disse que foi “de brincadeira” o disparo na testa da jovem Glícia.

Ele disse que foi por sentir-se inferior, feio, velho, ciumento.

Ele fugiu.

A comunidade viu o crime acontecer. Da Escadaria do Vinte, carregaram o corpo da moça, descendo o morro até a entrada da favela, onde havia um carro da Polícia Militar.

¹⁷ A reconstrução da história de Glícia Kelly de Jesus Almeida, recriada aqui por mim, é baseada em matérias do jornal G1RJ. Todas as citações foram tiradas dessas matérias jornalísticas.

¹⁸ Trecho transcrito da imagem exibida na matéria do telejornal RJ1, veiculada em 12 de novembro de 2019, disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8081972/>>. Acesso em: 09 out. 2025.

¹⁹ As citações entre aspas que aparecem a seguir foram retiradas da matéria jornalística de Rianelli e Torres publicada no portal G1 em 11 de novembro de 2019, disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/11/policia-do-rj-prende-pedreiro-de-31-anos-suspeito-de-matar-a-namorada-de-16-anos.ghml>>. Acesso em 19 de mar. de 2025.

Jefferson Silva de Carvalho, pedreiro e “mula” expulso pelo tráfico, decide se entregar após o conselho de sua tia. Nos jornais, a informação: caso seja condenado, enfrentará uma pena de 30 anos de prisão.

Não foi de brincadeira.

Glícia Kelly, a grafia de alguém que já esteve aqui na fusão da potência transformadora de *Glycias* com a coragem e força destemida, personificada em uma única pessoa. Uma mulher interrompida.

Como tantas outras, Glícia teve sua vida marcada pela violência travestida de amor. Sua morte foi um gatilho para a performance *Pra Casar*.

Hoje, Glícia já não sofre “o seu amor já não lhe bate mais e infelizmente descansa em paz”²⁰.

Glícia Kelly de Jesus Almeida, 16 anos,
vítima de feminicídio no Rio de Janeiro (RJ).

Não é um número, mas uma história que precisa ser contada.

²⁰ “o seu amor já não lhe bate mais e infelizmente descansa em paz.” ROSAS. Intérprete: Atitude Feminina. Compositoras: Ana Cecília dos Santos Teixeira, Janice Ribeiro da Silva Guimarães, Tarcicio de Souza Ferreira. In: ROSAS, 2005, faixa 5, (6:04). Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1LOQF0D4kcJF0UfAKo2sK5?si=h68ncZwSS0aiw2kydHdnaA>>. Acesso em: 09 out. 2025.



Figura 11: “Elitânia Vive” pichada na Ponte Dom Pedro II que liga as cidades de Cachoeira e São Félix sobre o Rio Paraguaçu no Recôncavo Baiano.
Foto: Rodolfo de Jesus (2021)



Figura 12: “Zezinho Assassino” pichada na Ponte Dom Pedro II que liga as cidades de Cachoeira e São Félix sobre o Rio Paraguaçu no Recôncavo Baiano.
Foto: Rodolfo de Jesus (2021).

ELITÂNIA²¹ sonhava em transformar a vida de sua família e de sua comunidade quilombola, Tabuleiro da Vitória (BA), por meio da educação. Era a primeira pessoa de sua família e uma das primeiras de sua comunidade a ingressar na universidade. Cursava Serviço Social na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), na cidade de Cachoeira (BA).

Quem a conheceu a descreve como uma pessoa responsável, dedicada, amável, apaixonada pelos estudos e sempre disposta a ajudar outros estudantes a terem acesso e permanência no ensino superior. No sétimo semestre de sua graduação, desenvolvia uma pesquisa sobre feminicídio, aprofundando-se na luta contra a violência doméstica.

Ela dizia:

"Quero levar conhecimento para minha comunidade, para que as meninas que vivenciam isso possam sair, não enxergar como algo normal, natural!"

É normal se apaixonar, é natural se relacionar amorosamente com alguém. E foi o que aconteceu com Elitânia ao namorar José Alexandre Passo Góes Silva, o “Zezinho”. No entanto, conhecimento sobre relações abusivas pode ajudar a reconhecê-las, mas não impede que uma mulher viva essa experiência. A violência se revela na intimidade e, com o tempo, aqueles ao redor começaram a notar mudanças em Elitânia.

Suas roupas se modificaram. Ela se afastou do que mais amava: as aulas, os compromissos acadêmicos e políticos. Passou a apresentar-se triste com frequência. Tudo isso foi percebido.

Talvez Elitânia tenha demorado a reconhecer que estava em um relacionamento abusivo. Mas, quando percebeu, tomou todas as medidas legais: denunciou, fez exame de corpo de delito e buscou acompanhamento psicossocial.

Elitânia pediu ajuda. Confiou nas instituições e nas pessoas ao seu redor. Expôs, com franqueza, que seu afastamento das atividades que tanto valorizava era consequência das violências cometidas pelo ex-namorado.

²¹ A história de Elitânia de Souza da Hora é baseada em matérias dos jornais G1 BA, Jornal da Grande Bahia, Brasil de Fato, Revista Afirmativa, Instituto Odara, ONU Mulheres Brasil e na dissertação “ELITÂNIA VIVE!”: Olhares acerca dos crimes de Feminicídio ocorridos entre os anos de 2015 a 2020 na cidade de Cachoeira-BA, de Aryelle Miranda de Oliveira.

Ela não queria que sua vida fosse interrompida. E qual mulher quer que sua vida termine com o fim de uma relação?

Após sofrer uma agressão, alugou um quarto na casa de uma amiga e explicou que buscava um novo lar por segurança. Prestou queixa em São Félix, onde morava com Alexandre, conseguiu uma medida protetiva e aguardava outra expedição na cidade vizinha, Cachoeira.

Ela estava feliz por estar saindo daquele ciclo de violência. Queria concluir o semestre na universidade, resolver as pendências acadêmicas, seguir em frente.

O conselho era sair da cidade, e ela faria isso: buscaria um lugar tranquilo e seguro para escrever seu Trabalho de Conclusão de Curso.

A rede de proteção falhou. O apoio veio mais dos amigos do que das instituições responsáveis.

Na noite de 27 de novembro de 2019, dois dias após o Dia Internacional pela Eliminação da Violência Contra as Mulheres, Elitânia saía da universidade e caminhava para casa com a amiga com quem dividia moradia. No trajeto, Alexandre apareceu de surpresa e tirou sua vida.

“Zezinho Assassino” estava proibido de se aproximar de Elitânia a menos de 100 metros.

Quando se trata de um crime, o que mais se deseja é que não fique impune. O nome de Alexandre não era qualquer um. Filho de um ex-desembargador, ele tinha influência na região. Por isso, o processo contra ele permaneceu inativo por um tempo. Sem respostas, a família e os amigos se mobilizaram. Foi a trajetória de Elitânia, seu acesso à universidade e suas conexões, que deram repercussão ao caso e impulsionaram a luta por justiça.

Apesar das dificuldades, o caso chegou a júri popular. Durante o julgamento, a defesa tentou absolver o réu em nome da Bíblia e do "amor a Cristo", argumentando que um homem tem o direito de se arrepender. Também responsabilizou Elitânia e questionou o júri, majoritariamente negro e feminino, insinuando que raça e gênero não deveriam ser critérios para julgar um feminicida.

Após quase cinco anos e mais de dez horas de julgamento, Alexandre foi condenado a 18 anos de prisão. No entanto, o juiz determinou a pena mínima para cada crime: homicídio

duplamente qualificado por feminicídio e emboscada, agravado pelo descumprimento da medida protetiva e porte ilegal de arma de fogo. Cinco anos foram descontados, correspondentes ao tempo que Alexandre já havia cumprido antes do julgamento.

Elitânia fez tudo o que estava ao seu alcance para se proteger.

Elitânia Vive.

Três dias de luto. Uma vida inteira de luta para que sua história não seja esquecida. A dor da perda. A angústia da espera por justiça. A sensação de vazio.

Mas Elitânia vive. Sua memória se transformou em resistência.

O Coletivo Unificado de Estudantes Quilombolas da UFRB, que ela ajudou a fundar, hoje leva seu nome. O Centro de Referência de Atendimento à Mulher de Cachoeira foi criado em sua homenagem. Desde 2020, a Semana Elitânia de Souza acontece na UFRB e em comunidades de Cachoeira, denunciando as violências que atingem mulheres negras e reafirmando a potência que Elitânia foi — e sempre ser

Elitânia de Souza da Hora, 25 anos,
vítima de feminicídio em Cachoeira (BA).

Não é um número, mas uma história que precisa ser contada.

VIVIANE²² era juíza da 24ª Vara Cível do Rio de Janeiro. Atuava há 15 anos, exercendo a JUSTIÇA. Mãe dedicada, profissional respeitada, filha, irmã e amiga amada.

Viveu por mais de uma década ao lado de Paulo José Arronenzi, com quem teve três filhas. Na tentativa de preservar, para as filhas ainda pequenas - as gêmeas de 7 anos e a mais velha de 9 anos — a imagem de um pai possível, Viviane escolheu, como escreveu Clarice Lispector, agir “apesar de”²³.

Apesar de sentir medo.

Apesar de ter dúvida.

Apesar de estar em risco.

Viviane procurava retomar sua rotina, seu cotidiano. Para si. Para as filhas.

O lar que ela ajudou a construir se esvaziava aos poucos. Viviane buscava manter uma convivência pacífica, na intenção de poupar as filhas de uma ruptura brusca com a figura paterna. Ela não tinha interesse em retomar uma relação que já havia chegado ao fim.

Forte, independente financeiramente, tornou-se refém de um relacionamento fatal.

Na véspera do Natal de 2020, enquanto muitos se preparavam para celebrar a vida em família, veio a notícia: Viviane havia sido assassinada. A mãe soube pela neta de apenas 9 anos, que lhe telefonou em desespero. O país, pelos jornais.

No entanto, o conflito se instalara muito antes do crime.

Mas quem era Paulo José?

Engenheiro, passou seis anos desempregado durante o casamento. Enquanto Viviane sustentava a casa, ele jogava *beach tennis*, andava de bicicleta e passava os dias ao sol com os amigos.

²² A história de Viviane Vieira do Amaral é baseada em matérias dos jornais *GI Rio*, *Jornal O GLOBO* e *CNN Brasil*.

²³ “(...) Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente (...)”. LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.26.

Tinha histórico de violência: em 2007, uma ex-namorada também havia prestado queixa contra ele por importunação após o fim do relacionamento.

Casou-se com Viviane em 01 de agosto de 2009.

Em julho de 2020, Viviane decidiu pôr fim ao casamento e passou a residir com as filhas na casa de sua mãe, em Niterói (RJ). Desde o momento da separação, começou a ser alvo de extorsões por parte do ex-marido. As exigências financeiras feitas por Paulo José foram numerosas e, com o tempo, assumiram um caráter cada vez mais abusivo: chegou a exigir de volta o valor que havia gasto com o álbum de casamento e com o vestido de noiva que dera a Viviane como presente. A essas cobranças somaram-se a casa onde moravam, os móveis, os dois carros da família e valores em dinheiro que variaram entre R\$10 mil, R\$20 mil e, por fim, R\$650 mil. Na esperança de ser deixada em paz, Viviane atendeu a todas as reivindicações.

Em 14 de setembro de 2020, acreditando que Paulo José havia aceitado o fim do casamento, Viviane concordou em levá-lo para visitar as filhas, mas o que deveria ser uma tentativa de manter uma convivência civilizada terminou em tensão e violência. Durante o trajeto, uma discussão acalorada revelou o destempero do engenheiro, e diante do descontrole dele, Viviane desistiu de pegar as filhas para o passeio combinado. Ao chegarem ao prédio onde morava a mãe de Viviane, ele forçou a entrada, empurrou a ex-esposa, causando-lhe uma lesão. Na delegacia, Viviane relatou o ocorrido, mas optou por não representar criminalmente, alegando prezar pela integridade física do ex-marido e por um término pacífico. Cinco horas depois, retornou: Paulo José havia jogado suas roupas pelas grades do condomínio e, desta vez, a ameaçou com clareza brutal — “Isso não vai ficar assim! Eu vou te matar.” Ainda assim, recusou-se a pedir sua prisão, mas solicitou medidas protetivas. O caso foi registrado como lesão corporal e ameaça, ambos no contexto da violência doméstica. Viviane solicitou medidas protetivas ao Tribunal de Justiça e passou a contar com escolta 24 horas por dia. Cerca de dois meses depois, decidiu dispensar a equipe de segurança. A escolha foi motivada não apenas pela tentativa de manter um bom relacionamento com o pai de suas filhas, mas também pelo cansaço de viver sob escolta constante e pelo desejo de retomar, ao menos em parte, uma sensação de normalidade, sobretudo em nome do bem-estar das meninas.

De acordo com a denúncia do Ministério Público, a motivação do crime foi o inconformismo com o fim do relacionamento e com as consequências financeiras que ele enfrentaria.

Naquele fim de tarde de 24 de dezembro de 2020, Viviane desceu do carro para deixar as filhas com Paulo José, com quem elas passariam o Natal. Estava na Avenida Rachel de Queiroz, uma rua predominantemente residencial e de fluxo reduzido na Barra da Tijuca, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro. A pandemia havia esvaziado as ruas, tornando o cenário ainda mais silencioso e deserto.

Mais letal que o coronavírus, para Viviane, foi a violência contra a mulher.

Uma mulher sem defesa.

Três meninas em estado de choque.

Uma vida interrompida.

O Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2021²⁴ mostra: 81,5% dos feminicídios cometidos em 2020 foram praticados por companheiros ou ex-companheiros.

Como disse Tracy Figg²⁵: “Nem todo homem. Mas sempre um homem.”

Os números não mentem — quem morre, não volta.

Cada linha no gráfico é um corpo calado gritando por justiça.

Foram 11 anos de casamento.

16 golpes de faca.

²⁴ Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021. Disponível em: <Biblioteca Digital: Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2021>. Acesso em 03 de jun de 2025.

²⁵ MARIE CLAIRE. 'Nem todo homem, mas sempre um homem': autora de viral quer protagonismo <feminino. Marie Claire, Rio de Janeiro, 13 jul. 2022. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Feminismo/Violencia-de-Genero/noticia/2022/07/nem-todo-homem-mas-sempre-um-homem-autora-de-viral-quer-protagonismo-feminino.html>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

Mais de 13 horas de julgamento.

A sentença: 45 anos de prisão.

E 1 família destruída.

Paulo José matou e permaneceu no local do crime, calado diante do corpo de Viviane, calado na delegacia, calado no tribunal.

Mas sua violência gritava por todos os cantos.

Paulo José foi condenado por homicídio qualificado, com o reconhecimento de cinco qualificadoras que agravam a brutalidade do assassinato:

- feminicídio, pois Viviane foi morta por ser mulher, em um contexto de violência de gênero;
- motivo torpe, já que o autor agiu por não aceitar o fim do relacionamento;
- meio cruel, com múltiplas facadas no corpo e no rosto, infligindo sofrimento extremo à vítima;
- recurso que dificultou a defesa, ao atacá-la de surpresa, no momento em que descia do carro;
- e presença de crianças, pois o crime ocorreu diante das três filhas do casal.

Não havia dúvidas. Só dor.

Como disse Vinícius Vieira do Amaral, irmão de Viviane:

“Ele começou a matá-la muito antes do crime. E até hoje segue matando a nossa família.”

A herança deixada pelo feminicídio são crianças sem mãe, sem pai, sem lar.

Vidas que precisam ser reconstruídas em meio ao trauma, ao estigma, à brutalidade de uma violência que mudou tudo – de forma abrupta, cruel e irreparável.

Viviane também é um alerta: nem juízas estão a salvo do machismo.

O feminicídio não escolhe idade, cor ou classe social.

É endêmico.

É estrutural.

Viviane Vieira do Amaral, 45 anos,

vítima de feminicídio no Rio de Janeiro (RJ).

Não é um número, é uma história que precisa ser contada.



Figura 13: Versão emoldurada da imagem oficializada de Benigna.
Fonte: Diocese de Crato, disponível em site oficial.

BENIGNA²⁶, menina-mártir sertaneja, nasceu no sertão cearense, em 15 de outubro de 1928, no sítio Oitis, zona rural de Santana do Cariri. Era a quarta filha de um casal de agricultores. Seu pai faleceu enquanto a mãe estava grávida do quinto filho. Pouco tempo depois, foi a vez de a mãe partir, sem resistir às complicações do parto.

Benigna, então órfã junto aos irmãos, foi acolhida pela família para a qual seus pais haviam trabalhado. Cresceu entre a roça, a fé e o silêncio do sertão, num tempo em que o destino das meninas era traçado cedo demais — e o desejo de liberdade, muitas vezes, era visto como uma ameaça à ordem.

A violência interrompe a infância.

Com apenas 13 anos, Benigna tornou-se alvo da obsessão de Raimundo Alves Ribeiro, conhecido como Raul, um jovem de 17 anos que estudava na mesma escola que ela. Ele a seguia, importunava, insistia. Ela resistia. Dissera “não” inúmeras vezes. Benigna alertou a todos sobre o que estava acontecendo. O conselho do pároco foi que a menina mudasse de escola para afastar-se do perseguidor. Teria, assim, a oportunidade de continuar os estudos na cidade.

A palavra de uma menina-mulher vale pouco diante do desejo de um homem.

No entardecer de 24 de outubro de 1941, Benigna voltou para casa como de costume. A mãe adotiva preparava o jantar, mas reclamava da falta d’água no pote de barro. Solícita, a menina se ofereceu para buscar água no poço, como fazia rotineiramente para regar suas plantas.

²⁶ A história de Benigna Cardoso da Silva é baseada em matérias dos jornais O Povo, Diário do Nordeste, G1; nos sites Vatican News, CNBB, Diocese de Crato, e no Trabalho de Conclusão de Curso “*Corpos Femininos, Violência e Castidade: uma análise das diversas formas de violência contra a mulher desde a pandemia até o caso de Benigna Cardoso*”, de Ana Karina Fialho Oliveira Hirata, e nas dissertações “*Mártir da Pureza, Heroína da Castidade*”: A Construção Da Santidade de Benigna Cardoso em Santana do Cariri/Ce-(1941-2022), de Tatiana Olegário Da Silva e A Imagem de Benigna Cardoso Da Silva Segundo a Foto que Falta, de Joedson Kelvin Felix de Oliveira.

O que ela não sabia é que, atrás de uma moita, Raul já a espreitava — escondido, à espera. Segundo relatos da época, ele surgiu e tentou violentá-la. Benigna resistiu. Raul, tomado pela fúria, sacou o facão para intimidá-la. Diante da firmeza da recusa, ele atacou.

Os primeiros golpes atingiram suas mãos, decepando-lhe os dedos. Depois, atingiram as costas, o abdômen e, por fim, o pescoço — golpe fatal que silenciou a menina, mas não sua história.

Uma luta desigual: entre uma menina e uma cultura que preferia martirizar a proteger. Ela queria viver. Não queria ser estuprada. Não queria morrer. Mas, ao resistir ao agressor, foi assassinada com golpes de facão, em plena tarde.

Há uma oração que diz:

“Ó Deus Trindade (...) Nós vos agradecemos pela vida e o testemunho de Benigna, que preferiu morrer para não cometer pecado, oferecendo-vos sua vida em plena adolescência, defendendo sua pureza e sua virgindade.”²⁷

Mas o que Benigna preferia era não ter sido estuprada. Não ter sido morta.

A cada dia, às 16h

Às 16 horas, foi morta.

Às 16 horas, oramos.

Às 16 horas, ela foi beatificada.

Às 16 horas, morremos um pouco também.

A memória de Benigna resistiu entre orações, promessas e velas acesas ao pé da cruz. A Igreja a chama de “mártir da pureza”. Beatificada, é agora “menina santa”.

²⁷ Oração à beata Benigna Cardoso. Disponível em: <<https://comshalom.org/oracao-a-beata-benigna-cardoso/>>. Acesso em: 23 out. 2025.

Mas o que significa ser santa?

Quem são as santas meninas?

Maria Goretti²⁸, Albertina Berkenbrock²⁹, e em breve, Benigna.

Para se tornarem santas, precisaram morrer virgens.

O padre perguntou ao assassino:

— Ela cedeu?

— Não, padre. Ela foi muito virtuosa. Não cedeu coisa nenhuma.

Essa fala, dita por quem lhe tirou a vida, tornou-se peça-chave no processo de beatificação da menina. Uma contradição dolorosa: o reconhecimento de sua santidade dependeu justamente da palavra do algoz.

Enquanto o inquérito policial da época registrava que Benigna havia sido “barbaramente estuprada e assassinada”, os trâmites religiosos exigiam outra narrativa — uma que preservasse sua “pureza” como condição essencial para a santidade.

²⁸ Maria Goretti, nascida em 1890 em uma família camponesa de poucos recursos na Itália, foi morta aos 12 anos por seu vizinho Alessandro Serenelli, de 20 anos. Tornou-se a primeira criança a ser canonizada pela Igreja Católica, tendo sua santificação proclamada pelo Papa Pio XII em 1950. Sua memória é celebrada no dia 6 de julho, data de seu falecimento. Cf. ANDRADE, Solange Ramos de. A Religiosidade Católica e a Santidade do Mártir. Projeto História, São Paulo, n.37, p. 237-260, dez. 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/3054/1967>>. Acesso em: 23 out. 2025. Cf. ST. MARIA GORETTI. The Murderer. Disponível em: <<https://mariagoretti.com/the-murderer/>>. Acesso em: 23 out. 2025.

²⁹ Albertina Berkenbrock, nascida em 1919 em uma família brasileira de descendência alemã e de forte devoção católica, foi morta ao resistir a uma tentativa de violência sexual cometida por Idalcio Cipriano Martins, conhecido como Maneco, então com 33 anos. O reconhecimento de sua santidade foi oficializado pelo Vaticano em 2007, quando foi beatificada. Cf. ANDRADE, Solange Ramos de. A Religiosidade Católica e a Santidade do Mártir. Projeto História, São Paulo, n.37, p. 237-260, dez. 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/3054/1967>>. Acesso em: 23 out. 2025.

Derrubada e violentada, não se recolheu ao silêncio; levantou-se e correu novamente. Ao declarar que contaria o ocorrido à *titia*, deslocou a violência do âmbito privado para o da responsabilização pública, reiterando um movimento de enfrentamento que já vinha realizando ao expor o assédio sofrido à comunidade.

A imagem da menina associada ao estupro parecia manchar sua elevação aos altares, como se o crime contra seu corpo apagasse o valor de sua resistência. Nesse contexto, a lógica se inverte: a violência deixa de ser o foco. Importa menos o que Raul fez e mais se Benigna “cedeu” ou não. A brutalidade se dilui diante do julgamento moral sobre o comportamento da vítima. Reforça-se, assim, uma lógica perversa: não se exige que os homens deixem de ser violentos — exige-se que as mulheres provem, até o fim, que não mereciam a violência que sofreram.

Raul, então menor de idade, cumpriu pena por pouco tempo em Fortaleza. Ao sair, voltou a Santana do Cariri e, segundo moradores, demonstrou arrependimento. Tentou erguer um pequeno monumento no local do crime. A família de Benigna recusou. Pediu que ele se retirasse da cidade. Raul foi embora — rumo a São Paulo — e nunca mais foi visto.

Em 2022, o então pároco da cidade afirmou:

“O primeiro milagre de Benigna foi o arrependimento do seu assassino.”

Assim, a menina que teve a vida ceifada passou a ser vista como aquela que, em sua santidade, redime a alma do próprio agressor. Esse gesto de perdão absoluto remete ao ideal mariano³⁰ — a mulher que sofre em silêncio, que oferece a outra face, que transforma dor em redenção para o outro.

³⁰ O ideal mariano refere-se à construção simbólica da feminilidade a partir da figura da Virgem Maria, apresentada como modelo de pureza, humildade, obediência e maternidade. Esse ideal, amplamente difundido pela tradição cristã, institui um padrão moral de conduta feminina que associa virtude à submissão, sendo criticado por autoras feministas como Simone de Beauvoir e Ivone Gebara por legitimar formas de dominação simbólica sobre as mulheres.

Mas por trás dessa imagem sacralizada esconde-se um peso histórico: a expectativa de que às mulheres cabe a tarefa de curar o que nos homens há de violento. Como se a mulher tivesse o dever de redimir o imperdoável.

NIHIL OBSTAT — O QUE NOS IMPEDE?

“Nihil obstat” é um termo em latim que significa “nada impede”, utilizado pela Igreja Católica para indicar que não há objeções morais à beatificação de Benigna, que agora caminha para o processo de santificação.

Mas, em nossa sociedade, o que impede uma mulher de ser o que ela quiser?

O que impede o homem de entender que apenas o “sim” é “sim”?

O que impede uma menina de viver sem medo de ser menina?

Benigna — Serva de Deus — Venerável — Beata — Santa

Seu nome, ao ser socialmente enaltecido por uma narrativa que exalta o sacrifício em defesa da castidade, adquire novo significado. Ele passa a expressar um vínculo simbólico com a Igreja e suas normas morais, transformando-se em um nome investido de caráter sagrado.

Benigna é um nome sem rosto

Qual o verdadeiro rosto de Benigna?

Como é o rosto de uma santa?

Qual a imagem de mulheres mártires da castidade?

Benigna-Imagem³¹ foi construída não a partir de uma referência real, sua fisionomia não se baseia em traços concretos, e sim em um ideal religioso que buscava representar pureza,

³¹ O termo “Benigna-Imagem” foi proposto por Joedson Kelvin Felix de Oliveira para se referir ao conjunto de representações visuais associadas a Benigna. Para uma análise mais detalhada sobre o conceito e suas

obediência e santidade. A tentativa de reconstruir seu rosto acabou se transformando em um processo simbólico: mais do que uma reprodução fiel, tratava-se de criar uma face que traduzisse a espiritualidade desejada pela Igreja.

O vestido vermelho com bolinhas brancas torna-se a verdadeira expressão de sua presença, comunicando emoções e significados que substituem o próprio rosto. Assim, Benigna é reconhecida não por sua aparência física, mas por uma imagem construída entre memória, fé e desejo de consagração.

Após a morte, a menina-beata passou a ser venerada na região do Cariri como símbolo da resistência contra o feminicídio e a violência sexual contra crianças e adolescentes. Em 2019, o estado do Ceará instituiu a Lei nº 16.892/2019, que transforma o dia do assassinato de Benigna, 24 de outubro, no Dia Estadual de Combate ao Feminicídio.

Não sei quais eram os desejos de Benigna além do de ter seu “não” respeitado.

Assim como a personagem Raquel, de *A Bolsa Amarela*, de Lygia Bojunga Nunes, também já quis ser menino — por enxergar nesse gênero os direitos que às meninas são negados, do mesmo modo, precisei aprender a gostar de ser menina, mas ainda carrego comigo a questão: O que nos impede de dizer “não” e sermos ouvidas sem que isso nos custe a vida?

Benigna Cardoso da Silva, 13 anos

vítima de feminicídio em Santana do Cariri (CE).

Não é um número, é uma história que precisa ser contada.

implicações, ver OLIVEIRA, Joedson Kelvin Felix de. A imagem de Benigna Cardoso da Silva segundo a foto que falta. 2025. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2025. Disponível em: <<http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/81472>>. Acesso em: 23 out. 2025.

As trajetórias de Glícia Kelly, Elitânia, Viviane e Benigna evidenciam a persistência estrutural da violência de gênero e a complexidade das relações de poder que atravessam diferentes contextos sociais, históricos e culturais. Ao serem representadas na performance *Pra Casar*, suas histórias deixam de ser números estatísticos e se tornam histórias de vida materializadas nos pontos do bordado. O bordado emerge como um dispositivo que conecta memória, narrativa e ação política. Ele funciona como uma forma de expressão que permite a materialização de experiências que, de outra maneira, permaneceriam silenciadas ou invisibilizadas. Assim, a técnica artesanal revela-se simultaneamente estética, simbólica e social, operando como instrumento de preservação da memória, denúncia da violência e construção de novos sentidos.

As histórias dessas mulheres ressoam com os arquétipos de resistência presentes em mitos e narrativas clássicas, nos quais o silenciamento feminino e a punição por ousar transgredir regras impostas são recorrentes. As narrativas de Aracne, Filomela e Medusa — cada uma em seu contexto simbólico — reflete tensões semelhantes às enfrentadas por essas mulheres, evidenciando que os mecanismos de opressão e controle sobre os corpos e as vozes femininas permanecem, embora transformados.

Ao transformar vidas interrompidas em narrativas bordadas, a performance estabelece um diálogo entre passado e presente, mito e realidade, memória e ação política. Cada ponto do bordado articula histórias individuais que, ao serem colocadas em diálogo com o espaço artístico, tornam-se visíveis ao público. Essa visibilidade não transforma a violência em algo positivo, mas cria um espaço de memória, reflexão crítica e engajamento social, permitindo problematizar as estruturas de poder que sustentam tais violências. Dessa forma, o bordado revela-se mais do que uma prática artesanal: é um gesto que articula história, memória e resistência, transformando experiências de violência em ação e visibilidade. Cada ponto bordado traduz a dor em reflexão, denúncia e criação, evidenciando o papel da arte como espaço de engajamento social e de construção de sentidos contra o apagamento das vozes femininas.

3 Criação da Persona – A Falecida

Nesta seção, o foco centra-se sobre a criação da persona A Falecida, desenvolvida no contexto da disciplina Cabaré: história, linguagem e práticas performáticas, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Christina Streva, junto à Linha de Pesquisa Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas (PCI) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Realizada em formato virtual³², a disciplina ocorreu entre abril e julho de 2021, com encontros semanais às quintas-feiras, das 10h às 12h. A construção de A Falecida foi apresentada em 22 de julho de 2021, durante a *Manhã Incoerente de Cabaré Virtual*, realizada via plataforma Zoom, com início às 10h, como atividade de encerramento da disciplina.

Ao longo do processo criativo, a persona passou a estabelecer um diálogo com a performance *Pra Casar*, relação que se configurou progressivamente a partir de convergências temáticas. A Falecida estrutura-se em torno da violência doméstica, tomando como referência campanhas de enfrentamento à violência contra a mulher, como *Meta a Colher* e *Sinal Vermelho*, e dialogando com trabalhos de artistas como Márcia X e Letícia Parente, cujas performances tensionam os limites entre arte, corpo e denúncia. A apresentação teve como objetivo investigar estudos sobre a criação de persona e a elaboração de um número performático dentro da linguagem do cabaré, articulando experimentação estética e reflexão crítica.

No processo de criação da persona cabaretista a composição construída inicialmente esteve entre dois caminhos distintos. O primeiro estava na esfera de personagem, composto por característica que vem da minha experiência no trabalho teatral com crianças e idosos. Do convívio com estes grupos localizei em mim hábitos realizados por essas duas categorias, tais como, lapsos de memória, leveza com os diversos acontecimentos na vida, conversa espontânea, entre outros e a partir deles veio o imaginário de minha persona. O segundo encaminhou-se ao tema com o qual já estava trabalhando: a violência contra a mulher.

³² O formato virtual da disciplina atendeu às Instruções Normativas n.º 007, de 23 mar. 2021, e n.º 009, de 6 abr. 2021, da UNIRIO, que regulamentaram a realização de atividades acadêmicas em regime remoto durante a pandemia de Covid-19. Disponíveis em: <https://www.unirio.br/arquivos/noticias/INGR007de23.03.2021UNIRIO.pdf> e <https://www.unirio.br/arquivos/noticias/INGR009de06.04.2021UNIRIO.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2026.

A primeira atividade proposta — a elaboração da Ficha da Persona como etapa inicial para a construção de uma colagem voltada à concepção da persona — evidenciou, desde o início, um impasse metodológico na investigação da persona. Esse “nó” emergiu a partir da indefinição sobre qual trajetória seguir na criação: optar por um viés cômico, que se afastaria das questões centrais tratadas na pesquisa da performance *Pra Casar*, ou adotar um caminho que estabelecesse uma continuidade temática com os debates propostos por esse trabalho performativo. Essa indecisão revelou-se como uma imprecisão estruturante na elaboração da imagem da persona, marcada por uma tensão entre a leveza cômica de uma primeira proposta e o peso das reflexões sobre a condição feminina em um país que, apenas no ano de 2020, registrou oficialmente 1.350 casos de feminicídio (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021).

Ficha da Persona	
Nome da Persona:	
Aspectos Pessoais:	Inocência e Rebeldia
Inspirações Ficcionalis:	Chiquinha, D. Neves, Noiva Cadáver.
Inspirações Reais:	Colette, Elis Regina, Joana d'Arc, Letícia Parente, Márcia X, Pagu.
Elemento da Natureza:	Água
Cor:	Azul
Animais:	Sereia
Objetos:	Agulha
Bordão:	Ih, esqueci!
Ações:	Costurar
Música:	Pagu (interpretação Maria Rita)

Figura 14: Ficha da Persona 01.

Fonte: Acervo pessoal (2021).

Ao concluir a colagem — sugerida como disparador imagético e sensível para a construção da persona —, tornou-se evidente que, apesar da expressiva presença de cores vibrantes e elementos visuais lúdicos, a composição apresentava um vínculo mais profundo com discussões acerca da condição da mulher na sociedade contemporânea. Os signos ali reunidos tensionavam o lugar social da mulher, revelando camadas de resistência, memória e denúncia, ainda que de maneira sutil ou metafórica. A colagem, portanto, se configurou

como um dispositivo crítico de reflexão sobre o feminino e seus atravessamentos sociais, culturais e políticos.



Figura 15: Colagem para concepção da persona A Falecida.
Fonte: Acervo pessoal (2021).

Passada a primeira apresentação deste esboço da persona me questionei a respeito do quão convencida estava a respeito do caminho que iria seguir nesta “pesquisa sobre si mesmo”, como afirma Streva:

Ao criar uma *persona*, o cabaretista está de certo modo se mascarando para entrar no *jogo* do cabaré. Ou seja, está se preparando para brincar. É interessante perceber essa característica dialetal do performer de cabaré que, ao mesmo tempo que utiliza matéria-prima do próprio ator, também se afasta de si próprio ao criar na verdade uma “máscara de si”. Como se pode perceber, nesse estágio do trabalho não existe ainda qualquer preocupação com construção de narrativa ou com elaboração dramatúrgica. A investigação é um trabalho pessoal e autobiográfico, ou melhor, uma pesquisa sobre si mesmo.

(STREVA, 2017, p. 256)

A partir desse entendimento, compreendo que minha persona, naquele momento, estava mais alinhada com aspectos que me acompanham desde a infância do que em diálogo direto com características meramente comportamentais. É a partir dessa consciência que se inicia a formulação da persona A Falecida.

A temática do casamento estava bastante presente nessa fase de composição da persona. Talvez por isso tenha surgido a inspiração na personagem Emily, do filme *A Noiva-Cadáver*, dirigido por Tim Burton. No dia 4 de julho de 2021, foi apresentada a performance *Pra Casar*, durante o curso da disciplina ministrada por Streva.

A imagem apresentada na colagem feita por mim como uma das atividades da disciplina ministrada por Streva (Figura 15), no entanto, é de difícil associação imediata a uma noiva. O véu torna-se pouco perceptível devido à transparência do material, e o vestido, composto por variadas lantejoulas coloridas, foi pensado para contrastar com o fundo branco do papel. São justamente esses elementos brilhosos e coloridos que delineiam o desenho da noiva — e é a partir dela que se inicia o processo de descoberta da persona.

3.1 Manhã Incoerente

No dia 11 de julho de 2021 o caso de violência doméstica cometido contra a arquiteta Pamella Holanda tomou conta dos telejornais brasileiros e outro fator chocante neste fato foi o aumento da quantidade de seguidores na rede social do agressor Iverson de Souza Araújo, popularmente conhecido por Dj Ivis. A campanha #MetaaColher³³ de prevenção ao feminicídio ficou em grande evidência naquela semana, convidando e alertando a sociedade mais uma vez a respeito da expressão popular “em briga de marido e mulher não se mete a colher”.

Movida por esse lamentável cenário, compreendi que meu número para a Manhã Incoerente necessitaria abordar a questão da violência contra a mulher. Para a construção da persona, estabeleci como recorte a figura da noiva cadáver e iniciei uma pesquisa sobre a origem da personagem Emily, protagonista do filme *A Noiva Cadáver*. Durante meus

³³**DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Segurança Pública.** Campanha lançada em 2019 pela Secretaria de Segurança Pública com o slogan “A melhor arma contra o feminicídio é a colher”. In: AGÊNCIA BRASÍLIA. Brasília, DF, 28 maio 2019. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2019/05/28/metaacolher-secretaria-de-seguranca-lanca-campanha-de-prevencao-ao-feminicidio/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

estudos, encontrei uma fábula russo-judaica³⁴ que serviu de base tanto para o filme de Tim Burton quanto para a Cia de Artes em Criação (RJ), na elaboração dramaturgica da montagem *Rhupá, a fábula da noiva cadáver* (2019). Nessa peça, o dramaturgo Cesar Valetim traça um paralelo com fatos reais da perseguição aos judeus na Europa e no Brasil. Segundo o grupo, na lenda em que a obra se inspira, jovens judias eram atacadas a caminho de seus casamentos, assassinadas de forma macabra e enterradas vestidas de noiva, com o objetivo de impedir o nascimento de novos judeus na Rússia.

Com uma imagem mais nítida do que eu estava buscando voltei à ficha da persona e fiz muitas mudanças, tais como: inclusão de um nome, alterações nos aspectos pessoais, ficcionais, incluí animais, objetos, um novo bordão, novas ações e mudança de trilha sonora. Essa revisão da ficha da persona tornou a construção mais consistente. Esta segunda ficha foi finalizada com a definição do número a ser apresentado na Manhã Incoerente.

Ficha da Persona	
Nome da Persona:	A Falecida
Aspectos Pessoais:	Raiva e Calma
Inspirações Ficcionais:	Noiva Cadáver
Inspirações Reais:	Colette, Elis Regina, Joana d'Arc, Leticia Parente, Márcia X, Pagu.
Elemento da Natureza:	Água
Cor:	Azul
Animais:	Gata preta
Objetos:	Batom Vermelho/Colher
Bordão:	Meta a Colher
Ações:	Reproduzir imagens que remetem ao contexto de violência doméstica, Realizar o Sinal Vermelho da campanha de defesa a mulher vítima de violência doméstica.
Música:	Thriller (versão instrumental - introdução) Michael Jackson

Figura 16: Ficha da Persona 02.

Fonte: Acervo pessoal (2021).

³⁴ Uma versão da lenda russa da noiva cadáver é o conto “The finger”, que pode ser lido no livro *Lilith's Cave. Jewish Tales of the Supernatural*. Selected and Retold by Howard Schwartz. Illustrated by Uri Shulevitz. Harper & Row, Publishers, Inc. New York, 1988. Há uma versão em português no site RECANTO DAS LETRAS. [S.l.]: [s.n.], 28 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/contos-goticos/6876470>>. Acesso em: 30 out. 2025.

A professora Cristina Streva solicitou que cada estudante apresentasse sua proposição para o número que seria apresentado na Manhã Incoerente. Naquele momento, eu pensava em trabalhar com os seguintes elementos: uma colher — em referência ao ditado popular já mencionado — e um vestido de noiva. Compartilhei com a turma a ideia de ambientar o espaço com uma iluminação azul. É importante destacar que essa disciplina ocorreu em formato remoto, ainda durante o período da pandemia de Covid-19. Não tivemos aulas presenciais e, portanto, toda a minha proposta de trabalho foi pensada para a câmera do computador, tomando-a como o espectador potencial da cena.

Na apresentação da proposta para o número que seria apresentado na Manhã Incoerente, compartilhei meu desejo de criar algo em torno do tema da violência contra a mulher. A imagem que me acompanhava era a de uma mulher vestida de noiva, em um ambiente iluminado por luz azul e com uma colher na mão. Percebia com nitidez os elementos que compunham a cena, mas ainda não sabia como articulá-los em uma construção cênica. Após o compartilhamento com a turma e considerar as observações da professora e dos colegas em aula, fiz as seguintes anotações:

Número: A Falecida

Proposta: vestida de noiva, com as partes do corpo que estiverem expostas maquiadas de branco e com marcas que remetam a agressão física, iluminação azul.

Observações feitas em aula: fundo musical que traga a ambientação de suspense/terror, trazer mais o rosto para a câmera, explorar a dor da mulher, adicionar o elemento do sangue alguma forma de violência que suje a figura em cena, manter luz azul de cenário com luz branca no rosto, usar de artifícios lúdicos e contar o conto das noivas mortas para impedir que nasçam mais crianças judias ou escrever um texto narrando o conto ao som de uma música que aumente o clima de história de terror, ou contar a história de uma mulher que já está morta falando do que lhe aconteceu em vida, assumindo essa persona e falar de si como se estivesse falando de outra mulher, colocando tudo isso em uma história de vida de forma não distanciada.

Refletindo a respeito das sugestões para o desenvolvimento do número optei por mudar a trilha sonora e produzir um número na linguagem dos vídeos de campanha em defesa das vítimas com uma comunicação mais visual. Analisando por este aspecto percebo que construí o número a partir de imagens que faziam referência ao contexto de violência doméstica apoiada na prática do *Tableau vivant*³⁵, esta técnica foi utilizada como um meio de capturar o efêmero e retratar os diversos aspectos da modernidade, expondo na sua estética a imobilidade e o silêncio, elementos que desejava explorar na elaboração do número. Deste modo é iniciada uma pesquisa de imagem intitulada “violência contra a mulher”, e outra “sinal de violência doméstica” onde foram selecionadas cinco imagens para serem incluídas no número.

Durante a realização das buscas por imagens na pesquisa “sinal de violência doméstica” surgiram imagens relativas a duas campanhas de auxílio a vítima no pedido de ajuda. A primeira imagem a ser analisada era a que parecia ser um sinal em língua de sinais, mas logo foi entendido que se tratava da campanha #SignalForHelp lançada inicialmente no Canadá pela *Canadian Women’s Foundation* em 14 de abril de 2020 e posteriormente nos Estados Unidos pela *Women’s Funding Network* (WFN) em 28 de abril de 2020. Essa campanha foi criada devido ao aumento dos casos de violência doméstica durante a pandemia COVID-19.

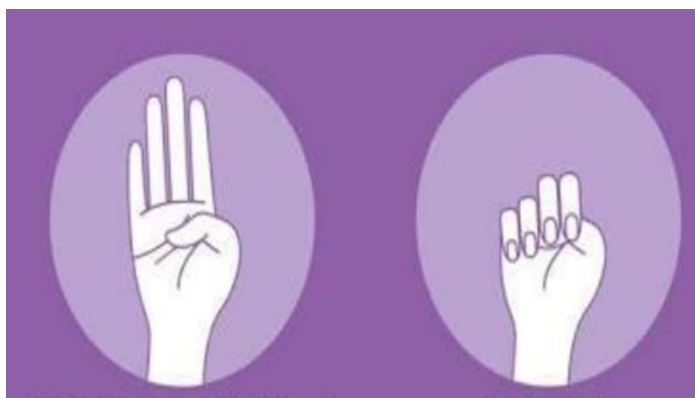


Figura 17: Signal For Help.
Fonte: REVISTA FÓRUM (2020)

³⁵ A expressão francesa, que pode ser traduzida como “quadros vivos”, foi incorporada ao português e a outros idiomas, como o inglês, para nomear esse tipo de prática dramática. Em alguns textos acadêmicos, também é possível encontrar a versão alemã *Lebende Bilder*, que significa “imagens vivas”. CRUZ, Nina Velasco e. O dispositivo do *Tableau vivant* e o gesto em *Faz que Vai* (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. *Galáxia* (São Paulo, online), n. 46, p. 1-16, 2021. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202146910>>. Acesso em: 30 out. 2025.

No Brasil foi lançada a Campanha Sinal Vermelho³⁶ em junho de 2020 em parceria com as farmácias do país. Ao mostrar o “X” feito com batom vermelho ou qualquer outro material, seja na palma da mão ou em pedaço de papel, o atendente da farmácia irá de forma reservada anotar os dados da vítima e acionar a Polícia Militar no telefone 190. A ligação pode ser feita com a vítima presente na farmácia ou após sua saída, como for mais confortável para ela.



Figura 18: Campanha Sinal Vermelho contra a violência doméstica. (imagem de referência 1)
Fonte: CRF-CE (2020)

Por haver uma campanha específica no Brasil de combate a violência contra a mulher e uma vez que a campanha #SignalForHelp não era tão difundida no país a imagem selecionada para compor o número A Falecida foi a da campanha Sinal Vermelho junto com mais quatro imagens de cenas de agressão física sofridas por mulheres. Desta maneira o número e o roteiro de cena ficaram definidos da seguinte forma:

³⁶ CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA; ASSOCIAÇÃO DOS MAGISTRADOS BRASILEIROS. Campanha Sinal Vermelho contra a Violência Doméstica. Brasília, jun. 2020. Disponível em: <<https://www.cnj.jus.br/programas-e-acoes/violencia-contra-a-mulher/campanha-sinal-vermelho/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

FICHA DE CONSTRUÇÃO DE NÚMERO

NÚMERO:	A Falecida
TEMAS ABORDADOS:	Violência contra a mulher
ELEMENTOS UTILIZADOS:	Denúncia social
TÉCNICAS UTILIZADAS:	Tableau vivant

Figura 19: Ficha de Construção de Número.
Fonte: Acervo pessoal (2021).

Roteiro de Cena

- 1-Entrar em cena ao iniciar o som de passos e caminhar em direção ao fundo da cena
- 2 - Virar e caminhar em direção à câmera subindo o véu
- 3 - Mostrar nomes de mulheres vítimas de feminicídio
- 4 - Descobrir o rosto
- 5 - Fazer poses que remetam ao contexto de violência doméstica no ritmo da música Thriller
- 6 - Pegar batom vermelho e fazer a letra “X” na palma da mão mostrando para a câmera.
- 7 - Fechar a câmera em *close* na letra “X” escrita na palma da mão.

A composição do número cênico foi elaborada a partir da seleção de quatro imagens extraídas da pesquisa intitulada 'Violência contra a Mulher', complementadas pela imagem da campanha 'Sinal Vermelho'. Na sequência, serão apresentadas as imagens que subsidiaram a construção simbólica e dramatúrgica da cena, evidenciando os principais eixos temáticos abordados pela investigação.



Figura 20: Representação da violência contra a mulher
(imagem de referência 2)
Foto: Felipe Carneiro (2020).



Figura 21: Representação da violência contra a mulher
(imagem de referência 3)
Fonte: METROPOLIS (2019)

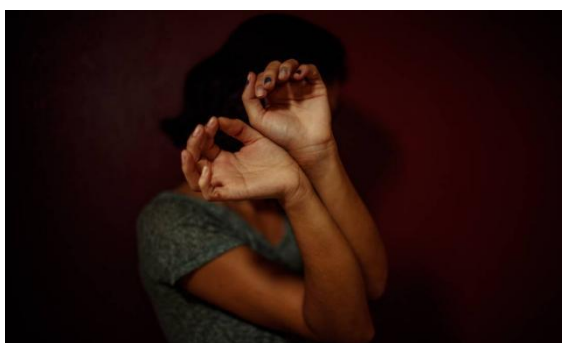


Figura 22: Representação da violência contra a mulher
(imagem de referência 4)
Foto: Daniel Marengo (2015)



Figura 23: Representação da violência contra a mulher
(imagem referência 5).
Fonte: EL ECONOMISTA (2020)

A partir das imagens selecionadas durante a pesquisa, foi construída uma composição visual que sintetiza os elementos simbólicos e temáticos abordados ao longo do estudo. Por meio dessa elaboração visual e corporal, buscou-se promover uma reflexão crítica sobre os mecanismos de opressão, bem como denunciar as formas de silenciamento que atravessam o cotidiano de muitas mulheres. A seguir, são apresentadas as imagens criadas a partir dessa composição, que materializam visualmente os sentidos elaborados ao longo do processo.



Figura 24: Releitura cênica da imagem referência 2.
Fonte: Acervo pessoal (2021).



Figura 25: Releitura cênica da imagem referência 3.
Fonte: Acervo pessoal (2021).



Figura 26: Releitura cênica da imagem referência 4.
Fonte: Acervo pessoal (2021)



Figura 27: Releitura cênica da imagem referência 5.
Fonte: Acervo pessoal (2021).



Figura 28: Releitura cênica da imagem referência 1.
Fonte: Acervo pessoal. (2021).

Ao finalizar a apresentação na Manhã Incoerente, notei que o número que já estava curto ficou ainda menor. Preocupou-me a provável imprecisão da cena naquele momento, mesmo estando ciente de que seria uma curta apresentação e que ainda tinha muito a amadurecer na construção, não esperava que a cena fosse tão rápida como foi. Por outro lado, estava satisfeita com a elaboração, pois o que havia começado de modo tão confuso estava muito melhor definido e direcionado, necessitando neste caso de dar prosseguimento ao que já estava iniciado

Após a apresentação, Strega fez as seguintes observações:

Construiu uma imagem e um visual forte. As imagens e a beleza na figura da noiva são lindas, porém o número é muito curto. Faltou acreditar mais na proposta e ir fundo no desenvolvimento da cena, pois a intervenção ficou muito pequena. Um dos números que não foi verborrágico, e poderia usar a Língua Brasileira de Sinais (Libras) para falar do silenciamento da figura dessa noiva mórbida que foi morta. Em vez de usar um cartaz que tanta gente mostra e funciona tanto, terminar falando pelas mulheres que são assassinadas todos os dias em nosso país em Libras. Se você falar em Libras não precisa explicar, quem entendeu, entendeu. Espero que você siga com o trabalho e desenvolva mais a ideia, pois tem potencial de uma cena muito potente e brilhante. (informação verbal)³⁷

Com base nas investigações realizadas no âmbito da criação da persona A Falecida, averigui que havia um vasto campo a ser explorado dentro da linguagem da performance de cabaré caso eu desejasse desdobrar a criação da persona A Falecida, uma figura que fala de inúmeras falecidas vítimas do mesmo crime: a violência contra a mulher. A construção dessa figura cênica constitui-se como uma estratégia artística potente para abordar temas sensíveis e urgentes, como a violência de gênero.

A Falecida foi concebida como uma figura alegórica e polifônica, que incorpora em si a memória e a voz de inúmeras mulheres assassinadas em decorrência da violência misógina estrutural. Nesse sentido, a persona não representa apenas uma individualidade, mas opera como uma entidade coletiva, um corpo-memória que se faz presença performática das ausências forçadas de tantas outras. A noção de corpo-memória aqui evocada se aproxima do que propõe Leda Maria Martins, em *Performance da oralitura: corpo, lugar da memória* (1997), ao refletir sobre a performance como lugar de inscrição

³⁷ Fala da Prf^a Dr^a Christina Strega na Manhã Incoerente de Cabaré Virtual em 22 de jul. de 2021.

e transmissão de memórias, em que o corpo se constitui como um arquivo vivo de experiências e histórias coletivas. Assim, A Falecida manifesta-se como um gesto de rememoração e resistência, um corpo que fala por aqueles silenciados, transformando a cena em espaço de denúncia e reexistência.

Através dessa criação, revela-se, para mim, um campo fértil para experimentações estético-políticas que articulam denúncia, memória e elaboração simbólica do luto, evidenciando como a linguagem do cabaré pode ser ressignificada enquanto ferramenta de enfrentamento, resistência e conscientização.

A pesquisa desenvolvida em torno da performance *Pra Casar* evidencia, portanto, a criação da persona A Falecida como um desdobramento significativo que explora as potências da linguagem cabaretista enquanto dispositivo estético, crítico e afetivo para a elaboração de reflexões acerca das violências de gênero no contexto contemporâneo. Ao articular memória e denúncia em uma experiência performativa que convoca o espectador à responsabilização ética e política, A Falecida revela-se como um corpo simbólico de resistência e de elaboração coletiva do luto. Sua presença cênica se configura como um espaço de reexistência, no qual a linguagem do cabaré — historicamente associada à subversão e à provocação — é reapropriada como meio de enfrentamento da violência misógina e da cultura de feminicídio.

4 A performance *Pra casar*

Este capítulo dedica-se à análise e à descrição do processo de criação da performance *Pra Casar*, núcleo artístico desta pesquisa. A partir da experiência performativa e das reflexões que a atravessam, busca-se compreender de que modo a figura da noiva pode ser reinscrita para deslocar seus significados e tensionar os códigos que sustentam suas representações. O percurso aqui apresentado evidencia a dimensão processual da obra, em que gesto, objeto e espaço se entrelaçam na construção de uma narrativa crítica aos regimes de representação do feminino. Para tanto, abordo as etapas de realização da performance em três contextos distintos — Valença, no interior do estado do Rio de Janeiro, e os bairros da Penha (zona norte) e de Copacabana (zona sul), na cidade do Rio de Janeiro —, nos quais diferentes espaços, encontros e circunstâncias contribuíram para a configuração final do trabalho.

A performance *Pra Casar* emerge de um cuidadoso planejamento individual, articulado a processos coletivos, nos quais cada decisão se imbrica à materialidade dos objetos e do espaço cênico. Essa materialidade tensiona e transforma, revelando os limites e as contradições que permeiam o imaginário social em torno do casamento. A figura da noiva é deslocada de seu papel convencional e passa a funcionar como provocação crítica, um dispositivo capaz de questionar normas, expectativas e representações simbólicas associadas à instituição matrimonial.

Desde a escolha dos materiais até os rastros deixados pelas ações performáticas, a construção deste trabalho se configura como um rito meticulosamente urdido, no qual cada etapa possui função estética, simbólica e narrativa. A preparação do traje, por exemplo, exige pesquisa, seleção e aquisição de elementos que transcendem o campo puramente do figurino, operando como registro do próprio cotidiano performativo da performer, ou seja, das práticas, gestos e decisões que compõem o processo de criação da performance. Cada peça, cada detalhe do traje, guarda e evidencia esses movimentos e escolhas, tornando visível a articulação entre o fazer manual, a reflexão crítica e a construção conceitual do trabalho. O vestido de noiva, enquanto objeto, torna-se registro de experiências, traço de memória e suporte para reflexão crítica.

Nesse processo, a busca por um vestido de noiva, iniciado em um passeio informal ao shopping Nova América, no Rio de Janeiro, inaugura uma espécie de dramaturgia expandida, na qual a performer entra em uma loja de aluguel de vestidos de noiva e finge

estar procurando o vestido do seu casamento próximo. A seguir, apresentam-se registros visuais desta etapa do processo, incluindo a prova do vestido em loja especializada, que evidenciam tanto o percurso de pesquisa quanto os gestos que antecedem a materialização final do traje performático.



Figura 29: Prova de vestido de noiva em loja especializada (vista frontal).
Foto: Heder Braga (2019).



Figura 30: Prova de vestido de noiva em loja especializada (vista posterior).
Foto: Heder Braga (2019).

A inserção nesse espaço especializado, o atendimento prestado pelas vendedoras, a experimentação dos vestidos e a escolha pelo “perfil princesa” entre os estilos variados apresentados compõem uma sequência de experiências que mescla realidade e fabulação, sustentando a performance em sua potência de verossimilhança. Dentro da loja, uma vendedora prontamente me atendeu, explicando os aluguéis de trajes para casamento e perguntando se eu gostaria de experimentar algum modelo. Concordei e fomos até o provador, onde ela me apresentou diferentes opções. Um vestido, em particular, chamou minha atenção, e exclamei: “É este aqui que eu quero!” A vendedora, percebendo meu gosto, comentou: “Então você está procurando pelo perfil princesa!” Confirmei, intuindo exatamente o que esse perfil representava: “Sim, exatamente! É esse mesmo, o perfil princesa!”.

Ao entrar na loja, eu ainda não sabia exatamente qual estilo de vestido me interessava. Durante a experimentação, assumi a postura de uma “noiva real” para compreender melhor os modelos disponíveis. Foi apenas quando a vendedora mencionou o “estilo princesa”, caracterizado pela saia volumosa, cintura marcada e visual romântico inspirado em contos de fadas, que percebi: era esse o estilo que me interessava. Essa escolha tensiona os imaginários dos contos de fadas, que historicamente moldam a construção social do feminino, orientando como a mulher deve ser, se relacionar no campo afetivo e até colocar em prática o desejo de correção do futuro marido. “Independentemente da realidade profissional/ conjugal da mulher e de sua satisfação com a mesma, os contos de fadas emitem a mensagem de que o casamento é o melhor caminho para a realização feminina – se não o único” (ROWE, 1979, *apud* MONTEIRO; ZANELLO, 2015, p. 39).

Nesse sentido, o traje de noiva não se limita a uma função utilitária: ele performa ao ativar no corpo um papel socialmente reconhecido, reinscrevendo a figura da “noiva” e seus códigos simbólicos; documenta ao registrar e materializar tanto uma tradição cultural quanto a experiência singular da escolha e do uso; e se constitui, assim, como um objeto-corpo que circula entre o mercado, a memória e a cena social, resiste ao ser reapropriado e negociado de acordo com desejos e condições concretas, e narra ao se tornar testemunho de histórias individuais e coletivas, produzindo sentidos que ultrapassam a materialidade do tecido.

Na sequência, registro o vestido escolhido em fotografias de frente e de costas.



Figura 31: Vestido da performance *Pra Casar* (vista frontal).

Fonte: Acervo pessoal (2025).



Figura 32: Vestido da performance *Pra Casar* (vista posterior).

Fonte: Acervo pessoal (2025).

O processo de criação do véu evidencia, de maneira singular, a dimensão artesanal que sustenta a performance. Bordar, nesse contexto, ultrapassa a esfera de uma habilidade técnica para assumir o estatuto de prática poética, pois cada ponto inscrito no tecido constitui uma forma de escrita simbólica. Tal gesto, repetitivo e minucioso, transforma-se em exercício de memória: ponto a ponto, o bordado registra a passagem do tempo e constrói uma narrativa que se mantém entrelaçada ao corpo da performer e à materialidade do tecido. Assim, o véu deixa de ser compreendido como um simples adereço nupcial e passa a operar como um suporte de inscrição, um campo de memória em que a violência contra as mulheres é exposta e denunciada pela via da delicadeza manual.

Nesse sentido, cada linha costurada atua como um traço narrativo, no qual técnica e sensibilidade não se dissociam. O ato de bordar implica presença, atenção e cuidado, instaurando um ritmo lento e cadenciado que contrasta radicalmente com a lógica acelerada da produção seriada e descartável. Essa temporalidade artesanal se coloca em oposição ao tempo linear e produtivista que rege tanto o comércio varejista — visível nos espaços do shopping e das lojas de aluguel de vestidos de noiva — quanto o fluxo incessante das redes sociais. O gesto manual, ao contrário, afirma-se como uma prática de resistência, recuperando uma temporalidade outra, mais íntima, na qual cada ponto é também marca de afeto e de persistência.

O véu, nesse processo, se constitui como um verdadeiro arquivo têxtil. Nele se inscrevem não apenas nomes, mas histórias, ausências e presenças que se entrelaçam na trama do tecido. A manualidade e o ritmo do bordado traduzem uma poética temporal e memorial, capaz de transformar o objeto em testemunho. Trata-se, portanto, de um trabalho em que a materialidade do ato artesanal dialoga com a corporeidade da performer e com a urgência da denúncia, produzindo uma obra que, ao mesmo tempo em que preserva lembranças, convoca reflexões sobre a violência de gênero e o lugar do feminino na sociedade contemporânea.

A seguir, apresentam-se registros visuais do processo de construção do véu, desde a escolha e manuseio dos materiais de costura, passando pelo teste do comprimento, a escrita e o bordado, até o resultado final, que materializa o esforço artesanal e a poética do gesto manual.



Figura 33: Tule e materiais de costura usados na confecção do véu.

Fonte: Acervo pessoal (2021).



Figura 34: Teste de comprimento do véu realizado em estacionamento de condomínio.
Foto: Vinícius Lavall (2021)



Figura 35: Ana Raquel bordando, no véu da performance, o nome de uma vítima de feminicídio.
Foto: Vinícius Lavall (2021).



Figura 36: Bordado finalizado do nome “THALIA” em vermelho, em letras maiúsculas, sobre tule preso ao bastidor.
Fonte: Arquivo pessoal (2021).

Bordar nomes no tule constitui uma ação que demanda aprendizado específico e dedicação por parte da performer. Esse processo envolve o uso de ferramentas próprias, como o bastidor e o lápis vermelho, que permitem inscrever a violência diretamente no corpo do traje. Assim, o acessório simbólico da noiva é ressignificado e transformado em um dispositivo de denúncia. Diferentemente de uma produção rápida e descartável, a confecção do véu exige tempo, paciência e precisão. Nesse sentido, o gesto manual, lento e cadenciado, reafirma uma prática de resistência.

O trabalho de refazer o bordado e os ajustes contínuos despertou em mim reflexões sobre a delicadeza e o rigor dessa prática artesanal. Bordar, pela primeira vez, implicou também debruçar-se sobre o simbolismo do ato. Pensei nas tradições populares ligadas ao casamento, como bordar os nomes das amigas solteiras na barra do vestido — gesto que guarda a promessa de que serão as próximas a se casar — ou marcar os buquês alugados com as datas das cerimônias, práticas associadas a desejos de sorte e continuidade. Nesse contexto, bordar os nomes de vítimas de feminicídio no véu foi uma tentativa de visibilizar histórias interrompidas, tensionando os rituais de casamento e de morte. A imagem do bordado vermelho em um véu branco carregava uma potência visual e simbólica que me motivou a explorar a contradição entre promessa e violência.

O trabalho com o véu envolveu ainda a escolha cuidadosa da grafia dos nomes e o próprio processo de bordar, em que cada ponto se converteu em registro material e simbólico, unindo técnica, memória e denúncia.

A seguir, apresento imagens da escolha da grafia do bordado, do modelo das letras, da grafia de alguns nomes das vítimas bordados no véu, dos materiais utilizados nesse processo e do véu com os nomes bordados.



Figura 37: Bordado “COMO BORDAR”.
Fonte: Andrea Catão, Pinterest (2025).

A B C D E F
G H I J L K
M N O P Q R
S T U V W X
Y Z

Figura 38: Letras do alfabeto em vermelho, utilizadas como modelo para o bordado dos nomes das vítimas de feminicídio. Fonte: Acervo pessoal (2021).

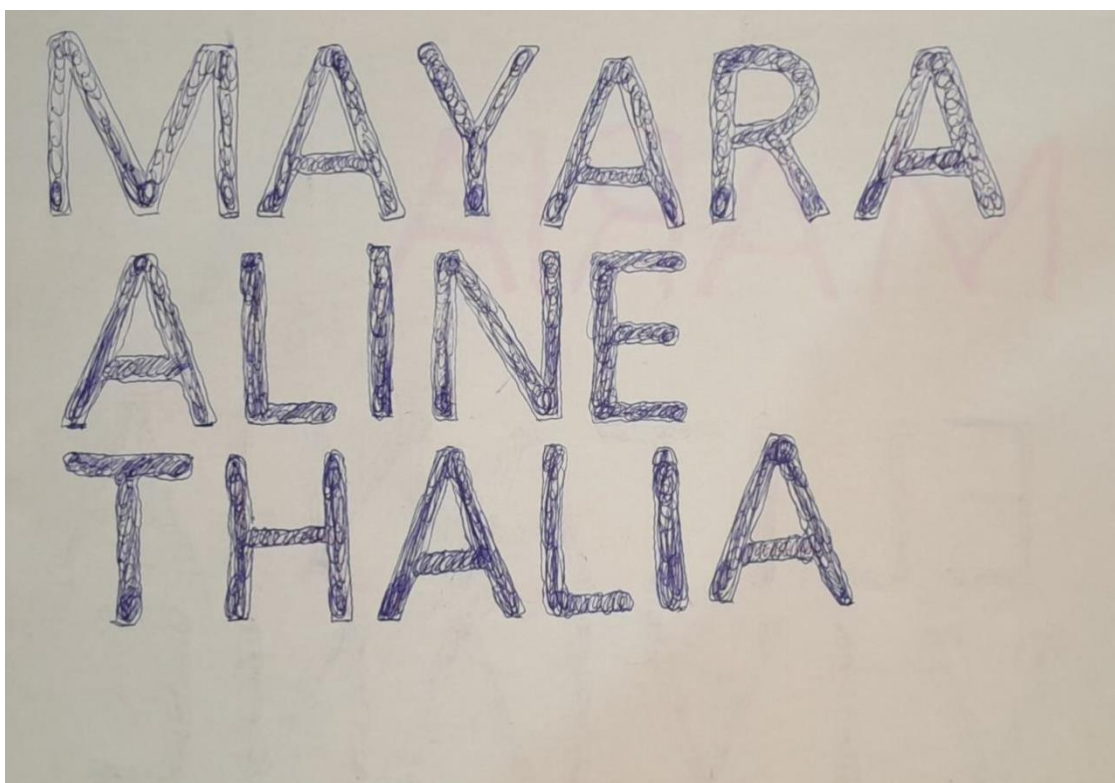


Figura 39: Nomes de vítimas de feminicídio (MAYARA, ALINE, THALIA) escrito em azul sobre papel A4.
Fonte: Acervo pessoal (2021).



Figura 40: Materiais para bordado: linha vermelha, bastidor, lápis vermelho sobre tule branco.
Fonte: Acervo pessoal (2021).

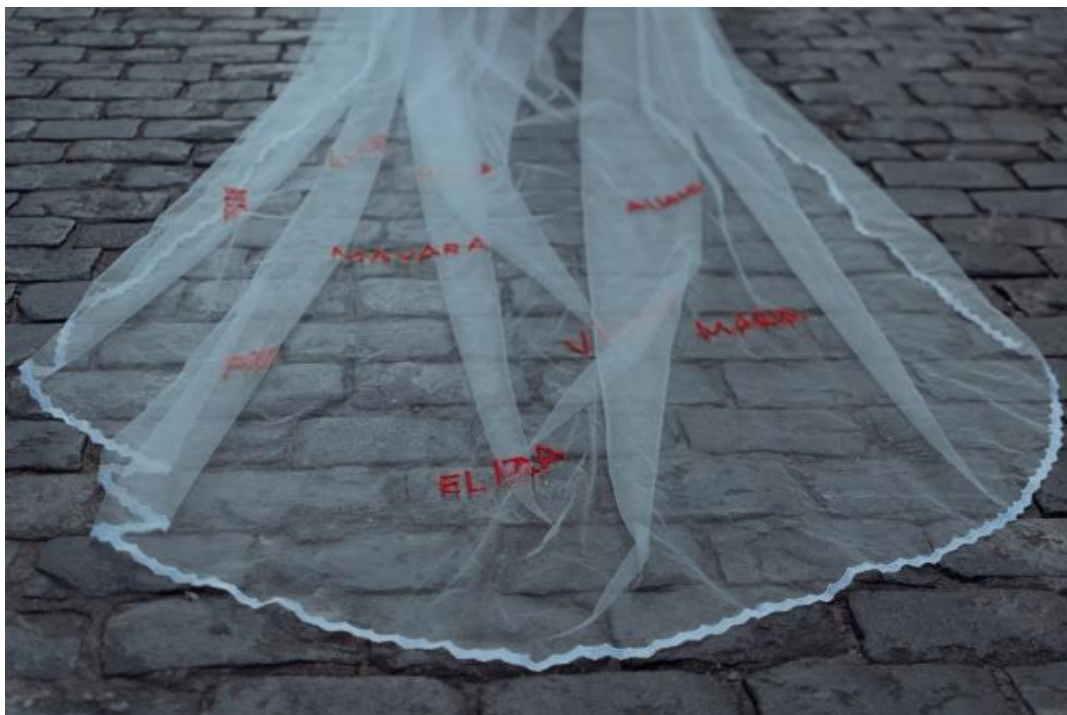


Figura 41: Cauda do véu com nomes de vítimas de feminicídio, estendida sobre o calçamento durante a performance em Valença-RJ.
Foto de Bruno S. Silva (2021).

O buquê, confeccionado com flores sempre-vivas³⁸ desidratadas e resistentes ao tempo, foi criado por Vinícius Lavall. Assim como o véu, o buquê carrega uma escolha estética marcada pela permanência: flores que não morrem e, portanto, tornam-se testemunhas silenciosas. Essa dimensão memorial conecta-se diretamente à temática da performance *Pra Casar*, oferecendo uma presença simbólica e duradoura para lembrar mulheres vítimas de violência letal. A seleção cuidadosa dos elementos da produção — a maquiagem, a máscara de renda e o sapato, encontrado ao acaso em uma loja durante uma caminhada pelo centro de Valença — evidencia o trânsito constante entre planejamento e acaso, entre decisão estética e resposta sensível ao contexto.

Essa estratégia de permanência e testemunho encontra eco de forma especialmente significativa na seguinte passagem de Hamlet:

HAMLET: Se você é um homem;
Me dá essa taça. Larga-a, pelos céus, deixa
comigo!
Ó Deus, Horácio, que nome execrado
Viverá depois de mim,
Se as coisas ficarem assim ignoradas!
Se jamais me tiveste em teu coração
Renuncia ainda um tempo à bem-aventurança,
E mantém teu sopro de vida neste mundo de dor
Pra contar minha história.

(SHAKESPEARE, **Hamlet**, ato 5, cena II,
tradução de Millôr Fernandes)

Ao entregar sua história a Horácio, Hamlet confere à memória o papel de preservadora da verdade diante da morte. Da mesma forma, o buquê de flores sempre-vivas, ao manter sua forma e coloração por anos, materializa essa função de testemunho silencioso. Enquanto as flores continuam presentes após o fim da performance, elas cumprem um gesto poético e ético: recordar e dar visibilidade às vidas interrompidas pela violência, tal como Hamlet confia a Horácio a tarefa de narrar sua história.

³⁸ O buquê de flores sempre-vivas surgiu de uma pesquisa visual na Internet. A denominação “sempre-viva” refere-se ao fato de que, após colhidas e secas, essas flores mantêm sua forma e coloração por anos. Essa permanência, aplicada à temática da performance *Pra Casar*, atua como testemunho silencioso dos feminicídios, lembrando as mulheres mortas por agressores.

As imagens a seguir apresentam a seleção de buquês de flores sempre-vivas que serviram de referência para o buquê da performance Pra Casar, além de registros do próprio buquê durante a apresentação, da máscara de renda e do sapato usados na performance. Esses elementos evidenciam a atenção à estética, à permanência simbólica e à memória presente na performance.



Figura 43: Buquê de noiva com flores sempre vivas.
Fonte: Elo7 (2021).



Figura 44: “Inspiração”.
Fonte: Livia Plácido, Pinterest (2021).



Figura 45: Buquê da performance *Pra Casa*, com parte do corpo da performer ao fundo.

Fonte: Ana Raquel S. / Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza – CE, 2023).



Figura 46: Performer segurando o buquê, vista de cima, durante a performance em, Orós-CE.
Foto: Vanessa Vidal (2023).



Figura 47: Close do rosto da performer com máscara e parte do véu durante a performance em Valença-RJ.
Foto: Bruno S. Silva (2021).



Figura 48: Pés da performer, com o esquerdo em movimento, e parte da barra do vestido de noiva.
Foto: Bruno S. Silva (2021).

A performance se materializa no espaço urbano de maneira relacional, instaurando uma presença que dialoga com o ambiente e com os transeuntes. A figura da noiva sozinha, deslocando-se entre bairros, provoca atenção e curiosidade, suscitando encontros inesperados e diálogos silenciosos com a cidade. Há um convite ao olhar, mas também uma suspensão deliberada da lógica da festa matrimonial; o que se apresenta é um rito sem altar, uma narrativa de ausência e memória.

O vestido, nesse contexto, funciona como um monumento efêmero, um corpo-espaço atravessado por afetações e impressões do cotidiano urbano. A sujeira que se acumula no tecido — lama, pedras, poeira de asfalto, chuva e areia — inscreve o tempo vivido no percurso, tornando visível o trajeto da noiva que caminha com destino ao cemitério. Cada marca no véu é testemunho silencioso de sua passagem, materializando a memória do espaço e da experiência.

Ao término de cada caminhada, o véu, como uma rede de pesca, recolhe folhas, galhos e outros vestígios do percurso. Ao se prender a esses elementos, rasga-se e se transforma, registrando materialmente o encontro da performer com o espaço urbano. Nesse gesto, em que o tecido toca o chão, enrosca-se, prende-se e se rasga, o corpo também se inscreve na cidade, revelando as tensões entre presença e fragilidade que atravessam o ato de caminhar sendo mulher. Ainda que não constitua o foco central da performance, a ação faz emergir sensações de exposição, vigilância e vulnerabilidade que acompanham o simples ato de deslocar-se sozinha, mesmo durante o dia. O movimento da performance, como em tantas situações cotidianas, evidencia as sutis fronteiras entre liberdade e controle, entre estar e ser observada, que marcam a relação feminina com o espaço público.

As imagens a seguir registram o véu durante a realização da performance, arrastando-se pelas ruas e exibindo dobras, sujeiras e rasgos que evidenciam o percurso da noiva e seu contato com o espaço urbano.



Figura 49: Captura de tela da performance *Pra Casar*, Fortaleza – CE, 2023, com o véu arrastando pela rua e parcialmente enrolado sobre o calçamento.
Captação: P.H. Ximenes, Thomaz Cavalcante e Vince Aderaldo (2023).



Figura 50: Performer andando com véu esvoaçante, arrastando-o sobre o solo de terra durante performance em Orós-CE. À direita, um menino de blusa verde é visto de costas, observando a ação enquanto a performer avança à sua frente.
Foto: Vanessa Vidal (2023).



Figura 51: Performer vista de costas no cemitério de Orós – CE, acompanhada de duas mulheres que interagem com o véu. À direita, Carlê Rodrigues, assistente de produção da performance; a outra, uma espectadora que, espontaneamente, retirava pequenas sujeiras acumuladas no tecido durante a caminhada.
Foto: Vanessa Vidal (2023).



Figura 52: Veu da performance *Pra Casa*, em Russas – CE, aberto com o auxílio de pessoas, mostrando nomes de vítimas de feminicídio e marcas de uso no tecido.

Foto: Jeremias Santiago (2023).

A performance *Pra Casar* dialoga com trabalhos de diferentes artistas que tomam o casamento como ponto de reflexão crítica, investigando como essa instituição produz expectativas sociais e culturais sobre a vida das mulheres. Em suas criações, Raísa Mousinho, Gabriela Estolano e Gaia Patrícia recorrem à figura da noiva e ao uso do vestido de casamento para tensionar os sentidos atribuídos ao matrimônio. Ao deslocarem esse símbolo para o campo artístico, elas revelam as pressões que ligam a realização feminina à vida conjugal e, ao mesmo tempo, abrem espaço para ressignificar esse imaginário em novas perspectivas.

A seguir apresento os trabalhos de cada uma dessas artistas destacando suas estratégias performativas e reflexões sobre o casamento.

O trabalho de Raísa Mousinho, parte de uma investigação sobre o casamento, tendo como elemento central o vestido de noiva de sua mãe. A artista utilizou esse objeto em ações performativas durante a pandemia de Covid-19, em 2020, incorporando-o ao cotidiano doméstico e expandindo sua experiência para o ambiente virtual, por meio da criação de um perfil no *Tinder*, rede social de relacionamentos. Essa estratégia possibilitou refletir sobre a figura da noiva, provocar estranhamentos em espaços digitais e explorar tensões entre permanência e efemeridade nas relações afetivas. O percurso se desdobrou ainda em uma cena ao vivo, apresentada on-line no Festival de Cenas Curtas, realizado entre 2020 e 2021, voltado a mulheres artistas e concebido pela produtora CRIA – Colaboratório Cultural, transmitido pela plataforma Zoom. Posteriormente, resultou no curta *Aquilo que eu não* (2023), selecionado no edital público Ondas da Cultura, da Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro, aprofundando sua pesquisa acerca das representações e sentidos atribuídos ao casamento.³⁹

³⁹ Esse conjunto de ações artísticas integra a tese *Prática Performativa e Saúde: diálogos para potencialização da vida*, defendida por Raísa Mousinho em 2025, sob orientação da professora Nara Keiserman (UNIRIO) e coorientação da professora Ana Cláudia Monteiro (UFF).



Figura 53: Foto da performance de Raísa Mousinho, na qual a figura da noiva aparece esfregando o chão do seu lar. A imagem está publicada em sua tese de doutorado.



Figura 54: Imagem publicada na tese de Raísa Mousinho. Trata-se do *print* do seu perfil criado na rede social *Tinder*.

A artista Gabriela Estolano, por meio de seu perfil na rede social Instagram @performer_impostora, divulgou a performance *Isto Não É Sobre o Amor!*, (2018), realizada como trabalho final da disciplina Atuação VI, conduzida pela professora Tania Alice, na UNIRIO, em 2018. O trabalho resulta do exercício À Deriva, que integra o módulo 4: Performance e Espaços Urbanos. Naquele ano atuei como monitora da disciplina, e acompanhei o desenvolvimento da turma da qual Gabriela fazia parte. Naquele semestre, o À Deriva foi proposto como um exercício individual: cada estudante deveria percorrer o seu próprio bairro e registrar a experiência em fotografias. Gabriela participou dessa Deriva inicial e, ao planejar o trabalho final da disciplina, retomou o conceito do exercício: percorreu novamente o seu bairro, desta vez vestida de noiva, usando um vestido do acervo de figurino da universidade, e registrou situações cotidianas, como comer um hambúrguer e beber cerveja, em fotografias que remetem a um *book* de casamento. Assim, ela transformou a experiência do módulo em uma apresentação final que reflete sobre expectativas de vida e o confronto entre planos pessoais e realidade cotidiana.

A performer descreve a ação da seguinte maneira:

“Isto é sobre os planos que não dão certo. Eu, ou melhor, a minha eu do passado, planejava se casar aos 27 anos e tinha plena convicção de que isso de fato iria acontecer. Eu, ou melhor, a minha eu do presente, tem 27 anos e não tem estrutura nenhuma para estar casada, nem emocional, nem financeira, nem psicológica... Esta imagem é a representação do encontro das minhas duas eus. A eu do passado, com o seu vestido de noiva deslumbrante escolhido a dedo, e a minha eu do presente jantando mais um podrão como faz todos os dias.”⁴⁰

(ESTOLANO, 2020)

A seguir, apresentam-se fotografias da performance de Gabriela Estolano, que registram momentos do trabalho conforme relatado acima.

⁴⁰ Perfil da artista no Instagram: Gabriela Estolano (@performer_impostora). Legenda da performance *Isto Não É Sobre o Amor*, publicada em 20 de fevereiro de 2020, disponível em: <https://www.instagram.com/performer_impostora/>. Acesso em: 20 de ago de 2025.



Figura 55: Gabriela Estolano manipulando alimento durante a performance *Isto Não É Sobre o Amor!*, Rio de Janeiro 2018. Imagem cedida por Estolano. Foto : Lucas Maia (2018).



Figura 56: Gabriela Estolano, sentada à mesa de bar, durante a performance *Isto Não É Sobre o Amor!*, Rio de Janeiro 2018. Imagem cedida por Estolano. Foto: Lucas Maia (2018).

Em *Rupturas* (2019), a artista-performer Gaia Patrícia ocupa espaços públicos do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense, territórios que integram sua vivência cotidiana e sua trajetória artística, utilizando o corpo vestido de noiva como dispositivo poético e crítico. A escolha da figura da noiva atua como um signo carregado de expectativas sociais e culturais sobre a experiência feminina, especialmente no que diz respeito à crença de que a realização plena da mulher estaria necessariamente vinculada ao matrimônio.

De acordo com informações compartilhadas pela artista por e-mail, o local de realização da performance era sempre definido previamente, assim como o trajeto a ser percorrido. Gaia compreendia o deslocamento como parte integrante da ação, considerando-se “em estado de performance” desde o momento em que se vestia e se preparava para sair — geralmente na casa de um amigo que a acompanhava durante o trabalho. Esse entendimento amplia a noção de performance, incluindo o percurso como espaço de experimentação e presença. *Rupturas* tinha duração variável, em média cerca de uma hora, podendo se estender ou encurtar conforme as circunstâncias do momento. Durante o percurso, Gaia alternava o caminhar com pausas em que fumava, bebia vinho ou sentava-se em um bar, mantendo a coerência estética e poética da ação. Sua relação com o público se dava principalmente pelo olhar, evitando diálogos ou explicações diretas — o que favorecia interpretações abertas e múltiplas por parte dos espectadores. O vestido de noiva, adquirido especialmente para o trabalho, constituía o elemento simbólico e material central dessa criação.

A performance nasce de uma experiência da artista: a ruptura com um relacionamento marcado por opressões e limitações. A partir dessa vivência íntima, Gaia expande sua narrativa individual para um campo coletivo, transformando dor e resistência em gesto artístico capaz de provocar múltiplas camadas de leitura. Ao transitar em traje nupcial pelo espaço urbano, ela instaura um estranhamento que atravessa os transeuntes, despertando reações diversas — da curiosidade à inquietação, da identificação ao incômodo.

É nesse entrecruzamento entre experiência pessoal e crítica social que a performance *Rupturas* tensiona o lugar da mulher na sociedade e problematiza as estruturas que buscam limitar sua autonomia. De forma semelhante, *Pra Casar* utiliza vivências femininas e o gesto de ocupar o espaço público vestida de noiva para ampliar a discussão sobre a violência de gênero, incluindo o feminicídio, promovendo reflexão e sensibilização do público. Ambos os trabalhos mostram como a performance pode atuar como recurso para questionar normas sociais e colocar em pauta questões urgentes que atravessam a vida

das mulheres. A seguir, registros da performance *Rupturas*, realizada em 2019 no Rio de Janeiro.



Figura 57: Gaia Patrícia vestida de noiva segurando uma garrafa em *Rupturas*, Rio de Janeiro, 2019. Imagem cedida por Gaia Patrícia. Foto: Fernanda Klen (2019).

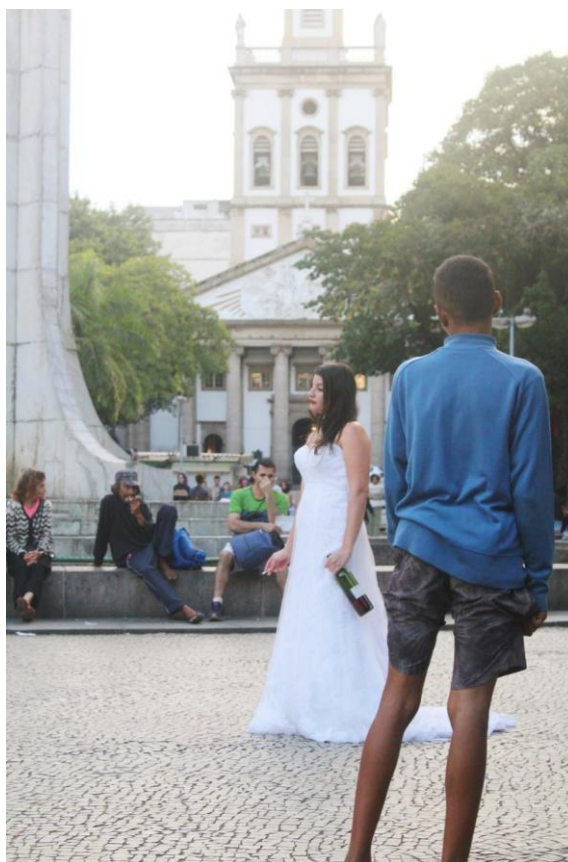


Figura 58: Gaia Patrícia observada pelo público em *Rupturas*, Rio de Janeiro, 2019. Imagem cedida por Gaia Patricia. Foto: Fernanda Klen (2019).

A diferença entre o uso afetivo do vestido por Raisa Mousinho, o uso institucional do vestido por Gabriela Estolano e o uso autônomo do vestido por Gaia Patrícia evidencia a força do objeto como elemento performativo. No caso de Raisa, o vestido carregava memórias familiares — pertencentes à mãe da artista — o que impunha limites sobre o que poderia ser feito durante a performance; o cuidado da artista não se dava pelo vínculo afetivo próprio, mas pelo respeito à memória e ao desejo de quem tinha essa ligação emocional com a peça. Já no trabalho de Gabriela, o cuidado necessário vinha das regras institucionais do acervo de figurino da universidade, garantindo que o objeto pudesse ser reutilizado em outras produções artísticas. Em *Rupturas* (2019), Gaia Patrícia adquiriu um vestido de noiva especificamente para a realização da performance, instaurando uma outra relação com o objeto: livre de vínculos afetivos e de restrições institucionais. Assim, em todos os casos, o vestido passa a atuar como elemento estruturante da performance, moldando gestos, escolhas e sentidos, e mediando a relação entre a artista, o público e o espaço.

Essas referências não apenas ampliam o campo de sentido da performance, como fortalecem o desejo de desdobrá-la em ações coletivas, como a proposição de uma "marcha das noivas". Trata-se de imaginar uma rua tomada por mulheres vestidas de noiva, caminhando juntas, em oposição à imagem solitária da noiva errante. Tal imagem ressoa nas reflexões de Marcos Bulhões (2021) e dos membros do Laboratório de Práticas Performativas da USP no texto *Arquiteturas do Corpo e Coralidades nas Pesquisas Artísticas e Acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas*, onde os autores afirmam que os corpos em coletivo produzem espacialidades sensíveis e tensionam as estruturas da cidade:

*As coralidades performativas diferem das coralidades teatrais porque são modos de ocupação de corpos em potência nos espaços que instauram imagens, sonoridades e ações poéticas que não estão necessariamente a serviço de narrativas pessoais ou do esclarecimento de acontecimentos históricos ao público. O confronto do espectador com a presença de corpos que não mimetizam as ações do cotidiano e são ampliados por arquiteturas visuais da ordem do extraordinário, revelando imagens com força simbólica para operar o estranhamento crítico do real. O efeito de coralidade se materializa de forma *uníssona*, quando a mesma imagem ou ação é replicada em vários corpos, ou *polifônica*, quando a diversidade das figuras e ações que ocupam o mesmo tempo e espaço forma um corpo coletivo que revela estados*

psíquicos, situações sociais, ações poéticas e posicionamentos políticos que dizem respeito a um determinado grupo social. (MARTINS, 2021, p. 366)

Pra Casar abre um campo de pesquisa que vai além da performance em si, explorando vestígios materiais, memórias bordadas e documentos audiovisuais que indicam possibilidades futuras. O vestido permanece como corpo-objeto em estado de uso — vestível, coletivo e político, na medida em que produz relações entre corpos, entre pessoas, entre o individual e o coletivo. A noiva que caminha não celebra um enlace, mas inscreve no espaço público o seu direito de existir. Para compreender mais detalhadamente a ação de *Pra Casar*, é pertinente analisar a performance a partir do conceito de *Programa Performativo*, conforme Eleonora Fabião (2013), buscando também articular essa análise com as discussões de Arte Socialmente Engajada propostas por Pablo Helguera (2011)

No artigo *Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência* (2013), Eleonora Fabião aborda o seu conceito programa performativo, inspirado em Gilles Deleuze e Félix Guattari, a partir da noção de Corpo sem Órgãos. Para a autora a ideia é compreendida como uma prática performativa que articula suas raízes filosóficas e sua aplicação concreta na criação artística. Ela define o conceito da seguinte forma:

Programa é motor de experimentação porque a *prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política.

(FABIÃO, 2013, p.4)

Do ponto de vista pragmático, Eleonora Fabião enfatiza que:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. [...] Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado — sem adjetivos e com verbos no infinitivo — mais fluida será a experimentação.

(FABIÃO, 2013, p.4)

Para ilustrar a concepção de programa performativo proposta por Eleonora Fabião, selecionei quatro exemplos que me pareceram evidenciar diferentes maneiras pelas quais podemos ver como essa ideia se manifesta na prática artística.

O primeiro exemplo é o livro *Grapefruit* (1964), de Yoko Ono, uma coletânea de instruções poéticas que funcionam como programas abertos. Suas orientações — como “Passe uma semana rindo” ou “Escreva todas as coisas que você quer fazer. Peça aos outros que as façam e durma até que terminem de fazê-las. Durma tudo o que puder.” ou “voe”, convidando o leitor-performer a criar situações a partir delas. Dessa forma, o programa performativo se apresenta como um dispositivo que organiza a ação e a experiência, ainda que de modo aberto e imaginativo. No caso de Yoko Ono, as proposições estão direcionadas para o outro, para o leitor, e não necessariamente para a autora.

Em seguida, a performance *Pancake* (2001), de Márcia X., também evidencia a estruturação de um programa performativo oferecendo as instruções necessárias para a realização da performance. A descrição estabelece um roteiro de gestos e circunstâncias que organiza a experiência, demonstrando outra forma de concretização do conceito.

Pancake – performance instalação

Descrição: Em pé, dentro de uma bacia de alumínio (80 cm de diâmetro), abro uma lata de Leite Moça utilizando uma marreta pequena e um ponteiro. Derramo o leite condensado sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todas as latas. Em seguida abro um pacote de confeitos coloridos colocando o conteúdo numa peneira. Peneiro os confeitos sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todos os sacos de confeito. Os vestígios resultantes da performance permanecem em instalação.⁴¹

(Marcia X, 2001)

O terceiro exemplo aborda dois momentos distintos na carreira de Marina Abramović, revelando variações na maneira como o programa performativo se manifesta. Em *Rhythm 0* (1947), a artista submeteu-se à ação do público, Abramović recorda:

⁴¹ X, Márcia. *Pancake* (2001). Disponível em: <<http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=1>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

Eu queria ver o que aconteceria se colocasse 72 objetos sobre uma mesa e desse ao público a oportunidade de fazer o que quisessem comigo durante um período de seis horas. Queria ver até onde eles iriam sem que eu fizesse nada.⁴²

(ABRAMOVIĆ, 2011)

Décadas depois, em *The Artist Is Present* (2010), Abramović propõe um programa mais estruturado e introspectivo, no qual a presença da artista orienta a experiência de cada participante. Ela relata:

[...] dei instruções muito rígidas ao público: vocês podem se sentar na minha frente pelo tempo que quiserem e se envolver com o olhar, nada mais.[...] eu isolei o público, um a um, mas ainda dentro do grupo, porque qualquer pessoa que se sentasse à minha frente era fotografada, filmada, observada por mim e pelo público em geral, e não havia para onde ir, a não ser para o mais profundo de si mesmo.⁴³

(ABRAMOVIĆ, 2011)

⁴² “I was very young, when I performed *Rhythm 0*, only about 23, and pretty crazy. I laid out a pistol and a bullet, and wrote in a statement that I would take all responsibility if anyone used the pistol and killed me. That performance was really coloured by my anger at the public at that time because performance art was being ridiculed. I wanted to see what would happen if I put 72 objects onto a table, and gave the public the opportunity to do whatever they wanted to me in a period of six hours. I wanted to see how far they would go without me doing anything. I had been criticised as a sadist and masochist so I decided to take a totally passive role, which required me to be present and very stoic. If they changed my body position, I stayed in that same position. I became a puppet for the public. At the end of the performance, I realised that the public can kill you. I was lucky I survived”. ABRAMOVIĆ, Marina. Marina Abramović interviewed. Trebuchet Magazine, Londres, 2011. Disponível em: < <https://www.trebuchet-magazine.com/marina-abramovic-interview/> >. Acesso em: 1 set. 2025. Tradução minha com apoio da ferramenta DeepL.

⁴³ “Twenty five or so years later, I created *The Artist is Present* and I gave very strict instructions to the public: you can sit in front of me for as long as you want and engage in the gaze, nothing else. With *Rhythm Zero*, the reaction I got from the public was very violent and ugly – they cut my skin, drank my blood and stuck thorns into my body. With *The Artist is Present*, the reaction of the public was very emotional. They cried, and really got in touch with their deeper self. In that performance, I isolated the public, one on one, but still within the group because anyone who sat in front of me was photographed, and filmed, and watched by me and watched by the wider audience, and there was no where to go expect deeper into themselves and when that happened, it was very emotional. I could have done *The Artist is Present* when I was young. I didn’t have the experience, the willpower, concentration or wisdom.” ABRAMOVIĆ, Marina. Marina Abramović interviewed. Trebuchet Magazine, Londres, 2011. Disponível em: <<https://www.trebuchet-magazine.com/marina-abramovic-interview/>>. Acesso em: 1 set. 2025. Tradução com apoio da ferramenta DeepL.

Esses dois momentos distintos da carreira da performer ilustram variações do conceito de programa performativo: no primeiro, aberto e arriscado; no segundo, estruturado e orientado à experiência emocional profunda do público.

O quarto exemplo apresenta um programa performativo diretamente concebido por Eleonora Fabião, retirado do livro *Ações* (2015), no qual a artista documenta e organiza os trabalhos desenvolvidos por ela. Intitulado “Ações Cariocas #2: bandeira”, o programa orienta a performer a executar ações específicas:

De pés descalços, sentada diante de uma mesa ao meio-dia, cortar as palavras "ordem e progresso" estampadas na bandeira brasileira. Costurar uma tarja branca no espaço aberto pelo corte. Separar as letras e recombina-las para formar novas palavras.

(Fabião, 2015, p.18)

Nesse caso, trata-se de um exemplo do próprio programa performativo que a autora conceitua, estruturado segundo suas diretrizes, embora os exemplos anteriores não tenham sido pensados dentro da estrutura formal definida por Eleonora Fabião, eles também configuram programas performativos, na medida em que fornecem instruções ou orientações específicas que guiam a execução da performance.

É a partir desse enquadramento conceitual que apresento, a seguir, a formulação do programa performativo de *Pra Casar*, concebido em sintonia com tais princípios: Vestir-se de noiva, usando um véu bordado com nomes de mulheres vítimas de feminicídio, e caminhar lentamente de uma igreja até um cemitério, ao som da marcha nupcial. Ao se aproximar do cemitério, interromper o som da marcha nupcial. Ao chegar no cemitério, acender uma vela e encerrar a performance. Durante o percurso está aberta a interação com o público. Não permitir violência.

No âmbito das reflexões propostas por Pablo Helguera em *Educação para uma Arte Socialmente Engajada* (2011), a performance *Pra Casar* pode ser lida como um dispositivo que tensiona a noção de “artista individual”. Para Helguera, o artista individual não desaparece na prática socialmente engajada, mas desloca sua função: em vez de ocupar o lugar centralizador da criação, passa a atuar como mediador de situações em que outras vozes podem emergir.

Dessa maneira, percebe-se um distanciamento crítico de outras formas de fazer arte (centradas e construídas essencialmente na personalidade do artista), inerente

à arte socialmente engajada, a qual, por definição, depende do envolvimento de outros, além daquele que promove a obra de arte.

(HELGUERA, 2011, p.36)

A partir dessa perspectiva, Helguera sublinha a importância de deslocar o foco do artista individual para experiências coletivas, nas quais o sentido da criação se constrói a partir da participação social. É nesse sentido que ele cita trabalhos como o de Santiago Sierra, *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*⁴⁴ (2000), no qual o artista contrata trabalhadores para permanecer dentro de caixas de papelão, tornando visível a exploração e precarização a que estão submetidos, enquanto ele próprio se mantém ausente da ação, ou ainda *Key to the City*⁴⁵ (2010) de Paul Ramírez Jonas, na qual a visibilidade recai sobre os cidadãos que recebem a chave da cidade, as quais são entregues uns aos outros com base em critérios pessoais de reconhecimento, tornando a circulação e o valor simbólico da chave parte da experiência coletiva, enquanto a presença autoral do artista permanece em segundo plano, apenas estruturando as regras do processo.

Diferentemente desses exemplos, em *Pra Casar*, a performer permanece em cena e sua presença é central para o acontecimento, no entanto, essa centralidade não se organiza a partir da lógica da “artista individual”, mas antes como dispositivo que tensiona memórias, símbolos e experiências sociais compartilhadas. Vestida de noiva, bordando nomes de mulheres vítimas de feminicídio em seu véu ou caminhando em direção ao cemitério, a artista atua como catalisadora de uma experiência coletiva que convoca o público a participar do percurso e a refletir sobre a violência de gênero. Assim, ainda que mantenha a figura do performer em evidência, *Pra Casar* se inscreve na lógica da arte socialmente engajada delineada por Helguera, na medida em que sua presença funciona como dispositivo para ação coletiva, tornando o público co-criador do sentido da performance. *Pra Casar* não depende apenas da presença ou habilidade da artista individual, mas da elaboração crítica compartilhada em torno de questões sociais urgentes, como a violência de gênero.

⁴⁴ SIERRA, Santiago. *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes* (2000). Disponível em: <https://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php>. Acesso em: 01 set. 2025.

⁴⁵ JONAS, Paul Ramirez. *Key to the City* (2010). Disponível em: <<https://paulramirezjonas.com/key-to-the-city>>. Acesso em: 1 set 2025.

A dimensão coletiva, portanto, não se apresenta como um grupo previamente constituído ou como uma comunidade organizada em torno de um projeto contínuo, mas como um coletivo contingente e efêmero, formado pelos transeuntes que, ao cruzarem com a ação, escolhem ignorar, registrar ou interagir com a figura da noiva. É nesse encontro fortuito que se estabelece o campo social de *Pra Casar*, em diálogo com a proposição de Helguera de que a arte socialmente engajada se dá no intervalo entre o gesto do artista e a participação dos outros.

Entre práticas simbólicas e reais da arte socialmente engajada, a performance *Pra Casar* situa-se em uma zona de fronteira. Por um lado, a imagem da noiva que caminha lentamente pelas ruas, em silêncio, remete a uma dimensão simbólica, na medida em que mobiliza imaginários coletivos sobre casamento, gênero e expectativas sociais. No entanto, a ação não se restringe à representação: ao se colocar no espaço urbano e condicionar sua interrupção apenas à intervenção de um transeunte, a performance gera relações efetivas, concretas e imprevisíveis. O encontro com o público circunstancial não é metafórico, mas real, pois interfere na rotina da cidade e nos corpos que a habitam, produzindo deslocamentos, diálogos ou reações diversas. Nesse sentido, *Pra Casar* não apenas simboliza a crítica, mas a encarna na experiência relacional, operando como uma prática socialmente engajada que transita do plano da metáfora à esfera da ação.

Essa dimensão relacional e imprevisível da performance, que envolve o público de maneira autônoma e situacional, pode ser articulada a partir das categorias de participação proposta por Helguera. De acordo com essas categorias:

- 1 Participação nominal. O visitante ou observador contempla o trabalho de uma maneira reflexiva, que, embora em um distanciamento passivo, é uma forma de participação.
- 2 Participação dirigida. O visitante realiza uma tarefa simples para contribuir na criação do trabalho.
- 3 Participação criativa. O visitante fornece conteúdo para um componente do trabalho em uma estrutura estabelecida pelo artista.
- 4 Participação colaborativa. O visitante divide a responsabilidade pelo desenvolvimento da estrutura e do conteúdo do trabalho em um diálogo direto e colaborativo com o artista.

(HELGUERA, 2010, p.40)

A performance *Pra Casar* pode ser compreendida como uma experiência de participação criativa. O público que se depara com a figura da noiva em silêncio, atravessando lentamente o espaço urbano, não permanece apenas como um público que observa de maneira contemplativa de forma reflexiva, como na participação nominal, tampouco recebe instruções prévias que configurem uma participação dirigida. Também não há colaboração no nível da concepção de um projeto, o que afastaria a performance da categoria de participação colaborativa. O que se estabelece é um campo de abertura no qual o transeunte decide de forma autônoma se e como irá interagir: ignorando, acompanhando, questionando ou dialogando com a performer. Cada resposta é inventada no encontro, compondo o acontecimento performático de maneira singular e imprevisível. Dessa forma, *Pra Casar* opera a partir de um modelo de participação criativa, no qual o público, de maneira autônoma e situacional, contribui para a construção do acontecimento performático.

No que diz respeito ao esforço e ao tempo, Helguera observa que não é possível alcançar objetivos significativos sem investimento contínuo, assim como “não consegue aprender um idioma em um dia; você não consegue se tornar um especialista em artes marciais em um workshop no final de semana” (HELGUERA, 2011, p.42). Nesse sentido, o autor refere-se sobretudo a práticas de longo prazo, desenvolvidas de forma colaborativa e comunitária, nas quais o engajamento se constrói pela convivência prolongada. Já em *Pra Casar*, a relação com o tempo se dá de maneira distinta: não se trata de um processo estendido, mas em uma mesma ação performativa, repetida em contextos diversos. A figura da noiva que caminha lentamente pela rua, sustentando a ação em silêncio, instaura uma pausa inesperada no ritmo da vida urbana e exige do público circunstancial uma disponibilidade momentânea para interromper sua rotina. Do mesmo modo, a artista mobiliza esforço corporal contínuo para manter a ação até o fim do percurso. Assim, ainda que efêmera, a performance revela que o engajamento social também pode emergir em experiências breves, desde que se compartilhe tempo e disposição, destacando a dimensão pedagógica presente no compartilhamento e na participação durante a ação.

Considerando a participação do público, é importante também refletir sobre o público-alvo de *Pra Casar*. Helguera afirma que “Para alcançar os resultados que desejam, os artistas devem ser claros consigo mesmos ao articularem os públicos para os quais desejam falar e compreenderem o contexto com o qual estão lidando” (HELGUERA, 2010, p.44). Precisei refletir detidamente sobre o público-alvo da performance *Pra Casar*, uma vez que inscrevi o projeto em editais de fomento à cultura nos quais me vi obrigada a

elaborar essa definição. Dessa forma o público-alvo foi definido da seguinte forma: “A performance *Pra Casar* visa atingir um público-alvo heterogêneo e diversificado composto por homens e mulheres de 12 a 60 anos, das classes sociais C, D e E, que frequentam as áreas centrais das cidades: comerciantes, comerciários, funcionários de escritórios, funcionários públicos, população em situação de rua e consumidores do comércio. A intervenção promovida em espaços públicos busca alcançar um público que por diversos motivos não frequenta o edifício teatral. Em especial, *Pra Casar* pretende dialogar com mulheres adultas que em algum momento já sofreram ou estão sofrendo qualquer tipo de violência, para encorajá-las a denunciar e demonstrar que elas não estão sozinhas.” Dessa forma, a definição do público-alvo orienta as escolhas de execução da performance e contribui para que *Pra Casar* cumpra seu objetivo de conscientizar e combater a violência contra a mulher, com ênfase no feminicídio e suas implicações sociais.

Após a discussão sobre programa performativo e arte socialmente engajada, é possível exemplificar essa abordagem a partir de um registro estruturado do próprio processo criativo. A seguir, apresento uma ficha que organiza as etapas de *Pra Casar*, articulando reflexão e prática performativa.

O termo “Fichas Performáticas” é usado pela artista-pesquisadora, Tania Alice para nomear o sumário de seu livro *Manual para performers e não-performers: 21 ações artísticas para produzir felicidade* (2020). Ela não conceitua o termo; trata-se apenas de uma escolha de nomenclatura. No meu caso, a referência serve como ponto de diálogo: embora eu não siga exatamente suas categorias, elaborei minhas próprias fichas com o objetivo de organizar estruturalmente as etapas de *Pra Casar* e refletir sobre o processo de realização da performance, funcionando como um fichamento performativo do meu trabalho.

Título da Ação: Pra Casar

Performadora: Ana Raquel

Programa Performativo: Vestir-se de noiva e caminhar lentamente de uma igreja até um cemitério, ao som da marcha nupcial. Ao se aproximar do cemitério, interromper o som da marcha nupcial. No véu deverá ter bordados os nomes de mulheres vítimas de feminicídio. Ao chegar no cemitério, acender uma vela e encerrar a performance. Durante o percurso está aberta a participação com o público. Não permitir violência.

Intenção: Propor uma aparição poético-política que tensiona a imagem tradicional da noiva e do casamento, ativando a cidade como campo relacional e corpo-memória, em diálogo com a memória das mulheres vítimas de feminicídio e com a resistência estética e social.

Natureza da ação: Ação performativa urbana relacional

Local: Espaços urbanos, com percurso que sai de uma igreja e segue em direção a um cemitério.

Duração: Indeterminada — o percurso e as permanências dependem da distância entre a igreja e o cemitério, do ritmo da caminhada lenta, da escuta e das interações no espaço.

Materiais/Objetos necessários: Vestido de noiva, véu bordado com nomes, buquê de flores secas, vela, isqueiro, equipamento para reprodução da marcha nupcial próximo à performer.

Ações previstas:

Vestir os elementos do traje nupcial, incluindo maquiagem e penteado para a ocasião;

Caminhar lentamente e em silêncio do espaço da igreja até o cemitério;

Manter a marcha nupcial como paisagem sonora até o cemitério, reduzindo seu volume diante da aproximação do público;

Parar e permitir interações espontâneas com passantes;

Permanecer imóvel quando necessário, deixando-se atravessar pelos olhares e reações;

Encerrar o percurso no cemitério, acendendo uma vela marcando o fim da ação.

Condições: Não aceitar contato físico invasivo, preservando a integridade da performer, uma vez que o objetivo é confrontar a violência contra a mulher sem reforçar agressões.

Participantes envolvidos: Performer (Ana Raquel), equipe envolvida na ação e público passante (participação criativa).

Durante o desenvolvimento da performance *Pra Casar*, em 2019, não havia, naquele momento, a intenção de criar um formato voltado para o ambiente virtual. A concepção original estava centrada na experiência presencial, na interação direta com o

público e na materialidade do espaço público. No entanto, a partir de 2020, com a emergência da pandemia de Covid-19 e as transformações nas dinâmicas de sociabilidade, tornou-se necessário reconsiderar e adaptar o processo criativo, incorporando elementos da interação virtual como extensão das relações presenciais. Nesse período, a proposta da performance passou também a se articular com questões sociais emergentes, em particular o aumento da violência doméstica durante o isolamento, conforme já discutido no primeiro capítulo desta dissertação. Nesse contexto, o primeiro registro de *Pra Casar* ocorreu por meio de uma transmissão ao vivo na plataforma Instagram, que desempenhou simultaneamente as funções de execução, realização e documentação da obra, estabelecendo um formato híbrido no qual o virtual e o presencial se entrelaçam, ampliando os modos de fruição e circulação da performance. A transmissão completa da performance *Pra Casar* pode ser acessada por meio do link abaixo, permitindo o acesso direto ao registro original:

Pra Casar – Instagram 2021 – Live

Link - <https://www.instagram.com/tv/CQ6wQsjJFCv/?igsh=aTR5dWt2OWdoNm95>

A relação com os registros — sejam eles fotográficos, videográficos ou textuais — desempenha um papel fundamental na ampliação das possibilidades da performance, ao permitir que suas experiências, sentidos e efeitos se projetem para além do espaço imediato da apresentação. Esses registros não apenas documentam o evento performativo, mas também contribuem para a construção de múltiplas camadas de fruição, funcionando como mediações entre a performance, o público e o contexto social em que se insere.

A partir dessa experiência inicial, desenvolveu-se a primeira vídeoperformance de *Pra Casar*, condensada em cinco minutos e apresentada na Mostra Artística do XXI Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, em 2021. Diferentemente da live, que se caracterizou por uma duração estendida e interação em tempo real, a vídeoperformance foi planejada para o registro audiovisual, concentrando a ação e explorando os recursos específicos do vídeo para construir ritmo, narrativa e impacto. Essa adaptação permitiu manter a potência da ação performativa, ao mesmo tempo em que explorou novas possibilidades de circulação e fruição proporcionadas pelo formato curto. A vídeoperformance *Pra Casar* (Valença-RJ, 2021) pode ser acessada por meio do link abaixo, permitindo o acesso direto ao registro audiovisual:

Pra Casar - Vídeoperformance (Valença-RJ, 2021)

Link - <https://youtu.be/FQ7Qn5yW4k>

Entre os anos de 2019 e 2024, os casos de feminicídio no Brasil apresentaram variações mínimas, sem que se registrasse uma redução significativa desse tipo de violência. Em 2020, foram contabilizadas 1.350 vítimas; em 2021, o número apresentou uma leve queda para 1.341, retornando a uma trajetória de crescimento nos anos subsequentes, atingindo 1.437 casos em 2022, 1.467 em 2023 e 1.492 em 2024. Esses dados, extraídos dos Anuários de Segurança Pública do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, revelam não apenas a persistência da violência letal contra mulheres, mas também indicam a complexidade e diversidade das agressões de gênero, que se manifestam em diferentes modalidades e contextos.

Esse cenário social de urgência e agravamento das violências contra a mulher constitui o pano de fundo que motivou a criação e a circulação da performance *Pra Casar*, evidenciando como práticas artísticas podem operar como espaços de reflexão crítica, denúncia e sensibilização social. A performance, ao abordar temáticas relacionadas à violência de gênero e à dinâmica das relações afetivas, dialoga diretamente com esses dados, ao mesmo tempo em que propõe formas de fruição e registro que potencializam sua circulação e alcance. A seguir, apresenta-se o infográfico que sistematiza os registros dos feminicídios desses anos, permitindo a visualização da evolução temporal dos casos de feminicídio e reforçando a pertinência do trabalho no contexto social contemporâneo.



Figura 59: Vítimas de feminicídio em 2019.
Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2020)



Figura 60: Vítimas de feminicídio em 2020.
Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública 2021



Figura 61: Vítimas de feminicídio em 2021.
Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública 2022.



Figura 62: Vítimas de feminicídio em 2022.
Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública 2023.



Figura 63: Vítimas de feminicídio em 2023.
Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública 2024.



Figura 64: Maior registro de feminicídio de 2019 a 2024.
 Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública 2025.

A performance *Pra Casar* se configura como um espaço de reflexão crítica e de sensibilização social, articulando a arte como ferramenta pedagógica capaz de provocar questionamentos e ampliar percepções diante da realidade persistente da violência contra a mulher. Ao mobilizar diferentes linguagens performativas e recursos expressivos, a ação propicia ao público um contato sensível e direto com temáticas complexas e urgentes, favorecendo a construção de significados compartilhados e estimulando uma postura ativa de reflexão e engajamento. Nesse sentido, a performance não se limita à esfera estética, mas assume um caráter de intervenção social, uma vez que problematiza questões estruturais de gênero, desigualdade e violência, tornando visíveis experiências que muitas vezes permanecem invisibilizadas na esfera cotidiana.

Paralelamente, *Pra Casar* constitui-se como um gesto de afirmação e fortalecimento pessoal, permitindo enfrentar medos, vulnerabilidades e inquietações individuais. Ao mesmo tempo, estabelece-se coletivamente como um espaço de apoio, encorajamento e solidariedade entre mulheres, promovendo trocas afetivas e o compartilhamento de experiências que reforçam laços de cuidado. Essa dimensão coletiva amplia o alcance da performance, tornando-a não apenas uma ação artística, mas também um espaço de socialização, escuta e resistência, em que o engajamento do público e a intersubjetividade entre participantes se tornam centrais para a potência do trabalho. A continuidade da ação performativa revela-se, a meu ver, essencial diante da persistência da

violência de gênero. Os dados estatísticos evidenciam que mulheres continuam a ser assassinadas simplesmente por serem mulheres, o que reforça a urgência de manter viva essa prática artística, que opera simultaneamente como memória social e possibilidade de transformação. Nesse contexto, a performance não é apenas um registro de experiências passadas, mas um dispositivo de sensibilização contínua, capaz de provocar reflexão crítica e estimular a ação coletiva, evidenciando o papel da arte como catalisadora de mudanças sociais e culturais.

Dando seguimento a este capítulo, apresentam-se relatos de três realizações da performance *Pra Casar*. Por meio desses relatos, busca-se compreender não apenas a performance em si, mas também seu impacto no público, nas relações sociais e na percepção coletiva da violência de gênero, reforçando a pertinência e a atualidade do trabalho no cenário cultural.

4.1 Relato de três realizações da performance *Pra Casar*

VALENÇA-RJ – 04 DE JULHO DE 2021



Figura 65: Performer vista de frente, durante a performance *Pra Casar* em Valença – RJ, tendo ao fundo a rua e a Catedral de Nossa Senhora da Glória.

Foto: Bruno S. Silva (2021)



Figura 66: Performer vista de perfil diante do portão do Cemitério Municipal Riachuelo, em Valença – RJ (2021), com o véu estendendo-se pela calçada em direção à rua.
Foto: Bruno S. Silva (2021).

A estreia de *Pra Casar* ocorreu no dia 4 de julho de 2021, às 16h, na cidade de Valença/RJ, com transmissão ao vivo pela rede social Instagram, viabilizada pelo edital #CulturaPresenteRJ. A apresentação marcou o início público da performance e tornou viável a materialização de ideias anteriormente gestadas. A partir do suporte do edital, foi possível adquirir materiais, convocar colaboradores e estruturar a proposta performática. A produção foi coordenada por Vinícius Laval, a captação de imagens foi feita por Bruno Silva, a edição por Gabriel Moreira e a transmissão ao vivo por Alexsander Cunha. Conteí ainda com a contribuição de Jhonatan Duque na produção e com o apoio de Eline Lavall e José Mário Araujo — mãe e companheiro da mãe de Vinícius —, cujas presença foram fundamentais nos bastidores da ação. Além dos colaboradores mencionados, diversas pessoas contribuíram de forma generosa com a divulgação da performance em suas redes, especialmente integrantes do Coletivo Clementinas ⁴⁶, fortalecendo a articulação comunitária e ampliando o alcance da proposta.

A performance ocorreu na cidade de Valença, em um período ainda marcado pelas restrições impostas pela pandemia de COVID-19. Embora o processo de vacinação já estivesse em andamento no país, o município mantinha medidas de controle sanitário, conforme estabelecido no Decreto nº 81, de 14 de junho de 2021⁴⁷, que dispunha sobre a limitação de atividades presenciais e a necessidade de evitar aglomerações. As ruas, ainda esvaziadas, guardavam o eco de um cotidiano suspenso. Poucos dias após a realização da performance, novas regulamentações — como o Decreto nº 95, de 8 de julho de 2021⁴⁸, e o Decreto nº 100, de 15 de julho de 2021⁴⁹ — reafirmariam esse cenário de precaução, prorrogando as restrições e reiterando a prioridade dada à saúde coletiva. Foi nesse

⁴⁶ O Coletivo Feminista Clementinas atua na cidade de Valença/RJ com foco na luta pela liberdade e pelos direitos das mulheres. Contato: clementinas.feminista@gmail.com. Redes sociais: @coletivaclementinasrj.

⁴⁷ VALENÇA (Município). **Decreto nº 81, de 14 de junho de 2021.** Dispõe sobre medidas de enfrentamento da propagação do novo coronavírus (COVID-19) no âmbito do Município de Valença. *Prefeitura Municipal de Valença*, 2021. Disponível em: <<https://valenca.rj.gov.br/wp-content/uploads/2021/06/Decreto-081-2021.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2025.

⁴⁸ VALENÇA (Município). **Decreto nº 95, de 8 de julho de 2021.** *Prefeitura Municipal de Valença*, 2021. Disponível em: <<https://valenca.rj.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/Decreto-095-2021.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2025.

⁴⁹ VALENÇA (Município). **Decreto nº 100, de 15 de julho de 2021.** *Prefeitura Municipal de Valença*, 2021. Disponível em: <<https://valenca.rj.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/Decreto-100-2021.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2025.

entretanto, em que a vida urbana se movia em passos contidos, que realizei a ação. Caminhei pela Rua dos Mineiros, saindo da igreja em direção ao cemitério, sob um céu nublado e silencioso. A decisão de incluir a marcha nupcial surgiu ali, no instante da travessia — algo antes apenas cogitado — e foi executada pelo celular, instaurando uma ambiência sonora que intensificou o caráter ritualístico da caminhada, entre o vazio das ruas e a ressonância simbólica do gesto.

Em um gesto inesperado, um grupo de pessoas que assistiam da varanda de suas casas responderam à ação ampliando o som com caixas de som, compondo uma espécie de participação comunitária improvisada. Essa resposta espontânea tornou-se parte da própria performance, evidenciando a escuta atenta e a disposição afetiva do público em dialogar com a presença da noiva no espaço urbano.

Nas ruas poucos transeuntes, uma vez que estávamos em regime de exceção, de isolamento social por conta da pandemia de covid 19. Entre as poucas presenças físicas esteve Dona Leda, avó de Vinícius, que saiu de casa pela primeira vez desde o início do isolamento social para acompanhar a ação. Sua presença carregava o peso simbólico do reencontro com a cidade e também um gesto de apoio à realização artística. A partir do momento da aparição da noiva na porta da igreja e, ao longo do seu trajeto pela rua, algumas pessoas saíram de suas casas, e desceram para as calçadas, curiosas, para ver mais de perto. A performance, nesse contexto, ativou sentidos múltiplos: era ao mesmo tempo um ato público e íntimo, um rito e uma interrupção do cotidiano. Ver “a noiva” na rua suscitou nos espectadores que observavam das portas e janelas de suas casas um estranhamento, um deslocamento do olhar cotidiano. Esse gesto inesperado os convocava a interpretar a performance a partir de seus próprios referenciais, transformando a observação em experiência estética — um exercício de fruição que revela como a arte da performance convida o público não apenas a ver, mas a participar da criação de sentidos.

Houve dois momentos performáticos em Valença: o primeiro, ao vivo, voltado para a experiência presencial e transmissão online; o segundo, dedicado exclusivamente à captação em vídeo. A cada vez, percebia-se a presença da performance reverberando na cidade. Mesmo sem ampla divulgação, a aparição da figura da noiva pelas ruas provocou reações. Um tipo de código silencioso se instaurou: pessoas olhavam, reconheciam e, mesmo sem dizer nada, pareciam compartilhar a sensação de já terem visto aquela imagem. Um senhor, passando de carro, desejou felicidades. Mulheres saindo da Igreja Universal se aproximaram como se fossem turistas diante de um casamento real. Policiais militares, no segundo momento, pararam a viatura para expressar votos de alegria.

A recepção dos espectadores durante a performance revelou camadas importantes da proposta. Os comentários proferidos por pessoas embriagadas, como “Cadê o noivo?”, “Ela está ali!”, “É a santa!”, ou “Vou me casar!”, não foram meras reações casuais, mas revelaram os modos pelos quais a performance era filtrada pelos referenciais culturais e simbólicos locais. O gesto de colocar uma mulher vestida de noiva na porta de uma igreja, caminhando em direção a um cemitério, ativava imaginários sociais fortemente enraizados – a expectativa de um casamento, a figura da noiva, a associação com a religiosidade e com a morte. Assim, o público, ainda que não se reconhecesse como tal, estava diante de uma ação que o deslocava e o instigava a formular hipóteses: “o que está acontecendo?”, “Essa é uma noiva de verdade?”, “Onde está o noivo?” Esse estranhamento e o subsequente engajamento reforçam a dimensão pública e coletiva da performance como prática artística, especialmente em uma cidade do interior, onde os códigos e normas sociais se articulam de modo diferente do contexto urbano metropolitano.

Outro aspecto que atravessou o processo foi a escolha do percurso da performance. Inicialmente, planejei passar apenas pelos locais de feminicídio registrados na cidade. No entanto, optamos por construir um trajeto entre a igreja e o cemitério, estabelecendo um fio narrativo entre o casamento e a morte. O cemitério, entretanto, estava fechado no momento da performance, e a entrada não foi possível. Permaneci do lado de fora, acendi uma vela e fiz uma prece pelas vítimas. Ainda assim, a aproximação ao cemitério – espaço de luto coletivo e individual – conferiu à ação um peso simbólico que reverberou nos olhares curiosos das pessoas que moravam nas proximidades e acompanharam esse momento final da performance.

A articulação com o coletivo feminista Clementinas evidenciou, de maneira contundente, a potência do trabalho em rede. O primeiro contato com o grupo ocorreu em 2021, durante uma ação pública de caráter simbólico — organizada com os devidos cuidados sanitários em razão das restrições impostas pela pandemia —, momento em que reconheci uma afinidade direta entre as pautas do coletivo e as questões mobilizadas pela performance *Pra Casar*. O coletivo Clementinas atua em Valença como uma rede de mulheres comprometidas com a promoção de equidade de gênero e o enfrentamento da violência contra a mulher. Uma de suas principais frentes de luta é a criação de uma Delegacia da Mulher na cidade — uma demanda urgente e ainda não atendida, que expressa tanto o déficit de políticas públicas locais quanto a persistência de estruturas patriarcais que dificultam o acesso das mulheres à justiça e à proteção institucional.

A experiência em Valença revelou como o campo da arte pode operar como um dispositivo de memória, denúncia e invenção de laços coletivos, mesmo em territórios onde a arte contemporânea não integra de forma orgânica o cotidiano ou a paisagem cultural local. Um dos desdobramentos mais significativos dessa trajetória foi a exibição da vídeo-performance *Pra Casar* no evento Celebrando Ciclos, realizado no Espaço Cultural Erli Gabriel⁵⁰, em março de 2024. Integrando a programação do mês dedicado às mulheres, a exibição de *Pra Casar* fomentou debates e trocas afetivas com a comunidade local, reafirmando o papel da arte como uma instância crítica, relacional e politicamente engajada. Nesse encontro, a performance reacendeu discussões sobre as condições de vida das mulheres valencianas, tornando-se um catalisador de reflexão e ação, capaz de reconfigurar modos de ver e de agir no mundo.

PENHA – RIO DE JANEIRO – 15 DE OUTUBRO DE 2021

⁵⁰ O Espaço Cultural Erli Gabriel está localizado na Praça da Bandeira, 215, sala 203, Centro, Valença/RJ. Atua como um ponto de referência para ações culturais e formativas na cidade. Contato: espacoerli@gmail.com. Redes sociais: @espacoerli.



Figura 67: Performer vista de costas com o véu aberto nas escadarias da Igreja de Nossa Senhora da Penha, Rio de Janeiro, ao fundo, a igreja e uma mulher observando a performer.

Foto de: Vinícius Lavall, 2021.



Figura 68: Performer de perfil, com o vestido esvoaçando. Ao fundo, a cidade do Rio de Janeiro e parte da Igreja de Nossa Senhora da Penha.
Foto: Vinícius Lavall (2021).

O desejo de ir à Penha surgiu a partir das imagens que o bairro projetava à distância durante meus deslocamentos da Urca para Bangu em 2015, período em que lecionei teatro na Unidade Materno-Infantil do Presídio Talavera Bruce, no Complexo de Gericinó, pelo Projeto de Extensão Teatro na Prisão da UNIRIO. A presença constante daquele morro no horizonte despertava em mim a vontade de aproximar o olhar e compreender o lugar para além da paisagem. Fui à Igreja da Penha apenas uma vez, em uma experimentação performativa concebida para aquele território, marcado por simbologias religiosas, sociais e afetivas.

Desde o início, a proposta não contemplava um deslocamento entre a igreja e o cemitério. A decisão de permanecer na Penha foi, desde o princípio, uma escolha consciente e conceitual: estar ali, bordando os nomes de mulheres vítimas de feminicídio, ouvindo e interagindo com o que o espaço e as pessoas presentes provocassem. Embora a performance na Penha não tenha incluído o trajeto entre a Igreja e o Cemitério, ela se desenrolou por todo o percurso pela cidade. Desde o momento em que saí de casa vestida de noiva, o caminho foi parte fundamental da ação: peguei ônibus, metrô, caminhei pelo bairro da Penha e tomei o bondinho até a base da escadaria, cada passo desse trajeto urbano compôs a performance, transformando a cidade em um cenário vivo e pulsante.

Essa atenção ao percurso e à experiência do espaço urbano dialoga com trabalhos que desenvolvi durante a graduação em Estética e Teoria do Teatro na UNIRIO, como *Caminhos* (2017) e *Pixo de Bus* (2018). Ambos os projetos exploram diferentes abordagens da criação performativa e do registro urbano, refletindo processos de pesquisa, experimentação e construção coletiva, articulando práticas individuais com concepções espaciais e sociais na cidade do Rio de Janeiro.

Em 2017, desenvolvi, juntamente com Nayara Farias e Vinícius Lavall, o projeto *Caminhos* no âmbito da disciplina Práticas Cênico-Performativas, ministrada por Inês Cardoso. O trabalho consistiu em uma instalação que propunha uma reflexão sobre o que era considerado centro e periferia, problematizando noções espaciais e simbólicas. Durante o processo de pesquisa e criação, realizamos exercícios práticos individuais que contribuíram para a construção do projeto coletivo: eu trabalhei com meditação e alongamentos inspirados em práticas de ioga; Nayara escreveu um poema que foi lido na praia vermelha; e Vinícius desenvolveu uma dinâmica cartográfica que posteriormente

inspirou o logotipo da ANAVI⁵¹. Em 2018, Caminhos integrou a programação do FITU – Festival Integrado de Teatro Universitário da UNIRIO.



Figura 69: Caminhos (2017)
Foto: Inês Cardoso



Figura 70: Caminhos (2018)
Foto: Daniel Barboza

⁵¹ ANAVI nasce da união de três amigos — Ana, Nayara e Vinícius — que se encontraram durante seus estudos em teatro na universidade. O grupo se materializa em 2017, na disciplina *Práticas Cênicas-Performativas*, ministrada pela prof^a Dr^a Inês Cardoso, que orientou o nosso primeiro trabalho: *Caminhos*. Vindos de diferentes regiões do Brasil, inicialmente formamos um grupo de pesquisa voltado à exploração da dimensão cênica e de suas possibilidades, desenvolvendo trabalhos coletivos. Em meados de 2021, mesmo diante de adversidades que nos afastaram temporariamente, nossa empresa se consolida como uma plataforma de produção dedicada à profissionalização do trabalho dos integrantes e de parceiros. Com foco na colaboração artística, a ANAVI promove projetos e eventos culturais, buscando fortalecer a cena artística, especialmente fora do eixo RJ-SP. Contato: anavigrupo@gmail.com | Redes sociais: @anaviproducoes

O projeto *Pixo de Bus* (2018) consistia em uma instalação que documentava os trajetos que eu realizava nos ônibus municipais do Rio de Janeiro, incorporando registros fotográficos de *pixos* encontrados em seu interior, posteriormente editados. Para este trabalho, elaborei cartões postais⁵² que apresentavam, na frente, o *pixo* registrado acompanhado de uma transcrição do texto presente abaixo da imagem; no verso, constavam a descrição da linha de ônibus de origem do *pixo* e um mapa com o trajeto correspondente. À esquerda situava-se o logotipo *Pixo de Bus* Rio de Janeiro, com um espaço à direita reservado para escrita. A instalação foi apresentada no Espaço Cultural do CCH (Centro de Ciências Humanas) da UNIRIO.



Figura 71: Instalação *Pixo de Bus* (2018)
Fonte: Acervo pessoal

⁵² Criei uma série de dez cartões-postais do projeto *Pixo de Bus*, realizados no Rio de Janeiro, disponíveis para visualização no Instagram : <https://www.instagram.com/pixodebus> (@pixodebus).



Não confunda
uma foda boa
com amor!!
- Anna

Figura 72: Cartão postal Pixo de Bus
Foda Boa (frente)

Linha: 433 (Rio de Janeiro)
Vila Isabel – Prado Júnior
(BRS 2 – via Lapa – circular)

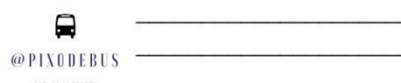
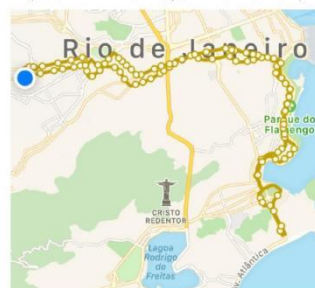


Figura 73: Cartão postal Pixo de Bus
Foda Boa (verso)

A apresentação de *Pixo de Bus* integrou a exposição *Arquivos em Trânsito*, resultado do processo iniciado na disciplina Práticas Artístico-Conceituais do Arquivo, ministrada pela professora Ana Bernstein. A exposição reuniu oito trabalhos que estabelecem um diálogo entre a trajetória de objetos e imagens de origem particular até se configurarem como arquivo, e a fugacidade do pertencimento, dada a continuidade iminente dessas trajetórias. Propunha-se, assim, uma reflexão sobre o objeto em trânsito, considerando sua passagem pela vida cotidiana, a transformação de seu sentido e sua alteração física. Os trabalhos apresentados na exposição foram: *Uso do Resto*, de Felipe Aquino; *Troca*, de Mayara Yamada; *1973 – 1983*, de Camila Moreira; *Inscrições*, de Gabriel da Matta; *Teatro Documentário como Arquivista*, de Luiza Moraes; *Projeto Memória Negra*, de Marjory Lopes; *Disponível ao Manuseio*, de Bia Galhardo; e *Pixo de Bus*.

Essa atenção ao percurso e à presença no espaço urbano, característica constante da minha prática artística, manifestou-se de forma particular quando fui convidada por Carolina Bonfim⁵³ a refletir sobre esse processo no segundo número da *Revista IEPA* –

⁵³ Carolina Bonfim é artista-pesquisadora associada à ULB – Université libre de Bruxelles, Bélgica, e editora da Revista IEPA, vinculada ao projeto *Circulação do Conhecimento em Artes*, apoiado pela CAPES e pela

Investigação Experimental de Processos Artísticos. A partir desse convite, realizei o vídeoartigo intitulado *Um Pouco do que foi, um pouco do que é, um pouco do que será – Processo criativo de Ana Raquel*⁵⁴ no qual exploro como meu trabalho se molda tanto por inspirações espontâneas quanto por práticas metodológicas cuidadosamente elaboradas. Essa reflexão não apenas evidencia a dinâmica do meu fazer artístico, mas também convida o público a compreender como diferentes influências e experiências se entrelaçam na construção da minha expressão artística.

Essa exploração não apenas revela a dinâmica de meu trabalho, mas também convida o público a compreender como diferentes influências e experiências se fundem para formar sua expressão artística. Além de ser uma análise introspectiva, o vídeoartigo é uma jornada visual e sonora pelas paisagens urbanas de Fortaleza, explorando as conexões entre o espaço urbano e o íntimo da artista. O trabalho também documenta o percurso entre a capital cearense e Iguatu, no interior do estado, criando um contraste entre o ambiente urbano e o rural. As escolhas sonoras ajudam a construir uma atmosfera imersiva, transportando o espectador para o meu universo criativo e revelando como essas experiências cotidianas alimentam minha inspiração e criatividade.

Na performance de *Pra Casar na Penha*, essa forma de criar se fez presente desde o momento em que saí de casa vestida de noiva, atravessando o bairro, interagindo com o ambiente e com as pessoas que encontrava pelo caminho. No trajeto, conversei com duas mulheres que desciam as escadarias. Uma delas se preparava para casar dali a poucos dias, e compartilhei com ambas a proposta da ação, explicando minha presença ali como artista que, vestida de noiva, bordava nomes de mulheres assassinadas, como forma de transformar o espaço sagrado em lugar de memória e reflexão. Com o auxílio de Roni Fernandes, que na época morava na Penha e nos guiou pelo bairro, e de Vinícius, iniciei essa ação no espaço a frente da entrada da igreja. A intenção era criar uma presença que tensionasse o cotidiano turístico e religioso do lugar com a memória de vidas interrompidas. A presença do nome bordado emergia como um gesto de interrupção, mas também como um modo de inscrever, no tempo e no espaço, aquilo que não deve ser esquecido.

ULB.A revista publica *videoartigos* de artistas e pesquisadores, propondo alternativas à escrita textual e valorizando oralidade e visualidade como formas de transmitir conhecimento.

⁵⁴ Para ter acesso ao vídeoartigo acesse: <https://revista-iepa.com/editions/ed-2/art-1/>.

A proposta era simples e, ao mesmo tempo, profundamente carregada de sentido: bordar naquele espaço os nomes de mulheres cujas vidas foram interrompidas pela violência. Bordar como gesto de presença ativa, de inscrição da memória no tecido e no território, de resistência diante de um imaginário social que, muitas vezes, romantiza o casamento ao mesmo tempo em que silencia as violências que dele podem emergir. Levei comigo meus materiais de bordado — linha, agulha, bastidor, tesoura e um lápis para marcar no tecido o nome que iria bordar. Não levei cadeira; sentei-me diretamente onde as pessoas costumam se acomodar para apreciar a vista ou tirar fotos. Foi nesse banco compartilhado que instalei meu corpo e organizei meus objetos de bordado, criando ali meu pequeno ateliê improvisado. Realizar a ação ao ar livre foi um desafio, sobretudo por conta do vento muito intenso naquela localização. O tecido tremulava, os fios se embaralhavam e o simples ato de escrever sobre o material exigia atenção redobrada. No entanto, essa dificuldade também fez parte da experiência: bordar em meio ao desequilíbrio do ambiente reforçava a ideia de resistência que atravessa toda a proposta performativa.

Ao mesmo tempo em que respondia às perguntas de quem se aproximava, especialmente das crianças, explicava o que estava fazendo ali, falava sobre os nomes bordados e, em alguns momentos, ensinava como era o ponto do bordado, compartilhando o que eu mesma havia aprendido. Esse gesto de troca espontânea se tornou parte fundamental da ação: um espaço de escuta e transmissão, onde o fazer manual se abria ao diálogo e ao aprendizado coletivo.

O figurino ativou o imaginário infantil de meninas que estavam no local e que começaram a me chamar de “Barbie Noiva”. A associação espontânea revelou como figuras normativas de feminilidade ainda estruturam o olhar das meninas desde muito cedo. As crianças me abordavam com encantamento e curiosidade, como se eu fosse uma personagem de festa de aniversário, obviamente mais interessadas na estética do que na proposição crítica. Elas estavam acompanhadas por duas mulheres, que aqui chamo de Mulher 1 e Mulher 2. Em meio às trocas, soube que a Mulher 1 era vizinha das crianças e as acompanhava enquanto a mãe trabalhava. Ela compartilhou comigo aspectos de sua trajetória: foi a única da família a estudar, viajar, se formar, mas ainda assim é vista como a “doidinha”, a que não seguiu o caminho esperado para uma mulher. Contou sobre sua solidão, sobre o desejo de constituir uma família, mas também sobre o incômodo de estar à margem das expectativas tradicionais.

O momento marcante foi quando uma das meninas, a mais velha, de apenas dez anos, interveio com clareza e contundência: “Eu não quero casar, não quero ter filhos. Quero

estudar e viajar.” Ao ser questionada, respondeu: “Já fico em casa, já cuido delas, já sou responsável por elas.” Referia-se às irmãs mais novas. Em sua fala, o casamento já aparece como uma extensão de um trabalho de cuidado que ela executa sem ter escolhido. Não é sinônimo de afeto ou autonomia, mas de sobrecarga e restrição. Essa resposta surpreendeu a Mulher 1 que as acompanhava. Sua reação negativa diante da recusa da menina de 10 anos ao casamento, revelou um choque entre gerações e expectativas. Enquanto isso as crianças pequenas se encantavam com o figurino, tocavam os bordados e procuravam nomes no véu — que eu identificava uma a uma. Neste meio tempo a Mulher 2 conversava com Roni e Vinícius sobre feminicídio. O espaço se reconfigurava como um lugar de encontro e ativação de narrativas: da infância à vida adulta, da fantasia ao trauma, do silêncio ao diálogo.

Essas interações me levaram a refletir sobre o significado do casamento para as mulheres, evidenciado pela visão da criança que rejeita a ideia do casamento como uma imposição de responsabilidades domésticas que limitam suas oportunidades de educação e exploração do mundo. Paralelamente, a mulher adulta que prioriza sua educação é vista como imatura pela família e percebe suas escolhas como um impedimento para o casamento, desafiando a noção de ser uma "mulher para casar". A ideia de ser escolhida para o casamento está sendo desconstruída, mas ainda persiste a expectativa de que a mulher deva esperar para ser escolhida, levantando questões sobre ser vista como uma "mulher para casar" em oposição a uma "mulher para curtir", sobre ser escolhida ou fazer a escolha, e sobre a difícil decisão entre construir uma família ou seguir uma carreira, muitas vezes implicando em sacrificar os próprios desejos pelo casamento. Entre a igreja e o cemitério, há uma complexa teia de questões machistas que ainda prevalecem.

A experiência na Penha consolidou um ponto de inflexão no processo de *Pra Casar*. A performance não se deu como um acontecimento espetacular, mas como uma escuta alargada, um tempo suspenso entre o gesto do bordado e a troca com quem ali estava. Entre o sagrado e o cotidiano, entre o figurino e a palavra, o que emergiu foi uma rede de sentidos sobre o feminino e suas restrições, mas também sobre as possibilidades de ruptura. A performance evidenciou o quanto o casamento continua sendo uma instituição ambígua, ao mesmo tempo desejada e temida, repleta de contradições e silêncios. A permanência na Penha foi, acima de tudo, um gesto político de interrupção: do fluxo turístico, do imaginário normativo, da linearidade entre altar e túmulo. Bordar naquele alto, entre o céu e o chão, entre o que se espera de uma mulher e o que ela deseja para si, foi também um modo de

lembrar das que vieram antes, das que já não estão, e das que ainda lutam para existir com liberdade, desejo e dignidade.

COPACABANA – RIO DE JANEIRO – 17 DE OUTUBRO DE 2021



Figura 74: Performer em frente à Igreja de Nossa Senhora de Copacabana, observada por transeuntes.
Foto: Vinícius Lavall (2021).



Figura 75: Performer de perfil diante do portão do Cemitério São João Batista, Rio de Janeiro-RJ. Foto: Vinícius Lavall (2021).

Em Copacabana, retomei a proposta realizada em Valença, ou seja, a de caminhar desde a porta de uma igreja até o cemitério. A realização da performance *Pra Casar* no bairro de Copacabana, se constituiu como um campo denso de tensionamentos poéticos, políticos e performativos. Diferente da apresentação realizada anteriormente em Valença, cidade do interior fluminense, a ação na capital fluiu sob outras dinâmicas, mais atravessadas pela visibilidade, pela vigilância e por um estado de atenção constante, fruto das camadas urbanas, sociais e simbólicas que o território carrega.

A ausência de uma equipe de produção como tivemos em Valença, aliada às condições climáticas adversas (uma forte chuva durante a ação) tornou a logística especialmente exigente. No entanto, foi justamente nesse contexto instável que a potência da ação se ampliou: o corpo em deslocamento vestido de noiva, sozinho entre ruas, olhares e reações tornou-se catalisador de diferentes leituras. Ao contrário do trajeto realizado em Valença, mais silencioso e com menor interação direta do público, a performance em Copacabana provocou duas formas distintas de recepção: de um lado, espectadores que reconheciam a linguagem artística e a atravessavam com curiosidade estética; de outro, abordagens mais diretas, voltadas à tentativa de compreender o que estava “de fato” acontecendo. Nesse campo de interpretações, destacaram-se sobretudo os gestos de atenção e cuidado advindos de mulheres. Foram elas que se aproximaram para perguntar se eu estava bem, se precisava de ajuda, se estava acompanhada. Algumas até se ofereceram para me acompanhar. Esses gestos, embora espontâneos, carregam camadas profundas de sentido: revelam como, em um espaço público ainda estruturado por dinâmicas de violência de gênero, as mulheres tendem a se proteger mutuamente, acionando formas de cuidado diante de sinais de possível vulnerabilidade.

Essas interações suscitaram reflexões sobre a educação comportamental imposta às mulheres desde a infância uma espécie de “manual invisível” que dita posturas, roupas, trajetos e modos de estar no mundo. Ao encarnar uma noiva solitária no espaço urbano, a performance tensionou justamente essas normas: o que se espera de uma noiva? Certamente não se espera dela, que se exponha ao mundo andando sozinha pela cidade, em seus trajes de noiva. A polissemia do vestido branco nesse contexto ativou reações múltiplas desde empatia até desconfiança. Essa experiência reafirma a importância de considerar os contextos culturais e geográficos na realização de trabalhos performativos. *Pra Casar* em Copacabana não foi nem poderia ser o mesmo que *Pra Casar* em Valença. O gesto é o mesmo, mas o entorno altera tudo: o sentido, o ritmo, os riscos, as respostas. Um bairro como Copacabana, com seu trânsito intenso de pessoas, turistas, moradores e

trabalhadores, produz camadas específicas de recepção, que seriam distintas se a performance tivesse ocorrido, por exemplo, em Irajá ou outro bairro com outro perfil sociocultural. A realização de *Pra Casar* no Rio de Janeiro, em meio à chuva, aos olhares curiosos, às abordagens femininas e aos julgamentos silenciosos, reafirma o compromisso da performance com o risco, com a escuta e com a poética do atravessamento onde o corpo da artista, longe de estar protegido pelo ambiente fechado de um palco de um edifício teatral, expõe-se à rua, fazendo da rua palco e lugar de disputa simbólica e política.

A performance *Pra Casar* em Copacabana ativou um campo complexo de recepção e participação do público, revelando as camadas sociopolíticas, afetivas e simbólicas que atravessam o olhar do espectador urbano. Longe de um espectador passivo, as reações vividas durante a ação apontam para um corpo social em estado de atenção, atravessado tanto por narrativas políticas quanto por dinâmicas de gênero, segurança e cuidado. No alto de um edifício, uma mulher observava da janela e, com insistência, perguntava: “O que é isso aí? Eu quero saber!” Sua voz ecoava do alto, como uma convocação. O tom não era apenas de curiosidade, mas de urgência, uma tentativa de nomear o que via, de controlar a instabilidade do acontecimento. Esse gesto de interrogação é sintomático de um tipo de espectador urbano que, diante de uma imagem deslocada — uma noiva sozinha caminhando pela cidade — exige explicações, interpreta, busca encaixe. O que foge à norma incomoda. A performance, nesse sentido, desestabiliza os signos cotidianos e convoca a participação, mesmo que essa se dê por meio do questionamento, da suspeita ou da tentativa de enquadramento político. Em 2018 durante uma outra intervenção urbana realizada por mim, no Largo da Carioca, ouvi o mesmo questionamento insistente de um passante.

Essa tentativa de captura do sentido foi especialmente visível nas reações de alguns frequentadores de restaurantes e bares ao longo do trajeto. Ao avistarem de longe a figura da noiva em deslocamento, surgiram especulações: seria uma performance? Um protesto? “Deve ser coisa de petista contra Bolsonaro”, comentou-se em uma mesa. Quando perceberam que não havia nenhuma menção explícita ao político, um novo rótulo emergiu: “Ah, é coisa de feminista”. Essa leitura automática, que reduz a ação artística a uma oposição partidária, evidencia não apenas o clima de tensão e exaustão política que atravessava o Brasil naquele momento, mas também a forma como o espaço público se tornou território de vigilância e disputa ideológica. Por outro lado, emergiram gestos potentes de cuidado especialmente vindos de mulheres. Uma motorista, por exemplo, acompanhou parte do trajeto de carro até conseguir estacionar, desceu do veículo e veio ao

meu encontro. Queria saber se eu precisava de ajuda, se estava bem. Interrompeu a caminhada da noiva não para questionar o sentido da performance, mas para assegurar o bem-estar de quem a realizava. Em outro momento, funcionárias de um supermercado se aproximaram, preocupadas com a imagem de uma mulher sozinha, vestida de noiva, caminhando sob chuva. Uma viatura da polícia militar foi acionada por algum transeunte, e veio também ao meu encontro com o mesmo intuito de saber se estava bem. Esses gestos de cuidado, em contraste com as reações de desconfiança ou de leitura apressada da performance, revelam a ambivalência do olhar do espectador em Copacabana. De um lado, um olhar que deseja compreender e nomear, de outro, um olhar que se move a partir da ética do cuidado, e que reconhece, mesmo sem compreender racionalmente, a vulnerabilidade de um corpo em exposição.

A performance, nesse contexto, não apenas foi assistida ela foi interrompida, interpelada, cuidada, vigiada e, de certo modo, co-criada pelo olhar dos outros. Cada interação, cada abordagem, compôs a dramaturgia da ação. A rua se tornou palco, mas também espaço de conflito, onde os sentidos da imagem se negociavam em tempo real. *Pra Casar* em Copacabana evidenciou que o espectador não é apenas aquele que vê: é também aquele que age, que projeta, que se afeta e que transforma a performance com sua presença. O corpo da artista, vestido de noiva e em trânsito pelo espaço urbano, tornou-se disparador de múltiplas leituras e reações, provocando recepções que oscilaram entre o desejo de sentido e a prática do cuidado. Entre a vigilância e o acolhimento.

A leitura da performance *Pra Casar* revela sua dupla operação: enquanto gesto crítico, o trabalho desnaturaliza e problematiza as normas que atravessam o imaginário social sobre o casamento e o corpo feminino, expondo contradições e violências que se perpetuam de forma simbólica e cotidiana. Essa dimensão crítica se manifesta nas escolhas que tensionam convenções sociais e afetivas, instaurando um espaço produtivo de reflexão compartilhada. Ao mesmo tempo, a performance assume um caráter pedagógico ao provocar processos de sensibilização e aprendizagem afetiva, convidando o público a reconhecer e nomear experiências de opressão, a repensar hábitos perceptivos e a elaborar novas formas de escuta. Essa pedagogia não se baseia em transmissão de conteúdos, mas na criação de experiências corporais e simbólicas que educam pela presença e pela implicação ética. Dessa articulação entre crítica e pedagogia emergem as contribuições centrais deste capítulo: *Pra Casar* não apenas denuncia estruturas de poder, mas propõe modos de aprender e sentir juntos, transformando o encontro performativo em um campo de reflexão e de responsabilidade compartilhada.

5. Considerações Finais

A pesquisa desenvolvida em torno da performance *Pra Casar* permitiu compreender a criação artística como campo de produção de conhecimento, de elaboração crítica e de transformação simbólica, entendida como a reconfiguração de sentidos e significados sociais relacionados à experiência da violência contra a mulher. Ao articular prática performativa e reflexão teórica, este trabalho evidenciou que a arte pode operar como um dispositivo sensível de leitura do mundo, capaz de tensionar estruturas sociais, culturais e afetivas que sustentam as desigualdades de gênero. Nesse processo, a performance se revelou um espaço de pensamento e de resistência, no qual o corpo, em sua potência expressiva e política, atua como território de escuta, memória e enfrentamento.

A pesquisa performativa que orientou o percurso deste estudo permitiu reconhecer a prática artística como um processo de investigação em si, no qual teoria e experiência se entrelaçam continuamente. A criação de *Pra Casar* configurou-se como um laboratório de pensamento, no qual o corpo operou como instrumento epistemológico e afetivo. Através do trabalho de composição da performance, das escolhas materiais e do diálogo com os espaços, foi possível observar que o conhecimento produzido pela arte emerge da própria experiência estética — de um saber que se constrói na relação entre o fazer e o refletir, entre o sentir e o compreender.

Essa perspectiva reitera o papel do artista-pesquisador como sujeito que pensa e cria a partir de um lugar situado, afetivo e político. O processo de criação, neste contexto, é também um processo de escrita: uma escrita que se inscreve no corpo e se manifesta na cena. A performance, portanto, não é um fim, mas um meio de investigação — um modo de pensar com o corpo e de propor novas formas de perceber o real. A partir dessa compreensão, a arte se consolida como campo de conhecimento que não apenas representa o mundo, mas o problematiza e o reinventa.

Ao abordar a violência contra a mulher sob a perspectiva da criação artística, esta dissertação reafirma que a arte pode constituir-se como território de elaboração de sentidos e de promoção de reflexão crítica sobre a violência de gênero. *Pra Casar* projeta a dor no campo da reflexão, transformando silenciamentos em ação e linguagem artística. A performance estabelece um diálogo entre vulnerabilidade e força, entre cotidiano e elaboração artística. O corpo em performance, ao se colocar em presença, assume uma dimensão política e ética: torna-se presença de memória e de resistência.

A compreensão da arte como espaço de transformação se fortalece quando se reconhece sua capacidade de instaurar encontros. A performance instaurou um campo de partilha em que artista e público se implicam mutuamente, produzindo afetos e reflexões. Cada olhar e cada silêncio convertem-se em possibilidades de reconhecimento e de empatia, reforçando o poder da arte como mediadora de vivências. Nesse sentido, o trabalho reafirma o valor do sensível como ferramenta de conscientização e como via de construção de um pensamento crítico e coletivo.

Ao refletir sobre o processo criativo e suas reverberações, compreendo que a arte abriga uma potência formativa e pedagógica. O fazer artístico convoca o pensamento, mas também o corpo, o afeto e a presença. Ao propor uma reflexão estética sobre as violências naturalizadas, *Pra Casar* não apenas representa uma problemática social, mas propõe um modo de repensar as relações humanas, questionando padrões culturais e promovendo a abertura para novas formas de convivência.

A pesquisa aqui desenvolvida também destaca a importância da escuta e da ética no processo criativo. Ao lidar com temas delicados, atravessados por dor e silenciamento, a criação exigiu um cuidado contínuo e atenção às vozes que ressoam na coletividade das mulheres. Esse cuidado ético se expressa na escolha das linguagens, na construção das imagens e na forma de compartilhá-las. A performance, assim, procurou se tornar um espaço de respeito e solidariedade, um lugar de enunciação que se opõe às narrativas de apagamento e opressão.

A série de videoperformances *Pra Casar* é expressão direta desse percurso investigativo. Ao longo dos anos, o trabalho desdobrou-se em diferentes contextos e territórios, reafirmando sua natureza processual. A primeira versão, *Pra Casar – Valença*, ocorreu nos dias 4 e 11 de julho de 2021, sendo esta última data dedicada à captação de imagens para a videoperformance, gravada por Bruno S. Silva e montada por Gabe Moreira. Em 2022, *Pra Casar – Iguatu* integrou a programação do Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri, em parceria com a Fecomércio–CE, sendo apresentada nas datas de 12 e 20 de agosto do mesmo ano. A captação, direção de fotografia e montagem foram realizadas por Thiago Oliveira. Nessa versão, a performance teve seu desfecho no túmulo de Maria Augusta, jovem de 14 anos vítima de feminicídio em 1965, assassinada pelo próprio pai após resistir a uma tentativa de abuso. Seu sepultamento no Cemitério Senhora Santana transformou-se em espaço simbólico de memória e devoção, onde são deixadas oferendas em sua homenagem.

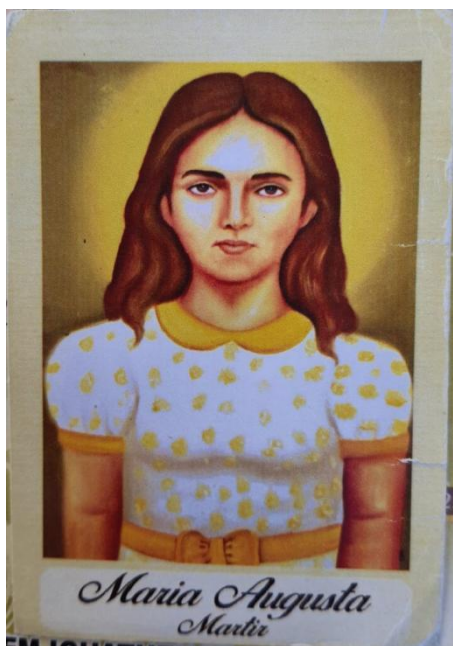


Figura 76: Maria Augusta (Mártir)
Fonte: Jornal A Praça



Figura 77: Túmulo de Maria Augusta
Fonte: Jornal A Praça

Em 2023, *Pra Casar – Fortaleza* foi apresentada em 1º de dezembro, como parte da programação Entre Performances, do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. O registro fotográfico foi realizado pela fotógrafa Ana Raquel, e a captação de imagens ficou a cargo da equipe da Assessoria de Comunicação Dissidente. O trabalho contou com Vince Aderaldo, P. H. Ximenes e Thomaz Cavalcante, responsável também pela direção de fotografia e montagem, além da consultoria de roteiro de Mariana Ferraz. Ainda em 2023, a performance integrou o III Festival Tamarineiras, em Icó (CE), no dia 12 de março, evento voltado à criação e difusão de trabalhos de mulheres. No mesmo ano, participou da Mostra Meu Santarém, em Orós (CE), em 3 de agosto, ocasião em que foi realizada uma partilha com o CRAS Dona Dazinha, com registros fotográficos de Karla Micheline. Em 25 e 26 de agosto, integrou a Mostra Sesc Cariri de Cultura, com apresentações na Basílica de Nossa Senhora das Dores, em Juazeiro do Norte (CE), e na Catedral de Nossa Senhora da Penha, no Crato (CE). Em 2024, *Pra Casar* compôs a programação da Semana de Artes Cênicas de Russas (CE), realizada em 22 de março, dentro do projeto *Arte em Movimento*, promovido pela Prefeitura de Russas, em parceria com o Ponto de Cultura Instituto Caiçara de Russas. Cada edição da performance reafirma o compromisso da pesquisa com o gesto de presença e com a criação de espaços de memória, diálogo e transformação.

Conclui-se, portanto, que *Pra Casar* não se encerra em uma única forma ou tempo: ela segue como processo vivo de escuta e reinvenção. Através dela, compreende-se que o fazer artístico não se limita à exibição, mas se expande como forma de conhecimento e transformação. Mais do que um encerramento, esta conclusão se configura como uma abertura — um convite para que novas criações e pesquisas possam seguir interrogando o presente por meio da arte. Que o fazer artístico siga sendo espaço de resistência e de escuta do mundo, e que o corpo, em sua potência de dizer e de sentir, continue afirmando-se como território de liberdade, memória e criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALICE, Tania. **Manual para performers e não-performers: 21 ações artísticas para produzir felicidade**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020.

ALMEIDA, L. N. **Écfrase e presentificação de imagens: o episódio de Aracne nas "Metamorfoses" de Ovídio (VI, 1-145)**. CODEX - Revista De Estudos Clássicos, 8(1), 154–168. 2020. Disponível em: < <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.32875> >. Acesso em: 28 de out. 2024.

ANDRADE, Solange Ramos de. **A Religiosidade Católica e a Santidade do Mártir**. Projeto História, São Paulo, n.37, p. 237-260, dez. 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/3054/1967>>. Acesso em: 23 out. 2025.

BASILE, G. **Sol, Lua e Tália**. Tradução: Karin Volobuef. Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvobuef.pdf>. Acesso em: 09 out. 2025.

BRASIL. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. **Instrução Normativa GR nº 007, de 23 de março de 2021**: dispõe sobre medidas emergenciais de funcionamento. Rio de Janeiro: UNIRIO, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://www.unirio.br/arquivos/noticias/INGR007de23.03.2021UNIRIO.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2026.

BRASIL. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. **Instrução Normativa GR nº 009, de 6 de abril de 2021**: trata das atividades administrativas ou de outras normas de conteúdo similar na UNIRIO e estabelece medidas excepcionais de funcionamento decorrentes do novo Coronavírus, vetor da COVID-19. Rio de Janeiro: UNIRIO, 6 abr. 2021. Disponível em: <https://www.unirio.br/arquivos/noticias/INGR009de06.04.2021UNIRIO.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2026.

BRUN, Marli; BLASI, Marcia. **Quando o bordado e as histórias das mulheres se encontram**. Coisas do Gênero | São Leopoldo | v.2 n. 2 | p. 335-349 | ago.-dez. 2016. Disponível em: < <https://revistas.est.edu.br/genero/article/view/460/396> >. Acesso em 05 de abr. de 2025.

CALDAS, Viviane Moraes. **A Violação do Corpo Feminino nas Narrativas Mitológicas de Medusa e Filomela**. VERBUM (ISSN 2316-3267), v. 12, n. 3, p.173-192, dez. 2023. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/64045/44126> >. Acesso em 06 de abr. de 2025.

CEARÁ. **Projeto de Lei N.º 162, de 2019**. Institui o Dia 24 de Outubro Como o Dia de Combate ao Feminicídio no Estado do Ceará. Disponível em : <<https://www2.al.ce.gov.br/legislativo/legislacao5/leis2019/pl1622019.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2025.

CHATAIGNIER, L. **Memórias: mantilhas e véus: o discreto charme da heresia**. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 25–28, 2009. DOI: 10.26563/dobras.v3i5.302. Disponível em: < <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/302> >. Acesso em: 01 fev. 2025.

CRUZ, Nina Velasco e. **O dispositivo do *Tableau vivant* e o gesto em *Faz que Vai* (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca**. Galáxia (São Paulo, online), n. 46, p. 1-16, 2021. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202146910>>. Acesso em: 30 out. 2025.

FABIÃO, Eleonora, LEPECKI, André (eds.). 2015. **Ações Eleonora Fabião**. Rio de Janeiro: Itaú Cultural.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. Revista do LUME, Campinas, SP, n. 4, 2013. Disponível em: <<https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 8 ago. 2025.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **14º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2020. Disponível em: <<https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/61>>. Acesso em: 01 set. 2025.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **15º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021. Disponível em: <<https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/60>>. Acesso em: 01 set. 2025.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **16º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022. Disponível em: <<https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/58>>. Acesso em: 01 set. 2025.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2025.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024. Disponível em: <<https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/253>>. Acesso em: 01 set. 2025.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **19º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025. Disponível em: <<https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/279>>. Acesso em: 01 set. 2025.

GAMA, Joaquim. **O Teatro e a Imagem**. Anais ABRACE, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1407.html>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

GRAVES, ROBERT. **Os mitos gregos** [recurso eletrônico]: volumes 1 e 2 / Robert Graves; tradução Fernando Klabin. 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Tradução de: The greek myths. Formato: ebook. Modo de acesso: world wide web. ISBN 9788520942345 (recurso eletrônico).

GUATEMALA HUMAN RIGHTS COMMISSION/USA. **Fact Sheet – Femicide and Feminicide.** Disponível em: < https://www.ghrc-usa.org/Publications/factsheet_femicide_2011.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2011.

HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art (Educação para uma Arte Socialmente Engajada)**, Jorge Pinto books, New York, 2011.

HIRATA, Ana Karina Fialho Oliveira. **Corpos femininos, violência e castidade: uma análise das diversas formas de violência contra a mulher desde a pandemia até o caso de Benigna Cardoso.** Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal do Maranhão, MA, 2023. Disponível em:< <http://hdl.handle.net/123456789/7505>>. Acesso em 09 de jul. de 2025.

KONRAD, Márcia Regina. **Medusa e a Questão de Gênero ou a Punição por ser Mulher.** Educação, Gestão e Sociedade: revista da Faculdade Eça de Queirós, ISSN 2179-9636, Ano 7, número 25, fev. de 2017. Disponível em: < https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170509163924.pdf>. Acesso em 06 de abr. de 2025.

LESSA, Fábio de Souza. **Expressões do Feminino e a Arte de Tecer Tramas na Atenas Clássica.** Humanitas, v.63, p. 143-156, 2011. Disponível em: < https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/07_Lessa.pdf>. Acesso em: 28 de out. de 2024.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARQUES, Daniela de Freitas. **Tessituras Delicadas: Histórias De Mulheres.** Sapere Aude – Belo Horizonte, v.5 - n.9, p.253-266 – 1º sem. 2014. ISSN: 2177-6342. Disponível em: < <https://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/7389> >. Acesso em: 28 de out. de 2024.

MARTINS, L. **Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória.** Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 4 nov. 2025.

MARTINS, Marcos Bulhões et al. **Arquiteturas do corpo e coralidades nas pesquisas artísticas e acadêmicas do Laboratório de Práticas Performativas. 40 anos do PPGAC ECA USP** [recursoeletrônico]: edição comemorativa / organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. São Paulo: ECA-USP, 2021. PDF (429p.): il color. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003051766.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

MONTEIRO, C.; ZANELLO, V. **Tecnologias de Gênero e Dispositivo Amoroso nos filmes de animação da Disney.** Revista Feminismos, [S. l.], v. 3, n. 1, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30066>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

MOUSINHO, Raísa. **Prática Performativa e Saúde: diálogos para potencialização da vida.** 2025. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2025. Orientadora: Nara Keiserman; Coorientadora: Ana Cláudia Monteiro.

MURASHIMA, Mary. **As Linhas e as Cores da História**. PRINCIPIA, [S. l.], n. 22, p. 17–35, 2012. Disponível em: < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/principia/article/view/6360/4528>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

OLIVEIRA, Aryelle Miranda de. **“ELITÂNIA VIVE!”: Olhares acerca dos crimes de Feminicídio ocorridos entre os anos de 2015 a 2020 na cidade de Cachoeira-BA**. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Dyane Brito Reis Santos. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós Graduação em Política Social e Territórios, 2023. Disponível em: < https://ufrb.edu.br/ppgpst/images/DISSERTA%C3%87%C3%83O_DE_MESTRADO_ELIT%C3%82NIA_VIVE_final_1.pdf>. Acesso em: 06 de abr. de 2025.

OLIVEIRA, Joedson Kelvin Felix de. **A imagem de Benigna Cardoso da Silva segundo a foto que falta**. 2025. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2025. Disponível em: < <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/81472>>. Acesso em: 09 de jul. de 2025.

ONO, Yoko. *Grapefruit: O Livro de Instruções + desenhos de Yoko Ono*. Introdução por John Lennon. Tradução para o português de Pirí Lugones, Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. Belo Horizonte: [s.n.], 2008/2009.

OVÍDIO (Publius Ovidius Naso), 43 a.C.-17 d.C. 0819m _ **Metamorfoses / Ovídio**. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias, apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Ed1tora 34, 2017 (1ª Edição). 921p.

PARENTE, André. **“ALÔ, É A LETÍCIA?”**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <<https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>>. Acesso em: 20 ago. 2021

POIVERT, Michel. **Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?** Tradução Fernanda Veríssimo. PORTO ARTE. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, mai. 2016.

RAMOS, Silvia. **A dor e a luta das mulheres: números do feminicídio** / Silvia Ramos...[et al.]; ilustração Juliana Gama. - Rio de Janeiro : Juliana Gonçalves, CESeC, 2021. Disponível em: < http://observatorioseguranca.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2021/03/REDE-DE-OBS_ELASVIVEM-1.pdf> . Acesso em 11 de abr. de 2025.

THAMOS, Márcio. **O Rapto de Europa: Uma comparação entre Ovídio e Ticiano**. CASA, Vol. 10 n.2, dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/5595>>. Acesso em: 15 fev. 2026.

SANTOS, Sheila Daniela Medeiros dos. **Nas Veredas Pinceladas por Velázquez - Produção Imaginária, Trabalho e Ontologia do Ser Social**. LINHA MESTRA, V.12, N.36, 2018. Disponível em: < <https://www.lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/259/282>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

SCHWARTZ, Howard. **Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural**. Illustrated by Uri Shulevitz. New York: Harper & Row, 1988.

SILVA, Tatiana Olegário da. **“Mártir da pureza, heroína da castidade”: a construção da santidade de Benigna Cardoso em Santana do Cariri/CE-(1941-2022)**. 2023. 197 f. Dissertação(Programa de Pós-graduação em História/CCH) - Universidade Federal do

Maranhão, São Luís, 2023. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/bitstream/tede/5566/2/TATIANA_OLEGARIO_DA_SILVA.pdf>. Acesso em: 09 de jul. de 2025.

SOUZA, Suzanny Mara Jobim de. **O Feminicídio e a Legislação Brasileira**. Espaço Temático: Serviço Social: Gênero, Raça/Etnia, Gerações E Sexualidade, Rev. katálysis 21 (03), Set-Dez 2018. Disponível em: < DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02592018v21n3p534>>. Acesso em: 09 de nov. de 2024.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução Millôr Fernandes. Editora: L&PM, 1997.

STREVA, Christina. **Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017.

URQUIDI, V.; REIS, G. T. de S. .; ALMEIDA, A. C. . M. . **Femigenocídio e sanación: limites da reparação pela violência de gênero na guerra da Guatemala e a proposta de uma coletiva comunitária**. Ponto-e-Vírgula, [S. l.], n. 30, p. p.89–119, 2022. DOI: 10.23925/1982-4807.2022i30.p-89-119. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/58159>>. Acesso em: 3 nov. 2025.

VALENÇA (Município). **Decreto nº 100, de 15 de julho de 2021**. Prefeitura Municipal de Valença, 2021. Disponível em: <<https://valenca.rj.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/Decreto-100-2021.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2025.

VALENÇA (Município). **Decreto nº 81, de 14 de junho de 2021**. Dispõe sobre medidas de enfrentamento da propagação do novo coronavírus (COVID-19) no âmbito do Município de Valença. Prefeitura Municipal de Valença, 2021. Disponível em: <<https://valenca.rj.gov.br/wp-content/uploads/2021/06/Decreto-081-2021.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2025.

VALENÇA (Município). **Decreto nº 95, de 8 de julho de 2021**. Prefeitura Municipal de Valença, 2021. Disponível em: <<https://valenca.rj.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/Decreto-095-2021.pdf>>. Acesso em: 7 nov. 2025.

WERBA, Graziela Cucchiarelli; RUBERT, Sabrina Gonçalves. **A teia de Aracné: o empoderamento na tessitura de políticas públicas voltadas às mulheres**. Revista Conhecimento e Diversidade, Centro Universitário La Salle do Rio de Janeiro, v. 12, n. 26, p. 104-115, jan./abr. 2020. Niterói, RJ, 2020. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento_diversidade/article/view/53>. Acesso em: 28 out. 2024.

REFERÊNCIAS A JORNAIS, REVISTAS E SITES

ABRAMOVIĆ, Marina. Marina Abramović interviewed. **Trebuchet Magazine**, Londres, 2011. Disponível em: < <https://www.trebuchet-magazine.com/marina-abramovic-interview/>>. Acesso em: 1 set. 2025.

ABRIL, Laia. **A History of Misogyny**. Disponível em: <<https://www.laiaabril.com/>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

ABRIL, Laia. **Feminicides**. 2019. Disponível em: <<https://www.laiaabril.com/project/feminicides/>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

AFIRMATIVA. Quatro anos após o feminicídio de Elitânia de Souza, acusado será levado a júri popular. **AFIRMATIVA**, 14 de dez. de 2023. Disponível em: <<https://revistaafirmativa.com.br/quatro-anos-apos-o-feminicidio-de-elitania-de-souza-acusado-sera-levado-a-juri-popular/>>. Acesso em 19 de mar. de 2025.

ALVES, Raoni. Mãe de juíza morta a facadas pelo ex-marido conta que ficou sabendo da morte pela neta: 'O papai furou a mamãe toda'. **G1 Rio**, 10 de nov. de 2022. Disponível em: <Mãe de juíza morta a facadas pelo ex-marido conta que ficou sabendo da morte pela neta: 'O papai furou a mamãe toda' | Rio de Janeiro | G1>. Acesso em: 20 de jun. de 2025.

ARAÚJO, Vera; SERRA, Paolla; SOUZA, Rafael Nascimento de; GRINBERG, Felipe; LEAL, Arthur. 'Tentava preservar a imagem do ex-marido como pai', revela amiga de juíza vítima de feminicídio. **O GLOBO**, 26 de dez de 2020. Disponível em: <'Tentava preservar a imagem do ex-marido como pai', revela amiga de juíza vítima de feminicídio - Jornal O Globo>. Acesso em: 20 de jun. de 2025.

AROCHÉ, Karin. Casa Ibargüen en la Ciudad de Guatemala. **Guatemala.com**, 26 out. 2021. Seção: Aprende – Cultura guatemalteca – Patrimônios. Disponível em: <<https://aprende.guatemala.com/cultura-guatemalteca/patrimonios/casa-ibarguen-en-la-ciudad-de-guatemala/>>. Acesso em 15 set. 2025.

ASSOCIAÇÃO DE MULHERES GUATEMALTECAS (AMG). **Nosotras**. Disponível em: <<http://mujeresdeguatemala.org/nosotras>>. Acesso em: 19 out. 2025.

AURORA CULTURAL. Rhupá, a fábula da noiva cadáver” a partir de amanhã no Sesc Copacabana. **AURORA CULTURAL** 20 jul. 2022. Disponível em: <<https://auroracultural.com/noticias/cultura/rhupa-a-fabula-da-noiva-cadaver-a-partir-de-amanha-no-sesc-copacabana/>>. Acesso em: 30 out. 2025.

AVERBUCK, Clara. Há um sinal que pode salvar mulheres da violência doméstica. **Revista Fórum**, 18 de jun. de 2020. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/blogs/outravibe/ha-um-sinal-que-pode-salvar-mulheres-da-violencia-domestica/>>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

BANT, Astrid; QUERINO, Ana Carolina. Por ocasião do assassinato de Elitânia de Souza Hora, o Fundo de População das Nações Unidas no Brasil e a ONU Mulheres fazem um apelo pelo fim da violência contra as mulheres e por respeito às vidas da juventude negra. **ONU Mulheres Brasil**, 03 de dez. 2019. Disponível em: <<https://www.onumulheres.org.br/noticias/por-ocasio-do-assassinato-de-elitania-de-souza-hora-o-fundo-de-populacao-das-nacoes-unidas-no-brasil-e-a-onu-mulheres-fazem-um-apelo-pelo-fim-da-violencia-contras-mulheres-e-por-respeito-as-vidas/>> . Acesso em: 19 de mar de 2025.

BARBOSA, Juliana. Violência doméstica: taxa é maior entre mulheres economicamente ativas. **Metrópoles**, [S.l.], 19 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/brasil/violencia-domestica-taxa-e-maior-entre-mulheres-economicamente-ativas>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

CAMPANHA SINAL VERMELHO. **Conselho Nacional de Justiça**. Disponível em: <<https://www.cnj.jus.br/programas-e-acoes/violencia-contr-a-mulher/campanha-sinal-vermelho/>> . Acesso em 20 de ago. de 2021.

CARVALHO, Bruna. Justiça condena a 45 anos de prisão ex-marido que assassinou juíza no Rio. **CNN Brasil**, 11 de nov. de 2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/justica-condena-a-45-anos-de-prisao-ex-marido-que-assassinou-juiza-no-rio/>>. Acesso em: 20 jun. 2025.

CASA DE LA MEMORIA “KAJI TULAM”. Visita Virtual. **Casa De La Memoria “Kaji Tulam”**, 28 maio 2020. Disponível em: <<https://casadelamemoriagt.blogspot.com/>>. Acesso em: 15 de set. De 2025.

CEARÁ. Lei nº 16.892, de 2019. Institui o dia 24 de outubro como o Dia de Combate ao Feminicídio no Estado do Ceará. **ALECE**, 7 jun. 2019. Disponível em: <<https://www2.al.ce.gov.br/legislativo/legislacao5/leis2019/16892.htm>>. Acesso em: 7 nov. 2025.

CENTRO CULTURAL DRAGÃO DO MAR. Performance "Pra Casar" com Ana Raquel. Fotograias de Ana Raquel S, **Flickr**, 1 de dez. de 2023. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/dragaodomar/albums/72177720313089719/>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

CNBB. Menina Benigna: Primeira Beata do Ceará e Símbolo Contra a Violência à Mulher Será Beatificada Nesta Segunda-Feira (24). **Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB)**, 24 de out. de 2022. Disponível em: < <https://www.cnbb.org.br/menina-benigna-primeira-beata-do-ceara-e-simbolo-contr-a-violencia-a-mulher-sera-beatificada-nesta-segunda-feira-24/> >. Acesso em 09 de jul. de 2025.

COLL, Elizabeth. Lorena Wolffer sacude a Nueva York con los casos de asesinadas en Juárez. **La Jornada**, Ciudad de México, 07 abr. 2004. Espetáculo. Disponível em: <<https://www.jornada.com.mx/2004/04/07/10an1esp.php?printver=1&fly=>>>. Acesso em: 18 set. 2025.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA; ASSOCIAÇÃO DOS MAGISTRADOS BRASILEIROS. Campanha Sinal Vermelho contra a Violência Doméstica. **Portal CNJ**, Brasília, jun. 2020. Disponível em: <<https://www.cnj.jus.br/programas-e-acoes/violencia-contr-a-mulher/campanha-sinal-vermelho/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

CRF-CE. Campanha Sinal Vermelho contra a violência doméstica. **CRF-CE**, [S.l.], 10 jun. 2020. Disponível em: <https://crfce.org.br/2020/06/10/campanha-sinal-vermelho-contra-a-violencia-domestica/>. Acesso em: 16 ago. 2021.

DIOCESE DE CRATO. Beatificada a Serva de Deus, Benigna Cardoso da Silva. Crato, CE. **Diocese de Crato**, 25 de out. de 2022. Disponível em: <<https://diocesedecrato.org/beatificada-a-serva-de-deus-benigna-cardoso-da-silva/>>. Acesso em 09 de jul de 2025.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Segurança Pública. Campanha lançada em 2019 pela Secretaria de Segurança Pública com o slogan “A melhor arma contra o feminicídio é a colher”. In: **AGÊNCIA BRASÍLIA**. Brasília, DF, 28 maio 2019. Disponível em:< <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2019/05/28/metaacolher-secretaria-de-seguranca-lanca-campanha-de-prevencao-ao-feminicidio/>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

DOCUMENTA14. Regina José Galindo. **Documenta14**, Atenas, 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.documenta14.de/en/artists/982/regina-jose-galindo>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

DOCUMENTA14. Regina José Galindo. Presencia (Presence), Karen Lissette Fuentes. **Documenta14**, Atenas, 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.documenta14.de/en/calendar/16471/presencia-presence-karen-lissette-fuentes>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

EL COMERCIO. Artista guatemalteca denuncia en la impunidad de los feminicidios. **El Comercio**, Quito, 11 abr. 2017. Cultura. Disponível em: <<https://www.elcomercio.com/tendencias/reginajosegalindo-artista-denuncia-impunidad-femicidios/>>. Acesso em 12 abr. 2025.

ESTOLANO, Gabriela [@performer_impostora]. Legenda da performance **Isto Não É Sobre o Amor** [Instagram]. Publicada em 20 fev. 2020. Disponível em:<https://www.instagram.com/performer_impostora/>. Acesso em: 20 ago. 2025.

EXIT MEDIA. Laia Abril. Sessão Porfolio, #90 Álbum I – Relatos propios. **Revista EXITMEDIA**. Disponível em: <<https://exitmedia.net/portfolio/laia-abril/>>. Acesso em 12 abr. 2025.

FOLHA DE SÃO PAULO. Brasil registra 1.338 feminicídios na pandemia, com forte alta no Norte e no Centro-Oeste. **Folha de S. Paulo**, 06 jun. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/06/brasil-registra-1338-feminicidios-na-pandemia-com-forte-alta-no-norte-e-no-centro-oeste.shtml>>. Acesso em 20 de ago. de 2021.

FORTE, Bruna. DJ Ivis: aumento de seguidores revela naturalização da violência contra a mulher. **O Povo**, 12 de jun. de 2021. Disponível em: <

<https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2021/07/12/dj-ivis--aumento-de-seguidores-revela-naturalizacao-da-violencia-contra-a-mulher.html>>. Acesso em: 20 de agosto de 2021.

FOUCHER, Lorraine. Papa, il a tué maman, Gilles et lui: enquête sur cinq féminicides à La Réunion. **Le Monde**, 30 out. 2019. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/08/30/papa-il-a-tue-maman-gilles-et-lui-enquete-sur-cinq-feminicides-a-la-reunion_5504522_3224.html>. Acesso em: 12 abr. 2025.

FUNDACIÓN MONTEMADRID. Disponível em: <<https://www.fundacionmontemadrid.es/>>. Acesso em: 19 out. 2025.

FUNDACIÓN SOBREVIVIENTES. Aniversario 18 - Fundación Sobrevivientes. **YouTube** 05 jul. 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QKyHiierVYg>>. Acesso em: 15 set.

2025.FUNDACIÓN SOBREVIVIENTES. Aniversario 18 - Fundación Sobrevivientes. **YouTube** 05 jul. 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QKyHiierVYg>>. Acesso em: 15 set.

FUNDACIÓN SOBREVIVIENTES. Sobre Nosotras. Disponível em: <<https://sobrevivientes.org/sobre-nosotras/>>. Acesso em: 15 set. 2025.

G1 BA. Estudante de serviço social é morta a tiros na BA enquanto caminhava com amiga após sair da faculdade. **G1 BA**, 28 de nov de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/11/28/estudante-de-servico-social-e-morta-a-tiros-na-ba-enquanto-caminhava-com-amiga-apos-sair-da-faculdade.ghtml>>. Acesso em: 19 de mar. de 2025.

G1 BA. Ex-namorado de estudante morta a tiros na BA é apontado como suspeito do crime; vítima tinha medida protetiva por agressões. **G1 BA**, 28 de nov. de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/11/28/ex-namorado-de-estudante-morta-a-tiros-na-ba-e-apontado-como-suspeito-do-crime-vitima-tinha-medida-protetiva-por-agressoes.ghtml>>. Acesso em: 19 de mar. de 2025.

G1 BA. Um ano e meio após jovem ser morta por ex-namorado na BA, família denuncia processo inativo na Justiça: 'Seguimos na luta'. **G1 BA**, 17 de mai. de 2021. Disponível em: < <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/05/17/um-ano-e-meio-apos-jovem-ser-morta-por-ex-namorado-na-ba-familia-denuncia-processo-inativo-na-justica-seguimos-na-luta.ghtml>>. Acesso em: 19 de mar. de 2025.

G1 Rio. Ex-marido que matou juíza a facadas na frente das filhas é condenado a 45 anos de prisão. **G1 Rio**, 11 de nov. de 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/11/11/ex-marido-que-matou-juiza-a-facadas-na-frente-das-filhas-e-condenado.ghtml>>. Acesso em 20 de jun. de 2025.

G1. Brasil ganha nova beata, Benigna; conheça a história dela e veja depoimentos de fiéis sobre possíveis milagres. In: **Portal do G1**, Fantástico. 08 mai. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/05/08/brasil-ganha-nova-beata-benigna-conheca-a-historia-dela-e-veja-depoimentos-de-fieis-sobre-possiveis-milagres.ghml>>. Acesso em: 09 de jul. 2025

GALINDO, Regina José. Performance “Presencia” y conferencia “Cuerpo de trabajo”. **Asociación de Mujeres de Guatemala (AMG)**. Disponível em: <<http://mujeresdeguatemala.org/eventos/performance-presencia-conferencia-cuerpo-trabajo-regina-jose-galindo>>. Acesso em: 19 out. 2025.

GALINDO, Regina José. Presencia. 2017. Obras. Disponível em: <<https://www.reginajosegalindo.com/>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

GARCÍA, Ana Karen. Violencia contra las mujeres y el encierro durante la pandemia bloquean el desarrollo de la mujer: Equis Justicia. **El Economista**, [S.l.], 22 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.eleconomista.com.mx/politica/Violencia-contra-las-mujeres-y-el-encierro-durante-la-pandemia-bloquean-el-desarrollo-de-la-mujer-Equis-Justicia-20201122-0004.html>>. Acesso em: 16 ago.2021.

GHARBI, Camille. **Preuves d’amour. Acts of love**, 2018. Disponível em: <<https://www.camillegharbi.com/actsoflove>>. Acesso em: 12 de abr. 2025.

HOMESSESSION. Laia Abril. **Homesession**. Disponível em: <<https://www.homesession.org/laia-abril/>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

HOMESSESSION. Laia Abril: “Femicides” / opening 16 marzo. News. **Homesession**. 16 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.homesession.org/blog/laia-abril-femicides-opening-16-marzo/>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

HURTADO, Paola. Mindy Rodas, the woman without a face, was buried in December as a Jane Doe. **El Periódico**, 21 jan. 2011. Guatemala Human Rights Commission/USA. Disponível em:< <https://www.ghrc-usa.org/Resources/2011/Mindy.htm>>. Acesso em: 7 nov. 2025.

INSTITUTO ODARA. Em júri popular, Alexandre Góes é condenado a 18 anos de prisão pelo feminicídio da jovem liderança quilombola Elitânia de Souza. **Brasil de Fato**, 02 de ago. de 2024. Disponível em: < <https://www.brasildefato.com.br/2024/08/02/em-juri-popular-alexandre-goes-e-condenado-a-18-anos-de-prisao-pelo-feminicidio-da-jovem-lideranca-quilombola-elitania-de-souza/>>. Acesso em: 19 de mar de 2025.

INSTITUTO ODARA. Semana Elitânia de Souza. Instituto Odara. Disponível em:<<https://institutoodara.org.br/semana-elitania-de-souza/>>. Acesso em 19 de mar. de 2025.

JONAS, Paul Ramirez. **Key to the City**. 2010. Disponível em: <<https://paulramirezjonas.com/key-to-the-city>>. Acesso em: 1 set 2025.

JORNAL A PRAÇA. Maria Augusta 58 anos da morte da santinha popular de Iguatu. **Jornal a Praça**, 24 jun. 2023. Disponível em: <<https://www.jornalapraca.com.br/maria-augusta-58-anos-da-morte-da-santinha-popular-de-iguatu/>>. Acesso em: 09 nov. 2025.

KNOPLOCH, Carol. Mais de 70% das mulheres vítimas de violência não denunciam crime, diz pesquisa no Rio. **O GLOBO**, Rio de Janeiro, 26 jun. 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/mais-de-70-das-mulheres-vitimas-de-violencia-nao-denunciam-crime-diz-pesquisa-no-rio-16561195>>. Acesso em: 16 ago. 2021.

LA CASA ENCEDIDA. Cuerpo de Trabajo. **La Casa Encendida**, 2017. Disponível em: <<https://www.lacasaencendida.es/encuentros/cuerpo-trabajo-regina-jose-galindo>>. Acesso em: 19 out. 2025.

LA CASA ENCEDIDA. Disponível em: <<https://www.lacasaencendida.es/>>. Acesso em: 19 out. 2025.

LEITÃO, Leslie; MARTINS, Marco Antonio; BOISSON, Guilherme; MARTINS, Mário. Juíza do TJ-RJ é assassinada na Barra da Tijuca. **G1 Rio**, 24 de dez de 2020. Disponível em : <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/12/24/juiza-do-tjrj-e-assassinada-na-barra-da-tijuca.ghtml>>. Acesso em: 20 de junho de 2025.

MACHADO, Ana Raquel Gonçalves. Um pouco do que foi, um pouco do que é, um pouco do que será: processo criativo de Ana Raquel. **Revista Investigação Experimental de Processos Artísticos (IEPA)**, v. 2, 2024. ISSN 2966-4063. Disponível em: <<https://revista-iepa.com/editions/ed-2/art-1/>>. Acesso em: 8 nov. 2025.

MARIE CLAIRE. 'Nem todo homem, mas sempre um homem': autora de viral quer protagonismo feminino. **Marie Claire**, Rio de Janeiro, 13 jul. 2022. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Feminismo/Violencia-de-Genero/noticia/2022/07/nem-todo-homem-mas-sempre-um-homem-autora-de-viral-quer-protagonismo-feminino.html>>. Acesso em: 3 jul. 2025.

NEPN. Talk: Photographer Talk Laia Abril. **NEPN**, 12 jan. 2022. Disponível em: <<https://northeastphoto.net/events/photographer-talk-laia-abril/>>. Acesso em: 12 abr. 2025.

O Globo. Juíza morta na Barra da Tijuca registrou ameaça de ex-marido em setembro. **O Globo**, 25 de dez. de 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/juiza-morta-na-barra-da-tijuca-registrou-ameaca-de-ex-marido-em-setembro-24811853>>. Acesso em: 03 de jul. de 2025.

O GLOBO. 'Ruphá, a fábula da noiva cadáver' se inspira na trajetória de judeus perseguidos no Brasil. **O Globo**, 02 de abr. de 2019. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/rioshow/rupha-fabula-da-noiva-cadaver-se-inspira-na-trajetoria-de-judeus-perseguidos-no-brasil-23566381>>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

OLIVEIRA, Edison Silva de. Entusiasta da fé. **O Povo**, Fortaleza, 14 maio 2011. Cadernos Especiais – Santificados II. Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/cadernos-especiais/santificadosii/2011/05/14/noticias-jornal-santificados2,2241000/entusiasta-da-fe.shtml>>. Acesso em: 9 de jul. de 2025.

ORAÇÃO À BEATA BENIGNA CARDOSO. **Comunidade Católica Shalom**, 23 out. 2025. Disponível em: <<https://comshalom.org/oracao-a-beata-benigna-cardoso/>>. Acesso em: 07 nov. 2025.

PINUSA, Samuel. Menina Benigna: conheça a história da mártir que vai ser a primeira beata do Ceará e quarta do Brasil. **G1, CE** 08 de mai. De 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ce/ceara/cariri/noticia/2024/07/08/estatua-da-menina-benigna-e-finalizada-no-cariri-lembrando-historia-da-primeira-beata-do-ceara.ghtml>>. Acesso em: 09 de jul. De 2025.

PANCHINE ROSSE. Disponível em: <https://panchinerosse.it/>. Acesso em: 08 nov. 2025.

PINUSA, Samuel; MELO, Ranniery. DJ. Ivis aparece em vídeo agredindo ex-mulher em Fortaleza. **G1 CE**, 11 de jun. de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2021/07/11/ex-mulher-de-dj-ivis-publica-videos-sendo-agredida-por-ele-em-fortaleza-artista-afirma-que-ele-e-a-filha-recebiam-ameacas.ghtml>> . Acesso em: 20 de agosto de 2021.

PORTAL CATARINAS. Paraná enfrenta falta de dados e subnotificação da violência. In: **Portal Catarinas: #Colabora**, [S.l.], 18 jun. 2020. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods5/parana-enfrenta-falta-de-dados-e-subnotificacao-da-violencia/>. Acesso em: 16 ago. 2021.

PRENSA LIBRE OFICIAL. Regina José Galindo: Presencia. **YouTube**, 07 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BVwNYoKaP8o>>. Acesso em: 15 set. 2025.

RECANTO DAS LETRAS. [S.l.]: [s.n.], 28 fev. 2020. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/contos-goticos/6876470>. Acesso em: 30 out. 2025.

REDAÇÃO DO JORNAL DA GRANDE BAHIA. Centro de Referência de Atendimento à Mulher é inaugurado em Cachoeira. **Jornal Grande Bahia**, 14 de mar. de 2022. Disponível em: < <https://jornalgrandebahia.com.br/2022/03/centro-de-referencia-de-atendimento-a-mulher-e-inaugurado-em-cachoeira/>>. Acesso em: 19 de mar. de 2025.

REDAÇÃO ODARA. Quem era Elitânia de Souza, jovem negra ativista, liderança quilombola, assassinada pelo ex-namorado em 2019 na cidade de Cachoeira (BA)?. **Instituto Odara**, 15 de jul. de 2024. Disponível em: < <https://institutoodara.org.br/quem-era-elitania-de-souza-jovem-negra-ativista-lideranca-quilombola-assassinada-pelo-ex-namorado-em-2019-na-cidade-de-cachoeira-ba/>>. Acesso em: 19 de mar. de 2025.

REVISTA CONTINENTE. Documenta 14 e o desafio de unir Norte e Sul. **Revista Continente**., 29 maio 2017. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/coberturas/documenta-14/documenta-14-e-o-desafio-de-unir-norte-e-sul>>. Acesso em: 20 set. 2025.

RIANELLI, Erick; TORRES, Livia. Polícia do RJ prende pedreiro de 31 anos suspeito de matar a namorada de 16 anos. **G1**, Rio de Janeiro, 11 de nov. de 2019. Disponível em:< <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/11/policia-do-rj-prende-pedreiro-de-31-anos-suspeito-de-matar-a-namorada-de-16-anos.ghtml>>. Acesso em 19 de mar. de 2025.

RJ1. Morta pelo namorado, jovem de 16 anos é enterrada no Cemitério do Catumbi. **RJ1**, 12 nov. 2019. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8081972/>>. Acesso em: 16 out. 2025.

RODRIGUES , Antonio. Irmãs de Benigna Cardoso contam lembranças da primeira beata cearense: 'destruiu nossa infância'. **Diário do Nordeste**, 15 de out. de 2021. Disponível em: < <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/irmas-de-benigna-cardoso-contam-lembrancas-da-primeira-beata-cearense-destruiu-nossa-infancia-1.3148413>>. Acesso em: 09 de jul de 2025.

ROSAS. Intérprete: Atitude Feminina. Compositor: Ana Cecília dos Santos Teixeira, Janice Ribeiro da Silva Guimarães, Tarcicio de Souza Ferreira. In: ROSAS. Intérprete: Atitude Feminina. [S. l.: s. n.], 2005.faixa 5 (6 :04). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1LOQF0D4kcJF0UfAKo2sK5?si=h68ncZwSS0aiw2kydHdNaA>. Acesso em: 16 out. 2025.

ROGLEDI, Cristina. Os bancos vermelhos contra a violência contra as mulheres: “Fui eu que os inventei”. **OGGI**, 16 dez. 2023. Disponível em: <<https://www.oggi.it/attualita/notizie/2023/12/16/le-panchine-rosse-contro-la-violenza-sulle-donne-le-ho-inventate-io/>>. Acesso em: 08 nov. 2025.

ROUVENAT, Fernanda. Corpo de jovem vítima de feminicídio na Zona Norte do Rio vai ser sepultado nesta terça-feira. **G1**, Rio de Janeiro, 12 de nov. de 2019. Disponível em:< <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/11/12/corpo-de-jovem-vitima-de-femicidio-na-zona-norte-do-rio-vai-ser-sepultado-nesta-terca-feira.ghtml> >. Acesso em: 19 mar. 2025.

SIERRA, Santiago. Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes. 2000. Disponível em: <https://www.santiago-sierra.com/20009_1024.php>. Acesso em: 01 set. 2025.

SIGNAL FOR HELP. **Canadian Women's Foundation**. Disponível em: <<https://canadianwomen.org/signal-for-help/>>. Acesso em 20 ago. 2021.

SIGNAL FOR HELP. **Women's Funding Network**. Disponível em: <<https://www.womensfundingnetwork.org/signalforhelp/>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SOUZA, Rafael Nascimento de. 'Nunca impediu as filhas de verem o pai', diz policial que fez escolta de juíza morta pelo ex-marido - **O Globo**, 25 de dez de 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/nunca-impediu-as-filhas-de-verem-pai-diz-policial-que-fez-escolta-de-juiza-morta-pelo-ex-marido-24811792#:~:text=Policiais%20do%20Tribunal%20de%20Justi%C3%A7a,crian%C3%A7as%20para%20verem%20o%20pai.>>>. Acesso em 03 de jul. de 2025.

ST. MARIA GORETTI. The Murderer. Disponível em: <<https://mariagoretti.com/the-murderer/>>. Acesso em: 23 out. 2025.

VATICAN NEWS. Menina Benigna: exemplo de defesa da dignidade da mulher. **Vatican News**, 25 de nov. de 2022. Disponível em: <<https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2022-11/menina-benigna-violencia-contramulher-cicero-moraes.html#:~:text=Andressa%20Collet%20%2D%20Vatican%20News&text=O%20problema%2C%20que%20se%20encontra,morre%2C%20assassinada%20por%20um%20familiar.>>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VATICAN NEWS. Romaria celebra 83 anos do martírio da Beata Benigna no Ceará. **Vatican News**, 28 de out. de 2022. Disponível em: <<https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2024-10/21-romaria-beata-benigna-cardoso-2024-83-anos-de-martirio.html>>. Acesso em: 10 jul. 2025.

VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez y. Las hilanderas o la fábula de Aracne. 1655 - 1660. Óleo sobre lienzo, 220 x 289. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d>>. Acesso em: 28 de out de 2024.

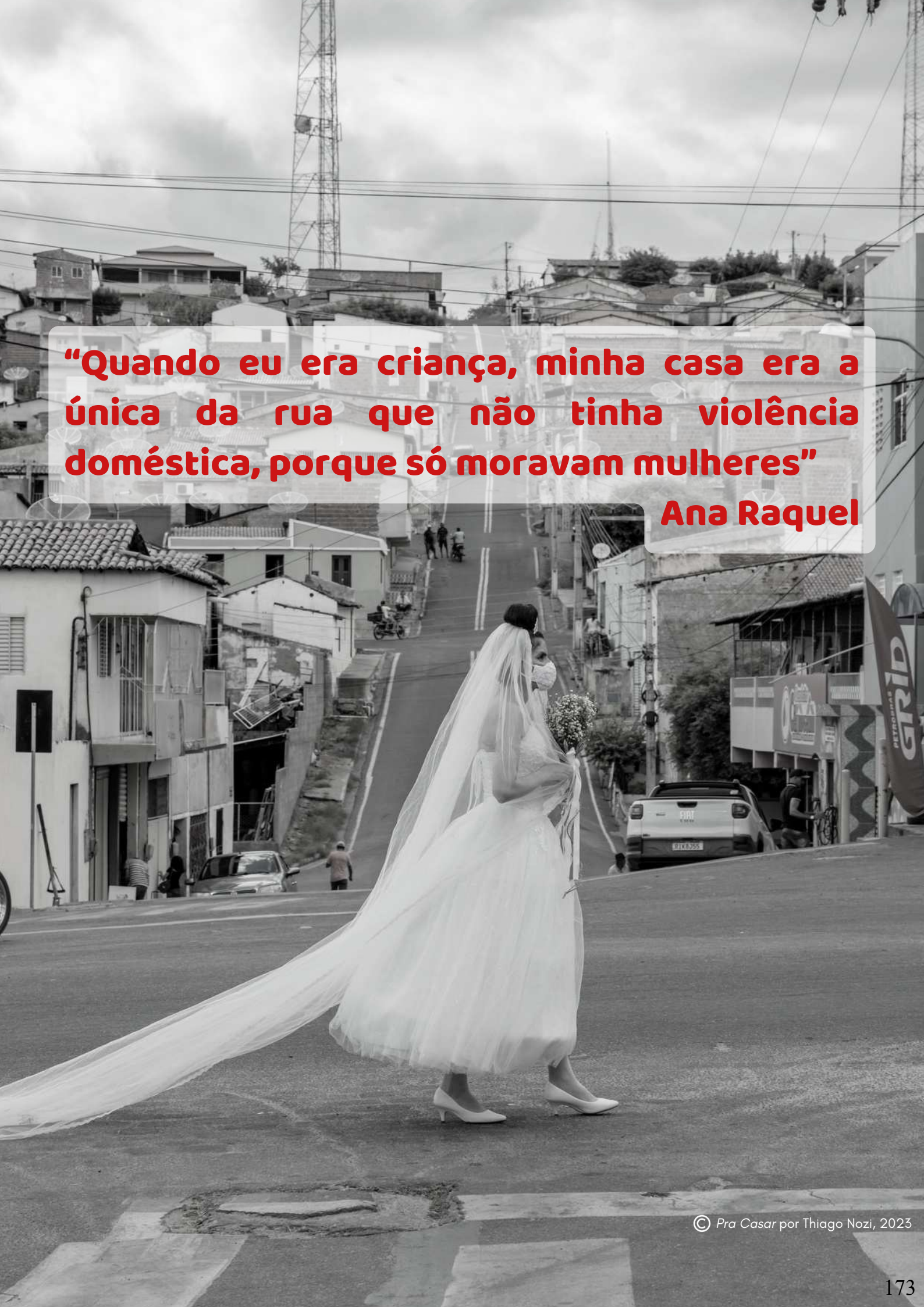
WOLFFER, Lorena. Mientras Dormíamos (El Caso Juárez). 2002-2004. Disponível em: <<https://lorenawolffer.net/2023/02/24/mientras-dormiamos-el-caso-juarez/>>. Acesso em: 18 set. 2025.

X, Márcia. Márcia X. Disponível em: <<http://marciax.art.br/index.asp>> . Acesso em 20 ago. 2021.

X, Márcia. Pancake. 2001. Disponível em:
<<http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=1>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

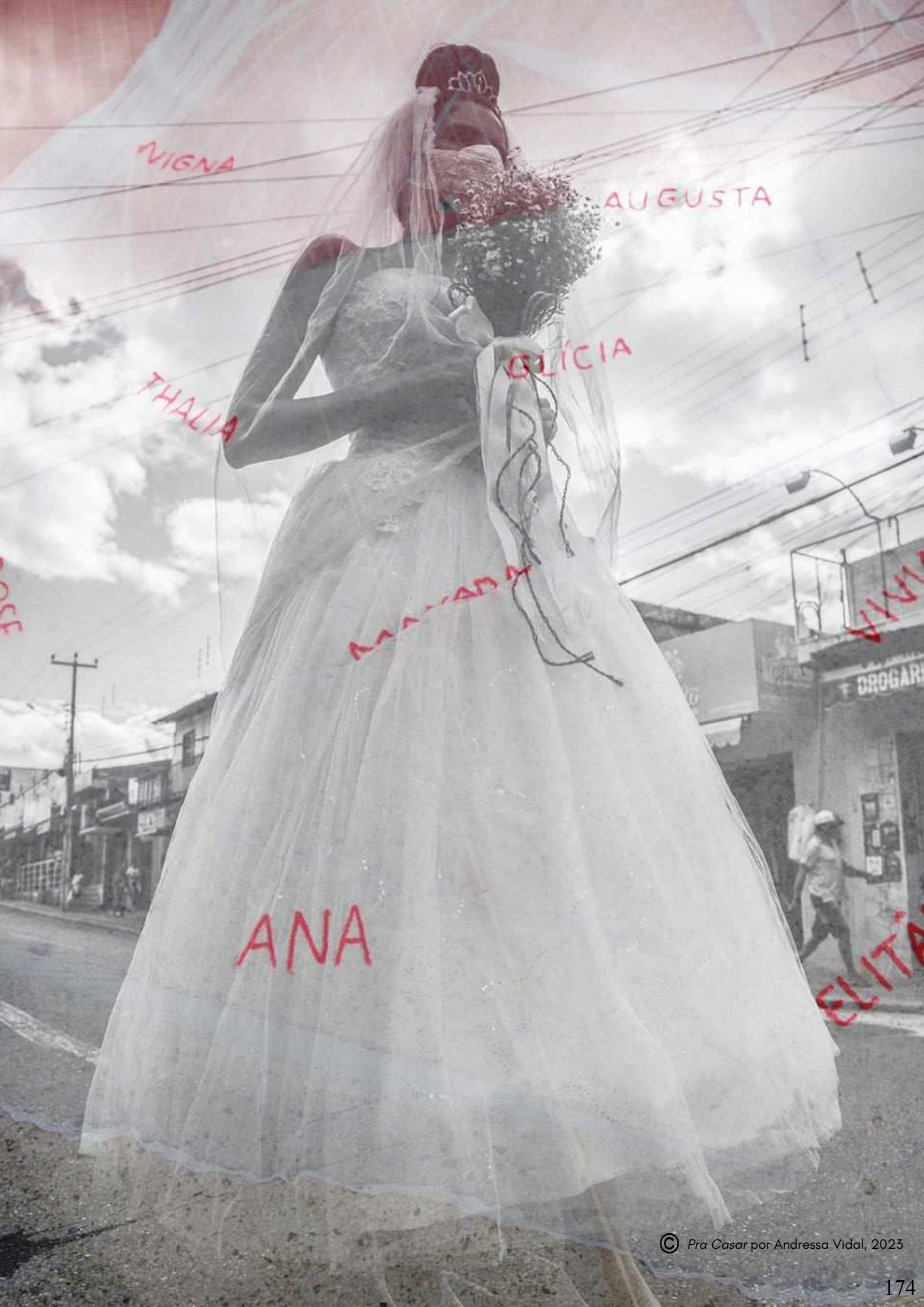
CADERNO DE IMAGENS

**Registros fotográficos e entrevistas da
performance *Pra casar***



“Quando eu era criança, minha casa era a única da rua que não tinha violência doméstica, porque só moravam mulheres”

Ana Raquel



VIGNA

AUGUSTA

GLÍCIA

THALIA

ANNA

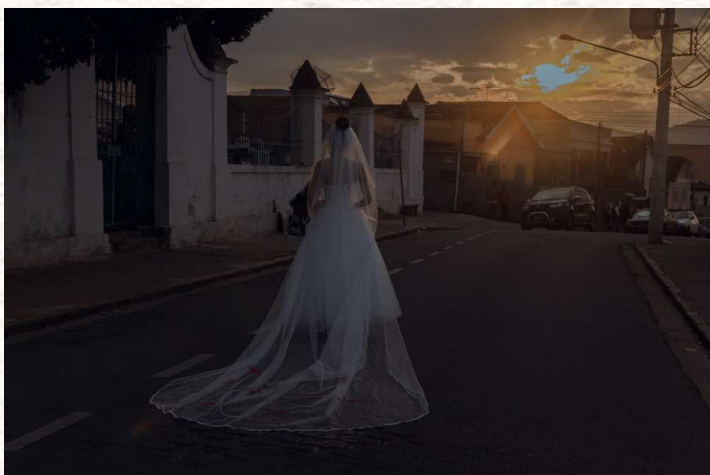
ANA

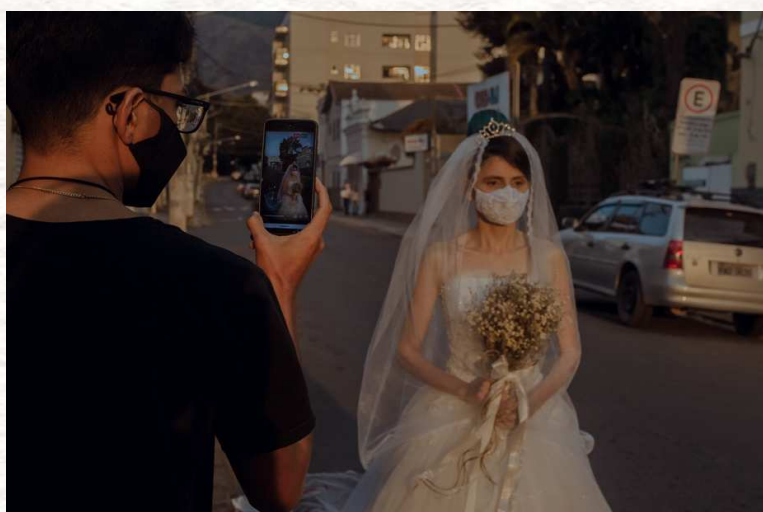
ELITA

VIVIAN

Valença-RJ

04 de julho de 2021

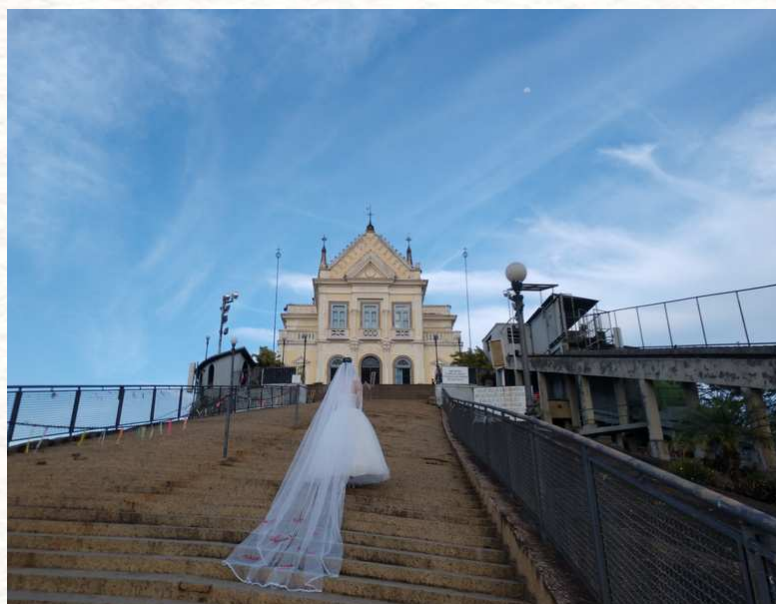






Penha (Rio de Janeiro-RJ)

15 de outubro de 2021

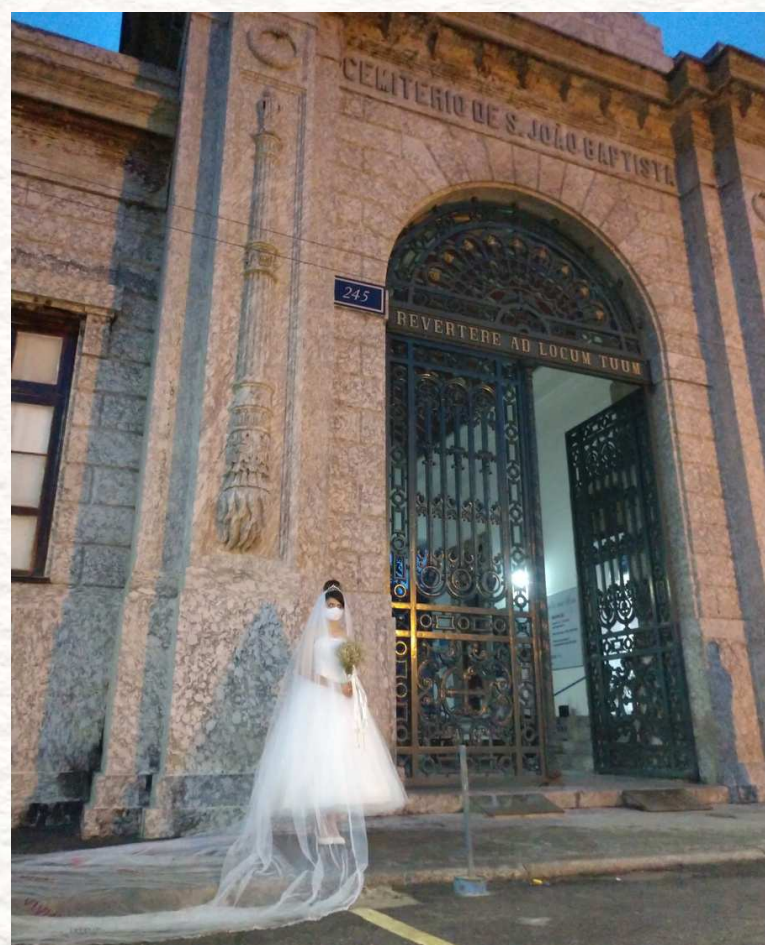




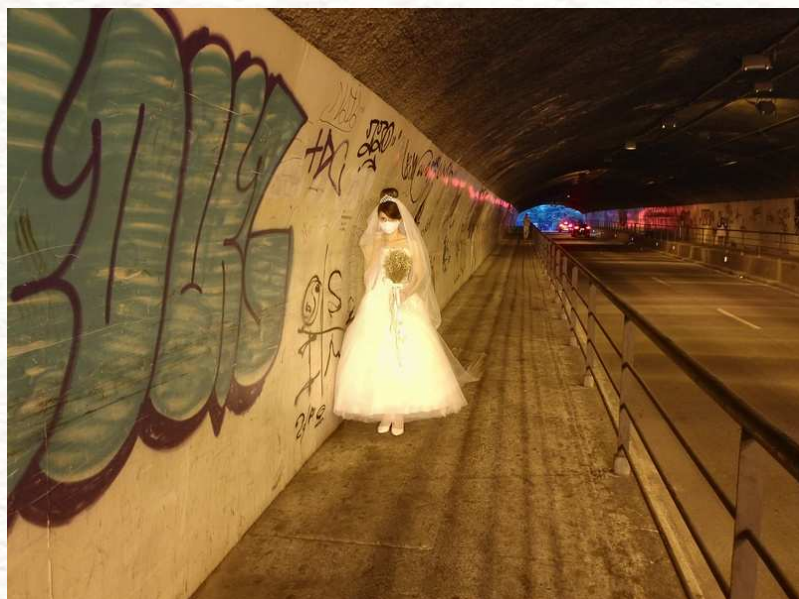


Copacabana (Rio de Janeiro-RJ)

17 de outubro de 2021







EL
PATRIARCADO
SE VA
A CAER

MA
PRE



Iguatu-CE

12 de agosto de 2022





Icó-CE

12 de março de 2023





© Pra Casar por Samuel Moreno, 2023

Orós-CE

03 de agosto de 2023





CRAS Dona Dazinha (Orós-CE)

04 de agosto de 2023



© Pra Casar por Karla Micheline 2023



Juazeiro-CE

25 de agosto de 2023





© Pra Casar por Vinícius Lavall, 2023
Pra Casar por Jeffy Alves, 2023

Crato-CE

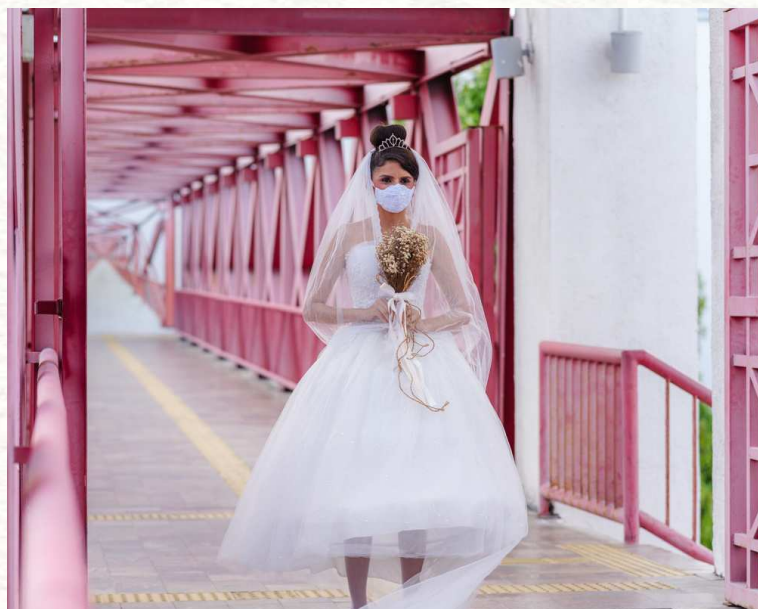
26 de agosto de 2023





Fortaleza-CE

01 dezembro de 2023





VIGNA

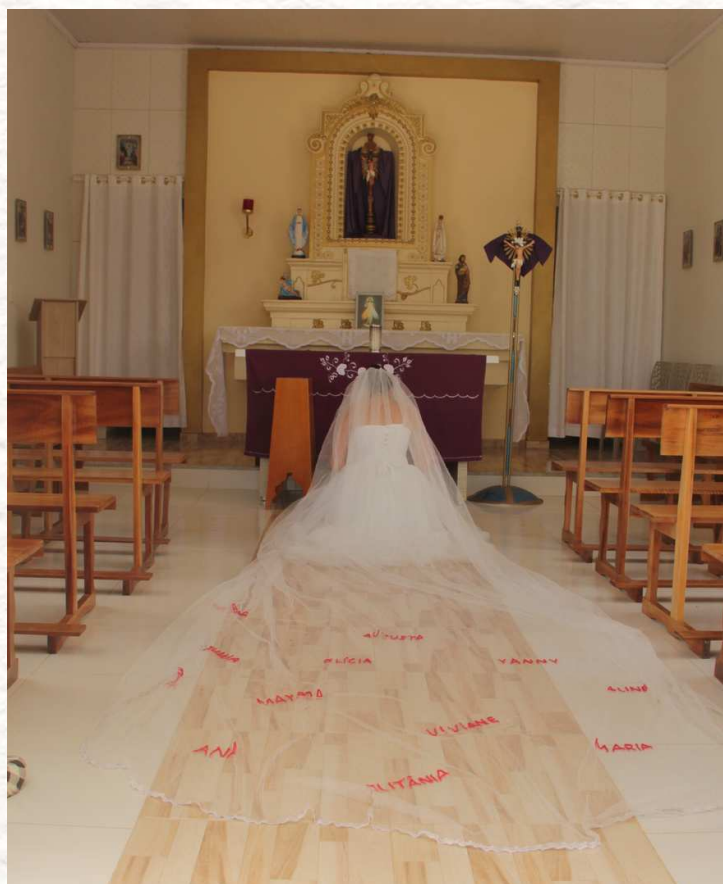


THALIA

Russas-CE

22 de março 2024









Clipping de Imprensa



Corpo e Estilo de Vida (18/05/2024)

Acesse o conteúdo na íntegra no portal

<https://www.youtube.com/watch?v=Fyw4CRE8Mao&t=>



Antena Sul FM 98.3 (ago./2023)

Programa Antena Notícias
com apresentação de Tércio Júnior



CETV 2ª Edição Fortaleza (17/09/2022)

Acesse o conteúdo na íntegra no portal
<https://globoplay.globo.com/v/10946016/>



CETV 1ª Edição Cariri (16/09/2022)

Accede al contenido completo en el portal
<https://globoplay.globo.com/v/10941990/?s=0s>



Bom Dia Nordeste (10/09/2022)

Accede al contenido completo en el portal
https://www.instagram.com/tv/CiZQbgCAZ4B/?utm_source=ig_web_copy_link



"Uma mulher vestida de noiva circulando com um buquê nas mãos pelas ruas da cidade. Essa foi a cena que despertou a atenção e a curiosidade de muitos em Iguatu no centro da cidade."

Jornal A Praça (27/08/2022)

Acesse o conteúdo na íntegra no portal

<https://www.jornalapraca.com.br/vestida-de-noiva-nas-ruas-de-iguatu-retrata-violencia-contra-mulher/>



Web TV Tem de Tudo (20/08/2022)

Acesse o conteúdo na íntegra no link

<https://fb.watch/iRsMfzad1P/>



Superfã
Edivanira Alves

Moro próximo e vi ela chorei quando ela passou a noite por aqui pela primeira vez

6 meses Curtir Responder



Maria Silva

Alessandro eu recebi várias ligações perguntando se é verdade que tinha uma noiva no cemitério

6 meses Curtir Responder



Agenor Silva

No centro de Iguatu tinha muita gente perguntando se o noivo dela tinha abandonado ela na igreja

6 meses Curtir Responder

Repercussão nas redes sociais

