

*Meu corpo,
suas regras:
as poéticas como resistência.*

DISCENTES:

Camila Alves Luciano | Laís Farias Soares

Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

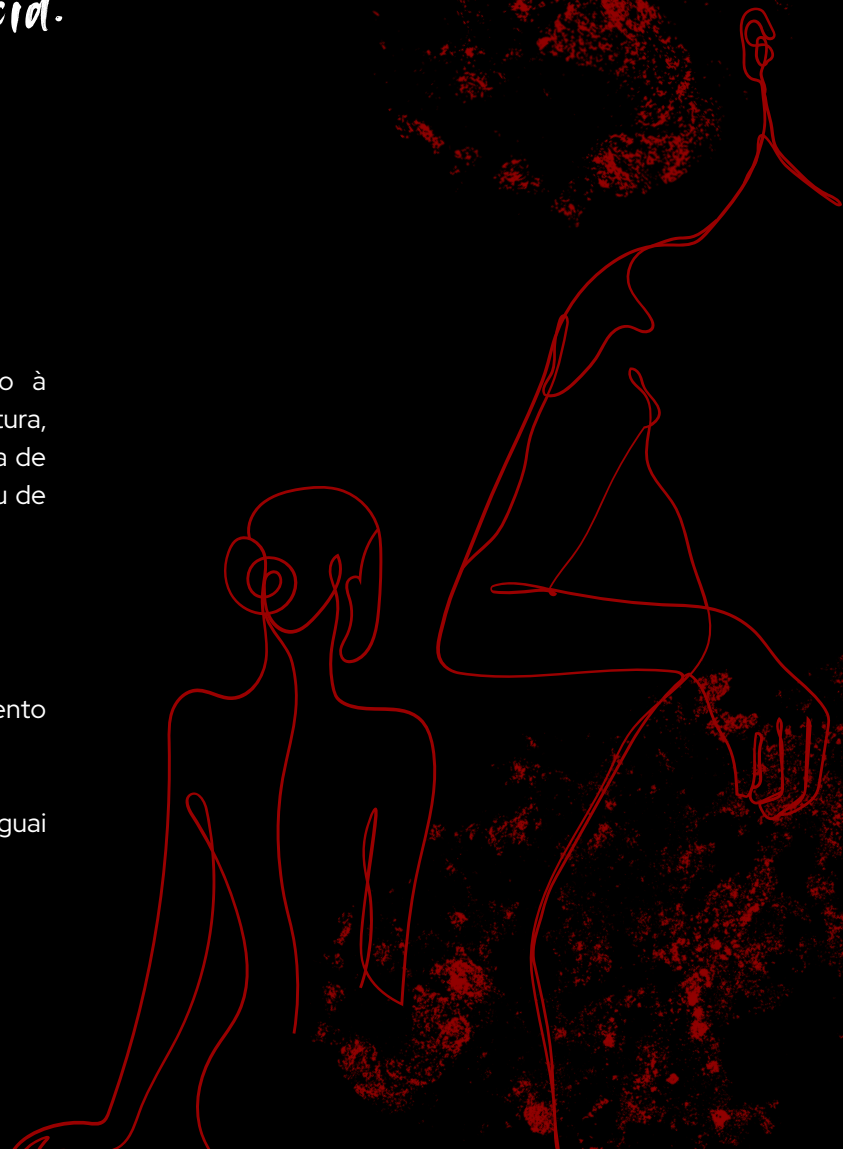
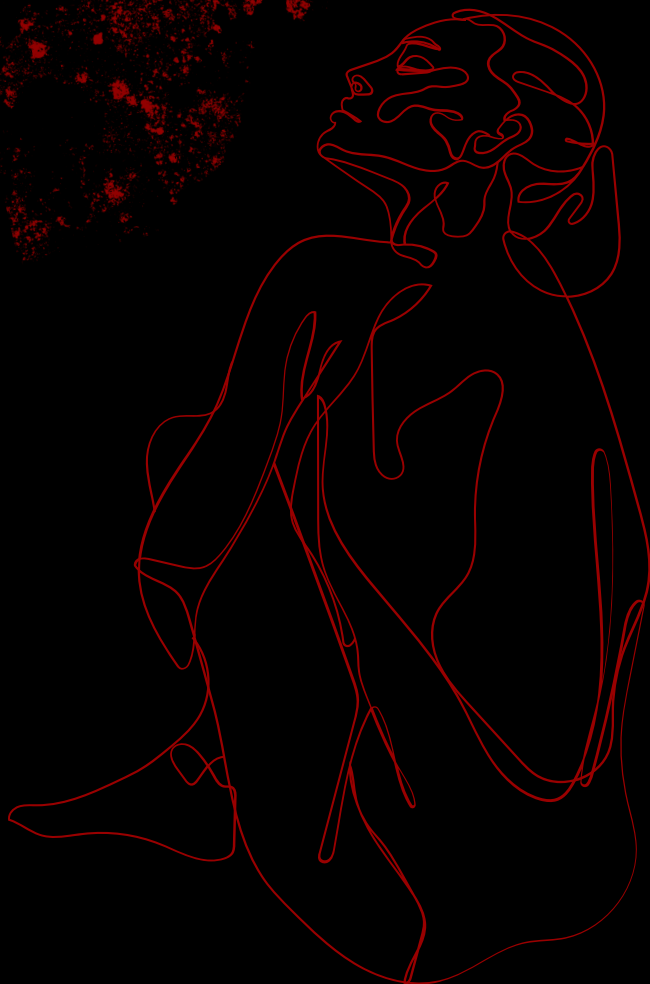
DISCENTES:

Camila Alves Luciano | Laís Farias Soares

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Artes Visuais da Escola de Arquitetura, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como exigência para obtenção do grau de bacharelado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Me. Paulo Henrique Nascimento Kielwagen.

Orientadora: Profa. Me. Luisa Angélica Paraguai Donati.



Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI
Gerador de fichas catalográficas da Universidade PUC-Campinas
Dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L937m	Luciano, Camila Alves Meu corpo, suas regras : as poéticas como vivências. / Camila Alves Luciano. - Campinas: PUC-Campinas, 2026. 54 f.il. Orientador: Prof. Me. Paulo Henrique Nascimento Kielwagen. Coorientador: Profa. Me. Luisa Angélica Paraguai Donati TCC (Bacharelado em Artes Visuais) - , Escola de Arquitetura, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2026. Inclui bibliografia. 1. Corpo feminino. 2. Padrões da sociedade. 3. Resistência. I. Soares, Laís Farias. II. Nascimento Kielwagen, Prof. Me. Paulo Henrique. III. Paraguai Donati, Profa. Me. Luisa Angélica. IV. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Arquitetura, Artes e Design. . V. Título.
-------	--

Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

DISCENTES:

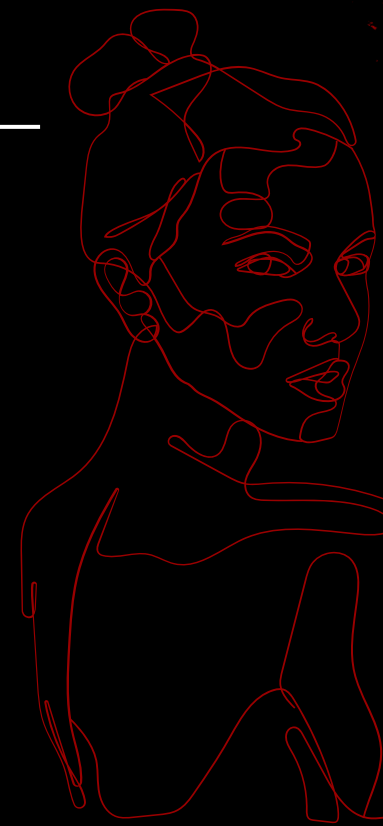
Camila Alves Luciano | Laís Farias Soares

PUCCAMP Pontifícia universidade católica de campinas
CAMPINAS Escola de arquitetura, arte e design
2026 Faculdade de artes visuais

Convidado Externo: Mariana Cavalcante.

Professor Convidado: Profa. Me. Andréia Cristina Dulianel.

Orientador: Prof. Me. Paulo Henrique Nascimento Kielwagen.



Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

PUCCAMP Pontifícia universidade católica de campinas
CAMPINAS Escola de arquitetura, arte e design
2026 Faculdade de artes visuais



Agradecimento de Camila Alves

Agradeço primeiramente a Deus, por todo amparo e cura, pois sem ele nada disso seria possível.

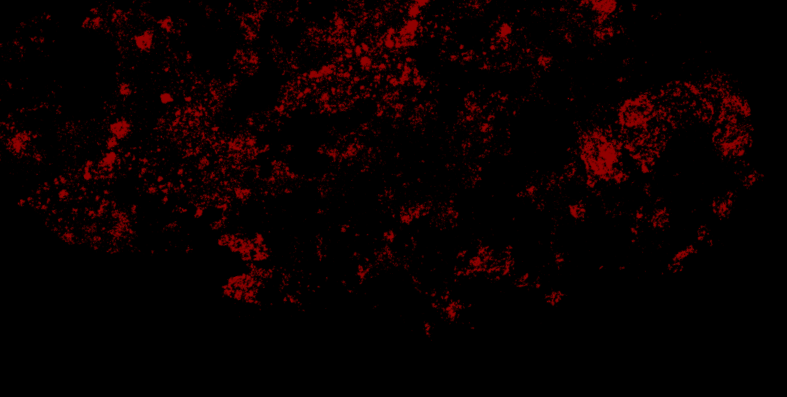
A minha mãe, que sempre foi uma mulher forte e me criou sozinha mesmo diante de tantas dificuldades e julgamentos, e esteve junto comigo em todos os momentos. Eu amo você.

E aos queridos amigos e artistas, Tiago, Diego e Laís. Estar com vocês proporcionou momentos incríveis durante a graduação.

Agradecimentos de Laís Farias

Um agradecimento especial aos professores Luisa Paraguai, por ter puxado nossa orelha e ser sido uma excelente orientadora, Paulo Kielwagen, que nos apoiou desde o início, sempre incentivando e trazendo novas perspectivas, e a Andréia Dulianel, por colocar nossos pés no chão e ajudar a entender alguns desafios.

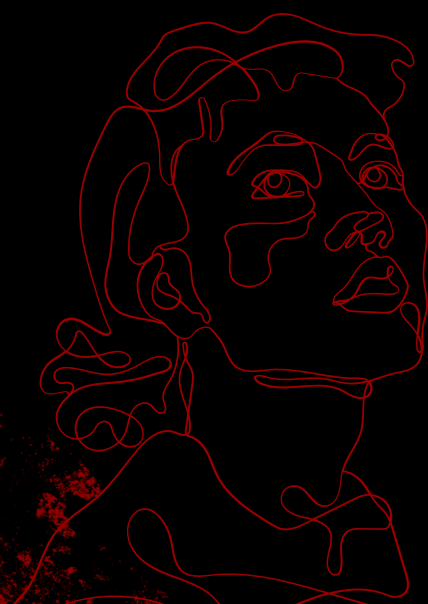
Um muitíssimo obrigada a nossa querida Alice, que sempre nos ajudou durante toda a graduação e um agradecimento a todos que estiveram conosco nesse desenvolvimento.



Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

DISCENTES:

Camila Alves Luciano | Laís Farias Soares



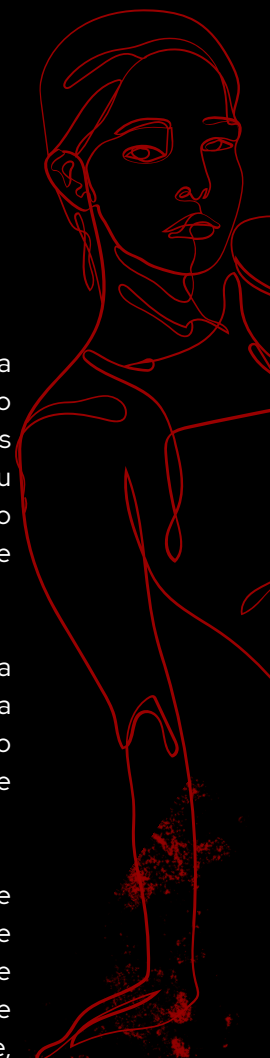
Resumo

Em decorrência das formas de controle e manipulação da sociedade sobre a experiência feminina, este projeto analisa o corpo da mulher como construção social e investiga como suas representações na arte questionam normas e relações de poder. A pesquisa fundamenta-se em Heleieth Saffioti (1987), Pierre Bourdieu (1998) e Susan Bordo (1993 e 1999), que observam as ações sobre o corpo feminino como resultado de violência simbólica, e com isso moldam percepções e comportamentos.

A motivação do estudo partiu da instalação e performance Episódio: Penumbra (2024), desenvolvida diante da recorrência de violências contra mulheres e da naturalização desses casos pela mídia, evidenciando a urgência do tema. O trabalho também dialoga com produções de Paula Rego, Yoko Ono e Kate Gilmore, que tratam o corpo feminino como espaço de resistência.

As práticas artísticas realizadas pelas discentes, por meio de desenhos e performances, buscam evidenciar tensões internas e pressões estéticas, além de destacar formas de violências simbólicas e físicas presentes no cotidiano. Desse modo, o projeto propõe uma reflexão crítica sobre autonomia, enfrentamento de narrativas opressoras e o direito de ocupar o próprio corpo com liberdade, entendendo a arte como ferramenta potente de questionamento e transformação social.

Palavras-chave: Artes Visuais, sociedade e padrões, materialidade, corpo feminino.



Abstract

Due to the forms of control and manipulation of society on the female experience, this project analyzes the woman's body as a social construction and investigates how its representations in art question norms and power relations. The research is based on Heleith Saffioti (1987), Pierre Bourdieu (1998) and Susan Bordo (1993 e 1999), who observe the actions on the female body as a result of symbolic violence, and thus shape perceptions and behaviors.

The motivation of the study came from the installation and performance *Episódio: Penumbra* (2024), developed in view of the recurrence of violence against women and the naturalization of these cases by the media, highlighting the urgency of the theme. The work also dialogues with productions by Paula Rego, Yoko Ono and Kate Gilmore, who treat the female body as a space of resistance.

The artistic practices performed by the students, through drawings and performances, seek to highlight internal tensions and aesthetic pressures, in addition to highlighting forms of symbolic and physical violence present in everyday life. Thus, the project proposes a critical reflection on autonomy, confronting oppressive narratives and the right to occupy one's own body with freedom, understanding art as a powerful tool for questioning and social transformation.

Key Words: Visual Arts, society and patterns, materiality, female body.



Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.



SUMÁRIO

■ Introdução Pág 08

1 O processo de criação como metodologia, pensamento e resistência Pág 10

2 O corpo e cultura: as formas do feminino Pág 12

3 Desenvolvimento da Prática Artística Pág 21

3.1 Desenho Pág 21

3.2 Performance Pág 33

3.3 Exposição Complexo Corpóreo Pág 40

■ Considerações Finais Pág 52

■ Referências Pág 53

Introdução

A compreensão do corpo feminino como construção social é fundamental para a análise de suas representações na arte e na cultura. Imagens, comportamentos e valores atribuídos ao feminino criaram expectativas rígidas sobre aparência e conduta, limitando a autonomia e naturalizando desigualdades. Este trabalho parte dessa realidade para investigar como essas estruturas se perpetuam e como a arte pode atuar como instrumento de denúncia, sensibilização e transformação.

O interesse pela temática emergiu de uma experiência prática anterior: a instalação e performance *Episódio: Penumbra* (2024). Criada a partir da inquietação diante da recorrência de casos de violência contra a mulher, constantemente expostos e naturalizados pela mídia, a obra recria um ambiente marcado por sinais de agressão. Objetos do cotidiano feminino, cobertos de sangue e tensionados por elásticos vermelhos, sugerem uma ruptura brusca entre presença e ausência, vida e apagamento. A performance complementava essa atmosfera pela encenação de corpos femininos feridos, transmitindo a experiência brutal e muitas vezes silenciosa das mulheres que vivem sob risco.

A instalação evidenciou a urgência de debater como violências físicas e simbólicas atravessam os corpos femininos e como a arte pode denunciar, sensibilizar e provocar deslocamentos críticos. A partir dessa experiência, cresceu a necessidade de expandir a reflexão para dimensões históricas, teóricas e processuais, articulando produção artística, pesquisa bibliográfica e análise cultural.

Nesse contexto, este trabalho tem como objetivo analisar o corpo feminino como produção social e compreender como práticas artísticas, históricas e contemporâneas, podem denunciar padrões opressores, sensibilizar o público e provocar debates. Pretende-se investigar como discursos moldam o corpo da mulher, identificar artistas que questionam tais estruturas e desenvolver práticas poéticas alinhadas a essas reflexões.

Para alcançar esses objetivos, estruturou-se uma metodologia dividida em três etapas articuladas entre si. A primeira etapa envolveu a pesquisa sobre artistas que abordam o processo criativo como caminho investigativo. Foram selecionadas Fayga Ostrower (1997) e Sandra Rey (2002) por suas contribuições para compreender o fazer artístico como forma de pensamento, sensibilidade e construção subjetiva. Essa etapa delinea os fundamentos metodológicos que orientam a prática artística do projeto e será detalhada no Capítulo 1, no qual se discute o processo de criação como espaço de resistência, articulando teoria, prática e subjetividade.

Já na segunda, foi feita uma pesquisa teórica destinada a identificar autores essenciais para fundamentar o debate sobre corpo e construção simbólica. Após levantamento inicial, foram selecionados: Pierre Bourdieu (2019), Susan Bordo (1993 e 1999) e Heleieth Saffioti (1987). Seus conceitos: violência simbólica, disciplinamento cultural e a construção de uma sociedade historicamente pensada e concentrada a um grupo (os homens), constituem o eixo crítico do trabalho. Essa etapa corresponde ao conteúdo que será aprofundado no Capítulo 2, onde se analisa como mecanismos sociais produzem e regulam a imagem do corpo feminino e como a cultura naturaliza práticas opressivas desde a Antiguidade até a contemporaneidade.

A terceira etapa consistiu no desenvolvimento das obras das discentes. Para os desenhos, utilizou-se como referência Paula Rego, especialmente por sua abordagem de tensões internas e narrativas femininas que confrontam convenções sociais. Para a performance, adotou-se Kate Gilmore, cuja poética revisita o corpo feminino como potência e denúncia, explorando a fragilidade, volume e simbologias associadas ao feminino. Essa etapa será apresentada no Capítulo 3, demonstrando como o processo criativo das discentes incorporou as bases teóricas e artísticas do projeto, articulando experimentação, crítica e sensibilidade.

Nas considerações finais, discutem-se os resultados da pesquisa teórica e prática. Analisa-se como o projeto ampliou a compreensão sobre corpo, cultura e padrões estéticos.

Destaca-se a importância da experiência subjetiva no processo criativo. O capítulo reafirma o papel da arte na desconstrução de violências simbólicas

Figura 3. Detalhe da maquiagem usada na performance (2024).
Fonte: acervo pessoal das artistas

1 O processo de criação como metodologia, pensamento e resistência

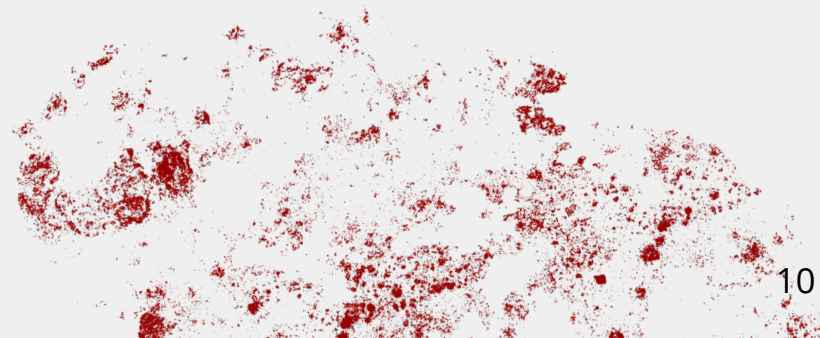
O fazer artístico não contempla somente a obra acabada, mas considera o processo de criação, capaz de desvelar escolhas e caminhos percorridos pelo artista quanto os sentidos que emergem do trabalho instaurado. Ao valorizar o percurso, mais do que o produto final, essa abordagem rompe com visões tradicionais da arte como objeto estético finalizado e destaca a experimentação, a pesquisa (Rey, 2002) e a subjetividade envolvidas no ato criativo (Ostrower, 1997).

Nesse contexto, para Rey (2002) o processo de criação configura-se como um campo de investigação, no qual o artista atua como pesquisador de sua própria prática. Ideias, materiais, sensações e referências culturais se entrelaçam, muitas vezes de forma não linear, construindo um território de descobertas e reinvenções. Cada gesto, erro ou escolha formal passa a ser compreendido como parte essencial da obra, e não como uma etapa descartável ou oculta.

No livro “O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas”, Sandra Rey (2002) apresenta uma reflexão sobre a “Pesquisa em Artes Visuais”, na qual a investigação acontece em conjunto com o fazer artístico, de forma sistêmica e crítica. Essa concepção rompe com a dicotomia tradicional entre teoria e prática, afirmando que o processo de criação é, simultaneamente, objeto e método de pesquisa. A metodologia proposta pela autora inclui três dimensões essenciais para a produção artística:

1. O “meio” não é apenas o espaço físico ou o suporte material, mas também o conjunto de condições sociais, históricas e culturais que moldam a experiência do artista. O meio influencia escolhas plásticas, técnicas e conceituais, constituindo-se em um elemento ativo do processo de pesquisa. O artista operacionaliza suas escolhas/decisões conforme o contexto em que se insere.
2. A “prática reflexiva e crítica” envolve documentação, análise e reflexão sobre o processo. Diferente de abordagens que valorizam apenas o produto final, a autora sugere o registo contínuo de experimentações, erros, testes e descobertas. Essa prática reflexiva aproxima o artista do pesquisador, capaz de articular intencionalidade, técnica e significado, desenvolvendo um pensamento crítico sobre suas escolhas.

A realização da pesquisa não apenas coloca o artista como um produtor de objetos que lançam sua candidatura ao mundo dos valores artísticos, mas pressupõe que, ao produzi-los, o faz de tal modo que esses objetos são oriundos de um questionamento, delimitando um ponto de vista particular, propondo uma reflexão sobre aspectos da própria arte e da cultura. Para a pesquisa, muito mais importante do que achar respostas é saber colocar questões. A arte produto de pesquisa não se limita à simples repetição de fórmulas bem-sucedidas. A pesquisa faz avançar as questões da arte e da cultura, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos (Rey, 2002, p. 127).



3. Integração de teoria e prática para Rey (2002) a criação artística pode dialogar com saberes teóricos, históricos e culturais sem perder sua autonomia como prática sensível. Ao integrar reflexão conceitual no fazer concreto, o processo de criação se transforma em um campo de investigação híbrido, onde experiências materiais, poéticas e teóricas se entrelaçam.

Nesse sentido, tanto o desenho quanto a escultura oferecem-se como campos férteis para essa pesquisa. O desenho, entendido como linguagem de experimentação e pensamento visual, torna-se um meio de investigação e de esboço do próprio processo de criação, enquanto a escultura, pela resistência e plasticidade da matéria, impõe desafios metodológicos que demandam reflexão, escolhas técnicas e reestruturações constantes. Assim, ambos os meios e linguagens exemplificam o papel da prática artística como produção de conhecimento.

Fayga Ostrower (1977), em seu livro “Criatividade e processos de criação”, considera a capacidade criativa como um potencial inerente ao humano, elaborado no contexto sociocultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade de valores culturais que se moldam/fundem aos próprios valores subjetivos.

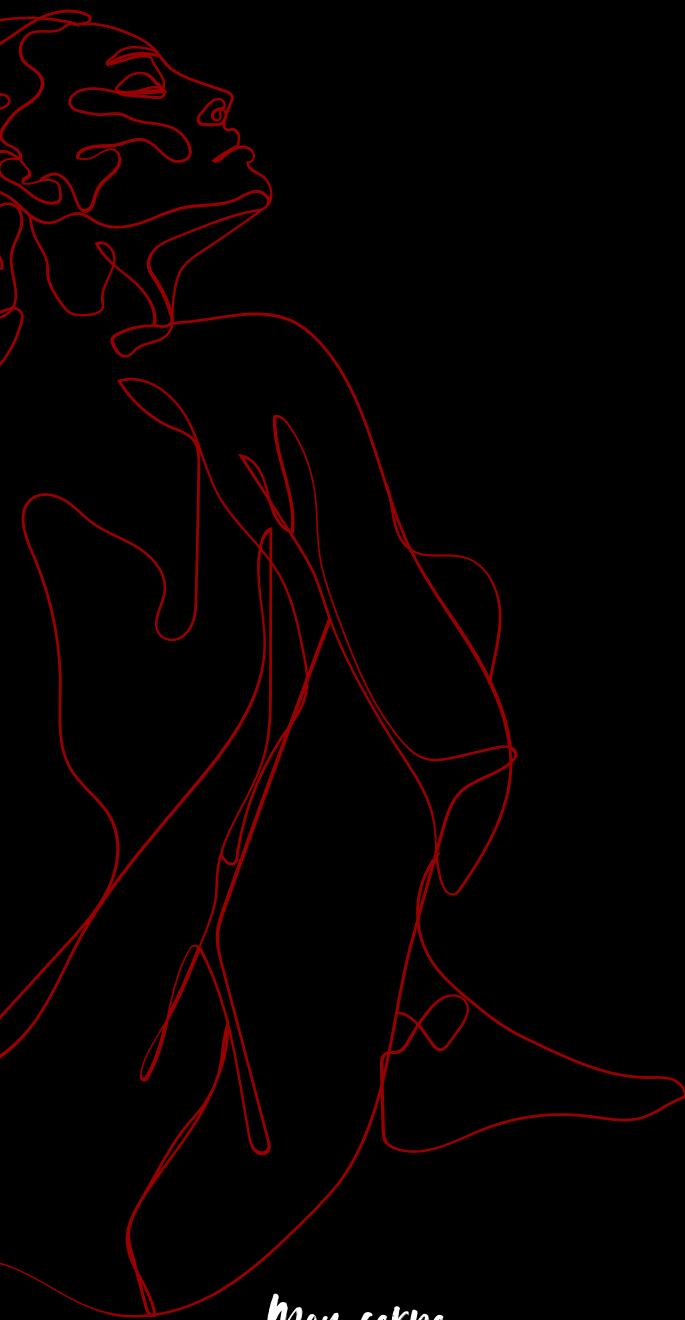
Nós nos movemos entre formas. Um ato tão corriqueiro como atravessar a rua é impregnado de formas. Observar as pessoas e as casas, notar a claridade do dia, o calor, reflexos, cores, sons, cheiros, lembrar-se do que se tencionava fazer, de compromissos a cumprir, gostando ou detestando preciso instante e ainda associando-o a outros - tudo isto são formas em que as coisas se configuram para nós. De inúmeros estímulos que recebemos a cada instante, relacionamos alguns e os percebemos em relacionamentos que se tornam ordenações (Ostrower, 1977, p. 9).

Para autora a percepção de si é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana, pois somos movidos por necessidades concretas e simbólicas que implicam o potencial criador como fator contínuo de realização, transformação e reelaboração simbólica, afetando o mundo físico, a condição humana e os contextos socioculturais. A percepção consciente no agir humano é uma premissa da criação, pois percebe e resolve situações imediatas, e é capaz de antecipá-las.

Ostrower (1977) afirma então que o homem é um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural, pois são características que fazem parte da sua natureza humana e se formalizam singularmente enquanto formas histórico-culturais em que a intuição e a sensibilidade se articulam ao conhecimento adquirido e à experiência prática. Nesse processo, o sujeito criador não apenas projeta formas, mas imprime sua historicidade e sua construção cultural, de modo que a obra se torna resultado de uma relação dialética entre interioridade e o mundo. Essa perspectiva se aplica diretamente ao desenho e à escultura: respectivamente, a linha não é apenas um traço técnico, mas registro da experiência e do gesto criador; e o volume e a matéria não se reduzem à materialidade bruta, mas desvelam forças de pensamento, intuição e simbolização do artista.

Ao colocar as duas perspectivas das autoras em diálogo, torna-se evidente que Rey (2002) e Ostrower (1977) partem de premissas diferentes, mas convergem em aspectos fundamentais. Rey (2002) concentra-se em sua dimensão metodológica e investigativa no âmbito das artes visuais enquanto Ostrower (1977) enfatiza a dimensão universal e existencial da criatividade. No entanto, ambas destacam o processo em detrimento do produto final, reconhecendo que a criação artística é feita de experimentações, descobertas, erros e reelaborações. Além disso, ambas consideram indispensável a interação entre sujeito e meio: Rey (2002) sublinha o contexto sociocultural e a historicidade da criação, enquanto Ostrower (1977) privilegia a materialidade e os procedimentos técnicos como motores do processo.

Portanto, suas reflexões ampliam a compreensão da criação artística, articulando tanto a dimensão subjetiva da experiência quanto a necessidade de estruturação metodológica na produção acadêmica e artística. Tomando o desenho e a escultura como produtos desta pesquisa o diálogo evidencia que tais linguagens não se limitam a resultados formais, mas se constituem como processos investigativos e reflexivos, capazes de articular subjetividade, materialidade e conhecimento, consolidando-se como práticas fundamentais do fazer artístico contemporâneo.



O corpo e cultura: as formas do feminino

A forma como o corpo feminino era representado na Grécia Antiga mostra como aquela sociedade era marcada por valores patriarcais. As mulheres eram vistas como seres incompletos e inferiores, principalmente pela influência da filosofia aristotélica, que as definia como um “macho mutilado”, cuja função era a reprodução passiva (Soares; Gatt; Chagas, 2022). Essa visão aparecia tanto na organização social quanto nas produções artísticas, nas quais as mulheres surgiam como figuras idealizadas, feitas para serem observadas pelo olhar masculino. Assim, esculturas de mulheres nuas não mostravam a realidade, mas sim um ideal de pureza, fertilidade e submissão que reforçava a ordem social da época.

Essa lógica de naturalização da inferioridade feminina pode ser compreendida a partir da perspectiva de Heleieth Saffioti, que afirma “É de extrema importância compreender como a naturalização dos processos socioculturais de discriminação contra a mulher constitui o caminho mais fácil para legitimar a ‘superioridade’ dos homens.” (SAFFIOTI, 1987, p. 11)

Além disso, essa naturalização da inferioridade feminina também aparece no conceito de violência simbólica de Pierre Bourdieu. Segundo Bourdieu (1998), a dominação masculina é tão profundamente internalizada que parece algo natural. Na Grécia, essa lógica justificava o confinamento das mulheres ao ambiente doméstico, enquanto os homens ocupavam o espaço público (Silva; Silva Junior; Rodrigues, 2023). A arte clássica ajudava a reforçar esse papel subordinado, mostrando a mulher como objeto de contemplação, nunca como sujeito. Em “Dominação Masculina”, a submissão é um hábito internalizado: o mundo social encoraja as mulheres a **“buscarem reconhecimento pela aceitação dessa dominação”** (Bourdieu, 2019, p. 74), quando aceita relacionamentos abusivos, que escalam para a violência verbal e física.

Segundo Saffioti (1987), a construção social da supremacia masculina exige a construção da inferioridade feminina onde a mulher é frágil e o homem forte. Nesse sentido, a dominação não opera apenas por imposição direta, mas também pela internalização desses papéis: “A mulher é levada a acreditar em sua própria inferioridade [...] este processo funciona como uma ‘profecia autorrealizadora’ (SAFFIOTI, 1987, p. 29).

No século XIX, especialmente na era vitoriana, essa forma de controle sobre o corpo feminino ganhou novas características. Linda Nochlin (1989) aponta que, nas pinturas da época, o corpo da mulher era constantemente transformado em objeto do olhar masculino e funcionava como superfície onde a sociedade projetava seus medos e expectativas. A figura da “flor do lar” refletia esse ideal, sendo moldada por normas morais e por instrumentos de controle corporal, como o **espartilho**, que limitava movimentos e ajustava a postura feminina para corresponder ao padrão de delicadeza (Openkoski; Dias, 2021). Esses mecanismos representam um tipo de confinamento simbólico que regula posturas e condutas femininas (Bourdieu, 1998).

*Meu corpo,
suas regras:
as poéticas como resistência.*

No século XX, com o avanço da mídia, surgiram novas formas de construir e reforçar padrões de feminilidade. O cinema clássico de Hollywood ajudou a estabelecer um ideal de beleza ligado à juventude, à magreza e à branquitude (Brunelli et al., 2022). Nesse contexto, a mulher passou a ser tratada como imagem e espetáculo, sendo constantemente posicionada como objeto do olhar masculino.

Isso também influenciou animações que marcaram muitas gerações, como as princesas da Disney, geralmente representadas como frágeis, magras e dependentes de uma figura masculina. Filmes recentes, como "A Substância" (2024), ampliam esse debate ao mostrar de forma explícita como o corpo feminino é transformado em mercadoria e como a pressão estética cria uma busca quase violenta pela juventude eterna. Segundo Saffioti (1987), as relações homem-mulher estão permeadas pelo poder e para o macho importa, em primeiro lugar, somente seu próprio desejo.

No século XXI, com as redes sociais, essas tecnologias de controle do corpo feminino se tornaram ainda mais intensas. As plataformas digitais criam padrões irreais de beleza por meio de filtros, edições e performances planejadas. A cultura do selfie e o trabalho das influenciadoras reforçam a comparação constante, a autovigilância e o mal-estar corporal (Camargo et al., 2022).

Segundo Bordo (1993), o corpo feminino passa a ser tratado como um espaço direto de controle social, levando as próprias mulheres à auto-vigilância. Essa pressão pela magreza e pela juventude afeta diretamente a saúde mental. A psicóloga Maria Luiza Lúcio (2024) destaca que a exposição contínua a padrões inatingíveis tem aumentado casos de ansiedade, depressão e transtornos alimentares.

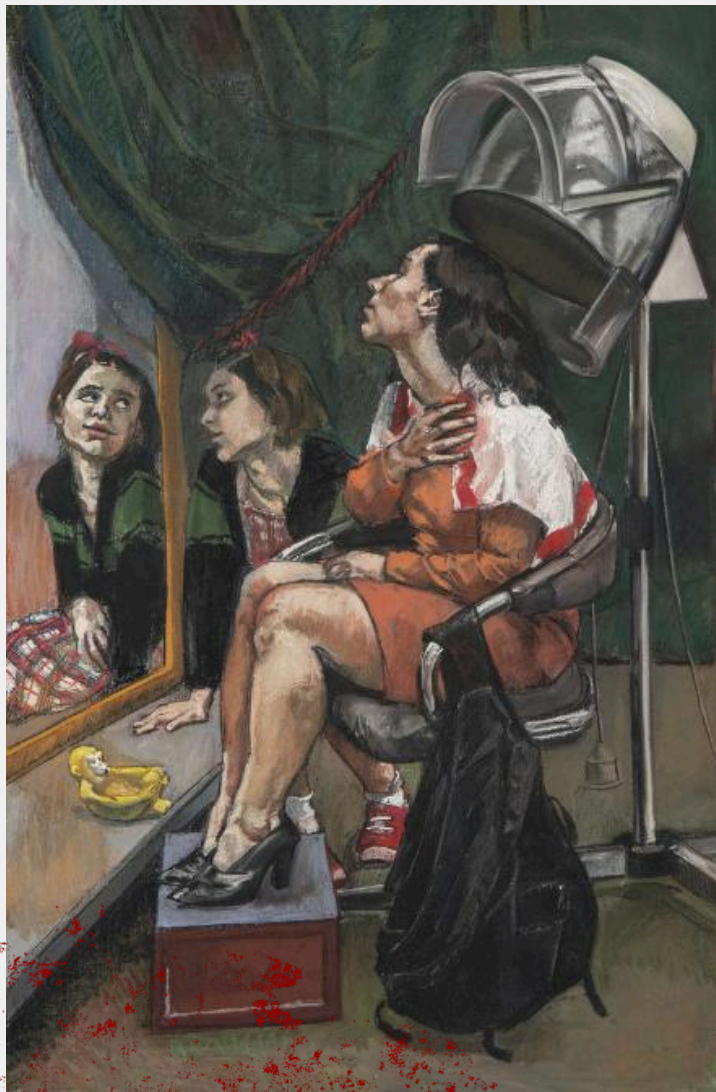
No original: "The rules of femininity are internalized, learned, and incorporated; the woman who resists them is hardly imaginable. The contemporary obsession with thinness, dieting, and exercise is a particularly powerful example of how cultural constraints operate through the body to produce docile bodies".

Bordo (1999) diz que a cultura de consumo intensifica esse processo ao transformar o corpo feminino em um "projeto interminável", no qual a beleza se torna um requisito para ser aceita e alcançar sucesso. A dominação condiciona as mulheres e seus desejos, naturalizando a servidão da aparência como um caminho para o reconhecimento social:

"O mundo social encoraja os homens a afirmarem sua virilidade por meio da dominação e as mulheres a buscarem reconhecimento pela aceitação dessa dominação, fazendo a servidão estética parecer liberdade" (Bourdieu, 2019, p.74). "O poder do macho [...] está presente nas classes dominantes e nas subalternas [...] via de regra, a mulher é subordinada ao homem." (SAFFIOTI, 1987, p. 16)

As regras da feminilidade são interiorizadas, aprendidas e incorporadas; a mulher que as resiste mal pode ser imaginada. A obsessão contemporânea com a magreza, a dieta e o exercício é um exemplo particularmente poderoso de como as restrições culturais operam através do corpo para produzir corpos dóceis. (Bordo, 1999 p. 27, tradução nossa).

O corpo como construção e expressão da cultura relaciona-se diretamente com a arte de Paula Rego, cuja obra frequentemente aborda as expectativas sociais e conformações culturais idealizadas do corpo feminino nas práticas diárias. Em "Marriage à la Mode" (1988) (figura 5), uma das mais conhecidas da artista, há uma crítica às normas sociais e culturais que conformam os papéis de gênero e os comportamentos no casamento, refletindo a pressão que a sociedade impõe sobre o corpo e a aparência das mulheres. O casamento, nesta obra, é retratado não como uma celebração, mas como uma instituição de controle social.



"Marriage à la Mode" (1988) (figura 4) é uma série de 6 pinturas que reinterpreta a famosa série de gravuras de William Hogarth, de 1745, com o mesmo título. Enquanto Hogarth satirizava a classe média inglesa e as questões de moralidade e casamento, Paula Rego usa suas imagens para subverter as convenções e mostrar as relações de poder, controle e desilusão no casamento, com ênfase particular nas mulheres e seus corpos. Ela explora o papel tradicional das mulheres no casamento e na sociedade.

As mulheres retratadas em suas obras estão frequentemente subjugadas aos maridos e, por meio dos corpos distorcidos ou exagerados, são apresentadas como objetos de desejo e manipulação.

O corpo feminino, portanto, torna-se o principal meio pelo qual a ordem social se inscreve e se perpetua, "convertendo as relações de dominação em ordem natural" (Bourdieu, 2019, p. 34).



Figura 5 - "La Toilette" (1978-1981). Fonte: <https://www.navigart.fr/mamac/artwork/niki-de-saint-phalle-la-toilette-120000000000536>. Acesso em: 10 out. 2025

"É contra essa violência simbólica e material que a arte moderna e contemporânea se posiciona. A francesa Niki de Saint Phalle, conhecida por suas monumentais e coloridas "Nanas" e seu ativismo feminista, põe em suas obras um ato de libertação.

A artista conta que "sentia fúria contra a sociedade patriarcal, contra os papéis que me diziam assumir [...] Eu queria ser eu" (Saint Phalle, 2023, Schirn, tradução nossa.), e por isso cria formas femininas de maneira exagerada e orgânica, que quebram os padrões tradicionais e representam uma liberdade e força do corpo feminino como um gesto político.



Niki transforma o ritual de autocritica em uma celebração do corpo "a beleza continua sendo um pré-requisito para o sucesso feminino, [...] sempre mutável e ilusório, o corpo feminino torna-se foco de significado e alvo de regulação social" (Bordo, 1993, p. 26, tradução nossa).

"Como as mulheres são oprimidas na sociedade atual, tentei, à minha maneira, contribuir com o Movimento de Libertação das Mulheres" (Saint Phalle, 1993, tradução nossa), usando a massa, o volume e a alegria para desafiar o ideal de magreza imposto, Niki trabalhou com materiais não convencionais (como resina, vinil e espelhos) e que geram texturas e formas. No caso de "La Toilette", o uso de cores primárias (vermelho, amarelo, azul), remetiam à Pop Art. Ao dar vida ao corpo feminino colorido e exagerado, Saint Phalle também quebrou os paradigmas da arte escultórica clássica, desafiando as convenções com outras perspectivas.

Por que as nanas? Bem, primeiro porque eu sou uma delas. Porque meu trabalho é muito pessoal e tento expressar o que sinto. É o tema que mais me toca. Como as mulheres são oprimidas na sociedade de hoje, tentei, à minha maneira pessoal, contribuir para o Movimento de Libertação das Mulheres. (Saint Phalle, 1972, Traces tradução nossa)

Ao colocar a mulher em uma posição de total controle sobre seu corpo e sua imagem, Niki de Saint Phalle desafiou os padrões culturais e artísticos de sua época. Essa revolução visual foi um movimento importante dentro do contexto feminista dos anos 60 e 70, período em que o movimento pelas liberdades das mulheres estava se fortalecendo. Nesse sentido, suas obras tensionam o próprio conceito de feminilidade normativa, denunciando os mecanismos que historicamente produziram a subordinação feminina. "O poder do macho [...] está presente nas classes dominantes e nas subalternas [...] via de regra, a mulher é subordinada ao homem." (SAFFIOTI, 1987, p. 16)

Eu criei as Nanas para desafiar as imagens de mulheres da minha época. As mulheres eram retratadas de forma rígida, como objetos de desejo, sempre limitadas

No original: "I created the Nanas to challenge the images of women of my time. Women were portrayed in a rigid way, as objects of desire, always limited by a closed aesthetic model. I wanted to show the freedom of the female body, without ties, with exuberant and cheerful forms, but also with social criticism".

No original: "When I do the Cut Piece, I get into a trance, and so I don't feel too frightened. [...] hey, you're doing this to women, you know? We're all in it. [...] By not fighting, we show them that there's a whole world, which could exist by being peaceful. [...] Also, I realized that when somebody's cutting you – geometrically, it's a line. But our body is a curve. And they're trying to cut the curve with a line, which is very strange. And that's what they do in life."



Figura 6 - "Cut Piece" (1964) Fonte: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/bazaarart-entre-as-performances-historicas-yoko-ono/>. Acesso: 06 mar. 202

Como apontado por Paul W. Zuccaire Gallery (2014), há um contraste significativo entre a fisicalidade das ações de Kate Gilmore e os códigos de feminilidade que ela incorpora em cena: "A fisicalidade dos movimentos de Gilmore parece estar em desacordo com as roupas tipicamente femininas que ela usa ao realizar as tarefas. Suas ações se tornam uma declaração de força feminina contra os estabelecimentos tradicionalmente masculinos" (PAUL W. ZUCCAIRE GALLERY, 2014, p. 1, tradução nossa)

O esforço repetitivo e a exaustão tornam visível aquilo que, no cotidiano, permanece invisível: o trabalho constante de adequação às normas sociais. Nesse sentido, o corpo em ação nas obras de Kate Gilmore não representa apenas força, mas evidencia o desgaste produzido por estruturas simbólicas que operam silenciosamente.



Figura 7 - "Top Drawer" (2014)

Fonte: <http://www.kategilmore.com/>. Acesso em: 06 mar. 2026.

No original: "The sheer physicality of Gilmore's movements is seemingly at odds with the quintessentially feminine clothing she wears while completing the tasks. Her actions become a statement of female strength against the traditionally-male establishments".

Figura 8 – “Wall Bearee” (2011)

Fonte: <http://www.kategilmore.com/>. Acesso em: 06 mar. 2026.

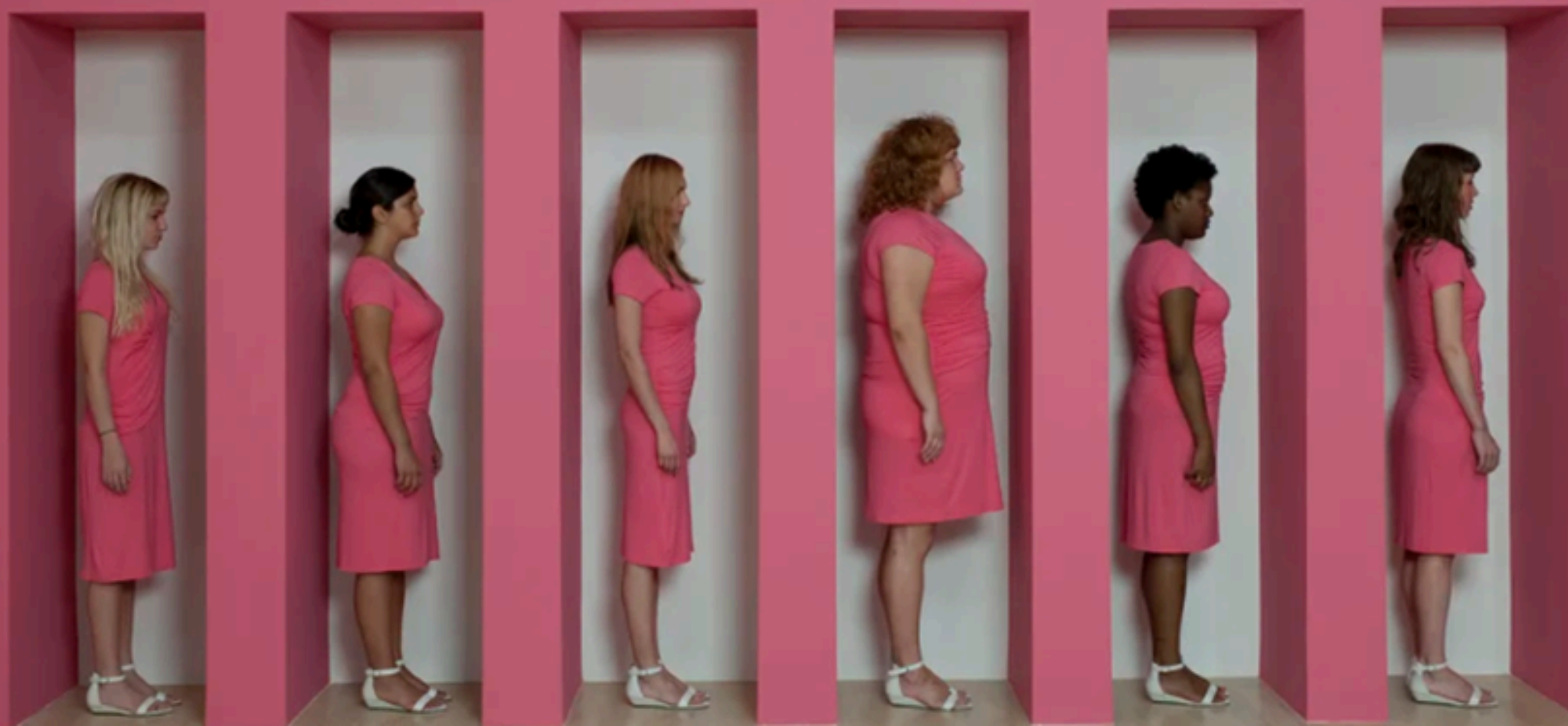




Figura 9 - "She bangs, She bangs" (2011) Fonte: <http://www.kategilmore.com/>. Acesso em: 06 mar. 2026.

Se em "Cut Piece" o corpo de Ono é atravessado pela ação direta do outro, nas performances de Gilmore, ele se confronta com estruturas que simbolizam restrições sociais internalizadas. Em ambos os casos, no entanto, o que se evidencia é a presença de uma violência que não se manifesta de forma explícita, mas que opera através de permissões, expectativas e limites culturalmente construídos.

Apesar das diferenças formais, os trabalhos das artistas convergem na utilização da vulnerabilidade como estratégia crítica. Em ambas as práticas, o corpo é colocado em situação de risco controlado, onde as estruturas de poder se tornam visíveis. A vulnerabilidade, nesse contexto, não é sinônimo de fraqueza, mas de exposição consciente, capaz de revelar os mecanismos de dominação que operam de forma silenciosa.

Ao aproximar essas abordagens, compreende-se o corpo como um território de disputa, onde se articulam controle, resistência e possibilidade de ruptura. A performance, nesse sentido, não apenas denuncia a violência simbólica, mas a torna experienciável, criando um espaço de tensão em que o espectador é convocado a reconhecer sua própria implicação.

Nesse contexto, a construção de uma prática performática autoral se configura como continuidade desse campo de investigação. Ao mobilizar o corpo como suporte e linguagem, a performance torna-se um meio de reescrita simbólica, onde normas podem ser tensionadas e deslocadas. O corpo deixa de ser apenas objeto de regulação para se afirmar como agente crítico, capaz de expor e desestabilizar as estruturas que historicamente o condicionam.

Assim, ao dialogar com as proposições de Yoko Ono e Kate Gilmore, a prática performática se insere em uma tradição de enfrentamento à violência simbólica, utilizando a presença, o gesto e a vulnerabilidade como ferramentas de resistência. Trata-se de um movimento que não elimina a violência, mas a torna visível, abrindo fissuras nas narrativas que a sustentam e possibilitando novas formas de existência e percepção do corpo.

Paula Rego também utiliza figuras femininas para abordar temas como o aborto e a violência em seu contexto doméstico. Embora a artista tenha se distanciado da teoria feminista, seu trabalho é um testemunho da empatia e da revolta: "Acho que as mulheres ainda são maltratadas e não gosto de vê-las sofrer" (Rego, 2020, UK Vogue, tradução nossa).

Suas telas devolvem à mulher o protagonismo, enquanto questiona o papel feminino, expondo a hipocrisia e o sofrimento oculto nas dinâmicas de poder familiares.

Há sempre o lado perverso dos seres humanos nos meus quadros. O lado perverso e o lado mau. O lado grotesco da vida, que ao mesmo tempo é bonito. Já eu, não sou boa nem má. Sou obediente. Ensinaram-me a ser assim e sempre fui assim. Não podia ser de outra maneira, a minha mãe ensinou-me sempre a ser obediente, o meu pai não, mas minha mãe. (Rego, 2017, tradução nossa)

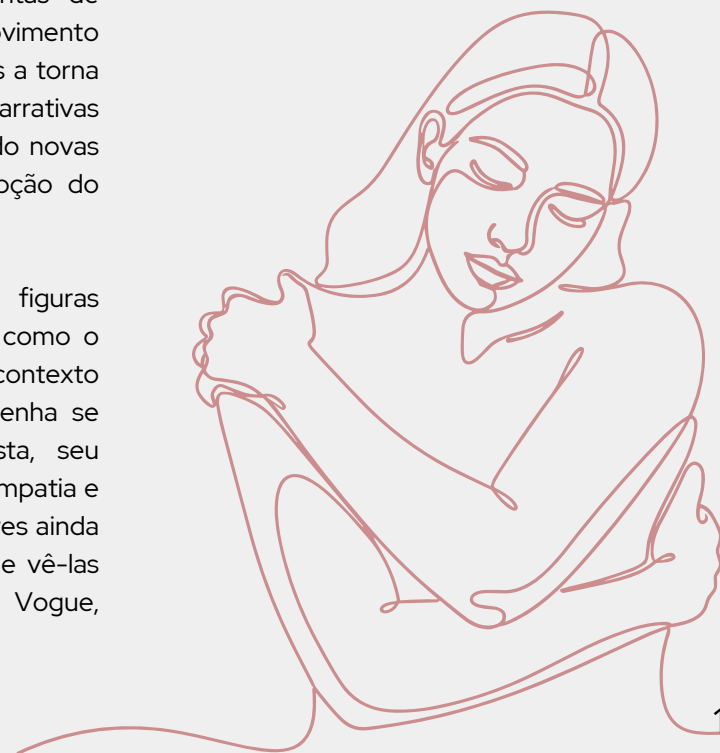




Figura 10 – “A Família” (1988). Fonte: <https://pinturaescolhasmariosilva.blogspot.pt/a-familia-paula-rego-252630>. Acesso em: 02 out. 2025.

A obra “A Família” (1988) (figura 10) formaliza um período familiar intenso de Paula Rego – o falecimento de seu marido Victor Willing em 1988, quando explora temas pessoais e sociais – família, relações de poder, domesticidade e vulnerabilidade.

A composição mostra três personagens principais: um homem de terno sentado ou meio reclinado no centro; uma mulher ao seu lado, envolvida no ato de vesti-lo ou de lidar com ele; e uma menina ao fundo ou junto à janela, observando ou fora da ação principal. O ato da mulher e da menina sobre o homem pode sugerir cuidado, mas também subordinação ou inversão de papéis.

O homem fragilizado vs. o feminino ativo. Paula diz: “Existe redenção. Em ‘A Família’, por exemplo: o homem que eles estão tentando tirar da cama, eles estão tentando ressuscitá-lo. A garotinha perto da janela é uma menina santa, mágica, mas nem ela consegue realizar o milagre.” (Rego, *The White View*, 2011, tradução nossa). Em muitas entrevistas, Rego afirma que a sua vida são histórias pintadas.

No original: “There is always the evil side of human beings in my paintings. The evil side and the bad side. The grotesque side of life, which at the same time is beautiful. As for me, I am neither good nor bad. I am obedient. I was taught to be like this and I have always been like this. It could not be otherwise, my mother always taught me to be obedient, my father not, but my mother”

Em outra obra, “Mulher-cão” (1994) (figura 11), a representação da própria artista em seu âmbito familiar numa atitude corporal de obediência, faz alusão ao animal que aprende, ou seja, é ensinado às mulheres a viver e escolher padrões impostos de comportamentos e vestimentas. Mas o cão também pode ser símbolo de força, agressividade, e animalidade que liberta. Rego (2017) enfatiza que “estar de cão” não é necessariamente estar subjugada.



Figura 11 - “Mulher-cão” (1984). Fonte: <https://blog.artsoul.com.br/a-coragem-narrativa-de-paula-rego/>. Acesso em: 03 out 2025.

Eu fiz de cabeça. A “Mulher Cão” era eu própria a olhar para mim num espelho, como um autorretrato. Chamei a Lila, e simplesmente pedi para que ela se abaixasse e rosnasse e eu fiz um esboço rápido com pastel (Rego, 2017, UK Vogue, tradução nossa)

No original: “There is redemption. In ‘The Family’, for instance: the man that they are trying to get out of bed, they are trying to resurrect him. The little girl by the window is a saintly, magic girl, but even she doesn’t manage to perform the miracle”.

No original: “She is really myself. I don’t like doing self-portraits but she’s like a self-portrait. The dog woman was her. I don’t know why, I just said to her: ‘Now crouch there, and growl’. And she did. And I did a very quick, very bad sketch. And I was going to put that in another picture”.

Sua obra representa um momento fundamental no seu percurso: tecnicamente, ao adotar o pastel; e tematicamente, ao intensificar a reflexão sobre a mulher enquanto corpo, instinto e narrativa. A figura humano-animal expande os papéis femininos, para reivindicar poder, visceralidade e símbolos.

Embora partam de campos disciplinares diferentes: sociologia de gênero e desigualdades (Saffioti, 1987), filosofia feminista e cultura (Bordo, 1993) e sociologia (Bourdieu, 2019), esses autores convergem ao compreender o gênero como um constructo sociocultural e a opressão como algo que não se sustenta apenas pela coerção física, mas sobretudo por mecanismos simbólicos: imagens, discursos, normas e gestos.

Suas perspectivas epistemológicas revelam um sistema integrado de poder no qual uma construção (Saffioti, 1987) molda as representações do feminino, a cultura (Bordo, 1993) as inscreve e regula nos corpos, e as estruturas sociais (Bourdieu, 2019) as legitimam e naturalizam como parte da ordem simbólica. Desse modo, a opressão feminina não emerge como um ato isolado, mas como uma rede articulada de práticas discursivas, culturais e sociais que constituem e sustentam o patriarcado.

Em conclusão, o corpo feminino pode ser compreendido um texto cultural, continuamente escrito e reescrito. A arte contemporânea têm insistido na reescrita: problematiza essas construções e transforma em um espaço de crítica e resistência. Luta-se contra o corpo-objeto de disciplina social, para um espaço poético e político de liberdade e pluralidade, no qual as regras históricas impostas são questionadas e subvertidas.



Desenvolvimento da prática artística

Cada artista apresenta sua proposta de criação a partir de seus próprios referenciais e aptidões, direcionando o fazer artístico para aquilo que deseja desenvolver conforme a disponibilidade dos materiais. Nesse contexto, Camila se dedica à produção de desenhos, enquanto Laís concentra sua expressão na elaboração de esculturas e performance, revelando a singularidade de cada trajetória criativa.



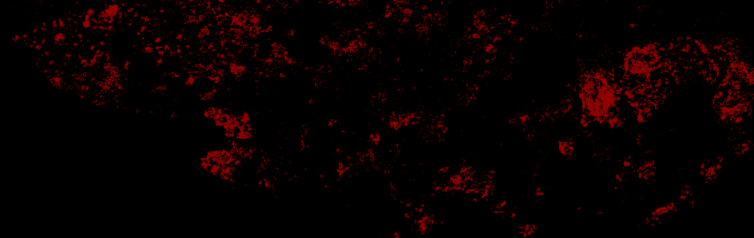
3.1 Desenho

Início o texto assumindo o tempo do processo como uma dimensão existencial da criação. O desenho é o registro desse tempo vivido – o testemunho visual de uma duração que envolve corpo, pensamento e materialidade. É simultaneamente efêmero e permanente: nasce do instante do gesto e se inscreve na superfície. Ao observar o desenho final, percebo que ele é menos uma imagem estática e mais o processo do meu percurso pessoal.

Em meu processo de criação, há um tempo físico, marcado pelos gestos e repetições do corpo, e um tempo interno, subjetivo, que corresponde à maturação da imagem e ao desenvolvimento da ideia.

Cada desenho tem a duração do meu fazer – o tempo do gesto inscrito na superfície. Esse tempo não é linear, mas cíclico: volto às mesmas linhas, revisito traços antigos, repito movimentos, apago e redesenho, produzindo camadas de memória. O tempo do processo é também o tempo da escuta. Ao desenhar, percebo que é necessário desacelerar para permitir que o gesto encontre sua direção natural e, posteriormente, um sentido para aquele fazer.

Há, ainda, um tempo do intervalo: aquele em que o desenho repousa, e o olhar se distancia. Esse afastamento é parte fundamental do processo, pois é nele que o trabalho respira, o pensamento se reorganiza e o olhar artístico se renova. Quando retorno ao papel após um tempo após a vivência de outros momentos, percebo que o desenho pode se transformar de outra maneira, seja por minha memória cotidiana, seja por um novo repertório adquirido.



A proposta artística dos autorretratos, sob influência de uma sociedade obsessiva por padrões corporais, apresenta minha caminhada pessoal de superação da depressão que me acompanha desde a infância. Segundo Bordo (1999) a obsessão contemporânea com a magreza é um exemplo poderoso de como as restrições culturais operam por meio do corpo para produzir os corpos dóceis, ela ainda acrescenta que se estabelecem padrões ilusórios para as mulheres reais que geram distúrbios e vícios específicos. Mas com meu coração aberto à fé venho transformando minha vida, enquanto imagem e semelhança de Cristo.

No meu processo de criação, o papel é também um interlocutor, que responde à pressão da mão, à velocidade do traço, ao acúmulo de camadas e à densidade do carvão e do grafite sendo depositados na superfície. Para materialidade, o papel, o carvão e o grafite geram texturas que se tornam agentes de significação, participando ativamente da configuração plástica e conceitual da obra. Assim, o desenho deixa de ser uma representação do mundo para tornar-se um território sensível, onde o pensamento se concretiza na matéria e o gesto revela a intensidade do fazer artístico.

Todos os desenhos produzidos, até os descartados (figuras 12 e 13), foram iniciados com o uso do grafite no esboço inicial, com o sombreamento feito de hachuras e esfumação dos dedos. Após fazer e refazer partes, passo a decidir o formato, fortalecendo as linhas e um novo sombreamento com a caneta nanquim tamanho 0.8.

Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

Para o sombreamento nas áreas maiores e mais escuras com as canetas nanquim brunch, tamanho 2 e 3, para as áreas menores, usava somente a pontinha da caneta brunch para delimitar as sombras e preenchia com as canetas dos tamanhos do 0.8 à 0.1. Toda área de sombra era esfumada com hachuras em verticais, horizontais e diagonais da direita para esquerda e da esquerda para a direita, ajudando a criar uma sensação de profundidade e dimensão nos desenhos.

Quando me dou por satisfeita com o sombreamento, passo para o carvão vegetal, que me ajuda a escurecer todas as áreas que ficaram em branco no papel e fazer uma transição de cor mais suave entre o preto e o cinza e entre o cinza e o branco, além de trazer texturas e tons diferentes.

A escolha final é pelo monocromático preto e cinza, ainda que tenha tentado usar cores, como no auto retrato teste da figura 13, com amarelo, verde, azul, vermelho e roxo, para preenchimento de luz e sombra.

A produção inicia com autorretratos em tamanhos diferentes de papel – papel vergê, 27x12,5cm, 15x12,5cm e 17x21cm – para experimentar composições e sobreposições de imagens. Os desenhos desvelam o que olho no espelho; com traços mais grosseiros e disformes na composição do rosto, intensifico o sombreamento para dar mais textura e profundidade à pele, principalmente nas áreas dos olhos. Ao todo, fiz cinco autorretratos que representam os momentos significativos de desconexão comigo mesma – o cansaço e a depressão que sugavam a minha vida.

Os desenhos estão em ordem de produção: o primeiro (figura 14) foi o teste inicial de caracterização do meu rosto, quando defini o tipo de traço; o segundo (figura 15) decidi ressaltar o nariz, queixo e olhos, pois são traços do meu rosto que me incomodam pela desproporção; o terceiro (figura 16) é meu rosto de perfil com os mesmos traços ressaltados; e o quarto (figura 17) a testa em evidência com uma expressão quase cadavérica.

Todos esses autorretratos são representações daquilo que mais odeio em mim mesma e que desde criança escutei comentários depreciativos sobre esses traços. O último desenho de autorretrato (figura 18) foi feito para ressaltar ainda mais a pele irregular e marcada, assim como o desenho da figura 16.



Figura 14 - "Autorretrato 1" (2025). Fonte: acervo pessoal da artista.



Figura 15 - "Autorretrato 2" (2025). Fonte: acervo pessoal da artista.



Figura 16 - "Autorretrato 3 - Perfil" (2025). Fonte: acervo pessoal da artista.



Figura 17 - "Autorretrato 4 - O auge" (2025). Fonte: acervo pessoal da artista.

Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

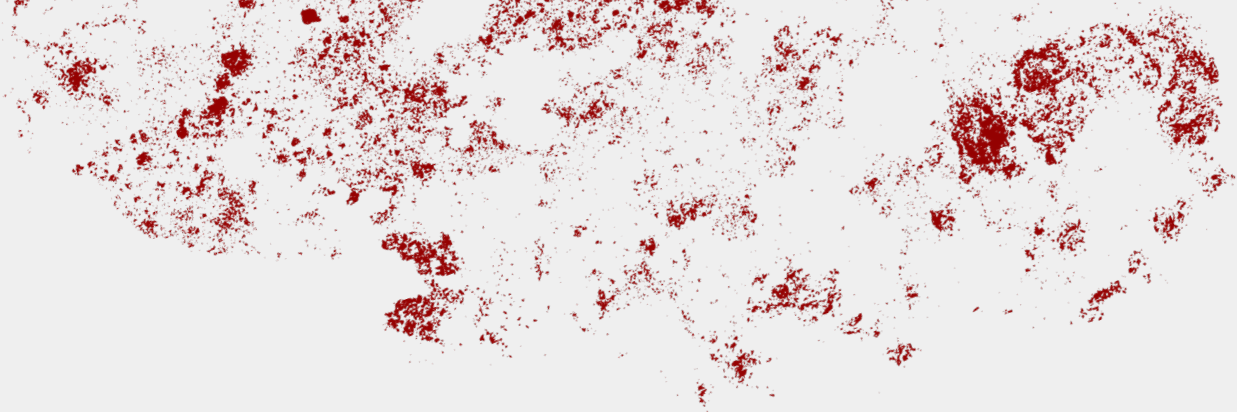


Figura 18 - "Detalhes" (2025). Fonte: Acervo pessoal da artista.

Tomando a artista Paula Rego como referência da forte presença do corpo feminino nos desenhos, do imaginário literário e da denúncia de opressões históricas, que expõe fragilidades e violências, porque questiona convenções de gênero, moralidade e poder.

A afirmação de Bordo (1993) sobre o corpo não ser apenas biológico, mas também cultural, articula com a produção de Rego, que especula expectativas sociais nas práticas diárias de conformidade com o ideal de beleza e comportamento imposto pela cultura.

A exemplo disso, citamos a obra "**A Cinta**" (1996) (figura 19) de Rego, que aborda o controle do corpo feminino através de elementos culturais e sociais – uma cinta (um tipo de corset), que simboliza as pressões e controle imposto sobre a aparência feminina e o corpo. A mulher retratada na obra, portanto, representa uma figura fisicamente aprisionada, mas também simbolicamente subjugada às expectativas culturais sobre o corpo.



Figura 19 - "A cinta" (1996). Fonte: <https://artsandculture.google.com/story/paula-rego-funda%C3%A7%C3%A3o-calouste-gulbenkian/7QUlh-DPassgA?hl=pt-PT>. Acesso em: 07 nov. 2025.

Em entrevista para a revista ArtForum em 1999, Paula Rego comentou sobre o papel da cultura na formação das expectativas em relação ao corpo feminino: “As mulheres eram propriedade de seus pais e, depois, de seus maridos. Ninguém vinha ajudá-las. Elas não esperavam por isso” (Rego, 1999, tradução nossa). A artista reforça a maneira como a sociedade impõe restrições sobre o corpo feminino e a importância de questionar esses limites. Em uma entrevista para o jornal The Guardian em 2021, ela refletiu sobre o significado das representações do corpo em sua produção: “Eu pinto as mulheres que conheço. Pinto o que vejo. Faço das mulheres as protagonistas porque eu sou uma. É mais interessante pintar as mulheres como elas são” (Rego, 2021, tradução nossa).

A obra é uma metáfora da luta interna de muitas mulheres para enfrentar, resistir e ao tentar equilibrar a conformação padronizada com as expectativas culturais. Ao mesmo tempo em que a cinta é uma ferramenta de controle, também representa resistência, pois a mulher retratada, por sua própria escolha, se recusa a render completamente às imposições da sociedade.

Pensando mais na questão corpórea, tentei externalizar de maneira mais representativa o que a pressão do “ser perfeita” (figura 20) causa na mulher e como o estado de perfeição é subjetivo. Em contrapartida, o corpo físico, com cicatrizes e texturas irregulares incomoda (figura 21). Os dois últimos desenhos (figura 22 e 23) entram como recortes de composição, ajudando a dar uma sensação de vigilância constante, seja da sociedade, seja da própria mente.



No original: “The women were the property of their fathers and, later, of their husbands. No one came to help them. They weren't expecting it.”

No original: “I paint the women I know. I paint what I see. I make women the protagonists because I am one. It's more interesting to paint women as they are.”

Figura 20 - “Costelas de sangue” (2025). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 21 - "Costas perfeitas" (2025). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 22 - "O que me observava" (2025). Fonte: Acervo pessoal da artista.

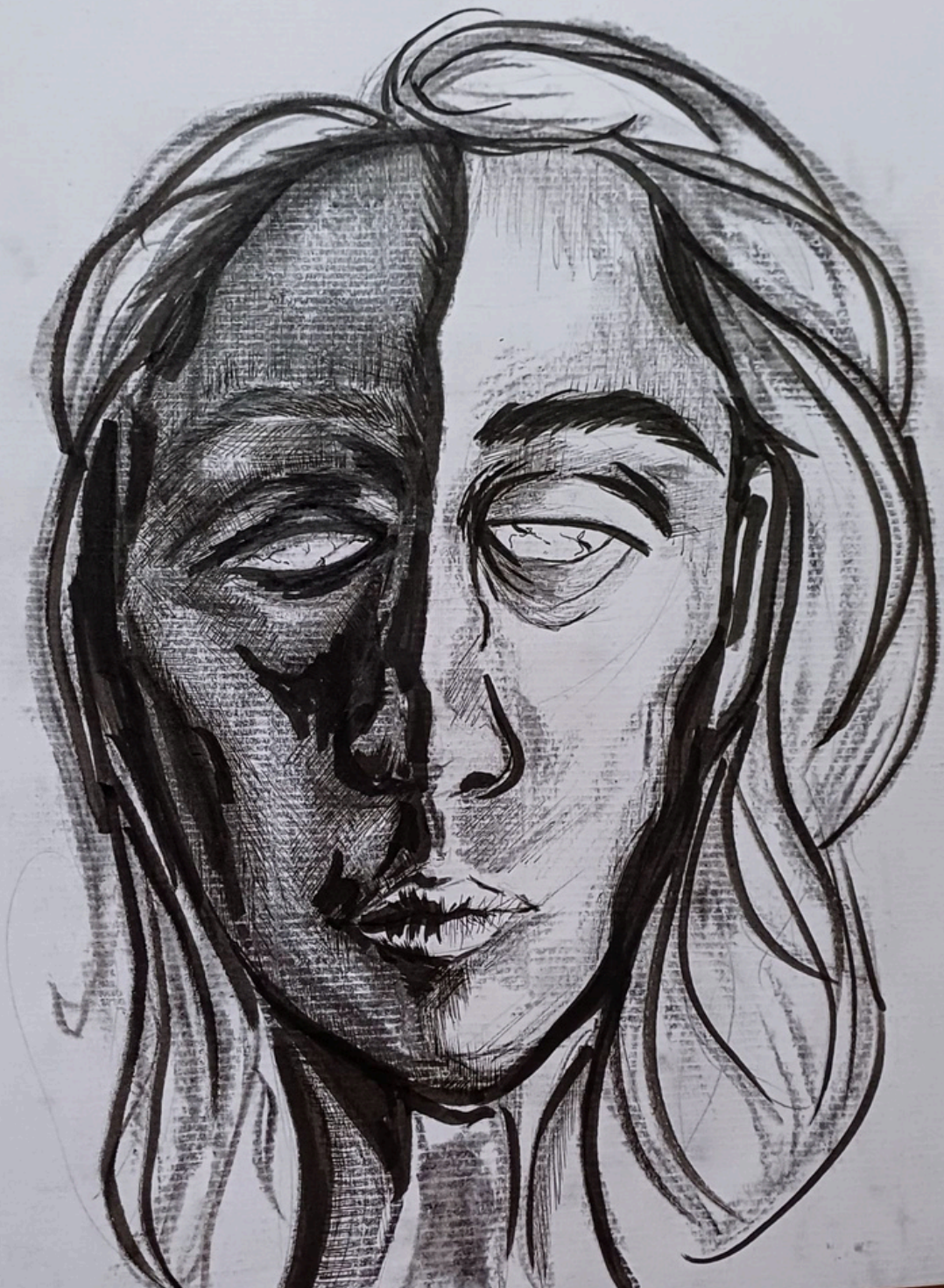
Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

Após a banca de qualificação, comecei a me questionar se todos os desenhos feitos estavam bons o suficientes, olhava para eles e odiava tudo o que tinha feito até agora. Entrei em uma crise muito forte de estresse e já não sabia mais o que deveria fazer, se devia continuar ou recomeçar do zero, queria desistir. Mas mesmo assim me forcei, sentei na cadeira e fiquei horas esboçando e construindo formas, até que consegui fazer mais alguns desenhos para a composição.

Querida ver parte da minha identidade de uma forma mais abstrata, então fiz mais um autorretrato (figura 24).

Figura 23 - "Pedido de socorro" (2025).
Fonte: Acervo pessoal da artista.





Para finalizar a sequência, sentia que ainda falta uma parte que demonstrasse de forma mais contemplativa, o vazio interno como mulher e artista, daí o porquê dos buracos (figura 25) (figura 26), eles representam aquilo que me falta internamente, a consequência física das minhas dores e todas as lágrimas que caíram dos meus olhos, porque falar sempre me foi muito difícil, mas me esconder, sempre mais fácil (figura 27).

E toda essa reclusão auto imposta para me proteger de machucaduras, cria a indignação e a raiva que quero despejar como choro e gritos (figura 28), porque formar palavras e frases coerentes me doem, mas não externalizar nada, dói mais ainda. É nesse processo que entendo que o que me falta é um coração (figura 29) que possa chamar de meu, um coração que tem cicatrizes, mas que bate todos os dias tentando achar o seu lugar no mundo e tentando se amar.

Finalizo estes dois últimos parágrafos com mais lágrimas nos olhos de emoção, por que mesmo que pouco, pude usar da minha arte para começar a me expressar melhor.



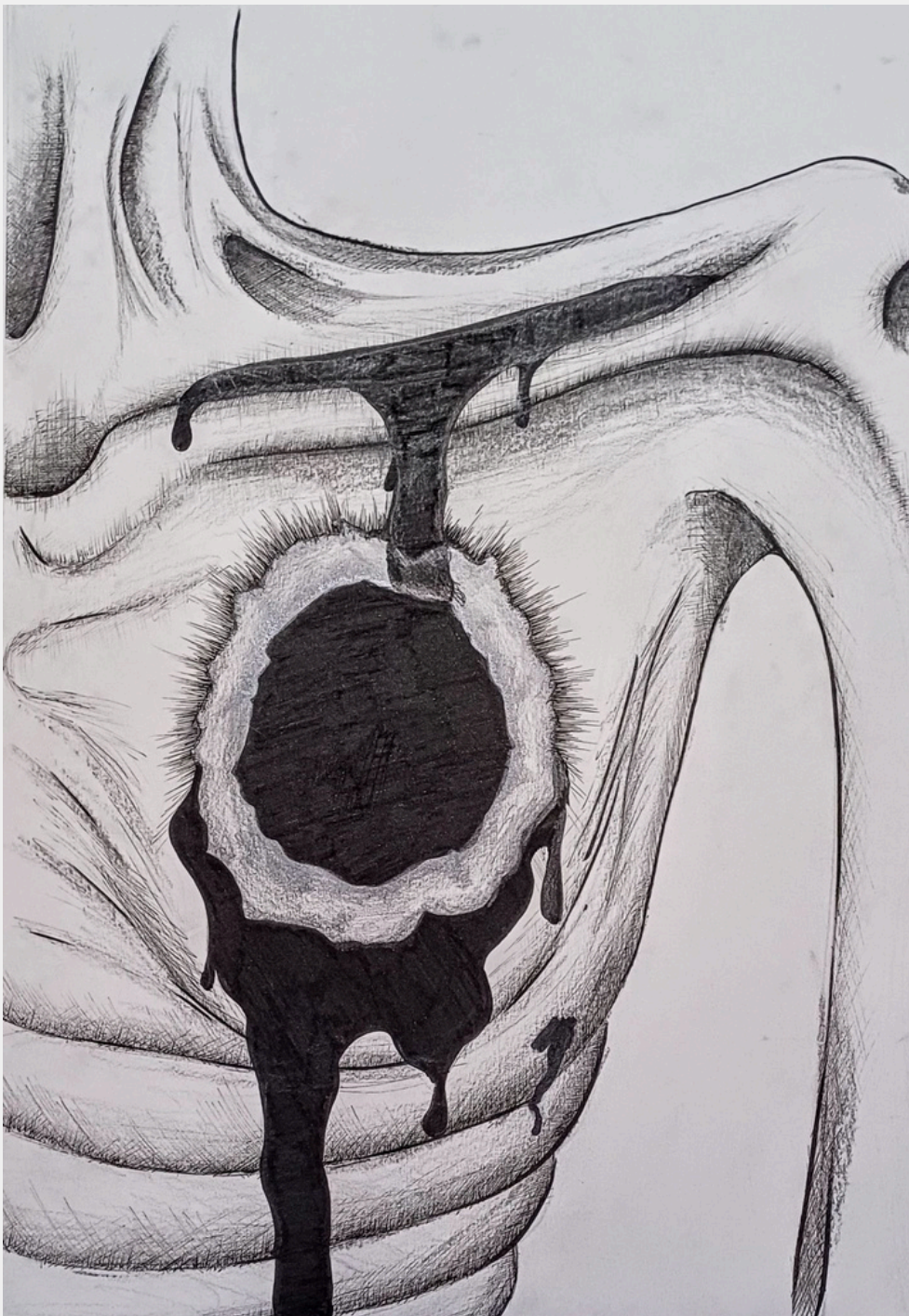


Figura 25 - "Vazio" (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 26 - "Fenda" (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.

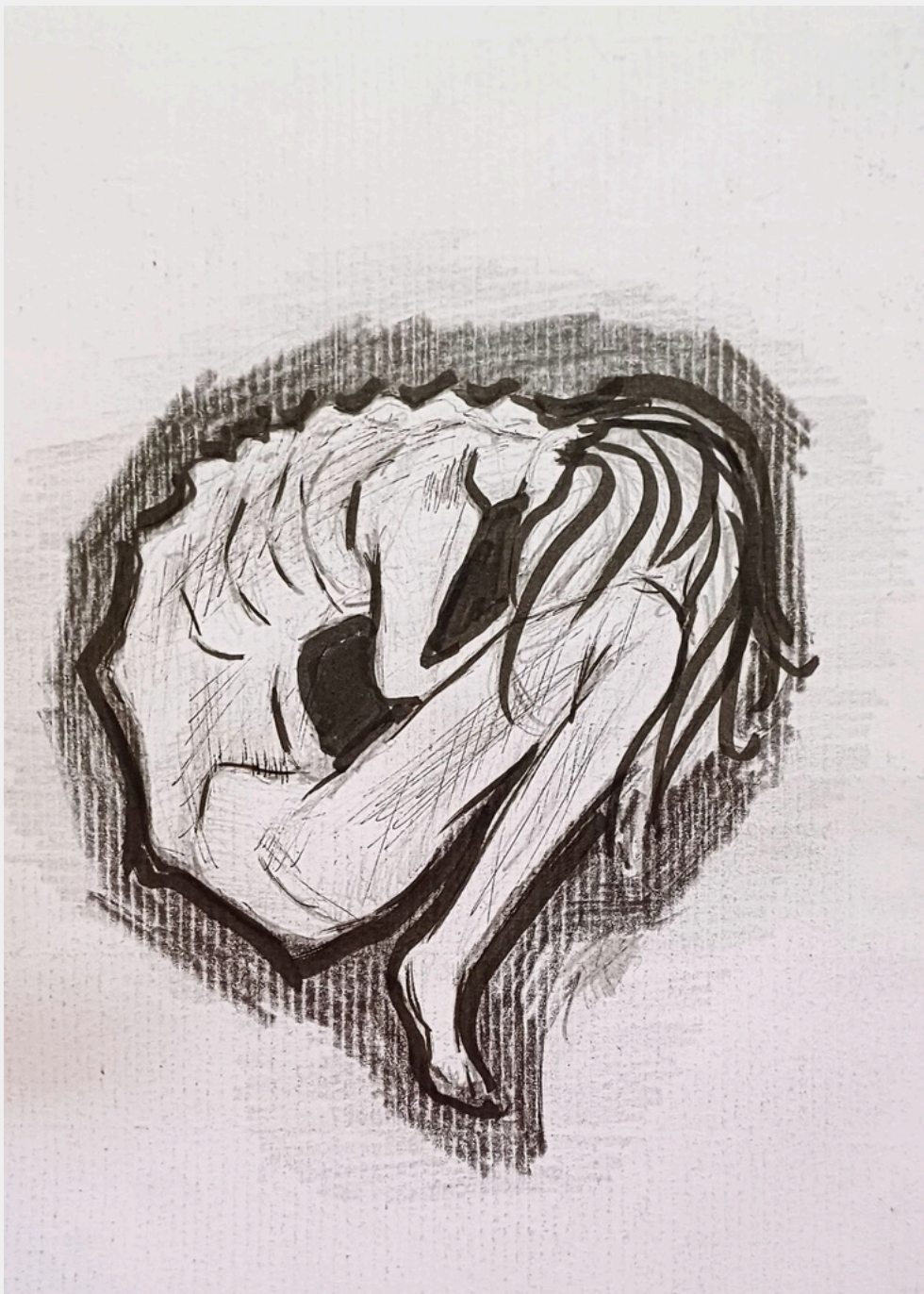


Figura 27 - "Proteção" (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.

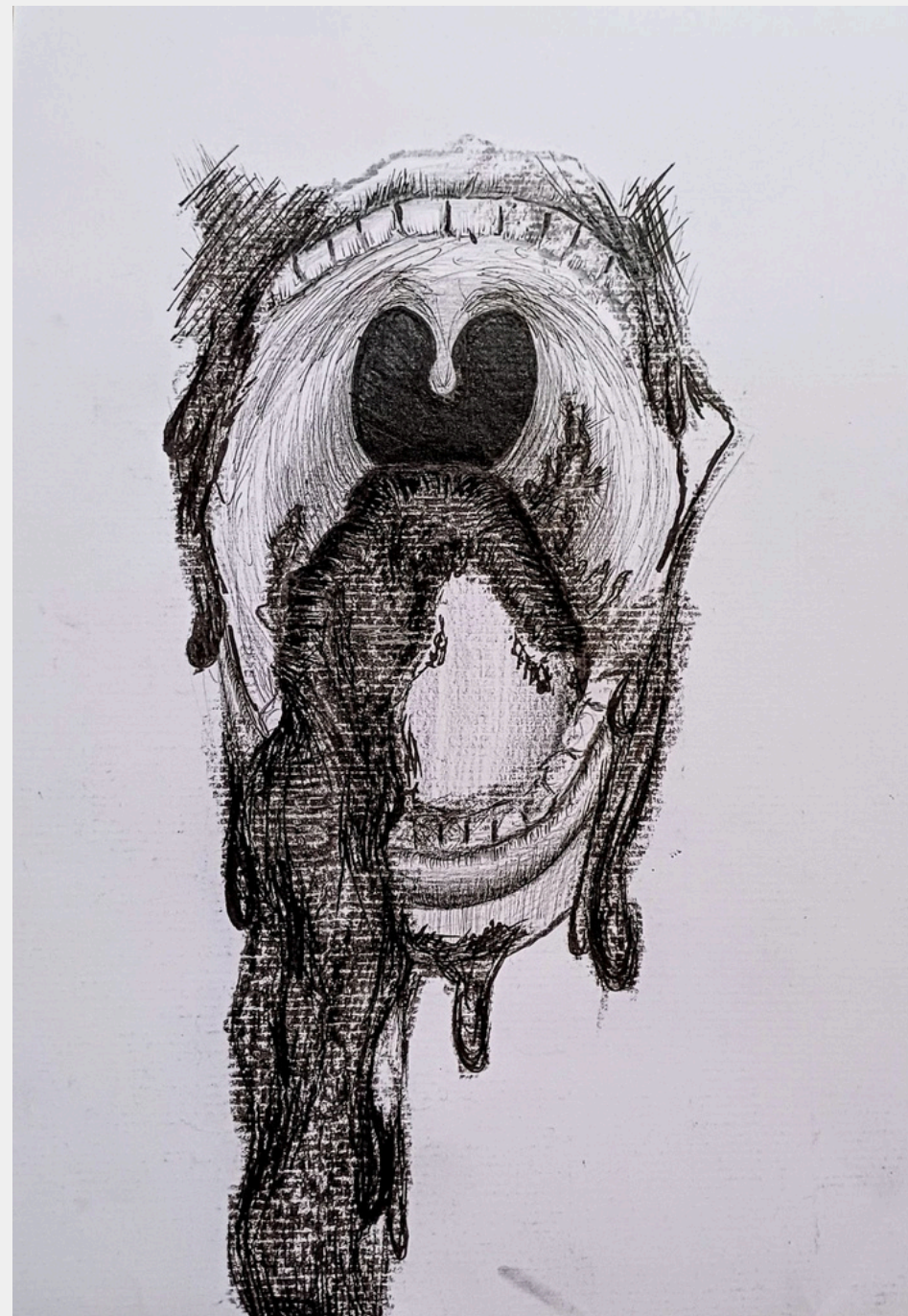


Figura 28 - "Transbordando" (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.

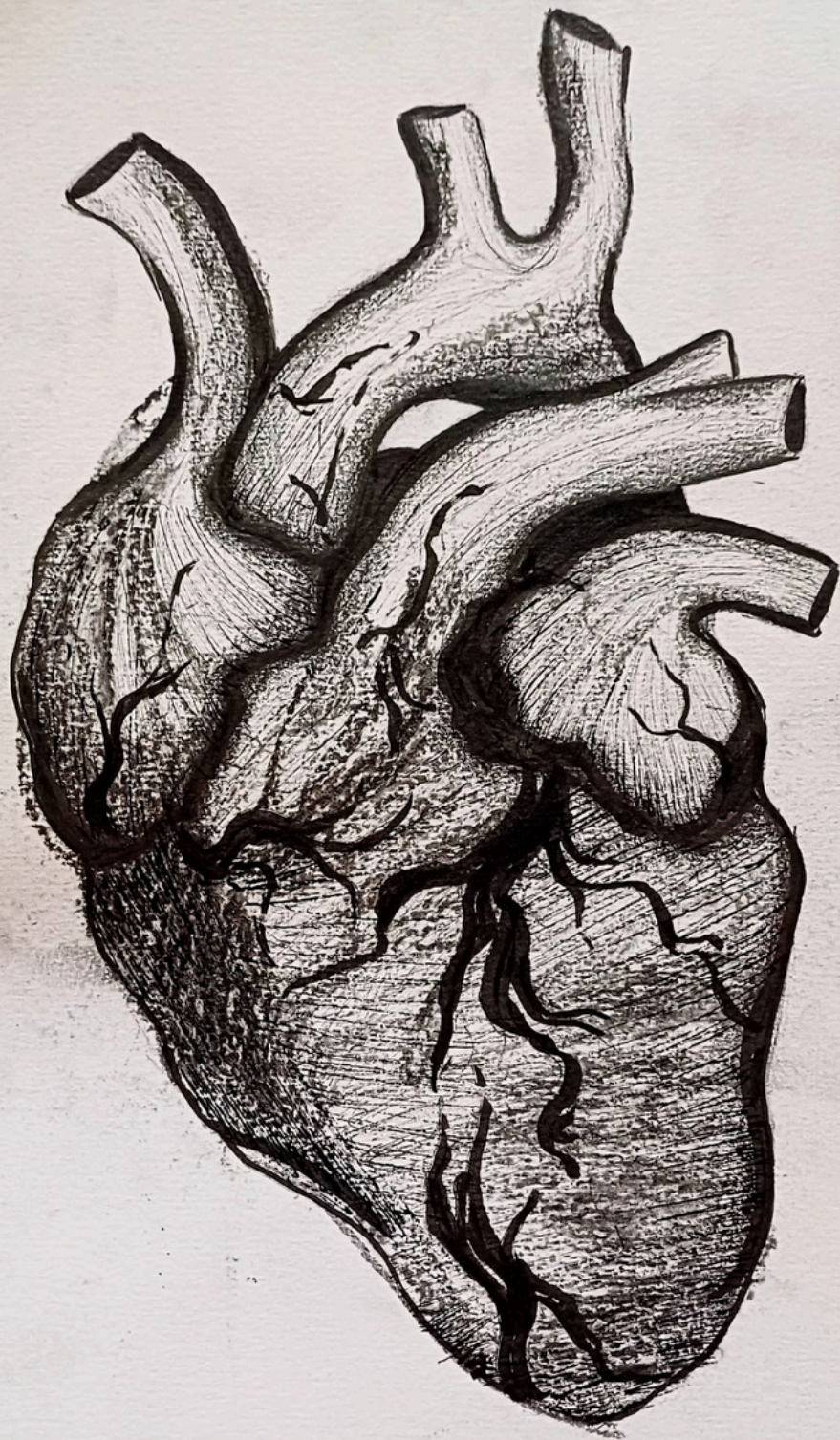


Figura 29 - "Meu coração" (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.

3.2 Performance

Após a pré-banca, em que recebemos diversos apontamentos dos avaliadores, eu, Laís, decidi não seguir com a proposta inicial de esculturas. A partir disso, iniciei um novo processo de análise e busca por referências, que me levou à escolha da foto-performance. Este trabalho passou a se centrar na relação entre linguagem, corpo e apagamento.

A ação foi realizada e registrada no dia 18 de abril de 2026, em um sábado nublado, sob uma garoa fina. Inicialmente, minha intenção era realizar a performance em frente à Catedral Metropolitana de Campinas, mas, ao chegar ao local e perceber que ainda estava garoando, mudamos de plano. Fomos, então, para o calçadão da Treze de Maio, em um área mais coberta, com grande circulação, cerca de 95 mil pessoas passam por ali diariamente. Eu vestia uma camiseta de mangas longas branca, calça legging preta e tênis All Star.

Camila e eu, unimos várias cartolinas com fita adesiva e as fixamos no chão, formando uma grande superfície de aproximadamente 1,70m x 1,70m, foi um pouco difícil adesivar, tanto pelo chão molhado quanto pelo vento que estava. Enquanto organizávamos o espaço, pessoas começaram a observar a movimentação. Algumas se sentaram em bancos próximos, como se já estivessem preparadas para assistir ao que aconteceria. Esse momento inicial me gerou nervosismo, havia uma vontade de recuar diante da exposição. Ainda assim, eu já havia decidido que realizaria aquela ação. Controlei minha respiração e condicionei meu corpo a permanecer ali. Meu propósito foi maior que o medo.

Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

Iniciei a performance de forma lenta, escrevendo algumas palavras com carvão. O carvão foi o material principal, escrevendo palavras e frases de forma aparentemente aleatória, mas fundamentadas em relatos e expressões de mulheres que vivenciaram algum tipo de violência simbólica, discursos marcados por controle, julgamento e diminuição do corpo feminino.

Algumas pessoas tentavam ler, outras murmuravam em voz baixa o que conseguiam identificar. À medida que o espaço se preenchia, eu apagava tudo com as mãos e recomeçava. Esse ciclo de escrita e apagamento se repetia continuamente. Em meio à ação, ouvi comentários como "isso é arte?" e "o que essa louca está fazendo?". Em outro momento, quase fui interrompida por uma espectadora que queria uma informação. Eu estava em estado de imersão tão profundo que não podia parar, aquele processo não poderia ser interrompido.

Camila permaneceu ao meu lado segurando a caixa de som, enquanto sua irmã realizava os registros em foto e vídeo.



Figura 38 - "Meu corpo, suas regras" (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 41 – “Meu corpo, suas regras” (2028). Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 42 – “Meu corpo, suas regras” (2028). Fonte: Arquivo pessoal da artista.







Figura 45 – “Meu corpo, Suas regras” (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 46 – “Meu corpo, Suas regras” (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.

A performance teve duração de quase uma hora. Durante esse tempo, procurei me concentrar exclusivamente nas minhas sensações, guiada pela música "Experience", de Ludovico Einaudi (2013), que se repetia continuamente. Em alguns momentos, senti meu corpo arrepiar; uma mistura intensa de emoções me atravessava, e lágrimas chegaram a escorrer pelo meu rosto. Era como se meu corpo assumisse o controle, as palavras surgiam e eram escritas com uma velocidade maior do que eu conseguia racionalizar.

Palavras como "louca", "gorda", "ninguém vai te querer" e tantas outras ecoavam na minha mente enquanto eu as transferia para o papel. Com o tempo, a escrita deixava de ser legível e se transformava em manchas e borrões. Meu corpo, progressivamente sujo de carvão, evidenciava o acúmulo dessas marcas. A repetição desse gesto não apenas reforçava a insistência desses discursos normativos, mas também revelava como eles são internalizados, fazendo com que o próprio corpo passe a reproduzi-los quase automaticamente, como discute Bordo.

Ao longo da ação, entrei em um estado de imersão profunda. Foi mais do que um projeto: foi uma experiência pessoal, intensa e intencional. Senti como se estivesse dando voz a tudo aquilo que me foi silenciado, tudo o que me foi tirado por ser mulher, todas as limitações impostas. Era como um grito para o mundo, um manifesto. Ao mesmo tempo, me experimentei enquanto artista diante de um "palco" aberto, cercada por olhares. Senti um frio na barriga, o coração acelerado, a respiração acompanhando o ritmo da música. Em alguns momentos, parecia que eu poderia permanecer ali por horas.

A performance começou a se encerrar quando os bastões de carvão já estavam completamente esfarelados, desgastados pela força com que foram utilizados. Nesse momento, utilizei a pigmentação preto xadrez para cobrir toda a superfície. Inicialmente, esfreguei o pigmento nas mãos e espalhei sobre o papel. Em seguida, pressionei o frasco, deixando as gotas caírem e tomarem novas formas, que depois também espalhei com as mãos. Por fim, reuni todas as folhas, embrulhei formando uma grande bola de papel e a descartei no lixo. Esse gesto marcou o encerramento da ação.

Ao finalizar, senti uma profunda sensação de alívio e leveza, como se tivesse me libertado de um peso que carregava nos ombros. Mais do que uma produção artística, essa performance foi um processo de entrega, de conexão comigo mesma e de externalização de experiências e sentimentos que precisavam, de alguma forma, existir no mundo.

Os registros desse momento serão impressos em papéis com dimensões de 59,4 cm x 84,1 cm (A1) e fixados na parede ou biombos de madeira na galeria, juntamente com os desenhos do Capítulo 3.1.

Figura 47 - "Meu corpo, Suas regras" (2026), Fonte: Acervo pessoal da artista.



E.3 Exposição Complexo Corpóreo

A finalização do nosso trabalho aconteceu no dia 27 de maio de 2026, com a exposição "Complexo Corpóreo" (figura 49), orientada pelos professores Paulo Kielwagen e Paulo Cheida Sans e produzida em conjunto pelos alunos de bacharelado e licenciatura na Galeria da Faculdade de Artes Visuais.

Os artistas Camila Alves, Diego Giussani, Isabel Petriche, Laís Farias, Tiago Martins e Sofia Mociaro, apresentam nesta mostra, investigações que tomam o corpo humano como eixo central de reflexão e experimentação artística. A partir de diferentes perspectivas teóricas, poéticas e metodológicas, cada artista desenvolve pesquisas singulares que exploram distintas materialidades, linguagens e processos criativos.

Embora partam de abordagens diversas, os trabalhos relacionam-se ao compreenderem a figura humana não apenas como objeto de representação, mas também como campo de estudo, expressão e construção de sentidos. O corpo emerge como território de memória, identidade, percepção, presença e transformação, revelando dimensões simbólicas, sociais, sensíveis e políticas.

O nosso processo de produção da mostra, se iniciou com a definição de espaço feita pelo orientador Paulo Kielwagen (Figura 50), item 1 - instalação.

*Meu corpo,
suas regras:
as poéticas como resistência.*

A partir dessa definição, pudemos projetar de forma rápida a distribuição de imagens e materiais (figura 51), utilizando a plataforma Canva. Decidimos pelo uso de todos os desenhos (quinze) e dez fotografias impressas em tamanhos A2 e A4, os fios de malhas vermelhos usados na instalação "Episódio: Penumbra" (Figura 1), 2 canhões de luzes avulsos no chão e um tapete vermelho de centro.

Foi difícil conciliar o pouco tempo de montagem e organização do grupo com os estudos e trabalhos. O planejamento dos itens necessários é mais trabalhoso do que montar a exposição em si, são muitos detalhes que precisamos pensar, o espaço, a iluminação, som, materiais e equipamentos que serão utilizados, locais que podem ser acessados ou não, o orçamento proposto e a disponibilidade dos colegas. Ainda assim, nos posicionamos de forma colaborativa como grupo, pois entendemos que não faria sentido concentrar toda a responsabilidade em uma única pessoa.



Figura 49 - Sem título (2026). Fonte: Acervo pessoal dos artistas.

Com base nas exposições que ambas já visitaram, tanto de artistas externos quanto de colegas da própria instituição, não nos limitamos a expor as obras: criamos um espaço verdadeiramente imersivo. Trabalhamos com uma iluminação cuidadosa, utilizando canhões de luz e um único ponto de luz quente direcionado ao teto, o que contribuiu para a construção de uma atmosfera dramática, marcada pelo contraste entre luz e sombra.

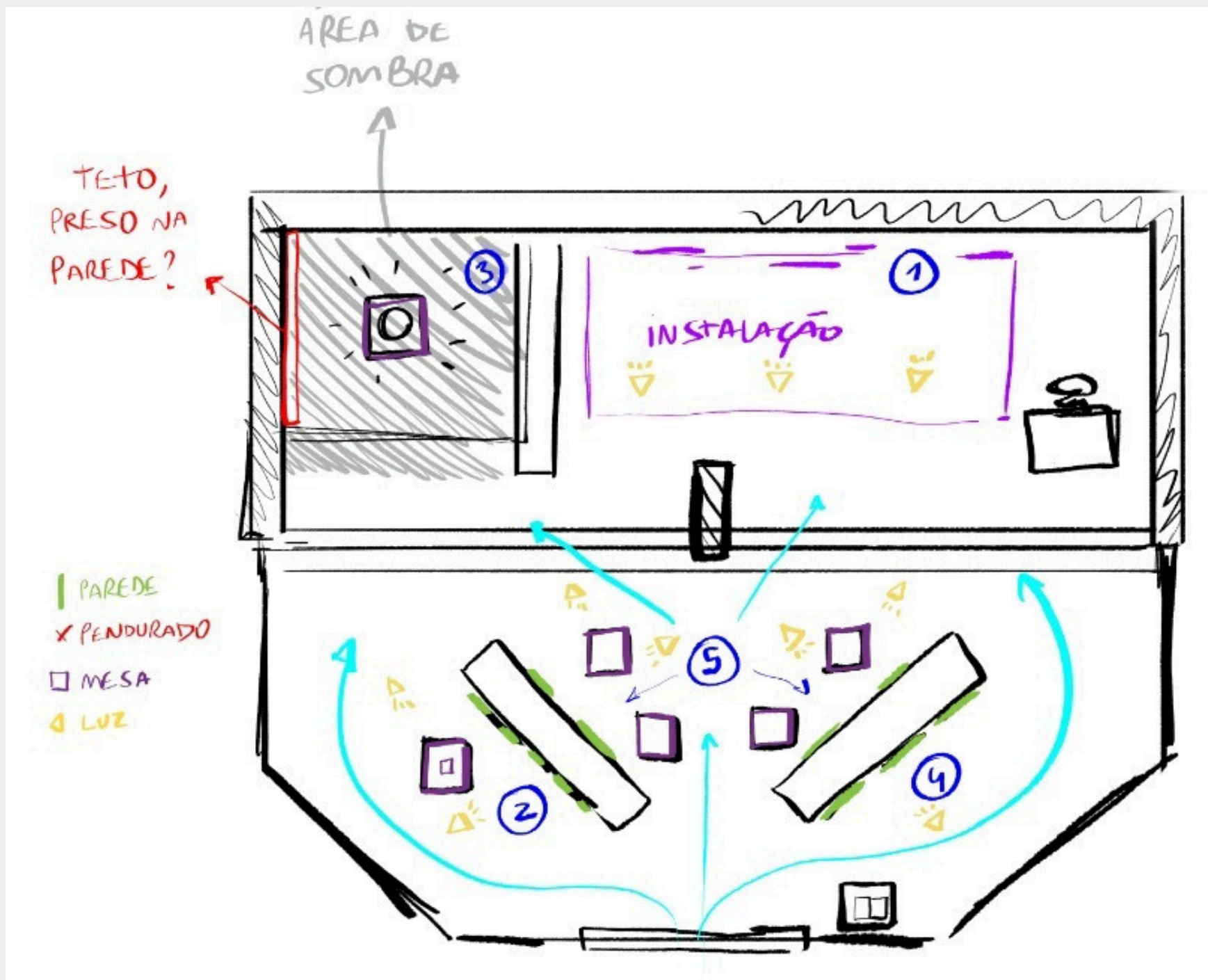


Figura 50 - Sem título (2026). Fonte: Acervo pessoal das artistas.

Moodboard



Figura 51 - Moodboard (2026). Fonte: Acervo pessoal das artistas



Figura 52 - Sem título (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 53 - Sem título (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 54 - Sem título (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.

Ao incluir elementos visuais, como fios de malha entrelaçados na parte aérea e cascatas que desciam até o chão, as linhas de carvão desenhadas na parede e o posicionamento das obras de maneira estratégica, para que parecesse um conjunto que formulasse um ciclo, reforçamos a narrativa do espaço e do tema. Também pensamos na experiência do público como um todo, incorporando a música utilizada na performance da Laís (Experience. Ludovico Einaudi, 2013). O tapete vermelho também desempenhou um papel importante na composição do ambiente.

Um dos momentos mais desafiadores foi a intervenção na parede com carvão, criando uma conexão visual entre as nossas obras. Essa decisão gerou um pequeno caos, mas assumimos a responsabilidade pelo resultado, com o compromisso de devolver a parede exatamente como a recebemos: completamente branca. O processo de montagem foi mais tranquilo do que imaginamos, levamos 6 horas divididas em 3 noites para organizar e finalizar tudo. A parte mais difícil foi subir e descer as escadas para pendurar os fios de malha no teto.

Embora os desenhos e os registros fotográficos da performance constituam obras independentes, sua apresentação conjunta no espaço expositivo revela uma relação conceitual intrínseca que atravessa todo o projeto. Ambas as produções partem das mesmas reflexões sobre o corpo feminino, os padrões socialmente impostos, as violências simbólicas e os processos de resistência, desenvolvendo essas questões por meio de linguagens distintas, porém complementares.



Figura 56 - Exposição Complexo Corpóreo (2026), Fonte: Acervo pessoal da artista.

Os desenhos materializam visualmente experiências, sentimentos e conflitos relacionados à percepção do próprio corpo, à vigilância constante e às pressões exercidas sobre a mulher. A performance, por sua vez, amplia essa investigação ao utilizar o próprio corpo como suporte artístico, transformando em ação os discursos de controle, julgamento e silenciamento presentes na pesquisa. Os registros fotográficos da performance deixam de ser usados apenas para função documental e passam a integrar a narrativa visual da exposição, prolongando a experiência da ação performática e conectando-a diretamente aos desenhos.

A aproximação entre os trabalhos também potencializa o impacto visual da exposição, criando uma leitura mais evidenciada da pesquisa e contribuindo para a construção de um espaço expositivo coeso, no qual as obras se complementam e ampliam suas possibilidades de interpretação.

Dessa forma, a união dessas produções não apenas evidencia a continuidade dos processos investigativos desenvolvidos ao longo do trabalho, mas também fortalece a narrativa visual e crítica proposta pela exposição e o público pode perceber diferentes desdobramentos de uma mesma investigação artística, compreendendo como cada linguagem contribui para a construção dos significados abordados.

A experiência como um todo foi um sucesso, nos sentimos muito orgulhosas por nossa desenvoltura, tanto no processo quanto na finalização da exposição. No dia da abertura, ao ver todas as obras organizadas, tanto as nossas quanto as dos colegas, colocamos em prática tudo aquilo que escutamos durante 4 anos de nossas vidas. Ver professores, familiares e amigos vindo para ver o resultado de todo o nosso trabalho foi emocionante.



Figura 57- Exposição Complexo Corpóreo (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 58 - Exposição Complexo Corpóreo (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 59 - Exposição Complexo Corpóreo (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 66 - Exposição Complexo Corpóreo (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 67 - Exposição Complexo Corpóreo (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 59 - Exposição Complexo Corpóreo (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



Figura 60 - Exposição *Complexo Corpóreo* (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.



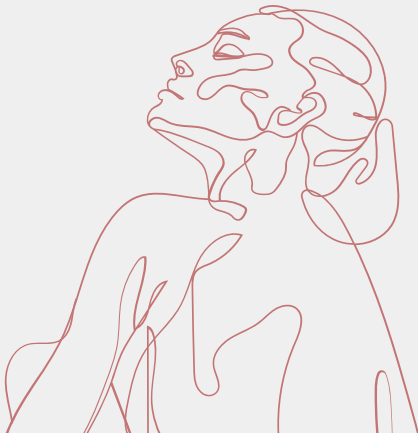
Figura 62 - Exposição Complexo Corpóreo (2026). Fonte: Acervo pessoal da artista.

Meu corpo, suas regras:

as poéticas como resistência.

Considerações finais

Este trabalho teve como propósito, investigar a compreensão do corpo feminino como uma construção social e de que forma a arte pode atuar na problematização dos padrões, discursos e relações de poder que historicamente atravessam a experiência das mulheres. A pesquisa nasceu da necessidade de aprofundar questões inicialmente exploradas na instalação e performance Episódio: Penumbra (2024), ampliando a reflexão sobre as múltiplas formas de violências simbólicas que incidem sobre os corpos femininos, como essas formas de controle se manifestam historicamente e o potencial da prática artística como instrumento de denúncia, sensibilização e transformação social.



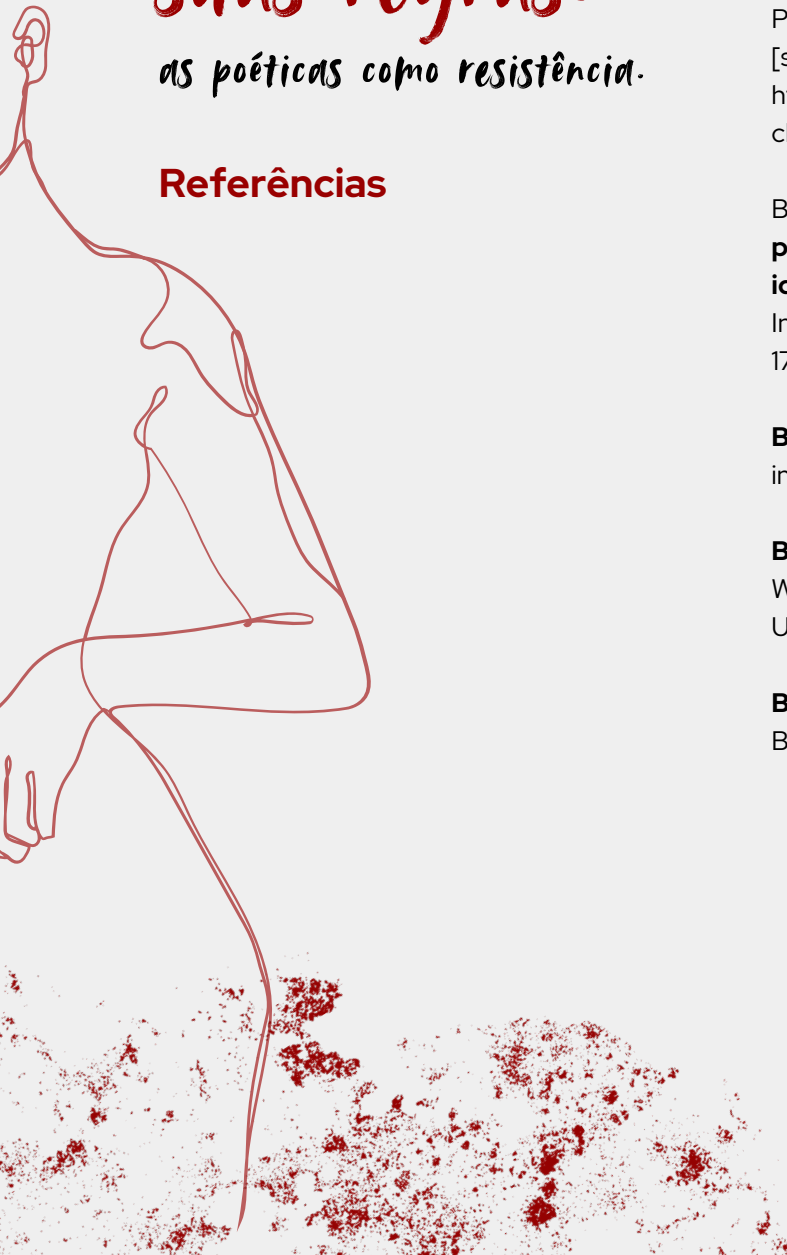
Ao longo da pesquisa, tornou-se evidente que os padrões atribuídos ao feminino não são naturais, mas resultam de processos históricos e culturais que moldam percepções, comportamentos e expectativas. Alar com palavras.

A partir das contribuições teóricas estudadas, foi possível compreender como mecanismos de violência simbólica, disciplinamento corporal e dominação de gênero permanecem presentes em diferentes contextos sociais, influenciando a maneira como as mulheres percebem seus corpos e se relacionam com eles. A articulação entre pesquisa teórica e prática artística revelou-se fundamental para a construção deste trabalho. Os processos de desenho, escultura e performance não se limitaram à materialização de conceitos previamente estabelecidos, mas constituíram-se como espaços de investigação capazes de ampliar a compreensão das questões abordadas. As experimentações realizadas evidenciaram tensões relacionadas à autoimagem, a análise de produções artísticas desenvolvidas por mulheres revela na arte um papel fundamental na contestação dessas estruturas, transformando experiências individuais em manifestações capazes de provocar reflexão crítica e questionamento coletivo.

As obras desenvolvidas evidenciaram tornam visíveis experiências frequentemente silenciadas, questionam processos de naturalização da desigualdade e criam espaços de resistência frente às estruturas limitantes. Além disso, trazem nelas o viver de uma artista, aquilo que não foi possível e nem permitido falar com palavras.

Cabe destacar que o trabalho foi realizado a partir de um recorte específico, concentrando-se em determinados referenciais teóricos e artísticos voltados à discussão da construção social do corpo feminino e das violências simbólicas associadas a ela. Além disso, o desenvolvimento das produções artísticas exigiu constantes adaptações metodológicas, experimentações materiais e reformulações de percurso, aspectos inerentes ao próprio processo criativo. Longe de representarem apenas limitações, esses desafios contribuíram para ampliar a compreensão sobre a pesquisa em arte como um campo aberto à descoberta, à reflexão e à transformação.

Por fim, esta investigação não pretende encerrar as discussões sobre corpo, gênero e arte, mas somar-se a um debate que permanece necessário e atual. Novos estudos poderão aprofundar questões relacionadas às representações do corpo feminino em ambientes digitais, às diferentes experiências femininas atravessadas por marcadores sociais como raça e classe, bem como às possibilidades de resistência construídas por meio da produção artística contemporânea. Diante disso, reafirma-se a arte como um espaço potente de questionamento e elaboração crítica, capaz de tornar visíveis experiências frequentemente silenciadas e de contribuir para a construção de perspectivas mais livres, plurais e sensíveis sobre o corpo e a condição feminina.



Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

Referências

BELCHIOR MELÍCIAS, A.; FERREIRA, A. L.; MARTA, R.. O Feminino nas Histórias e Segredos de Paula Rego. **Revista Portuguesa de Psicanálise**, v. 41, n. 2, p. 45-61, 2021.

"Bidding for Clarice chaise femme, Niki de Saint Phalle has ended". Escultura. <https://www.artsy.net>, [s.d.]. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/niki-de-saint-phalle-clarice-chaise-femme-1>. Acesso em: 07 nov. 2025.

BRUNELLI, Priscila Barbosa et al. **Beleza, corpo e poder: a mídia e sua influência na construção de identidade das mulheres pós-modernas**. International Scientific Journal – Interscience Place, v. 17, n. 5, p. 1-15, out./dez. 2022.

BORDO, Susan. The Male Body: A New Look at Men in Public and Private. ed. Farrar Straus & Giroux, 1999.

BORDO, Susan. Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body. ed. Berkeley: University of California Press, 1993.

BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1998.

PUCCAMP CAMPINAS 2026 Pontifícia universidade católica de campinas
Escola de arquitetura, arte e design
Faculdade de artes visuais

CAMARGO, Camila Ribeiro et al. **A influência das redes sociais na autoimagem feminina: impactos psicológicos e perpetuação de padrões estéticos irreais**. Revista Psico, Univag – Centro Universitário, 2022.

CARITA, Alessandra. Estou sempre nos meus desenhos, nas minhas histórias. As duas faces de Paula Rego. **Expresso.pt**. 08 de abril de 2017. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2017-04-08-Estou-sempre-nos-meus-desenhos-nas-minhas-historias.-As-duas-faces-de-Paula-Rego>. Acesso em: 23 out. 2025.

CHERIX, Christophe. Yoko Ono: Cut Piece (1964). Audio Guide. New York: **MoMA**, 2026. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373>. Acesso em: 30 mar. 2026.

EASTHAM, Ben; GRAHAM, Helen. Interview with Paula Rego. **Thewhitereview.org**. 2011. Disponível em: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-paula-rego/>. Acesso em: 22 out. 2025

ESTADO DE MINAS. Brasil lidera ranking de cirurgias plásticas. Belo Horizonte: **EM.com.br**, 30 set. 2025. Disponível em: <https://www.em.com.br/mundo-corporativo/2025/09/7240678-brasil-lidera-ranking-de-cirurgias-plasticas.html>. Acesso em: 25 nov. 2025.

EXPERIENCE. Intérprete/Compositor: **Ludovico Einaudi**. In: IN A TIME LAPSE. Local: Londres. Decca Records, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1e9B31FLT-s&list=RD1e9B31FLT-s&start_radio=1 Link. Acesso em: 03 fev. 2026.

FERNANDO, Diogo. Copiar liberta a imaginação. Expresso. 1997. Portugal. Disponível em: https://www.academia.edu/37696182/PAULA_REGO_uma_entrevista_de_1997_e_outros_escritos_1990_2000_. Acesso em: 24 out. 2025.

GILMORE, Kate. **Portfolio and Projects**. [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.kategilmore.com/>. Acesso em: 06 mar. 2026.

GUERRA, Susana. **As coisas nas margens: a escrita das mulheres na obra de Paula Rego**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura e de Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

HUBLEY, Bounq. Q&A; Beating and unbeaten, famed artist Kate Gilmore '97 is Bates-bound. **BATES COLLEGE**, 2017. Disponível em: <https://www.bates.edu/news/2017/06/08/108183/>. Acesso em: 30 mar. 2026.

HULTÉN, Pontus. Niki de Saint Phalle. Ostfildern: Cantz Verlag, 1992.

IGREJA CATÓLICA. **Catecismo da Igreja Católica**. Parágrafo 31. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1992.

Inside Paula Rego's Madhouse. **The Standard**. 10 de abril de 2012. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/lifestyle/inside-paula-regos-madhouse-6735302>. Acesso em: 23 out. 2025.

JUAN, de Maria. Niki de Saint Phalle. Sculptor of female freedom. **Neomanía Magazine**. 2019. Espanha. Disponível em: <https://neomaniamagazine.com/niki-de-saint-phalle-2/>. Acesso em: 22 out. 2025.

KADIST. **International Contemporary Art Organization**. Disponível em: <https://kadist.org/international/>. Acesso em: 30 mar. 2026..

LEMOS, Yara Lúcia Andrade. AbortArte: Paula Rego, aborto, arte, política do corpo. **Stylus Revista de Psicanálise**, v. 40, p. 65–77. Rio de Janeiro, 2020.

MALMACEDA, Louise, redação. BazaarArt: entre as performances históricas – Yoko Ono. **Harper's BAZAAR BRASIL**, 2015. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/bazaara-rt-entre-as-performances-historicas-yoko-ono>. Acesso em: mar. 2026.

Niki De Saint Phalle. **Opera Gallery**. Disponível em: <https://www.operagallery.com/artist/niki-de-saint-phalle>. Acesso em: 20 out. 2025.

Niki de Saint Phalle. **Schirn Kunsthalle Frankfurt**. 2023. Disponível em: https://www.schirn.de/wp-content/uploads/2023/01/02_Schirn_Press_Niki_de_Saint_Phalle_Wallpanels_en.pdf. Acesso em: 22 out. 2025.

NOCHLIN, Linda. **Mulheres, arte e poder e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: EDUSP, 1989.

LONG, Louise. Vogue Meets Artist Paula Rego. **British Vogue**, [S.l.], 2020. Disponível em: <https://www.vogue.co.uk/article/paula-rego-interview>. Acesso em: 22 out. 2025.

LÚCIO, Maria Luiza. A pressão estética nas redes sociais pode causar transtornos alimentares e depressão, alerta psicóloga. **Eufemea**, 2024. Disponível em: <https://eufemea.com>. Acesso em: 21 nov. 2025.

OPENKOSKI, Caroline Maria; DIAS, Camila Carmona. **A relação do espartilho com o corpo feminino no século XIX**. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, 2021.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1977.

REGO, Paula. “A cinta”. Desenho. <https://artsandculture.google.com/>, [s.d.]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/paula-rego-funda%C3%A7%C3%A3o-calouste-gulbenkian/7QUHh-DPassgA?hl=pt-PT>. Acesso em: 07 nov. 2025.

REGO, Paula. “Marriage à la Mode”. Desenho. **www.tate.org.uk**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rego-the-betrothal-lessons-the-shipwreck-after-marriage-a-la-mode-by-hogarth-t07919>. Acesso em: out. 2025.

REGO, Paula. “Mulher-cão”. Desenho. <https://blog.artsoul.com.br/>, [s.d.]. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/a-coragem-narrativa-de-paula-rego/>. Acesso em: 03 out 2025.

REY, Sandra. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

ROCHNER, Renate. Niki De Saint Phalle. **Fembio.org**, [s.d]. Disponível em: <https://www.fembio.org/english/biography.php/woman/biography/niki-de-saint-phalle>. Acesso em: 21 out. 2025.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. O poder do macho. São Paulo: Editora Moderna Ltda. 1987.

SAINT PHALLE, Niki de. Evolution of a Woman Artist. San Diego: **Niki Charitable Art Foundation**, 1993. Disponível em: <https://nikidesaintphalle.org/evolution-woman-artist/>. Acesso em: 22 out. 2025.

SAINT PHALLE, Niki. "La Toilette". Escultura. <https://www.navigart.fr/>, 2001. Disponível em: <https://www.navigart.fr/mamac/artwork/niki-de-saint-phalle-la-toilette-120000000000536>. Acesso em: 10 out. 2025.

SILVA, L. R. N. da; SILVA JUNIOR, J. A. da; RODRIGUES, L.. Reconstruindo o percurso do corpo feminino na história das sociedades dos machos. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, v. 9, n. 1, p. 1-20, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/download/70973/43818/249660>. Acesso em: 18 nov. 2025

SILVA, Mário. "A Família" - Paula Rego. Pintura. **pinturaescolhasmariosilva.blogs**, 2025 Disponível em: <https://pinturaescolhasmariosilva.blogs.sapo.pt/a-familia-paula-rego-252630>. Acesso em: 02 out. 2025.

SMITH, S. Kate Gilmore: Top drawer. **Paul W. Zuccaire GALLERY**, 2014. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/50ecdf85e4b03c89765a18dc/t/56bb87284c2f856b13bfcd99/1455130410063/GILMOREBROreducedsize.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2026.

SOARES, C. da S.; GATT, P.; CHAGAS, T. S. (org.). Representações do feminino na Antiguidade e no Medievo. **Editora Milfontes**, Vitória. 2022. Disponível em: https://letamis.ufes.br/sites/letamis.ufes.br/files/field/anexo/livro_representacoes_do_feminino_compressed.pdf. Acesso em: 18 nov. 2025.

Meu corpo, suas regras: as poéticas como resistência.

Camila Alves | Laís Farias

PUCCAMP Pontifícia universidade católica de campinas
CAMPINAS Escola de arquitetura, arte e design
2026 Faculdade de artes visuais

