

## **CORPOS INSUBMISSOS: PRÁTICAS ESCULTÓRICAS FEMINISTAS NO CONTEXTO DA SOCIEDADE PATRIARCAL CAPITALISTA BRASILEIRA**

*Isabela Picheth De Marco<sup>1</sup>  
Silvana Barbosa Macedo<sup>2</sup>*

**Resumo:** Neste artigo focamos no campo da escultura contemporânea, para refletirmos sobre o trabalho de duas artistas brasileiras: a paulista Marta Strambi e a paranaense Isabela Picheth. Através de uma perspectiva feminista refletimos sobre o protagonismo feminino nas artes visuais no contexto latino-americano, analisando as estratégias artísticas usadas por estas artistas no enfrentamento de concepções simbólicas capitalistas patriarcais como a quebra de noções idealizadas e universalizantes associadas à representação do corpo feminino, o olhar crítico ao mito da beleza padrão e a criação de outros modos de apresentar o corpo de mulheres na escultura com uso de materiais não tradicionais moles, como o silicone pigmentado.

**Palavras-chave:** prática de si; corpo-escultórico; escultura; feminismos; mulheres artistas brasileiras.

## **INSURGENT BODIES: FEMINIST SCULPTURAL PRACTICES IN THE CONTEXT OF BRAZILIAN PATRIARCHAL CAPITALIST SOCIETY**

**Abstract:** This article focuses on the field of contemporary sculpture, reflecting on the work of two Brazilian artists: Marta Strambi from São Paulo and Isabela Picheth from Paraná. Through a feminist perspective, we reflect on female protagonism in the visual arts in the Latin American context, analyzing the artistic strategies used by these artists in confronting patriarchal capitalist symbolic conceptions, such as breaking down idealized and universalizing notions associated with the representation of the female body, a critical look at the myth of standard beauty, and the creation

---

<sup>1</sup> Artista visual, pesquisadora, professora e coordenadora de projetos culturais em artes visuais. Doutoranda na linha de processos do PPGAV na UDESC, mestra também em processos no PPGARTES na UNESPAR (2023) e bacharel em superior de pintura pela UNESPAR(2019). Pesquisa o corpo dentro de práticas escultóricas, produzindo peças em diversos materiais através do molde do próprio corpo. Partindo de uma abordagem feminista, investiga processos de fragmentação e repetição a partir do molde, permeados por questões como estranhamento, sexualidade e erotismo. É integrante do coletivo Grupo Em-cadeia, Ponto de Cultura desde 2024. Curitiba/PR, Brasil. <https://orcid.org/0009-0004-1074-7746>. Lattes:<http://lattes.cnpq.br/4046312410414842>. [isabela.picheth@gmail.com](mailto:isabela.picheth@gmail.com)

<sup>2</sup> Artista visual, PhD in Fine Art, Northumbria University, UK (2003), pós-doutorado na Universidade de Caxias do Sul (2005) e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, PPGLA/UEA (2023). Pesquisa feminismos contra/anti/de(s)coloniais, ecofeminismos, e o diálogo entre a arte, biologia e ecologia. Professora efetiva do Departamento de Artes Visuais, atuando nas áreas de pintura e multimeios, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV- UDESC, ministrando a disciplina Arte Contemporânea e Feminismos. Junto com a Profª. Dra. Sandra Favero, coordena o Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas, CNPq/UDESC. Florianópolis/SC, Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-4741-0595>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5051256206177575>  
[silvana\\_b\\_macedo@hotmail.com](mailto:silvana_b_macedo@hotmail.com)

of other ways of presenting women's bodies in sculpture using non-traditional soft materials, such as pigmented silicone.

**Keywords:** practice of self; sculptural body; sculpture; feminisms; brazilian women artists.

## **CUERPOS INSURGENTES: PRÁCTICAS ESCULTÓRICAS FEMINISTAS EN EL CONTEXTO DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA PATRIARCAL BRASILEÑA**

**Resumen:** En este artículo nos centramos en el campo de la escultura contemporánea para reflexionar sobre la obra de dos artistas brasileñas: Marta Strambi, de São Paulo, e Isabela Picheth, de Paraná. Desde una perspectiva feminista, reflexionamos sobre el protagonismo femenino en las artes visuales en el contexto latinoamericano, analizando las estrategias artísticas utilizadas por estas artistas para enfrentarse a concepciones simbólicas capitalistas patriarcales, como la ruptura de nociones idealizadas y universalizantes asociadas a la representación del cuerpo femenino, la mirada crítica al mito de la belleza estándar y la creación de otras formas de presentar el cuerpo de las mujeres en la escultura con el uso de materiales blandos no tradicionales, como el silicón pigmentado.

**Palavras chave:** prática de uno mismo; cuerpo escultórico; escultura; feminismos; mujeres artistas brasileñas.

### **Introdução**

Como podemos abordar um assunto tão vasto como a questão da representação e apresentação de corpos femininos no campo da escultura contemporânea desde uma perspectiva feminista? Nas últimas décadas temos observado um crescente protagonismo feminino nas artes, que desloca a posição da mulher do lugar de musa inspiradora para o de autora crítica. A produção de mulheres tem possibilitado construir contranarrativas a discursos hegemônicos masculinistas. Como mulheres, temos construído imagens a partir de nossas experiências vividas que não se limitam e não atendem aos ideais patriarcais projetados sobre nós. Neste artigo, abordaremos alguns pontos desta discussão através da análise das práticas escultóricas de duas artistas das regiões sul e sudeste do Brasil, Isabela Picheth e Marta Strambi, respectivamente, mas antes consideramos relevante contextualizar historicamente essas produções.

Ao longo da História da Arte ocidental é abundante a representação de corpos femininos pintados e esculpidos por artistas homens brancos europeus e outros alinhados à essa tradição. No contrapelo ao cânone oficial, no Hemisfério Norte, já são bem conhecidos e consolidados os trabalhos de historiadoras e teóricas da arte norte-americanas e inglesas nas décadas de 1970/80 com viés feminista, como Linda Nochlin (2016), Griselda Pollock (2003), Lucy Lippard (1976), entre outras, até os trabalhos mais recentes do coletivo feminista Guerrilla Girls, que denunciam a baixa representatividade de produções de mulheres nos acervos dos grandes museus de arte ao redor do mundo, em comparação com a grande maioria de autores homens brancos representados em tais museus. Assim, muitas historiadoras feministas do Hemisfério Norte deram início a essa discussão, e começaram uma luta para mudar essa realidade. Quando nos perguntamos onde estão as artistas da América Latina nesses acervos, nos deparamos também com mais lacunas, apesar da grande quantidade de artistas mulheres produzindo nesse continente, com trabalhos altamente relevantes politicamente e artisticamente. Esta assimetria na visibilização dessas produções reflete as profundas desigualdades geopolíticas que decorrem do imperialismo cultural norte-americano que historicamente se impôs na América Latina. Desde os períodos ditatoriais durante a Guerra Fria até a redemocratização de muitos países latino-americanos, artistas mulheres estiveram na linha de

frente da resistência e na luta anticapitalista. A mobilização das mulheres nesses contextos teve como pauta tanto o engajamento na luta pelo fim da repressão militar, quanto pela libertação contra a opressão patriarcal. Nossos corpos sempre foram o campo de batalha. Assim como no norte global, historiadoras, artistas e teóricas Latino-Americanas também têm se dedicado a estudar a produção neste continente, como Andrea Giunta (2018), Cecilia Fajardo-Hill (2018), Mónica Mayer (2018), Mari Carmen Ramirez (2007), Luana Saturnino Tvardovskas (2015), Talita Trizoli (2018), entre outras.

A partir dessa perspectiva, o artigo propõe um olhar para duas artistas latino-americanas, brasileiras e brancas, de diferentes gerações, mas que produziram os trabalhos aqui selecionados em idades próximas - Marta Strambi entre os anos 1990 e 2000 e Isabela Picheth a partir de 2022 até os dias atuais. Ambas se situaram em momentos distintos em termos geopolíticos no país, porém resguardam semelhanças importantes, que dizem muito à respeito de uma democracia frágil, atravessada pela prática neocolonialista de intervenções diretas e indiretas do imperialismo estadunidense na América Latina<sup>3</sup>. Strambi, no começo de suas produções vivia um momento sensível com a recente retomada democrática no país, em que gradualmente os direitos cerceados pela ditadura eram retomados, mas num contexto ainda muito marcado pela sombra recente de uma violência institucionalizada. Esse contexto vai sendo gradualmente enfrentado, com a chegada ao poder de um dos fundadores do partido trabalhista democraticamente eleito, Luiz Inácio Lula da Silva, no início dos anos 2000. Já Picheth produz a partir de um recente contexto marcado por retrocessos sociais causados pela ascensão da extrema direita, após o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff. Os trabalhos aqui abordados foram gestados em meio a uma grave crise econômica, política e sanitária durante a pandemia da COVID-19, seguida da derrota do ex-presidente Jair Bolsonaro, sua tentativa falha de golpe de Estado, julgamento e prisão, bem como a retomada democrática com a eleição do presidente Lula em 2022, e a reconstrução do país.

O fio que costura esses dois contextos geopolíticos vivenciados pelas artistas é resultante de uma casta política que tentou e segue tentando apagar a memória tanto das violências resultantes da ditadura militar vivenciada no país, quanto das consequências desastrosas da ascensão de projetos fascistas, profundamente misóginos. Contudo, esse aspecto geopolítico não atravessa de forma igual a população, uma vez que os aspectos interseccionais de classe, raça, sexualidade e gênero estruturam essas violências. Nesse sentido, Simone de Beauvoir nos lembra que “basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados” (Beauvoir, 2016, p.158).

Ainda que a fala da autora esteja contextualizada na segunda onda do movimento feminista - que não aborda o aspecto interseccional das violências que o sistema capitalista, patriarcal, colonial e com herança escravocrata produzem sobre os corpos diversos das mulheres do sul global (principalmente de mulheres negras, indígenas, quilombolas, mães, pobres e periféricas, que

---

<sup>3</sup> Desde o final no século XIX a máxima da doutrina Monroe “a América para os americanos” tem permeado uma série de intervenções diretas e indiretas na geopolítica internacional dos EUA sobre os países da América Latina. Os subsequentes golpes de Estado, que ocorreram entre meados do anos 1960 até 1990 nos países latino-americanos foram direta e indiretamente patrocinados e apoiados pelos EUA, sob a falsa alegação da “ameaça” comunista que importantes figuras políticas do país passaram a disseminar em todo o continente. Cerca de vinte anos depois, vemos um retrato que se assemelha a esse período, um crescimento expoente da extrema direita surge partindo do norte ao sul da América durante a primeira campanha eleitoral do presidente norte americano Donald Trump, em 2016. Nos anos seguintes, esse fenômeno se repete em outros países como o Brasil, com a eleição de Jair Bolsonaro. Nesses processos de corrida eleitoral há, ainda, um importante aspecto a ser frisado, o papel que as redes sociais e seus engajamentos políticos, principalmente com as *fakes news* e manipulações de informações da extrema direita tiveram nessas eleições. Os responsáveis por essas mídias passam a apoiar abertamente Trump em seu projeto de governo declaradamente de caráter imperialista sob os países latino-americanos, ocupando inclusive cargos políticos em seu governo, caracterizando, mais uma vez, a intervenção dos EUA nos retrocessos de direitos do povo latino-americano.

segundo IBGE chefiam mais 11,5 milhões de lares brasileiros<sup>4</sup>) levantado por autoras como bell hooks (2024), Lélia Gonzalez (1984), Beatriz Nascimento (1976), Sueli Carneiro (2003), entre outras - Beauvoir frisa a importância da luta constante dos direitos, uma vez que não há garantia que eles serão mantidos, se a estrutura que molda e produz normativas de ditames e hierarquias entre os corpos se mantém, sendo produzidas apenas concessões resultantes da pressão produzida pelos diversos movimentos de luta social, que estão em constante ameaça.

Em vista disso, este artigo visa trazer uma abordagem interseccional, que visa compreender como duas artista mulheres, ainda que brancas, são atravessadas pela perspectiva de gênero, da geopolítica no contexto latino/brasileiro e, ainda, do capitalismo tardio. Para isso, será levado em consideração os atravessamentos dessas instabilidades políticas e suas resultantes materiais na legislação brasileira vigente, as relações de consumo do modelo de feminilidade imposto, que constitui símbolos sociais que atravessa até a generificação da cor e, por fim, os aspectos das diversas violências de gênero na constituição de *contracondutas* dos processo de criação destas artistas.

### **Corpos escultóricos contemporâneos: desestabilizando a tradição hegemônica**

Ao pensarmos na representação do corpo humano em escultura, todo um imaginário simbólico nos atravessa, sendo ele dotado de materialidades tradicionalmente associadas à durabilidade e permanência ao longo do tempo, considerando características como peso, cor e forma. Talvez pela tradição clássica do desbaste em mármore, ou ainda pela temática inspirada em passagens bíblicas e míticas, o corpo branco, rígido e ideal, representa corpos masculinos como ideal de beleza, força e perfeição na tradição grega e corpos de mulheres criados por homens a partir de desejos e idealizações masculinas. A representação dos traços e proporções de corpos brancos como padrão universal de beleza pode ser observada não só em mármore, mas também em técnicas mais modernas de escultura em metais fundidos como ferro, bronze ou cobre.

Por outro lado, o corpo desde meados dos anos 1960, 1970 e 1980 tem sido campo de disputa e reivindicação na construção de outros imaginários. Tanto no campo teórico quanto artístico, o corpo foi percebido como ponto de partida para pensar as construções que regulam as relações, as quais estruturaram a sociedade ocidental, questionando as hierarquias e opressões sociais entre os corpos. Perspectivas raciais, de gênero, sexualidade e classe passaram a ser percebidas, por diversas autoras e artistas, nas construções ideológicas que permeiam as representações tradicionais de corpos. Ao denunciar violências interseccionais sobre os corpos, emergem práticas artísticas que questionam essa estrutura e propõem outras possibilidades a partir de um olhar crítico sobre o poder das imagens de manter ou desestabilizar hierarquias hegemônicas.

A historiadora de arte argentina Andrea Giunta, em seu texto *A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas* discorre sobre como o corpo foi assunto central na produção de artistas mulheres latino-americanas entre os anos 1960 e 1980. Segundo Giunta, essas artistas, situadas em um contexto extremamente repressivo entre os diversos regimes ditatoriais que os países latino-americanos sofriram, produziram formas de resistência em seus trabalhos e processos de criação de maneiras variadas, as quais dialogavam diretamente com demandas e pautas feministas.

---

<sup>4</sup> Dado apresentado por Ísis Detomi na reportagem "Cuidado exausto: quem sustenta a maternidade no País das desigualdades" para Carta Capital. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/br-cidades/cuidado-exausto-quem-sustenta-a-maternidade-no-pais-das-desigualdades/>. Acesso em: 02/02/2026.

Desarmadas por mecanismos que desautorizavam termos como *mulher*, *feminismo* e *artistas mulheres*, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo. Sua identificação com a cena política foi, em maior parte, definida por um compromisso com a causa revolucionária de resistência às ditaduras da região. Todavia, em seus trabalhos, elas exploraram o repertório de questões abordadas pelo feminismo. Embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura. Nesse sentido, as artistas latino-americanas subverteram completamente os sistemas de representação. O corpo foi o campo de batalha a partir do qual lançaram novos saberes, sendo a performance um instrumento privilegiado (Giunta, 2018, p. 29).

Em vista disso, o corpo na arte é, ainda, parte da construção de um imaginário simbólico coletivo que tende a reproduzir normas e ditames, que vêm sendo questionados por mulheres latino-americanas desde os anos 1960. Elas articularam relações e problemáticas latentes às demandas e especificidades do contexto latino-americano e que, ainda, na atualidade reverberam em produções de artistas contemporâneas.

A partir desse contexto, considerando as reivindicações interseccionais do corpo, trazemos aqui o ponto de partida de duas mulheres brasileiras, no contexto patriarcal do capitalismo tardio, na reivindicação de um outro lugar para o imaginário de corpos femininos no campo escultórico. Nos referimos aqui tanto ao trabalho escultórico em silicone, de Isabela Picheth, quanto ao trabalho, na mesma materialidade, da artista Marta Strambi. Com mais de vinte anos de distância entre os trabalhos em silicone produzidos pela artista natural de Ribeirão Preto (SP), entre os anos 90 e 2000, e os de Isabela produzidos a partir de 2022 até hoje, os trabalhos se aproximam e produzem férteis diálogos desde as escolhas dos procedimentos escultóricos elencados, até a materialidade e seus aspectos estéticos e compositivos para pensar reivindicações feministas nas práticas escultóricas em contraponto à tradição escultórica eurocentrada masculinista.

Os processos de criação das duas artistas partem de um mesmo método: moldar o corpo feminino. À revelia do pressuposto da valorização da primazia técnica de um corpo idealizado, tanto na subtração do desbaste quanto na adição da modelagem, as artistas optam pela criação a partir da memória de um corpo real. Se trata, então, da alteração do lugar de quem cria, não mais uma figura masculina, que projeta um ideal de beleza sobre o corpo feminino, mas sim, da vivência enquanto mulheres, que partem das memórias de seus corpos como método basilar no enfrentamento desse imaginário histórico que as atravessa e subjuga.

Esse procedimento recoloca e reivindica tanto o processo tradicional escultórico do molde, quanto do próprio corpo feminino, que dentro da arte serviu de base para a projeção da normativa social imposta aos corpos das mulheres. A pesquisadora feminista Silvia Federici, ao desenvolver sua análise histórico-social sobre o processo de atualização do sistema patriarcal no processo de transição do feudalismo para o capitalismo em seu livro *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, nos fala que “o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência” (Federici, 2023, p. 42). Sob esse olhar, o processo de moldar o corpo feminino na criação de outros imaginários sociais, é fazer dos corpos o campo de resistência e luta, seja na própria linguagem da escultura, seja na sociedade patriarcal do capitalismo tardio, na qual estão inseridas.

Essa memória do corpo, trazida pelo molde, se aproxima muito da leitura feminista que a pesquisadora brasileira Luana Saturnino Tvardovskas realiza acerca dos processos de criação de artistas mulheres, a partir da *prática de si*, conceito grego desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault. Nessa proposição teórica, o autor formula que o sujeito é capaz de criar outras relações de comportamento e conduta para além daquela pautada na moral vigente, sendo capaz de criar e

construir uma moral própria, que direcione seu comportamento para uma forma de existência mais livre. Compreendendo que a *prática de si* pode suscitar diretamente um enfrentamento com normas vigentes, as quais aprisionam e violentam o sujeito.

Existem também diferenças possíveis nas formas de elaboração do trabalho ético que se efetua sobre si mesmo, não somente para tornar seu próprio comportamento conforme a uma regra dada, mas também para tentar transformar a si mesmo em sujeito moral de sua própria conduta. Dessa forma, a austeridade sexual pode ser praticada por meio de um longo trabalho de aprendizagem, de memorização, de assimilação de um conjunto sistemático de preceitos e através de um controle regular da conduta, destinado a medir a exatidão com que se aplicam essas regras; pode-se praticá-la sob a forma de um combate permanente, cujas peripécias - até os fracassos passageiros - podem ter sentido e valor; ela pode também ser exercida por meio de uma decifração tão cuidada, permanente e detalhada quanto possível, dos movimentos do desejo, sob todas as formas, mesmo aquelas mais obscuras sob as quais ele se oculta (Foucault, 2014, p. 34).

A partir dessa compreensão de criação de condutas e comportamentos do sujeito, enquanto uma prática que se efetua sobre si, discutida por Foucault, Tvardovskas articula uma análise sobre o trabalho e o processo de criação de algumas artistas mulheres latino-americanas. Para a autora, as artistas estabelecem uma espécie de membrana permeável entre um processo de existência pautado na moral vigente, a qual condiciona seus corpos a projeções de tradicionais ditames e normativas violentas, com práticas, em seus processos de criação, as quais reivindicam outros lugares e imaginários para seus corpos.

Essas práticas, por sua vez, reelaboram essas violências, produzindo um enfrentamento direto no campo simbólico do imaginário coletivo. Construindo, dessa forma, um processo de criação pautado em uma existência mais livre, que não reproduz as normas impostas, mas sim as questiona.

A arte em suas mais variadas formas, pode ser interpretada como uma prática de autoconstituição de si, sobretudo na contemporaneidade, em que a tarefa do artista ganha contornos autobiográficos, como espaço de expressão de posições éticas, estéticas, políticas e também afetivas. A arte pode ser vista, assim como um espaço do dizer verdadeiro no mundo contemporâneo, porque guiada por um *ethos* de dar forma ao ser, na medida em que o artista expressa sua percepção e concepções sobre a vida social, pretendendo criar um estilo próprio. Outro dos elementos que permitem esta aproximação é seu potencial de transformação e crítica histórica aos modelos impostos e normas sociais. Um artista compõe imagens para um embate: imagens-pensamento que estão destinadas a afetar o espectador com problemas, medos, prazeres, dúvidas ou êxtases perpassados por sua visão individual. Os artistas são, eles mesmos, constituídos por normas de gênero, assim como por referências religiosas, raciais, de classe e geração. No entanto, podem confrontar tais proposições e discutir as imposições e modelos binários, se desejarem ativar seu fazer artístico como um espaço de elaboração de si e de transformação social (Tvardovskas, 2015, p. 47).

Como apontado por Tvardovskas, o processo de existência dos corpos dessas artistas, que retroalimentam seus processos de criação, constituem-se de práticas autobiográficas, as quais reverberam na coletividade. Os métodos, as escolhas técnicas e estéticas são atravessadas pela experiência individual e por marcadores de gênero, sexualidade e suas respectivas construções. O processo de moldar o corpo feminino, a partir deste contexto, é uma forma bastante potente de pensar como essa membrana permeável da *prática de si* se estabelece entre o corpo feminino que serve de matriz para o molde e a imagem simbólica do corpo-escultórico que é criada na produção da cópia.

Outro elemento relevante dos trabalhos, nesse contexto, é a materialidade. Para além do aspecto do procedimento técnico do molde, o silicone e seu caráter mole contrariam a rigidez dos materiais

tradicionais em escultura. As artistas Eva Hesse e Alina Szapocznikow, em meados dos anos 1960 e 1970, em contextos distintos, já reivindicavam esse caráter maleável para a escultura, opondo-se à marcada dureza da produção escultórica masculina. A historiadora da arte feminista Katy Hessel em seu livro *A história da arte sem os homens* comenta que “essas artistas revolucionaram a imagem do corpo na arte. Antes delas, os corpos na escultura muitas vezes apareciam inteiros, sólidos e não fragmentados, “íntegros” - certamente não escamosos e flácidos ou ásperos e em decomposição” (Hessel, 2024, p.326).

Tanto Eva Hesse com sua pesquisa em látex remetendo ao corpo, nos Estados Unidos, quanto Alina Szapocznikow com sua pesquisa em silicone a partir do molde do próprio corpo, na França, bem como Renate Bertlmann na Áustria, deram início a práticas que questionavam a solidez e a inteireza do corpo na escultura, que ainda ressoam tanto no trabalho de Marta Strambi entre os anos 1990 e 2000 e nos trabalhos de Isabela Picheth no dias atuais.

Essas ressonâncias entre os aspectos moles dos materiais revelam a potência de um corpo-escultórico pendente e vacilante. A instabilidade produzida pelo caráter matérico produz fissuras no caráter simbólico de um corpo rígido e distanciado, escapando ao que está previamente estabelecido pela linguagem, ao mesmo tempo que aproxima em demasia ao corpo real.

Os trabalhos *Duo* e o *Sem título*, produzidos respectivamente em 1996 e 2024, são peças em silicone resultantes da fragmentação dos seios. Em ambos os casos a solução formal das peças se dá por um suporte fixado diretamente na parede, os quais equilibram as esculturas. Contudo, enquanto o trabalho de Marta Strambi se resume a duas peças fragmentadas, compostas de frente e verso, formando um corpo que se espelha, no trabalho de Isabela Picheth essas peças são multiplicadas por três, produzindo uma sobreposição disforme de peitos que se amontoam sobre o suporte.



Figura 1. Marta Strambi, *Duo*, 1996, silicone e tatuagem. Fonte: Arquivo da artista  
Figura 2. Isabela Picheth, *Sem título*, 2024, silicone. Fonte: Arquivo da artista

Apesar dessas distinções, há aqui um método de fragmentação e articulação dos corpos, que aproximam os trabalhos. Em ambos os casos, os seios, parte erotizada do corpo feminino, muitas vezes evidenciada para o deleite do olhar masculino (mas não somente), são articulados de outra forma, a qual produz um estranhamento. Aqui, o que era considerado belo e desejante, no processo

do isolamento da parte fragmentada e, ainda, de sua repetição e sobreposição, produz uma certa monstruosidade. Ao mesmo tempo em que os trabalhos atraem pela própria verossimilhança de um corpo real e, especialmente, de uma parte velada socialmente pelo entremeio entre tabu e objeto de desejo, seu excesso proporciona uma certa aversão.

Outro aspecto importante que diferencia os trabalhos é a escolha cromática. Nesse caso, ambos desviam do branco, mas por meio de procedimentos distintos: o trabalho de Strambi possui uma coloração por meio da tatuagem, a qual produz forte semelhança com a pele de uma mulher branca. Já no caso de Picheth, cria os diferentes tons de rosa nas peças sobrepostas, por meio da pigmentação do próprio material, antes mesmo de produzir a cópia. Essa escolha da artista pela cor rosa se faz presente em toda a pesquisa escultórica em silicone, evidenciando um aspecto proposital do uso específico desta cor. As diferentes nuances de tons dão um aspecto de diversidade e coletividade ao trabalho.

As cores e suas relações materiais não são neutras em suas projeções sociais, muito pelo contrário. Há também, na construção do imaginário coletivo, os usos das cores em projeções acerca das qualidades de certos comportamentos relacionados aos papéis de gênero construídos historicamente pelo patriarcado tipificados a um ideal essencialista de feminilidade. A cor rosa, no contexto capitalista patriarcal moderno, vem sendo associada aos padrões heteronormativos simbolizando o papel de gênero imposto às mulheres: a submissão, a inocência, a docilidade, a maternidade compulsória, ao espaço íntimo, entre outros atributos “femininos”.

É importante ressaltar, ainda, que esse uso generificado da cor rosa é uma construção relativamente recente no contexto ocidental. Uma vez que, até o início do século XX, o uso da cor rosa era associado aos meninos e o azul, às meninas. O pesquisador João Paulo Baliscei, em seu artigo *A abordagem histórica e artística do uso das cores azul e rosa como pedagogias de gênero e sexualidade*, fala justamente desses usos das cores como demarcadores de gênero simbólicos, os quais foram sendo alterados na passagem do século XIX para o XX.

Ao analisar quatro pinturas de Diego Velázquez, produzidas entre 1631 e 1646, que representavam o príncipe Baltasar, o pesquisador comenta que “uma fita rosa, marca seu corpo e pode ser tomada como exemplo de que, nesse período, crianças maiores e pertencentes à família real eram identificadas conforme seu gênero, sendo o rosa um marcador da masculinidade” (Baliscei, 2020, p.228), demonstrando uma diferença marcante entre o simbolismo da cor rosa no período em relação à realidade atual.

Ainda, segundo Baliscei, essa mudança nas atribuições das cores conforme o gênero, na mudança do século, vai ganhar mais destaque em relação ao rosa do que ao azul. Entre os anos 1980 e 2000, o rosa passa a ser conectado com mais força à feminilidade e valores tradicionais, num contexto reacionário de grupos conservadores no enfrentamento aos movimentos libertadores feministas. Além disso, as práticas de consumo estimuladas por imagens publicitárias reforçaram o uso da cor nos produtos destinados ao público infantil feminino.

A própria boneca Barbie, criada em 1959 por Ruth Handler, personifica a cor rosa juntamente com outros padrões de beleza e comportamento projetados sobre a mulher no início do capitalismo tardio. A magreza, a cor branca da pele, os cabelos loiros, olhos azuis e os rituais de beleza, associados aos diversos produtos a serem consumidos, passam a ser signos não apenas projetados socialmente, mas também “vendidos” enquanto novo padrão de feminilidade imposto. Com diferentes abordagens, tanto o sociólogo francês Jean Baudrillard, quanto a escritora feminista Naomi Wolf vão demonstrar esse novo atravessamento, que o capitalismo após a segunda guerra instaura sobre o corpo da mulher.

Baudrillard aborda especificamente a relação do consumo do corpo da perspectiva da mulher. Segundo o autor, a mulher se consome, uma vez que consome um modelo do feminino para tornar parte de si. O corpo, desta perspectiva, torna-se não apenas objeto de desejo a ser consumido, mas sim uma espécie de trabalho ainda mais alienante, do que da exploração de sua força de trabalho.

O corpo assim “reapropriado” torna-se função de objetivos “capitalistas”: quer dizer, se investe é para o levar a frutificar. O corpo não se reapropria segundo as finalidades autónomas do sujeito, mas de acordo com o princípio normativo do prazer e da rentabilidade hedonista, segundo a coação de instrumentalidade diretamente indexada pelo código e pelas normas da sociedade de produção e consumo dirigido. Por outras palavras: administra-se e regula-se o corpo como património; manipula-se como um dos múltiplos *significantes de estatuto social*. (...) Recuperando como instrumento de fruição e expoente de prestígio, o corpo toma-se então objecto de um *trabalho de investimento* (solicitude, obsessão) que, sob o manto do mito de libertação com que se deseja cobri-lo, representa um trabalho ainda mais profundamente alienado que a exploração do corpo na força do trabalho (Baudrillard, 2021, p.172).

Esse trabalho de investimento sobre o próprio corpo das mulheres, ao qual Baudrillard se refere, dialoga diretamente com a abordagem da autora Naomi Wolf acerca do *mito da beleza*. Segundo a autora, depois que as mulheres adentraram o mercado de trabalho, após a segunda guerra mundial, elas passaram a representar uma forte ameaça ao sistema de poder patriarcal, uma vez que sua presença na economia cresceu vertiginosamente, sendo necessário criar mecanismos ideológicos para freá-las.

A fixação na “beleza” da década de 1980 foi consequência direta da ascensão das mulheres a posições de poder, além de representar um controle individual dessa ascensão. As vitórias das ideologias da “beleza” nos anos 1980 resultaram do temor verdadeiro, por parte das instituições centrais de nossa sociedade, quanto ao que poderia acontecer se mulheres livres avançassem livremente com seus corpos livres em meio a um sistema que se autodenomina uma meritocracia. Voltando à metáfora do transformador, trata-se do medo de que a força de uma corrente direta de energia feminina, numa *frequência feminina*, destrua o delicado equilíbrio do sistema (Wolf, 2025, p. 51).

Em vista disso, *o mito da beleza* passa a ser essa espécie de tripla jornada de trabalho ao qual a autora se refere. Nesse mito, um novo modelo de feminilidade é imposto sobre o corpo das mulheres, o qual constitui-se de um conjunto de práticas e comportamentos mediados pelo consumo. O rosa, nesse contexto, com o advento da modernidade e, ainda, no contemporâneo, passa a ser parte dessa construção simbólica da normativa, nesse processo de atualização e refinamento perverso de controle que o patriarcado cria na estruturação do capitalismo tardio.

Nesse sentido, o uso do rosa no trabalho de Picheth se apropria de toda essa carga simbólica impressa socialmente sobre a cor e a subverte. A fragmentação das partes erotizadas do corpo feminino, a repetição dessas partes e as sobreposições das peças que remetem a peles, na cor rosa, é o uso de diversos elementos que habitam esse imaginário coletivo vigente e, produz um rearranjo que desorganiza essa imagem previamente estabelecida idealizada e universal do corpo feminino no singular. Trata-se de assumir os elementos problemáticos da projeção da imagem simbólica e desarticula-los na construção de um corpo outro, plural, em objetos moles, fluidos que suscitam um estranhamento, se aproximando muito do abjeto.

A partir da compreensão de um sentido mais amplo de abjeto, como abordado pela filósofa Julia Kristeva (1982), a qual estrutura um pensamento que extrapola o próprio entendimento associado aquilo que foi expelido pelo corpo, o excremento, o trabalho flerta a partir do sentido desestabilizador da imagem anterior do corpo. Sustentando uma ambiguidade sobre a parte, que antes era razão de deleite, do olhar masculino, mas agora provoca um estranhamento. Trata-se da noção de abjeto enquanto aquilo que perturba essa identidade, rompe com uma ordem

pré-estabelecida, e produz uma espécie de “mistura desordenada” sobre aquilo que já foi parte de si, tal qual a pele, que se desliga do corpo e se torna algo externo, um “outro”.

Os trabalhos *Cabides* e *Sem título* são, também, exemplos para pensar como esses elementos são articulados com outras partes do corpo. Em ambos os trabalhos há uma instalação dessas peles na parede, como no trabalho anterior, mas com uma variedade maior dessas partes. No trabalho *Cabides* são treze peles ao total, entre as partes da frente e de trás das pernas, e, ainda, mãos e braços, sobrepostos sobre quatro cabides, que constroem uma continuidade sobre essas peles. Já o trabalho *Sem título* são doze peças sobrepostas sobre sete pinos de madeira fixados na parede, que como no trabalho anterior variam entre pernas, pés, mãos e braços, mas, que ainda possuem quatro pares de peitos entre eles.



Figura 3. Isabela Picheth, *Cabides*, 2023, silicone. Fonte: Arquivo da artista  
Figura 4. Isabela Picheth, *Sem título*, 2024, silicone. Fonte: Arquivo da artista

Ambos os trabalhos, para além do aspecto da cor rosa em diálogo com essa apropriação e subversão de elementos do modelo de feminilidade impostos no contexto atual, aproximam a imagem da pele ao da roupa. O título da exposição individual de Isabela Picheth, *Despir a pele, vestir o corpo*, realizada na Caixa Cultural Curitiba, em 2023, com curadoria de Ricardo Ayres, deflagra um limiar que esses corpos-escultóricos exploram. Talvez pela escolha de trazer os cabides e os pinos, como suportes para compor as peças, ou ainda, pela latência das relações de consumo nesse investimento do corpo, no processo de consumir um modelo da feminilidade vigente, há a produção da sensação de corpos que são despídos e, ao mesmo tempo, que podem ser vestidos de si.

Essa ambiguidade de um corpo que se despe de si, ou ainda, veste-se de si foi também muito explorado nos trabalhos *Próprio couro I*, *Próprio couro II* e *Próprio couro III* da artista Marta Strambi. Nas três performances realizadas no Paço Imperial/RJ, no Museu de Arte Moderna/SP e no Museu de Arte Contemporânea/Niterói, as performers Luciana Hakin, Célia Mello e Viviane Mosé vestem-se de seus próprios corpos feitos em silicone. Em sua dissertação *Corpos em silicone: uma escultura derivada* Strambi descreve a ação.

A performer anda em silêncio e em ritmo mais acelerado que a movimentação de outras pessoas da exposição, criando assim um distanciamento do conjunto. Anda pelo espaço total da exposição vestida com objeto de silicone, e só para quando certifica que a maior parte das

peças da exposição a olhou. Geralmente essa performance tem duração de 15 a 25 minutos. (...) Esse trabalho metalinguístico pontua tabus criados ao longo dos anos; diz respeito à moral e à ética. Provoca reações antagônicas tanto de repulsa quanto de atração. Evoca nossos valores e põe em cheque a real naturalidade da vida. Enfim, por que vestir-nos de nós mesmos? Para quê usarmos outro sistema de reprodução que não o nosso próprio? Que alma genética podemos produzir? (Strambi, 2000, p.192).



Figura 5. Marta Strambi, *Próprio Couro I*, 1997, exposição individual *O oco e a origem*, Paço Imperial, Rio de Janeiro (participação Luciana Hakin). Fonte: Arquivo da artista

Figura 6. Marta Strambi, *Próprio Couro II*, 1997, Panorama de Arte Brasileira, MAM, São Paulo, (participação Célia Mello). Fonte: Arquivo da artista

Figura 7. Marta Strambi, *Próprio Couro III*, 1998, Panorama de Arte Brasileira, MAC, Niterói, (participação Viviane Mosé). Fonte: Arquivo da artista

Ainda que a artista ao longo de sua dissertação não tenha uma abordagem feminista para pensar a articulação do seu processo de criação e as escolhas formais dos trabalhos, é inevitável notar que os fragmentos corporais elencados e suas abordagens, enfatizam o recorte de gênero do corpo em questão. A artista não opta por moldar o torso de um corpo masculino e trazer performers homens para vestirem-se de si mesmos nas vernissages das exposições da qual participa. Se assim o fosse, talvez a questão ética e moral a qual a artista toca em seu texto não seriam atingidas. Uma vez que, a questão da moralidade do torso se refere ao corpo feminino e não masculino. Um aspecto central neste trabalho é a colaboração entre as mulheres que são moldadas e depois vestem o trabalho feito a partir dos seus corpos. Aqui Marta expande sua metodologia inicialmente de reproduzir partes do seu corpo, para incluir outras mulheres no seu gesto. A coletividade no cerne desta obra, aponta para a grande questão feminista que é a coalizão de lutas, como ecoam os lemas nas ruas do Brasil e outros países no mundo: “Eu sozinha ando bem, mas com você ando melhor”, e palavras de ordem em movimentos contra a violência de gênero como “Nenhuma a menos”.

Segundo a legislação brasileira, o Artigo 233 do Decreto-lei nº 2.848, código penal de 07 de dezembro de 1940<sup>5</sup>, uma mulher sair com o torso despido em público é considerado um ato

<sup>5</sup> Código Penal Brasileiro, que foi instituído em 7 de dezembro de 1940 e está em vigor desde 1º de janeiro de 1942, foi instituído pelo Governo Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945), ditadura instaurada por um golpe de Estado, com o pretexto da “ameaça comunista”, caracterizado principalmente pelo autoritarismo, violência e censura. Aspecto esse, que retoma o atravessamento do contexto geopolítico de instabilidade política, abordado na introdução, de

obsceno, com pena que pode variar entre três meses a um ano, ou multa. Essa é uma constatação material, da legislação brasileira, que considera o torso despido do corpo feminino um ato obsceno e não o do corpo masculino. Nesse sentido, a escolha da artista em vestir as mulheres com sua nudez para desfilarem em espaços públicos, atua no limite da lei, ou seja, no limite ético e moral imposto ao corpo feminino. Aqui também ressoam as vozes de muitas mulheres em manifestações feministas “Nem recatada, nem do lar, a mulherada tá na rua pra lutar”, com referência ao modelo de mulher promovido na “era Temer”, em artigo publicado na revista *Veja Marcela Temer: Bela, Recatada e “do Lar”*.<sup>6</sup> A nudez ainda hoje é um ato subversivo no contexto político ultra-conservador que traz a face mais intensa do patriarcado de alta intensidade promovido por muitas autoridades masculinas baseado em fundamentalismo religioso.

Em vista disso, arriscamos a responder algumas das questões trazidas pela artista em seu texto: nós mulheres não nos vestimos de nós mesmas, e sim nos despimos de um modelo de corpo e comportamento feminino imposto a nós, por uma sociedade que lucra e produz riqueza a partir das relações hierárquicas e opressoras sobre os nossos corpos. Usamos um sistema de reprodução porque o processo de alienação, na tentativa frustrada de atender ao *mito da beleza*, retira de nós o acolhimento de nossos próprios corpos, faz com que acreditemos que precisamos tentar caber num padrão que não nos pertence para agradar o olhar masculino. Ao percebermos essas manobras ideológicas, nos recusamos a reproduzir as concepções pré-formatadas, a partir de uma lógica que oprime nossos corpos, para manter as lógicas do poder vigente, do sistema patriarcal no capitalismo tardio.

Contudo, ainda que essas sejam nossas inquietações acerca das questões colocadas pela artista, é importante ressaltar as *contracondutas* que estruturam tanto o processo de criação de Marta Strambi, quanto o de Isabela Picheth. Compreendendo que as “contracondutas são possibilidades de construir inventivamente novas formas de se colocar no mundo, novas oportunidades de constituição de subjetividade, novas ideias para relacionar-se consigo e com os outros” (Rago; Pelegrini, 2019, p.11) as práticas das artistas apontam para as fissuras nas imagens simbólicas estabelecidas ao corpo feminino, as quais abrem caminho para novas formas de imagem-pensamento na produção de outras subjetividades.

Nesse sentido, a subversão dos trabalhos está tanto na contribuição crítica que essas fissuras nos elementos simbólicos da escultura clássica masculinista produzem, quanto na produção da imagem simbólica de um corpo outro que está imbuído de um excedente, produzindo uma monstruosidade sobre a superfície frágil da idealização de um corpo jovem, branco, belo e desejante. Ampliando o imaginário feminino, que se limita a um papel de docilidade, submissão e subserviência para um direito de ser excesso e por em risco o lugar de conforto do falso privilégio de ser objeto de desejo do olhar do outro.

Especificamente no caso de Isabela Picheth, recusar esse papel de sujeição atribuído ao feminino vai de encontro diretamente com sua trajetória e formação enquanto mulher latino-americana. Advinda de um ambiente familiar que mistura conservadorismo e protagonismo feminino, Picheth vivenciou o processo de violência que seu pai sujeitou sua mãe e suas irmãs ainda na infância. No período, a lei feminista Maria da Penha (Lei N°11.340/2006) tramitava como projeto de lei no congresso e a discussão em ambientes familiares mais conservadores, como o da artista, ainda parecia distante e pouco abordado. Em vista disso, no momento em que sua mãe vai até a delegacia denunciar a violência vivida, passa a atravessar uma retaliação social e familiar, devido ao seu papel

---

uma América Latina que formulou suas leis e moralidades - as quais se perpetuam ainda hoje - a partir de processos históricos violentos e neocolonialistas.

<sup>6</sup> LINHARES, Juliana. *Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”*, Revista *Veja*, abril - 2016. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>>. Acesso em: 02 fev. 2026.

insurgente em denunciar o provedor da família, que era tão respeitado pelos seus pares. O apoio familiar no período é marcado apenas por mulheres, que acolheram mãe e filhas, fugidas de casa, após o evento traumático de violência. Diferente dos homens, que não apenas repudiaram a denúncia, como também aconselharam a vítima a retirar o boletim de ocorrência.

Esse evento, contudo, não foi isolado. Carregar a marca de gênero na pele define o modo de existir e se relacionar em sociedade. Sendo assim, a artista vê na experiência familiar a estrutura basilar que passa a moldar os valores e condutas que estabelece para si. A luta, a insubordinação ao papel feminino e a sororidade passam a permear tanto sua existência quanto o processo de criação e as estratégias que elenca para subverter os signos de assujeitamento do feminino, dos quais foi atravessada ainda na infância.

Em vista disso, de forma sagaz, as *contracondutas* aqui exploradas pelas artistas trazem em discussão tanto o lugar em que seus corpos se situam, atravessadas por uma performance de gênero que está mediada pelas relações de consumo, que produz até mesmo as relações generificadas com a cor rosa, quanto a especificidade dessa relação com o lugar da moral, bons costumes e tabus em um país latino-americano, que moldou suas leis a partir de uma herança neocolonialista patriarcal, que se perpetua até hoje. A partir da afirmação da escolha em se opor, colocar-se insubmissa, indomável e indócil. Sendo, ainda, sobre escapar, derreter e transbordar enquanto pele flácida, fragmentária, que combina desejo e repulsa, subvertendo os signos da feminilidade em um corpo amorfo, rasteiro e impossível de ser ignorado.

### **Considerações finais**

A partir da contextualização do histórico latino-americano, com enfoque no cenário brasileiro, das formas de construções feministas nos trabalhos de artistas mulheres, desde os anos 1960, é notável os desdobramentos e contaminações das criações ao longo dos anos entre as diferentes gerações.

Diante da análise de sete trabalhos, *Duo* (1996), *Próprio Couro I* (1997), *Próprio Couro II* (1997) e *Próprio Couro III* (1998) de Marta Strambi e *Sem título* (2024), *Cabides* (2023) e *Sem título* (2024) de Isabela Picheth, foi possível perceber a articulação feminista de *práticas de si* nos processos de criação das artistas, ao se utilizarem dos atravessamentos de violências de gênero, dentro do contexto latino-americano e brasileiro, e, ainda, do capitalismo tardio - que atravessam diretamente seus corpos - como substrato para desenvolver procedimentos em seus processos de criação que reivindicam desde o espaço da escultura até o espaço das relações sociais.

Ao se defrontarem com uma tradição masculinista nas práticas tradicionais escultóricas, as quais atravessam as imagens socialmente impostas às mulheres, Picheth e Strambi passam a desenvolver processos de criação que elencam técnica, material, cor e composição no caminho contrário do que estava estabelecido. A primazia técnica da modelagem e do desbaste é substituída pelo procedimento de moldar os corpos de mulheres reais; a rigidez e a integridade das peças é sobreposta pela flacidez e fragmentação; a cor apática do mármore e outras peças resultantes de fundições é trocada pelo uso da cor rosa e o procedimento da tatuagem; e, por fim, a composição que se dá pelo desarranjo, tanto no processo de isolar a parte fragmentada do restante do corpo, quanto na sua repetição orgânica e desordenada, produzindo um corpo outro.

Essas escolhas constituem as formas de *contracondutas*, utilizadas pelas artistas, uma vez que ao mesmo tempo que reivindicam práticas feministas dentro da escultura, também produzem enfrentamento direto aos tabus e moralidades presentes na sociedade brasileira. Tais embates tocam tanto o campo da legislação brasileira que trata a nudez do torso feminino como algo obsceno, quanto o sistema econômico no processo de consumo e investimento a partir dos novos modelos de

feminilidade impostos, e, ainda, do simbólico que permeia os dois anteriores e toda uma rede de condutas, hierarquias e comportamentos sociais.

Esses processos de criação contribuem com pautas feministas contemporâneas, pois mesmo que sejam notórias as lutas e conquistas adquiridas em meados dos anos 1960, 1970 e 1980, como comentado no início do texto, nossa luta segue sendo necessária. Diante de movimentos reacionários conservadores antifeministas, e da influência direta e indireta dos processos neocolonialistas na estrutura das leis e normas brasileiras e, ainda, dos processos de refinamento e articulação do patriarcado com essa forma de capitalismo tardio, as opressões se atualizam de forma sorrateira e implícita no cotidiano das relações. Os processos artísticos nos ajudam a perceber os riscos de sermos engolfadas por relações de consumo que se instauram, e pelas novas normativas estabelecidas, as quais carecem dessas práticas continuadas, num *dever* de criar novas formas de ser e estar em sociedade.

## Referências

- BALISCEI, J. P. Abordagem histórica e artística do uso das cores azul e rosa como pedagogias de gênero e sexualidade. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v.21, p. 223-244, 2020.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa, Edições 70 Ltda, 2021.
- BEAUVOIR, S. DE. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CARNEIRO, S. *Mulheres em movimento: contribuições do feminismo negro*. In: HOLANDA, H.B. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019.
- FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. 384P. Catálogo de exposição.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução coletivo Sycorax- 2. Ed. – São Paulo: Elefante, 2023.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 3: cuidado de si*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- GIUNTA, A. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-34
- GONZÁLEZ, L. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: HOLANDA, H.B. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019.
- HESSEL, K. *A história da arte sem os homens*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.
- HOOKS, B. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on abjection*. Nova Iorque: Editora Columbia University Press, 1982.
- LIPPARD, L. *From the center: feminist essays on women's art*. New York: EP Dutton, 1976.
- MAYER, M. Arte feminista e “ativismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 37-41.
- NASCIMENTO, B. *A mulher negra no mercado de trabalho*. In: HOLANDA, H.B. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar dos Tempos, 2019.

- NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* SP: edições aurora, 2016.
- PELEGRINI, M.; RAGO, M. *Neoliberalismo, feminismo e contracondutas: perspectivas foucaultianas*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- POLLOCK, G. *Vision and Difference: Feminism, Femininities and the Histories of Art* (1988; edição clássica com novo prefácio). Londres: Routledge, 2003.
- RAMIREZ, M. C. *Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 15, 2007
- STRAMBI, Marta Luiza. *Corpos em silicone: uma escultura derivada*. 2000. 251f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP.
- TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. In: *Fazendo a si mesma*. Tese (Doutorado em Educação), USP, 2018, p.51-166.
- TVARDOVSKAS, L. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- WOLF, N. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2025.