



DESPINDO A BELEZA :
(DES)CONSTRUÇÕES DO OLHAR EM TORNO DO CORPO FEMININO NA ARTE

Aparecido José Cirillo¹

Júlia Almeida de Mello²

Rosely Kumm³

UNDRESSING BEAUTY :
(DE)CONSTRUCTIONS OF THE GAZE AROUND THE FEMALE BODY IN ART

SE DÉSHABILLER DE LA BEAUTÉ :
(DÉ)CONSTRUCTIONS DU REGARD AUTOUR DU CORPS FÉMININ DANS L'ART

1 Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo (2004). Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, coordenador LEENA-UFES. CNPq/CAPES/FAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6252535690546666>. ORCID: 0000-0001-6864-3553. E-mail: josecirillo@hotmail.com.

2 Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com estágio sanduíche na Kendall College of Art and Design of Ferris State University (2020). Professora Colaboradora no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2648924540669238>. ORCID: 0000-0001-8454-2453. E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com.

3 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Graduação em Artes Visuais pela UFES (2024). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo. Lattes: 4579476998031846. ORCID: 0009-0008-9799-0405. E-mail: rosely.kumm@gmail.com

RESUMO

Na tradição da história da arte, o corpo feminino, retratado na categoria de nu artístico, foi visualmente construído como objeto de contemplação, tendo sido simbolicamente atribuído a ideais de beleza. Essa representação visual, dominada por uma perspectiva masculina e patriarcal, contribuiu para a construção e perpetuação de modos de ver que associam mulheres a categorias específicas do belo, operando em direção à objetificação de seus corpos. Este artigo tem como objetivo analisar, por meio de uma abordagem teórica e crítica da história da arte, como essas visualidades operam no contexto ocidental e de que maneira foram subvertidas a partir da década de 1960. Para isso, são examinadas as obras “*Vagina Painting*” (1965), de Shigeo Kubota, e “*Interior Scroll*” (1975), de Carolee Schneemann, artistas que desafiaram os cânones da arte ocidental ao propor uma práxis corpórea que rompe com a concepção tradicional de beleza associada ao corpo feminino. A análise demonstra que, a partir dos anos 1960, artistas mulheres passaram a reestruturar a relação entre arte, corpo e política, utilizando a própria fisicalidade como meio de resistência e subversão frente às normativas da arte ocidental.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Corpo. Gênero. Arte feminista. Nu artístico.

ABSTRACT

In the tradition of art history, the female body, depicted as an artistic nude, has been visually constructed as an object of contemplation and symbolically linked to ideals of beauty. This visual representation, shaped by a masculine and patriarchal perspective, has contributed to the construction and perpetuation of ways of seeing that associate women with specific categories of beauty, reinforcing the objectification of their bodies. This article analyzes, through a theoretical and critical approach to art history, how these visualities operate in the Western context and how they were subverted from the 1960s onward. To this end, it examines *Vagina Painting (1965)* by Shigeo Kubota and *Interior Scroll (1975)* by Carolee Schneemann. These artists challenged the canons of Western art by proposing a corporeal praxis that rejects the traditional conception of beauty associated with the female body. The analysis demonstrates that, from the 1960s onward, women artists restructured the relationship between art, body, and politics, using their own physicality as a means of resistance and subversion against the normative structures of Western art.

Keywords: Contemporary art. Body. Gender. Feminist art. Female nude.

RESUMÉ

Dans la tradition de l'histoire de l'art, le corps féminin, représenté sous la catégorie du nu artistique, a été visuellement construit comme un objet de contemplation et symboliquement associé à des idéaux de beauté. Cette représentation, façonnée par une perspective masculine et patriarcale, a contribué à la construction et à la perpétuation de modes de perception qui associent les femmes à des catégories spécifiques du beau, renforçant ainsi l'objectification de leurs corps. Cet article analyse, à travers une approche théorique et critique de l'histoire de l'art, la manière dont ces visualités opèrent dans le contexte occidental et comment elles ont été subverties à partir des années 1960. À cette fin, il examine *Vagina Painting (1965)* de Shigeo Kubota et *Interior Scroll (1975)* de Carolee Schneemann. Ces artistes ont défié les canons de l'art occidental en proposant une praxis corporelle qui rejette la conception traditionnelle de la beauté associée au corps féminin. L'analyse démontre qu'à partir des années 1960, des artistes femmes ont restructuré la relation entre l'art, le corps et la politique, en utilisant leur propre physicalité comme moyen de résistance et de subversion face aux normes de l'art occidental.

Mots-clés: Art contemporain. Corps. Genre. Art féministe. Nu féminin.

1. Caminhos do belo: a construção do nu feminino como ideal

Há um tipo de pintura europeia a óleo cujo tema principal e recorrente são as mulheres. Esse tipo é o nu. Nos nus europeus, encontramos alguns dos critérios e convenções que levaram a ver e julgar as mulheres como objetos de contemplação (Berger, 1999, p. 27).

A categoria do nu artístico feminino, amplamente explorada pelo historiador da arte John Berger, permite compreender como o conceito de beleza tornou-se indissociável do corpo feminino no contexto da sociedade ocidental. Além disso, revela a construção de *modos de ver*⁴ e representar esse corpo. Ao investigar os caminhos que nos levam ao belo e sua relação com a nudez feminina, surge a seguinte questão: na tradição da história da arte, quando o nu feminino passou a prevalecer como ícone da cultura ocidental?

Durante vários séculos, artistas buscaram uma fórmula que pudessem retratar a figura humana em sua forma perfeita. As ideias de Platão inferiam que “[...] um homem divino deveria conformar-se a uma figura matematicamente perfeita – o círculo e o quadrado – possuindo, assim, proporções humanas ideais, em harmonia com as fundamentações da natureza” (Haslam & Haslam, 2009, p. 187, tradução nossa)⁵. Ainda que a concepção grega do belo fosse complexa, a noção de “harmonia” era

4 O conceito *Modos de ver*, cunhado pelo crítico de arte John Berger na série televisiva inglesa “Modos de ver”, exibida em 1972, refere-se à ideia de que nossa percepção das imagens não é neutra, mas influenciada por fatores culturais, históricos e ideológicos. O autor aponta as estruturas de poder presentes no processo de criação de imagens. No caso específico das obras de arte, Berger assinala a construção da mistificação em torno delas, que segue pressupostos como beleza, verdade e genialidade, os quais são ditados pelo modo de ver específico de uma minoria social no poder. O conceito também abarca os modos de percepção do corpo feminino e a sua relação com a objetificação no Ocidente.

5 “[...] a godlike man must conform to a mathematically perfect figure – the circle and the square – thereby having ideal human proportions, in keeping with the fundamental harmonies of nature” (Haslam; Haslam, 2009, p. 187).

frequentemente relacionada à força, à saúde e à beleza. Esse princípio orientava a escultura, na qual a proporção desempenhava um papel central (Mello, 2015).

Esses ideais, fortemente presentes na tradição clássica enfatizada no contexto do Renascimento, eram representados por meio dos “corpos regulares platônicos”, em sua essência, masculinos. Corpos que resgata-
vam a conquista da civilização e, nus, confirmavam a dignidade do cidadão (Mello, 2024). Conforme o sociólogo e historiador Richard Sennett aponta, “a democracia ateniense dava à liberdade de pensamento a mesma ênfase atribuída à nudez” (Sennett, 2003, p. 30). Complementando a assertiva, o historiador da arte Kenneth Clark (1956) insinua que os gregos aperfeiçoaram o nu, configurado como categoria estética a partir de V a.C, para que o homem pudesse sentir-se como um deus. A visibilidade do homem civilizado, no decorrer do período clássico se deu a partir da encarnação de determinados valores espirituais como a proporção e o equilíbrio e foi o que ficou instituído como qualidade artística no Ocidente durante vários séculos.

O contexto renascentista foi fértil para a representação desse repertório, sobretudo se considerarmos as produções artísticas de Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer e Piero della Francesca. O *Homem Vitruviano* (1490) de Da Vinci, por exemplo, expressa a herança clássica, consistindo em uma figura masculina em duas posições sobrepostas, inscrita em um quadrado e em um círculo (Figura 1). A obra ainda hoje é tida como um cânone do corpo humano, suas medidas são calculadas a partir da cabeça (que corresponde a 1/8 do tamanho do corpo) e teria sido baseada em uma passagem do tratado *De architectura* (aproximadamente entre 27 e 16 a.C), publicação europeia do período greco-romano que influenciou áreas como a arquitetura e a engenharia quanto às proporções, de autoria do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio.

Retornando ao período clássico (c. 500-323 a.C.), observa-se a predominância de representações de corpos masculinos nus em esculturas,

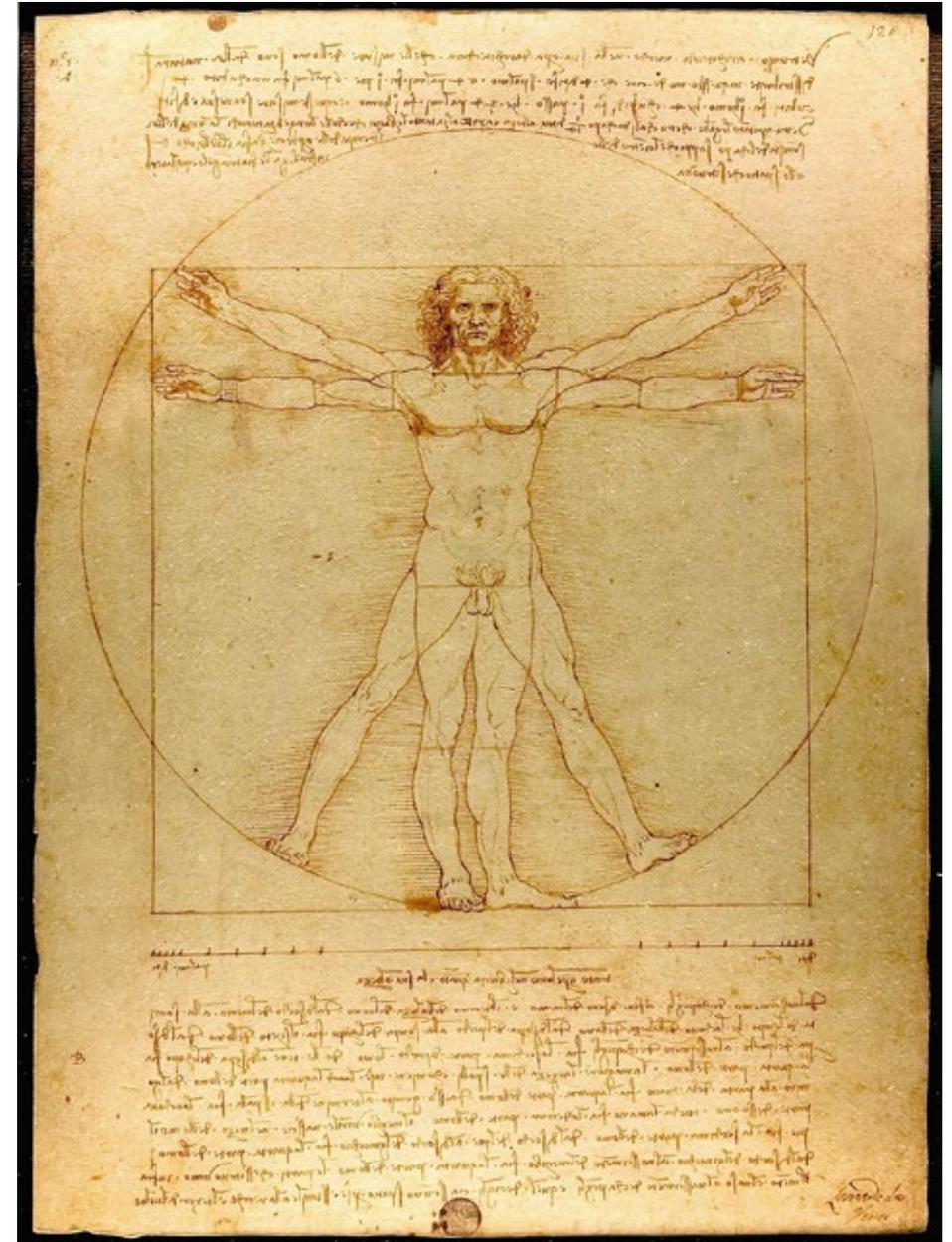


FIGURA 01.

Leonardo da Vinci, *Homem Vitruviano*, 1490. Lápis e tinta s/ papel, 34 x 24 cm. Gallerie dell'Accademia. Fotografia: Luc Viator, 2007. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg. Acesso em: 28 nov. 2024.

enquanto os femininos, em contraste, raramente apareciam desnudos. Essa diferença reflete o tabu em torno da sexualidade feminina e a exclusão das mulheres da esfera pública (Mello, 2015). Segundo Haslam & Haslam (2009), levou-se séculos para que os gregos passassem a considerar um status para o corpo feminino dentro das proporções ideais. Essa mudança gradual de percepção culminou com a escultura da *Vênus de Milo* (100 a.C.), que se tornou um paradigma duradouro do corpo feminino na arte ocidental. A obra, que combina estilos clássico e helenístico, foi encontrada em 1820, chegando ao Louvre no ano seguinte, tornando-se uma peça fundamental da coleção de antiguidades do museu após as guerras napoleônicas. É considerada uma das obras clássicas mais populares, tendo se tornado referência em poemas e em releituras de trabalhos artísticos, se reconfigurado em produtos da cultura de massa, e, ainda no século XXI, é tida como a medida ideal do corpo feminino (Ibid.). Na fotografia de Bruno Braquehais, a *Vênus* foi também protagonista, como podemos ver na Figura 2, que explora as proporções da escultura, posicionando-a ao fundo esquerdo da imagem enquanto contrasta com as formas de uma modelo, que deixa cair “displícitemente” a faixa de tecido que cobre seu corpo. Essa construção visual reforça a ideia da mulher como objeto a ser contemplado, numa dinâmica de poder onde o corpo feminino é submetido ao olhar masculino. A escolha de Braquehais em reproduzir a postura clássica da *Vênus de Milo* reforça a reverência ao corpo idealizado e revela a tradição histórica de representação da mulher como passiva e submissa (Berger, 1999).

Percebemos dois contrastes na análise da imagem: entre a escultura e a fotografia e na transição de um corpo imaculado e intocável para um corpo real, ainda mais vulnerável e disponível ao olhar. Tal qual a *Vênus*, o corpo da mulher é apresentado para o deleite visual em uma dupla objetificação. Em consonância com Berger, para a historiadora e crítica de arte Rosalyn Deutsche (2006), a mulher, quando representada em produções artísticas, é frequentemente reduzida ao papel de objeto de



FIGURA 02.

Bruno Braquehais, *Étude de nu à la Vénus de Milo*, Mademoiselle Hamély, 1853. Fotografia. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Bruno_Braquehais_-_Étude_de_nu.jpg. Acesso em: 28 nov. 2024.

observação, com seu corpo fetichizado. Esse entendimento é reforçado pelo discurso da história da arte tradicional, que construiu o corpo feminino clássico como “contido”, “equilibrado” e o “ápice estético”, descrito pelo historiador da arte Kenneth Clark (1956) como o “símbolo da cultura ocidental”.

Mais do que qualquer outro tema, o nu feminino denota “Arte”. A imagem enquadrada de um corpo feminino, pendurada na parede de uma galeria de arte, é uma representação abreviada da arte em geral; é um ícone da cultura ocidental, um símbolo de civilização e realização (Nead, 1992, p. 1, tradução nossa)⁶.

A historiadora da arte Lynda Nead (1992) argumenta que, através dos discursos da cultura dominante sobre o “civilizado”, o corpo feminino — frequentemente considerado sujo, desarmônico, ou impróprio — é “controlado” por meio do nu artístico. Segundo a autora, a partir do discurso estético, o nu feminino, enquadrado e pendurado na parede, torna-se símbolo do mais elevado grau de civilização na cultura ocidental. O nu feminino começou a ser representado já na Antiguidade, especialmente na Grécia antiga, onde as figuras femininas, embora raramente retratadas nuas, eram associadas à idealização do corpo humano, como no caso das estatuárias de deusas como Afrodite. Durante esse período, o nu feminino foi essencialmente associado a divindades e mitologias, raramente representando a mulher comum. Na Grécia, o corpo feminino nu foi, em parte, um reflexo da ideia de beleza idealizada e da pureza, mas também de controle e subordinação (Sennett, 2003).

No Renascimento, o nu feminino foi resgatado como um elemento central da arte ocidental, com base no retorno às proporções clássicas e

6 “More than any other subject, the female nude connotes ‘Art’. The framed image of a female body, hung on the wall of an art gallery, is shorthand for art generally; it is an icon of western culture, a symbol of civilization and accomplishment” (Nead, 1992, p. 1).

à busca pela perfeição estética. No entanto, ao longo da história da arte, o nu feminino deixou de ser apenas uma representação divina e passou a ser usado como um instrumento para reforçar a objetificação da mulher. Enquanto o corpo masculino era frequentemente representado como ativo e sujeito da obra, o corpo feminino foi sistematicamente retratado de forma passiva e submissa ao olhar masculino. Essa transformação do nu feminino na arte, de um símbolo de pureza e beleza idealizada para um objeto de contemplação e desejo, é o que Nead descreve como um mecanismo de controle, onde o corpo da mulher se torna parte do discurso civilizatório da cultura ocidental. O nu feminino envolve a feminilidade e a sexualidade na arte tradicional e, segundo Nead, é uma estratégia para conter a “falta de forma” — o corpo desobediente, sem regras. Dentro do discurso estético, o corpo nu é colocado em um lugar seguro, selado. Em oposição, o corpo marginalizado foge justamente da segurança e das normas, se configurando sem bordas, não se contendo, e por isso, considerado *obsceno*.

No contexto da história da arte tradicional, como discutido por Clark (1956), o nu é entendido como uma categoria estética que se distancia do simples ato de estar despido. O autor descreve o nu como um símbolo de sofisticação, equilíbrio e proporção, representando o ideal artístico da civilização ocidental. Nesse sentido, o corpo nu se difere do despido, por ser um corpo “re-formado”, que exala confiança e harmonia. Segundo Clark, *despido* implica em constrangimento e vulnerabilidade: “estar despido é estar desprovido de roupas... A palavra nu por outro lado, no sentido culto não carrega conotação de desconforto” (Clark, 1956, p. 3, tradução nossa)⁷.

O autor enfatiza o nu feminino e a sujeição das modelos diante do artista (geralmente homem e, na maioria dos casos, heterossexual) que

7 “To be naked is to be deprived of our clothes... The word nude, on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone” (Clark, 1956, p. 3).

depois de escolher a que lhe agrada está livre para retratá-la consoante as suas noções de beleza, retocando e destacando as melhores características (Mello, 2024). De acordo com Clark, o corpo despido é apenas o ponto de partida da obra de arte; o nu é a sua construção ideal, lançando vestígios de erotismo no espectador⁸. Ainda assim, segundo indica, a existência do nu feminino se dá através da tentativa de transformar imagens surgidas em detrimento do desejo físico em “não obscenas”. As vênus, no contexto da arte europeia, seriam o exemplo da transformação da figura da mulher em algo “celestial”, ao invés de “vulgar”. Isso comprova o motivo de Apolo, como sugere a historiadora da arte Frances Borzello (2012, p. 15), ser retratado “desavergonhadamente nu”, com pelos púbicos detalhados, enquanto as personificações das vênus ocultavam sua genitália com as mãos ou com um pedaço de tecido.

Como Borzello indica, até o Renascimento, o nu feminino tinha pouca relevância ao passo que o masculino podia tomar a forma de Cristo ou de heróis clássicos como herança grega de expressar as qualidades divinas através da perfeição da forma. Mulheres sem roupas tendiam a ser pecadoras como Eva. O contexto religioso contribuía fortemente com a associação da mulher a algo rebaixado, animalesco, em contraponto à espiritualidade e intelectualidade que só o homem seria dotado. “Vênus, deusa do amor, nunca poderia alcançar o mesmo patamar moral de Marte, deus da guerra. Era a nudez masculina que representava o ideal” (Borzello, 2012, p. 15, tradução nossa)⁹. A obra que contribuiu para a mudança de sexo do nu ideal, como sugere, é a “Vênus adormecida” (1510, Figura 3), de Giorgione.

Giorgione abriu espaço para a idealização do corpo feminino e para a popularização de sua vulnerabilidade diante do olhar masculino. A mu-

8 Clark se refere ao nu feminino e, mais uma vez, a partir de um ponto de vista masculino e heterossexual.

9 “Venus, goddess of love, could never reach as high a moral ground as Mars, god of war. It was male nudity that represented the ideal” (Borzello, 2012, p. 15).

lher deitada, uma construção da visão bela e passiva da perfeição, com sua sexualidade sugerida e camuflada pelas mãos enquanto seus seios são exibidos, tornou-se o novo objeto da arte. Essa representação permeou todo o imaginário cultural ocidental, de modo que sobrevive aos dias atuais, tendo influenciado diversos outros artistas a expressar a nudez feminina por meio da categoria da vênus reclinada (Borzello, 2012).

De acordo com Clark (1956), Giorgione teria buscado representar uma beleza física, aliada à sensibilidade e delicadeza do corpo humano, de modo mais intenso e refinado, com mais expressividade do que os artistas haviam feito até então. O autor indica que a Vênus adormecida ocupa quase o mesmo espaço que a Vênus de Milo na estatuária antiga. Segundo ele, durante mais de quatrocentos anos, os maiores pintores de nu, como Ticiano, Rubens, Courbet, Renoir e até Cranach, seguiram criando variações sobre esse mesmo tema por apresentar uma pose “muito satisfatória”.

A vênus de Giorgione inaugurou a transição do mitológico para o carnal, mas isso não quer dizer que a “aura de disponibilidade sexual” não existisse anteriormente. Conforme indica Borzello,

Desde os tempos mais remotos, as mulheres que estavam dispostas a se despir para os artistas foram envolvidas por uma aura de disponibilidade sexual. Plínio, por exemplo, afirmava que o pintor romano Arellius dava às deusas os traços de suas amantes, introduzindo assim prostitutas em suas pinturas (Borzello, 2012, p. 15, tradução nossa)¹⁰.

O fato é que, a partir do Renascimento, essa associação entre o nu feminino e a disponibilidade sexual se intensificou, especialmente com

10 “From earliest times, the women who were willing to take off their clothes for artists have been surrounded with an aura of sexual availability. Pliny, for example, claimed that the Roman painter Arellius gave goddesses his mistresses’ features, thereby introducing prostitutes into his paintings” (Borzello, 2012, p. 15).



FIGURA 03.

Giorgione, *Vênus adormecida*, 1510. Óleo sobre tela, 108,5 x 175 cm. Dresden. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg. Acesso em: 28 nov. 2024.

a consolidação da tradição pictórica que vinculava a beleza idealizada do corpo feminino a um olhar predominantemente masculino. A *Vênus reclinada* de Giorgione, e posteriormente a de Ticiano, estabeleceu um modelo no qual a nudez feminina, além de evocar a mitologia, sugeria erotismo e desejo, reforçando a conexão entre arte e prazer visual.

Desde então, tornou-se uma prática recorrente representar o nu feminino sob o pretexto de temas mitológicos ou alegóricos, mas com uma carga sensual evidente. Pintores como Rubens, Velázquez e Ingres seguiram explorando esse imaginário, perpetuando a ideia da mulher como objeto de contemplação e desejo. Embora a “aura de disponibilidade sexual” já estivesse presente na Antiguidade, foi no contexto da arte renascentista e barroca que essa noção se consolidou como um elemento central da tradição do nu feminino na pintura ocidental.

No século XX, diversos fatores desencadearam novas expressões artísticas, como a fotografia e o vídeo, além do interesse por outros temas, o que fez com que a categoria do “nu artístico”, tal como fora consagrada na tradição acadêmica, se tornasse datada. Isso não significa, contudo, que o nu feminino tenha se apagado – tanto na arte quanto na cultura visual. Pelo contrário, ele se mantém como um dos elementos mais potentes da iconografia ocidental (Berger, 1999; Nead, 1992; Clark, 1956; Borzello, 2012).

Nas vanguardas, por exemplo, as novas abordagens reformularam as mesmas dinâmicas de objetificação sob uma nova roupagem formal. Em *Demoiselles d’Avignon* (1907), de Picasso, ou no surrealismo de Dalí, Man Ray e Hans Bellmer, o corpo feminino continuou sendo um território de experimentação artística masculina, e seu significado permaneceu atrelado à visão de um espectador tradicionalmente masculino. Picabia erotizou e distorceu o corpo feminino em suas pinturas e colagens, enquanto Brancusi, na escultura, reduziu a forma feminina a uma essência minimalista e sensual, esvaziando-a de subjetividade e convertendo-a em símbolo.

Como observa Berger, na tradição ocidental, “os homens agem e as mulheres aparecem” (1999, p. 47). Essa lógica persiste desde o Renascimento, quando a nudez feminina começou a ser sistematicamente produzida e consumida sob uma perspectiva voyeurística. O corpo feminino, mais do que uma forma de expressão artística, tornou-se um objeto de contemplação e desejo.

A partir da década de 1960, no entanto, é possível identificar abordagens que questionam e subvertem essas premissas, em um movimento de transgressão e desconstrução dos signos que definem o nu feminino. Nesse contexto, não se tratava apenas em questionar uma pose clássica, mas de buscar transformar a percepção e o discurso sobre o corpo feminino e as relações de poder na sociedade; uma maneira de reescrever a narrativa da história da arte para incluir perspectivas que foram marginalizadas ou excluídas, sendo uma crítica e uma reavaliação dos valores e normas sociais que têm sido perpetuados através da representação tradicional do corpo feminino na arte.

2. Despindo a beleza: o corpo feminino como protesto

O nu está condenado a nunca ficar despido. A nudez é uma forma de vestir (Berger, 1999, p. 54).

Se estar nu, como sugere Berger, implica em estar vestido de convenções, despír a beleza significa desconectá-la dessas construções culturais e simbólicas que moldam sua percepção e valor. Nead (1992) reconhece no corpo despido um elemento de confronto contra antigos valores socioculturais engessados. Ela o associa à obscenidade, destacando que, ao romper com normas tradicionais, ele se torna uma ferramenta estratégica para mulheres que buscam realocar seus corpos no campo artístico. Nesse processo, o corpo feminino deixa de ser um objeto passivo de contemplação, passando a ocupar um lugar de ação, reivindicando sua presença e autonomia. Para a historiadora da arte Linda Nochlin (1999),

o corpo nu clássico – proporcional, equilibrado e apolíneo, descrito por Clark (1956) como o ápice do cânone da perfeição – está morto. O que emerge na contemporaneidade¹¹ é o corpo que se revela por completo, desafiando as convenções clássicas e expondo a fragilidade dos padrões estéticos tradicionais.

Nesse sentido, a década de 1960 trouxe elementos marcantes para pensar intensas transformações no campo artístico e no confronto às discussões em torno da beleza e do corpo feminino. Com o avanço dos movimentos feministas da segunda onda, artistas passaram a questionar criticamente a tradição do nu feminino na arte, deslocando o corpo da mulher da posição de objeto de contemplação para a de sujeito ativo da criação artística. Carolee Schneemann, com performances como *Interior Scroll* (1975), e VALIE EXPORT, com *Touch Cinema* (1968), desafiaram diretamente a tradição do olhar masculino, utilizando seus próprios corpos para subverter as representações convencionais da feminilidade (Matesco, 2011). Cindy Sherman, com suas fotografias encenadas, explorou os estereótipos visuais impostos às mulheres, enquanto artistas como Judy Chicago e Miriam Schapiro criaram obras que resgatavam narrativas femininas e rejeitavam os padrões de beleza tradicionais impostos pelo cânone ocidental.

A arte feminista desse período inaugurou novas linguagens e estratégias visuais que ampliaram o debate sobre gênero, sexualidade e poder no campo artístico. Essas artistas reivindicaram o direito de se autorrepresentar e de desconstruir o legado de séculos de objetificação, evidenciando a necessidade de uma revisão crítica da história da arte a partir de uma perspectiva feminista. Nesse contexto, o corpo passa a ser utilizado para reivindicações de questões identitárias, de desigualdade social e contra diversos tipos de preconceitos. Essas práticas corporais artísticas,

11 Entendemos “contemporaneidade” nos termos do historiador da arte Terry Smith (2011), simultaneamente condição fundamental deste tempo e multiplicidade de modos de estar presente e de coexistir com outros tempos.

realizadas não somente no eixo Estados Unidos-Europa, mas na América Latina e em países como o Japão, ganham destaque questionando convenções sociais e estéticas. Nesse sentido, a performance se tornou um espaço fértil para a experimentação, unindo ações efêmeras, simbolismo corporal e crítica política. Essa prática assumiu uma postura subversiva frente ao status quo, sobretudo se considerarmos as propostas feministas no eixo das experimentações do Fluxus, grupo que se caracterizava pela mescla de práticas artísticas e culturais como dança, música, teatro, fotografia, artes visuais, vídeo, etc. cuja origem se relaciona ao Festival Internacional de Música Nova na Alemanha, em 1962, e ao artista George Maciunas, responsável por dar nome ao movimento e realizar performances em diversos festivais (Mello, 2024).

Embora o Fluxus fosse notoriamente heterogêneo, manifestações de caráter feminista podem ser identificadas em diversas obras. O movimento, que surgiu no início dos anos 1960, teve influência do dadaísmo e buscava a fusão entre arte e vida, enfatizando processos experimentais, a colaboração interdisciplinar e a rejeição do mercado tradicional da arte.

Dentro desse contexto, artistas mulheres participaram ativamente e usaram o Fluxus como um espaço de experimentação crítica. Uma das obras mais emblemáticas nesse sentido é a provocativa performance *Vagina Painting* (Figura 4), de Shigeko Kubota, realizada em 4 de julho de 1965, durante o *Perpetual Fluxus Festival*, em Nova York.

Além de Kubota, outras artistas do Fluxus exploraram questões feministas em suas práticas. Yoko Ono, em *Cut Piece* (1964), submeteu-se ao olhar e à ação do público, que foi cortando pedaços de sua roupa, expondo a vulnerabilidade do corpo feminino na sociedade. Mieko Shiomi trabalhou com *events* e *spatial poems* que exploravam a subjetividade e o papel da artista mulher no espaço público. Alison Knowles desafiou as fronteiras entre arte e vida em obras como *Make a Salad* (1962), na qual a preparação de uma salada coletiva se tornava um ato performativo, refletindo sobre a invisibilização das tarefas femininas cotidianas.

Ao considerar essas produções, torna-se evidente que, embora o Fluxus tenha sido predominantemente estruturado por homens como George Maciunas, as artistas mulheres foram fundamentais para expandir suas possibilidades conceituais e performáticas. Voltemos à *Vagina Painting*:

‘*Vagina Painting*’ desafia diretamente a hegemonia dos “grandes gênios” da modernidade, como Jackson Pollock, ao subverter o conceito de *action painting*¹². Na performance, Kubota utilizava a própria fisicalidade como ferramenta, repensando a prática artística e questionando a objetificação feminina, ao mesmo tempo em que se inseria no contexto artístico e cultural. Na ação, a artista conectou o cabo de um pincel à sua roupa íntima, se posicionando sobre um balde de tinta vermelha. Andando sobre uma grande folha de papel colocada no chão, criava manchas vermelhas que lembram marcas menstruais. De acordo com Elizabeth Hawley (2016), esta obra também pode ter sido uma referência à cultura das gueixas de classe baixa, que às vezes entretiam clientes escrevendo caligrafia com pincéis inseridos em suas vaginas.

A obra, frequentemente descrita como obscena, permanece subexplorada no campo acadêmico. No entanto, entre os trabalhos da artista, é uma das mais buscadas em mecanismos digitais de pesquisa, como o Google (2024), o que evidencia seu impacto e o interesse contínuo do público, apesar da escassa atenção acadêmica. Seu caráter de confronto à moral, ao expor o corpo de forma crua e despida de idealizações, desafia convenções estéticas e sociais tradicionalmente associadas à representação do nu. Essa transgressão contribui para seu apagamento na história da arte, tendo em vista que obras que subvertem padrões normativos tendem a ser marginalizadas ou excluídas do cânone artístico (Nochlin, 1999).

12 Técnica artística associada ao Expressionismo Abstrato, caracterizada pela aplicação gestual e espontânea de tinta, enfatizando o ato físico de pintar como parte essencial da obra, frequentemente exemplificada no trabalho de artistas como Jackson Pollock.



FIGURA 04.

Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965. Registro fotográfico da performance. 50,2 x 40,4 cm. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/shigeko-kubota/>. Acesso em 28 nov. 2024.

Mas, se for este o caso, o que faz *A origem do mundo* (1866), de Gustave Courbet, emoldurada em ouro, pendurada na parede do Centre Pompidou, desde 1995? O que torna *Vagina Painting* diferente dela? Certamente existem casos específicos para permitir a exposição do corpo feminino despido na arte. E, certamente, quando produzidos por mulheres – com propósitos diferentes do de tornar o público um voyeur –, não são autorizados a adentrar o *masculinista* sistema da arte.

Convém destacar que a recepção inicial da obra foi mista, variando entre críticas e elogios, com muitos interpretando o trabalho como uma resposta feminista à pintura gestual dominada por homens como Jackson Pollock. No entanto, Kubota negava uma identificação feminista explícita, afirmando que sua intenção não era um comentário de gênero, mas sim uma exploração das possibilidades da performance e da experimentação artística. Em entrevistas, a artista frequentemente reiterava que “a arte não tem gênero” (Artland Magazine, 2024; ArtAsiaPacific, 2021), posicionamento que reflete tanto sua postura individual quanto as tensões entre a presença feminina no Fluxus e as leituras feministas subsequentes de suas obras. Esse distanciamento declarado, no entanto, não impediu que *Vagina Painting* fosse posteriormente apropriada por discursos feministas que enxergam na obra uma subversão das hierarquias de gênero no campo da arte.

Kubota é um expoente da história da videoarte, tendo influenciado consideravelmente grandes nomes, a exemplo de seu companheiro, Nam June Paik (1932-2006) que, em similitude com Jackson Pollock e atestando a assimetria de gênero na história da arte, possui mais visibilidade que a esposa. Kubota não foi devidamente reconhecida, em parte, devido à sua postura intransigente como artista e mulher¹³ — uma atitude

13 Um dos motivos que levou Kubota a migrar para Nova York - onde foi aceita pelo Fluxus -, foi o desprezo da crítica japonesa pela arte de vanguarda, especialmente em relação às mulheres artistas (ArtAsiaPacific, 2021).

capturada de forma incisiva no poema que acompanha sua obra *Video Poem* (1975), realizada uma década após *Vagina Painting*: “Vídeo é a vingança da vagina. Vídeo é a vitória da vagina. Vídeo é a doença venérea dos intelectuais. Vídeo é apartamento vazio. Vídeo é férias da arte. Viva o Vídeo... (MoMa, 2021)”. Embora não seja da dimensão desta investigação especular sobre o engajamento feminista da artista, podemos afirmar que há uma potência ativista em seu discurso.

Vagina Painting, a única performance de Kubota (posteriormente a artista se manteve consistente na produção de videoarte e videoescultura), pode ser vista como uma resposta contundente e subversiva à objetificação do corpo feminino na arte e na cultura em geral. O trabalho desafia diretamente as convenções da representação feminina e o olhar masculino que dominam tanto o sistema artístico, quanto a cultura de massa, afinal, a artista utiliza seu corpo com autonomia, deslocando a narrativa tradicional de voyeurismo e passividade, tomando o controle da sua própria exibição, desafiando tabus.

A visualidade dominante, como sugere a crítica cinematográfica Laura Mulvey (1975) e John Berger (1999), historicamente reduziu o corpo feminino a um objeto de desejo visual, subordinando-o a um olhar masculino que define tanto a forma como a mulher é vista quanto a maneira como ela é induzida a se ver. Em *Modos de ver*, Berger argumenta que a mulher é constantemente apresentada como um “espectador passivo”, cuja imagem é moldada pelo desejo masculino, reforçando um olhar que objetifica seu corpo. Mulvey, ao introduzir o conceito de *male gaze*, amplia essa análise para o cinema, mostrando como as *políticas do olhar masculino* dominam as narrativas audiovisuais, modelando o prazer do espectador. A correlação entre as duas abordagens atesta o grau de redução do corpo feminino, na arte e na cultura em geral, a um espaço para o prazer visual e o consumo, reforçando normas estéticas enraizadas na lógica patriarcal.

No caso específico de *Vagina Painting*, Kubota desafia o prazer de “ver” a mulher nua e passiva; ação intrinsecamente ligada ao desejo, à posse e ao controle. A artista confronta estereótipos que objetificam o corpo feminino na esfera pública, privada e cultural, que transmitem e reforçam visões tradicionais e sexistas. Assim, a performance expõe o corpo feminino de maneira crua e visceral para ser percebido como ativo e potente. A vagina se torna ferramenta de pintura e se configura como uma inversão simbólica das representações do corpo feminino na arte. Se, em diferentes contextos, foi associada a tabus e ao silêncio, no trabalho em questão, se transforma em instrumento de subversão.

Podemos categoricamente afirmar que a beleza foi despida por Kubota. Seu corpo confrontou a representação idealizada, retirando o “véu” da perfeição e da normatividade, propondo uma abordagem que privilegia a experiência visceral e a liberdade sobre as convenções estéticas. Se nos reportarmos à hipótese de Nead (1992), o corpo feminino foi – e tem sido – visto como sem forma, incompleto, e os procedimentos e convenções tomados pela “alta” arte para controlá-lo consistiam em colocá-lo dentro dos limites seguros do discurso estético, contê-lo. Assim, “*Vagina Painting*” desconstrói a categoria do nu, fugindo da visualização pautada na contemplação, nas alegações da estética onde as obras de arte funcionavam para reforçar a unidade e integridade do observador (mais uma vez, sob as premissas heteronormativas) e obedeciam a ordem da perfeição. Por fugir deste critério, move e desperta o público em vez de provocar quietude e noção de completude.

3. Confrontando os ideais de beleza, posicionando o corpo visceral

A “beleza” é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer, sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino (Wolf, 1992, p. 15).

A jornalista e escritora feminista Naomi Wolf adiciona uma dimensão crítica e sociocultural ao debate sobre a subversão da representação do corpo feminino. Indo além da tradição da história da arte, Wolf argumenta que a busca pela “beleza ideal”, imposta às mulheres, longe de ser uma questão estética, é uma forma de controle social que limita a liberdade e a inserção delas na esfera pública. Segundo a autora, a construção de uma obsessão com a beleza, baseada em padrões físicos inatingíveis e frequentemente distorcidos, funciona como uma forma de opressão que desvia a atenção da mulher de sua capacidade intelectual, política e social, para a sua aparência física. Antecedendo essas reflexões, a filósofa Simone de Beauvoir (1949), explorando a condição da mulher na sociedade, argumentava que a sua subordinação não era uma questão de natureza biológica, mas sim uma construção social e cultural. Na famosa frase “ninguém nasce mulher: torna-se”, a autora destacava que o gênero era uma categoria imposta pela sociedade, não uma condição inata. Beauvoir, também abordava a questão dos padrões de beleza femininos como parte da opressão das mulheres na sociedade patriarcal.

O Fluxus proporcionou um espaço experimental para questionamentos artísticos e subversões de normas, e dele emergiram produções de caráter feminista que confrontavam os padrões de beleza dominantes. O grupo foi fundamental para a articulação de novas linguagens performáticas e conceituais. No seio de produções de caráter feministas do Fluxus – e confrontando os padrões de beleza dominantes –, convém destacar Carolee Schneemann, artista que, com ainda mais intensidade, se comparada com Kubota, subverte discursos opressores e reguladores da sexualidade e das diferenças. Carolee Schneemann enfaticamente buscava a desconstrução do “olhar” masculino, um novo modo de representar o corpo feminino e repensar o papel das mulheres na sociedade. Segundo a artista (1991),

mulheres artistas exploram imagens eróticas porque nossos corpos exemplificam um campo de batalha histórico – estamos desmantelando a ideologia sexual convencional e suas consequentes repressões - e porque nossa experiência com nossos corpos não se manifesta nas representações culturais (Schneemann, 1991, p. 28, tradução nossa)¹⁴.

A artista também esteve associada à vertente da *body art* que, em síntese, se configura como o conjunto de práticas que se direcionavam à carnalidade e crueza do corpo, com frequentes ações envolvendo automutilações, com o intuito de transgredir regras sociais, culturais e religiosas (Mello, 2024). *Body art* é uma expressão que surge no final de 1960 e reúne uma série de propostas por vezes heterogêneas, mas que possuem em comum o “desfetichizar” o corpo (Matesco, 2011). Nesse cenário, Carolee Schneemann é considerada uma das precursoras e seus trabalhos sempre carregavam um teor feminista visceral. A ação *Interior scroll* (apresentada pela primeira vez em 1975) lançava uma forte discussão sobre as representações históricas e culturais do corpo feminino despido, abrindo espaço para reflexões em torno do obsceno.

A artista trabalhou com a própria fisicalidade, de forma multifacetada, ao longo de cinco décadas, documentando de obsessivamente suas ações. No caso específico de *Interior scroll* (1975), realizou um registro com um conjunto de 13 fotografias em preto e branco da primeira performance. A Figura 5 contém um fragmento do documento:

A performance foi realizada duas vezes, sendo a primeira em 1975, durante a exposição “*Women Here and Now*” (“Mulheres aqui e agora”), realizada em East Hampton, Nova York, e a segunda em 1977, no Festival de Cinema de Telluride, no Colorado. O contexto da exibição de

14 “*Women artists explore erotic imagery because our bodies exemplify a historic battleground - we are dismantling conventional sexual ideology and its punishing suppressions- and because our experience of our bodies has not corresponded to cultural depiction*” (Schneemann, 1991, p. 28).

1975 era favorável para seu discurso, tendo em vista a predominância de mulheres artistas. Durante as décadas de 1960 e 1970, artistas mulheres passaram a reivindicar maior espaço nas instituições e galerias, denunciando a exclusão histórica de suas produções. O surgimento de coletivos feministas e exposições exclusivamente dedicadas a mulheres traduzia a luta pela reconfiguração do cânone artístico (Nead, 1992; Borzello, 2012). A performance de Schneemann ocorreu em meio à segunda onda do feminismo, mesmo contexto o qual estavam inseridas artistas como Judy Chicago e Miriam Schapiro, mencionadas anteriormente. A recepção dessa performance em um evento voltado às mulheres permitiu que fosse compreendida dentro desse cenário de contestação.

Schneemann (2014) descreve que a ação se iniciou com ela se aproximando de uma mesa sob dois refletores com luz reduzida, carregando dois lençóis. Ela se despiu, envolveu-se com uma das peças e subiu na mesa. Após anunciar que lia seu livro *Cezanne, She Was A Great Painter* (publicado em 1976), Schneemann deixou o lençol cair, ficando apenas com um avental. Ela então aplicou traços de tinta em seu rosto e corpo. Enquanto segurava o livro em uma das mãos, leu trechos dele, fazendo poses. Em seguida, retirou o avental e lentamente puxou um pergaminho estreito de papel de sua vagina, lendo-o em voz alta. A mensagem principal apontava para a necessidade de estar preparada para lidar com mal-entendidos, exploração, desprezo e até mesmo condescendência, independentemente do sucesso alcançado. A artista expunha como, além do trabalho em si, as mulheres enfrentam julgamentos adicionais relacionados à sua sexualidade, energia e papel social, enfatizando as relações ambivalentes entre admiração e detração, carinho e exploração, apoio e negligência. O texto concluía com um chamado à autonomia, encorajando as mulheres a seguirem seu caminho sem buscar validação externa ou justificativas.

A outra ação, ocorrida no *Telluride Film Festival*, resulta da inconformidade da artista, após ter sido convidada para apresentar um programa de filmes eróticos feitos por mulheres, em descobrir que, dentre outras questões, o título do programa havia sido reduzido para “A Mulher Erótica”. O cartaz do festival, que mostrava a imagem de um homem nu com óculos escuros e o título *Fourth Telluride Film Festival* escrito em seu peito, também a incomodou, forçando-a a escrever uma introdução, explicando suas objeções ao título e ao folheto do evento, já que o cartaz claramente refletia uma visão masculina e objetificadora da sexualidade (Schneemann, 2014).

Na conclusão da declaração, a artista soltou o lençol e, desta vez, foi aplicando lama, retirada de uma tigela enchida no riacho de mineração de Telluride, no corpo. Na sequência, leu o segundo pergaminho, intitulado *De Kitch's Last Meal* (“A Última Refeição de Kitch”, 1975), que reflete de forma crítica e irônica as dinâmicas de poder e exclusão que atravessam os diálogos entre artistas de diferentes gêneros, especialmente no campo da arte experimental e do cinema estruturalista. Nele, Schneemann narra uma interação com um cineasta¹⁵ que desvaloriza sua abordagem artística ao associá-la a uma estética considerada “inferior”, repleta de emoção e subjetividade, enquanto exalta os sistemas racionais e formais que ele segue. O texto aborda questões sobre a recepção da arte feita por mulheres, o desprezo por características associadas ao “diário” e à “bagunça” e a redução do trabalho feminino a categorias estereotipadas, como o “corpo” ou a “dança”. Há um diálogo explícito sobre como a linguagem cinematográfica e as práticas críticas são moldadas por um viés de gênero, evidenciando uma exclusão patriarcal que invalida a criatividade feminina enquanto privilegia os sistemas rígidos e intelectuais.

15 Conforme indica Elizabeth Manchester (2003), originalmente, críticos identificaram o cineasta como Anthony McCall, parceiro de Schneemann entre 1971 e 1976, que também tirou as fotos de “*Interior scroll*”. De acordo com a autora, mais tarde, em 1988, Schneemann revelou que o texto era uma carta secreta para a crítica de arte Annette Michelson, alegando que Michelson não conseguia assistir a seus filmes.



FIGURA 05.

Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975. Parte de um conjunto de 13 fotografias em gelatina e prata, edição de 7 exemplares. Disponível para compra na Fineartmultiple. Cortesia: Carolina Nitsch Contemporary Art, Nova York. Disponível em: <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>. Acesso em: 29 nov. 2024.

A ação com *Interior Scroll*, gerou o filme *Interior Scroll – The Cave* (“Pergaminho Interior – A Caverna”), em 1995, criado a partir de um evento em grupo para seis mulheres, em uma caverna com uma estrutura mais coletiva que inclui as vozes das participantes sobrepostas lendo o texto do pergaminho. De acordo com Schneemann (2014), *Interior Scroll – The Cave* muda a política de gênero sexual atual por meio de uma visão estética compartilhada.

Por fim, em *Interior scroll* há forte teor de confronto aos *modos de ver* o corpo feminino. Mas, muito além disso, há uma intensa estratégia de agenciamento da artista, que torna seu corpo político; uma arena de protesto efervescente. Há uma década de distância de *Vagina Painting*, a obra indica ter havido uma abertura para a exibição de um corpo, ao mesmo tempo visceral, subjetivo e distante dos comportamentos esperados pelo “mito da beleza”.

4. Considerações finais

A construção do nu feminino como o belo ideal segue fortalecida no cerne do discurso artístico, ainda que tenhamos ações e artistas na contemporaneidade que desestabilizem essa estrutura. O corpo convencional, articulado a poses convencionais perpetuam a tradição de equilíbrio, simetria e proporção, atrelados a contenção da corporeidade feminina.

Isso implica em dizer que, não apenas a maneira de compreender a beleza constrói uma narrativa sobre o corpo feminino. Várias outras perspectivas completam o modo, muitas vezes equivocado, de compreendê-la e interpretá-la. Há, junto a isso, uma visão e narrativa, ligadas ao pensamento que exclui, com viés cultural machista e patriarcal, que é capaz de invisibilizar e, conseqüentemente, anular características existentes nas mulheres a partir dos seus corpos. A representatividade das mulheres na arte europeia influenciou a construção de uma imagem feminina de passividade e submissão a um olhar masculino que

foi incorporada no imaginário cultural ocidental. A interferência de uma visão masculina sobre o corpo das mulheres nas produções artísticas foi capaz de construir e modificar narrativas que geraram a idealização de padrões estéticos específicos e limitaram seus papéis na sociedade. Dessa forma, a construção do corpo feminino como um ideal estético na arte revela-se um agente ativo na perpetuação de estruturas patriarcais e excludentes.

Os esforços artísticos realizados a partir da década de 1960, além de relevantes registros da potência das artistas em confrontar esse sistema, se configuram como manobras de vanguarda para desestabilizar o status quo. Utilizar o próprio corpo despido, criando narrativas visuais subversivas ainda parece ser a arma mais potente dentro do campo da arte. *Vagina Painting*, de Shigeko Kubota e *Interior scroll*, de Carolee Schneemann revelam essa potência, desafiando a ideia de que o corpo feminino é passivo, desconstruindo a narrativa histórica que reduz a mulher ao silêncio ou à submissão.

Assim, o corpo despido, ressignificado como ferramenta de contestação, simboliza um relevante movimento de apropriação e autonomia. As práticas artísticas contemporâneas não apenas confrontam a visão hegemônica, mas também ampliam os horizontes para novas narrativas e representações inclusivas, libertando a corporeidade feminina dos grilhões históricos. Nesse contexto, obras como as de Kubota e Schneemann demonstram como a arte pode servir como um espaço de diálogo e ruptura, reafirmando seu potencial transformador ao subverter os discursos que, durante séculos, moldaram a compreensão do corpo e da beleza feminina.

REFERÊNCIAS

ARTASIAPACIFIC. **The Essential Works of Shigeko Kubota**. 28 abr. 2021. Disponível em: <https://artasiapacific.com/people/the-essential-works-of-shigeko-kubota>. Acesso em: 29 nov. 2024.

ARTLAND MAGAZINE. **Female Iconoclasts: Shigeko Kubota, the Mother of Video Art**. Disponível em: <https://magazine.artland.com/shigeko-kubota-mother-video-art/>. Acesso em: 29 nov. 2024.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BORZELLO, Frances. **The naked nude**. 1 ed. Londres: Thames & Hudson, 2012.

CLARK, Kenneth. **The nude: a study in ideal form**. 1 ed. Nova Jersey: Princeton University Press, 1956.

DEUTSCHE, Rosalyn. El rudo museo de Louise Lawler. **Transversal**, jun. 2006.

Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/es>. Acesso em: 16 mai. 2013.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Campinas: Editora Perspectiva, 1966.

GOOGLE. **Pesquisa sobre [Vagina Painting]**. Disponível em: <https://www.google.com>. Acesso em: 29 nov. 2024.

HASLAM & HASLAM. **Fat, gluttony and sloth: obesity in literature**,

art and

medicine. 1 ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.

HAWLEY, Elizabeth. **Shigeko Kubota.** MoMa. 2016. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/3277>. Acesso em: 29 nov. 2024.

MANCHESTER, Elizabeth. **Interior Scroll.** Artwork Information. Tate, nov. 2003. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>. Acesso em: 29 nov. 2024.

MATESCO, Viviane. Corpo-objeto. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 20, 2011, Rio de Janeiro. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 1-11.

MELLO, Júlia. **O corpo gordo: diálogos poéticos em Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães.** 2015. 168 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós- Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

MELLO, Júlia. **O corpo gordo e o grotesco: gênero, política e transgressão na arte contemporânea.** 1 ed. São Paulo: Dialética, 2024.

MOMA. **Shigeko Kubota's Self-Portrait.** 13 out. 2021. Disponível em: <https://www.moma.org/magazine/articles/646>. Acesso em: 29 nov. 2024.\

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema.** Screen, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

NEAD, Lynda. **The female nude: art, obscenity and sexuality.** 1 ed. Londres: Routledge, 1992.

NOCHLIN, Linda. Offbeat and Naked. **Artnet.com**, nov. 1999.

Disponível em:

<http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/nochlin/nochlin11-5-99.asp>. Acesso: 21 jun. 2018.

SCHNEEMANN, Carolee. The obscene body/politic. **Art Journal**, v. 50, n. 4,

Censorship II, p. 28-35. Nova Iorque: College Art Association, 1991.

SCHNEEMANN, Carolee. “Interior Scroll [Pergaminho Interior]”. Trad. de Ana Ban. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 3 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2003.

SMITH, Terry. **Contemporary art: world currents**. 1 ed. Nova Jersey: Pearson, 2011.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de mulheres são usadas contra as mulheres**. São Paulo: Objetiva, 1992.

Data de submissão: 08/01/2025

Data de aceite: 06/05/2025

Data de publicação: 28/07/2025