Trajetórias de mulheres artistas gordas: corpo, memória e práticas de resistência no campo da arte

Trajectories of fat women artists: body, memory, and practices of resistance in the art field

Ruth Tainá Aparecida Piveta
Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Londrina, PR
ruthpiveta@yahoo.com.br
https://orcid.org/0000-0001-5340-5720

Leonardo Lemos de Souza
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
São Paulo, SP
leonardo.lemos@unesp.br
https://orcid.org/0000-0002-3331-1847

Recebido em: 29 de março de 2026
Aceito em: 31 de agosto de 2026

Resumo:

Este artigo analisa as trajetórias das artistas visuais Fernanda Magalhães e Camila Fontenele a partir da articulação entre corpo, arte e memória no campo artístico contemporâneo. Ancorado em pesquisa qualitativa de perspectiva cartográfica, o estudo acompanha narrativas, obras e processos de criação, compreendendo a trajetória como processo situado e não linear de produção de si. Considerando a gordura como marcador social que organiza regimes de visibilidade, reconhecimento e exclusão, argumenta-se que suas produções operam como práticas ético-estético-políticas que tensionam o cânone artístico e deslocam modos hegemônicos de perceber o corpo feminino. Ao reinscreverem seus corpos como lugar de enunciação e criação, as artistas transformam experiências marcadas por normatização e silenciamento em matéria pública e compartilhável, produzindo espaços de memória dissidentes. Nesse processo, a arte emerge como campo de elaboração de si e de disputa simbólica, ampliando os limites do que pode ser vivido, reconhecido e compartilhado.

Palavras-chave: Trajetória. Memória. Corpo Gordo. Arte Contemporânea. Subjetivação.

Abstract:

This article analyzes the trajectories of visual artists Fernanda Magalhães and Camila Fontenele through the articulation of body, art, and memory within the contemporary artistic field. Grounded in qualitative research with a cartographic approach, the study follows narratives, artworks, and creative processes, understanding trajectory as a situated and non-linear process of self-production. Considering fatness as a social marker that structures regimes of visibility, recognition, and exclusion, it argues that their artistic practices operate as ethical-aesthetic-political interventions that challenge the artistic canon and displace hegemonic ways of perceiving the female body. By reinscribing their bodies as sites of enunciation and creation, the artists transform experiences marked by normativity and silencing into public and shareable matter, producing dissident spaces of memory. In this process, art emerges as a field of subjectivity and symbolic dispute, expanding the limits of what can be lived, recognized, and shared.

Keywords: Trajectory. Memory. Fatness. Contemporary Art. Subjectivity.

Introdução

As trajetórias de mulheres artistas gordas brasileiras constituem um campo fecundo para pensar os modos pelos quais experiências corporais, atravessadas por normatividades de gênero, estética e saúde, se transmutam em criação artística e em cultivo de espaços de memória. Suas produções podem ser compreendidas como formas de memória encarnada, nas quais experiências corporais atravessadas por normatividades são reinscritas como matéria coletiva e compartilhável. Este artigo analisa experiências e narrativas de vida de duas artistas visuais brasileiras — Fernanda Magalhães e Camila Fontenele —, tomando suas trajetórias não como histórias lineares, mas como processos de constituição de si que se produzem no entrelaçamento entre corpo, arte e política. Nesse sentido, suas produções artísticas são compreendidas como dispositivos de elaboração, reinscrição e publicização de memórias corporais atravessadas pela gordura, pelo gênero e pelas normatividades estéticas do capitalismo contemporâneo.

Fernanda Magalhães é artista visual brasileira cuja produção se desenvolve desde a década de 1990, transitando entre fotografia, performance e intervenção urbana. Seu trabalho investiga, por meio de múltiplas linguagens do campo da arte, regimes de visibilidade do corpo gordo feminino, explorando sua presença em diferentes espaços sociais e artísticos. Ao longo de sua trajetória, suas obras têm sido apresentadas em exposições nacionais e internacionais e frequentemente articulam arte, crítica cultural e problematização dos padrões estéticos normativos.

Camila Fontenele integra uma geração mais recente de artistas, investigando as relações entre corpo, paisagem, descanso e temporalidade. Sua produção transita entre fotografia, desenho, escrita e vídeo-performance, explorando imagens de corpos gordos em repouso ou em processos de fusão com elementos da paisagem. Em seus trabalhos, a artista tensiona as lógicas contemporâneas de produtividade e os regimes normativos que incidem sobre os corpos.

Neste artigo, são apresentadas discussões e dados derivados de uma pesquisa orientada pela perspectiva cartográfica, voltada ao acompanhamento de trajetórias e

produções artísticas de mulheres artistas visuais, cujos procedimentos metodológicos são apresentados na seção seguinte.

A pesquisa buscou compreender como experiências corporais atravessadas por diferentes regimes de normatização e visibilidade são reelaboradas no campo da arte e constituem práticas de criação que tensionam os modos hegemônicos de produção de visibilidade das corporalidades gordas. Para isso, foram realizadas conversas com as artistas, bem como o acompanhamento de suas obras e processos de criação, tomando vida e produção artística como dimensões que se constituem mutuamente. Mais do que reconstruir trajetórias individuais, interessa mapear os processos pelos quais essas experiências são convertidas em gesto estético e intervenção no campo cultural.

Entendemos trajetória como um processo situado e em contínua produção, atravessado por forças históricas, sociais e institucionais que modulam as possibilidades de existência. Nesse sentido, acompanhar o percurso dessas artistas implicou cartografar modos pelos quais um corpo marcado pela gordura é interpelado por dispositivos normativos que o classificam, regulam e moralizam, ao mesmo tempo em que produz linhas de deslocamento, resistência e criação. A trajetória, aqui, não se reduz à sucessão de eventos biográficos, mas configura um campo de forças no qual se engendram disputas simbólicas e materiais e se produzem modos de subjetivação.

Partimos da premissa de que esses processos não podem ser dissociados das experiências corporais que os constituem. A gordura, nesse contexto, não é tomada como mera característica física, mas como marcador social e político que organiza regimes de visibilidade, discursos moralizantes sobre os corpos e processos de subjetivação (Piveta, 2025). Interessa, portanto, compreender como memórias de infância, adolescência e formação artística, atravessadas por experiências de exclusão, hiper visibilização, vigilância e solidão, são reelaboradas no campo da arte e convertidas em gesto estético-político, operando como práticas de produção de si.

A contemporaneidade ocidental, fortemente marcada por racionalidades biomédicas, capitalísticas e colonialistas, institui um modelo corporal normativo que associa magreza à virtude, saúde e desejabilidade, relegando corpos gordos à esfera da abjeção, da inadequação e da falha moral. Como aponta Laura Contrera (2016), a

adjetivação “gordo” carrega uma cadeia de significações depreciativas que ultrapassa a dimensão do peso corporal, produzindo efeitos materiais e simbólicos na vida dos sujeitos. Sob esse regime, determinados corpos são permanentemente convocados a corrigir-se, reduzir-se ou desaparecer. Neste contexto, o corpo feminino é alvo privilegiado de tecnologias de poder que articulam saberes biomédicos, imperativos neoliberais de produtividade e heranças coloniais que hierarquizam formas corporais. A gordura é convertida em signo de desvio, indisciplina e fracasso, produzindo regimes de vigilância e culpabilização que atravessam desde a infância os processos de socialização. As experiências narradas durante a pesquisa pelas artistas Fernanda Magalhães e Camila Fontenele evidenciam como tais dispositivos incidem sobre a formação de seus corpos e sobre seus modos de habitar o mundo, marcando suas trajetórias (Piveta, 2023).

No entanto, destaca-se que esses percursos não se esgotam na captura normativa. Ao contrário, é no interior dessas experiências que se forjam gestos de criação capazes de deslocar o regime dominante de visibilidade. A produção artística emerge, nesse contexto, como prática de reinscrição do corpo no espaço público e como possibilidade de invenção de outras sensibilidades.

Nesse cenário, se inscrevem as trajetórias das artistas aqui apresentadas, cujas produções tensionam as tecnologias do olhar que historicamente enquadram e disciplinam corpos de mulheres. Mais do que representar corpos gordos, suas obras instauram condições para que esses corpos apareçam sob outros signos. Descansando, girando, expandindo-se, produzem outras possibilidades de relação com o corpo e com o espaço. Ao trazer para o centro da cena artística corpos gordos em movimento, em repouso e em expansão, suas obras deslocam a narrativa dominante que associa a gordura à imobilidade, à ineficiência ou à patologia. A arte, neste contexto, opera como espaço de reinscrição pública da memória corporal e como campo de invenção de outras sensibilidades, podendo funcionar como prática de constituição de espaços de memória — não como repositório nostálgico do passado, mas como campo de atualização de experiências que, ao se tornarem visíveis, passam a compor uma memória coletiva dissonante e dissidente. Nesse movimento, o pessoal se politiza e a experiência singular se inscreve em uma rede mais ampla de corpos que resistem às normatividades, na medida em que

> estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas da condição precária (Butler, 2018, p. 17).

Interessa, portanto, mapear como memórias corporais marcadas por normatizações, violências simbólicas e exclusão não apenas atravessam essas trajetórias, mas também se tornam matéria de experimentação estética. Ao fazê-lo, as artistas produzem fissuras nos regimes hegemônicos de visibilidade, contribuindo para a construção de outras narrativas sobre o corpo gordo feminino. Trata-se, assim, de compreender como a produção artística pode operar como dispositivo ético-estético-político (Rolnik, 2000), reinscrevendo experiências individuais no campo coletivo e convertendo o pessoal em gesto público.

Ao articular memória, trajetória e criação artística, este trabalho busca contribuir tanto para o campo emergente dos Estudos gordos quanto para os debates feministas sobre arte e subjetivação, sustentando a compreensão da arte como prática de invenção de mundos possíveis e como estratégia de sobrevivência e transbordamento frente às lógicas normativas que regulam os corpos na contemporaneidade.

Traçados metodológicos: campo, cartografia e produção das interlocuções

As discussões apresentadas neste artigo derivam de pesquisa de doutorado desenvolvida no campo da Psicologia Social, dedicada a investigar as relações entre corpo, gordura e processos de subjetivação no contexto da arte contemporânea brasileira. A pesquisa foi conduzida a partir de uma abordagem qualitativa orientada pela perspectiva cartográfica, conforme proposta por Deleuze e Guattari e desenvolvida no campo da pesquisa-intervenção no Brasil (Rolnik, 1989; Passos; Kastrup, 2013).

A cartografia parte do princípio de que o conhecimento não se produz pela representação de uma realidade previamente dada, mas pelo acompanhamento de processos em curso. Parte-se da noção do conhecimento como invenção, considerando

que pesquisa é sempre intervenção, e implica um jogo de ocupação – é preciso "aprender a habitar o campo com a atenção concentrada e aberta, desenvolvendo uma política cognitiva inventiva" (Passos; Kastrup, 2013, p.394). Diferentemente de metodologias que operam a partir de categorias analíticas previamente definidas, a cartografia busca seguir pistas, intensidades e deslocamentos que emergem no encontro entre pesquisadora, interlocutores e campo investigado. Nessa perspectiva, os dados não são compreendidos como informações previamente existentes a serem coletadas, mas como materiais produzidos ao longo do percurso investigativo, processo que Kastrup e Passos (2013) denominam "colheita de dados".

O trabalho de campo foi realizado entre 2019 e 2023 e constituiu-se a partir do acompanhamento das trajetórias e produções das artistas visuais brasileiras já apresentadas, cujas obras abordam diretamente as experiências corporais relacionadas à gordura, ao gênero e aos regimes de visibilidade que atravessam os corpos de mulheres na contemporaneidade. A escolha das interlocutoras foi orientada por três critérios principais: a centralidade do corpo gordo em suas produções, a inserção de seus trabalhos em circuitos expositivos e debates contemporâneos sobre corpo e arte, e a possibilidade de interlocução direta, permitindo acompanhar narrativas sobre seus percursos e processos de criação.

A produção dos materiais ocorreu por meio de conversas em profundidade com as artistas, realizadas ao longo da pesquisa. Essas conversas foram compreendidas não como coleta de dados, mas como situações de produção compartilhada de narrativas, nas quais memória, experiência e elaboração se atualizam no próprio encontro. Foram realizados dois encontros individuais com cada interlocutora, de forma remota, nos quais se abordaram, a partir da provocação de que narrassem seus percursos de constituição como artistas, memórias de infância e adolescência, experiências corporais relacionadas à gordura, trajetórias de formação e processos de criação. As conversas foram registradas em áudio e vídeo, com consentimento das participantes, e posteriormente transcritas, constituindo um dos principais materiais analíticos da pesquisa.

O caráter de conversa, assumido em contraposição à ideia de entrevista, possibilitou a constituição de encontros, ainda que mediados virtualmente, nos quais se

produziram conexões, trocas e câmbios afetivos, bem como construções coletivas diante das questões apresentadas pelas artistas. Esses encontros fazem emergir deslocamentos, questionamentos e desejos, ao mesmo tempo em que mobilizam e transformam quem pesquisa, configurando uma dinâmica que se aproxima de uma ética relacional (Haraway, 1995), na qual o conhecimento se produz no entre, na implicação e na co-presença, produzindo alianças, na medida em que a produção de conhecimento se inscreve em formas de coabitação e interdependência entre corpos, que se tornam visíveis e inteligíveis no próprio ato de se colocarem em relação.

Neste sentido relacional, destaca-se que as conversas não foram tomadas como simples relatos retrospectivos, mas como espaços performativos de atualização das experiências. Vida e obra comparecem em amálgama: a trajetória não antecede a arte como origem fixa, mas é continuamente reelaborada por meio dela. A criação artística opera como dispositivo ético-estético-político de produção de si, no qual experiências corporais são transformadas em linguagem e lançadas ao coletivo.

Além das conversas, o campo incluiu o acompanhamento de obras, registros visuais, textos curatoriais e materiais produzidos pelas próprias artistas, permitindo situar suas produções no interior do campo artístico contemporâneo. A análise considerou tanto séries específicas quanto recorrências temáticas e formais presentes em seus processos criativos, contemplando trabalhos produzidos em diferentes momentos de seus percursos, tomando as obras como parte integrante desses processos.

O processo analítico ocorreu de forma simultânea ao desenvolvimento do trabalho de campo, seguindo o princípio cartográfico de acompanhamento de processos. Em vez de categorias previamente definidas, foram identificadas linhas delineadas como operadores analíticos da pesquisa, que emergiram no encontro entre narrativas, análise das obras e interlocução com o referencial teórico mobilizado na pesquisa. Essas linhas correspondem a movimentos recorrentes que atravessam os percursos acompanhados e permitem compreender as relações entre experiências corporais, práticas artísticas e processos de subjetivação.

Entre essas linhas, duas se destacam: (1) a normatização dos corpos e seus efeitos — narrativas de um corpo que endurece para sobreviver; (2) os processos de

criação artística como processos de produção de si — mulheres gordas fazendo arte. Essas dimensões não se apresentam de maneira separada, mas articuladas, sobrepostas e mutuamente implicadas. Acompanhá-las implica compreender que trajetória, aqui, não é sucessão linear de acontecimentos, mas campo de forças no qual se inscrevem marcas, resistências e deslocamentos, perceptíveis no próprio processo de pesquisa e nas narrativas produzidas no encontro com as artistas.

A análise buscou compreender como experiências corporais atravessadas por regimes normativos são reelaboradas no campo da arte e transformadas em práticas ético-estético-políticas. Nesse sentido, vida, narrativa e produção artística não são tratadas como esferas separadas, mas como dimensões que se constituem mutuamente no processo de elaboração das experiências e na invenção de modos de existir e aparecer no mundo.

Linhas de normatização e seus efeitos: endurecimento, resistência e sobrevivência

> "Nossos corpos são impossíveis para esse mundo" (Camila, conversa realizada durante a pesquisa).

A normatização dos corpos opera como tecnologia central nas sociedades contemporâneas. Conforme Foucault (1975-1976), os dispositivos disciplinares e biopolíticos incidem sobre os corpos produzindo sujeitos regulados, úteis e produtivos. No caso dos corpos gordos, tais dispositivos articulam saberes biomédicos, discursos moralizantes e imperativos neoliberais de desempenho, produzindo um regime bioascético de gestão da vida (Sibilia, 2004).

Laura Contrera (2016) aponta que a adjetivação "gordo" ultrapassa a dimensão física e mobiliza uma cadeia semântica depreciativa — preguiçoso, indisciplinado, indesejável, pouco saudável — convertendo o corpo em signo moral. Como também discute Cuello (2016), trata-se de um corpo simultaneamente hipervisível e invisibilizado: visível como excesso, invisível como sujeito inteligível. Portanto, o olhar para o corpo gordo demanda um exercício complexo, do desenrolar de um emaranhado de relações, atravessamentos, condições histórico políticas, lógicas moralizantes, a

supremacia de certo discurso da medicina e da saúde, que nos ofertam uma paisagem complexa, com diversas nuances, tonalidades, visibilidades e invisibilidades eloquentes (Piveta, 2023).

Essa paisagem complexa de discursos e normatividades encontra nos corpos de mulheres um campo privilegiado de incidência, onde tais atravessamentos se materializam de forma intensificada. Os corpos de mulheres, historicamente, são submetidos intensamente a escrutínios e pressões sociais, que vão recair, também, sobre a aparência e os comportamentos, fatores estes que se materializam nas prescrições ou necessidades de correção e embelezamento dos corpos femininos, os quais são a todo momento localizados como imperfeitos, inferiores e à disposição do olhar e prazer do outro (Lima, 2020). O corpo gordo feminino, nesse contexto, torna-se alvo privilegiado de vigilância, correção e culpabilização, tendo em vista que há uma pressão intensa que se estabelece em relação aos corpos de mulheres no contexto social contemporâneo, que Forth nos permite afirmar que "no mundo moderno "a gordura é uma questão feminista" (Forth; Aires, 2021).

As trajetórias de Fernanda Magalhães e Camila Fontenele permitem acompanhar a inscrição precoce desses dispositivos. Partindo da noção de que vida e obra se configuram em amálgama, observa-se que a experiência de um corpo marcado pela gordura comparece desde a infância, produzindo marcas, memórias e modos de relação com o corpo no presente, com a criação artística e com a própria existência. As narrativas de Fernanda explicitam a internalização da norma como prática cotidiana de sobrevivência. Nos conta a artista:

> É claro que existia a coisa do preconceito. Já desde pequenininha, que eu sentia. Então não sei bem, se por uma característica de temperamento, eu nunca me detive muito nessas coisas. Mas tinha, as crianças da rua, na aula que eu fazia, de catecismo, todo dia quando eu saía do catecismo os meninos corriam atrás de mim na rua: "gorda, baleia, saco de areia" (cantando), isso rolava. Eu ficava até brava, eu não gostava exatamente, mas eu brincava com eles, nessa corrida ali pela rua. E era uma coisa que eu não achava muito agradável, tinha o meu lado que sentia, mas também eu dava risada daquilo, um pouco, a gente ria no final, fazia, ia brincar depois de bola queimada, enfim, não era uma coisa que fosse um absurdo. Talvez eu relevasse para sobreviver.

A estratégia de “relevar para sobreviver” explicita o que Rosi Braidotti (2013) identifica como processos de adaptação de sujeitos posicionados como “outros” frente ao modelo universal — masculino, branco, magro, europeu. Trata-se de uma pedagogia da resistência silenciosa, que sustenta a possibilidade de existir em um mundo que continuamente marca certos corpos como inadequados.

A solidão emerge, nesse contexto, como efeito dos processos de normatização que organizam a vida social. Ao definir parâmetros do normal, tais processos intensificam lógicas de exclusão e produzem a abjeção de determinados modos de existência. Nas narrativas, a solidão comparece como elemento relevante desses percursos. Fernanda relata:

> [...] eu tinha uma coisa de que eu era uma criança um pouco solitária, né. Então na escola as crianças às vezes não queriam brincar comigo, eu muitas coisas eu não entendia, hoje eu vejo que tem muito a ver com isso, por eu ser aquele corpo fora do padrão, que as crianças… mesmo depois quando eu fui pro ginásio, também tinha uma coisa de uma discriminação, assim. Mas isso não deixou de… não me impediu de viver, como eu via, por exemplo, nas minhas primas, que nunca queriam sair de casa, não tinham amigos, que não saíam, que não namorava. Eu saía, paquerava, tinha amigos… agora, quando entra no campo da sexualidade... Tinha uma coisa ali, que eu não conseguia nunca namorar ninguém, exatamente. Os menininhos na época que eu comecei a sair, ainda bem novinha, os menininhos não me tiravam pra dançar. Então, essa coisa que você vai ficando num limbo.

Essas narrativas configuram memórias corporais que não apenas registram experiências passadas, mas continuam a operar na produção dos modos de existir no presente. O “limbo” mencionado por Fernanda nomeia o estatuto liminar do corpo gordo feminino: não plenamente excluído, mas permanentemente deslocado. Esse lugar de fronteira indica uma forma específica de inclusão precária, na qual o corpo permanece visível, porém não reconhecido como plenamente desejável ou legítimo. Como argumenta Judith Butler (2019), a constituição do sujeito passa por processos de interpelação que definem quais corpos se tornam inteligíveis e desejáveis. O corpo gordo feminino é frequentemente situado na zona da abjeção — nem totalmente excluído, nem plenamente reconhecido. Nesse sentido, a abjeção não implica uma exclusão absoluta, mas a produção de zonas de inabitabilidade social, nas quais

determinados corpos são mantidos como exteriores constitutivos da norma. Eles existem, mas sua existência é precária. Os corpos abjetos, assim, não apenas ocupam a margem, mas operam como condição de possibilidade para a constituição do sujeito normativo.

> O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas 'não-vivíveis' e 'inabitáveis' da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do 'inabitável' é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. Essa zona de inabitabilidade vai constituir o limite que circunscreve o domínio do sujeito; ela constituirá esse lugar de pavorosa identificação contra a qual – e em virtude da qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação por autonomia e vida (Butler, 2019, p.22).

Esses processos produzem efeitos duradouros. A normatização não atua apenas como discurso externo; ela molda posturas, limita gestos, reconfigura modos de sentir. Se, em outros espaços, há a possibilidade de uma inclusão precária, é no campo da desejabilidade que se intensificam os mecanismos de exclusão. A dificuldade em estabelecer vínculos afetivo-sexuais, bem como a experiência reiterada de não ser escolhida — "não me tiravam para dançar" — deixam entrever a operação de normas que regulam quem pode ou não ser reconhecido como objeto de desejo. Fernanda explicita esse impacto quando afirma: "a violência é tão enorme, que realmente enferrujou as minhas juntas".

A metáfora do enferrujamento sugere a imobilização progressiva de um corpo que endurece como estratégia de defesa. Conforme Rolnik (2021), a captura das forças vitais pelos regimes capitalísticos produz subjetividades enrijecidas, desconectadas de sua potência de criação. A violência reiterada produz retração: menos dança, menos descanso, menos ocupação de espaço.

Camila, por sua vez, rememora uma infância atravessada por hipervigilância e por uma sensação constante de inadequação — um corpo constantemente observado, avaliado, medido. A pergunta inspirada em Preciado (2018) torna-se inevitável: quem defende as infâncias gordas? A que interesses serve o controle obsessivo sobre os tamanhos e pesos das crianças? O discurso do cuidado frequentemente opera como

tecnologia moralizante e individualizante, deslocando para o sujeito a responsabilidade por sua própria adequação.

O corpo gordo feminino, nesse contexto, torna-se alvo biopolítico privilegiado de saberes médico-sanitários que, ao mesmo tempo em que produzem regimes de verdade sobre saúde e risco, instauram práticas de vigilância, normalização e correção. A gordofobia, assim, não se reduz a um conjunto de atitudes individuais, mas opera como efeito de um dispositivo biopolítico que regula, hierarquiza e administra os corpos, definindo quais vidas são consideradas saudáveis, desejáveis ou dignas de cuidado.

Nesse cenário, a exigência de diminuição do corpo emerge como uma norma recorrente, atravessando de forma contínua as experiências de vida de mulheres gordas. Trata-se de um imperativo que convoca esses corpos a se ajustarem a um sistema que hierarquiza modos de existência, legitimando alguns em detrimento de outros. O corpo, então, passa a ser progressivamente tolhido e contido, em nome de uma racionalidade hegemônica que o apreende sob o signo da falta ou da inadequação. Em contrapartida, afirmar esse corpo a partir de sua potência e de seus possíveis implica um movimento de resistência que se constrói no tempo — um processo contínuo, inscrito no curso da própria vida e operado em contrafluxo às normatividades vigentes.

Resistências em curso: sobrevivência, criação e coletivização da experiência

O desafio de analisar os efeitos das lógicas de normatização dos corpos implica, também, investigar as saídas que vêm sendo inventadas e produzidas, considerando que a resistência dos corpos não apenas existe, mas se exerce de modo simultâneo e imanente às investidas do poder. Nessa perspectiva, a resistência não se configura como exterior ao poder, mas como movimento que se produz no interior das próprias relações que o constituem, abrindo brechas para outros modos de existência.

As trajetórias de Fernanda e Camila contam que a violência incorporada não se esgota em seus efeitos de endurecimento, podendo também operar como matéria de criação. O corpo que endurece não permanece imóvel: gira, deita, camufla-se,

experimenta. Não se trata da negação da marca, mas de sua reconfiguração — um deslocamento que transforma aquilo que incide como limitação em condição de possibilidade para outros modos de existir.

Uma das formas pelas quais a resistência se exerce comparece na própria sobrevivência. Rir, brincar, paquerar, sair, como relata Fernanda, assim como descansar, camuflar-se e sustentar a vitalidade, como aponta Camila em seus relatos, configuram gestos que tensionam a expectativa de retraimento total. Longe de se oporem externamente às forças normativas, esses modos de existência se produzem em seu interior, afirmando linhas de vida que persistem e se reinventam. Ainda que situadas em zonas de liminaridade, tais práticas operam como insistências do viver, afirmando presença mesmo sob condições que tendem à sua contenção.

Essa dimensão se intensifica quando Camila nomeia o descanso não como suspensão da vida, mas como estratégia de sustentação da vitalidade. Ao mobilizar a ideia de camuflagem, a artista desloca a oposição entre atividade e passividade, propondo outro regime de relação com o tempo e com o corpo, no qual a retirada não se configura como ausência, mas como modo de permanência e de recomposição:

> [...] e como eu produzo descanso pro meu corpo. [...] é um processo em aberto, desse corpo que ele quer isso assim, ele percebe que pra sair desses processos assim, ele requer uma camuflagem. Se camuflar. Também faz parte da estratégia. [...] Eu acho que eu tô nessa busca do que seria se camuflar, ou do que seria experienciar a camuflagem com a intenção do descanso. Pensando nos vulcões, que eles não estão mortos, mas eles estão adormecidos. [...] Não é só sobreviver, mas é querer estar vivo, desejar construir, desejar, sonhar, né. E o quanto é difícil, o quanto às vezes é insuportável... estar vivo, assim, estar… sustentar a vitalidade. E sustentar a vitalidade é também você saber descansar.

Uma outra dimensão de resistência emerge na transformação da experiência em matéria artística. A violência que “enferruja” não se esgota em seus efeitos de contenção, podendo também operar como material de criação. Ao levar o corpo gordo para o centro da cena artística, as artistas deslocam os regimes de visibilidade que historicamente o relegaram à margem. Se, como apontam Jones (2006) e Nochlin (2016), o corpo feminino nas artes foi reiteradamente produzido como objeto de

representação e raramente como sujeito criador, aqui o corpo gordo feminino assume posição de autoria, reconfigurando as condições de sua aparição.

Nesses percursos, a resistência não se reduz a um plano psicológico ou individual, mas se produz como prática coletiva e política. Não se trata de um movimento de autoaceitação, mas de um deslocamento das condições que tornam certos corpos visíveis, vivíveis e reconhecíveis.

É nesse sentido que Camila problematiza a captura neoliberal do discurso "ame a si mesma", que desloca questões estruturais para o âmbito da autoestima. Ao tensionar essa lógica, a artista reinscreve a experiência no campo do coletivo, deslocando a transformação da adaptação do sujeito às normas para a reconfiguração das próprias condições que as sustentam:

> [...] tem um lance das pessoas acharem que o tipo de conquista individual é uma conquista de uma coletividade, e as coisas só mudam em coletividade. É uma coreografia... eu gosto de ir pelo lance da coreografia né, de um tipo de performance que a gente faz. E aí essa coreografia, quando modificada em coletivo e aí ela se altera. [...] Então eu acho que tem um lance da conquista individual, que é trazida também por esse lugar do neoliberalismo, que parece que Nossa então agora os gordos... todo mundo... e na verdade não... tipo é uma conquista pessoal, é uma é uma coisa que ocorre com você, mas se você vai conversar com outras pessoas ou dependendo da área também, não vai estar... Porque a pessoa vai estar ali ruim, ou vai estar super querendo emagrecer. E aqui também, engordar ou emagrecer nem é a questão, mas é viver, é viver nesse mundo.

Nesse conjunto de movimentos, a resistência deixa de ser compreendida como reação pontual ou atributo individual e passa a ser pensada como prática relacional, processual e situada, que se engendra no interior das próprias tramas de poder. Ao evidenciar a potência dos gestos cotidianos, das recomposições do corpo e das alianças que se tecem no entre, as experiências analisadas deslocam a centralidade da norma e tornam visíveis outras formas de habitar o mundo. Nessa direção, a resistência não se configura como exterioridade ao poder, mas como força que, ao operar nas fissuras das normatividades, reinscreve as condições de existência e amplia os limites do que pode ser vivido, sentido e reconhecido como vida possível.

Essa inflexão permite aproximar sua proposição daquilo que Lucrecia Masson (2017) formula como epistemologia *rumiante*, quando afirma: “El método rumiante es: lento, perezoso, poco productivo, poco sexy, grande, excesivo, de cuero muy duro, poco delicado, poco refinado, camina lento, es ocioso, dejado, abandonado en sus formas” (Masson, 2017, p. 19). Ao reivindicar a lentidão, o descanso e a recusa à produtividade incessante, a ruminação subverte a lógica acelerada do capitalismo contemporâneo e reconfigura os modos de estar no mundo. Não se trata de inércia ou passividade, mas de uma outra relação com o tempo, na qual o corpo se permite interromper, digerir, repousar e, assim, sustentar a própria vitalidade.

Nesse sentido, as práticas de descanso, camuflagem e desaceleração, presentes nas obras e narrativas de Camila, podem ser compreendidas como gestos ruminantes. Como se observa na Figura 1, o corpo se inscreve na paisagem por meio de uma operação de camuflagem que não implica desaparecimento, mas reconfiguração das formas de aparecer. Ao borrar seus contornos, produz uma outra relação com a visibilidade e com o tempo, instaurando uma temporalidade marcada pela desaceleração e pelo descanso. Trata-se de uma estratégia que não nega a exposição, mas a desloca, sustentando a vida em condições que escapam à lógica produtivista.

Figura 1 – Camuflagem para descansos



Camila Fontenele, 2020. Série Camuflagem para descansos. Desenho. Fonte: acervo da artista.

Tal como o vulcão adormecido, que não indica ausência de força, mas sua latência, o corpo que descansa não se retira da vida, mas produz as condições de sua continuidade. A resistência, aqui, não se dá pelo enfrentamento direto, mas pela invenção de outros ritmos, outras temporalidades e outras formas de presença. Nesse sentido, o descanso pode ser compreendido como prática de memória do corpo, na qual se reconfiguram ritmos e modos de relação com a própria existência. O corpo que

descansa não é corpo derrotado; é corpo que recusa a lógica que o define como inadequado. A ruminação, como gesto político, opera como desaceleração frente à máquina capitalocêntrica. Ao girar, deitar, descansar, os corpos nas obras de Camila instauram um tempo outro. Não se trata de imobilidade, mas de reconfiguração do movimento.

Outra dimensão de resistência se produz na coletivização da experiência. Se, como sugere Camila, a transformação não se dá no plano da conquista individual, mas na modulação coletiva dos gestos — uma coreografia que se altera no encontro —, torna-se possível pensar a resistência a partir de formas de agrupamento que escapam à lógica individualizante.

É nesse sentido que a proposição de Masson (2017) acerca da ruminação contribui para essa reflexão, ao mobilizar imagens de coletividade que enfatizam o agrupamento como condição de sobrevivência. Trata-se de compreender a vida não como empreendimento individual, mas como prática que se sustenta em rede, na composição entre corpos que se afetam. Apostar na dimensão de bando, manada ou baleal é, assim, afirmar que a sobrevivência não se dá na solidão imposta pela normatização, nem na lógica individualizada da superação, mas na produção de espaços comuns.

Nessa direção, as trajetórias de Fernanda Magalhães e Camila Fontenele permitem compreender a arte como campo de produção de espaços de memória dissidentes, não como arquivo fixo do passado, mas como atualização coletiva de experiências corporais que desafiam os regimes hegemônicos de visibilidade.

Ao articular camuflagem, descanso, coreografia e ruminação, compreende-se a resistência não como oposição direta às forças normativas, mas como invenção de modos de existência que operam em seu interior. Tais práticas deslocam seus efeitos por meio da modulação dos ritmos, da composição entre corpos e da produção de espaços comuns. Nessa perspectiva, resistir não é apenas persistir, mas sustentar a vida em condições adversas, criando variações nos modos de aparecer, mover-se e relacionar-se. Camuflar-se, descansar, agrupar-se e ruminar constituem práticas que reconfiguram as

condições de visibilidade e existência dos corpos, produzindo deslocamentos nos regimes hegemônicos que os capturam.

Corpo, arte feminista e produção de si: campo artístico como espaço de disputa e reinvenção situada

Nas trajetórias analisadas, a arte emerge como espaço de encontro e agenciamento. Ao tornar públicas experiências antes circunscritas à vergonha, as artistas produzem espaços de memória dissidentes, nos quais o sofrimento é deslocado do registro individual para o compartilhamento. Não se trata de afirmar uma identidade fixa, mas de compor, provisoriamente, forças que ampliam os limites do que pode ser vivido e reconhecido como vida possível. Assim, os efeitos da normatização: solidão, endurecimento, liminaridade, coexistem com movimentos de criação.

Essa articulação entre arte e vida pode ser pensada a partir da proposição de Roberta Stubs Parpinelli, para quem "um dos elos entre arte e vida é a inventividade que as faz funcionar" (Parpinelli 2015, p. 152). Tal formulação oferece uma chave para compreender as trajetórias de Fernanda Magalhães e Camila Fontenele: a criação artística não se separa da vida, mas opera como vetor de produção de modos de subjetivação. A inventividade, nesse contexto, não comparece como atributo individual, mas como força que atravessa a existência e a reorganiza.

É nesse horizonte que a criação artística pode ser compreendida como componente de processos de subjetivação, e não como expressão de uma interioridade dada. Ao acompanhar os processos de criação de Fernanda Magalhães e Camila Fontenele, torna-se possível perceber que a arte não apenas elabora experiências, mas intervém nos modos de existência, reconfigurando formas de aparecer, sentir e se relacionar.

Interessa, portanto, mapear como a produção artística se constitui como dispositivo de produção de si. Para isso, a pesquisa articulou diferentes materialidades (encontros com as obras, percursos das artistas e elementos produzidos ao longo do campo) em diálogo com a discussão sobre o estatuto histórico do corpo no campo das artes, as contribuições da arte feminista e a análise dos marcadores sociais da diferença,

como gênero, gordura, raça, classe e sexualidade. Esses marcadores são compreendidos não como atributos individuais, mas como operadores históricos que organizam regimes de visibilidade, legitimidade e circulação no campo artístico e no tecido social.

Nesse sentido, o corpo da artista não se apresenta como superfície neutra, mas como território atravessado por hierarquizações e disputas que incidem tanto sobre suas condições de existência quanto sobre suas possibilidades de reconhecimento. A análise das trajetórias de mulheres artistas gordas indica que não se trata apenas de experiências singulares, mas de posições situadas em uma trama histórica de exclusões e resistências que também conforma o próprio campo da arte.

A interlocução com as obras permite compreender como essas artistas não apenas representam o corpo gordo, mas intervêm nos regimes de percepção que o constituem. Ao colocar seus corpos no centro da produção estética, seja por meio da performance, da fotografia ou de outras linguagens, produzem deslocamentos nos modos de ver, sentir e significar esses corpos. Trata-se menos de dar visibilidade a uma experiência já dada e mais de produzir outras formas de aparição e de existência.

Como se observa na Figura 2, o corpo não se apresenta como objeto de contemplação, mas como presença que ocupa e reconfigura o espaço, tensionando os regimes de visibilidade que historicamente o enquadram. Ao se inscrever na paisagem, deixa de operar como exceção e passa a compor o campo do visível, deslocando as fronteiras entre corpo, natureza e representação.

Figura 2 – A Natureza da Vida, Silo, Londrina



Fernanda Magalhães, 2013. Performance. Fotografia: Graziela Diez. Fonte: acervo da artista.

O que emerge na imagem aponta para linhas históricas que atravessam o campo artístico, tornando necessário compreender como o corpo foi ali constituído e regulado. A discussão sobre o estatuto do corpo na história da arte torna-se, assim, decisiva para compreender a potência política dessas produções. Como demonstra Amelia Jones (2006), o discurso estético moderno, influenciado pelo kantismo, consolidou a figura de um sujeito universal e transcendente, suprimindo o corpo do artista em nome de uma genialidade desincorporada. Esse sujeito — masculino, branco, europeu — tornou-se paradigma do criador legítimo, enquanto outros corpos foram marcados como excessivamente corporais, emocionais ou particulares.

Nesse horizonte, o campo artístico não constitui um espaço neutro de expressão individual, mas uma arena atravessada por relações de poder, dinâmicas institucionais e disputas por legitimidade. Inserir-se nesse campo implica negociar com suas regras e tensioná-las. Quando mulheres gordas assumem o lugar de artistas e reinscrevem seus corpos na produção estética, não reivindicam apenas visibilidade, mas deslocam os próprios critérios que definem o que pode ser reconhecido como arte.

Arte feminista como deslocamento do olhar

As produções de Fernanda e Camila não apenas tematizam o corpo gordo; elas operam deslocamentos nos regimes hegemônicos de visibilidade que historicamente enquadraram determinados corpos como inadequados, excessivos ou indesejáveis. Ao colocar seus próprios corpos no centro da cena como imagem, presença e gesto, rompem com a tradição que confinava a mulher ao lugar de musa, modelo ou objeto de representação, reinscrevendo o corpo feminino gordo como sujeito de enunciação e produção de sentido (Piveta, 2023). Na Figura 3, referente à obra *Classificações Científicas da Obesidade*, de Fernanda Magalhães, o corpo é reinscrito em confronto direto com os dispositivos classificatórios que historicamente o capturam, fazendo emergir a dimensão política do olhar sobre a gordura.

Figura 3 – Classificações Científicas da Obesidade



Fernanda Magalhães, 2000. Instalação. Fotografias em tamanho natural, recortadas em silhuetas. Fonte: acervo da artista.

Ao tensionar esses dispositivos pela visualidade e experimentação do espaço, o deslocamento operado não se restringe ao plano da representação, mas incide sobre os próprios critérios que definem quem pode aparecer como artista e sob quais condições, reconfigurando as possibilidades de visibilidade, reconhecimento e legitimidade no campo artístico.

Trata-se de intervir nos regimes de visibilidade e dizibilidade que estruturam o campo artístico e o imaginário social. O corpo gordo, tradicionalmente capturado por narrativas médicas, morais ou caricaturais, passa a operar como campo de experimentação estética. Ao ocupar o espaço público da arte, deixa de ser objeto de correção e torna-se agente produtor de imagens, discursos e afetos. Essa operação reorganiza o sensível, alterando as formas pelas quais o corpo pode ser visto, sentido e pensado.

Esse gesto possui uma dimensão feminista incontornável. Ao afirmar experiências corporais como matéria legítima de criação, as artistas reiteram que o pessoal é político, não como *slogan* esvaziado, mas como princípio de intervenção no campo simbólico. Aquilo que foi historicamente localizado como íntimo: vergonha, exclusão, solidão, inadequação, desloca-se do registro privado e reinscreve-se como questão coletiva. A experiência singular deixa de ser interpretada como falha individual e passa a ser compreendida como efeito de estruturas normativas que organizam o olhar social. Parpinelli (2015, p. 200) afirma que muitos artistas criam "contra um modelo de corpo assujeitado, culpabilizado, individualizado e ressentido". Nesse sentido, a produção artística pode operar como dispositivo de criação de linhas de singularidade frente aos modos hegemônicos de viver. Ao transformar o corpo gordo em campo de invenção, essas artistas desestabilizam o corpo culpabilizado e o reinscrevem como potência. Não se trata de negar as marcas da normatização, mas de trabalhar com elas, convertendo-as em matéria estética e política.

Ao fazê-lo, produzem outras narrativas possíveis sobre o corpo gordo feminino, que não o associam exclusivamente à doença, à falha moral ou à inadequação, mas à vitalidade, ao descanso, ao movimento, à expansão e à criação. Essa reconfiguração ultrapassa o âmbito individual. Ao circular em exposições, catálogos, redes e espaços institucionais, tais imagens participam da produção de novas sensibilidades coletivas.

Entretanto, esse deslocamento não se dá em terreno neutro. O campo artístico, atravessado por lógicas de mercado e dinâmicas de legitimação, pode tanto ampliar quanto capturar a potência crítica dessas produções. A tensão entre inserção institucional e resistência faz parte do próprio gesto político dessas artistas. Ao ocupar

esse campo, não apenas se tornam visíveis, mas disputam os próprios critérios de visibilidade.

Assim, a arte produzida por Fernanda Magalhães e Camila Fontenele não se limita à afirmação de identidades, mas intervém nos regimes que as produzem. Ao reinscrever o corpo gordo como lugar de enunciação e criação, suas obras produzem fissuras nas hierarquias do sensível e contribuem para a invenção de outros modos de existir, nos quais o corpo deixa de ser reduzido à norma e passa a operar como território legítimo de experiência e pensamento.

Processo, experimentação e abertura ao novo: a trajetória como campo em movimento

O caráter processual do fazer artístico se delineia de modo consistente nos percursos acompanhados. Pensar essas trajetórias implica afastar-se da ideia de um percurso linear, cumulativo ou orientado a um ponto de chegada estável. Trajetória, aqui, não designa uma sequência ordenada de marcos biográficos, mas um campo em movimento, atravessado por inflexões, deslocamentos e reconfigurações. Nesse sentido, o processo criativo torna-se central: não apenas acompanha a trajetória, mas a produz.

Fernanda, ao longo de mais de três décadas de produção, transita entre fotografia, performance, dança e outras linguagens, experimentando suportes e deslocando continuamente sua prática. Camila, em um percurso mais recente, explora escrita, fotografia, desenho e vídeo-performance, compondo um trabalho que se constrói em trânsito. Essa mobilidade não é apenas formal; ela desafia a lógica identitária que tende a estabilizar o artista em uma assinatura ou estilo reconhecível. Ao recusar a fixidez, as artistas tensionam a própria ideia de coerência linear da obra.

A trajetória artística, assim, se faz por experimentações sucessivas, por tentativas e por mudanças de direção. Não há identidade fixa que anteceda a obra; há um processo em constante atualização, no qual a própria artista se produz (Piveta, 2023). Fazer-se artista, nesse contexto, implica abertura ao inesperado, ao deslocamento e ao encontro com aquilo que ainda não está plenamente configurado. A produção artística torna-se

bricolagem de si, construção contínua de outridades, na qual não há uma identidade consolidada a ser expressa, mas um processo em curso. A artista não está pronta; produz-se na própria experimentação.

Cada trabalho opera como campo de elaboração, risco e transformação. Ao mesmo tempo, marca inflexões na trajetória, reorganiza posições e redefine relações com o campo artístico e com o próprio corpo. Trajetória e experimentação, assim, não se separam: constituem-se mutuamente em um movimento contínuo de produção.

Essa dimensão processual possui implicações políticas. Ao insistir na experimentação, as artistas recusam a lógica da especialização rígida e da previsibilidade mercadológica que frequentemente atravessa o campo artístico. A abertura ao novo implica vulnerabilidade: expor-se ao erro, à incompletude e à não garantia de reconhecimento. Nesse sentido, o processo criativo não se reduz a uma técnica, configurando-se como prática ética.

Essa dimensão torna-se ainda mais relevante quando consideramos percursos atravessados por marcadores sociais da diferença. Mulheres gordas que ingressam e permanecem no campo artístico não percorrem trajetos neutros; seus caminhos são marcados por negociações, disputas por legitimidade, precariedades e resistências. A criação, em seu caráter processual, evidencia que não se trata de alcançar um lugar fixo de reconhecimento, mas de sustentar um movimento contínuo de invenção em um campo que, não raramente, se mostra hostil.

Vida e obra, assim, não apenas se cruzam, fundem-se e se ampliam mutuamente. A produção artística não se limita a comunicar algo ao público; ela reorganiza os modos pelos quais a própria artista habita o mundo. Ao trabalhar sobre imagens, gestos e narrativas, trabalha-se também sobre si. O corpo atravessado por experiências de normatização passa a experimentar outras posições, outras coreografias e outras formas de aparecer (Piveta, 2023).

Ao reinscrever o corpo gordo no campo da arte, essas mulheres não apenas contestam o olhar normativo, mas produzem modos de existência que afirmam vitalidade onde antes havia captura. A criação configura-se como espaço de experimentação — de ocupar o espaço, descansar, expandir-se e mover-se sob outros

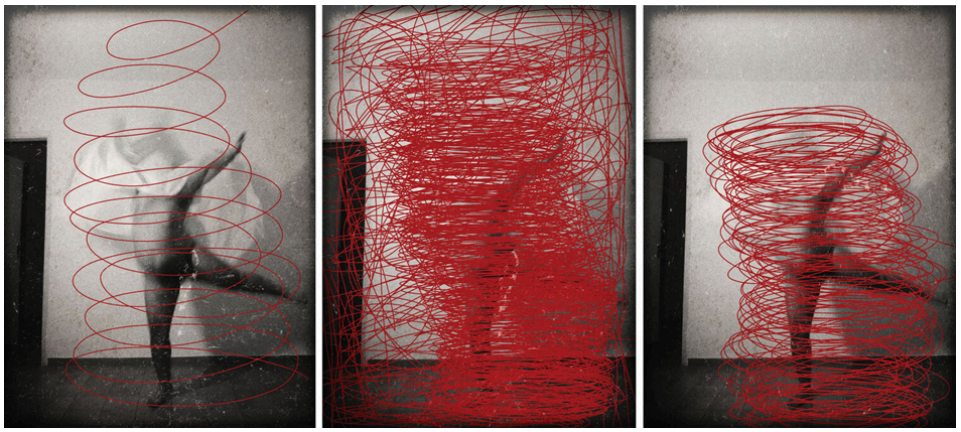
ritmos —, no qual a obra não apenas representa o corpo, mas participa da produção de novas relações com ele. Nesse sentido, reinscrever o corpo gordo no campo artístico implica produzir inflexões nos percursos pessoais e coletivos, sustentando, ao longo do tempo, práticas que afirmam a vida em meio a tensões que não se resolvem, mas se tornam matéria de criação. Assim, a arte não se limita a expressar experiências, mas opera como campo de elaboração e transformação, no qual se ampliam as possibilidades do que pode ser vivido, reconhecido e compartilhado.

A arte, nesse sentido, reafirma sua função poético-política de "problematizar o meio onde se faz" (Rolnik, 2000, p. 9). Não opera apenas no plano discursivo, mas no sensível: produz blocos de sensações (Cavalcante, 2022), abre conexões inesperadas e cria fissuras nos modos hegemônicos de perceber. Ao incidir sobre o sensível, desloca também o campo do possível.

Cada trabalho, assim, não apenas intervém no campo simbólico, mas reorienta o percurso, redefinindo posições e ampliando horizontes de existência. A invenção de si não se dá fora das condições sociais, mas no interior das disputas que atravessam o campo artístico. É nesse entrelaçamento entre experimentação estética e elaboração existencial que a criação se afirma como prática de transformação, não apenas da imagem do corpo gordo, mas das formas de vida que se tornam possíveis a partir dele.

A trajetória, portanto, não constitui pano de fundo da obra, mas sua própria matéria em construção. Ao acompanhar as produções de Fernanda Magalhães e Camila Fontenele, torna-se possível perceber que a invenção estética é também invenção de percurso: a artista faz-se ao fazer.

Figura 4 – Girar (um corpo) em torno de si mesmo



Camila Fontenele, 2020. Impressão sobre papel. Fonte: acervo da artista.

Como se observa na Figura 4, o gesto de girar não indica repetição idêntica, mas variação contínua. O corpo não retorna ao mesmo ponto; produz-se no próprio movimento, evidenciando a trajetória como campo em transformação. Nesse entrelaçamento entre processo criativo e vida, a produção de si afirma-se como movimento aberto, não como identidade estabilizada, mas como percurso em permanente reinvenção.

Considerações finais

Ao tomar as trajetórias de Fernanda Magalhães e Camila Fontenele como campo de análise, este artigo propõe deslocar a noção de trajetória de uma narrativa linear para compreendê-la como processo situado, atravessado por disputas, inflexões e reconfigurações no interior do campo artístico e cultural. Mais do que sucessão de eventos biográficos, trajetória designa, aqui, um movimento contínuo de elaboração de si, no qual experiências corporais, práticas artísticas e condições históricas se entrelaçam e se transformam mutuamente.

As narrativas e produções das artistas indicam que a experiência do corpo gordo não se restringe à esfera individual, mas se constitui em uma trama coletiva de normatizações, exclusões e resistências. Ao reinscreverem seus corpos no campo da arte, essas mulheres não apenas tematizam suas vivências, mas intervêm nos regimes de

visibilidade que historicamente regulam quem pode aparecer como sujeito criador. Nesse gesto, tensionam o cânone artístico, deslocam regimes de percepção e produzem inflexões nas formas de reconhecimento, abrindo espaço para outras configurações do sensível.

A arte, nesse contexto, opera como espaço de elaboração de memórias dissidentes. Ao tornar públicas experiências frequentemente marcadas pelo silenciamento e pela vergonha, as artistas produzem formas de memória encarnada, nas quais o vivido se transforma em linguagem compartilhável e em possibilidade de relação. Não se trata de uma memorialização nostálgica, mas da produção de um campo comum, no qual experiências singulares se articulam a processos coletivos de significação, contribuindo para a constituição de arquivos vivos que tensionam narrativas hegemônicas sobre corpo, gênero e valor.

As trajetórias analisadas apontam, ainda, que a resistência não se configura como oposição externa às normatividades, mas como prática situada que se produz no interior das próprias relações de poder. Nos gestos cotidianos, nas experimentações do corpo e nos modos de criação, delineiam-se estratégias que sustentam a vida e produzem deslocamentos nos modos de existir. Trata-se de práticas que operam por modulação dos ritmos, das presenças e das relações , instaurando variações que ampliam os limites do que pode ser vivido, reconhecido e compartilhado.

Desse modo, pensar trajetórias de mulheres artistas gordas implica reconhecer a arte como espaço de produção de memória, de invenção de si e de disputa simbólica, nos quais experiências antes individualizadas passam a compor narrativas coletivas. Ao articular corpo, experiência e criação, essas trajetórias não apenas narram percursos, mas produzem condições de possibilidade para outros modos de existência. Nesse processo, a arte se afirma como campo ético-estético-político no qual se experimenta, sustenta e reinventa a vida, ampliando o horizonte do possível.

Referências

BRAIDOTTI, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2013.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CAVALCANTE, Diego F. M. *Pensar com a arte: por uma estética da sensação em Deleuze e Guattari*. Prometeus, n. 40, 2022. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/17447/13315. Acesso em: 20 jul. 2023.

CONTRERA, Laura. *Cuerpos sin patrones, carne indisciplinada: apuntes para una revuelta gorda contra la policía de la normalidad corporal*. In: CONTRERA, Laura; CUELLO, Nicolas (orgs.). Cuerpos sin patrones: resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva, 2016.

CUELLO, Nicolas. *¿Podemos lxs gordxs hablar? Activismo, imaginación y resistencia desde las geografías desmesuradas de la carne*. In: CONTRERA, Laura; CUELLO, Nicolas (orgs.). Cuerpos sin patrones: resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva, 2016.

FORTH, Christopher E.; AIRES, A. *Sentidos do corpo gordo e da gordura na cultura material: além do visual, além do humano e até mesmo além dos corpos.* dObra[s], n. 33, p. 207–218, 2021. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1438. Acesso em: 24 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HARAWAY, Donna. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos Pagu, Campinas, n. 5, p. 7–41, 1995. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em: 18 jun. 2019.

JONES, Amelia. *Estudio*. In: WARR, Tracey. El cuerpo del artista. London: Phaidon, 2006.

LIMA, Juliana Meirelles. *Posicionamentos de adolescentes sobre enunciados de conformação corporal que circulam no Instagram*. 2020. 238 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

MASSON, Lucrecia. *Epistemología rumiante*. Cidade do México: Ediciones Inestables, 2017.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARPINELLI, Roberta S. *A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade*. 2015. 276 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. *Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos*. Fractal: Revista de Psicologia, v. 25, n. 2, p. 391–414, maio/ago. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/j/fractal/a/9w77837Qthmp4bGsDgpgvSG/abstract/?lang=pt. Acesso em: 12 out. 2021.

PRECIADO, B.; MARCONDES NOGUEIRA, F. F. *Quem defende a criança queer?* Jangada: Crítica, Literatura e Artes, v. 1, n. 1, p. 96–99, 2018.

PIVETA, Ruth Tainá Aparecida. *Nas dobras do corpo, outros mundos futuros para agora: poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das corporalidades gordas*. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, 2023. Disponível em: https://hdl.handle.net/11449/251200.

PIVETA, Ruth Tainá Aparecida. *Corpos em disputa: a gordofobia como tecnologia de controle das corporalidades*. In: FERRAZZA, Aniele de Andrade; DUARTE, Daniele Almeida; MEZZARI, Danielly Christina de Souza (org.). Gênero e saúde: articulações na psicologia. 1. ed. Curitiba: CRV, 2025. v. 1, p. 105-120.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. *Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...* 2000. Disponível em: https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Despachos.pdf. Acesso em: 9 jun. 2023.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea*. Revista Philos, v. 10, n. 1, 2002. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10571/7862. Acesso em: 15 set. 2025.

ROLNIK, Suely. *Antropofagia zumbi*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

SIBILIA, Paula. *O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo*. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 25, p. 68–84, 2004. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3286/2544. Acesso em: 22 set. 2018.