

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

**O CORPO GORDO:
diálogos poéticos em Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães**

VITÓRIA
2015

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

**O CORPO GORDO:
diálogos poéticos em Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como
requisito final para obtenção do grau de Mestre em Artes.
Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

VITÓRIA
2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M527c Mello, Júlia Almeida de, 1984-
O corpo gordo : diálogos poéticos em Elisa Queiroz e
Fernanda Magalhães / Júlia Almeida de Mello. – 2015.
168 f. : il.

Orientador: Aparecido José Cirillo.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Queiroz, Elisa, 1970-2011. 2. Magalhães, Fernanda. 3.
Arte. 4. Criação. 5. Figura humana na arte. I. Cirillo, José. II. Uni-
versidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

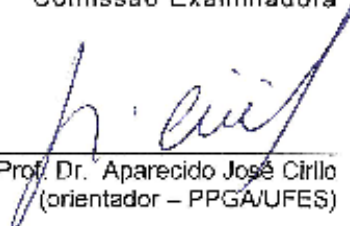
JÚLIA ALMEIDA DE MELLO

**"O CORPO GORDO: DIÁLOGOS POÉTICOS EM ELISA
QUEIROZ E FERNANDA MAGALHÃES"**


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final
para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 04 de maio de 2015.

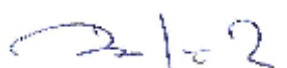
Comissão Examinadora



Prof. Dr. Aparecido José Cirilo
(orientador – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Gisele Barbosa Ribeiro
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher
(membro externo – UFU)

À minha querida família
e ao meu companheiro
de todas as horas. Gratidão eterna!

AGRADECIMENTOS

À FAPES, pelo financiamento do projeto ao longo da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Aparecido José Cirillo pela confiança, ensinamentos, incentivo, paciência e total apoio.

Ao Laboratório de Pesquisa e Extensão em Artes da UFES (LEENA) pela disponibilização de documentos de processo.

Aos professores e demais funcionários do PPGA-UFES.

Às professoras que contribuíram com sugestões enriquecedoras:
Prof^a. Dr^a Gisele Ribeiro e Prof^a Dr^a Beatriz Rauscher.

Ao meu irmão André Almeida de Mello, pelo auxílio incessante com a revisão e formatação do trabalho.

À Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), em especial a Neusa Mendes e ao estagiário Saulo Ferreira (in memoriam) pelo apoio à pesquisa sobre Elisa Queiroz.

Aos colegas de turma, pelos divertidos momentos em sala e pelos enriquecedores debates.

A todos os artistas que participaram, mesmo que indiretamente, desta pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo trazer à tona uma reflexão sobre o corpo gordo na arte contemporânea, tomando como base o projeto artístico de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. Ambas utilizam a própria imagem como ponto de partida em produções que permitem discussões entrelaçadas envolvendo arte, discursos hegemônicos, gênero e política. Queiroz e Magalhães revelam a possibilidade da amplitude do olhar pelo outro através da arte e do próprio corpo refletido em diferentes suportes e superfícies. Em um primeiro momento, buscamos uma contextualização da corpulência no campo da arte, história, medicina e ciências sociais e apresentamos a recorrência do corpo gordo como imagem geradora no projeto de diferentes artistas na contemporaneidade. Mais adiante, adentramos obras de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães, articulando com uma revisão bibliográfica multidisciplinar que permite uma melhor compreensão sobre os jogos de poderes, a situação de gênero e os estudos *Queer*. Os resultados revelam a arte como espécie de prolongamento destes corpos que buscam um lugar livre, ou pelo menos distante, da exclusão e revelam que essas práticas podem ser tidas como uma busca em dar voz aos silenciados e oprimidos.

Palavras-chave: Arte. Corpo. Elisa Queiroz. Fernanda Magalhães. Política. Processo de criação.

ABSTRACT

This thesis aims to bring up a reflection upon the fat body in contemporary art, based on the artistic project of Elisa Queiroz and Fernanda Magalhães. Both use their own images as a starting point in productions that allow intertwined discussions involving art, hegemonic discourses, gender and politics. Queiroz and Magalhães reveal the possibility of amplitude of looking to others through art and their own bodies reflected in different supports and surfaces. At first, we seek a contextualization of corpulence in the area of art, history, medicine and social sciences and present the recurrence of fat body as an image generator in the projects of different artists in the contemporaneity. Further, we present the works of Elisa Queiroz and Fernanda Magalhães, articulating with a multidisciplinary bibliographic review which allows a better understanding about the games of power, situation of gender and Queer studies. The results reveal art as a kind of extension of these bodies that seeks a free place, or at least distance, from exclusion and show that these practices can be taken as a quest to give voice to the silenced and oppressed.

Keywords: Art. Body. Elisa Queiroz. Fernanda Magalhães. Politics. Creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Jacob Thompson. <i>The fastfood supper</i> , 2010. Ilustração	27
Figura 2 - Atribuído a I. Harston. Daniel Lambert , 1808. Óleo s/ madeira, 48 cm x 44 cm (aproximadamente). Stamford Museu	29
Figura 3 - Bosch. Detalhe de <i>The Seven Deadly Sins</i> que enfoca a “gula”, entre 1500-1525. Óleo s/ tela, 120 cm x 150 cm, Prado Museum	31
Figura 4 - Pieter Breughel, Gula , 1558. Gravura, 225 mm x 295 mm. British Museum	31
Figura 5 - Chen Wenling. <i>God of materialism</i> , 2008. Escultura em fibra de vidro, 200 cm x 365 cm x 252 cm, exposta na “ <i>Gods of Materialism</i> ” em Pequim, 2008	32
Figura 6 – Autor desconhecido, Celesta Geyer como Dolly Dimples. Fotografia, [19--]	36
Figura 7 - Autor desconhecido. Dainty Dotty , [19--]. Fotografia	37
Figura 8 - Capa da <i>Physical Culture Magazine</i> , data aproximada: maio de 1936	40
Figura 9 - Anúncio do <i>La parle obesity soap</i> , data aproximada: 1920	41
Figura 10 - Autor desconhecido, Vênus de Willendorf , 24.000-22.000 a.C. Calcário, 11 cm de altura. Museu de História Natural de Viena	43
Figura 11 - Valéria Rey Soto, Vênus de Willendorf , 2011. Caneta, aquarela e marcador s/ papel	44
Figura 12 - Harriet Casdin-Silver, <i>So Venus of Willendorf</i> , 1991. Trabalho com holograma, 6 x 3 polegadas	45
Figura 13 - Barbara Succo, <i>Ladies of Willendorf</i> , 2011. Técnica mista, 60 cm x 71 cm	45
Figura 14 - Brigita Zelca, Vênus de Willendorf , 2010. Vidro reflexivo, monumento situado em frente à Escola de Belas Artes de Letônia	46
Figura 15 - Leonardo da Vinci, Homem Vitruviano , 1490. Lápis e tinta s/ papel, 34 cm x 24 cm. Gallerie dell'Accademia. Fotografia: Luc Viator, 2007	47

Figura 16 - Bruno Braquehais, Étude de nu à la Vênus de Milo, Mademoiselle Hamély , 1853. Fotografia	48
Figura 17 - Sandro Botticelli, As três graças da Primavera , 1482. Têmpera s/ tela, 202 cm x 314 cm	49
Figura 18 - Peter-Paul Rubens, Três graças , 1639. Óleo s/ tela, 221 cm x 181 cm. Museu do Prado, Madri	49
Figura 19 - Johann Zoffany, George Nassau Clavering, 3rd Earl of Cowper (1738-1789) , aprox. 1772. Óleo s/ tela, 51 cm x 45,5 cm. Coleção privada	50
Figura 20 - James Gillray, A voluptuary under the horrors of digestion , 1792. 36,6 cm x 29,5 cm. British Museum	51
Figura 21 - Johann Zoffany, The tribuna of the Uffizi , 1772-8. Óleo s/ tela, 123,5 cm x 155 cm. Royal Collection, Windsor Castle	52
Figura 22 - Pierre Auguste Renoir, Banhista enxugando a perna direita , 1910. Óleo s/ tela, 84 cm x 65 cm. MASP	53
Figura 23 - Anúncio para engordar, promovido pela Ritter & Co, 1891.	54
Figura 24 - Charles Davis Gibson, Gibson girls seaside , 1900. Ilustração.	56
Figura 25 - Alessandra Ambrósio, croquis da primeira coleção da modelo, 2014	56
Figura 26 - Corinne Day, 1995. Fotografia feita com a modelo Kate Moss, representando o <i>heroin chic</i>	58
Figura 27 - Michel Comte, Gisele Bündchen , 1999. Fotografia.	59
Figura 28 - Fernando Botero. Mulher se penteando , 2004. Pintura.	70
Figura 29 - Fernando Botero. Mulher na cadeira , 1995. Escultura em bronze	70
Figura 30 - Fernando Botero. Mulher sentada , 2006. Escultura em bronze	70
Figura 31 - Alberto Godoy. La Fiesta , 2003. Óleo s/ tela. Reprodução disponível na galeria online do artista	71
Figura 32 - Joanna Mallin-Davies, The three graces , 2005. Bronze, 14 x 6 x 6 polegadas. Fotografia: Sissle Honore	72
Figura 33 – Beryl Cook, Nude on a Leopardskin , [19--?] Serigrafia, 38 cm x 61 cm	73

Figura 34 - Ada Breedveld. Fans , [20--?]. Acrílico sobre tela, 60 cm x 50 cm. Reprodução disponível na galeria online da artista	74
Figura 35 - Jenny Saville, Plan , 1993. Óleo s/ tela, 9 x 7 polegadas	75
Figura 36 - Tim Slowinski. Estudo para Chicken Heaven in Harlem , 2002. Lápis, 8 x 6 polegadas, coleção do artista	76
Figura 37 - Tim Slowinski. Chicken Heaven in Harlem , 2003. Acrílico s/ tela, 38 x 32 polegadas, coleção do artista (à venda)	76
Figura 38 - Captura de tela com a busca por <i>fat art</i> no Google	78
Figura 39 - Captura de tela com a busca por <i>fat art</i> no Pinterest	78
Figura 40 - Captura de tela com a busca por <i>fat art</i> no Tumblr	79
Figura 41 - Captura de tela do canal <i>fat art</i> no Youtube	80
Figura 42 - Guerrilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met. Museum? , 1989. Pôster	83
Figura 43 - Jenny Saville, Matrix , 1989. Óleo s/ tela, 213,4 x 304,8 cm. Gagosian Gallery	85
Figura 44 - Laura Aguilar, In Sandy's room , 1989. Fotografia, 47 x 52 polegadas	88
Figura 45 - Brenda Oeulbaum, The Venus of Fonda , 2013. Escultura com páginas de publicações de dieta e exercícios da atriz Jane Fonda. Fotografia: Patricia Izzo	90
Figura 46 - Rebecca Harris, Untitled (red MRI) , 2013. Tecido bordado em ponto cruz	91
Figura 47 - Elisa Queiroz, Macarrão aos frutos do mar , 2003 [em larga escala]	94
Figura 48 - Elisa Queiroz, S/ título , 1998. Técnica mista. Tecido, linha, plástico, espuma, tinta e fotografia. 20 x 12 x 3 cm	97
Figura 49 - Elisa Queiroz, Documento de Processo, [entre 1990 e 2000]	98
Figura 50 - Elisa Queiroz, Documentos de Processo, [entre 1990 e 2000]	98
Figura 51 - Elisa Queiroz, blusas feitas pela artista com uma possível alusão ao topless, [entre 1990 e 2000]	99
Figura 52 - .Documento de processo da artista, roupa de gorda para magra, [entre 1990 e 2000]	99

Figura 53 - Elisa Queiroz, espectador dentro do Confortável , 1998. Instalação. Acrílico, tecido, linha, plástico, espuma. 100 cm x 300 cm x 150 cm	100
Figura 54 - Elisa Queiroz, Confortável , 1998. Instalação. Acrílico, tecido, linha, plástico, espuma. 100cm x 300 cm x 150 cm	100
Figura 55 - Elisa Queiroz, Namoradeira , 1999-2000. Madeira, <i>transfer</i> , tecido, papel, balas e vidro. 250 x 250 x 150 cm	100
Figura 56 - Lucas, Make Love , 2012. Instalação da exposição “ <i>Situation make love</i> ”	101
Figura 57 - Elisa Queiroz, Intempérie de espaço , 2002. Instalação. Ploter, papelão, tecido e plástico	102
Figura 58 - Elisa Queiroz, Wonderbra , 2003. Instalação com vídeo	103
Figura 59 - Elisa Queiroz, painel da instalação Sirva-se , 2002. Transfer, saquinhos de chá, madeira e alumínio. 160 cm de largura	105
Figura 60 - Autoria desconhecida. Cartão postal de Alice Wade, s/d	105
Figura 61 - Elisa Queiroz, Sirva-se , 2002. Detalhe do mural com os módulos de acrílico	106
Figura 62 - Elisa Queiroz, projeto para a instalação de Macarrão aos frutos do mar , 2003. Painel feito com massa de lasanha e papel de arroz. 185 x 88,8 x 0,01 cm	107
Figura 63 - Édouard Manet, Piquenique na relva , 1862-63. Óleo s/ tela, 208 x 264,5 cm. Museu de Orsais, Paris	110
Figura 64 - Elisa Queiroz, Piquenique na relva com formigas , 2004. Impressão em papel de arroz sobre biscoito do tipo “maria-mole”, 170 x 87 x 10 cm	110
Figura 65 - Elisa Queiroz, frames de Free Williams , 2004. Vídeo em baixa resolução	113
Figura 66 - Elisa Queiroz, frame de Free Williams , 2004. Vídeo em baixa resolução	113
Figura 67 – Fernanda Magalhães, performance de “A Natureza da Vida” no Parque Moscoso [em larga escala], 2014. Fotografia: Jean Carlos Oliveira	116
Figura 68 - Fernanda Malgalhães, Gorda 17 , da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1993	118

Figura 69 - Fernanda Magalhães, Fotografia da série “Auto Retrato no RJ”, 1993. Acervo da artista	120
Figura 70 - Fernanda Magalhães, Produções da série “Auto Retrato no RJ”, 1993	121
Figura 71 - Fernanda Magalhães, Trabalho da série “Auto Retrato, nus no RJ”, 1993. Acervo da artista	121
Figura 72 - Fernanda Magalhães, Trabalho da série “Auto Retrato, nus no RJ”, 1993. Acervo da artista	122
Figura 73 - Hannah Höch, From an ethnographic museum , 1929. Fotomontagem e aquarela. 4 x 8 polegadas	122
Figura 74 - Revista Buf, maio de 1996	125
Figura 75 - Joel-Peter Witkin, Female King , 1977. Fotografia	126
Figura 76 - Fernanda Magalhães, Gorda 9 , da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1993	127
Figura 77 - Fernanda Magalhães, Gorda 13 , da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1995	129
Figura 78 - Fernanda Magalhães, Gorda 22 , da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1995	130
Figura 79 - Joyce Tenneson , Trabalho da série “ <i>Transformation</i> ”, 1993	130
Figura 80 - Fernanda Magalhães, Classificações Científicas da Obesidade , dezembro de 2000, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo	134
Figura 81 - Fernanda Magalhães, Performance no Bosque Central de Londrina, referente ao projeto “A Natureza da Vida”, 2011. Fotografia: Graziela Diez	136
Figura 82 - Fernanda Magalhães , Ouro Verde após incêncio , Palco-Balcão, “A Natureza da Vida”, 2013. Londrina. Fotografia: Luciano Pascoal	137
Figura 83 - Fernanda Magalhães, performance de “A Natureza da Vida” no Parque Moscoso, 2014. Fotografia: Jean Carlos Oliveira	138
Figura 84 - Fernanda Magalhães, performance de “A Natureza da Vida” no Píer da Iemanjá, 2014. Fotografia: Jean Carlos Oliveira	138
Figura 85 - Elisa Queiroz, SI título , 1998. Técnica mista	141

Figura 86 - Fernanda Magalhães, da série “Autos retratos, nus no RJ”, 1993. Técnica mista	141
Figura 87 - Elisa Queiroz, peça da obra Álbum de retratos , 1999. Acrílico, maria-mole, biscoito, papel e tinta	142
Figura 88 - Fernanda Magalhães, obra da série “Fotos em conserva”, iniciada em 2000	142
Figura 89 - Elisa Queiroz, S/ título , 1998. Técnica mista. Tecido, plástico, tinta, linhas, espuma e fotografia	144
Figura 90 - Fernanda Magalhães, Gorda 28 , da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1993	144
Figura 91 - Elisa Queiroz, digitalização de fotografia de obra não catalogada, que remete à Willendorf, s/d	145
Figura 92 - Jo Spence e Terry Dennett. Industrialization , da série “ <i>Remodeling Photo History</i> ”, 1981-82. Fotografia	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
------------------	----

PARTE 1

CARDÁPIO DE ENTRADA

1. O CORPO GORDO	22
1.1 EM TORNO DO CORPO GORDO	28
1.2 <i>FREAK SHOWS</i>	35
1.3 A CULTURA DAS DIETAS E O DESEJO DE EMAGRECER	38
1.4 OS IDEAIS DE BELEZA: CONSTRUÇÕES ESTÉTICAS E SOCIAIS	42
1.4.1 As Vênus rotundas	43
1.4.2 Representações clássicas e heranças	46
1.4.3 Moda: desengordurando corpos	53
1.5 O <i>ENGORDAMENTO</i> DA SOCIEDADE	60
1.6 GORDURA E GÊNERO	63
2. GORDURA NA ARTE CONTEMPORÂNEA	68
2.1 <i>FAT ART</i>	77
2.2 MULHERES DE PESO	81

PARTE 2

PRATO PRINCIPAL

3. A ESTÉTICA BEM-HUMORADA DE ELISA QUEIROZ	95
3.1 COMESTÍVEIS	104
3.2 BRINCANDO NA ÁGUA	111
4. O CORPO RUDE DE FERNANDA MAGALHÃES	117
4.1 O PRIMEIRO MOMENTO	119
4.2 O SEGUNDO MOMENTO	124

4.3 O TERCEIRO MOMENTO	132
4.3.1 Subvertendo o poder médico	132
4.3.2 Transcendendo a subjetividade	135
5. A Sobremesa: MEDIAÇÕES POÉTICAS SOBRE O CORPO GORDO EM ELISA QUEIROZ E FERNANDA MAGALHÃES	139
6. O Cafezinho: CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
7. REFERÊNCIAS	152
APÊNDICE	163

INTRODUÇÃO

Quando me deparei com a possibilidade de iniciar um mestrado em Artes, fiquei instigada a pesquisar um pouco mais sobre a arte produzida nas redondezas de Vitória-ES. Interessava-me uma arte subversiva, rebelde, que pudesse me estimular a questionar o mundo, a sociedade, algo da situação que vivemos. Lembrei-me de um folder que eu tinha da exposição de uma artista que havia sido divulgada por uma professora da época da minha graduação em moda. A artista era Elisa Queiroz (1970-2011), e me chamava a atenção a maneira, ousada e irreverente, com que utilizava a sua corpulência em superfícies comestíveis estampadas. Foi assim que toda a pesquisa se iniciou. A forma com que a artista utilizava o próprio corpo poderia permitir uma amplitude dos olhares e estremecer as barreiras envoltas em preconceitos ao corpo gordo. Interessada e pesquisando na internet, me deparei com outra artista, que ainda não conhecia, e que parecia ter uma conversa aproximada. Era Fernanda Magalhães (1962-), que como Queiroz, apresentava uma poética autorreferencial e se apropriava da fotografia para criar novos espaços de subjetivação.

Foi a partir de então que comecei em 2011 uma pesquisa com artistas que utilizavam o corpo gordo como imagem geradora em suas obras e decidi iniciar um levantamento. Encontrei mais de 50 artistas na época, pude perceber que as práticas artísticas relacionadas à corpulência têm sido recorrentes e constatei que um grande número delas aborda o corpo feminino. Muitos artistas, independente do gênero, representam, se apropriam ou simplesmente utilizam mulher(es) gorda(s) em seus trabalhos. Meu orientador e eu observamos que grande parte deles são realizados por mulheres, a maioria

corpulenta, como Queiroz e Magalhães, e podem ser tidos como aparatos de discussão do lugar deste corpo na sociedade. Mesmo considerando que cada um possui as suas particularidades, com produções e intencionalidades distintas, essas obras parecem se encontrar numa rede que permeia um desejo de reavaliar aspectos relacionados a padrões estéticos dominantes e denunciar exclusões.

Tendo como problema de investigação a presença do corpo gordo na arte contemporânea, mais especificamente no projeto poético de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães, vimos a necessidade em iniciar a pesquisa através de uma contextualização deste corpo. Afinal, que corpo é esse?

O corpo gordo tem sido objeto de estudo de diversas áreas, incluindo a da saúde, economia, história e ciências sociais. Sua presença na arte remonta a séculos, e de acordo com o período, cultura (e subjetividade), sua conotação pode variar. Apesar disso, a imagem da corpulência foi sendo construída de forma bastante negativa, sobretudo com os discursos hegemônicos que permeiam a história do ocidente. Mesmo que em determinados momentos e circunstâncias a gordura corpórea tenha sido enaltecida – e associada à fartura e fertilidade, por exemplo – alguns campos como o da medicina e o da religião cristã contribuíram para que fosse vista como doença e/ou algo desmoralizador.

A Parte 1 da nossa pesquisa inicia-se com o capítulo *O corpo gordo*, que explora o contexto no qual esse corpo se situa e os motivos que o levaram a ser visto de maneira negativa, atrelado a tantos preconceitos. Iniciamos a partir de uma abordagem da medicina, que comumente associa gordura com o termo *obesidade* e buscamos a resposta para a pergunta “uma pessoa gorda é obesa?” Em seguida, *Em torno do corpo gordo* adentra alguns discursos médicos e religiosos que revelam a predileção por corpos magros, simbolizados por obediência a dietas e exercícios ou por jejum e aproximação com o divino. Obras como “*The seven deadly sins*” e “Gula”, de Bosch (1450-1516) e Breughel (1525-1569), respectivamente, contribuem para a leitura da gula como pecado e associada à corpulência. O subcapítulo *Os freak shows*

mostra que tais espetáculos podem ser tidos como reflexos da idolatria dos corpos esbeltos e marginalização dos corpos gordos que ia ocorrendo nos Estados Unidos a partir de final do século XIX, e também apresenta performers que viram neles a oportunidade de deslocarem de seus corpos a ideia de piada e grotesco para a provocação. Encontramos conexões com a atitude delas e a das artistas focalizadas na pesquisa. *A cultura das dietas e o desejo de emagrecer* revela a importância da dieta e do emagrecimento para a cultura ocidentalizada e facilita ainda mais a compreensão da visão negativada do corpo gordo. Em *Os ideais de beleza: construções estéticas e sociais* encontramos a influência da moda na produção de modelos de beleza e dividimos o subcapítulo para realizarmos uma síntese da construção de “corpos exemplos” em determinados momentos da nossa história. *As vênus rotundas* apresenta a Vênus de Willendorf (24.000-22.000 a.C) com seus possíveis significados e sua influência no projeto de artistas além de Queiroz e Magalhães, como Valéria Soto (1984-) e Harriet Casdin-Silver (1925-2008). Em *Representações clássicas e heranças* abordamos a busca pela arte ocidental em retratar figuras humanas “perfeitas” e encontramos uma oportunidade para abordar a situação do corpo feminino na arte, como objetificado e sexualizado. *Moda: desengordurando corpos* trata da predileção da moda por uma silhueta mais “enxuta” e do máximo da magreza com a *heroin chic*. No penúltimo subcapítulo, *O engordamento da sociedade*, exploramos como a sociedade ocidental foi se desenvolvendo rumo a um *engordamento*. Em *Gordura e gênero* realizamos apontamentos sobre a associação da valorização do corpo magro direcionada a mulheres ao longo de décadas.

No segundo capítulo desta primeira parte, *Gordura na arte contemporânea*, apontamos alguns artistas escolhidos a partir do nosso levantamento com o intuito de reafirmar a recorrência da corpulência na arte contemporânea. São eles: Fernando Botero (1932-), Alberto Godoy (1960-), Joanna Mallin-Davies (1965-), Beryl Cook (1926-2008), Ada Breedveld (1944-), Jenny Saville (1970-) e Tim Slowinski (1954-). No subcapítulo *Fat art* exploramos o termo como signo de espaços cibernéticos de posituação da gordura, depois de observarmos que ele surge em diferentes redes sociais. Em *Mulheres de peso* apresentamos artistas que parecem estar em sintonia com os discursos de Queiroz e

Magalhães. São elas: Laura Aguilar (1959-), Brenda Oeulbaum (1961-) e Rebecca Harris (1971-). Encontramos aí a oportunidade para iniciar as aproximações destas práticas artísticas com a teoria *Queer* e o movimento feminista.

Tendo feito esta prévia contextualização, passamos então para a Parte 2, que teve como objetivo principal a investigação de trabalhos de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. Ressaltamos a predileção por uma análise a partir do processo criativo dessas artistas. Iniciamos a delimitação do campo de análise com o Capítulo 3, *A estética bem-humorada de Elisa Queiroz*, onde discorremos sobre a artista apresentando a sua trajetória, permeada de ironia e sedução. Em *Comestíveis* analisamos as obras feitas a partir de suportes comestíveis: “Sirva-se” (2002), “Macarrão aos frutos do mar” (2003) e “Piquenique na relva com formigas” (2004). *Brincando na água* traz a análise da videoarte “*Free Williams*” (2004), recheada de bom humor e jogos de palavras.

No Capítulo 4, *O corpo rude de Fernanda Magalhães*, seguimos o mesmo padrão do anterior, discorrendo sobre Magalhães e seus trabalhos. Realizamos um esboço onde observamos três momentos no desenvolvimento do seu projeto artístico. No terceiro momento, considerado por nós como o momento onde os trabalhos encontram-se com uma carga política maior, analisamos com maiores detalhes “Classificações científicas da obesidade” (2007) e “A natureza da vida” (projeto iniciado em 2000).

O capítulo 5 contempla alguns acréscimos a respeito dos entrecruzamentos observados no projeto poético de Queiroz e Magalhães, relacionados a construções sociais que perpassam a ironia, a autorrepresentação, a memória, a identidade e o gênero. O capítulo 6 encerra a pesquisa com as nossas considerações finais.

Por fim, esperamos que nossas linhas e alinhavos deem conta de apresentar algumas reflexões sobre a presença do corpo gordo na arte contemporânea a partir de trabalhos autorreferenciais como os de Queiroz e Magalhães,

entendendo as suas práticas como importantes meios de repensar os valores e discursos imbricados na sociedade.

CARDÁPIO DE ENTRADA

1. O CORPO GORDO

Nossa pesquisa pode ser comparada, de uma maneira bastante descontraída, com um cardápio de restaurante. Os “pratos de entrada” correspondem a esta fase de contextualização que busca fornecer uma sustentação para todo o restante da dissertação. Para analisarmos o corpo gordo na arte e adentrarmos o projeto poético de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães, precisamos descobrir em que contexto este corpo se encontra e o porquê de tantas associações negativas em torno dele. Quais as possíveis causas que levaram a pessoa gorda a ser vista com tantos preconceitos? Existiu algum momento em que a gordura estivesse associada a alguma posição favorável? Afinal, há diferença entre gordura e obesidade?

Com tantas perguntas em mente, recorreremos a alguns autores que poderiam esclarecê-las. Embora o foco do trabalho esteja na arte, algumas considerações vindas das ciências sociais, história, filosofia e medicina foram bem vindas.

Optamos por iniciar pontuando algumas questões do campo da medicina, considerando a potência do seu discurso, sobretudo na sociedade contemporânea, ligado à frequente associação do corpo gordo à doença.

Os médicos Fiona Haslam e David Haslam fizeram um apanhado geral da obesidade na literatura, arte e medicina no livro *“Fat, gluttony and sloth”* (2009). Eles indicam que a “doença”¹ estará em extinção dentro de algumas décadas, devido a, entre outros fatores, avanços na produção de medicamentos e alternativas aliadas à tecnologia para erradicá-la: *“when obesity has been successfully eradicated, it, like smallpox, will be consigned to the history books, art, literature and*

¹ Para a medicina, como veremos a seguir, a obesidade é considerada uma epidemia e ameaça à saúde e, portanto, é tida como uma doença.

*other media*² (2009, p. 3). Através da comparação da obesidade com a varíola, os autores justificam a importância do livro em documentar a “ameaça” e prosseguem sugerindo que as próprias pessoas gordas terão um grande papel nessa extinção:

*Not only do obese people die prematurely, but obesity increases the chances of infertility, reduced libido and erectile dysfunction; and when two fat individuals form a relationship, the risks multiply. Even if pregnancy does occur, the risk of miscarriage, stillbirth and maternal death are increased*³ (HASLAM & HASLAM, p. 3, 2009).

Certamente essas considerações podem ser lidas como equivocadas e até mesmo ingênuas. O discurso que trata o que se chama de obesidade de maneira tão generalizada pode até se aproximar de uma espécie de “fascismo contemporâneo”⁴, sugerindo que todos os corpos devam ser livres do excesso de gordura, dos centímetros a mais e, portanto, “padronizados”, “controlados”. Além disso, o que faz os autores pensarem que todos, em uníssono, querem emagrecer? Embora haja uma epidemia (nos apropriando do termo) de dietas e do desejo de reduzir medidas⁵, devemos levar em conta que existem pessoas que não foram contagiadas pela promessa de felicidade sustentada pelo corpo magro. Pessoas que, como Queiroz, Magalhães e tantas outras, parecem estar satisfeitas com a sua forma ou são indiferentes a qualquer percepção depreciativa relacionada a ela. Em determinadas culturas ou períodos históricos, como apontaremos mais adiante, o corpo volumoso pode ser frequentemente visto como relacionado à fartura, segurança e sensualidade, por exemplo. Assim sendo, não podemos comparar, nem de longe, a obesidade (ou a gordura em sua amplitude) com a varíola, mesmo porque trata-se de uma condição multifatorial, não relacionada somente a fatores biológicos internos ou provocada por agentes externos (como ação de vírus ou bactérias).

Sander Gilman (1944-), estudioso da história das doenças e da cultura norte-

² “Quando a obesidade for erradicada com sucesso, entrará nos livros de história, arte, literatura e outros, assim como ocorreu com a varíola” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 3, tradução nossa).

³ “As pessoas obesas não somente morrem prematuramente, como também possuem maiores chances de infertilidade, diminuição da libido e disfunção erétil. Quando os dois indivíduos da relação são obesos, os riscos se multiplicam. Mesmo se houver gravidez, as chances de aborto e morte da mãe durante o parto são maiores” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 3, tradução nossa).

⁴ Para utilizar o termo de Maria Rita de Assis César (2009), se referindo aos “novos regimes de verdade que produzem o corpo contemporâneo” (p. 269), exigindo que todos sejam iguais, disciplinados e magros.

⁵ Sobretudo em classes de situação econômica favorável.

americana, em “*Obesity: the biography*” (2010), comenta a influência que a medicina exerce na cultura ocidental. “*Medicine is a part of general culture and the general culture is shaped by medicine*”⁶ (2010, p. x). O autor reforça que na contemporaneidade a medicina tem definido a obesidade como um problema de saúde ainda maior do que a tuberculose e a lepra no passado. Segundo ele, ela é tida como uma categoria médica na maioria dos textos antigos, e no ocidente parece não haver sistema médico que não a inclua como doença, ou pelo menos como sintoma, e que não ofereça tratamentos como dieta, acompanhamento psicológico, moral e etc., para promover a “cura”.

O termo “*globesity*” tem sido bastante utilizado nos dias de hoje, inclusive pela Organização Mundial da Saúde (OMS), para abarcar a “epidemia” global da obesidade. Para Gilman, todas as suas implicações não passam de uma recente obsessão com o controle do corpo na sociedade contemporânea e da promessa de saúde universal promovida pela medicina.

A partir dessas considerações apontadas pelo autor, buscamos analisar como esta obsessão foi se desenvolvendo ao longo de séculos e como o preconceito, apoiado não só pela medicina, mas por outros campos como o da religião, foi sendo construído. Partimos inicialmente da necessidade de uma breve distinção entre gordura e obesidade. Uma pessoa gorda é obesa? Qual seria a diferença (ou não há?) entre gordura e obesidade?

Para o “*Chamber’s Twentieth Century Dictionary*”, “*fat*”, que pode ser traduzida do inglês como “gordura” ou “gordo/gorda”, se relaciona ao adjetivo “obeso”, indicando uma possível sinonímia entre as palavras. “Roliço”, “carnudo”, “preenchido”, “grosso”, “encorpado”, “corpulento”, “excesso” e outros vocábulos também aparecem na definição do dicionário. Segundo Haslam & Haslam (2009, p.3), no “*Chamber’s*”, “*fat*” parece ser algo desejável, “[...] *especially when the quality or state of being fat, i.e. ‘fatness’, is then, considered, with it’s ‘fullness of flesh’, richness and fertility*”⁷. Desta forma, “*fat*” só leva conotações negativas no dicionário referido quando

⁶ “A medicina faz parte da cultura em geral e a cultura em geral é moldada pela medicina” (GILMAN, 2010, p. x, tradução nossa).

⁷ “[...] Especialmente quando a qualidade ou o estado de ser gordo condiz com ‘plenitude da carne’, riqueza e fertilidade” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 3, tradução nossa).

associada a outros substantivos como em “*fat-head*” e “*fat-brained*”, que traz no sentido conotativo a ideia de “idiota” ou “estúpido”, ou como advérbio, no caso de “*fatly*” que condiz com “grosseiramente”.

Os autores indicam que na visão médica, no entanto, “*fatness*” e “*to be fat*” não possui nenhuma conotação positiva, pois o acúmulo de gordura corpórea resulta em obesidade, que, segundo a medicina, é uma doença perigosa e que hoje se tornou uma epidemia. De acordo com eles, embora a epidemia seja um fenômeno contemporâneo, a origem da obesidade pode ser traçada há pelo menos 25.000 anos e pode estar relacionada à necessidade de reservas de energia em épocas de falta de alimento e dificuldades com a colheita. Além disso, ela significou, em alguns momentos e em diferentes contextos culturais, elevado status social e fartura ⁸.

Consta no “*Online Etymology Dictionary*” (2001-2014) que “obesidade” se origina do latim “*obesitas*” que significa corpulência, gordura e possui relação com “aquele que come muito, devora”.

Em linhas gerais, trata-se de um termo médico para se considerar determinado grau de gordura corpórea⁹. Na medida em que esse grau aumenta, a “doença” se torna mais perigosa, sendo denominada “obesidade mórbida” ou, ainda, “superobesidade”. “Sobrepeso” também é um termo médico que pode ser confundido com “obesidade”, mas para a medicina seria uma condição antes de se chegar à ela. Um corpo com sobrepeso também possui excesso de tecido adiposo, porém ainda não atingiu o estágio da obesidade. Para a OMS, é o nível intermediário entre “corpo normal” e “obeso”. De acordo com Gilman (2010, p.xi), o termo “obesidade” foi introduzido no inglês no século XVII, como um equivalente de “*adipose*”, derivado também do latim. O cálculo tradicional para se verificar o nível de gordura é feito através do Índice de Massa Corpórea (IMC), com a divisão do peso pela altura ao quadrado. “[...] *Underweight is indicated by a BMI of less than 18.5; normal weight by a BMI of 18.5*

⁸ Ainda hoje existem culturas que valorizam a corpulência. Stearns indica que em alguns países africanos como a Mauritânia, situada no Norte do continente, existem algumas comunidades que possuem a tradição de engordar as mulheres à força (*gavage*) para se casarem. A gordura excessiva, neste caso se relaciona a opulência.

⁹ Lembramos que a classificação da obesidade pode variar dependendo do país.

to 24.9; overweight by a BMI of 25 to 29.9; and obesity by a BMI of 30 or greater”¹⁰. O autor sugere que a própria medicina não tem segurança quanto à precisão destes cálculos. “*The range has been altered downward over time to include more and more individuals in higher risk categories*”.¹¹ A medição da circunferência abdominal também é uma prática bastante utilizada para calcular a categoria a qual o indivíduo pertence. Durante o século XVII, uma cintura que totalizasse pouco mais de 91 cm pertencia tecnicamente a uma pessoa obesa. Hoje a medida recomendada não deve ultrapassar a circunferência de 101 cm em homens e 89 cm em mulheres (HASLAM & HASLAM, 2009).

Existem estudos que diferenciam a obesidade na mulher e no homem. Este último sofreria maiores ameaças de doenças porque teria tendência a acumular gordura abdominal (“formato maçã”). A mulher teria mais facilidade de acumular gordura nos glúteos, quadris e coxas (“formato pêra”), regiões que ofereceriam menos riscos à saúde. De acordo com os autores acima, os gregos também consideravam a diferenciação dos riscos da obesidade através do gênero, indicando que a mulher tinha tendência à infertilidade e o homem à diminuição da expectativa de vida.

No século XIX, o médico alemão Wilhelm Ebstein (1836-1912) descreveu estágios para a obesidade ou, como chamava, “*the high and highest degrees of corpulency*”¹² (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 93). Ebstein dizia que no primeiro estágio da corpulência a pessoa sentia-se confiante e forte, “[...] *appears healthy and in exuberant spirits*”¹³. No segundo, era ridicularizada, “podendo até mesmo rir de si mesma” e, por fim no terceiro e último estágio, a dificuldade de respiração e perda de fôlego seriam recorrentes, assim como o desenvolvimento de algumas doenças como diabetes, gota e anemia.

Como indica o historiador Peter Stearns (2012, p. 45), a medicina, ao criar medidas

¹⁰ “[A condição] abaixo do peso é indicada através do IMC abaixo de 18.5; peso normal é indicado pelo IMC entre 18.5 e 24.9; sobrepeso pelo IMC de 25 a 29.9; e obesidade pelo IMC igual ou superior a 30” (GILMAN, 2010, p. xi, tradução nossa).

¹¹ “A faixa de cálculo foi alterada para baixo [menor índice] ao longo do tempo para incluir mais e mais pessoas em categorias de maior risco” (GILMAN, 2010, p. xi, tradução nossa).

¹² “Os maiores e mais elevados degraus da corpulência” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 93, tradução nossa).

¹³ “[...] aparentando saúde e exuberância” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 93, tradução nossa).

para a gordura e delimitar estágios para o que considera “saudável”, certamente esteve influenciada por diferentes fatores culturais. A moda e os padrões de beleza que foram sendo implantados no final do século XIX nos Estados Unidos e Europa contribuíram para uma posição médica mais radical em relação a tolerância da gordura.

O que faz a medicina considerar a obesidade uma epidemia é o crescimento do IMC da população, observado sobretudo a partir do século XX. Trataremos desse assunto com maiores detalhes no subcapítulo “O engordamento da sociedade”, mas não podemos deixar de antecipar um exemplo que revela a relação da arte com o aumento de peso dos indivíduos. De acordo com estudos divulgados pela BBC Brasil em 2010, as representações de “A Última Ceia”, cena religiosa largamente retratada ao longo de séculos por artistas, sofreram alterações nas porções dos alimentos. Segundo o estudo feito pela Universidade de Cornell, nos Estados Unidos, com o passar dos séculos, a quantidade de comida nos pratos bem como a variedade de alimentos aumentou significativamente. Os especialistas estudaram cerca de 52 pinturas e constataram que “[...] os acompanhamentos, pães e pratos colocados diante de Jesus e dos apóstolos aumentaram, progressivamente, em até dois terços” (PORÇÕES, 2010). Isso nos traduz o aumento do consumo de alimentos ao longo dos anos auxiliado por fatores como maior produção, distribuição, variedade e facilidade de aquisição.



Figura 1 – Jacob Thompson. **The fastfood supper**, 2010. Ilustração. Uma versão de “A Última Ceia” contemporânea, retratando o excessivo consumo de *fastfoods* e a iminência de morte vinculada a isso. Fonte: BBC Brasil, 2010.

Após o desenvolvimento dessas ideias, chegamos à conclusão de que não existe uma delimitação clara e precisa entre “gordo” e “obeso”. De uma maneira geral, ambas as qualidades são frequentemente tratadas como sinônimos, ainda que uma pessoa considerada gorda não possua o IMC no nível de obesidade.

Como forma de esquivar-nos dos conceitos médicos, vamos dar preferência à utilização do termo “gordo” ao invés de “obeso” ao longo da pesquisa¹⁴. Esta é, inclusive, uma alternativa bastante comum entre algumas artistas adeptas da teoria *Queer* que abordaremos mais adiante que utilizam a palavra “gorda”, tão ofensiva em nossos dias, como uma busca da reafirmação da corpulência, distanciando-a da negação.

1.1 EM TORNO DO CORPO GORDO

As relações e visões sobre o corpo gordo variam ao longo da história da humanidade, principalmente no campo da arte, no que se refere ao ideal de beleza. No entanto, na medicina e na religião, em se tratando mais especificamente do cristianismo, podemos nos arriscar a dizer que a ideia de um corpo magro, resultado da obediência às dietas e de práticas de exercícios ou do jejum para aproximação com o divino, foi uma hegemonia na história do Ocidente.

Como estamos falando em história, traremos para a discussão Daniel Lambert (1770-1809), uma espécie de exemplo clássico da obesidade, citado em diversos livros. Ele, que em sua época foi considerado um dos homens mais pesados do mundo (Figura 2), morreu aos 39 anos, sem ter tido aparentemente nenhuma doença ou complicação decorrente de seu peso¹⁵. Apesar disso, a medicina parece generalizar, como já indicamos, insistindo em afirmar que a obesidade é uma condição crônica e um fator de risco para o desencadeamento de diversas doenças: “[...] *even if an obese person is ostensibly healthy, vascular and metabolic changes*

¹⁴ Ainda utilizaremos “obeso” e “obesidade” quando estivermos apontando considerações de autores que fazem uso destes termos.

¹⁵ Assim como Walter Hudson (1944-1991), outro exemplo citado por Haslam & Haslam (2009).

*are almost certainly progressing covertly*¹⁶ (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 12-13). Sob essa ótica, uma pessoa como Lambert jamais poderá ser vista como genuinamente saudável e enfrenta “[...] *the distant end of a spectrum of excess weight, sedentary behavior, disordered eating, poor health and, ultimately, early death*”¹⁷ (p. 16).



Figura 2 - Atribuído a I. Harston. **Daniel Lambert**, 1808. Óleo s/ madeira, 48 x 44 cm (aproximadamente). Stamford Museum. Fonte: BBC – Your paintings, 2014.

Haslam & Haslam também chamam a atenção para a predominância de registros de casos de obesidade em homens ao longo da história ocidental (Lambert, Edward Bright [1721-1750], William Banting [1796-1878], George Cheyne [1671-1743], etc.). As mulheres obesas, quando citadas, geralmente são as que trabalhavam em circos ou faziam performances – e eram a maioria nessa profissão. Isso pode ser mais um indício da exclusão feminina em vários campos e papéis sociais. Quando se fala em obesidade associada à força, grandeza e a outros adjetivos não humilhantes, fala-se em Lambert e não em Celesta Geyer (1901-1982), cuja personagem Dolly Dimples é um exemplo da exploração da gordura excessiva como sinônimo de piada, grotesco e discriminação.

Muito do que diz respeito ao preconceito em torno do corpo gordo tem suas raízes na religião. O cristianismo é um exemplo da propagação da ideia de excesso de

¹⁶ “Mesmo que uma pessoa obesa possa ostentar saúde, é quase certo que sofrerá variações vasculares e metabólicas com o passar do tempo” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 12-13, tradução nossa).

¹⁷ “[...] um longo caminho incluindo excesso de peso, sedentarismo, desordem alimentícia, saúde frágil, até chegar a morte prematura” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 16, tradução nossa).

alimentação como pecado da carne. O desvio de Adão e Eva é comumente associado à gula, um dos sete pecados capitais (HASLAM & HASLAM, 2009).

Os glutões eram uma espécie de vilões da coletividade para o cristianismo. Eram culpados por comerem mais do que deviam e, por consequência, deixarem os outros passarem fome:

*Their act was morally repugnant, not only because they ate in excess, but also because, by eating more than their fair portion, they deprived others. Worse still, as gluttons' thoughts were fixed upon their bellies, their minds were diverted from worshipping God*¹⁸ (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 146).

O cristianismo com frequência utilizava imagens rotundas para denotar imoralidade, sensualidade ou prazeres carnis. Gilman (2010) comenta que com o estabelecimento desta religião, o comer demasiado foi representado no corpo em forma de gordura. Para Santo Agostinho (354-430), o desejo por comida representava o diabo no corpo. O jejum, extremo oposto, era algo incentivado, recomendado, um exemplo de autodisciplina e perseverança. Francisco de Assis (1182-1226), segundo Haslam & Haslam, jogava cinzas na sua comida para perder o sabor que, para ele, aguçava a sensualidade.

Vários artistas, em diferentes momentos, buscaram retratar a gula em suas obras. No detalhe da “*The Seven Deadly Sins*” (entre 1500-1525, Figura 3) de Bosch (1450-1516), observamos no lado direito um homem magro, com roupas e calçados rasgados, bebendo algo sedentamente. Apesar disso, os personagens que possivelmente tomam a atenção no detalhe são corpulentos. Em uma análise breve, um homem gordo parece devorar a refeição, enquanto uma criança, também gorda, que aparenta ser seu filho, pede-lhe uma parte da porção. A mãe, num papel submisso, parece servir a refeição.

¹⁸ “Seu ato era moralmente repugnante não apenas porque comiam em excesso, mas também pelo fato de comerem além da sua porção e privar os outros. Pior ainda, como os glutões detinham seus pensamentos em suas barrigas, seus sentidos eram desviados de Deus” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 146, tradução nossa).



Figura 3 – Bosch. Detalhe de **The Seven Deadly Sins** que enfoca a “gula”, entre 1500-1525. Óleo s/ tela, 120 x 150 cm, Prado Museum. Fonte: en.wikipedia.org/wiki. Acesso em: 06 jul. 2014.

Algumas obras, como “Gula” (1558) de Breughel (1525-1569, Figura 4), carregam a herança medieval de representar cada pecado como um animal de curral – prática comum que, segundo Haslam & Haslam (2009), facilitaria na memorização. No caso da gula, o animal utilizado é o porco ou javali. Observamos que na gravura do artista citado, a mulher que possivelmente se associa a este pecado encontra-se apoiada sobre a mesa e sobre um destes animais.



Figura 4 – Pieter Breughel, **Gula**, 1558. Gravura, 225 x 295mm. British Museum. Fonte: commons.wikimedia.org/wiki. Acesso em: 22 ago. 2014.

É interessante observar que ainda nos dias de hoje a figura do porco aparece em

diversas representações, talvez com o sentido mais extenso que o de gula, abarcando também ganância, corrupção e materialismo. “*God of Materialism*” (2008), expressa a condição da sociedade contemporânea e a sua relação com a cultura de consumo através de um enorme porco com feições humanas que se dispõe no centro de uma multidão de pequenos porcos, idênticos, seguidores. O porco “possuidor do poder” é também o possuidor da maior quantidade de gordura no corpo. A escultura nos remete a ideia de acúmulos e nos faz inferir que, por possuir tanto, esse porco é o “Deus do materialismo” (a frase também funciona ao contrário: por ser o “Deus do materialismo”, esse porco possui tanto). Chen Wenling (1969-) cria essas fusões entre animais robustos e pessoas e parece ridicularizar o culto ao materialismo na contemporaneidade (Figura 5).



Figura 5 – Chen Wenling. *God of materialism*, 2008. Escultura em fibra de vidro, 200 x 365 x 252 cm, exposta na “*Gods of Materialism*” em Pequim, 2008. Fonte: www.juxtapoz.com/current/sculpture-art-by-chinas-chen-wenling. Acesso em: 22 ago. 2014.

Retornando ao raciocínio anterior, ainda que tenha havido alguns momentos de “enaltecimento” da gula, sobretudo no final do século XIX, onde grupos como “*Fat Men’s Clam Bake*” realizavam encontros como “adoradores” da comida, a visão geral que ainda perdura é a de que o glutão está sujeito ao aumento indesejável das medidas, preguiça, diminuição do fôlego, baixa autoestima, entre outros problemas (HASLAM & HASLAM, 2009).

O cristianismo trouxe a visão de que o corpo gordo é uma espécie de reflexo da relação distanciada entre homem e Deus. “*The notion that our bodies are God’s*

*temples was also part and parcel of Western Christianity, beginning with Paul (who demanded that we control our venal appetites)*¹⁹ (GILMAN, 2010, p.32). Diferente dos cristãos, os judeus não deram tanto foco à gordura, apesar da preocupação com dietas. No Talmude, o corpo gordo chega a ser citado, mas não como algo perigoso, seria uma espécie de desviante. Para os judeus a gordura não chegava a ser um “pecado”, mas “[...] *a sign of the lack of self-discipline appropriate for a real man, a real scholar, and could be punished*”²⁰ (GILMAN, 2010, p. 30). Vale destacar que alguns desdobramentos da religião em regiões como a Tunísia são favoráveis à corpulência nas mulheres.

Com o passar dos séculos, podemos observar que, aos poucos, a associação moral e espiritual com a gula e com o próprio corpo gordo foi dando lugar aos estudos médicos. Para Gilman, a classe média²¹ passa a transferir a responsabilidade pela cura da gula para a medicina, deixando de considerar muitas vezes aspectos sociais e morais. As dietas e exercícios, como veremos, passam a ser o meio de “libertação” e, quase que um paradoxo, o meio de “autocontrole”. Foi através da medicina que os indivíduos consideraram o sentido de responsabilidade social e responsabilidade própria. No século XVIII isto se tornou bastante evidente, principalmente devido a trabalhos como “*Discourse on the Nature, Causes and Cures of Corpulency*” (1757), do médico escocês Malcolm Flemyng (1700-1764), que defendia uma análise da obesidade do ponto de vista fisiológico ao invés do moral, que acusava as pessoas gordas de pecadoras ou preguiçosas.

Mesmo considerando as assertivas acima, Gilman atenta que as fusões entre os discursos médicos e a religião não devem ser subestimadas. Segundo o autor, a aproximação entre os dois campos ainda era vista no século XVIII, podendo ser exemplificada pela constante associação da cura através dos alimentos “oferecidos por Deus” e da visão do corpo como algo que deveria ser respeitado como um templo.

¹⁹ “A noção de que nossos corpos são templos de Deus também foi parte integrante do cristianismo ocidental, começando com Paulo (que exigia que controlássemos os apetites imorais)” (GILMAN, 2010, p. 32, tradução nossa).

²⁰ “[...] um sinal da falta de disciplina adequada para o verdadeiro homem, o verdadeiro sábio, e que poderia merecer punição” (GILMAN, 2010, p.30, tradução nossa).

²¹ Classe que, segundo o autor, à medida em que ia se consolidando, aumentava o consumo de alimentos nas refeições diárias e, junto a outros fatores, contribuía para o que a medicina chama de “epidemia da obesidade”.

A ideia de que a obesidade é resultado de determinada fraqueza de espírito (ou da vontade, para sermos mais científicos) passou a ser aceita pela medicina no final do século em questão. Engordamos, nos tornamos obesos, por culpa nossa, por não resistirmos às “tentações”, pensavam muitos médicos (GILMAN, 2010).

Saindo do campo da religião e explorando alguns aspectos culturais norte-americanos, podemos encontrar fortes registros do preconceito em torno do corpo gordo entre os anos de 1890 e 1910. Stearns (2012) explora o que chama de *Turning Point* (“a virada”) ao tratar da discriminação da gordura nos Estados Unidos. De acordo com ele, esse é o período em que a classe média começa a, de fato, combater o excesso de peso.

Embora as dietas datem de longas datas, até o final do século XIX não havia uma preocupação tão generalizada em emagrecer. Elas foram ganhando novas dimensões a partir do final do século XVIII e, segundo o autor, foi nesse período que sua finalidade deixou de ser a de curar doenças e passou a ser a de perder peso.

Diversos acontecimentos fizeram com que os norte-americanos comesçassem a se interessar por uma silhueta mais magra. A consequência disso foi o aumento drástico do desgosto diante de um corpo gordo, que, para o autor, resultou numa “cruzada contra a gordura”. Stearns comenta o quão contrastante é essa visão moderna, tendo em vista que no início do século XIX se priorizava um corpo “carnudo” ou farto. O autor indica que a preocupação com as dietas demorou um pouco mais a alcançar os Estados Unidos – talvez devido à cultura alimentícia da fartura e dos produtos industrializados e altamente calóricos. Na França e em outros países europeus uma década antes já se fazia a associação do corpo magro com a saúde.

Os norte-americanos criaram hostilidade frente à gordura basicamente devido a três elementos importantes: a moda (tanto feminina quanto masculina), novos estímulos para o controle do peso e o aumento dos comentários sobre a corpulência no público em geral (STEARNS, 2012). O vocabulário inglês também havia começado a refletir o preconceito. Nas duas últimas décadas do século XIX começaram a ser usados “*porky*”, “*butterball*”, “*jumbo*”, palavras bastante depreciativas direcionadas a

peessoas gordas.

Segundo Stearns, a Primeira Guerra Mundial também contribuiu para a relevância da magreza e para a busca de uma alimentação equilibrada. Naquele contexto, ser gordo significava ser antipatriota. Entre 1880 e 1920 ocorreu uma mobilização social contra a gordura entre a maioria dos americanos, que para ele estaria relacionada principalmente a questões de condenação moral. A guerra contra a gordura estava instaurada e o vencedor, como se fugisse de um pecado, se libertaria da culpa e da preocupação.

A cultura do emagrecimento aos poucos ia se disseminando. O Havaí, que tratava a corpulência como símbolo de sexualidade e poder, começou a valorizar imagens alternativas de beleza depois da Segunda Guerra Mundial, quando o turismo se tornou maior (STEARNS, 2012). Do outro lado do Atlântico, a priorização do corpo magro também ia sendo reforçada a cada ano.

Os *freak shows*²², que trataremos a seguir, podem ser tidos como parte do resultado desta idolatria do corpo esbelto e consequente marginalização do corpo gordo, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa. O interesse por esse tipo de espetáculo aumentou no final do século XIX e início do século XX, assim como a participação de pessoas gordas nas apresentações. Vejamos algumas características desses shows.

1.2 *FREAK SHOWS*

Os *freak shows* e circos parecem retratar muito bem o “fascínio” em torno do corpo excessivo que, como vimos, começa a ser visto de maneira bastante negativa a partir do final do século XIX nos Estados Unidos. Celesta Geyer (Figura 6) é um nome muito famoso nesse campo. A atriz e performer circense via na piada em torno de seu corpo uma maneira de ganhar dinheiro. Fazia as pessoas rirem e recebia para isso.

²² Também conhecidos como *sideshow*s.



Figura 6 – Autor desconhecido, Celesta Geyer como Dolly Dimples, [19--]. Fotografia. Fonte: <http://www.sideshowworld.com/40-ATS/Dolly1/Celsta.html>. Acesso em: 22 jul. 2014.

Embora a performer não tivesse a intenção de emagrecer, viu a necessidade de fazer uma dieta restrita nos anos de 1950, após ter sofrido um enfarto. A partir daí, a Geyer estigmatizada pelos “shows de horrores” emagreceu consideravelmente, passando então a promover a perda de peso. Uma drástica mudança de postura que pode estar relacionada ao possível descontentamento com o peso anterior.

O interesse pelos *freak shows* aumentou no final do século XIX e início do século XX em países europeus e nos Estados Unidos. Popularizados no século XVI na Inglaterra sob o reinado de Elizabeth I (1533-1603), a espécie de circo passeava pela Europa com apresentações de pessoas que, de alguma forma, fugiam dos padrões de “normalidade”. As corpulentas se incluíam nesse grupo, confirmando a sua associação ao estranho, particular, anômalo.

De acordo com Haslam & Haslam (2009), existiam categorias para esses personagens. Os “*born freaks*” eram aqueles portadores de alguma anomalia genética (gêmeos siameses, por exemplo), os “*made freaks*” eram aqueles que não nasceram “estranhos”, mas se tornaram assim (mulheres tatuadas e mulheres com cabelos enormes se enquadravam nesta categoria) e os *novelty acts* eram os que usavam suas práticas incomuns nas apresentações (como engolir espadas e cuspir fogo). Segundo os autores, as pessoas gordas não se enquadravam em nenhuma

destas categorias, já que poderiam ser interpretadas tanto como “*made freaks*” (justificado pela suposta inatividade e excesso na alimentação) quanto como “*born freaks*” (já que muitos se apresentavam em família, fato que comprovaria que a “estranheza” possuía histórico familiar ou, ainda, que poderiam ser vítimas de problemas glandulares de nascença).

No final do século XIX, a participação de pessoas gordas se popularizou e havia nas apresentações ao menos um número que as incluísse. Para aquelas pessoas os shows poderiam ser uma possibilidade de ganhar dinheiro com uma aparência que era considerada, além de tudo, exótica. A concorrência entre elas era tão grande que muitas tiveram que inovar criando cartões postais (que serviam como *folders*) ou de visita. De acordo com Haslam & Haslam, era comum entre estes artistas mentir o peso, usar roupas com enchimento ou divulgar cartazes com desenhos que exageravam suas formas para chamar ainda mais a atenção do público.

Com a popularização das pessoas gordas nos shows, muitas performers viram a oportunidade de deslocarem de seu corpo a ideia de piada ou do grotesco para a ideia de provocação. Apelidos com conotações sexuais e cenas de nudez passaram a fazer parte de inúmeros espetáculos protagonizados por elas, em alguns dos quais permitiam que o público as tocasse. Desta forma, abriam o caminho para repensamentos sobre o lugar do corpo feminino gordo. As apresentações de Dainty Dotty (1909-1952) se incluem nessa categoria (Figura 7).



Figura 7 – Autor desconhecido. **Dainty Dotty**, [19--] . Fotografia. Fonte: www.findagrave.com, 2003.

Outra performer conhecida nos shows de excentricidades recentes é Katy Dierlam (1950-). Segundo Braziel e LeBesco (2001), que exploram a utilização da corpulência como transgressão, ela entrou para o universo dos *freak shows* se apresentando como uma *fat lady* de um senso profundamente político. Dierlam, incorporando a personagem Helen Melon, teve a oportunidade de confrontar as questões sociais concernentes ao seu corpo, ganhando segurança de si. Aceitar uma performance como *fat lady* significava deixar de se esconder, deixar de esconder qualquer excesso. O que poderia ser uma “anomalia ou deficiência” na vida poderia se tornar uma resistência ou um protesto nos espetáculos (BRAZIEL; LEBESCO, 2001).

Veremos mais adiante como existem conexões entre as atitudes dessas performers e as das artistas focalizadas na pesquisa. Abaixo apontaremos a importância da dieta e do emagrecimento para a cultura ocidentalizada).

1.3 A CULTURA DAS DIETAS E O DESEJO DE EMAGRECER

O estudo das dietas de emagrecimento facilita ainda mais a compreensão da visão negativa do corpo gordo. O conceito de dieta, já pensado no Antigo Egito, foi bastante explorado durante a Antiguidade Clássica. Seu nome origina-se do grego “*diaita*”, que significa “estilo de vida”. Hipócrates (460 a.C-370 a.C), um dos precursores da medicina ocidental, já indicava que atividades físicas, aliadas a uma boa alimentação, garantiriam um bom funcionamento do organismo. De acordo com Gilman (2010), a gordura como categoria patológica aparecia nos textos de Hipócrates relacionada a humores. Seu discípulo Políbio (203 a.C- 120 a.C) deu continuidade aos estudos, relacionando exercícios e controle de alimentação a perda de peso, embora a medicina ainda não considerasse a necessidade de redução de medidas²³ (HASLAM & HASLAM, 2009).

Anos mais tarde, Galeno de Pérgamo (130 d.C-200 d.C), considerando a tradição hipocrática das dietas, introduziu a ideia de moderação e equilíbrio, esboçando que

²³ Observamos que embora a medicina não exercesse um papel tão considerável no quesito emagrecimento, já havia naquele período o desejo em se tornar mais magro.

o controle seria uma peça fundamental na alimentação, o que trouxe uma dimensão moral à comida. A medicina da época passou a reconhecer que pessoas com maior acúmulo de gordura tendiam a morrer mais cedo do que aquelas que eram magras. De acordo com os Haslam & Haslam (2009), Plutarco (45 d.C-120 d.C) já havia feito a conexão entre saúde e peso e costumava dizer que o corpo não devia ser sobrecarregado com excesso de comida²⁴.

Durante a Idade Média, o médico detinha o poder de desenvolver dietas conforme a necessidade do paciente e a determinava segundo o estilo de vida e tipo físico, porém apenas os que possuísem condições financeiras suficientes poderiam usufruir do serviço. De maneira geral, devia se evitar o exagero durante as refeições para escapar de problemas digestivos e evitar “perturbar os humores” do corpo.

A ideia de contenção alimentar para evitar engordar permaneceu praticamente intacta com o passar dos anos. Mesmo durante o século XVII, período em que a corpulência era algo aceitável e por vezes desejável, a medicina reiterava os malefícios da adiposidade, estabelecendo severas associações com doenças. E assim se consolidava como uma forte responsável pelo medo social da gordura: “[...] *medical professionals were to a great extent responsible for generating a nascent fear of fat*”²⁵ (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 86). Os autores também salientam a ampla utilização de remédios para emagrecer e consequências que levavam inclusive à morte já nesse período. Foi também quando surgiu a literatura especializada em alimentos “saudáveis” e “não saudáveis”, como o “*Diaeticon*” (1682) publicado por Johann Elsholtz (1623-1688) (GILMAN, 2010).

No século XVIII, a medicina promovia ainda mais o emagrecimento, associando a gordura à inatividade, sonolência e desânimo. Segundo Haslam & Haslam, médicos como Thomas Wood (1779-1831) se tornavam espécies de “gurus das dietas” e fortaleciam o discurso da obesidade como sinal de morte prematura.

No século seguinte, países como a Inglaterra e os Estados Unidos distribuía

²⁴ Pensamento já defendido por Aristóteles (384 a.C-322 a.C).

²⁵ “[...] os médicos foram em grande parte responsáveis pelo surgimento do medo da gordura” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 86, tradução nossa).

folhetos sobre dieta e nutrição, o que contribuiu para a disseminação dessas informações entre a classe média. “*Diet, weight and life span assumed new importance and efficient bodies, devoid of excess fat, became the desirable norm. Losing weight gained in popularity*”²⁶ (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 90).

Ainda de acordo com os autores, no final do século XIX, a revista norte-americana “*Physical Culture Magazine*” influenciava o público com matérias voltadas para “a adoração narcisista do corpo perfeito” (p. 118, tradução nossa) e incluía dietas, conselhos de preservação da saúde e dicas de atividades físicas. O peso ideal tornava-se uma necessidade em vista de incontáveis anúncios de publicidade sugerindo o emagrecimento.

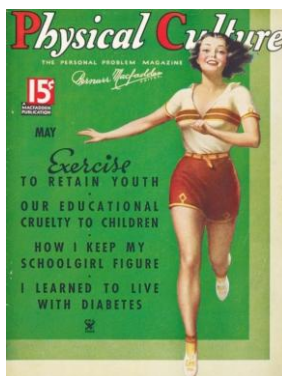


Figura 8 - Capa da **Physical Culture Magazine** no século XX, data aproximada: maio de 1936. Observa-se, já nesse período, a preocupação com a manutenção da juventude. Fonte: Wolfsonian-fiu library, 2013. Acesso em: 15 ago. 2014.

Para Haslam & Haslam, hoje a revista possivelmente seria vista sob outra ótica, podendo ser acusada de promover uma certa obsessão pelo corpo perfeito, aliada à uniformização dos jovens, disseminada pela precisão militar dos exercícios sugeridos e frequentes citações de Mussolini. Neste momento do livro, os autores parecem menos radicais e sugerem que “*Physical Culture Magazine*” era preconceituosa com os obesos e que, inclusive, os acusava de antipatriotismo durante a guerra por comerem mais do que compartilhavam. Bernarr Macfadden (1868-1955), idealizador da revista, frequentemente associava excesso de gordura com preguiça, lentidão e estupidez.

²⁶ “Dieta, peso e vida prolongada ganharam importância e corpos eficientes, livres de gordura, tornaram-se a norma desejável. Perder peso ganhou popularidade” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 90, tradução nossa).

Nas primeiras décadas do século XX, as dietas e os exercícios se expandiram ainda mais. À medida que a sociedade se desenvolvia econômica e industrialmente, novas alternativas para a eliminação de gordura foram surgindo.



Figura 9 – Chemical Company Norwood, anúncio do **La parle obesity soap**, data aproximada: 1920. Sabonete que prometia eliminar a gordura, de origem norte-americana. Fonte: www.dailymail.co.uk, 2013. Acesso em: 15 ago. 2014.

O crescimento no índice de obesidade e sobrepeso também é um fator a se considerar quando falamos em proliferação de “tratamentos”. A indústria farmacêutica passou a abarcar o “sistema do emagrecimento” e a investir na comercialização de medicamentos que prometiam induzir a perda de peso, sem a necessidade de dietas ou exercícios. *Antipon* foi um dos produtos amplamente comercializados, e era divulgado junto à ideia de que sem saúde não haveria beleza. Como tantos outros, não trazia muitos efeitos e promovia a discriminação por julgar que pessoas gordas não eram elegantes ou belas (HASLAM & HASLAM, 2009).

Estrelas do cinema norte-americano também se submetiam a riscos para a manutenção do peso. De acordo com os autores, atrizes como Judy Garland (1922-1969), Marilyn Monroe (1926-1962) e Elizabeth Taylor (1932-2011) foram viciadas em pílulas de emagrecimento em determinada época de suas carreiras. A cantora gospel Dinah Washington (1924-1963) morreu de overdose de pílulas de dieta e a performer de *freak shows* Celesta Geyer, que comentamos na seção anterior, também foi vítima da compulsão por esses medicamentos.

Stearns (2012) reforça que no início do século XX houve uma proliferação de dietas voltadas ao público feminino. Os veículos de comunicação, como revistas

especializadas em moda e beleza, também auxiliavam na divulgação e promoção do emagrecimento entre as mulheres.

De lá para cá, o número de dietas só vem aumentando. O processo continua muito parecido: começam a fazer sucesso entre pessoas da fama e logo estão estampadas em capas de revistas. Mas, como os meios de comunicação se expandiram, podemos nos arriscar a dizer que elas talvez estejam mais “viralizadas”.

1.4 OS IDEAIS DE BELEZA: CONSTRUÇÕES ESTÉTICAS E SOCIAIS

A moda, assim como a medicina, tem um papel fundamental na produção de modelos de beleza. A hegemonia da magreza é bastante sustentada por este importante canal. Prova disso é um estudo feito a partir das publicações da Vogue, onde se observou a drástica diminuição das medidas das modelos entre 1910 e 1981 (HASLAM & HASLAM, 2009). Conforme se passavam os anos do século XX, os corpos contemplados nas passarelas e revistas se tornavam ainda mais magros.

Para Stearns (2012), os ideais de beleza são como qualquer convenção social ou regra. São, portanto, relacionados ao poder. O indivíduo que controla sua gordura corpórea numa sociedade que enaltece o físico esbelto é tido como autocontrolado. Neste contexto, ele é como alguém admirado e, portanto, de alguma forma, mais poderoso do que os que fracassam e comem “além da conta”. Devemos nos lembrar sempre que a hostilidade e o rebaixamento do corpo gordo originam-se de uma ampla gama do campo cultural, incluindo a medicina, a ciência, padrões artísticos, questões religiosas e, ainda em consonância com o autor, uma tentativa de estabelecer uma espécie de código de ética em um contexto de radicais mudanças a todo momento.

Sabemos que a percepção em torno do ideal de beleza varia de acordo com a época e cultura. Portanto, trataremos de realizar uma síntese da construção de “corpos-exemplos” em determinados momentos da nossa história.

1.4.1 As Vênus rotundas

A Vênus de Willendorf (Figura 10) talvez seja a estatueta descoberta em sítio arqueológico mais citada quando se trata de formas rotundas. Ela foi encontrada na Áustria em 1908 e data de aproximadamente 24.000-22.000 a.C.



Figura 10 – Autor desconhecido, **Vênus de Willendorf**, 24.000-22.000 a.C. Calcário, 11 cm de altura. Museu de História Natural de Viena. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/vênus_de_Willendorf. Acesso em: 27 ago. 2014.

Willendorf chama a atenção pelos volumes na barriga, seios e genitálias. Os braços são bastante discretos, quase imperceptíveis. A figura parece não possuir rosto nem pés e pode estar usando um tipo de penteado.

Foram encontradas aproximadamente 60 imagens de Vênus que sobreviveram ao Paleolítico e que receberam esse título, irônico, de arqueólogos austríacos, que as consideravam desprovidas de beleza (HASLAM & HASLAM, 2009). A Vênus de Lespugue, também bastante citada, parece ser do mesmo período e difere da de Willendorf por possuir um tronco mais longo e maior volume nas pernas e região glútea. Entre 8000 e 5500 a.C, período que coincide com a introdução da agricultura e com o assentamento de grupos humanos, inúmeras “deusas-mães” foram produzidas em diferentes partes da Europa, muitas possuindo características em comum, como ausência de face (ou cabeça) e pés e braços discretos e pequenos. Há bastante especulação sobre o significado dessas esculturas. A explicação mais plausível as relaciona à colheita e fertilidade, mas o estudioso Richard Klein, que

compartilha um artigo no livro organizado por Braziel e Lebresco (2001), não descarta a ideia de que representam algum ideal de beleza.

Artistas que veremos no decorrer da pesquisa, incluindo Queiroz e Magalhães, pareceram se apropriar desses possíveis significados, “fertilidade” e “beleza”, e apresentaram propostas artísticas relacionadas a famosa estatueta. A Vênus de Willendorf, além de possivelmente ser a mais citada das vênus pré-históricas, parece ser também a vênus mais representada no campo artístico. Muito em breve veremos como estas esculturas, sobretudo a de Willendorf, inspirou trabalhos de Brenda Oelbaum (1962-), Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. Abaixo apresentaremos algumas outras artistas que se apropriaram, reinterpretaram e/ou ressignificaram essa vênus.

O primeiro trabalho (Figura 11) pertence a Valéria Soto (1984-), foi realizado quando a artista estava grávida e possivelmente teve relação com o sentido de fertilidade que a Vênus carrega. A poética de Soto está diretamente associada à natureza e principalmente às flores e suas variedades cromáticas.



Figura 11 – Valéria Rey Soto, **Vênus de Willendorf**, 2011. Caneta, aquarela e marcador s/ papel. Fonte: www.valeriareysoto.com/galeria/venus/venus-de-willendorf. Acesso em: 28 ago. 2014.

Harriet Casdin-Silver (1925-2008) foi uma das pioneiras do trabalho com hologramas nos Estados Unidos. Também trouxe grande contribuição para a arte feminista. Aqui (Figura 12) a artista faz a correspondência de um corpo (real) feminino com o da escultura de Willendorf, reforçando as camadas e volumes com jogos de luzes.



Figura 12 – Harriet Casdin-Silver, **So Venus of Willendorf**, 1991. Trabalho com holograma, 6x3 polegadas. Fonte: Berkshire Fine Arts, 2008.

A versão de Barbara Succo (Figura 13) também se parece com um trabalho de resistência, justificado pela relação do corpo da Vênus com o de várias outras mulheres que vivem na contemporaneidade e sofrem com a discriminação em torno da corpulência.



Figura 13 – Barbara Succo, **Ladies of Willendorf**, 2011. Técnica mista, 60 x 71 cm. Fonte: Art gallery of Mississauga, 2011.

Na Figura 14, Zelca (1986-) parece brincar com a repaginação da Vênus, tornando-a “contemporânea” com material reluzente e mudança na postura (Willendorf possui

as pernas juntas e sem pés e esta Vênus, apesar de também não possuir os pés, se equilibra em apenas uma perna, como num passe de dança).



Figura 14 – Brigita Zelca, **Vênus de Willendorf**, 2010. Vidro reflexivo, monumento situado em frente à Escola de Belas Artes de Letônia. Fonte: Dianas Gada Balva, 2010.

1.4.2 Representações clássicas e heranças

Durante vários séculos, artistas buscaram uma fórmula que pudesse retratar a figura humana em sua forma perfeita. As ideias de Platão inferiam que “[...] *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*”²⁷ (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 187). No período clássico era frequente a associação da palavra “harmonia” com a ideia de força, saúde e beleza, e a escultura tinha como base a proporção.

O ideal de beleza clássico foi buscado pelos artistas em diversos períodos históricos. Leonardo da Vinci (1452-1519) expressa a herança clássica com o “Homem Vitruviano” (1490, Figura 15), um desenho feito em um de seus diários de uma figura masculina em duas posições sobrepostas, inscrita em um quadrado e em um círculo.

²⁷ “Um homem divino deve possuir uma forma matematicamente perfeita – o círculo e o quadrado – tendo assim proporções humanas ideais, de acordo com as harmonias fundamentais da natureza” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 187, tradução nossa).

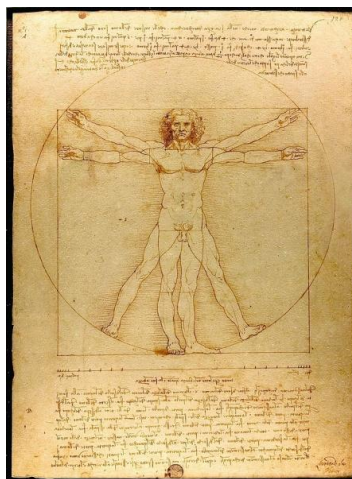


Figura 15 – Leonardo da Vinci, **Homem Vitruviano**, 1490. Lápis e tinta s/ papel, 34 x 24 cm. Gallerie dell'Accademia. Fotografia: Luc Viator, 2007. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano. Acesso: 1 set. 2014.

O desenho ainda hoje é tido como um cânone do corpo humano, e suas medidas são calculadas a partir da cabeça (que corresponde a 1/8 do tamanho do corpo). Teria sido baseado 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 (80-70 a.C- 15 a.C)²⁸.

A origem da ideia de perfeição das formas humanas parece estar na busca dos gregos pela aproximação do homem com o divino. Segundo Haslam & Haslam (2009), os atletas que participavam dos jogos olímpicos eram glorificados por sua forma física tanto quanto pelas habilidades desportivas, e por isso eram considerados semelhantes a deuses. Os autores sugerem que a escultura de Apolo poderia ser uma resposta a essa aproximação “homem” e “divino”. A prática de atividades físicas e a boa forma eram um *sine qua non* para o bem viver na Grécia. Podemos insinuar até uma espécie de ditadura do corpo esculpido por exercícios, onde ser magro demais ou gordo demais era considerado “desordem”. “*Accompanying beauty and physical perfection were an ‘ideal’ moral attribute; the beautiful were good and, by extension, the ugly or unseemly were bad*”²⁹ (p. 188).

²⁸ Cf. <http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/leonardo.html>. Acesso em: 1 set. 2014.

²⁹ “A beleza, acompanhada da perfeição física, era um atributo moral ‘ideal’; o belo era bom e, por extensão, o feio ou o que fugia do belo era ruim” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 188, tradução nossa).

Cabe lembrar que os treinos no ginásio eram permitidos apenas para os homens e que as mulheres eram excluídas da vida pública. Os corpos masculinos nus foram amplamente retratados em esculturas no período clássico, mas os femininos raramente apareciam com alguma parte desnuda, devido ao tabu em torno da sexualidade da mulher. Segundo Haslam & Haslam (2009), levaram anos para que os gregos passassem a pensar em um *status* para o corpo feminino considerando as proporções ideais. A Vênus de Milo (100 a.C) seria um exemplo de tais proporções, que perduram até hoje (embora, de acordo com esses autores, há quem considere seus quadris muito largos para ser um padrão atual). Abaixo (Figura 16) vemos uma fotografia de Bruno Braquehais (1823-1875) brincando com as proporções da Vênus (posicionada ao fundo esquerdo da imagem) e as da modelo, que deixa cair “displícitamente” a faixa de tecido que cobre seu corpo. Um exemplo forte da frequente situação da mulher na arte. Como aborda a historiadora e crítica de arte Rosalyn Deutsche (1946-) em “*El rudo museo de Louise Lawler*” (2006), a mulher, quando aparece em produções artísticas, geralmente é aquela que é observada e tem seu corpo fetichizado.



Figura 16 – Bruno Braquehais, *Étude de nu à la Vénus de Milo, Mademoiselle Hamély*, 1853. Fotografia. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bruno_Braquehais_étude_de_nu.jpg Acesso em: 1 set. 2014.

As figuras femininas de Botticelli (1445-1510) são outras que frequentemente são associadas à perfeição física, mesmo que sejam mais alongadas que as gregas. A versão gótica também serviu como modelo de corpo ao longo da história da arte.



Figura 17 – Sandro Botticelli, **As três graças da Primavera**, 1482. Têmpera s/ tela, 202 x 314 cm. Fonte: [en.wikipedia.org/wiki/Primavera_\(painting\)>..](http://en.wikipedia.org/wiki/Primavera_(painting)>..) Acesso em: 1 set. 2014.

De acordo com Haslam & Haslam (2009), há quem compare esse cânone com as modelos de passarela do século XX. Como veremos em breve, a moda conhecida como *heroin chic* trouxe uma ideia de corpo composto praticamente por “pele e osso”. Um visual desgastado pela possível utilização de entorpecentes e pouco consumo de alimentos, resultando muitas vezes em anorexia ou até em morte.

E o que dizer dos trabalhos de Rubens (1577-1640)? As “Três graças” do artista barroco certamente contrastam com as de Botticelli. Vejamos abaixo (Figura 18):



Figura 18 – Peter-Paul Rubens, **Três graças**, 1639. Óleo s/ tela, 221 cm x 181 cm. Museu do Prado, Madri. Fonte: [en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Graces_\(Rubens\).](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Graces_(Rubens).) Acesso em: 2 set. 2014.

Os nus de Rubens são mais ousados, voluptuosos, volumosos. Haslam & Haslam lembram que o contexto do artista era outro. Estava em Flanders, no século XVII, onde a gula e a rotundidade eram amplamente difundidas.

Não é de nosso interesse criar um panorama histórico rígido, passando por todos os séculos e fases, mas cabe ressaltar que na Inglaterra do século XVIII artistas eram encorajados a copiar os “grandes mestres”, considerando os ideais clássicos de beleza e proporção. Apesar disso, o pintor, gravador e ilustrador inglês Hogarth (1697-1764) preferiu criar seu próprio padrão e desenvolveu o “*Analysis of Beauty*” (1753), onde sugeria que não seriam qualidades como o sublime ou a graça que trariam a fórmula da beleza perfeita, mas sim algo baseado diretamente na natureza, que representasse uniformidade e regularidade, e que foi traduzido por ele como a “curva em S”. Haslam & Haslam (2009) comentam que para o artista a elegância estava relacionada à postura e às curvas, e quanto menos “serpentino” fosse o corpo, menos harmonioso e equilibrado seria.

É interessante observar que nas representações de personagens masculinos essas ideias (de sublime, equilíbrio, proporção) pareciam não se aplicar tanto. Enquanto as figuras femininas eram com intensa frequência baseadas nos padrões clássicos, as masculinas pareciam “ter a liberdade” para escapar disso. Analisemos a Figura 19, que mostra um dos trabalhos do pintor alemão radicado na Inglaterra Johann Zoffany (1733-1810):



Figura 19 – Johann Zoffany, **George Nassau Clavering, 3rd Earl of Cowper (1738-1789)**, aprox. 1772. Óleo s/ tela, 51 x 45,5. Coleção privada. Fonte: en.wikipedia.org/wiki/File:George_Nassau. Acesso em: 10 jun. 2013.

Nela, o pintor neoclássico não considerou muito as proporções sugeridas pelos antepassados gregos. Possivelmente buscou retratar a figura nobre tal qual era, com volume na região abdominal. Isso parece ter significado algo positivo, de respeito. Um nobre comumente desejava demonstrar riqueza e fartura nas suas obras. Afinal,

que melhor símbolo para isso naquele contexto do que a gordura? No século XVII, Frans Hals (1582-1666) fazia o mesmo ao retratar cidadãos da aristocracia de Haarlem, na Holanda. Nas obras, robustez e gordura representavam prosperidade e sucesso. Muitos governantes ao longo dos séculos utilizavam inclusive acessórios que deixassem as roupas acolchoadas e mais volumosas, para assim impor respeito. A gota, durante o século XVII e XVIII, era relacionada à obesidade e considerada uma doença da nobreza (HASLAM & HASLAM, 2009).

Para os ingleses ser gordo, além de impor respeito e indicar *status*, poderia ser um símbolo de patriotismo³⁰. Existem charges que brincam com o tema, uma das quais reúne Daniel Lambert e Napoleão. Lambert, como vimos, é o extremo da grandeza e volumeza e Napoleão é retratado magro, franzino. De acordo com os autores acima, em uma charge de autoria desconhecida, Lambert representa o legítimo inglês, acompanhado de refeições variadas e em larga escala, ao passo que Napoleão se alimenta apenas com um prato de sopa, o que pode denotar fraqueza.

Na linha da sátira, caricaturistas como James Gillray (1757-1815) desconstruíam esses sentidos dos “excessos da carne”, mostrando o lado da corpulência associada à falta de controle, fraqueza e, em se tratando de governo, ineficiência. O Príncipe de Gales George (1762-1830), que mais tarde se tornou George IV, palita os dentes após uma completa refeição (Figura 20).



Figura 20 – James Gillray, ***A voluptuary under the horrors of digestion***, 1792. 36,6 cm x 29,5 cm. British Museum. Fonte: The guardian, 2012.

³⁰ Pensamento que se opõe ao dos norte-americanos que, principalmente em virtude das consequências das guerras, consideravam a gordura um símbolo do antipatriotismo.

Parece saciado, os botões das roupas não se fecham. As bochechas levemente rosadas, junto às garrafas vazias de vinho, indicam que bebeu bastante. O aposento encontra-se desordenado, com indícios de jogos e apostas, reforçando a ideia de um péssimo governante.

Passemos para a obra “*The Tribuna of the Uffizi*” (1772-8) para reafirmarmos nossa ideia:



Figura 21 – Johann Zoffany, *The tribuna of the Uffizi*, 1772-8. Óleo s/ tela, 123,5 cm x 155 cm. Royal Collection, Windsor Castle. Fonte: [en.wikipedia.org/wiki/Tribuna_of_the_Uffizi_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tribuna_of_the_Uffizi_(painting)). Acesso em: 4 set. 2014.

A pintura, que mostra a galeria Uffizi de Florença, teria sido encomendada pela rainha Charlotte (1744-1818), que não conhecia a Itália. Vejamos o que constatamos: (1) antes de tudo, a obra reafirma a ausência da mulher no fazer artístico. Os personagens, que aparecem interagindo uns com os outros, *connoisseurs*, diplomatas e visitantes, são homens. Todas as obras que estão sendo apreciadas foram feitas por homens. (2) Os homens ali presentes não possuem corpos “idealizados”, seguindo alguma proporção grega ou vitruviana, ou ainda a “curva em S”. Estão provavelmente representados como eram. (3) As mulheres aparecem sim, nos quadros e esculturas, e diferente dos homens, que interagem na galeria, não estão representadas como realmente eram (até porque algumas nem existiram). São idealizadas, sacralizadas, ou ainda, fetichizadas.

Outro artista que retratou corpos femininos volumosos foi Renoir (1841-1919). Ele, assim como Rubens, tem grande popularidade nesse tipo de representação. Cabe lembrar que mesmo libertando as formas femininas das proporções e equilíbrios gregos, as mulheres ainda estavam, muitas vezes, condicionadas ao papel de sedução e sensualidade na arte.



Figura 22 – Pierre Auguste Renoir, **Banhista enxugando a perna direita**, 1910. Óleo s/ tela, 84 cm x 65 cm. MASP. Fonte: commons.wikimedia.org/wiki/File:Renoir_-_Banhista_Enxugando_a_Perna_Direita.jpg. Acesso em: 2 set. 2014.

Na realidade, o que a história da arte revela é que as mulheres, por muito tempo, foram tidas como objeto de contemplação dos homens e seus corpos foram frequentemente traduzidos como aparatos sexuais. Filipa Vicente (2012) aborda essa questão com maestria em “A arte sem história: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)”. A historiadora de arte, que enfoca correntes do feminismo em seus estudos, afirma que as mulheres, enquanto objeto de observação e criação masculino, são uma das tipologias mais persistentes da representação artística ao longo da história da pintura ocidental e discorre sobre a continuação da sexualização feminina na arte contemporânea. A representação do corpo feminino (nu) predomina em obras que vão do Renascimento ao Modernismo. Na contemporaneidade, as mulheres continuam tendo que tirar a roupa para entrar nos museus.

1.4.3 Moda: desengordurando corpos

Como já dissemos, a moda contribuiu bastante para a valorização de corpos

magros, e consequente desvalorização dos não magros. Mesmo que falemos que em alguns momentos da história ocidental tenha sido privilegiada a corpulência (como no século XIX, com atrizes promovendo peças com enchimento de seios e glúteos nos EUA), devemos lembrar que sempre houve um limite para esse corpo. Embora autores como Haslam & Haslam (2009) afirmem que o século XIX privilegiou corpos volumosos, e temos algumas provas disso, como o anúncio abaixo (Figura 23), nem todo volume era considerado “normal”.



Figura 23 – Anúncio para engordar, promovido pela Ritter & Co, 1891. Fonte: Vintage Ads, 2012.

Nos Estados Unidos, segundo Stearns (2012), a moda sofreu drásticas transformações no final de 1850, passando a oferecer uma silhueta mais “natural” para as mulheres. Isto pode ter contribuído para o novo interesse pela forma mais “enxuta”.

A corpulência ainda permaneceu na moda durante boa parte do século XIX. “*Mature women were supposed to be fat. [...] Weight was seen as natural after frequent pregnancies [...] Women on stage were supposed to be voluptuous, and if they used corsets, it was to accent their roundness*”³¹ (p. 8-9). Segundo o autor, entre 1860 e 1880 a rotundidade ganhou espaço entre homens e mulheres. Na moda, as anáguas e anquinhas deixavam os vestidos volumosos e encorpados. A medicina estimulava

³¹ “Mulheres maduras deveriam ser gordas. [...] Era natural ganhar uns quilos a mais depois da gravidez. [...] As mulheres que se apresentavam em palcos deviam ser volumosas, e se usassem corsets, era para acentuar sua redondeza” (STEARNS, 2012, p. 8-9, tradução nossa).

uma boa alimentação e estudos diziam que pessoas muito magras eram descontentes e suscetíveis a problemas nervosos. Enquanto isso, as atrizes de diferentes categorias mostravam seus corpos com bastante volume em roupas estrategicamente usadas para rearranjar a gordura (ao invés de esconder). Uma barriga protuberante no homem era símbolo de fartura e riqueza. Os hábitos alimentares dos americanos certamente contribuíram para o favorecimento da corpulência tanto em termos estéticos quanto de saúde.

Para Stearns, a moda aderiu à silhueta mais enxuta devido a influências no padrão de dieta britânico. Segundo ele, William Banting (1796-1878) escreveu em 1863 um livro de dietas que aos poucos foi se popularizando até chegar à vigésima edição em 1902. Banting descrevia sua batalha contra a obesidade e revelava como conseguira perder vários quilos. A popularização de dietas e exercícios influenciou na promoção da silhueta esbelta entre aristocratas e famosos. Stearns comenta que em 1900, com a rara exceção de algumas atrizes de palco voluptuosas, a imagem da magreza triunfou.

The ongoing impact of athleticism for women (and their voluptuousness) related to the widely publicized antipornography crusades of Anthony Comstock, and new medical ideas that contradicted the association of moderate fat with good health all seemed to combine to produce a new fashion trend³² (STEARNS, 2012, p. 12).

O campo de atletismo abria-se cada vez mais às mulheres e o moralismo vitoriano se espalhava. O político dedicado aos ideais vitorianos Comstock (1844-1915) lutava pela proibição da pornografia (em um momento em que eram comuns modelos corpulentas em revistas eróticas) e a medicina começava a não ver tanto sentido no acúmulo de gordura corpórea como um sinal de saúde. A moda parece ter acompanhado todo este contexto (STEARNS, 2012).

Atividades físicas se tornavam cada vez mais populares nas classes altas nova-iorquinas e a nova onda das bicicletas contribuía para isso. Muitas peças enfatizavam a cintura. “*The extremely thin Sarah Bernhardt, held to be ugly in her*

³² “O impacto do atletismo para as mulheres (e sua voluptuosidade) junto às cruzadas antipornográficas amplamente divulgadas por Anthony Comstock e as novas concepções médicas contradiziam a associação de um moderado nível de gordura à saúde. Tudo isso pareceu produzir uma nova tendência na moda” (STEARNS, 2012, p. 11, tradução nossa).

*first American visit, was hailed for her beauty in 1900*³³ (STEARNS, 2012, p. 12). Vários boatos sobre a manutenção da juventude estavam relacionados às dietas.

De acordo com o autor, a revista “*Life*”, de grande circulação nacional, também teve grande importância para a moda da magreza. Entre 1895 e 1914, publicou croquis desenhados por Charles Davis Gibson (1867-1944) com mulheres bem longilíneas, que se tornaram o ícone do corpo da moda. As “*Gibson girls*” (Figura 24), como ficaram conhecidas, certamente influenciaram os padrões de croquis de moda que temos até hoje (Figura 25).



Figuras 24 e 25 – (À esq.) Charles Davis Gibson, *Gibson girls seaside*, 1900. Ilustração. Fonte: en.wikipedia.org/wiki/Gibson_Girl#mediaviewer. Acesso em: 1 out. 2014. (À dir.) Alessandra Ambrósio, croquis da primeira coleção da modelo, 2014. Fonte: Fashion RS, 2014.

Em 1899, um artigo no “*Ladies Home Journal*” dizia que a “perfeita” forma física da mulher deveria obedecer às seguintes medidas: entre 1,60m e 1,70m de altura e entre 56,7kg e 63,5kg (STEARNS, 2012).

A pesquisadora de moda Silvana Holzmeister (2010, p. 44) lembra da herança das mulheres do século XIX: a falta de direitos políticos e sociais as transformava, geralmente, em esposas, mães e “ornamentos”. Stearns parece concordar com essa submissão:

*Women were asked to be thin so that they could be even further treated as aesthetic objects; slenderness seemed to reinforce the image of frailty, from romantic yearnings over stickly maidens to the more full-blown incorporation of thinness into fashion at the century's end*³⁴ (STEARNS, 2012, p. 50).

³³ “A magérrima Sarah Bernhardt, tida como feia na sua primeira visita aos Estados Unidos, foi saudada pela sua beleza em 1900” (STEARNS, 2012, p. 12, tradução nossa).

³⁴ “Era exigido das mulheres um corpo magro, para que assim pudesse ser reforçado o seu papel como objeto; um corpo esbelto parecia contribuir para a ideia de fragilidade, desde os ideais românticos até a moda do final do século” (STEARNS, 2012, p. 50, tradução nossa).

O autor, no entanto observa que o preconceito em torno da gordura não se limitava ao corpo feminino, lembrando a origem de alguns termos pejorativos associados somente a homens gordos, como “*slob*”. Ainda assim, deixa escapar que as pressões ligadas à sexualidade estavam relacionadas às mulheres. Ser “*sexy*” e sedutora significava ser magra e poder mostrar seu corpo.

O que não podemos deixar de observar é a influência do “*read to wear*” (do francês “*prêt-à-porter*”, “pronto para vestir”) no padrão da magreza. Aos poucos as roupas deixaram de ser feitas sob medida e começaram a ser fabricadas em série. Os moldes se tornaram padronizados e as lojas passaram a vender as peças em tamanhos específicos (P, M, G, por exemplo). O *read to wear* se tornou bastante popular na moda feminina da classe média e certamente contribuiu para a preocupação com os quilos a mais, afinal, dependendo das suas medidas, as mulheres poderiam não caber na roupa desejada. Na moda masculina a alfaiataria ainda permaneceu por longos anos. Segundo Stearns, somente por volta de 1950 peças padronizadas por tamanhos se tornaram populares entre os homens (que passaram a sofrer o mesmo dilema das mulheres).

Por volta de 1950, a moda feminina se tornou menos rígida, talvez pela retomada da popularidade da maternidade. Algumas atrizes se apresentavam como possuidoras de volumes em quadris e seios, como foi o caso da Marilyn Monroe (1926-1962) e da Jane Russell (1921-2011), mas podemos questionar se isso de fato representava algum volume, até porque, como já mencionamos, muitas delas consumiam compulsivamente pílulas para emagrecer. Na década seguinte a moda valorizava corpos magros, como os da modelo Twiggy (1949-).

Holzmeister (2010, p. 46) comenta sobre a importância do lançamento da boneca Barbie, em 1959, para a influência dos ideais da moda. A boneca acompanhou, década por década, as tendências de beleza. “Se no início a Barbie assemelhava-se a uma *lady*, seu visual passou a acompanhar as mudanças de padrões até chegar aos dias atuais: magra, longilínea e dona de curvas harmoniosas”.

Por volta de 1980, a moda pareceu ser ainda mais radical em relação à magreza excessiva como algo triunfante. Muitas modelos sofriam de anorexia, utilizavam

drogas e medicamentos para controlar o apetite. Algumas se adequavam ao culto ao corpo em voga que exigia horas e horas de academia. Segundo Haslam & Haslam (2009), um estudo feito pela Sociedade Britânica de Medicina constatou que na década seguinte grande parte das atrizes e modelos estava com o nível de gordura abaixo do considerado “normal”.

A heroína foi uma das drogas que se tornou bastante popular. Entre 1990 e 1997 modelos magérrimas e viciadas posavam para as fotografias de moda de vanguarda. Segundo Holzmeister (2010, p. 31),

[...] a expressão *heroin chic* só passou a existir como denominação de um movimento imagético a partir de maio de 1997, quando o então presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton, fez um pronunciamento contra a valorização do visual debilitado dos usuários de drogas, em especial jovens dependentes de heroína.

A autora exemplifica a moda conhecida por “*heroin chic*” com trabalhos como os da fotógrafa Corinne Day (1962-2010). Ao que indica, essas fotos

[...] frequentemente traziam adolescentes magérrimas vestidas com lingerie baratas ou calças jeans, camiseta e tênis, sempre apáticas e deprimidas, com pele muito pálida, sem maquiagem, cabelos com aparência de sujos, caídas sobre sofás velhos, encostadas em paredes descascadas ou em quartos com pouca luz (p. 34).

Uma das modelos recorrentes nas fotografias de Day era Kate Moss (1974-, Figura 26). Possuía um visual andrógino, não era tão alta para os padrões da moda, era magérrima e tinha envolvimento com drogas.



Figura 26 – Corinne Day, 1995. Fotografia feita com a modelo Kate Moss, representando o *heroin chic*. Fonte: www.wgsn.com/blogs/homebuilidlife/art-design-heaven-is-real-a-tribute-to-corinne-day. Acesso em: 5 nov. 2014.

Embora autoridades como Bill Clinton anunciassem que a moda era a grande responsável por vender, além de roupas, imagens vinculadas ao vício de drogas, nomes como o da pesquisadora de história da cultura moderna, Katharine Wallerstein (1966-) indicavam que essas imagens da moda estavam além da ideia de retratar a anorexia e/ou o vício em heroína, pertenciam a um movimento antiestético de abjeção (HOLZMEISTER, 2010).

A moda realmente brinca com a ambiguidade. Ao mesmo tempo em que dissemina uma tendência, corrompe e subverte antigos estereótipos, mas sempre acaba criando outros novos. O fato é que realmente a heroína fez parte da sua história e contribuiu para o surgimento de novos padrões. Depois de cansarem do visual “pele e osso”, muitos profissionais da área se comoveram e buscaram alternativas para combater o vício³⁵ que resultaram na busca de um padrão mais “saudável”, atribuído curiosamente pela modelo brasileira Gisele Bündchen (1980-, Figura 27).



Figura 27 – Michel Comte, **Gisele Bündchen**, 1999. Fotografia. Fonte: www.christies.com. Acesso em: 5 nov. 2014.

Em 2007, algumas agências na Inglaterra se conformavam em fazer um acompanhamento para monitorar a saúde e o peso das modelos. Ainda hoje sabemos que, mesmo com incontáveis iniciativas por parte de instituições, da mídia e etc. para a diminuição da magreza excessiva na moda, ao abrir uma revista da área, a esmagadora maioria dos editoriais e anúncios apresentará modelos excessivamente magras (vide editoriais da Elle Brasil e Vogue). Holzmeister (p. 57) comenta a influência dos programas de edição de imagens na busca pela forma

³⁵ Na Inglaterra por exemplo, foi criado o grupo “*Designers Against Addiction*”.

ideal: “nas telas dos computadores, desaparecem quaisquer ‘excessos’ de gordura, manchas, cicatrizes e outras imperfeições que, porventura, não foram ou não puderam ser eliminadas pelo bisturi, pelo silicone ou pelas injeções de botox”.

A beleza e a perfeição foram postas no mesmo lado da moeda e, por herança clássica, o ocidente as associa fortemente ao equilíbrio, virtude e moral. As mulheres sempre estiveram vinculadas a algum grau de *beleza*. Palavra feminina na etimologia não à toa. Ser bela significou, durante muito tempo, ser boa, e ser feia (qualquer característica que ameaçasse o “equilíbrio” e a “proporção”) implicou em ser má, ruim, não qualificada. Holzmeister (2010) indica que para autores como Baudrillard (1929-2007), a beleza é uma mercadoria, algo explorado para fins produtivistas. Para a escritora Naomi Wolf (1992, p.12), a beleza “[...] é o melhor e último sistema de crenças que mantém a dominação masculina intacta”. Seria, segundo ela, o último obstáculo a ser derrubado pelas mulheres para conseguirem a igualdade em todos os campos.

1.5 O *ENGORDAMENTO* DA SOCIEDADE

O documentário “*Super size me*”, escrito, dirigido e protagonizado por Morgan Spurlock (1970-), mostrava, em 2004, uma preocupação com o crescente *engordamento* dos norte-americanos. Ele chega à conclusão de que, dentre outros fatores, os *fastfoods* são um dos grandes responsáveis pelo aumento de peso da população. Ele prova isso através de uma dieta radical à base de hambúrgueres, refrigerante e fritas que dura 30 dias e que o leva a ganhar vários quilos e a ter problemas de saúde. No filme, Morgan Spurlock demonstra como as pessoas são influenciadas pelas propagandas das lanchonetes. Algumas acreditam estarem viciadas pelas comidas rápidas e altamente calóricas, outras mostram-se satisfeitas com o aumento constante do tamanho das porções. O documentário nos abre os olhos para o quanto o desenvolvimento da indústria alimentícia contribuiu para que a sociedade – como um todo – se tornasse cada vez mais pesada. Novos produtos, novos ingredientes, novas formas de distribuição.

Para Peter Stearns (2012), os Estados Unidos é o país que melhor demonstra o

reflexo do engordamento. Os comerciais da indústria alimentícia ganharam destaque a partir de meados do século XX, o consumo alimentar aumentou e os alimentos industrializados – e altamente calóricos – se tornaram cada vez mais baratos. O cardápio norte-americano conhecido por possuir muitas calorias se popularizou no século XX, com o surgimento das redes de *fast-food*. Segundo Haslam & Haslam (2009), hambúrgueres, batatas e refrigerantes começaram a ser comercializados em série em 1916 no Kansas, mas somente após a Segunda Guerra Mundial se tornaram populares. O McDonald's surgiu em 1948 com o conceito de “*drive-in*”³⁶.

Os *fast-foods* foram se multiplicando, ao mesmo tempo em que ofereciam um descanso das cozinhas, e suas franquias continuam se espalhando. Somando a isso está o marketing concentrado em persuadir os clientes a consumir mais, oferecendo produtos cada vez maiores e os famosos “leve mais por menos”. As pessoas passaram a consumir maiores quantidades de calorias: “*take-away meals and ‘snacking’ meant that dense, high-calorie food of seemingly infinite variety was available anywhere, at any time, and at a price that most people could afford*”³⁷ (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 74). Para os autores isso foi fundamental para que a “epidemia” da obesidade fosse instalada.

Em 1974, houve a abertura do primeiro McDonald's na Inglaterra e as pessoas viajavam quilômetros para chegar até lá. Em 2004, havia 1.235 lanchonetes por todo o país e 30.000 em todo o mundo, e o índice de obesidade havia aumentado proporcionalmente (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 74-75).

O filme “*L’Amérique Insolite*” (1960), de François Reichenbach (1921-1993) também retrata o desejo norte-americano em consumir cada vez mais. Comidas feitas em série, competições entre crianças para ver quem aguentava comer mais, churrascos e piqueniques com mesas repletas são retratados na obra. Os americanos se orgulhavam da mesa abundante e farta resultante de uma sociedade de consumo nascente.

³⁶ Sistema que permite ao cliente a compra do lanche através da janela do carro para consumir onde preferir.

³⁷ “Uma infinidade de alimentos de alto teor calórico, incluindo refeições para levar e ‘beliscar’, encontrava-se disponível em qualquer lugar, hora e com um preço que a maioria poderia pagar” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 74, tradução nossa).

Devemos nos ater à questão de que diversos fatores, além das “comidas calóricas feitas em série e industrializadas” e da “fartura na mesa” contribuíram – e ainda contribuem –, para o aumento de peso da população mundial. O sedentarismo seria apenas mais um deles. Com os avanços tecnológicos (veículos automotores, escadas rolantes, e-mails, serviços de delivery, compras pela internet, e etc.), muitos esforços foram poupados.

Para o pesquisador da obesidade Barry Popkin (1944-), a origem desse *engordamento* social se deve a várias transformações pelas quais o mundo vem passando desde que deixamos de ser nômades e entramos nos períodos agrícolas. Porém, graças aos acontecimentos das últimas décadas – na esfera tecnológica, cultural, social e econômica – testemunhamos os efeitos significativos em nosso peso. “A movimentação mais livre de capital, tecnologia, mercadorias e serviços afetou profundamente tanto a nossa alimentação quanto nossos níveis de atividade, criando desequilíbrios subsequentes que nos levaram à epidemia da obesidade” (POPKIN, 2009, p. 88).

O autor aponta a nova possibilidade de acesso aos supermercados em muitos lugares do mundo como um dos fundamentos da mudança no sistema alimentar. “Os supermercados são os maiores fornecedores de alimentos processados, mais ricos em gordura, açúcar adicionado e sal nos países em desenvolvimento [...]” (p. 91).

O aumento de peso da população mundial é realmente significativo. Em 1995, segundo a OMS (acesso em 16 ago. 2014), havia uma estimativa de 200 milhões de adultos considerados obesos em todo o mundo. Cinco anos depois, o número subiu para mais de 300 milhões. Acima do “peso ideal” existem mais de 1,7 bilhão de adultos.

O Brasil acompanha esse ritmo. Segundo o Diário da Franca (2014), de 1974 até a atualidade o brasileiro ganhou peso. Este aumento se deu em todas as faixas etárias, regiões e faixas de renda no país.

[No Brasil,] O sobrepeso atinge mais de 30% das crianças entre 5 e 9 anos

de idade, cerca de 20% da população entre 10 e 19 anos e nada menos que 48% das mulheres e 50,1% dos homens acima de 20 anos. Entre os 20% mais ricos, o excesso de peso chega a 61,8% na população de mais de 20 anos. Também nesse grupo concentra-se o maior percentual de obesos: 16,9% (SEGUNDO IBGE, 2014).

Para o governo, o tratamento de doenças decorrentes do “excesso de peso” gera elevados custos. Em média R\$ 488 milhões por ano, segundo estudo apresentado pelo Ministério da Saúde (2013). Dentre uma das propostas governamentais para a diminuição dos gastos, está a redução da idade mínima para a realização da cirurgia bariátrica para 16 anos (OBESIDADE, 2013). O incentivo a práticas de esportes e atividades físicas também vem aumentando. Vale ressaltar que essas considerações implicam ainda mais no surgimento de preconceitos e discriminação em torno da pessoa gorda.

1.6 GORDURA E GÊNERO

Nesta última seção do nosso primeiro capítulo empreenderemos uma análise da situação da mulher gorda com base em todo o contexto que já discutimos. Vimos que a moda contribuiu bastante para a valorização do corpo magro, sobretudo no ocidente, e também pudemos observar que grande parte dela estava voltada para o público feminino. Revistas como *Marie Claire* e *Vogue*, ainda no início do século XX, estimulavam as leitoras a praticarem atividades físicas e a fazerem dietas – e podemos afirmar que isso não mudou.

Também no início do século XX, em 1909, Horace Fletcher (1849-1919), membro da *American Association for the Advancement of Science*, sugeria que as mulheres carregavam a culpa por problemas com o peso por terem maior facilidade em cometer abusos na alimentação, justificados pela necessidade de satisfazer seus generosos impulsos (HASLAM & HASLAM, 2009).

Embora, de uma maneira geral, não haja aparentemente diferença entre ser um homem ou uma mulher “acima do peso”, afinal sabemos que ambos (independente de gênero) sofrem preconceitos, devemos considerar alguns comentários da filósofa feminista Susan Bordo (2003) referentes ao assunto. A autora diz que mesmo hoje,

com a descoberta do público masculino pela indústria da moda e do cosmético, ainda é o corpo feminino o mais direcionado às pressões da chamada “boa forma” e, por que não, da “beleza”. Vimos no tópico “Os ideais de beleza: construções estéticas e sociais”, que o corpo feminino foi fetichizado ao longo da história da arte e tido como um acessório. Isso certamente influenciou bastante nas exigências em relação à mulher. Não podemos dizer o mesmo do homem, que em diferentes épocas foi retratado na arte de forma aparentemente mais “livre”, em temas variados e cujo corpo não era tão frequentemente associado à beleza e sensualidade. Em diversas culturas, o papel da mulher foi (e ainda é) subjugado ao do homem, e a arte soube refletir isso muito bem.

Peter Stearns (2012) se mostra curioso sobre como a moda e a medicina, mesmo que “ingenuamente”, fizeram com que as mulheres se vissem de forma negativa e, em casos extremos, se tornassem profundamente doentes por causa do que viam no espelho.

Também devemos lembrar da desigualdade entre os gêneros quando falamos de doenças decorrentes de dietas radicais, como é o caso da anorexia. Susan Bordo (2003) indica que no século XXI o índice de homens que adquiriam a doença havia aumentado substancialmente, talvez pela descoberta já comentada da indústria de cosmético e da moda desse público. Ainda assim, as mulheres dominam o campo das dietas. “*By the early 1970s, 72 percent of all dieters were women*”³⁸ (STEARNS, 2012, p. 72). O autor indica que a maioria dos livros de dieta e programas de perda de peso era direcionado a este público. Houve de fato uma insistência muito grande, ao longo de décadas, no emagrecimento feminino.

Stearns (p. 73) lembra que a escritora feminista Naomi Wolf (1962-) observava o quanto a dieta ocupava o cotidiano da mulher, “[...] *keeping them busy and hence distracted from other interests more disruptive to the established gender order*”³⁹.

Em 1940, livros de etiqueta estimulavam mulheres a emagrecer afirmando que era

³⁸ “No início de 1970, 72% das pessoas que faziam dietas era mulher” (STEARNS, 2012, p. 72, tradução nossa).

³⁹ “Mantendo-as ocupadas e, portanto, distraídas de outros interesses mais perturbadores da ordem de gênero estabelecida” (STEARNS, 2012, p. 73, tradução nossa).

impossível ter dignidade sem ser magra. Não havia material correspondente direcionado ao público masculino. A própria medicina tinha menor tolerância à gordura no corpo feminino. Alguns médicos insinuavam a relação entre magreza e beleza: “*doctors, in other words, echoed the growing public belief that not only was fat ugly, but fat women were particularly flawed*”⁴⁰ (STEARNS, 2012, p. 79). Termos pejorativos não eram apenas direcionados aos homens. Na primeira década do século XX constatou-se que a palavra “*broad*” (“larga”) estava sendo atribuída às americanas gordas.

Stearns (p. 83) apresenta inúmeros exemplos de juízos negativos em relação ao corpo feminino gordo, que surgiram principalmente em revistas e documentos publicados entre 1940 e 1950. A mulher gorda era considerada preguiçosa, feia, doente, “ridícula”, “um símbolo do ódio de si e uma falha social” ou uma “renunciadora da sociedade”. De acordo com os escritos indicados pelo autor, a gordura destruía o “*sex appeal*” da mulher e também a deixava mais velha, resultando em descomprometimento por parte das pessoas em qualquer nível de relacionamento. Ainda era comum ouvir que a mulher corpulenta se tornara assim porque comia muito para compensar o ódio que tinha de si mesma. E esse tipo de comentário contribuiu para o isolamento da mulher gorda da normalidade.

De acordo com o autor, a autonomia da sexualidade das mulheres, que ganhou fôlego após o século XIX com a queda do prestígio da maternidade, pode ter auxiliado na ênfase nas dietas. Mesmo com a retomada da popularidade de ser mãe nas décadas de 1940 e 1950, o físico exigido continuou o mesmo. Sentimentos de culpa começaram a fazer parte do cotidiano das mulheres em se tratando de consumo, inclusive alimentício.

Os padrões vitorianos de distinção entre os gêneros reforçaram o papel subjugado da mulher e provavelmente contribuíram para a negatização da gordura.

Para Stearns, o ataque da gordura nas mulheres servia para a preservação das

⁴⁰ “Em outras palavras, os médicos contribuíram para a disseminação da crença popular de que não só a gordura era feia, como as mulheres gordas eram particularmente imperfeitas” (STEARNS, 2012, p. 79, tradução nossa).

distinções entre os gêneros (onde o masculino evidentemente prevalecia) num contexto renovado que envolvia consumo, trabalho e comportamentos sexuais. As novas dietas indicavam que as mulheres deveriam ser disciplinadas, ao passo que para os homens isso era mais flexível. Elas eram estimuladas a consumir cada vez mais, e isso se dava em proporção às preocupações com o próprio peso. A gordura feminina estava atrelada à culpa e a beleza à magreza.

O autor identifica a ideia de atingir o peso ideal entre as mulheres para conseguir autoconfiança, provocar inveja e despertar desejo sexual, enquanto também era possível alcançar um nível moral elevado. Nas famílias eram as mulheres que controlavam muitas vezes a alimentação e influenciavam as filhas, desde a infância, a prestarem atenção ao que comiam.

Como comentaremos no Capítulo 3, a Disney também teve grande influência na propagação da visão negativa da mulher gorda. As protagonistas, desde “A branca de neve e os sete anões” (1937) até “Frozen” (2013) mantiveram seus corpos longilíneos.

É válido lembrarmos que dentro do contexto norte-americano, a resistência contra o padrão magro data de longas datas, principalmente entre os afrodescendentes. A cultura da dieta não ganhou muitos adeptos negros e as mulheres inscritas nesta sociedade costumavam reforçar sua corpulência como forma, inclusive, de demonstrar poder. Esse pensamento era recorrente: “*among blacks generally, large women were held to be more stable emotionally and less preoccupied with superficial issues*”⁴¹ (STEARNS, 2012, p. 91).

Segundo o autor, fatores como a religião e a prioridade em tratar de questões raciais contribuíram para a diferenciação desses ideais de beleza. Além disso, existe uma influência da própria cultura africana. Algumas tribos como os Yoruba associa o tamanho da mulher com o status social da família. Os afrodescendentes também possuem uma dieta rica em calorias que pode estar relacionada ao desejo de

⁴¹ “Entre os negros geralmente as mulheres gordas eram consideradas mais estáveis emocionalmente e menos preocupadas com questões superficiais” (STEARNS, 2012, p. 91, tradução nossa).

manutenção da fartura e distanciamento da pobreza. Além disso, as mulheres negras sempre tiveram um posicionamento diferente do das brancas nos Estados Unidos. Ao contrário das brancas, as negras sempre trabalharam, mesmo quando casadas, e em alguns trabalhos, tamanho era algo positivo. Significava força ao invés de gordura.

Mas em se tratando do grupo das mulheres sem descendência africana (ou até latina e asiática, que também toleram mais a corpulência), o que prevaleceu foi o ódio à gordura. Entre 1970 e 1980 o número de adeptas das dietas aumentou, devido inclusive à promoção, por parte de grupos cristãos, de livros que estimulavam a perda de peso entre as mulheres (STEARNS, 2012).

Nessa época, muitas perderam até seus empregos devido à corpulência. Stearns comenta que uma oficial na Califórnia foi punida pelo excesso de peso e por fim foi demitida, após ter sido classificada com sobrepeso, enquanto funcionários homens na mesma situação foram simplesmente ignorados. Algumas companhias aéreas exigem limite de peso entre as aeromoças enquanto os pilotos, por exemplo, não sofrem alguma reivindicação do tipo.

Não resta dúvida de que a mulher gorda ainda é muitas vezes anulada e segregada na sociedade. Ser gorda ainda está vinculado ao fracasso e à vergonha. E nossa pesquisa busca um caminho dentro da arte para rever esses antigos estereótipos. As mulheres gordas da pesquisa apresentam um projeto poético entendido por nós como uma revolta contra a subjugação da mulher (gorda ou não) na contemporaneidade.

A partir deste momento, convidamos os leitores a nos acompanhar no direcionamento da pesquisa em rumo a práticas artísticas que se alimentam da gordura. Vejamos como o corpo gordo tem aparecido com certa frequência no cardápio da arte contemporânea.

Bom apetite!

2. GORDURA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A arte é capaz de refletir momentos, histórias, memórias, culturas e sociedades. Tendo essa potência, ela também é capaz de mostrar e reamostrar os corpos de seu tempo.

Várias figuras foram tidas como ideais ao longo dos séculos. Apesar disso, os padrões clássicos de beleza pareceram perdurar. Ainda assim, com a popularização da obesidade, o *engordamento* da sociedade e as especulações médicas em torno dos níveis de gordura, diversos artistas encontraram maneiras de demonstrar seu posicionamento em relação a esses assuntos. Como dizem Haslam & Haslam (2009, p. 197), “*obesity is opening up new areas of artistic exploration and expression*”⁴².

Em 2011, iniciamos um levantamento para conhecer melhor quais artistas trabalhavam ou já haviam trabalhado com o corpo gordo na contemporaneidade e encontramos, à época, mais de 50 representantes (ver APÊNDICE). Apontaremos alguns, escolhidos devido à variedade de temáticas e de técnicas, com o intuito principal de reafirmar a recorrência da corpulência na arte contemporânea.

Decidimos começar com um artista homem, Fernando Botero (1932-), justamente para reforçar a ideia de que, ainda na contemporaneidade, antigos (e engessados) valores são postos no mundo artístico. De mais de 50 artistas pesquisados, possivelmente o de maior renome é um homem (numa lista em que predominam as mulheres)⁴³. O colombiano traçou a linha de sucesso através da opção por um “estilo” de representação baseado no volume. Animais, seres humanos, partes do

⁴² “A obesidade está abrindo novos caminhos para a arte e a expressão” (HASLAM & HASLAM, 2009, p. 197, tradução nossa).

⁴³ O que talvez possa ser explicado, em parte, por serem os homens a grande maioria dos artistas visíveis no século XX (segundo Vicente, 2012) – e talvez ainda hoje.

corpo, são retratados “rechonchudos” em temas diversificados e com influências tradicionais⁴⁴. Muitos dos seus trabalhos remetem a temas bastante conhecidos da história da arte e a releitura se faz presente.

A proposta do artista que privilegia as formas arredondadas parece ter desconstruído os tradicionais padrões de beleza. Porém, ao manter os temas também tradicionais – animais, natureza morta, “musas e deusas”, personagens históricos –, o resultado de subversão parece não se efetivar tanto. Apesar de esboçarem alguma carga política (principalmente em temas voltados a guerras, assassinatos em massa, torturas, etc.), suas obras talvez, à primeira vista, demonstrem apenas pessoas engraçadas sobre uma tela ou esculpidas em bronze.

Além disso, de acordo com o pesquisador do Centro de Estudos Latino-americanos da Universidade de Califórnia, Berkley, Juan Carlos Botero (2012), ironicamente, o estilo de Botero não possui nenhuma relação com gordura ou obesidade.

For Fernando Botero, the pleasure he experiences—and what he most admires and enjoys in the sublime, classical art of the great masters of the past—lies in the beauty of the forms, the sensuality of volume, the heroic and monumental quality that we appreciate in those magnificent works. He obviously tries to emulate that same idea in his own art but taken to a more radical extreme, one that is permitted through the freedom and audacity granted by modern art. That is why volume—as opposed to obesity—achieves such a crucial importance in his works⁴⁵ (BOTERO, 2012, p. 3).

O autor afirma que Botero valoriza o trabalho de volume, perspectiva e outros atributos clássicos como a linha e a forma. Por isso, ele não retrata pessoas gordas, mas sim um novo mundo onde tudo é esférico, inclusive os esqueletos. Os contrastes criados pelo artista estão mais para “grande e pequeno” do que “gordo e magro”. Apesar disso, julgamos haver uma certa dificuldade em não associar toda essa ideia de circunferência e volume com corpulência, gordura e excessos corpóreos.

⁴⁴ O artista parece levar ao pé da letra o termo “tradicional”, optando por trabalhar com o então “duopólio” de até meados do século passado – como diz Michael Archer (2001) – pintura e escultura, também se negando a realizar obras em conjunto com outros artistas/participantes.

⁴⁵ “Para Fernando Botero, o prazer que ele sente – e o que ele mais admira e valoriza na sublime arte clássica dos grandes mestres do passado – reside na beleza das formas, na sensualidade dos volumes que são a qualidade heróica e monumental que apreciamos nessas obras magníficas. Ele obviamente tenta imitar a mesma ideia em sua própria arte, mas com uma postura mais radical, permitida pela liberdade e ousadia da arte moderna. É por isso que o volume – em oposição à obesidade – alcança uma importância crucial nas suas obras (BOTERO, 2012, p. 3, tradução nossa).”

Podemos questionar o projeto poético do artista sobretudo por proporcionar a persistência de, como dissemos acima, valores tradicionais e de submissão da mulher. Segue uma sequência de obras que contribuem para a persistência da mulher como objeto visual, confirmando o que diz Vicente (2012, p.185): “[...] os homens constituem-se não apenas na grande maioria dos artistas visíveis, mas muitas vezes, também nos espectadores implícitos em espaços onde o nu feminino se constitui enquanto *objecto* do olhar e do desejo masculinos”.



Figuras 28, 29 e 30 – Fernando Botero. Sequência de obras do artista produzidas entre 1995 e 2006. Fonte: www.almeidaedale.com.br, 2012.

Segundo o texto publicado pela Galeria de Arte Almeida e Dale (2012), espaço que expôs no mesmo ano algumas obras do artista:

Nesta categoria podemos ver as gordinhas de Botero (*sic*) em todo seu esplendor. Mostram suas formas e opulência com certo recato, ocultando um seio ou o sexo mas ainda assim oferecendo ao espectador a firmeza de sua carne, o olhar lânguido e ausente, a textura suave da tela ou a lisura arredondada do bronze (GALERIA, s.p, 2012).

Por outro lado, essas “gordinhas” com o olhar “lânguido e ausente” também apresentam um sinal de indiferença, tédio e até descomprometimento com o espectador “voyeur”. Possivelmente (e dizemos isto apenas como uma hipótese talvez bem remota), possa haver uma crítica embutida nessas obras, embora a sua leitura ainda se faça com dificuldade.

Alberto Godoy (1960-) parece ter uma conversa próxima com Botero. Além de latino, também valoriza o aspecto da tradição na arte (incluindo a opção por pintura a óleo

como prática artística). Godoy vivenciou o regime de Fidel Castro, tendo se refugiado nos Estados Unidos desde 1980. Vemos em seu trabalho uma busca pelo retrato de sua cidade natal, através da representação de diversas cenas e elementos latinos.

Born amid the turmoil of 1960's Cuba, I bring to my art the indelible stamp of my Caribbean homeland. Fleeing the oppression of the Castro regime in 1980, I retained the vivid imagery of my country's people, customs, and landscapes. My art is a reflection of these influences. My paintings channel the rhythm of everyday Cuban life and culture, and portray a close affinity with my subjects. They also depict the wealth and depth of the diverse Hispanic culture, exposing every aspect of the Latino experience with themes ranging from indigenous and rural life of Colonial Latin America to contemporary images. Embracing these common-place yet lyrical themes, I relay the beauty of them using bold, colorful, vibrant, warm-hued, exotic imagery⁴⁶ (GODOY, 2001, s.p).

“*La Fiesta*” (Figura 31) comprova a predileção do artista por temas que remetem a festas e comemorações. Na obra, casais com traços latinos dançam numa paisagem litorânea. É importante ressaltar que muitas das cenas estão associadas à experiência de emigração do artista, portanto, embora as figuras estejam frequentemente festejando, por trás carregam uma história de angústia, sofrimento, abandono do país e de luta para iniciar uma nova vida (GODOY, 2001).



Figura 31 – Alberto Godoy. **La Fiesta**, 2003. Óleo s/ tela. Reprodução disponível na galeria online do artista. Fonte: Albertogodoy.com. Acesso em: 30 ago. 2013.

⁴⁶ “Nascido em meio à turbulência da Cuba dos anos 1960, trago para a minha arte a marca indelével da minha terra natal. Fugindo da opressão do regime de Fidel Castro em 1980, mantive as imagens vívidas de meu país, as pessoas, os costumes, as paisagens. Minha arte é um reflexo dessas influências. Minhas pinturas canalizam o ritmo da vida cotidiana e da cultura cubana e retratam uma estreita afinidade com os meus interesses. Também retratam a riqueza e profundidade da diversificada cultura hispânica, expondo todos os aspectos da experiência latina com temas que variam da vida indígena e rural do período colonial da América Latina a imagens contemporâneas. Abarcando esses lugares-comuns que são ainda temas líricos, retransmito sua beleza utilizando um colorido vibrante, tons calorosos e imagens exóticas” (GODOY, 2001, s.p, tradução nossa).

Os personagens com os corpos redondos estão associados à assinatura de Godoy. Assim como Botero, ele diz buscar nas formas redondas um resultado estético harmonioso:

*My interpretation of post-modern primitivism is projected through the use of exaggerated volume, my signature style. At the heart of my work is one basic philosophy: that perfection is found in the spherical nature of the universe. The rotund figures in my paintings are the manifestation of this belief*⁴⁷ (GODOY, 2001, s.p.).

Através dos preceitos filosóficos que consideram o círculo uma forma perfeita⁴⁸, Godoy desenvolve um trabalho pautado no esférico. Além dos coloridos momentos de festas e comemoração retratados e revividos, ele também possui pinturas que remetem a figuras religiosas. Em todas as suas séries há a presença de pelo menos uma peça associada a seres celestiais, elementos cristãos, *santeria*⁴⁹, etc.

Podemos encontrar uma série de artistas que seguem um padrão clássico, assim como Botero e Godoy. Joanna Mallin-Davies (1965-), nascida no País de Gales, realiza diversas esculturas fundamentalmente clássicas, mas que possuem influência das artes chinesa e japonesa tradicionais e carregam significados religiosos e espirituais (WE!, 2009).



Figura 32 – Joanna Mallin-Davies, **The three graces**, 2005. Bronze, 14 x 6 x 6 polegadas. Fotografia: Sissle Honore. Fonte: www.mallin-davies.com/work.html#. Acesso em: 3 set. 2014.

⁴⁷ “Minha interpretação do primitivismo pós-moderno é projetada através do uso do volume exagerado, minha marca registrada. No coração do meu trabalho existe uma filosofia básica: a de que a perfeição é encontrada na natureza esférica do universo. As imagens rotundas em minhas pinturas são a manifestação dessa crença” (GODOY, 2001, s.p, tradução nossa).

⁴⁸ Fernanda Magalhães também vai dizer isso em seu documentário “*Rotundus*” (2005).

⁴⁹ Segundo Godoy em entrevista concedida ao “*Latina Voices*” (2011), a prática de *santeria* (fusão do catolicismo com religiões de origem africana) é bastante frequente em Cuba. Ele utiliza personagens negros em paisagens rurais, vestidos de branco e com charutos, para retratá-la.

As formas geralmente são rotundas e trazem um aspecto de celebração. As mulheres são esculpidas em grandes volumes e em posturas de dança. Existem algumas releituras como a “*Three Graces*” (Figura 32) com as figuras ainda mais arredondadas que as de Rubens, citadas anteriormente.

Davies pode confundir o espectador por fazê-lo interpretar seus trabalhos ora como uma continuação de temas da tradição artística ocidental, incluindo os nus femininos, ora como uma possível desconstrução desta tradição. No entanto, a maioria das cenas de casais é formada por duas mulheres e quando a figura masculina se insinua, possui uma espécie de máscara de cavalo que parece alterar a sua identidade como “homem”. A artista possui uma série de esculturas de Vênus que, embora apresentem uma dose de sensualidade, parecem se distanciar das esculturas femininas de Botero, tidas por nós como objetos visuais. As Vênus de Davies estão contemplando a vida, estão desprendidas de qualquer necessidade de serem vistas.

A inglesa Beryl Cook (1926-2008) é outra artista que em determinadas obras se apropriou das formas arredondadas retratando pessoas em cenas do cotidiano, se divertindo e desfrutando a vida.



Figura 33 – Beryl Cook, *Nude on a Leopardskin*, [19--?]. Serigrafia, 38 cm x 61 cm. Fonte: www.berylcook.org/store/ProductDetails_UnLinked.aspx?productID=633. Acesso em: 3 set. 2014.

Muitas das suas pinturas retratam cenários de locais por onde passou e personagens caricaturadas. Em 2004, a artista em parceria com a BBC lançou uma série de animação intitulada “*Bosom Pals*”. Os personagens animados

apresentavam os volumes e circunferência característicos dos trabalhos de pintura de Cook. Certamente, em uma análise preliminar, estes trabalhos representam a alegria da vida, momentos de exaltação que são simbolicamente retratados pela fartura.

Os personagens da holandesa Ada Breedveld (1944-) também celebram a vida. A artista faz dos volumosos corpos com pés descalços a sua assinatura, criando passagens que remetem a sonhos e situações cotidianas floreadas por paisagens tranquilas e suaves.

Breedveld revela uma predileção por figuras femininas, embora também tenha presente em sua produção homens, crianças e animais. Em seus trabalhos, frequentemente são retratados pássaros que podem ensejar uma atmosfera de liberdade. As gordinhas da artista sempre estão felizes, sorridentes, tranquilas. Não refletem uma preocupação (ao menos explicitamente) em questionar os padrões hegemônicos de beleza. Estão mais próximas em demonstrar momentos de prazer, em focalizarem a simplicidade da vida.



Figura 34 – Ada Breedveld. **Fans**, [20--?]. Acrílico sobre tela, 60 x 50 cm. Reprodução disponível na galeria online da artista. Fonte: www.adabreedveld.nl. Acesso em 13 out. 2013.

Em “*Fans*” (Figura 34) observamos uma atitude positiva, despojada de aflições. A moça parece se divertir ao som do violino, atraindo animais à sua volta. As bochechas, marcadas e redondas, assemelham-se às dos personagens de Godoy.

A descrição no site da artista confirma o “bem viver” retratado nos trabalhos: “*The main figure in Ada's art is best described as a 'bon vivant'. She has a song on her lips, a glass in her hand, there's a bird in the blue sky, she's near the cheerful accordion and the big tuba and this is how her ships go by!*”⁵⁰ (BREEDVELD, acesso em: 30 ago. 2013, s.p).

Em um breve panorama sobre as coloridas criações de Breedveld, também constatamos uma celebração ao universo das figuras religiosas e a presença de personagens maternas.

Os trabalhos da britânica Jenny Saville (1970-) parecem ter uma carga política maior onde questões de gênero são indicadas abertamente. Em “*Plan*” (1993, Figura 35), a artista se autorrepresenta em grandes proporções e volume, com a predominância de cores neutras que passam a sensação de frieza. Os cortes sobre seu corpo sugerem os cortes feitos na cirurgia de lipoaspiração. Todo o corpo parece estar preparado para ser “exorcizado” das gorduras. A imagem ressoa aflição.



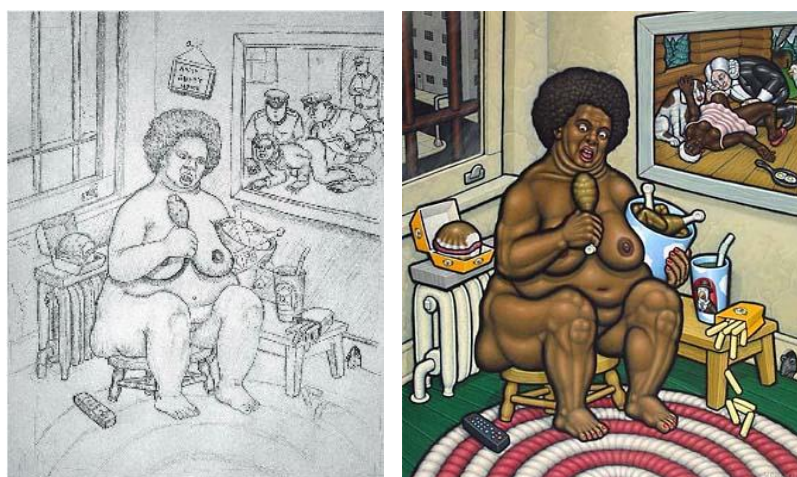
Figura 35 – Jenny Saville, **Plan**, 1993. Óleo s/ tela, 9 x 7 polegadas. Fonte: www.employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/body/saville.html. Acesso em: 3 set. 2014.

⁵⁰ “A figura principal nos trabalhos da Ada é melhor descrita como ‘*bon vivant*’. Ela possui uma canção em seus lábios, um copo na mão, há um pássaro no céu azul, ela está feliz perto de um acordeão e de uma grande tuba e é assim que ela vai vivendo a sua vida!” (BREEDVELD, acesso em: 30 ago. 2013, s.p, tradução nossa).

Para Sylvester (1994), jornalista britânico do “*The independent*”, este corpo também pode ser comparado ao da Vênus de Willendorf e remete ao “A origem do mundo” (1860) de Gustave Courbet (1819-1877). Na entrevista que o jornalista fez, Saville comenta que “*beauty is always associated with the male fantasy of what the female body is*”⁵¹ e propõe em seus quadros uma beleza ampliada, intrínseca a cada um, um conceito expandido e que abarca cada particularidade, cada indivíduo.

Tim Slowinski (1954-) trata da gordura como um fator negativo da sociedade de consumo. Em seus trabalhos a veremos como “inimiga”, associada a desleixo, compulsão e até mesmo a corrupção e ganância. Slowinski é um norte-americano que afirma refletir aspectos da realidade nas pinturas, envolvendo várias questões políticas e sociais com bastante sarcasmo, com influências que vão desde a crítica à burguesia francesa de Daumier (1808-1879) até a visão de George Grosz (1893-1959) sobre a obesidade como doença e superconsumo (SLOWINSKI, 2003, p.9).

Em seu site disponibiliza uma galeria online dividida por categorias, sendo uma intitulada “*Obesity*”. Os trabalhos incluídos nela mostram diversos personagens extremamente gordos em situações pessimistas (em paisagens devastadas, a sós, fugindo do ataque de *fast foods*). “*Chicken Heaven in Harlem*” (2003) está imerso de significados. Para um estudo mais detalhado, disporemos o esboço e a obra:



Figuras 36 e 37 – (À esq.) Tim Slowinski. Estudo para ***Chicken Heaven in Harlem***, 2002. Lápis, 8 x 6 polegadas, coleção do artista. (À dir.) Tim Slowinski. ***Chicken Heaven in Harlem***, 2003. Acrílico s/ tela, 38 x 32 polegadas, coleção do artista (à venda). Fonte: Direct Art, 2003.

⁵¹ “A beleza sempre é associada à fantasia masculina sobre o que é o corpo feminino” (SYLVESTER, 1994, s.p, tradução nossa).

Se fizermos uma comparação entre o esboço e a obra, notaremos que ocorreram algumas mudanças no resultado final. O título indica um jogo de palavras, pois Harlem é um bairro de Manhattan na cidade de Nova York com grande concentração de afro-americanos e frango é um prato muito apreciado por lá⁵². Tanto no esboço quanto no trabalho final, vemos uma mulher negra, gorda, nua, sentada em um banco, aparentemente se deliciando com uma coxa de frango, rodeada por outros alimentos que indicam serem provenientes de redes de *fastfood*. No esboço a embalagem dos frangos possui as siglas KFC, indicando serem da *Kentucky Fried Chicken*. No trabalho final já não temos mais essa referência. Do buraco do rodapé parece sair um rato e o controle remoto indica que ela pode estar assistindo a um programa de TV. No esboço há um quadro escrito “*Home sweet home*”, que foi excluído no trabalho final.

No outro quadro que se encontra pendurado, tanto na obra quanto no esboço, também temos variações. No esboço, um negro em posição de submissão é abordado por policiais de forma extremamente agressiva. No trabalho final, apesar da crítica se manter, houve uma variação de personagens, permitindo até mesmo uma abertura maior para a questão racial norte-americana. Uma mulher negra parece ser abusada sexualmente por um homem branco, em um contexto que nos remete à escravidão e ao período colonial estadunidense.

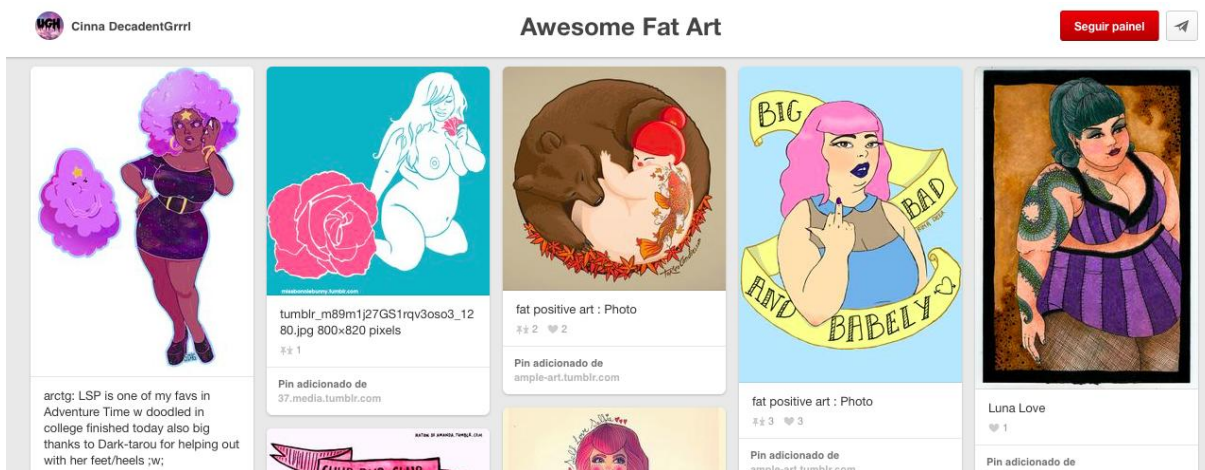
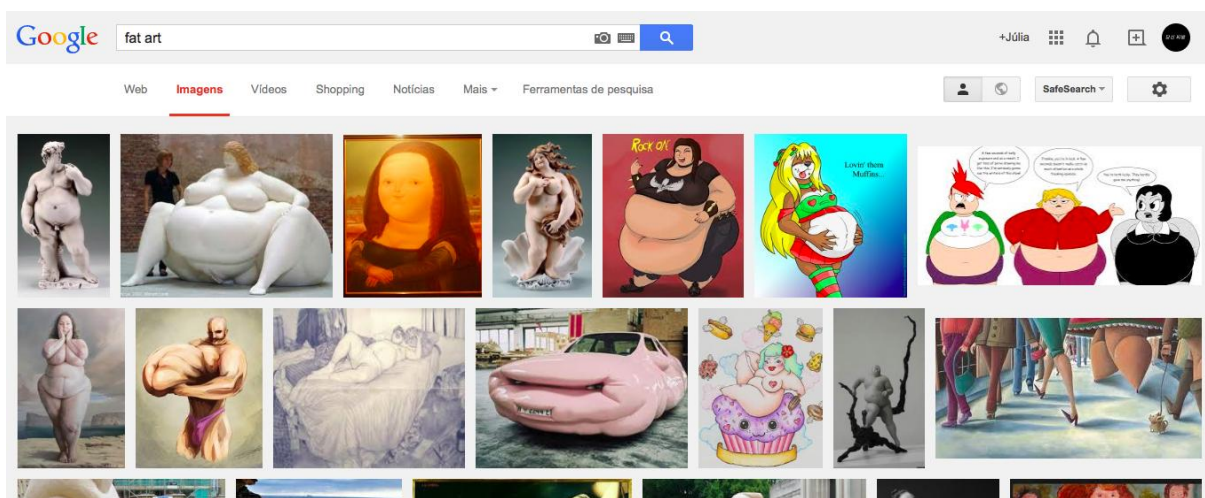
A partir deste exemplo, constatamos a importância de conhecermos melhor o projeto poético do artista através de documentos de processo. A diferença entre o esboço e o trabalho final em Slowinski nos leva a uma frase de Cecília Salles (1998, p. 13) que diz que “um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de *apropriações, transformações e ajustes*” (grifo nosso).

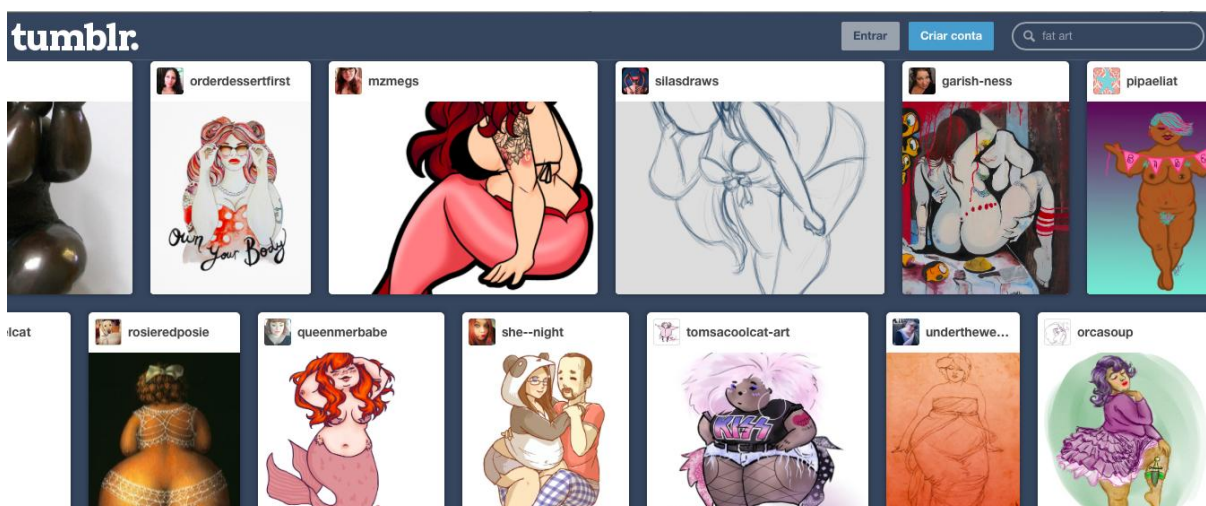
2.1 FAT ART

Com as facilidades que a internet proporciona, não é difícil encontrar artistas que, se apropriando de formas rotundas, “engorduram” a arte. Redes sociais reúnem fotos e

⁵² Em uma breve pesquisa no Google sobre o bairro é possível encontrar diversos restaurantes e lanchonetes que disponibilizam menus cujo prato principal é frango.

trabalhos artísticos com a temática e com uma simples busca por “fat art”, termo de certa forma já reverberado, também encontramos incontáveis sites. A maioria destas buscas resulta em espaços cibernéticos de posituação da gordura. Pessoas adeptas da corpulência (gordas ou não) disponibilizam imagens de artistas, ilustradores, designers, filmes, performances, entrevistas e fotografias. *Fat art* acaba se tornando um termo de caráter político. Espécie de caminho na internet para se chegar a uma liberdade das formas.





Figuras 38, 39 e 40 – Capturas de tela com a busca por *fat art*. (Primeira imagem) Fonte: Google. (Segunda imagem) Fonte: Pinterest (Terceira imagem) Fonte: Tumblr. Acesso em: 9 dez. 2014.

Nas figuras 38, 39 e 40, temos capturas de tela do Google, Pinterest e Tumblr. Nas duas últimas redes sociais, os usuários disponibilizam imagens relacionadas a temas (neste caso *Fat art*) e podem marcar as imagens para que possam fazer parte do seu “acervo virtual”. Observamos que a maioria das imagens retrata mulheres corpulentas em postura de autoafirmação.

Há uma forte carga de erotização destes corpos, indicando um possível desejo de romper com a tradição do corpo longilíneo como símbolo da sedução e sensualidade. A internet se mostra, neste caso, como uma ferramenta de importância para a união de pessoas que lutam pela desconstrução de padrões de beleza engessados e homogêneos. Muitas mulheres gordas que não veem sentido em emagrecer e adeptos da fartura das carnes se concentram nesses espaços e contribuem para a ampliação dessa positividade.

A pornografia há muito tempo tem categorizado os filmes com atrizes rotundas de *BBW (Big Beautiful Woman)* e eles têm se popularizado bastante. Na busca pelo termo *fat art*, também encontramos canais no Youtube que apresentam filmes ou desenhos animados protagonizados por personagens gordas em cenas eróticas (Figura 41). Seria uma espécie de extensão da categoria pornográfica *BBW* para algo um pouco mais acessível e, talvez, mais “camuflado”.

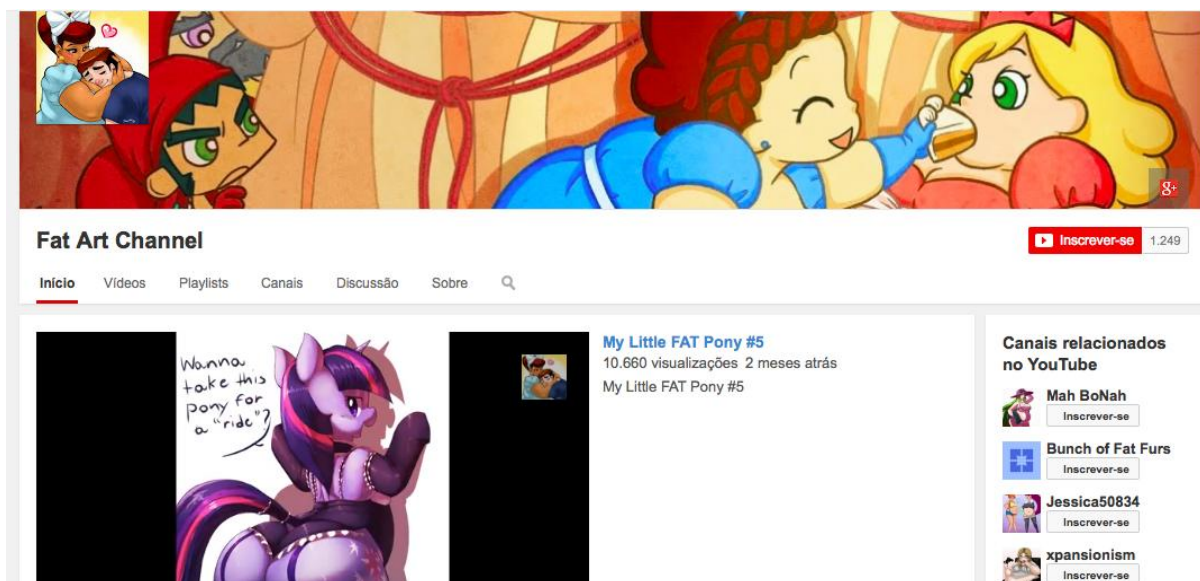


Figura 41 – Captura de tela do canal *fat art* no Youtube. Fonte: www.youtube.com/user/FatArtChannel. Acesso em: 9 dez. 2014.

Muitos sites disponibilizam matérias variadas relacionadas ao fazer artístico que visualiza a gordura e alguns trazem o ponto de vista de mulheres que se autointitulam “*fat activist*”⁵³. O site projeto “*Adipositivity*” também tem uma importância grande em se tratando da busca pela posituação da gordura através das redes. Para a idealizadora Substantia Jones, a proposta do projeto é valorizar as pessoas corpulentas, estimulando a reflexão política do corpo e a amplitude das definições de beleza física. O projeto pareceu se iniciar apenas com mulheres, mas aos poucos incluiu homens. O resultado são fotografias de pessoas, de variadas idades, origens, profissões, em cenas também sensuais.

Concluimos que *fat art* vem se popularizando, embutida de uma carga política de afirmação do corpo gordo no cotidiano. Os artistas que aparecem associados ao termo são os que parecem ter uma visão de posituação da gordura, portanto dificilmente veremos trabalhos de Tim Slowinski ou Chen Wenling. Também observamos que há uma extensão da palavra “*art*”. Os usuários das redes sociais e sites incluem ilustrações, desenhos, *gifs* animados⁵⁴ e outros elementos virtuais produzidos com programas de edição gráfica.

⁵³ Cf. www.casagordita.com, www.theplumpnay.com e www.obesitytimebomb.blogspot.com.br.

⁵⁴ *Graphics Interchange Formats*, formato de imagens animadas vinculadas à internet.

2.2 MULHERES DE PESO

Vamos dar prosseguimento à utilização de dados do levantamento que iniciamos em 2011, primeiro considerando que dos artistas vistos no início deste capítulo, nenhum se classificava como “gordo” ou “obeso”. Ou seja, artistas “não gordos” encontram nas formas volumosas uma maneira de reconhecer a sua poética de celebração, memória, crítica, comemoração, fertilidade, etc.

No levantamento em questão, foi encontrado um grande número de *mulheres gordas* que pareciam se relacionar com a arte como forma de rediscutir o lugar desse corpo na sociedade. Essas artistas, que além de serem mulheres são gordas, parecem apresentar uma arte de enfrentamento de padrões de gênero e estéticos. São trabalhos que na sua maioria comportam uma carga política grande. Embora as artistas não se assumam em algum tipo de movimento, indicam buscar resultados semelhantes: o distanciamento do(s) preconceito(s).

Vimos nessas obras uma possível influência do movimento feminista e/ou da teoria *Queer*, portanto trataremos de abordar alguns pontos relativos a esses assuntos.

Um dos artigos que permite contextualizarmos o latente feminismo na arte dos anos de 1960-70 certamente é o “*Why have there been no great women artists?*” (1971) (“Por que não existiram grandes artistas mulheres?”), da historiadora de arte Linda Nochlin (1931-). Nele a autora explora o motivo de acharmos “natural” que, tanto no meio acadêmico quanto no social, o ponto de vista que predomina é o do *homem branco ocidental*. Ela indica que esse ponto de vista, inconscientemente aceito como o ponto de vista da história da arte, se tornou inadequado. E isso pode se relacionar também aos padrões de beleza, que hegemonicamente se referem à *mulher* (ainda subjugada) *branca e magra*.

Nochlin comenta que de uma maneira geral, a experiência da mulher (e artista), bem como o seu posicionamento na sociedade, evidentemente difere da do homem (e artista), mas não deve haver uma comparação entre “arte feminina” e “arte masculina”. A produção artística da mulher não deve se relacionar a algo como a feminilidade. A autora comenta que trabalhos como os de Artemisia Gentileschi

(1593-1656), Mme. Vigée-Lebrun (1755-1842), Angelica Kauffmann (1741-1807) e tantas outras não possuem alguma essência feminina.

Nochlin (1971) propõe que, na realidade, as grandes artistas mulheres não foram suficientemente investigadas ou apreciadas. E ela estende essa questão para os artistas negros e outras minorias.

[...] as we know, in the arts as in a hundred other areas, things remain stultifying, oppressive, and discouraging to all those – women included – who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class and, above all, male⁵⁵ (p. 5).

Para a autora, ser um homem branco é uma qualidade que faz parte de crenças sustentadas no campo institucional e educacional e que, em se tratando de arte, acabaram construindo o mito do “Grande Artista”, isto é, aquele enviado por Deus, possuidor de uma essência misteriosa, também conhecido como “gênio”. A história da arte sempre levou muito em conta a ideia de “dom artístico” e pareceu desconsiderar o contexto em que esses “artistas gênios” viveram, como por exemplo, as influências que sofreram em seu tempo e o “*background*”.

O artigo de Nochlin surgiu em um período em que começavam a se intensificar os questionamentos frente às disparidades de gênero. Artistas começavam a direcionar seus trabalhos para essa discussão e um dos mais citados concernente à exclusão das mulheres na história da arte é o “*The Dinner Party*” (1974-1979), de Judy Chicago (1939-). A instalação, que hoje se encontra na ala feminista do Brooklyn Museum, em Nova York, faz referência a diversas mulheres consideradas ilustres ao longo da história. Para Vicente (2012, p. 40), a obra foi considerada um ícone da arte feminista dos anos 1970, “[...] pelo seu valor simbólico e também pelo papel desempenhado pela própria artista na construção teórica do feminismo e na organização de um programa universitário sobre arte feminista [...]”.

A autora comenta que apesar de toda a atenção conseguida pela arte feminista dos anos 1970, pela sua originalidade, inovação e outros atributos, ainda hoje ela parece

⁵⁵ “[...] como sabemos, na arte, assim como em inúmeras outras áreas, as coisas continuam difíceis, opressivas e desencorajadoras para todos – inclusive para as mulheres – que não tiveram a sorte de terem nascido brancos, de preferência na classe média e, acima de tudo, homens (NOCHLIN, 1971, p. 5, tradução nossa).

ser vista de escanteio, não costumando fazer parte dos programas de ensino universitário.

O trabalho das Guerrilla Girls não pode deixar de ser citado em se tratando de arte feminista. O grupo criado na década de 1980 promove ações políticas que visam confrontar a discriminação racial e sexual. Mascaradas para não expor sua identidade, agem paradoxalmente no anonimato para lutarem pelo fim da invisibilidade de tantas mulheres artistas, anônimas por condicionantes sociais e históricas.

“Um dos objetivos das GG [Guerrilla Girls] foi identificar o grau de discriminação a que as mulheres e as pessoas de etnias que não a branca ainda estavam sujeitas no mundo artístico” (VICENTE, 2012, p. 47). Atuam em galerias, com cartazes, outdoors, revistas de arte, etc. Começaram em Nova York e rapidamente ampliaram o campo de atuação para outras regiões. Um dos trabalhos mais conhecidos parte da imagem da *Odalisca* de Ingres (1780-1867) com uma máscara de gorila afixada nos ônibus de Nova York (Figura 42) que acompanhava a seguinte frase: “Será que as mulheres têm que estar nuas para entrar no Metropolitan Museum?”. E a resposta: as mulheres artistas das seções de arte moderna representavam menos de 5% do total, no entanto 85% dos nus eram femininos.



Figura 42 – Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989. Pôster. Fonte: www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml. Acesso em: 23 nov. 2014.

As GG viram nas intervenções públicas uma oportunidade de trazer essa discussão para as ruas, tornar o confronto (ainda mais) público. Elas continuam em cena, inclusive repaginando os pôsteres iniciais. Estes foram atualizados em 2005 com novos dados: ao invés de 5% das artistas serem mulheres, 3%; e ao invés de 85%, 83% eram nus femininos. Em 2012 elas voltaram a fazer o levantamento, que resultou em 4% dos artistas da seção referida serem mulheres e 76% serem de nus femininos.

Em 2014 o pôster sofreu mais uma interferência, ou *remix*, para usar o termo das GG, desta vez se referindo à quantidade de videoclipes em que aparecem mulheres nuas. “A mulher precisa estar nua para aparecer nos videoclipes? Enquanto 99% dos caras estão vestidos!” No lugar de *Conscience of the art word* agora está *Conscience of culture*. Uma forma de pensar nas interligações entre arte, sociedade e cultura.

Depois de muitos estudos, discursos, diálogos e colocações relacionados ao feminismo na arte, podemos considerar que, devido a diversas questões concernentes ao meio político, econômico e social, algumas mudanças recolocaram a situação, não somente das mulheres, mas também de outras minorias, de outras pessoas que, quer por etnia, quer por opção sexual ou “por opção corporal”, foram e são tidas como oprimidas na sociedade contemporânea.

Para muitas pessoas, o feminismo não suportava tamanha carga em seu discurso e foi preciso pensar em uma teoria que talvez o transcendesse. A teoria *Queer* surge em meio a esses pensamentos e, embora extensa e bastante complexa, assim como o feminismo, trataremos apenas de pontos que parecem contribuir para a sua associação com a nossa pesquisa. Escolhemos, portanto privilegiar as considerações da filósofa espanhola Beatriz Preciado (1970-) por ter contribuído com importantes estudos sobre o tema.

Preciado (2010, p. 48) conta que pôde participar de perto do “processo de transformação e crise do ‘feminismo da segunda onda’” que deu origem à teoria pós-colonial, *queer*, pós-feminismo, estudos de transgênero e etc. A autora, se apropriando do termo de Bel Hooks (1952-), comenta que foi preciso pensar nos

“entrecruzamentos de opressões”, isto é, pensar em unir as vozes dos excluídos socialmente, ao invés de cada um lutar pela sua causa.

Queer é um termo muito utilizado por Preciado e, à primeira vista, possui conotações negativas, relacionadas à discriminação, “bicha”, “viado”, “boiola”. No final dos anos de 1980, a autora conta que “[...] um conjunto de microgrupos vão se reapropriar desta injúria para se opor justamente às políticas de integração e de assimilação do movimento gay” (PRECIADO, 2010, p. 51). Daí surgem os “movimentos *queer*” que, vão buscar, de início, proteger as minorias sexuais e que acabaram tomando o sentido de denúncia de exclusões e falhas das políticas de identidade. É interessante notarmos que o *queer* possui grande influência na opção de diversas artistas corpulentas por se autointitular “gordas”, ao invés de obesas ou qualquer outro adjetivo que soe menos “áspero”. Se autointitular gorda é uma forma semelhante ao de se autointitular *queer*. Um termo frequentemente usado inclusive como xingamento, torna-se uma forma de autoafirmação.

A teoria *Queer* ultrapassa o feminismo por abarcar questões não somente concernentes às mulheres⁵⁶, importando as distorções e as paródias, principalmente de gênero. Para Preciado (p. 52), sob um ponto de vista estético, ela produz “[...] anti-estética, estéticas negativas, feísmos [...]”. É uma forma de agir desconstruindo territórios e códigos sociais. A obra “*Matrix*” (1999) de Jenny Saville parece representar bem a proposta *queer* (Figura 43).



Figura 43 – Jenny Saville, *Matrix*, 1989. Óleo s/ tela, 213,4 x 304,8 cm. Gagosian Gallery. Fonte: artsy.net/artwork/jenny-saville-matrix. Acesso em: 3 jan. 2015.

⁵⁶ De acordo com Preciado (2010), as diversas fases do feminismo mostraram alguns deslizes, inclusive voltados à discriminação. A teoria *Queer* seria um remodelamento das ideias “úteis” desenvolvidas pelo movimento, descartando – ou pelo menos tentando descartar – qualquer possibilidade de exclusão.

No trabalho em questão, Saville apresenta a transgênero Del LaGrace Volcano (1957-), que se autointitula “abolicionista do gênero”. LaGrace viveu 37 anos como mulher e depois, mais engajada na teoria *Queer* decidiu abandonar qualquer ideia que se relacionasse biologicamente a ser homem ou mulher. Como vimos em “*Plan*” (1993), Saville faz transparecer em suas obras a questão do grotesco, da imagem perturbadora e até agressiva, mesclada com a sensualidade. “*Matrix*” mostra um corpo *pouco convencional*, na pose *tão convencional* comentada por nós em respeito à tradição da história da arte. Uma paisagem fria, como parecem ser todas as outras construídas pela artista, onde o primeiro plano (da genitália feminina) se confronta com o último plano (do rosto com barba e feições masculinas). As dobras e “sobras” de gordura nos corpos representados por Saville também indicam uma forma de protestar contra os cânones vigentes.

A teoria *Queer* passou por várias transformações ao longo dos anos. Preciado (2010) sugere ainda que ela possa transcender e então ir além das políticas de representação, buscando uma fuga frente aos controles, códigos, privatização e mercantilização das tecnologias de produção e modificação de gênero, imagens, nomes, instituições. A autora (p. 60) reconhece a potência do *queer* na (trans)formação dos pensamentos sociais e identitários e afirma que com o seu evidente desdobramento, surgem “[...] um conjunto de noções como ‘transculturação’, ‘contraponto’, ‘coiote’, ‘*Malinche*’, ‘bastarda’, ‘ciborgue’, ‘vírus’ e ‘dildo’ que deslegitimam a pureza, a teologia e a unidimensionalidade das representações coloniais, sexuais, científicas e dominantes.

A teoria *Queer*, com todos os seus desenlaces, vem contribuindo para que os considerados “desajustados” possam se conhecer melhor e, assim, questionar o saber hegemônico. De uma forma generalizada, trata-se de uma maneira de se autorreconhecer, de “[...] utilizar a própria subjetividade como terreno de experimentação” (p. 68).

As artistas que veremos no decorrer deste tópico possuem histórias e corpos em comum. Começaram a idealizar a sua arte a partir da sua imagem, da exploração da sua corpulência em busca de um confronto com o preconceito. Depois de usarem a arte para extravasarem suas angústias e reivindicarem seus direitos, muitas

indicaram perceberem na arte uma possibilidade de traduzir vozes daqueles que, por algum motivo, foram silenciados. Assim, o que parte do próprio corpo, transcende para o reflexo alheio, uma proposta que condiz com as abordagens da teoria *Queer*.

Muitas das artistas que trabalham a partir de suas formas corpóreas fazem uso do autorretrato. Como sugere a historiadora de arte e feminista Amelia Jones (2002), o autorretrato, à primeira vista, pode representar uma espécie de autobiografia, um texto narrado em primeira pessoa. Além disso, para artistas mulheres, ele pode ser usado como uma potente estratégia que as coloca no lugar de “autoras”, ao invés de “objetos” como foi (e tem sido) a maneira tradicional de representação do corpo feminino na história da arte.

*In picturing themselves photographically, they speak themselves as subjects (creating their own visual narrative or autobiography of sorts) and thus unhinge the age-old tendency to collapse any image of a woman's body into the status of speechless and dominated object*⁵⁷ (JONES, 2002, p. 69-70).

Jones sugere que para muitas artistas feministas, usar o próprio corpo na fotografia pode ser uma maneira de minar a concepção cartesiana convencional onde o tema está unificado ao autor (implicitamente masculino). Elas podem, com o próprio corpo, criar interconexões entre sujeitos e objetos, autor e observador, ressignificando o contexto do autorretratamento.

A primeira artista que trazemos para a discussão faz uso dos autorretratos e teve a sua produção artística destacada nos anos 1980. As fotografias de Laura Aguilar (1959-) se apresentam como uma tentativa de discutir preconceitos de raça, cor, tamanho, origem e sexualidade. Além de se considerar latina (possui descendência mexicana, embora tenha nascido na Califórnia), é lésbica e possuidora de um corpo considerado excessivo para os padrões contemporâneos.

⁵⁷ “Ao se fotografarem, elas falam como sujeitos (criando a sua própria narrativa visual ou autobiográfica) e, assim, perturbam a tendência tradicional de dispor qualquer imagem do corpo de uma mulher para o status de objeto, sem voz, dominado” (JONES, 2002, p.69-70, tradução nossa).

Muitas de suas obras parecem reluzir uma espécie de fusão entre corpo (na maioria das vezes gordo) e paisagem. Vimos uma grande proximidade com o projeto “A Natureza da Vida” (iniciado em 2000) de Fernanda Magalhães (ver Capítulo 4).

O autorretrato de Aguilar reflete a mesma ideia de afirmação do corpo que outras artistas que serão citadas. Constatamos que é bastante comum o projeto poético se originar do conflito das artistas com o próprio corpo e, com o desenvolvimento das ideias, se transformar em algo mais coletivo. Como se fosse necessário entender as suas particularidades para tentar compreender outros silenciados pelas barreiras sociais. Aguilar começa discutindo, expondo, revelando sua corpulência e aos poucos começa a dialogar com o “ser latina”, “ser homossexual” e em seguida, com o “somos todos diferentes”, justamente distanciando a sua arte do padrão “masculino/hetero/branco”. Talvez haja um empenho em quebrar as barreiras e buscar desconsiderar essas categorias engessadas e homogêneas que provocam a exclusão.

Para Jones, artistas como Aguilar propiciam uma experiência de quebra com o “isso pertence a mim” e encorajam o espectador a se reconhecer no outro. São obras que podem provocar uma aproximação com a cena, uma compreensão da situação, ou que no mínimo fazem com que os privilégios da hegemonia sejam questionados.

Na Figura 44 temos um autorretrato de Aguilar que, liberta de amarras sociais, se dispõe nua no quarto de outra mulher, como sugere o título.



Figura 44 – Laura Aguilar, *In Sandy's room*, 1989. Fotografia, 47 x 52 polegadas. Fonte: www.leslielohman.org/exhibitions/2014/images-2014/bodies/23_Aguilar_Sandy's.jpg. Acesso em: 23 nov. 2014.

Entendemos a imagem como uma forma de provocação, onde a artista parece não se importar de estar sendo observada nua, se refrescando, no quarto de Sandy. Para Jones (2002) ela, como uma “*odalisque*”, obviamente perturba a imagem posta tradicionalmente na cultura ocidental da disponibilidade da sexualidade feminina e da musa (*feminine ideal*) como sendo magra, branca e heterossexual. Ela parece ironizar a posição de mulheres como Olympia, cujo corpo longilíneo e a pose sedutora, são trocados pela corpulência e uma pose de autorreflexão.

Veremos que este artifício de ironia será também bastante empregado no projeto poético de Elisa Queiroz. Diversas obras fazem citação de retratos de musas de grandes mestres e são repaginadas para o autorretrato da artista.

Segundo Jones, Aguilar desconstrói os retratos de musas de artistas como Édouard Manet (1832-1883) e Ingres, citado pelas GG, por colocar a rotundidade no lugar da carne sólida, a libertação no lugar do confronto (no caso de Olympia) e, afinal, um corpo muito menos disponível ao espectador. A predileção pelas escalas de cinza no autorretrato de Aguilar também retiram todo o luxo dado nos retratos de Manet e Ingres.

Ainda de acordo com Jones, o espectador, ao entrar em contato com a cena criada por Aguilar, tenta tatear, procurar algo reconhecível nela, mas por não conseguir, acaba percebendo a alteridade, sente-se incentivado a ver o outro nele mesmo (ou a se ver no outro).

Brenda Oeulbaum (1961-) tem uma postura política bastante aproximada à de Aguilar, embora a sua produção não enfoque tanto o autorretrato. A artista também abraça causas de gênero para discutir os seus trabalhos e todos parecem partir de algo subjetivo rumo ao coletivo. Ela desenvolve o “*Venus of Willendorf Project*”, que resulta em esculturas feitas a partir de livros de dietas e carrega o seguinte slogan: “*They’re not making your @\$\$ any smaller, so let me make some kick @\$\$ art with them!*”⁵⁸

⁵⁸ “Eles não vão tornar a sua bunda (@\$\$, ou ass) menor, então deixe-me fazer uma arte “maneira” (kik@\$\$, ou *kickass*) com eles” (NO DIET, 2013).

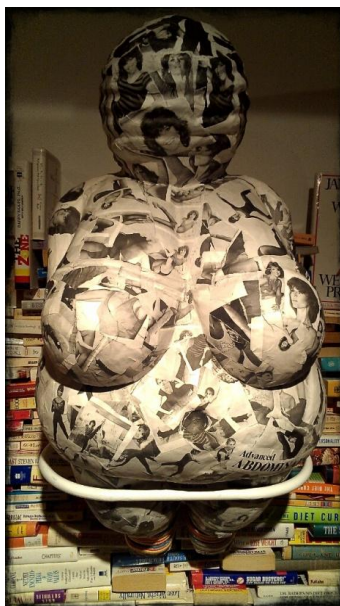


Figura 45 – Brenda Oeulbaum, *The Venus of Fonda*, 2013. Escultura com páginas de publicações de dieta e exercícios da atriz Jane Fonda. Fotografia: Patricia Izzo. Fonte: <http://brendaoelbaum.me/page/2/>. Acesso em: 23 nov. 2014.

Na Figura 45 temos um dos trabalhos do projeto. A Vênus surge a partir de páginas de publicações de dietas e exercícios da atriz Jane Fonda (1937-), considerada símbolo da saúde e boa forma e que nos anos de 1980 promovia atividades e redução de medidas através de artigos e videoaulas. Segundo Oeulbaum (2013), foi descoberto que Fonda possuiu distúrbios alimentares como anorexia e bulimia, desencadeados por baixa autoestima e dificuldade de aceitação da própria imagem, o que a faz concluir que “*a thin body does not a healthy person make neither in mind nor body*”⁵⁹ (s.p).

Um curta disponibilizado pela artista permite uma melhor compreensão do seu posicionamento frente às dietas. “*Results may vary (trigger warning)*” (2012), dirigido por Brett Scott, possui uma estética que remete ao *film noir* com um senso de humor apurado. Oeulbaum aparece com um livro de dietas na mão e decide se pesar. Ela se mostra tão interessada no livro que começa a digeri-lo (literalmente). Página, por página, a artista envolve em uma roupa bordada com palavras sinônimas de gordura passa cerca de 8 minutos deglutindo o livro. A cada minuto sua feição vai mudando, sugerindo um desconforto em relação ao sabor das escritas. No final, quando resta

⁵⁹ “Um corpo magro não torna uma pessoa saudável, nem em mente, nem em corpo” (OEULBAUM, 2013, s.p, tradução nossa).

somente a capa, ela se direciona a balança e, com o mesmo peso inicial, comprova que o livro “não valeu de nada”.

A artista recebe doações de livros para a produção de novas Vênus através do seu blog e possui outros projetos e participações com outras artistas engajadas nas questões concernentes a corpo e gênero. Participou também do projeto citado no subcapítulo anterior, “*Adipositivity*”, mostrando a forte interação que tem havido entre essas artistas corpulentas.

Outra artista que também merece ser citada e que possui discursos interligados a Aguilar, Oelbaum, Queiroz, Magalhães e tantas outras, é a Rebecca Harris (1977-). O corpo é a chave para a sua produção artística e a sua relação com ele frente aos discursos sociais e médicos também parece resultar em tensões. Formas de extravasar o preconceito, o não aceite da gordura.

Ela atua com práticas artísticas variadas e se considera uma *fat activist*. Há dois anos, conta que deixou de fazer uma cirurgia bariátrica para explorar os limites do seu corpo “grande” e a arte tem sido o meio para isso (HARRIS, acesso em: 23 mar. 2014).



Figura 46 – Rebecca Harris, *Untitled (red MRI)*, 2013. Tecido bordado em ponto cruz. Fonte: www.rebecca-harris.com/#!/2013/c23sg. Acesso em: 23 mar. 2014.

Na Figura 46, Harris manipulou digitalmente o resultado de uma ressonância magnética e o reproduziu em bordado com pontos cruz sobre uma espécie de manto

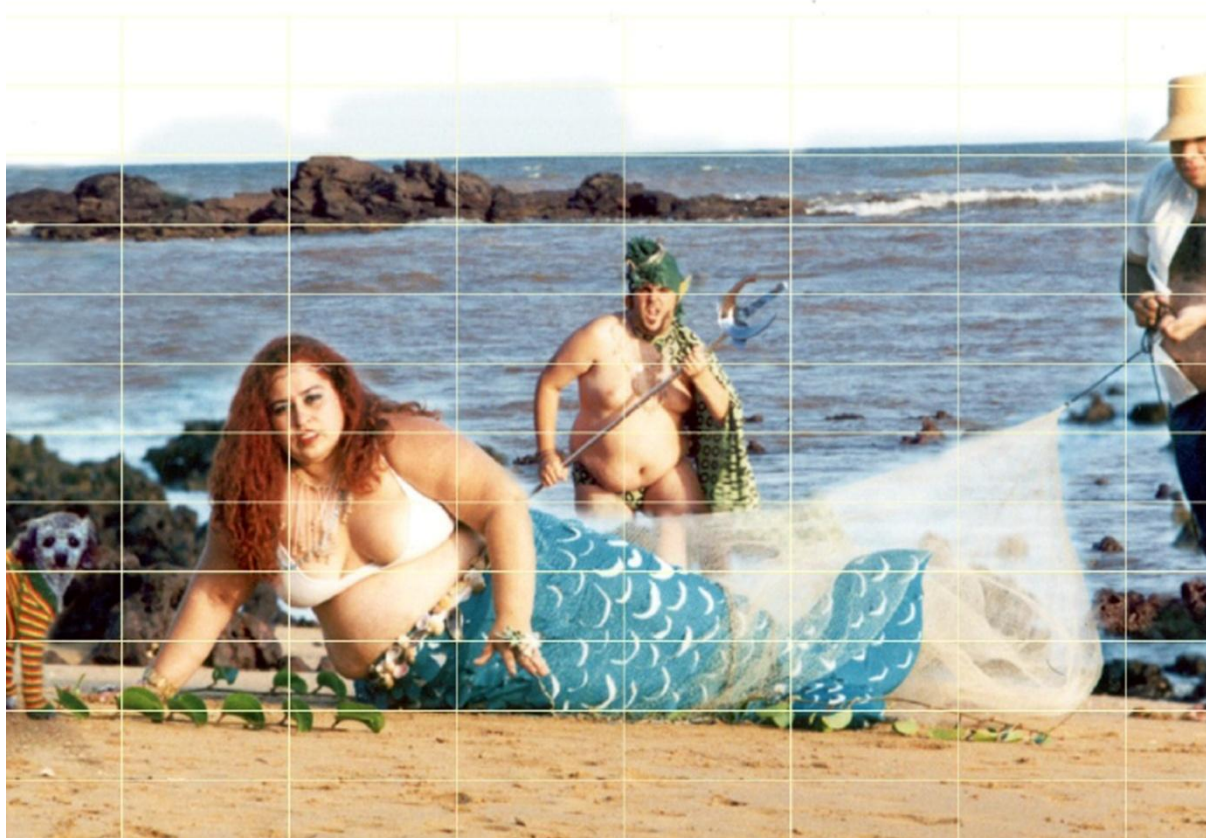
vermelho. A postura do corpo nos traz uma ideia de passividade. A cor vermelha, inclusive, se analisada com a incidência da luz dourada que banha a parte superior do trabalho, pode remeter a algo divino, sagrado. Ao mesmo tempo, a forma com que a espécie de manto fica suspensa na parede, através de ganchos, nos traz a memória de aventais médicos/hospitalares, que por fim são bastante semelhantes aos usados em açougue. Como Saville, Harris parece ter feito uma brincadeira entre corpo + carne + sangue. Esta obra fez parte da exposição “*Body Modification & the Female Body*” (2013), cuja proposta era justamente mostrar ao espectador a interpretação da artista frente às modificações corporais, principalmente relacionadas à redução de peso, promovidas pela medicina.

A conclusão a que pudemos chegar pinçando essas artistas é que existe um campo de luta que visa, dentre outros valores articulados, distanciar o corpo gordo da negação. Uma forma de autoaceitação e relação com práticas políticas feministas e/ou *Queer*, onde ser gorda pode significar desconfigurar o mito feminino. Nesse sentido, a imagem produzida por essas artistas enfrenta as imagens midiáticas estudadas por Bordo (2003), que insistem em serem propagadas em filmes, na televisão e na mídia de uma maneira geral, impondo regras para a feminilidade. Os resultados são repensamentos da situação desses “sujeitos corpos” na contemporaneidade.

Esses trabalhos abrem espaço para iniciarmos os nossos diálogos poéticos entre Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães, que se conectam por parecerem ter conhecimento de parte dessa rede de relações/situações/acontecimentos/imbricamentos que fazem com que o corpo gordo seja visto tão distorcidamente.

PRATO PRINCIPAL

[Imagem ampliada em A3 na versão impressa]



3. A ESTÉTICA BEM-HUMORADA DE ELISA QUEIROZ

Finalmente chegamos ao nosso “prato principal”, e nele pretendemos *saborear* algumas aproximações entre os projetos poéticos de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. Para isso, começaremos com a escolha de algumas obras e falaremos, em cada capítulo, um pouco sobre cada artista. Neste capítulo falaremos de Maria Elisa Queiroz (1970-2011), artista plástica, designer e *videomaker* natural de Macaé-RJ.

Elisa Queiroz trouxe grandes contribuições para o meio artístico capixaba. Coursou Artes Plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e desde 1996 até o ano de seu falecimento teve sua produção concentrada em Vitória-ES. Seus trabalhos falavam de si, eram o seu espelho. Possuidora de um corpo fora dos padrões instituídos de beleza, não negava a sua gordura, mas a incorporava na sua vida e em sua obra, buscando repensar os valores do corpo, da mulher, da arte e da cultura na contemporaneidade:

Estudos preliminares sobre a artista evidenciam suas reflexões sobre seu corpo e revelam uma estética resultante de uma poética autorreferenciada. Discutir o corpo e a obra em simbiose é uma tendência do projeto poético de Elisa Queiroz, que rediscute o seu lugar na contemporaneidade. Sua obra exala um grotesco poder sedutor. Sua obra invade os sentidos. Uma tendência que revela uma intencionalidade: dialogar com a sedução e a revisão de valores engessados pelos sistemas do corpo, da arte e da cultura (CIRILLO, 2013, p. 246-247).

A não identificação da artista com os padrões estéticos dominantes era camuflada pela sedução e ironia que sugeriam uma proposta de positivação do corpo gordo. Gilman (2010) comenta que vivemos em uma sociedade na qual os limites da “gordura” e suas significações estão em constante mudança. Tendo isso em vista, é

evidente que pessoas na posição de Queiroz vão enfrentar um questionamento sobre serem gordas.

Construo peças para discutir minha identidade e meu poder de sedução, usando a ludicidade para reler a percepção do *desencaixe* que minha corpulência sugere à sociedade contemporânea ocidental, recondicionando o olhar do espectador (QUEIROZ; MENDES, 1998, s.p, grifo nosso).

Na primeira parte da nossa pesquisa, analisamos a situação do corpo gordo na contemporaneidade e observamos que várias artistas se engajam no debate da diversidade e da reconstrução dos modelos e padrões para o corpo. Elisa Queiroz também parecia engajada, e tomava esse debate em construção como gerador do seu processo criativo, o que nos leva a pensar em uma afirmativa aparentemente evidente, mas sobretudo marcante, do escritor Ernst Fischer (1959, p. 158): “[...] o artista, consciente ou inconsciente, expressa as tendências sociais de seu tempo”.

O escritor, curta metragista e professor Vieira Júnior (2007) conta que Queiroz começou com a investigação da “adiposidade sedutora” quando ainda era estudante de artes plásticas na UFES e havia percebido que os trabalhos que produzia – frequentemente com formas arredondadas e círculos – refletiam a sua forma corpórea. A partir de então, a artista teria começado a buscar na história da arte representações de mulheres que fugissem dos padrões estéticos vigentes no século XX, mostrando-se interessada pelos volumes da pintura barroca e pelas Vênus rotundas.

Muitos trabalhos de Elisa Queiroz podem ser lidos levando-se em consideração os dizeres do artista Julio Plaza (2003) a respeito da transitoriedade e interação na arte. Alguns foram feitos para um momento específico – o aqui e agora da exposição – e precisavam de um público que os tocassem e que também pudesse ser tocado. Em consonância com os aspectos abordados por Plaza sobre a arte interativa, muitos dos objetos artísticos de Queiroz permitiam que o espectador contribuísse para a sua desmaterialização e seu desaparecimento em detrimento da percepção como recriação.

A artista provocava os espectadores e seus sentidos sabendo do choque que muitas vezes a corpulência poderia causar, sobretudo quando revelada em decotes e “ofertada”. Seduzia, aguçava o desejo, utilizando muitas vezes do artifício da sinestesia (obras que exalavam cheiros e faziam imaginar sabores, obras de comer que acentuavam as cores).

Tanto em Queiroz como em Magalhães, podemos notar uma trajetória marcada pela busca da homologação da própria corpulência, onde fotografias registram partes íntimas das artistas, trazendo uma carga de sensualidade às produções. Mariana Botti (2005), assim como Amelia Jones (2002), citada no capítulo anterior, faz uma análise do desejo de autorretratamento das artistas mulheres e indica que pode haver uma intenção de revelação das suas identidades para tornar público o olhar sobre si. Isso condiz com o que diz a filósofa Haraway (2009, p. 96): “nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade”.

A Figura 48 comprova a carga de sedução das produções de Elisa Queiroz. Trata-se de um trabalho feito a partir de técnicas mistas, integrante de uma série onde fragmentos do corpo da artista figuravam junto a elementos diversos como brinquedos, costuras, recortes e colagens.

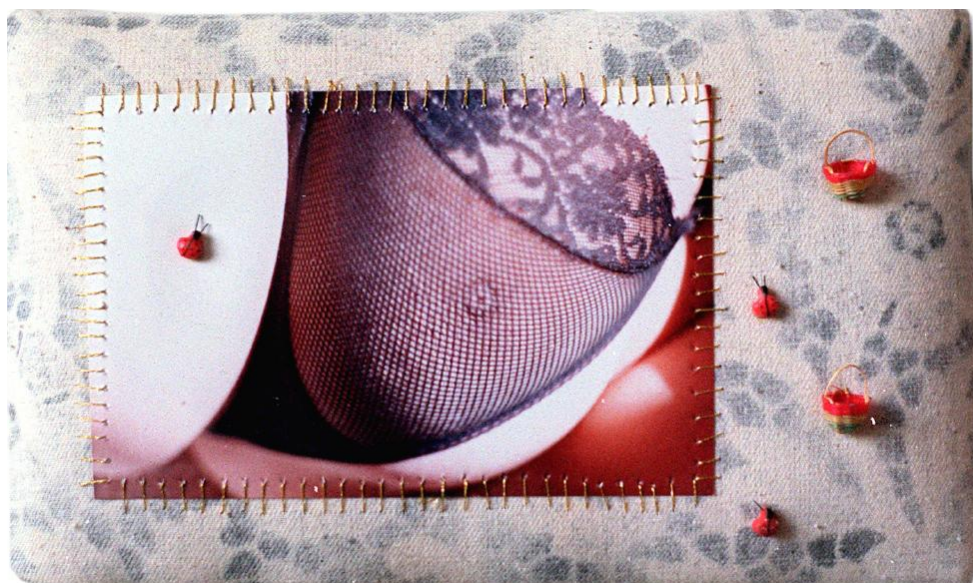
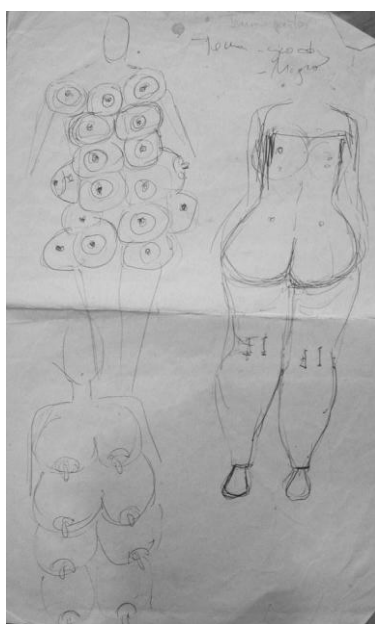


Figura 48 – Elisa Queiroz, **S/ título**, 1998. Técnica mista. Tecido, linha, plástico, espuma, tinta e fotografia. 20 x 12 x 3 cm. Fonte: QUEIROZ, [200-].

Observamos parte dos seios de Queiroz com um sutiã preto de renda na fotografia que se encontra costurada em uma almofada com padronagens. Ao lado, joaninhas e cestas de frutas na cor vermelha, que evoca paixão. Esses elementos, associados à lingerie transparente, expressam uma forte tendência no projeto da artista, que é a sedução relacionada a uma relação entre corpo e paladar. A obra, junto a outras que mostravam partes do seu corpo com aplicações em tecidos, foi feita para a individual “Objeto obeso”, realizada na Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) em 1998.

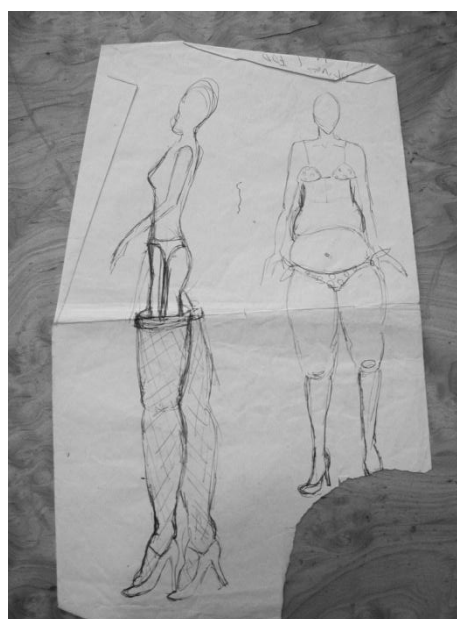
Imagens dos seios são um ponto de partida para muitos trabalhos de Elisa Queiroz. Eles retratam a circunferência, o erótico, a maciez da gordura e também podem ser uma forma de desconstruir o pudor. Em documentos de processo disponibilizados pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES (LEENA), confirmamos a associação destes elementos, inclusive com a moda. Queiroz parecia mostrar bastante interesse na possibilidade de transformar corpos e experimentar volumes.



Figuras 49 e 50 – Elisa Queiroz, Documentos de Processo, [entre 1990 e 2000]. Fonte: Banco de dados do LEENA.

Estes documentos mostram-se relevantes para uma melhor compreensão da intencionalidade da artista e Cirillo (2013, p. 246) reforça a sua importância afirmando que “o gesto criador é quase sempre acompanhado de marcas processuais de sua ação, chamadas arquivos da criação – conexões que espelham

uma rede de relacionamentos na criação em ato”. O autor também complementa, indicando que a proximidade de Queiroz com a moda se relacionava com uma busca e construção de objetos vestidos que se adequassem ao corpo gordo. Temos a ideia de um corpo como suporte para a criação de objetos e objetos como suporte para a criação de novos corpos (algumas peças da artista insinuavam a transformação de corpos magros em gordos – uma possibilidade de pensar o avesso do tradicional na moda, que tenta justamente transformar o gordo em magro).



Figuras 51 e 52 – (À esq.) Elisa Queiroz, blusas feitas pela artista com uma possível alusão ao topless, [entre 1990 e 2000]. Fonte: GAEU, 2015. (À dir.) Documento de processo da artista, roupa de gorda para magra, [entre 1990 e 2000]. Fonte: Banco de dados do LEENA.

Outra obra que parece oferecer, através dos seios, uma possibilidade de conforto, aconchego e acolhimento é a instalação “Confortável” (1998), que, numa brincadeira, permitia ao espectador que a adentrasse para sentir-se “abraçado” (Figuras 53 e 54). A instalação nos traz à lembrança um dos percursos descritos por Plaza (2003) sobre a inclusão do espectador na obra. Neste caso, era possível participar ativamente, principalmente pela abertura que propiciava para a exploração e manipulação dos materiais (espumas em sua maioria).



Figuras 53 e 54 – Elisa Queiroz, **Confortável**, 1998. Instalação. Acrílico, tecido, linha, plástico, espuma. 100cm x 300 cm x 150 cm. Fonte: GAEU, 2015 e QUEIROZ, [200-].

Em 1999, Queiroz participou da coletiva “Sedução”, com curadoria de Neusa Mendes, na GAEU. A instalação “Namoradeira” (Figura 55) consistia em duas cadeiras de madeira, cada uma esculpida anatomicamente a partir de formas gordas masculinas (nádegas e genitais) e femininas (incluindo apoio para os seios). Elas ficavam sobre um tapete rendado estampado por botões de rosa, de onde brotavam imagens eróticas retiradas da internet (VIEIRA JUNIOR, 2007). Havia ainda uma mesinha, também de madeira, com um pote de balas redondas, envoltas em um poema escrito por um namorado da artista. A instalação participou do mapeamento do Itaú Cultural em 2001, percorrendo diversos estados.



Figura 55 – Elisa Queiroz, **Namoradeira**, 1999-2000. Madeira, *transfer*, tecido, papel, balas e vidro. 250 x 250 x 150 cm. Fonte: QUEIROZ, [200-].

Este trabalho nos remete ao “*Make love*” (2012, Figura 56) da inglesa Sarah Lucas (1962-), principalmente pela sua potência provocativa. Lucas também transforma o

mobiliário acomodando seios e pernas modelados nele. Ambas podem ser lidas como um confronto frente aos estereótipos sexuais. Aqui retomamos mais uma vez a importância das práticas artísticas, em acordo com a teórica política Chantal Mouffe (2007), em possibilitar um aguçamento da visão crítica na sociedade como um todo. Para a autora (p. 58), o debate artístico não deve ser encarado de forma racional e sim, considerando-se “[...] *La movilización de las pasiones y las formas colectivas de identificación*”⁶⁰. Nesse mote talvez seja possível dizer que a aproximação dos questionamentos potencializa seu efeito.



Figura 56 – Sarah Lucas, **Make Love**, 2012. Instalação da exposição “*Situation make love*”. Fonte: www.sadiecoles.com/artists/lucas#sl-situation-make-love-2012. Acesso em: 17 jan. 2015.

Assim como veremos em Magalhães, na medida em que Queiroz vai desenvolvendo a sua poética, vai começando a considerar o outro a partir de si. Embora não tenhamos o interesse em realizar uma análise dos trabalhos a partir dos discursos das artistas, vimos a necessidade de levarmos em conta alguns dos seus pensamentos, para que melhor possamos compreender os sentimentos em relação a sua forma corpórea. Desta forma, o poema “Eu e você” no catálogo não publicado de Elisa Queiroz, disponibilizado pelo LEENA, nos dá um apoio para a leitura da próxima produção que apresentaremos:

Dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço
O espaço que me espreme, te sobra,
A roupa que você veste me aperta.

⁶⁰ “[...] A mobilização das paixões e das formas coletivas de identificação” (MOUFFE, 2007, p. 58, tradução nossa).

Na cadeira que você senta, eu não me levanto.
 A roupa que eu visto, engole você.
 Nós dois no mesmo espaço?
 (QUEIROZ, [200-], p.7)

Queiroz parece ir tomando conhecimento da importância em pensar o próprio corpo para enxergar o outro e indica buscar no corpo gordo uma relação com o espaço, experimentando a tridimensionalidade com o cotidiano. O resultado pode ser tido como uma arte que busca o distanciamento das padronizações.



Figura 57 – Elisa Queiroz, **Intempérie de espaço**, 2002. Instalação. *Plotter*, papelão, tecido e plástico.
 Fonte: QUEIROZ, [200-].

Falando de espaço, podemos trazer para a discussão a obra “Intempérie de espaço” (2002, Figura 57), que é uma instalação com doses de ironia e ludicidade. Trata-se de dois cabides, cada um sustentando algo: o da esquerda um vestido e o da direita um corpo gordo com a cabeça de Queiroz. O vestido parece não caber nesse corpo caricaturizado plotado sob uma folha de papelão. O trabalho lembra as brincadeiras de vestir bonecas e recortar e colar roupinhas em desenhos de papel, mas o título indica que o jogo da artista não é assim tão ingênuo. “Intempérie” significa, no sentido figurado, catástrofe, infortúnio. A instalação apresenta um contraste de tamanhos: vestido estreito e corpo gordo. O vestido combina com o corpo, mas não

cabe nele. O espectador fica instigado a vestir esse corpo, mas se intriga ao notar as diferenças de tamanho entre um e outro. Cada um no seu espaço, interagindo sem se unir, pode ser uma das mensagens da obra, que também nos lembra que

[...] os regimes de verdade contemporâneos permanecem imersos em uma cultura somática, em vista da qual os corpos ganham visibilidade e inteligibilidade em função de sua materialidade física mais primária, como o volume, a forma e a superfície (RAGO, M.; VEIGA-NETO, A.; 2009, p. 269).

A partir daí, encontramos uma série de trabalhos onde o excesso de peso dos personagens é revelado e as vestimentas não escondem as gorduras. Dificilmente visualizaremos no projeto de Queiroz corpos nos padrões da moda. Essas características indicam que a artista aparentemente partiu para uma luta política que possivelmente esteve influenciada pelas discussões de gênero que permearam a arte a partir de 1960, sobre as quais comentamos brevemente no capítulo anterior.

“*Wonderbra*” (Figura 58), exposta em 2003 na Galeria Homero Massena, reflete muito bem a discussão de gênero, pensada a partir do futebol. Sutiãs imensos instalados próximo ao teto, comportando enormes bolas em uma sala e na outra, uma decoração com estampas remetendo ao couro de vaca. Uma televisão mostrava um vídeo com um grupo de homens gordos ou muito magros, vestidos com peças femininas, jogando futebol. Segundo Vieira Júnior (2007), imagens de animais usados para xingamento feminino (piranha, vaca, galinha, cachorra) se entrelaçavam ao jogo, justificando a associação de fatores predominantes no imaginário popular brasileiro: mulher e futebol.



Figura 58 – Elisa Queiroz, **Wonderbra**, 2003. Instalação com vídeo. Fonte: QUEIROZ, [200-].

Embora não tenhamos encontrado nenhuma evidência que Queiroz tivesse contato com a teoria *Queer* (diferente de Magalhães, que a assume em seus projetos mais recentes), trabalhos como esse nos remetem a ela. No capítulo anterior trouxemos muitas considerações de Preciado a respeito do *Queer* e podemos completar com alguns dizeres de Guacira Louro (2009, p. 135) que “a expressão ganhou força política e teórica e passou a designar um jeito transgressivo de estar no mundo e de pensar o mundo”. Foi esse aspecto que observamos em trabalhos como este, uma forma de supor a não acomodação e sugerir “fraturas na episteme dominante”.

A partir de agora, entraremos com maiores detalhes em algumas obras com suportes comestíveis e na vídeoarte “*Free williams*” (2004) porque nelas percebemos um reforço no que Louro (p. 137) considera peças fundamentais no posicionamento de resistência à hegemonia: insubordinação, não acomodamento e recusa ao ajustamento. São obras onde a ironia se encontra ainda mais aguçada e onde os questionamentos frente aos padrões estéticos parecem ser bastante evidentes.

3.1 COMESTÍVEIS

Elisa Queiroz possui uma série de trabalhos que são a extensão de seu prato e paladar. São feitos a partir de alimentos, brincam com a ideia de seduzir através do sabor, permitindo um novo olhar sobre a sua corpulência. Neles observamos a possibilidade de extrapolação e entrecruzamento dos sentidos, resultando em múltiplas sensações vivenciadas pelo espectador. Objeto, visão, tato, olfato, paladar, memória e afeto se misturam na atmosfera de crítica e ironia propiciada pelas produções.

Na primeira que trataremos, “*Sirva-se*” (2002), temos uma característica marcante do seu processo criativo: o citacionismo. Ela se apropria e ressignifica obras que fazem parte do imaginário cultural da contemporaneidade. Para Vieira Júnior (2007), na obra fica clara a referência às figuras femininas de Ingres. As musas e *odalisques* são repaginadas, talvez transgredindo o seu valor original. Se antes eram os artistas

homens que pintavam as mulheres objetificadas, agora é a própria Queiroz que se autorrepresenta ali, impondo ao espectador os seus excessos (Figura 59).

A pose da artista se aproxima bastante da pose no cartão postal da performer de *freak show* Alice Wade (1894-1955, Figura 60), que no início do século XX já parecia se mostrar como um “corpo-resistência”, desconstruindo as tradicionais poses com modelos longilíneas, já discutidas no trabalho de Laura Aguilar comentado no capítulo anterior.



Figura 59 – Elisa Queiroz, painel da instalação **Sirva-se**, 2002. Transfer, saquinhos de chá, madeira e alumínio. 160 cm de largura. Fonte: QUEIROZ, [200-].



Figura 60 – Autor desconhecido. Cartão postal de Alice Wade, [19--]. Fonte: <http://www.sideshowworld.com/81-SSPAlbumcover/Fat/2013/Alice/Dallas.html>. Acesso em: 22 jul. 2014.

Queiroz parece ter colorido a cena de Wade, tornando tudo mais divertido. Não que a artista tivesse conhecimento do postal. Aparentemente sem querer, esse encaixe desliza do preto e branco “sério” e “racional” para o colorido entorpecente e delirante. O sorriso dela é mais largo e a oferta também: além do deleite com ela, uma porção de frutas espalhadas sobre a cama é sugerida ao público. Usando bom humor e ironia é possível realizar uma espécie de “acerto de contas” com a cultura ainda predominantemente branca, heterossexual, masculina (e magra).

A instalação incluía o painel, que era fechado por dezesseis portas de acrílico trancadas com cadeados. A imagem apresentava a artista em semblante sorridente, estampada em saquinhos de chá dispostos lateralmente, formando um grande mosaico. O cheiro perfumava todo o ambiente. Abaixo do painel se situava uma caixa de acrílico com chaves dentro e uma bandeja contendo uma chaleira e xícaras, dispostas sobre uma pequena mesa de madeira.



Figura 61 – Elisa Queiroz, **Sirva-se**, 2002. Detalhe do mural com os módulos de acrílico. Fonte: GAEU, 2015.

Os saquinhos de chá que formavam o painel e ficavam dentro dos módulos de acrílico foram postos em cinco camadas subsequentes com a mesma imagem (Figura 61). Cada cadeado fechava uma área de cinco a nove saquinhos. O espectador poderia encontrar a chave certa da área que gostaria de “sorver” e,

então, servir-se. Mais uma vez considerando os dizeres de Plaza (2003) a respeito da interatividade na arte, nesse trabalho o público podia participar não somente com o olhar, mas com uma ação do corpo. A artista convidava o público a degustá-la, a “servir-se de seu néctar”.

“Macarrão aos frutos do mar” (2003) dá sequência ao conjunto de obras “degustáveis” de Elisa Queiroz (Figura 62). Mais uma vez ela se apodera do uso da sedução pelo paladar e, com uma ironia mais aguçada, parece ser recolhida como um peixe a ser servido. Os materiais são diferentes: folhas de macarrão e papel de arroz, formando um painel com 120 folhas da massa, organizadas em 10 fileiras de largura por 12 fileiras de altura. No mosaico, cuja imagem é absorvida através da técnica de impressão em papel de arroz, a artista, como sereia, é capturada por um pescador. A obra sugere ainda a disputa por ela: Netuno⁶¹ armado com seu tridente emerge e dirige-se irado ao pescador, enquanto um cachorro se insinua como um tubarão filhote à espera de sobras para degustar.



Figura 62 – Elisa Queiroz, projeto para a instalação de **Macarrão aos frutos do mar**, 2003. Painel feito com massa de lasanha e papel de arroz. 185 x 88,8 x 0,01 cm. Fonte: QUEIROZ, [200-].

A obra foi realizada para o IV Salão Capixaba do Mar, um salão de artes temático promovido pela Prefeitura de Vitória, o que nos leva à possibilidade de afirmar que o próprio temário do salão foi o seu tema gerador. Embora todo o suporte fosse comestível, não era possível saboreá-la. A brincadeira poderia estar em aguçar a

⁶¹ Segundo a leitura de Vieira Júnior (2007).

fome do espectador com o seu “alto teor calórico” e fazê-lo imaginar Elisa Queiroz como prato principal.

Uma outra possibilidade de análise nos leva a um paralelo entre Queiroz (se portando como “A Grande Sereia”) e o cânone Disney reamostrado no filme “A Pequena Sereia” (1989). Essa comparação, inclusive, nos levou a compreender a grande influência dos desenhos Disney no favorecimento da hegemonia da magreza. Se formos um pouco a fundo, veremos que as personagens da Disney têm uma longa história em protagonizar a magreza extrema, pois desde “A Branca de Neve” (1937) notamos a cintura estreitada. A aparência esbelta e com pouca gordura corporal é associada à tríade “saúde, glamour e beleza”, devendo ser admirada e tida como exemplo para as espectadoras. Como teoriza a artista Laurie Tobie Edison (2002), que também possui projetos que exploram a potência da corpulência, a indústria cultural escolhe o que é beleza, tornando invisível o que não é de seu padrão.

Traçando um pequeno paralelo entre o filme e “Macarrão aos frutos do mar”, observamos que “A Pequena Sereia” possui Ariel como personagem principal. Ela exhibe na maior parte do tempo seu corpo delgado, ao passo que Úrsula, a vilã banida da “sociedade do mar”, é retratada como gorda, com fartos seios, nádegas e barriga, sendo excluída, abandonada na escuridão. Há uma passagem do filme onde é notória a associação de gordura com negação: Úrsula mostra a Ariel seus poderes transformando uma triste mulher gorda em uma magrinha feliz. A própria vilã, em determinado momento, cria um feitiço e torna-se magra para tentar se casar com o príncipe. No filme da Disney o corpo obeso é mostrado como sinônimo da diferença. Em “Macarrão aos frutos do mar”, todos os personagens fogem à hegemonia da magreza e revelam sem nenhum retraimento suas gorduras.

Queiroz reforça a ideia de um corpo como obra, transbordado, impregnado de celebração. Essa sereia não parece se importar em mudar seu corpo, sua forma. Quer permanecer sereia, quer permanecer gorda. Não troca sua voz por nada; ao invés disso, utiliza seus trabalhos formando um coro dos corpos fora de cena que tensionam e provocam as normas da “boa forma”.

No trabalho de Queiroz, a grande ameaça não vem de Úrsula, mas do pescador que a aprisiona na rede e parece desejá-la. Talvez Elisa possa ser aproximada do papel da vilã de “A Pequena Sereia”, já que, como esta, foge às normas e estruturas pré-estabelecidas, fragilizando a estética dominante. Para ela, possuir um corpo magro não é sinônimo de felicidade e autossatisfação.

Nesse mote, é muito importante considerarmos “o corpo de sereia” de Elisa como algo que “*also works to fashion women’s self-perceptions, and can be the source of critiques of hegemony*”⁶² (WHITE, 1993, p. 182). O trabalho pode trazer aos espectadores a possibilidade de também se questionarem sobre os valores petrificados da estética corporal.

“A Grande Sereia” pode ser lida como uma contribuinte da não aceitação das normas estéticas impostas pela Disney (e não apenas por ela). Assistir “A Pequena Sereia” depois de conhecer “Macarrão aos Frutos do Mar” é uma experiência que permite ampliarmos nosso campo de visão, voltar ao passado e desconstruir regras tidas como verdades absolutas. Permite nos deixarmos seduzir pelos sabores, pelos excessos. Criamos a possibilidade de questionar o porquê de determinados personagens possuírem certas características. (Des)entendemos um pouco mais o mundo transposto da ficção para o “real”. (Trans)formamos nossa opinião.

Em nossa pesquisa sobre *fat art* encontramos inúmeras *fat mermaids* e observamos que a figura da sereia gorda parece ser bastante utilizada no campo da transgressão e libertação do corpo gordo. Isto nos mostra, dentre outras coisas, que a ordem da magreza parece estar mudando, ou melhor, parece estar sendo confrontada com mais força. A Grande Sereia tomou novas formas, se ampliou, se disseminou. Agora no plural, o ser de possível origem mitológica tem vários tamanhos, cores e significados. Talvez este seja o momento da Disney repensar seu cânone. Talvez seja o momento de presenciarmos novas “Ariéis”.

A última obra com suporte comestível que trataremos (Figura 64) permite uma análise de “Piquenique na relva” de Manet (Figura 63), artista que comentamos no

⁶² “[...] também contribui para formar a autopercepção das mulheres, e pode ser a fonte de críticas da hegemonia” (WHITE, 1993, p. 182, tradução nossa).

capítulo anterior ser bastante reconhecido pelas suas musas, como imagem geradora. Isto nos leva a perceber mais uma vez uma intencionalidade citacionista no projeto poético de Queiroz. *Piquenique na relva com formigas* (2004) é uma imagem de segunda geração, a qual é tomada aparentemente para buscar um efeito de sentido que vincula a obra tanto ao campo da história (clássicos da arte), quanto ao tema do romantismo acalorado por uma pitada de lascividade.



Figura 63 – Édouard Manet, **Piquenique na relva**, 1862-63. Óleo s/ tela, 208 x 264,5 cm. Museu de Orsais, Paris. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Le_d%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe. Acesso em: 3 set. 2014.



Figura 64 – Elisa Queiroz, **Piquenique na relva com formigas**, 2004. Impressão em papel de arroz sobre biscoito do tipo “maria-mole”, 170 x 87 x 10 cm. Fonte: QUEIROZ, [200-].

Na versão de Queiroz, podemos constatar que falta um personagem masculino, e o outro (seu marido à época) mantém os olhos fixos nela. A moça de branco nem parece ser notada, há uma maior variedade e quantidade de frutas, incluindo a

melancia, que representa rotundidade e fartura, e as cores são mais vivas. Aqui, como em “Sirva-se”, parece haver o deslocamento da ideia clássica de artista *voyeur*, sexualizando uma musa (nua), para artista mulher, se opondo àquela tradição e aplicando uma potência erótica (ofertando em decotes seus fartos seios). Mais uma vez a ironia encontra-se presente como um artifício para desconstruir antigos valores através deles mesmo.

Em termos de construção formal, a grande composição em mosaico foi elaborada com biscoitos do tipo “maria-mole” (biscoito recheado com um doce macio), estampados e dispostos lado a lado. A profusão de cores nessa instalação, aliada ao seu doce cheiro, produzia uma multiplicidade de sentidos e sensações. A obra poderia apeter os espectadores, os biscoitos traziam um perfume de nostalgia da infância e era possível imaginar o sabor das frutas misturadas. A permanência do papel de arroz utilizada nos biscoitos para absorção da imagem em calda de açúcar revela uma predileção da artista por esse método de estampar a superfície dos alimentos. Este procedimento técnico parece ser adequado para que a obra possa ser degustada, ou pelo menos insinuar-se como.

Seu caráter lúdico associado à aparente “não inocência” de Elisa Queiroz pode ser interpretado como uma resistência que, nas palavras de Passeti (2009, p. 131), ocupa pequenos espaços, promovendo minúsculos acontecimentos no limiar de experimentações para além da borda, trazendo a “[...] presença do rompimento inevitável com o uniforme, o consenso, o comum”.

3.2 BRINCANDO NA ÁGUA

Apesar de Elisa Queiroz ter tido uma curta trajetória no meio artístico devido ao seu precoce falecimento, ela parece ter conseguido, em pouco tempo, realizar experimentações nas diversas possibilidades do campo da arte. Em 2004, já havia produzido diversas instalações, projetos videográficos e participado do coletivo audiovisual EQ Produções. Essa abertura da artista por novos caminhos possibilitou a criação do trabalho videoartístico “*Free Williams*”, disponibilizado no Youtube.

Trata-se de um projeto que analisaremos considerando o conceito de *cultura da reciclagem* do artista e pesquisador da área de Tecnologia na Arte Marcus Bastos (2004). Este também parece ser um bom momento para incluirmos a discussão sobre a relação do corpo e a (pós)organicidade sustentada por Paula Sibilia (2002), influenciada pela visão de Donna Haraway (2009), que também apontaremos mais adiante.

A autorreferencialidade de Queiroz também é vista no vídeo que apresenta “colagens” e *remixes* e faz um jogo de palavras com o filme “*Free Willy*” (1993), dirigido por Simon Wincer (1943-). Intermediaremos a discussão pincelando aspectos do hibridismo cultural retratado no vídeo, aparentemente utilizado para chacoalhar (ou subverter) os padrões estéticos dos corpos na contemporaneidade.

Em “*Free Williams*” Queiroz utiliza o artifício da ironia para “roubar” a cena de Esther Williams (1921-2013), atriz que brilhou nas décadas de 1940 e 1950 cujo corpo ainda no século XXI é tido como exemplar. O vídeo surge da paródia, da brincadeira. A começar pelo título que traz um trocadilho entre o filme “*Free Willy*” e a nadadora Esther Williams. De acordo com Cirillo (2013), a fusão entre os dois mitos, a baleia e a sereia (Williams era conhecida como a “Sereia de Hollywood”) não é por acaso. Trata-se de um jogo de palavras feito pela artista para construir sentidos. Podemos inferir que havia, mais uma vez, um desejo de *libertar* seu corpo (e os demais que se encontram na obra) das amarras sociais.

O tom paródico que confere à videoarte pode ser notado inclusive a partir das sobreposições das vozes que direcionam as ações das cenas na trilha sonora que se inicia com “*If dreams come true*” (1937), de Ella Fitzgerald (1917-1996). Sons da água da piscina, passos, palmas e comentários de Queiroz também são escutados, muitas vezes aparecendo em volume maior sobre as músicas. O aspecto “amador” de deixar os sons transparecerem reforça o caráter irônico do trabalho.

Esta reciclagem de elementos sonoros que se mesclam nas composições no decorrer do projeto artístico não se limita à música. Estende-se num processo de colagens e também sobreposições de imagens propositadamente caseiras com hollywoodianas associadas às coreografias aquáticas do cineasta norte-americano Busby Berkeley (1895-1976). Há um forte contraponto, por exemplo, entre corpo

gordo x corpo esbelto e amadorismo x profissionalismo. Segundo Cirillo (2013), o fato de dispor um grupo de homens para a prática sincronizada na sua produção reforça ainda mais os contrastes que são conectivos, isto é, formam alinhavos que resultam no questionamento do corpo, do diferente, do particular. Tendo isso em mente, parece que podemos considerar essa confusão ou mix de contrapontos como algo que Haraway (2009, p. 46) considera favorável, pois permite enxergar “[...] a partir de ambas as perspectivas [gordo e magro, por exemplo] ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista”.



Figura 65 - Elisa Queiroz, frames de *Free Williams*, 2004. Vídeo em baixa resolução. Fonte: www.youtube.com/watch?v=3FBc1mT_TO8. Acesso em: 2 dez. 2014.

O trabalho com cenas intercaladas formando paralelos tem seu auge de paródia, quando, segundo Vieira Júnior (2013), a própria Queiroz se inclui em uma cena do filme *“Dangerous when wet”* (1953) nadando sorridente junto a Esther Williams e aos personagens do desenho *“Tom & Jerry”* (Figura 66).



Figura 66 – Elisa Queiroz, frame de *Free Williams*, 2004. Vídeo em baixa resolução. Fonte: Banco de dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz.

Cirillo (2013) indica que nesse momento do vídeo, há uma aproximação entre Queiroz e Williams. Ambas aparentam estar no mesmo espaço:

[...] Com suas mãos e pés em pequenos e nervosos movimentos [Queiroz] simula estar no mesmo espaço que a atriz; ambas em acrobacias [...]; Tom e Jerry aplaudem a saída das duas mulheres da tela. [...] Parece que Queiroz adverte que na água todas são leves (CIRILLO, 2013, p. 11).

Isto reforça a ideia de reciclagem citada por Bastos (2004), pois temos a (re)utilização de um trecho de um filme antigo com o acréscimo de um novo elemento: a própria artista. A cena se mostra como colagens em cima de mais colagens. Camadas de imagens reajustadas/justapostas. O efeito “mal acabado” do mix de Queiroz é mais um índice do irônico. Pode nos dar a ideia de que se incluiu ali de maneira forçada.

Adentrando um pouco os questionamentos que norteiam o corpo gordo, podemos entender esse vídeo que se apropria de uma celebridade “exemplo de beleza” como uma amostra dos *jogos de poderes* que existem em torno da forma humana. Para Sibilia (2002, p.11), esses jogos devem ser entendidos como indicadores da “[...] produção de novos modos de subjetivação. Novas formas de pensar, viver, de sentir; em síntese: novos modos de ser”. A autora parece mostrar que há uma superação “[...] da noção convencional de ‘poder’. [...] Estas redes de relações configurariam um complexo jogo de forças, e não mais uma instância unidirecional, puramente negativa, cujo objetivo seria reprimir ou proibir”. É nessa linha que podemos perceber a busca de Queiroz em “recondicionar o olhar do espectador” (QUEIROZ; MENDES, 1998, s.p), mostrando um modo de ser distante da exclusão do corpo gordo, não indo ao encontro do corpo esbelto de Williams, mas seguindo paralelo a ele.

Vale ressaltar que o estudo de Sibilia direciona-se a elementos da tecnociência e, como a própria autora afirma, à *pós-organicidade* do homem. Não adentraremos este patamar ao analisarmos aqui “*Free Williams*”, embora apontemos alguns entrelaces que permitem a interpretação desta videoarte em um momento em que se vive uma forte relação com os avanços na “informática, telecomunicações e

biotecnologias”⁶³. O resultado, em termos físicos (e não somente neles), é a busca pela perfeição ou o constante *upgrade*. O corpo que não acompanha os avanços é considerado, segundo a autora, “obsoleto”. Podemos identificar o corpo gordo como ainda mais ultrapassado neste contexto. Relembrando os dizeres de Stearns (2012) que incluímos no Capítulo 1, durante o século XX ser gordo estava associado à falta de autopoliciamento e fuga das normas. Vimos que no século XXI a visão não se modificou tanto, afinal, sob a ótica da medicina, o “acúmulo de tecido adiposo” é tido muitas vezes como resultado de descontrole. A pessoa “fora de forma” é vista então como incapaz de “administrar” seu próprio corpo. Nesta instância, o corpo gordo pode ser tido como uma espécie de resistência às “atualizações cotidianas”. O posicionamento escolhido por Queiroz em manter-se gorda e se mostrar como tal em um momento em que mudar o corpo se torna cada vez mais viável pode ser então, encarado como subversivo. Embora os *jogos de poderes* tenham mudado, ainda há ordem imperando sobre a forma corpórea e a artista escapa a ela. Prefere reciclar o seu corpo, dispor de uma amostra dele em seu trabalho, que descartá-lo.

Em uma divertida brincadeira, Elisa Queiroz mantém o seu “corpo excessivo” ao lado do (e sobreposto ao) antigo e ainda cultuado corpo de Esther Williams. Nada livremente, dança. Mistura sua organicidade ao digital, já que lança o trabalho no Youtube, permitindo expandir-se na rede. E cria com isso um paradoxo: um corpo que se extrapola em organicidade e materialidade ligado ao artificial, virtual, imortal. Ao final do vídeo, a artista dá lugar à atriz que aos poucos desaparece em um círculo de águas flamejantes. Segundo Cirillo (2013), a conclusão parece mostrar Esther Williams presa nessa “cela de água”, enquanto que a baleia Willy surge saltando em busca da liberdade.

Após o falecimento de Queiroz, muitas das obras foram perdidas e o que restou pertence ao acervo da UFES e está sendo catalogado pela GAEU. Além disso, documentos de processo se encontram no Banco de Dados do LEENA. Em 2012, a GAEU promoveu a exposição “Elisa”, com a participação de 10 artistas que criaram, através de diversas linguagens, relações com o projeto de Elisa Queiroz. Uma maneira de construir novas paisagens a partir de suas obras.

⁶³ Tríade dos saberes hegemônicos na contemporaneidade, segundo Sibilia (2002).

[Imagem ampliada em A3 na versão impressa]



4. O CORPO RUDE DE FERNANDA MAGALHÃES

Fernanda Magalhães (1962-), artista visual híbrida na utilização de técnicas e materiais, é londrinense e, como Queiroz, possui uma poética autorreferencial. Seus projetos também podem ser tidos como questionamentos frente aos padrões estéticos aparentemente impostos pela mídia, cultura e sociedade de uma maneira geral. No documentário “Rotundus” (2005) sobre a artista, produzido durante a Oficina de Documentários promovida pela Kinoarte de Londrina, mostra-se inconformada com a frequente associação da corpulência com algo que incomoda, que é deslocado. Seu corpo parece ser utilizado como protesto, posicionamento político contra, dentre outras coisas, a hegemonia da magreza.

Na sua autobiografia disponibilizada em sua tese (MAGALHÃES, 2008) consta que o contato com a fotografia ocorreu desde cedo, por influência do pai, que era jornalista, poeta, ator e artista. Com seis anos conheceu o laboratório fotográfico da tipografia e decidiu ser fotógrafa. Segundo ela, foi a partir daí que construiu a sua poética: “Estive sempre em várias fronteiras, de identidades imprecisas, múltiplas e rizomáticas. Mas a fotografia perpassou tudo (p. 27)”.

Uma das técnicas recorrentes nos seus trabalhos é intitulada por ela de *fotografias contaminadas*. Trata-se aparentemente de colagens, ranhuras, manuscritos, mix de elementos e materiais junto às fotos que também sofrem manipulações (Figura 68). Lemos a referida técnica como um possível recurso político que reforça o protesto e que pode ser também aproximado aos remixes feitos por Queiroz, inclusive na última obra que comentamos, “*Free Williams*”.



Figura 68 – Fernanda Malgalhães, **Gorda 17**, da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1993. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.

Essa técnica também parece possuir conexões com as fotomontagens dadaístas, que tinham um teor político forte. John Heartfield (1891-1968) pode ser um exemplo nesse caso. O artista mesclava imagens com frases e frequentemente criava colagens que atacavam Adolf Hitler (1889-1945) e a guerra.

Fernanda Magalhães, assim como Queiroz, percebeu o desencaixe da sua corpulência e a sua produção surge com o sentimento de opressão por seu corpo não figurar nos ideais de beleza femininos:

Este corpo que constrói o trabalho também foi o que me levou a sofrimentos sucessivos, devido ao preconceito em relação à sua forma, pois, afinal, sou uma mulher gorda. Estas dores da exclusão levaram-me a desistir das expressões pela dança ou pelo teatro, as quais também integraram minha formação. Expor através do corpo ficou represado. Um corpo fora do padrão deve ser contido, assim, a certa altura da vida, parei de encenar e de dançar. Esta contenção extravasou-se pelo trabalho fotográfico, através do corpo, em suas performances. O auto-retrato e as autobiografias vieram à tona (MAGALHÃES, 2008, p. 94).

Como já dissemos anteriormente, devemos tomar cuidado ao considerar os discursos das artistas sobre as suas próprias obras. No entanto, consideramos relevante uma reflexão teórica a partir deles, ao menos em alguns momentos oportunos, sabendo desde já que, nas palavras de Ferreira e Cotrim (2006, p. 10),

esses dizeres são “[...] um novo instrumento interdependente à gênese da obra [...]”. Tendo isto em vista, podemos entrelaçar algumas palavras de Magalhães, referentes principalmente aos seus trabalhos iniciais, para que possamos esboçar uma análise sob o nosso ponto de vista.

No período em que saiu de Londrina para estudar fotografia no Rio de Janeiro, na década de 1990, a artista indica que passou a sentir-se desconfortável com a sua estrutura física e que notou na cidade um exagerado culto ao corpo que a angustiou e a fez questionar a sua corpulência (MAGALHÃES, 2008).

A partir daí, a nossa leitura nos leva a observar em Magalhães o início de um caminho discursivo envolvendo corpo, gênero e identidade, que teve como primeiro embate a escolha⁶⁴ entre emagrecer e manter-se gorda. Aos poucos, como veremos, os embates foram se desenvolvendo para a defesa do “fora de forma” em detrimento da “boa forma”, o não aceite de imposições ao corpo feminino e de determinados discursos médicos que permeiam a nossa sociedade, entre outras questões. Se esboçarmos uma esquematização do desenvolvimento do processo criativo da artista e a forma que seu corpo foi moldando seu trabalho, poderemos observar três momentos marcantes: (1) O sentimento de não aceite da sociedade sobre seu corpo gordo, resultando em uma fase de isolamento e exclusão; (2) um enfrentamento da artista, buscando uma homologação da sua forma corpórea; e (3) a consolidação do papel de Fernanda como uma artista cujos trabalhos contribuem para “[...] *la impugnación de la hegemonia dominante*”⁶⁵ (MOUFFE, 2007, p. 67).

Analisemos cada momento separadamente:

4.1 O PRIMEIRO MOMENTO

O primeiro momento está diretamente relacionado com a estada de Magalhães no Rio de Janeiro. Seus trabalhos expressam relações de poder e submissão, onde

⁶⁴ Segundo Mouffe (2007), as questões propriamente políticas sempre envolvem escolhas entre alternativas opostas, antagônicas.

⁶⁵ “[...] desafiar a hegemonia” (MOUFFE, 2007, p. 67, tradução nossa).

“ser magro” parece indicar uma “ordem” que ela não cumpre. Cabe abrir um parêntesis para considerarmos o que chamamos de ordem como sendo “[...] *la articulación temporal y precária de prácticas contingentes*”⁶⁶ e que resulta de práticas hegemônicas sedimentadas. “*Nunca es la manifestación de una objetividad más profunda y exterior a las prácticas que le dan su ser*”⁶⁷ (MOUFFE, 2007, p. 62 e 63). Assim sendo, podemos inferir que onde há ordem há exclusão. Se ser magro é a “lei”, ser gordo implica em isolamento.

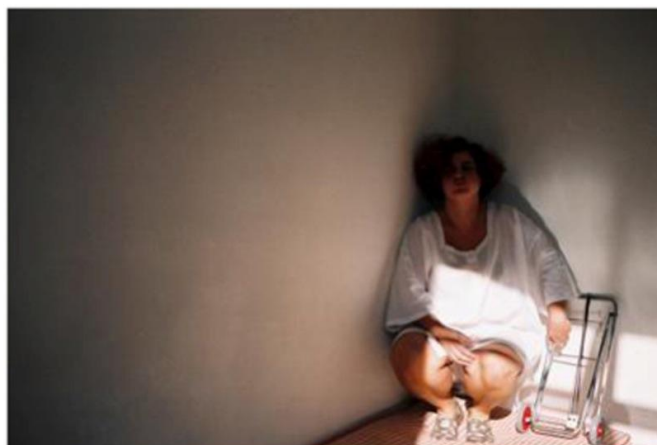


Figura 69 – Fernanda Magalhães, Fotografia da série “Auto Retrato no RJ”, 1993. Acervo da artista. Fonte: RIBEIRO, 2012.

As séries “Auto Retrato no RJ” e “Auto Retrato, nus no RJ”, ambas de 1993 e criadas a partir de fotografias, mostram o início de uma pesquisa com o próprio corpo, onde podemos visualizar o sentimento de exclusão da artista, isto é, o “peso” de ser gorda. Na Figura 69, ela mostra-se encolhida em um quarto, isolada, com o corpo pouco revelado pelas vestes longas, sob um colchão, segurando um carrinho de mala vazio. Segundo Magalhães, a fotografia foi tirada de modo improvisado com a câmera pendurada na janela, no apartamento que morou, ainda sem mobília. Aproximamos a situação com o aprisionamento de um corpo que deseja ser libertado.

Vejamos como esse sentido se amplia quando as produções são dispostas lado a lado (Figura 70):

⁶⁶ “[...] a articulação temporária e precária das práticas contingentes” (MOUFFE, 2007, p. 62, tradução nossa).

⁶⁷ “Nunca é a manifestação de uma objetividade mais profunda e exterior às práticas” (MOUFFE, 2007, p. 63, tradução nossa).



Figura 70 – Fernanda Magalhães, Produções da série “Auto Retrato no RJ”, 1993. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.

A sequência montada pela artista reforça a ideia de aprisionamento, solidão e desprezo. As cenas claustrofóbicas também sugerem tédio e emoções conflituosas.

A próxima, Figura 71, faz parte dos primeiros trabalhos da artista com seu corpo nu. Ainda parece ter dificuldades em revelá-lo, indicando ser por isso que apresenta apenas fragmentos e recortes dele.



Figura 71 – Fernanda Magalhães, Trabalho da série “Auto Retrato, nus no RJ”, 1993. Acervo da artista. Fonte: TVARDOVSKAS; RAGO, 2007.

Magalhães incluiu uma colagem com uma foto mostrando seus seios, coberta por lenços de papel que na leitura de Tvardovskas e Rago (2007) sugerem um véu indicando a dificuldade em expor e olhar o próprio corpo. Em toda a série podemos observar elementos bastante subjetivos como imagens de partes íntimas de seu

corpo veladas junto a colagens de fragmentos de documentos, cartas e passagens de ônibus.

A partir de “Auto Retrato, nus no RJ” a artista passa a construir vários objetos artísticos através de colagens e interferências em fotografias (Figura 72). Segundo ela, é um processo que sofre influência dos trabalhos de László Moholy-Nagy (1895-1946) e que busca trazer novos significados às imagens. No entanto, vimos um pouco mais de proximidade com os trabalhos da artista dadaísta Hannah Höch (1889-1978), por tocar na questão da fotomontagem aparentemente pensada para desafiar as representações culturais das mulheres (Figura 73). Abrimos mais um parêntesis para lembrar que as Guerrilla Girls citadas no Capítulo 2 também realizam um trabalho bastante aproximado de mesclagem de imagens de musas e *odalisques*.



Figuras 72 e 73 – (À esq.) Fernanda Magalhães, Trabalho da série “Auto Retrato, nus no RJ”, 1993. Acervo da artista. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.. (À dir.) Hannah Höch, *From an ethnographic museum*, 1929. Fotomontagem e aquarela. 4 x 8 polegadas. Fonte: Pixshark.com. Acesso em: 2 jan. 2015.

A artista (2008) considera esta prática uma forma de transgressão da fotografia, retirando dela o caráter de “intocável”, através de riscos, manchas, borrões e trazendo novas possibilidades na arte – pensamento compartilhado pelos dadaístas precursores da fotomontagem e adeptos das colagens.

Se nos debruçamos novamente sobre os escritos de Mouffe (2007, p. 62), que dizem que devemos reconhecer “[...] *el carácter hegemónico de todo tipo de orden social y el hecho de que toda sociedad sea el producto de una serie de prácticas*

*encaminadas a estabelecer ordem en un marco de contingencia*⁶⁸, podemos encarar os trabalhos de Fernanda Magalhães como busca de repensar a hegemonia da magreza⁶⁹, ou seja, como forma de reavaliar os discursos dominantes que versam sobre a aparência magra⁷⁰, esbelta, com pouca gordura corporal, como sinônimo de saúde, glamour e beleza. Essa hegemonia pode ser aproximada ao conceito de *masculinismo* utilizado por Bhabha (1949-): uma indicação de uma “[...] *posición de poder autorizada por el hecho de que supuestamente se abarca y representa la totalidad social*”⁷¹ (BHABHA apud DEUTSCHE, 2006, p.1). E pode, portanto, ser aproximada dos enfoques idealistas que permeiam a arte. Se durante séculos tivemos na arte a ideia da obra como uma entidade completa e autônoma, capaz de elevar os espectadores acima da contingência da vida material (DEUTSCHE, 2006), temos no corpo, segundo Stearns (2012), sobretudo a partir do final do século XIX, a ideia da magreza como uma qualidade, ligada ao bem estar físico e mental, capaz de elevar o indivíduo ao status de “bem controlado”, “equilibrado”. Através dessa audaciosa analogia, podemos pensar na existência não somente da instituição estética, mas de uma “instituição do corpo magro” como sendo “[...] *un campo de batalla masculinista – un ámbito autoritario antes que democrático agonístico*”⁷² (DEUTSCHE, 2006, p.3).

Não devemos, portanto, esquecer a influência que os padrões de corpos esculpidos na arte tiveram para a instituição da magreza e também para a supervalorização do gênero masculino (Ver Subcapítulo 1.4). A artista Louise Lawler (1946-) em “*Statue before Paint*” (1982) aponta a arte como instituição de reprodução das normas sexuais e veneração da cultura patriarcal. Segundo a historiadora de arte Deutsche (2006, p.), “*la escultura neoclásica idealizada, sustituta de un cuerpo ideal,*

⁶⁸ “[...] a natureza hegemônica de todo o tipo de ordem social e do fato de que toda a sociedade é o produto de uma série de práticas que visam a estabelecer ordem em um contexto de contingência” (MOUFFE, 2007, p. 62, tradução nossa).

⁶⁹ Embora haja uma tentativa da mídia e de todo o sistema cultural em valorizar o que se tem chamado de “diversidade” (incluindo corpos “acima do peso”, com a criação de nichos *plus size*, por exemplo), notamos que o corpo identificado como “fora de forma” não figura como personagem principal e tampouco é tido como um exemplo a ser seguido.

⁷⁰ Estendendo para “torneada”, tendo em vista a febre das academias e dos suplementos alimentares que prometem tônus muscular.

⁷¹ “[...] posição de poder autorizada pelo fato de que supostamente abarca e representa a totalidade social” (BHABHA apud DEUTSCHE, 2006, p. 1, tradução nossa).

⁷² “[...] um campo de batalha masculinista ao invés de democrático agonístico” (DEUSTCHE, 2006, p. 3, tradução nossa).

*materializa la fantasía falocéntrica del yo [...]*⁷³. Se enxergarmos esse âmbito autoritário nas exigências de padrões do corpo, veremos mais uma vez a necessidade de considerarmos o papel da arte crítica indicado por Mouffe (2007), de dar voz aos silenciados, fomentando o dissenso, tornando visível o que o consenso deseja apagar, obscurecer.

Assim sendo, notaremos que há uma tentativa, a partir do segundo momento (2), de Fernanda Magalhães sair da zona de isolamento e mostrar-se como um “sujeito-corpo que resiste à normalização” buscando “pontos de fuga frente a códigos” que envolvem imagens e instituições (PRECIADO, 2010, p. 55)⁷⁴. Desta forma, a artista passa a ampliar seus questionamentos, exterioriza seu discurso e mostra um corpo “rude”, que subverte.

4.2 O SEGUNDO MOMENTO

A série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, iniciada em 1995, é decorrente de um projeto homônimo desenvolvido em 1993 que conquistou o *VII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da FUNARTE/MinC* (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007). Com ele, Magalhães aprofundou a sua pesquisa artística em torno do corpo gordo, das questões de gênero e dos discursos médicos, apropriando-se inclusive da ironia, “peça-chave” que, como comentamos em Queiroz, é bastante utilizada na luta contra poderes instituídos. Para Mignon Nixon (1961-), em acordo com Freud (1856-1939), esse artifício faz com que seja possível desafiar algo respeitável causando efeitos agradáveis (DEUTSCHE, 2006). Os trabalhos de Virginia Woolf (1882-1941), os quais buscavam discutir as relações de gênero e autoridade das instituições, e de Lawler, artista que mencionamos anteriormente e que critica as disposições e organizações de instituições artísticas, associando a elementos como a cultura patriarcal, são alguns exemplos. Haraway (2009) reforça o papel político da ironia considerando-a uma “estratégia retórica”.

⁷³ “A escultura neoclássica idealizada, substituta de um corpo ideal, materializa a fantasia falocêntrica do eu [...]” (DEUTSCHE, 2006, p. 7, tradução nossa).

⁷⁴ Aqui nos apropriamos dos dizeres de Preciado em relação à postura *Queer*, que a nosso ver condiz com a da artista em questão.

Os 28 trabalhos que compõem a série mostram a extensão dos questionamentos de Fernanda Magalhães envolvendo gênero e incluem outros corpos:

[...] corpos fragmentados que, recortados, manipulados, impressos, reconstituídos e *linkados* com outros corpos, textos, cores e formas, instigam e afetam o observador. Uma busca por romper esta lógica dominante da aparência expondo feridas, sentimentos e corporalidades (MAGALHÃES, 2008, p. 91).

Aqui também se fazem presentes as *fotografias contaminadas* com apropriações de imagens, incluindo as da revista pornográfica norte-americana “*Buf*”, conhecida por utilizar modelos gordas (Figura 74).



Figura 74 - Revista Buf, maio de 1996. Fonte: TVARDOVSKAS; RAGO, 2007.

Observamos o quão difícil é, ainda hoje, encontrar revistas com modelos que escapam dos padrões de magreza incentivados, sobretudo, pela moda. Apesar dessa escassez, existe uma intenção por parte do mercado de incluir esses corpos na mídia. Mas, como sugere Bordo (2003, p. xxxi), os discursos sobre a normalização do corpo gordo não devem ser recebidos com ingenuidade. Para a autora, a diversidade tão em voga pode estar atrelada ao mesmo jogo mercadológico responsável pela hegemonia do “*blue-eyed blonde*” e que

transformou rugas e celulites em doenças. Trata-se de uma estratégia para atingir um público cada vez maior.

O projeto que resultou na série iniciou, segundo Magalhães (2008), quando decidiu pesquisar a ocorrência da mulher gorda nua na fotografia. Um dos artistas que ela indica ter encontrado foi Joel-Peter Witkin (1939-), que utiliza temas por vezes macabros associados aos excluídos e marginalizados pelos padrões de normalidade médica (anões, hermafroditas, *mulheres gordas*, etc.). Os trabalhos de Magalhães parecem dialogar com os de Witkin por chacoalharem os discursos médicos, necessitarem de uma preparação dos modelos e cenários e passarem por processos em laboratórios e de edições. Aqui (Figura 75) temos mais uma vez uma prática que se aproxima bastante dos *freak shows*: estremecer a ordem através da exposição do que é considerado fora dela.



Figura 75 - Joel-Peter Witkin, **Female King**, 1977. Fotografia. Fonte: www.studium.iar.unicamp.br. Acesso em: 11 mar. 2014.

Também observamos na série pontos em comum com as “ordenações” de Lawler que “[...] *muestran objetos artísticos en sus contextos de exhibición, llamando la atención sobre el aparato representacional de instituciones de arte específicas y, al*

*mismo tiempo, sobre 'el arte como institución' [...]*⁷⁵ (DEUTSCHE, 2006, p. 4). Lawler, nas décadas de 1970 e 1980, realizou diversos trabalhos em fotografia envolvendo as disposições de esculturas e pinturas figurativas em museus de arte. As “ordenações” de Fernanda Magalhães (se nos apropriarmos do termo) mostram corpos tidos como fora do padrão em um contexto de contestação. Corpos organizados em trabalhos cujos títulos são enumerados sequencialmente (“Gorda 1”, “Gorda 2”, “Gorda 3”, etc.) e que para Ribeiro (2013) parecem refletir a generalização da mulher gorda, vista muitas vezes apenas por sua corporeidade.

Em “Gorda 9” (Figura 76), Magalhães dispõe no centro do trabalho sua fotografia e em ambos os lados, o corpo de uma mulher magra, cada lado com uma metade do corpo.



Figura 76 - Fernanda Magalhães, **Gorda 9**, da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1993. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.

Sua cabeça foi substituída pela cabeça da Vênus de Willendorf e em torno de seu corpo lemos: “A cabeça da Vênus de Willendorf da fertilidade e deusa do colo”. Magalhães, tal qual Brenda Oeulbaum e Elisa Queiroz (incluindo o trabalho

⁷⁵ “[...] mostram objetos artísticos em seus contextos de exibição, chamando a atenção para o aparato representacional de instituições de arte específicas e ao mesmo tempo sobre ‘a arte como instituição’ [...]” (DEUTSCHE, 2006, p. 4, tradução nossa).

correspondente a Figura 91), se apropria da deusa corpulenta para salientar que a gordura deve ser entendida em um campo mais amplo, distante da frequente associação negativa e com doenças. Segundo Tvardovskas e Rago (2007, p. 66), a imagem “acéfala” de Magalhães pode indicar que qualquer cabeça pode se encaixar ali, pois esconder o próprio rosto pode denotar que “[...] seu problema não é individual, mas coletivo”. Ela encontra-se em uma altura maior que as metades da mulher magra e sob uma espécie de pódio feita por um recorte de um texto que diz: “Uma outra página enumera uma lista de pedidos aos aliados não gordos. O primeiro: ser vista como um ser humano sexual”. Identificamos um desejo em reafirmar a volúpia e de protestar contra as associações do gordo com algo distante do prazer sexual. O “tapa sexo” representado pela colagem em papel rosa reforça a ideia.

Em “Gorda 13” (Figura 77), temos a fotografia de uma mulher gorda nua retirada da revista “*Bufo*”⁷⁶ em um mix de fragmentos de textos e uma foto 3x4 da artista sobre um fundo escuro cujo aspecto irregular nos dá a impressão de inquietude e agressividade (principalmente pelas bordas espessas e em um preto ainda mais intenso). Em um dos papéis lemos o seguinte texto:

Quero que as mulheres magras e médias encarem a disforia de sua imagem corporal e se deem conta de que há um mundo de diferença entre suas experiências de mulheres que odeiam seus corpos e minha experiência de ser gorda. Todos os corpos femininos são odiados em nossa cultura, e isso não significa que todas as mulheres sejam gordas.

O trabalho revela uma extensão das discussões de Fernanda à questão do corpo feminino instituído e biologicamente imposto. Um corpo que para Haraway (2009, p. 41) foi construído pelas linhas da teoria da evolução, do “moderno criacionismo cristão” e que por ser como tal “[...] deve ser combatido como uma forma de abuso sexual contra as crianças”.

⁷⁶ Segundo Tvardovskas e Rago (2007).



Figura 77 – Fernanda Magalhães, **Gorda 13**, da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1995. Fonte: TVARDOVSKA; RAGO, 2007.

A rejeição do corpo feminino abordada em “Gorda 13” parece indicar que não só as gordas, mas as magras e médias, precisam se dar conta de seu aprisionamento como mulher⁷⁷. Parece-nos apropriado usar a frase de Deutsche (2006, p.10), desta vez sobre “*Birdcalls*” (1972/81) de Lawler, para resumir a possível intencionalidade de Magalhães: “[...] *introducir tensión en sus dicotomias jerárquicas marcadas por el género [...]*”⁷⁸.

Um outro exemplo da série que torna marcante a utilização da ironia pela artista é “Gorda 22” (Figura 78):

⁷⁷ E se formos um pouco mais a fundo, devemos lembrar que Haraway (2009, p.47) considera “ser mulher” “[...] uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis”. Algo que nos foi imposto através de experiências capitalistas, patriarcais, coloniais.

⁷⁸ “[...] *introduzir tensión en sus dicotomias hierárquicas marcadas pelo gênero*” (DESUTSCHE, 2006, p. 10, tradução nossa).

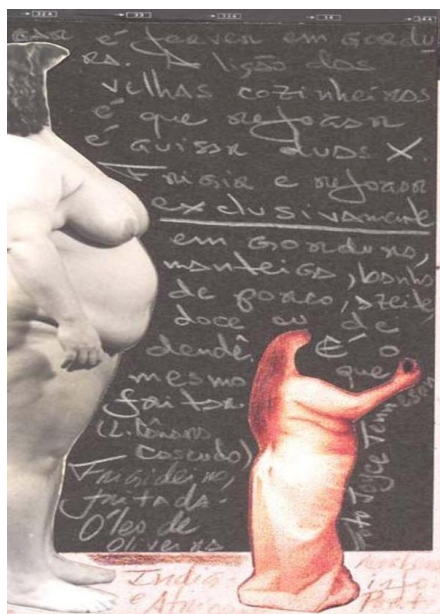


Figura 78 – Fernanda Magalhães, **Gorda 22**, da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1995. Fonte: TVARDOVSKAS; RAGO, 2007.

Magalhães dispõe a fotografia de seu corpo à esquerda, em preto e branco e em maior escala e à direita a fotografia de uma mulher nua, apropriada de um dos trabalhos de Joyce Tenneson (1945-), artista reconhecida pelos temas subversivos e pela exploração da diversidade. Observamos a seguir a imagem original de Tenneson (Figura 79):



Figura 79 - Joyce Tenneson , Trabalho da série “Transformation”, 1993. Fonte: <http://www.tenneson.com/portfolios/transformations>. Acesso em: 8 mar. 2014.

Nela uma mulher de cabelos grisalhos e corpo gordo se olha no espelho em um ambiente atmosférico. Em “Gorda 22”, a coloração e a textura da imagem foram alteradas, bem como a direção do corpo. O rosto e o espelho da mulher foram

retirados e há uma mudança de sentido na montagem. A mulher, agora diante de um fundo preto, parece escrever sobre um quadro negro, como se ensinasse algo: “‘Fazer suculento e farto’, ‘Os grandes representam fartura’, ‘A lição das velhas cozinheiras é que refogar é guisar duas X’, ‘Frigir e refogar exclusivamente em gordura, manteiga, banha de porco, azeite doce ou de dendê’” (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 62). Com indício de humor, as frases que parecem saídas de livros de receitas, são recheadas de gorduras e alimentos comumente associados à corpulência.

O trabalho transgride o incentivo ao consumo de poucas quantidades de comida ou de produtos *diet, light*, de poucas calorias, que a mulher (e não somente ela), desde longa data vem recebendo. No período vitoriano, por exemplo, as pertencentes a elite deviam comer em uma “*feminine way*” - “[...] *as little as possible and with the utmost precaution against unseemly show desire*”⁷⁹ (BORDO, 2003, p. 112).

Outro aspecto que merece destaque é que mais uma vez os rostos foram retirados, sugerindo uma anulação das identidades: os corpos podem ser de qualquer mulher, segundo mais uma vez o raciocínio de Tvardovskas e Rago (2007). Isso reforça a ideia de incluir o outro, ver o outro, interagir com o outro.

Como últimas considerações, desta vez sobre toda a série, podemos dizer que o resultado se centra em processos de identificação da artista com o corpo gordo positivado. Assim, incluímos o trabalho de Fernanda Magalhães no contexto desenhado por Mouffe (2007, p. 67): em um conjunto de práticas voltadas “[...] *a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonia existente*”⁸⁰. Encontramos aproximações com as “formas de ativismo político” quando Magalhães, bem como os artistas citados por Mouffe, indicam que “*desde luego, su objetivo no es el de hacer una ruptura total con el estado de cosas existente para crear algo absolutamente nuevo*”⁸¹ (p.69), e sim mostrar formas de repensar as hegemonias.

⁷⁹ “De uma maneira feminina” – “[...] o menos possível e com o máximo de precaução para não demonstrar desejo inadvertidamente” (BORDO, 2003, p. 112, tradução nossa).

⁸⁰ “[...] a dar voz a todos os silenciados no âmbito da hegemonia existente” (MOUFFE, 2007, p. 67, tradução nossa).

⁸¹ “Desta forma, seu objetivo não é criar uma ruptura completa com o estado das coisas existentes para criar algo absolutamente novo” (MOUFFE, 2007, p. 69, tradução nossa).

A luta da artista em defender seu corpo condiz com o *agonismo* de Mouffe (2007), que prevê um conflito entre “adversários” e não entre “inimigos”. Magalhães não busca extinguir a magreza, mas exigir um espaço livre (ou pelo menos mais distante) de críticas ao corpo gordo.

Depois dessa série, a artista passou a encarar, de forma aparentemente mais consistente, o seu papel crítico no campo artístico. Vários projetos se entrecruzaram, tornando mais clara sua abordagem sobre o corpo, as identidades e contestações. Sua poética adquiriu um caráter coletivo, seu olhar voltou-se para o outro, misturou-se. Sua produção se tornou “mais localizada” dentro das estruturas sociais.

4.3 O TERCEIRO MOMENTO

A partir de agora traremos reflexões um pouco mais aprofundadas sobre trabalhos do *terceiro momento* no projeto de Magalhães porque os entendemos como parte da consolidação do seu papel como uma artista que estremece os discursos hegemônicos.

4.3.1 Subvertendo o poder médico

Se formos considerar o nosso esboço feito acerca da esquematização do processo criativo de Magalhães, podemos incluir “Classificações Científicas da Obesidade” (2000) e “A Natureza da Vida” (iniciado em 2000) no Terceiro Momento. Depois de “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, a artista passou a unir vozes dos que de alguma forma se encontram excluídos e oprimidos. Para Preciado (2010, p. 61) esses indivíduos são os “[...] que até agora haviam sido produzidos como objetos abjetos do saber médico, psiquiátrico, antropológico [...]”, que buscam um saber que questiona a hegemonia. Abraçando a coletividade, Magalhães então passou a encarar a arte como “[...] um campo aberto de experimentações da liberdade (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p.56)”.

“Classificações Científicas da Obesidade” condiz com o seu desejo de estender-se “[...] ao corpo do outro, em especial ao das mulheres (MAGALHÃES, 2008, p. 90)”.

Nestes trabalhos, incorporo as tabelas médicas de classificação, as fronteiras do corpo, a relação com o mundo, com o outro e com as diferenças, expressando as sensações do meu corpo, os sofrimentos e as vivências, através das pesquisas realizadas e do arquivo de textos e imagens recolhidos ao longo dos anos (p. 93).

Retomando algumas ideias já explicitadas anteriormente, pensar o corpo feminino, sobretudo o gordo, significa considerar os efeitos dos discursos hegemônicos sobre ele. Em nossa cultura, como sugere Bordo (2003, p. 301), o corpo é tido como principal caminho para a autorrealização. Moldando-o, esculpindo-o, construindo-o, estaremos fazendo o mesmo com a própria vida. A medicina tem um importante papel na disseminação do corpo magro como aliado à autorrealização. Pouco índice de gordura corpórea é frequentemente associado à saúde. Junto a isso, importantes canais como a moda e a mídia expõem o corpo magro, esbelto, torneado, em imagens diárias que denotam, muitas vezes, aceitação, segurança e autocontrole.

Magalhães pareceu considerar a situação desse corpo na contemporaneidade, e através da ampliação de fotografias de mulheres nuas em tamanho real, incluindo ela mesma, realizou a instalação. Vários corpos referenciavam as tabelas médicas utilizadas para classificação do nível de gordura corporal. Cada um com a sua forma, mostrando que não se pode generalizar. Nem toda gorda é “doente” ou infeliz, nem toda magra é “saudável” ou autorrealizada. A produção indica que devemos nos ater ao poder de todas essas demandas culturais sobre a nossa corporeidade. Bordo nos lembra que a definição de “normal” dada pela medicina é extremamente escorregadia e frequentemente toma como padrão um corpo branco e/ou masculino.

As tabelas médicas que regulamentam o quão gorda uma pessoa é através de denominações como “normal”, “sobrepeso”, “obesa” e “obesa mórbida” serviram de base para a construção do trabalho que parece combater a generalização de corpos e indivíduos. Levanta a questão sobre a eficácia dessas categorizações e

a frequente associação negativa que essas nomenclaturas recebem, na medida em que aumentam o índice de gordura.

Como mostra a Figura 80, foram mantidas apenas as bordas dos corpos fotografados. As “massas” foram recortadas. Parecia se tratar de revelar corpos vazios, sem carne ou gordura. Uma maneira de ironizar o discurso da medicina que favorece a redução ou o corte de gordura corporal.



Figura 80 - Fernanda Magalhães, **Classificações Científicas da Obesidade**, dezembro de 2000, Balaio Brasil, Sesc Belenzinho, São Paulo. Fonte: TVARDOVSKAS; RAGO, 2007.

Os visitantes poderiam se dispor ao lado desses contornos e experimentar novos “lugares-corpos” que se encontravam suspensos por fios de nylon. Formas corpóreas de diversos tamanhos em suportes que pareciam flutuar traziam o contraste entre pesado e leve.

O jogo de provocação se dava justamente pela permanência dos excessos, afinal, embora a “massa corpórea” tenha sido retirada, sobraram as margens que davam forma a esses corpos generalizados, vistos muitas vezes apenas superficialmente. Era possível se imaginar dentro deles, estando neles. Essa experiência de vivenciar vários e diferentes corpos permite uma melhor compreensão do outro e do espaço.

O público não foi o único a usufruir do projeto. As mulheres que cederam suas formas para a fotografia certamente compartilharam experiências e se mostraram como modelos que rompem estereótipos negativos. Para Ribeiro (2013), transgrediram por estremecerem a idealização do corpo saudável. Nuas reconcionavam o olhar do espectador, acostumado às imagens diárias de corpos femininos longilíneos atrelados à sensualidade.

Podemos ler esse trabalho como um reposicionamento sobre os corpos que escapam das normas médicas, dos discursos científicos e da hegemonia da magreza ainda perpetuada. Um exemplo da indissociação da esfera artística com a ética e a política, que permite um melhor entendimento sobre nós mesmos e o outro.

Unida a outros corpos, Magalhães demonstra a importância em não se manter uma atitude passiva frente às imposições médicas e culturais. Envolve o público, que torna-se “nômade das formas”, ao apoiar-se e dispor-se em/sobre outros territórios. Pensa as fragilidades e potências do corpo e sua relação com o eu e o espaço público, considerando as materialidades e imaterialidades. Transmite mensagens sobre a diversidade e brinca com os perigos das categorizações em nossa sociedade ao mesmo tempo em que desenvolve uma rede de formas inter-relacionadas que transcende fronteiras. Permite uma interação que ocasiona certa autonomia. Faz corpos “vazios” permanecerem “cheios” e dançarem, mesmo que estejam suspensos.

4.3.2 Transcendendo a subjetividade

Como vimos, aos poucos a poética de Magalhães foi adquirindo um caráter coletivo. Seu olhar voltou-se para o outro, misturou-se. Em “A Natureza da Vida” observamos ainda melhor a expansão da gordura na obra da artista que, como vimos, iniciou-se através de um processo subjetivo.

Convidando outros artistas, Fernanda Magalhães realiza, com o projeto que iniciou-se em 2000 e ainda está em desenvolvimento, performances em diferentes

contextos e é fotografada e filmada no espaço público, o que Mouffe (2007, p. 64) chama de “[...] *el campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemônicos* [...]”⁸². Uma das ações, realizada em 2011, refere-se a um protesto contra a retirada das árvores do Bosque Central de Londrina (Figura 81).



Figura 81 – Fernanda Magalhães, Performance no Bosque Central de Londrina, referente ao projeto “A Natureza da Vida”, 2011. Fotografia: Graziela Diez. Fonte: www.fermaga.blogspot.com.br. Acesso em: 16 mar. 2014.

Magalhães utiliza seu corpo gordo e nu para ocupar esse ambiente devastado. Critica a posição do poder público, que visava modificar a paisagem verde criando nessa área uma rua com circulação de veículos e com pontos de ônibus, e ao mesmo tempo confronta normas vigentes. Mostra-se como um indivíduo (e um corpo) que não se conforma. Discute questões sobre o corpo, gênero, identidade e meio ambiente ameaçado (sentimentos de opressão) em uma única ação, sem hierarquizá-los. O trabalho se assimila com as denúncias de exclusões, “[...] as falhas das representações e os efeitos de renaturalização de toda política de identidade”, feitas pelo movimento *queer* que, como comentamos no Capítulo 2, “[...] podia ser um exemplo de um intenso questionamento dos discursos hegemônicos da cultura ocidental” (PRECIADO, 2010, p. 51 e 58).

⁸² “[...] o campo de batalha onde os diferentes projetos hegemônicos se enfrentam” (MOUFFE, 2007, p. 64).

Na fotografia apresentada, registro da performance e também peça fundamental do projeto, observamos a dramatização do ambiente. Diversos troncos espalhados ao chão em tons de frieza e poucas árvores sobreviventes ao fundo. O corpo nu da artista revela uma pele delicada que se desdobra em contraste à rigidez e aspereza da madeira. A imagem clama pelo impedimento da destruição do ambiente.

Segundo a revista *Zunái* (2012), o trabalho foi realizado durante a ação que foi movida junto ao *Grupo Ocupa Londrina* e a *ONG MAE Londrina*. Foi conseguido o embargo da obra e o local foi transformado em área de preservação permanente.

Na Figura 82 temos uma outra ação. Magalhães se posiciona no palco do “Cine Teatro Ouro Verde”, patrimônio de Londrina que em 2012 foi tomado por um incêndio.



Figura 82 – Fernanda Magalhães , **Ouro Verde após incêndio**, *Palco-Balcão, A Natureza da Vida*, 2013. Londrina. Fotografia: Luciano Pascoal. Fonte: www.jornaldelondrina.com.br/cultura/conteudo.phtml?id=1396888. Acesso em: 16 mar. 2014.

Segundo consta no catálogo da exposição Fotobienalmasp de 2013, a ação traz à tona o descaso de sucessivos governos na cidade, que acabaram por negligenciar o teatro. A falta de manutenção e o abandono o transformaram em cinzas. A fotografia, envolta por melancolia, traz um registro da destruição.

A performance teve um papel fundamental na transformação do processo criativo de Fernanda Magalhães e no englobamento de outras questões. Como observamos, no início, intimidada com a hegemonia da magreza, realizava ações entre quatro paredes, sozinha. Deixou de dançar e praticar o teatro, artes que compuseram sua formação, devido ao preconceito em relação à sua forma. Aos poucos, conta, a repressão foi sendo rompida, assumindo a forma de performances que passaram a permear seu cotidiano. Foi a partir de então que diz ter assumido conscientemente as suas ações.

A performance surgiu como necessidade de expressar pelo corpo, buscando deixar transbordar minhas faces submersas. Extravasar é assumir esta linguagem como arte e como vida. As dores transformaram-se pelo trabalho. A performance é uma forma de voltar a dançar, trazendo as transformações do meu corpo que, liberto de amarras, *busca, no outro e na ação da troca*, a sua própria reconstrução (MAGALHÃES, 2008, p.84).

A performance parece ser fundamental para dar significado ao “A Natureza da Vida”. A partir dela pode fazer provocações e evocar emoções que lhe transbordam, buscando expressar os inconformismos frente às desigualdades, preconceitos, aparências, instituições. Em junho de 2014, a artista esteve em Vitória-ES, onde realizou a performance no Parque Moscoso e no Píer da Iemanjá (Figuras 83 e 84), como parte do evento “Independência: quem troca?”.



Figuras 83 e 84 – Fernanda Magalhães, performance de “A Natureza da Vida” no Parque Moscoso e no Píer da Iemanjá, 2014. Fotografia: Jean Carlos Oliveira. Fonte: www.facebook.com/independenciaquemtrocaa/photos. Acesso em: 10 jan. 2015.

Como últimas palavras deste capítulo, podemos dizer que Magalhães possui um posicionamento político que busca advertir as pessoas sobre o perigo de se manter uma posição passiva frente às imposições do sistema. A artista mostra ser possível transcender o corpo subjetivo e dar voz a uma coletividade.

5. A Sobremesa: MEDIAÇÕES POÉTICAS SOBRE O CORPO GORDO EM ELISA QUEIROZ E FERNANDA MAGALHÃES

Para desenvolvermos algumas mediações e entrelaces em relação à utilização do corpo gordo no projeto poético de Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães, julgamos que foi preciso buscar respostas na história e na medicina, além de, é claro, na própria arte. Foi necessário levantar alguns dados para constatarmos que, de fato, a visão negativa da corpulência ainda impera no ocidente, o que contribuiu para uma melhor leitura dos projetos em questão. Os trabalhos artísticos de cunho crítico apresentados no Capítulo 2 também serviram para compreendermos melhor o momento em que essas artistas se situam, considerando a possibilidade de transgredir ou subverter normas. Este capítulo traz um acréscimo ao nosso estudo e é, portanto, tido como uma *sobremesa*.

A interseção nos trabalhos de Queiroz e Magalhães contempla principalmente dois aspectos que julgamos importantes para um resultado engajado politicamente: a ironia e a autorrepresentação. A ironia, como explica a pesquisadora Fanny Farías (2014), é uma ameaça para os sistemas e está relacionada à quebra e ruptura. Ela foi uma arma abraçada pela arte moderna, tendo sido apreendida como uma figura de linguagem essencial. Sua conceituação é bastante complexa, pois sofreu mudanças com o passar dos séculos, sendo considerada não apenas uma figura retórica, mas uma expressão estética e uma atitude filosófica. Segundo a autora, a palavra ironia vem do grego *eironeia*, que significa ignorância fingida.

Haraway (2009) mostra em sua obra uma potência irônica para discutir a nossa situação como seres complexos e dignos de uma transcendência de gênero, raça, classe ou qualquer outra coisa que possa, de alguma maneira, nos limitar ou oprimir. Ela possui uma postura condizente com algumas das premissas *Queer*, embora se

considere uma feminista socialista. Analisando alguns aspectos dos seus escritos, podemos criar links ou linhas imaginárias que podem ser postos lado a lado aos trabalhos de Queiroz e Magalhães. Vimos neles uma possibilidade de expor, discutir, questionar, deslocar a situação do corpo gordo – e não só dele – na contemporaneidade. Entendemos a poética dessas artistas como forma de romper barreiras e, no mínimo, propiciar um momento de reflexão para um possível tensionamento das imposições e normas. Ambas parecem brincar com imagens “consagradas” para trazer novos significados. Queiroz, ao se colocar como uma musa carnuda em suportes comestíveis, e Magalhães, ao se prostrar como uma figura “maternal” em uma das fotografias de “A Natureza da Vida”, segurando um tronco em seu colo, criam novas visibilidades, onde o classicismo formal e o tradicionalismo se encontram diante de uma provocação temática. Para o estudioso da história da fotografia, André Rouillé (2005), a ideia de compor uma cena utilizando valores clássicos, tradicionais ou até mesmo arcaicos para criar novos significados compõe uma estratégia estética forte.

A utilização do corpo gordo na arte de Queiroz e Magalhães também permite certo distanciamento das “qualidades femininas” que Haraway (2009) considera como sendo naturalizadas: submissão, sensibilidade à flor da pele, incapacidade de pensamentos “complexos”. As artistas parecem lutar contra essa e outras naturalizações (como a própria noção de gordura associada à preguiça, feiura, desajeito).

Como vimos, seus primeiros trabalhos mostram um aparente desejo em expor seus corpos, mesmo que de maneira fragmentada. Parece que ainda não haviam “assumido” a corpulência, mas lutavam pelo seu aceite. O trabalho de mix, remixes, justaposições, *fotografias contaminadas*, se mostra como um propulsor da crítica em favor do respeito – ou espaço – da gordura. As técnicas mistas, que muito se aproximam das colagens e fotomontagens dadaístas, apresentam-se como uma possível estratégia de acrescentar elementos à fotografia possibilitando ressignificações em sua leitura. Nádegas à vista (Figuras 85 e 86), camufladas pela transparência do tecido ou do lenço que cobre a imagem (no caso de Magalhães). Entendemos como um momento de autoconhecimento sobre a condição de ser gorda, um possível desejo de enfrentamento contra as construções (e não a

natureza) de ser corpulenta. Na linha de Haraway, essas obras tem um quê de *blasfêmicas*. Mostrar “as nádegas gordas”, desconstruindo o pudor, significa jogar com a ironia, considerando-a um misto de humor e jogo sério.



Figuras 85 e 86: (À esq.) Elisa Queiroz, **S/ título**, 1998. Técnica mista. Fonte: QUEIROZ, [200-]. (À dir.) Fernanda Magalhães, da série “Autos retratos, nus no RJ”, 1993. Técnica mista. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.

O que sempre devemos nos lembrar ao analisar essas obras é o contexto em que estão inseridas. Comentamos a forte influência da medicina e da indústria cultural no enaltecimento da pouca gordura corpórea e podemos completar o raciocínio com a ideia de que “não há veredicto mais categórico e fatal, na sociedade contemporânea, do que a comprovação científica de um fato qualquer” (SIBILIA, 2002, p. 201). Se a ciência diz que algo não está no lugar certo, evidentemente haverá exclusão. O corpo das artistas, considerado não saudável pelo saber hegemônico, acaba sendo alvo de discriminação. Desta forma, esses trabalhos iniciais mostram-se de fato como um grande enfrentamento para conseguir expor algo que, por razões de discriminação categórica, não se deseja ver.

O ponto de partida para os projetos foi a autorrepresentação, o que nos permite uma melhor compreensão da imagem que elas criam de si mesmas enquanto sendo “construídas” como mulheres, artistas e gordas. Para a historiadora de arte e gênero, Whitney Chadwick (2001), a artista que se autorrepresenta também traz um novo significado para a relação tensionada que há entre a “ação masculina” e a “passividade feminina” na história da arte ocidental. Desta forma, elas enquanto “mulheres” estão, de alguma maneira, se legitimando como artistas e, se olharmos sob a mesma ótica, enquanto gordas estão homologando seus excessos, explorando a própria subjetividade.

Segundo Botti (2005, p. 24), as autorrepresentações feitas pelas artistas são “[...] manifestações simbólicas capazes de desvendar aspectos de uma cultura socialmente construída e orientada por relações de gênero, que promulgam diferentes lugares para ‘homens’ e ‘mulheres’ na sociedade”. Podemos alargar essas construções se considerarmos as premissas *Queer* que pensam não somente nos poderes instituídos em torno das relações de gênero, mas também em torno do que se chama de raça, cor, etnia e – alvo de nosso estudo – forma corpórea. Nas linhas de Haraway (2009, p. 47), devemos lembrar que o gênero, a raça, a classe (e o corpo) são social e historicamente construídos: “não existe nada no fato de ‘ser’ mulher. Trata-se ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis”.

Através do próprio corpo, Queiroz e Magalhães encontraram um caminho para a expressão que lhes conferiu um poder de “emancipação corpórea” e de questionamento a essas e outras construções.

O afeto e a memória também parecem ser um ponto importante no projeto das artistas. Obras como “Álbum de Retratos” (1999) e a série “Fotos em Conserva” (2000-2008) possuem conexões por tratarem das suas trajetórias, embebidas na corpulência, marcadas em fotografias e imagens tiradas delas e por estarem guardadas e lacradas em caixas de acrílico e garrafas. Uma possível intenção em fazer com que permaneçam intactas algumas recordações (Figuras 87 e 88).



Figuras 87 e 88 – (À esq.) Elisa Queiroz, peça da obra **Álbum de retratos**, 1999. Acrílico, maria-mole, biscoito, papel e tinta. Fonte: QUEIROZ, [200-]. (À dir.) Fernanda Magalhães, obra da série **Fotos em conserva**, iniciada em 2000. Fonte: TVARDOVSKA; RAGO, 2007.

A Figura 87 faz parte de um grande mosaico feito por Queiroz, com caixas de acrílico que guardavam biscoitos recheados com maria-mole, “estampados” por imagens retiradas de fotografias do cotidiano da artista. Cenas e passagens de anos atrás pareciam costuradas aos doces biscoitos. Na Figura 88, Magalhães também conserva imagens de seu cotidiano. A série exposta no SESC-SP em 2004 consistia em abrigar fotografias de momentos marcantes e especiais para a artista em garrafas, frascos de perfume e potes de vidro. Também lúdicas, remetiam aos bonecos “Gente em conserva” feitos artesanalmente dentro de vidros, bastante populares na década de 1990.

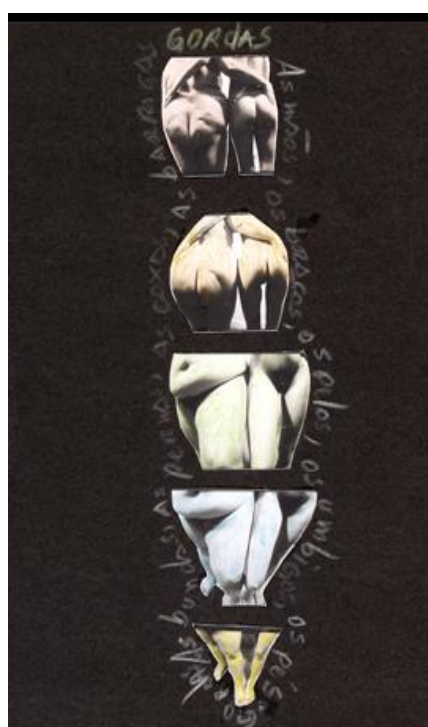
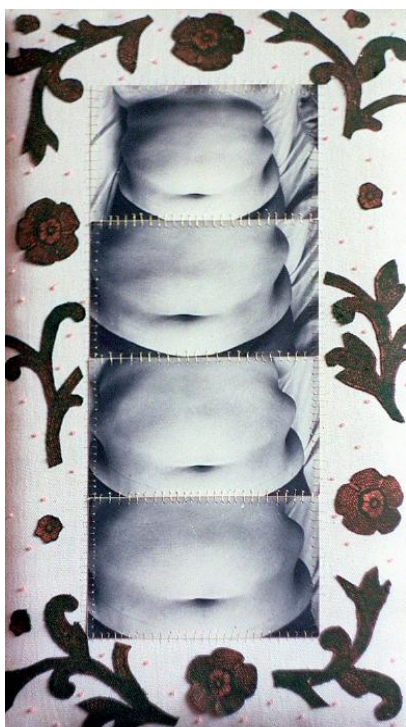
O resgate da memória por parte de Queiroz e Magalhães e a ideia de se aprofundarem na viagem ao autoconhecimento parecem ter sido um importante canal para o enfrentamento dos seus problemas relacionados à corpulência. Isso pareceu ter permitido escaparem, ao menos em parte, da tendência em resolver as dificuldades através da medicina – mais uma vez entramos com as defasagens dos seus discursos. Podemos refletir sobre isso com os comentários de Sibilía (p. 185) a respeito da tendência em “eliminar quimicamente” os problemas:

Evitam-se, desse modo, as longas e complicadas sondagens nas profundezas da alma. Ao diminuir a relevância dessa esfera interior, ligada aos segredos invioláveis da intimidade individual, qualquer tipo de mal estar passa a ser percebido como uma disfunção, um desvio que pode e deve ser eliminado. Em vez de solicitar a interrogação, a interpretação e os mergulhos no interior de uma subjetividade enigmática, as novas vivências demandam explicações técnicas e intervenções corretivas – como explica o psicanalista Benilton Bezerra Jr. – “numa cultura cientificista que privilegia a neuroquímica do cérebro em detrimento de crenças, desejos e afetos”.

A arte parece ter permitido um contato maior com a subjetividade de cada uma. A exploração de seus desejos e afetos pareceu resultar na visibilidade do outro, no acolhimento dos tornados invisíveis (vide “*Free Williams*” e “*A Natureza da Vida*”).

Também observamos em ambas as artistas o desejo de fixação da mensagem através da repetição das imagens. Diversas obras realizam uma padronagem com fotografias, como se fossem propagandas intencionadas a atingir o subconsciente dos espectadores. Barrigas, nádegas, seios. As partes comumente associadas à gordura e também à objetificação sexual feminina. Em obras como essas (Figuras 89 e 90) as artistas desconstroem a ideia de corpo feminino como apropriação

sexual e criam o que Haraway (2009, p. 76) sugere como *rede ideológica*, isto é, a sugestão de “[...] uma profusão de espaços e identidades e a permeabilidade das fronteiras no corpo pessoal e no corpo político”. Trata-se de resgatar no pessoal algo que possa prevalecer no campo crítico. São intervenções que desconstruem as formas de representação do feminino, da tipologia que carrega a tradição do corpo jovem e esbelto. Mais uma vez, elas nos dão a ver aquilo que não costuma ser retratado.



Figuras 89 e 90 – (À esq.) Elisa Queiroz, **S/ título**, 1998. Técnica mista. Tecido, plástico, tinta, linhas, espuma e fotografia. (À dir.) Fernanda Magalhães, **Gorda 28**, da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, 1993. Fonte: www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes. Acesso em: 14 mar. 2014.

A imagística corporal apresentada por Queiroz e Magalhães interliga a escrita da gordura com o erotismo e a política possibilitando enxergarmos os corpos como “[...] mapas de poder e identidade” (HARAWAY, 2009, p. 96). Queiroz (Figura 89) cria novas paisagens com as cenas repetitivas de sua barriga repleta de curvas e dobras e provoca ao quase exibir os seios na primeira imagem. Magalhães parece construir um novo corpo com fragmentos de cópias em tonalidades variadas de uma mesma fotografia, onde ela se encontra abraçada a uma mulher magra. A artista parece construir com essas imagens de pés, coxas, nádegas e barriga uma nova Vênus em

cuja aura se inscreve a seguinte frase: “As bundas, as pernas, as coxas, as barrigas. Gordas. As mãos, os braços, os pelos, os umbigos, os pés. Gordas”.

Parece haver com frequência no projeto das artistas a relação do corpo gordo e suas partes com a celebração e a associação à Willendorf, que como mencionamos possui um significado atribuído à deusa, fartura, beleza e até mesmo fertilidade (evocada aparentemente pela ideia de abundância).



Figura 91 – Elisa Queiroz, digitalização de fotografia de obra não catalogada, que remete à Willendorf. Fonte: GAEU, 2015.

Observamos que parece ser através da fotografia que as artistas descobrem novas referências no espaço contemporâneo. Para Rouillé (2005), a expressão tornou-se um marco da fotografia a partir de 1980, se distanciando dos tradicionais objetivos de registro e descrição. É através dela que se pode “inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver [...]” (p. 163). As visibilidades de Queiroz e Magalhães são, nesse sentido, produzidas indiretamente, através do trabalho da forma, acréscimo de elementos/objetos e do trabalho da “escrita fotográfica”, que resultam numa liberdade de expressão. A fotografia como expressão permite a assunção da subjetividade, encarada como uma vivência íntima e pessoal.

Rouillé (p. 179) indica que a fotografia distanciada do documento – e portanto ligada à expressão – pode tornar-se “[...] um catalisador de processos sociais”. Elisa Queiroz, Fernanda Magalhães, Laura Aguillar e outras, ao se apropriarem da imagem fotográfica como forma de elaborar e exprimir ideias, desenvolvem uma arte

aparentemente livre de estigmas, onde seus corpos podem aparentemente sair da exclusão e dar voz a outros. Podemos dizer que essas artistas fazem parte do que o autor (p. 389) chama de *secularizações*, isto é, “[...] deslocamento de suas fronteiras, de uma reconfiguração das passagens, de uma redistribuição dos limiares e barreiras”.

Os trabalhos das artistas parecem pensar em um presente que possa ser melhor articulado, que façam, nas palavras de Rouillé, *arte politicamente, tornem visível* o que escapa às visibilidades dominantes, *criem ressonâncias*, aberturas às imagens. Para o autor (p. 418), o papel da arte crítica aumentou significativamente a partir da década de 1990 no contexto “[d]o crescente movimento de retrair-se em microterritórios, de romper com a globalidade social [...]”. Queiroz e Magalhães desenvolveram o seu projeto em períodos próximos, onde o corpo e a subjetividade pareciam ser fatores importantes para a construção de novas paisagens artísticas, associadas a novos contornos e limites.

Não podemos deixar de mencionar algumas aproximações desses trabalhos com a série “*Remodelling Photo History*”, de Jo Spence (1934-1992) e Terry Dennett (1938-), que também explora as construções sociais em torno do gênero. O significado de “mulher” e “natureza” é questionado e uma das obras, “*Industrialization*” (Figura 92) parece lidar com a ideia de estranhamento e paisagem, carne e ferro, corpulência e estrutura “esquelética”. Uma forte proposta de oferecer alguns contrapontos que talvez devam ser tidos como contidos uns nos outros e não inversamente proporcionais e opostos.



Figura 92 – Jo Spence e Terry Dennett. *Industrialization*, da série “*Remodeling Photo History*”, 1981-82. Fotografia. Fonte: www.c4gallery.com/editions/industrialisation.htm. Acesso em: 3 jan. 2015

A imagem muito se assemelha inclusive a alguns resultados das performances de Magalhães em “A Natureza da Vida”. Talvez pelo título que deu e pelas aproximações haja de fato uma influência desses trabalhos sobre o dela. Corpos gordos, nus, que mais uma vez desconstroem as imagens do feminino passivo, objeto do olhar do artista homem.

Apropriamos-nos em alguns momentos dos dois últimos capítulos, de alguns dizeres de Chantal Mouffe (2007), com o intuito de incluir a arte de Queiroz e Magalhães numa possível luta frente à dominação ideológica. Para a autora, pensar “o político” significa pensar a situação multifacetada em que a sociedade se encontra, incluindo uma diversidade de conflitos e situações que envolvem opressão, reconhecendo as falhas do liberalismo que ensaia certa “igualdade” para todos. As artistas estudadas parecem dispor de uma camada do político em seus projetos que propiciam, através das diversas linguagens (fotografias, colagens, estampas em alimentos, vídeo, performance) modalidades novas de percepções e aberturas de caminhos. Buscar o dissenso, como prevê Mouffe, é uma forma de aceitar a *luta agonista* que reconhece a impossibilidade de erradicação do conflito, mas que considera o “nós x eles” como adversários, não inimigos. Deve haver o reconhecimento de que não há uma solução racional para este conflito. Além disso, torna-se fundamental a compreensão de que as relações que estruturam a sociedade são relações de poder.

Segundo Mouffe, toda identidade se constrói a partir de relações com as outras pessoas que, unidas, partem para uma luta aparentemente coletiva. A ideia de algo universalizante, essencialista e de uma “natureza permanente”, como a própria categoria “mulher” que comentamos, é rejeitada por ela. Neste ponto, esses pensamentos muito se relacionam com o *Queer* e preveem uma associação entre movimentos que lutam em favor de uma voz, que abarcam um projeto político mais amplo.

Embora a nossa intenção seja criar diálogos entre os projetos das artistas, não devemos deixar de mencionar alguns afastamentos entre eles. Elisa Queiroz não se expunha explicitamente, tinha certo recato, embora buscasse uma provocação com o espectador através de detalhes da sua corpulência em transparências e decotes. Fernanda Magalhães, depois da fase de *isolamento e exclusão*, passou a mostrar

uma faceta crua do seu corpo através da nudez. Uma nudez que revela as gorduras, as dobras, as celulites, diferente da sensualidade explicitada por Queiroz, que não deixa de ser uma estratégia.

Mesmo com as diferenças, observamos que ambos os projetos, além de parecerem buscar uma libertação, distanciamento dos preconceitos e das diferenças, indicam uma busca pela regeneração das artistas. Suas práticas estão em consonância com outras também discutidas que podem ser tidas como, para nos apropriarmos de Mouffe (2007), *artístico-ativistas*. As obras que alimentam ideias de discutir a exclusão, a opressão, o “desajuste”, mais uma vez citando “*Free Williams*” e “*A Natureza da Vida*”, parecem representar muito bem as linhas acima e possibilitam a construção de novas subjetividades. Nelas as artistas mostraram pensar em outras minorias, indo além da questão do preconceito ao gordo, e é nesse ponto em que seus projetos se aproximam do *Queer*, indicando que não é só o gordo o oprimido, mas o muito magro, o “afeminado”, os homossexuais, os travestis e tantos outros. Trata-se de projetos que frustram a tirania da anatomia, das formas, dos gêneros e da sexualidade. Trata-se, por fim, de permitir um espaço de discussão (seja deixando um comentário no vídeo do Youtube, seja participando ativamente da performance, se desnudando com Magalhães), de “[...] um modo de entrar em ressonância com o mundo, de secularizar-se e, até mesmo, de resistir modestamente à exclusão do Outro, ao isolamento, ao individualismo” (ROUILLÉ, 2005, p. 433).

6. O cafezinho: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do nosso *cardápio de entrada* pudemos tomar conhecimento sobre as possíveis causas das visões negativas em torno do corpo gordo, muitas vezes visto como doença ou sintoma dela. Esclarecemos que o campo da medicina possui um discurso potente e, somado a fatores como religião, dieta, moda e mídia, contribui para o desenvolvimento de pensamentos da corpulência como algo imoral, não atraente, desajustado, descontrolado. É uma discriminação bastante antiga e que ainda hoje permanece forte.

Também observamos que o corpo gordo feminino parece ser um alvo maior de críticas, haja vista toda a história de exclusão e objetificação da mulher na cultura ocidental. Na própria arte, encontramos momentos e exemplos dessa exclusão, o que facilitou a compreensão da profusão de trabalhos artísticos produzidos por artistas gordas, cujo senso crítico incorpora o estremecimento dessas visões homogeneizadas.

O *engordamento* da sociedade tem sido refletido na arte contemporânea, mas nem todos os artistas parecem possuir uma postura engajada politicamente. Alguns utilizam a gordura como forma de demonstrar um valor estético na esfera, nas redondezas. Ainda mantêm padrões clássicos e tradicionais, enaltecendo “grandes mestres”. Apesar disso, a internet tem se mostrado como um campo político que visa desconstruir esses valores que podemos chamar de arcaicos. A comunhão de artistas e amantes das artes que se interessam pelo corpo gordo tem aumentado nas redes sociais. “*Fat art*” acaba sendo um termo recorrente e que concentra uma variedade de trabalhos artísticos, fotografias e matérias envolvendo a corpulência, como uma rede que traça um caminho livre das formas.

Neste ponto da pesquisa, chamou-nos a atenção a grande quantidade de mulheres gordas retratadas nessas artes. Agora, em nossas considerações finais, surge a pergunta: ao mesmo tempo que essas mulheres desconstróem os padrões clássicos de musas, não estarão suas imagens, de algum modo, contribuindo para a perpetuação da objetificação das mulheres? “Mulheres observadas e homens observadores”? Foi então que ficou mais clara a escolha pelas artistas apresentadas em *Mulheres de peso* para chegarmos até Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães. Uma arte crítica não deve se tratar apenas de tomar para os excluídos o lugar dos contemplados. Entendemos que é preciso haver uma conexão entre o problema da exclusão e o funcionamento do sistema que leva a ela. Desta forma, as artes relacionadas com o feminismo e com o *Queer* parecem ser uma possibilidade para a construção de novos diálogos onde pertencer ao “normal” não parece ser o foco. O autorretrato se mostra como artifício favorável aos enfrentamentos das questões concernentes ao gênero e aos padrões estéticos, principalmente se for visto como uma estratégia de colocação da artista de “objeto” a “autora”. Os trabalhos de Queiroz e Magalhães iniciam com as suas particularidades, partes do corpo sendo (auto)retratadas, e se desenvolvem para tentar compreender outros silenciados pelas barreiras sociais.

O *prato principal* contemplou obras inclusive apetitosas, como as de Queiroz feitas com suportes comestíveis. A corpulência estava sempre presente no projeto poético da artista e junto a ela, o bom humor. Com muitas cores e sabores, a artista parecia brincar com os valores e ordens instituídos, uma estratégia de enfrentamento através do lúdico. Desconstruindo as tradicionais poses de musa, se retratava com enormes sorrisos e seios quase à mostra, se insinuando, se ofertando. Mas não era apenas a imagem que era oferecida ao público. Ela oferecia pedaços da própria obra, que simbolizavam o seu corpo, a ideia de que ela mesma escolhia o que fazer com ele. O ponto principal nas produções da artista parece ser o de fragilizar a hegemonia dos corpos esbeltos como sinônimo de felicidade e autossatisfação. Mesmo que suas obras sejam “devoradas” pelo espectador, pelo tempo ou pelas formigas, nos dizem algo sobre a não conformidade, propiciando ferramentas para nos libertarmos dos condicionamentos da contemporaneidade. O desenvolvimento do seu processo criativo mostra que a arte, pautada em seu corpo, deu lugar a um campo de questionamentos do gênero, das formas, do espaço e das diferenças.

Também degustamos no *prato principal* obras de Fernanda Magalhães, que talvez tenham o sabor um pouco mais amargo. A sua relação com a teoria *Queer* aparentemente a auxiliou no desenvolvimento de um senso crítico que pode ter resultado em um conhecimento sobre a sua posição na arte como (re)pensadora das normas.

Elisa Queiroz, em obras como “*Wonderbra*”, pensa na visão subjugada da mulher na sociedade brasileira, refletida inclusive em incontáveis letras de música como “Mulher, cerveja e futebol” [200-], da banda Navajo, “Futebol e mulher”, [199-?] da banda Eddie, “Futebol, mulher e rock’n’roll” (1997), da banda Dr. Sin, e “Mulher pelada, futebol e cerveja” [199-?], da banda Formigos. Em “*Free Williams*” mostra a diversidade de corpos repelidos pelas campanhas de moda, filmes e propagandas.

Fernanda Magalhães em “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia” também passa a mostrar que não somente as “gordas” são excluídas e silenciadas, mas as mulheres como um todo. A artista chacoalha os discursos e generalizações médicas em “Classificações da obesidade” e em “A Natureza da Vida”, parece ter percebido que não só as mulheres são excluídas, mas diversas outras pessoas, cujas opções de vida e tipos físicos são anulados pela hegemonia.

Esses trabalhos certamente possibilitaram um alargamento do nosso campo de visão e foi através deles que também tivemos a oportunidade de conhecer melhor o campo *Queer* e observar o quão importante são as suas premissas para a valorização (ou seria anulação?) das diferenças. Os projetos estudados nos revelam que a hegemonia é um elemento que deve ser contestado e a arte se mostra como um forte recurso para isso. Embora se diga que ela não pode mudar o mundo, podemos afirmar que ela pode mudar o indivíduo. A arte nesse sentido foi, para Queiroz e Magalhães, um meio de extravasamento de angústias resultantes do flagelo da corpulência. Foi interessante poder observar como elas transcenderam o olhar direcionado, no princípio, apenas a elas, para um olhar direcionado às minorias.

7. REFERÊNCIAS

AGUILAR, Laura. **In Sandy's room**. 1989. Disponível em: < http://www.leslielohman.org/exhibitions/2014/images-2014/bodies/23_Aguilar_Sandy's.jpg >. Acesso em: 23 nov. 2014.

AMBRÓSIO, Alessandra. **Croquis da primeira coleção**. 2014. Disponível em: <<http://fashionrs.com.br/2014/02/25/conheca-a-primeira-colecao-da-modelo-alessandra-ambrosio/>>. Acesso em: 1 out. 2014.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUTOR desconhecido. **Vênus de Willendorf**. 24000-22000 a.C. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/vênus_de_Willendorf>. Acesso em: 27 ago. 2014.

AUTOR desconhecido. Celesta Geyer como Dolly Dimples. [19--]. Disponível em: <<http://maximammaen.blogspot.com.br/2013/09/sirkusartisten-dolly-dimples.html>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

AUTOR desconhecido. Dainty Dotty. [19--]. Disponível em: <<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=7926274>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

AUTOR desconhecido. Cartão postal da Alice Wade. [19--]. Disponível em: <<http://www.sideshowworld.com/81-SSPAlbumcover/Fat/2013/Alice/Dallas.html>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

BASTOS, Marcus. A cultura da reciclagem. In: ALZAMORA, Geane et al (org). **Cultura em fluxo: novas mediações em rede**. Belo Horizonte: PUC-MG, 2004.

BORDO, Susan. **Unbearable weight: feminism, western culture and the body**. 10 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2003.

BOSCH, Jheronimus. **The seven deadly sins (detalhe de “Gula”)**. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things#mediaviewer/File:Jheronimus_Bosch_Table_of_the_Mortal_Sins_\(Gula\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things#mediaviewer/File:Jheronimus_Bosch_Table_of_the_Mortal_Sins_(Gula).jpg)>. Acesso em: 6 jul. 2014.

BOTERO, Fernando. Sequência de obras do artista produzidas entre 1995 e 2006. Disponível em: <<http://www.almeidaedale.com.br/botero/?p=59#more-59>>. Acesso

em: 1 dez. 2014.

BOTERO, Juan Carlos. The art of Fernando Botero. **CLAS Working Papers**, mai. 2012. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/0363f8r0>>. Acesso em: 6 dez. 2014.

BOTTI, Mariana. **Espelho, espelho meu?** Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade. 2005. Dissertação apresentada ao curso de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo, 2005, p. 24-43.

BOTTICELLI, Sandro. **As três graças da Primavera**, 1482. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Primavera_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Primavera_(painting))>. Acesso em: 1 set. 2014.

BRAQUEHAIS, Bruno. **Étude de nu à la Vênus de Milo, Mademoiselle Hamély**, 1853. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bruno_Braquehais_étude_de_nu.jpg>. Acesso em: 1 set. 2014.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de políticas de saúde. **Obesidade**. Brasília-DF, 2013.

BRAZIEL, Jana Evans; LEBESCO, Katleen (ed.). **Bodies out of bounds: fatness and transgression**. 1 ed. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 2001.

BREEDVELD, Ada. Ada Breedveld. **Over Ada**. Disponível em: <<http://www.adabreedveld.nl/>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

_____. **Fans**. [20--?]. Disponível em: <<http://www.adabreedveld.nl/>>. Acesso em: 13 out. 2013.

BREUGHEL, Pieter. **Gula**. 1558. Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Gula_\(Gluttony\)_-_WGA3541.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Gula_(Gluttony)_-_WGA3541.jpg)>. Acesso em: 22 ago. 2014.

CASAGORDITA. Fat art and artists. Disponível em: <www.casagordita.com/art_htm>. Acesso em: 9 dez. 2014.

CASDIN-SILVER, Harriet. **So Venus of Willendorf**. 1991. Disponível em: <http://www.berkshirefinearts.com/03-14-2008_holographer-harriet-casdin-silver-was-83.htm>. Acesso em: 28 ago. 2014.

CESAR, Maria Rita. (Des)educando corpos: volumes, comidas, desejos e a nova pedagogia alimentar. In: Rago, Margareth; Veiga-Neto, Alfredo (Org.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 269-279.

CHADWICK, Whitney. **Women, art and society (World of art)**. 1 ed. Londres: Thames & Hudson, 2001.

CIRILLO, José. Free Willians: citacionismo e estética do grotesco na produção videográfica de Elisa Queiroz. **Revista Estúdio 7**. Lisboa: Faculdade de Belas Artes

da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudo em Belas Artes, vol. 4, n.7, p. 246-247, janeiro-junho, 2013.

COMTE, Michel. **Gisele Bündchen**. 1999. Disponível em: <<http://www.christies.com/lotfinder/photographs/michel-comte-gisele-bundchen-1999-5067541-details.aspx>>. Acesso em: 5 nov. 2014.

COOK, Beryl. **Nude on a Leopardskin**. [19--?]. Disponível em: <http://www.berylcook.org/store/ProductDetails_UnLinked.aspx?productID=633>. Acesso em: 3 set. 2014.

DAINT Dotty Jensen. **Find a grave**. Disponível em: <<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=7926274>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

DAY, Corinne. Fotografia feita com a modelo Kate Moss, representando o *heroin chic*. 1995. Disponível em: <<http://www.wgsn.com/blogs/homebuildlife/art-design-heaven-is-real-a-tribute-to-corinne-day>>. Acesso em: 5 nov. 2014.

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.

EDISON, Laurie. Body image from within. **Library**. 10 jan. 2002. Disponível em: <<http://laurietobyedison.com/library/bodyimage.html>>. Acesso em: 7 mai. 2013.

FARÍAS, Fanny. **La ironía en la image**: Otto Dix y David LaChapelle. 2014. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Nacional de Colômbia, Medellín, 2014.

FAT. In: DAVIDSON, Thomas. **Chambers's twentieth century dictionary of the English language**. Londres: W. & R. Chambers, 1901, v. 3, p 336. Disponível em: <<https://archive.org/stream/chambersstwentie00daviiala#page/336/mode/2up>>. Acesso em: 8 jul. 2014.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.

FLEMYNG, Malcom. **Discourse on the Nature, Causes and Cures of Corpulency**. 8 ed. Farmington Hills, Mitch.: Thomson Gale, 2003. Disponível em: <<http://ota.ox.ac.uk/id/5615>>. Acesso: 24 nov. 2014.

FOTOBIENALMASP. São Paulo: Comunique Artes, 2013. 223 p. Catálogo de exposição.

GALERIA de arte Almeida e Dale. São Paulo, 2012. Os vários estilos de Fernando Botero. Disponível em: <<http://www.almeidaedale.com.br/botero/?p=59#more-59>>. Acesso em: 01 dez. 2014.

GEYER, Celesta. **Celesta Geyer como Dolly Dimples**. [19--]. Disponível em: <<http://maximammaen.blogspot.com.br/2013/09/sirkusartisten-dolly-dimples.html>>. Acesso em: 22 ju. 2014.

GIBSON, Charles. **Gibson girls seaside**. 1900. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Gibson_Girl#mediaviewer/File:Gibson_Girls_seaside_-_cropped_-_by_Charles_Dana_Gibson.jpg>. Acesso em: 1 out. 2014.

GILLRAY, James. **A voluptuary under the horrors of digestion**. 1792. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2012/sep/24/james-gillray-voluptuary-horrors-digestion>>. Acesso em: 4 set. 2014.

GILMAN, Sander. **Obesity: the biography**. 1 ed. Nova York: Oxford University Press, 2010.

GODOY, Alberto (2001). Alberto Godoy Cuban Artist. Disponível em: <<http://www.albertogodoy.com/>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

_____ (2011). **Smart Talk**. Entrevista concedida a Latina Voices, episódio 59. Disponível em: <<http://houstontx.swagit.com/play/10172011-21>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

_____. **La fiesta**. 2003. Disponível em: <<http://www.albertogodoy.com/>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

GOOGLE. Captura de tela com a busca por fat art. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=gifs+wiki&espv=2&biw=1280&bih=709&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=2kOIVMCuDsmrNrCbhLgG&ved=0CAYQ_AUoAQ#tbn=isch&q=fat+art>. Acesso em: 9 dez. 2014.

GORMAN, Michael. **Leonardos's vitruvian man**. Standford: 2002. Disponível em: <<http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/leonardo.html>>. Acesso em: 1 ago 2014.

GUERRILLA Girls. **Do women have to be naked to get into the Met. Museum?**. 1989. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org. e trad.), **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

HARPER, Douglas. **Online etymology dictionary**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?term=obesity>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

HARRIS, Rebecca. **Untitled (red MRI)**. 2013. Disponível em: <<http://www.rebecca-harris.com/#!2013/c23sg>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

_____. **Artist's statement**. Disponível em: <<http://www.rebecca-harris.com/#!artists-statement/c1k4w>>. Acesso em: 23 mar. 2014.

HARSTON, I. **Daniel Lambert.** 1808. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/daniel-lambert-17701809-80259>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

HASLAM & HASLAM. **Fat, gluttony and sloth: obesity in literature, art and medicine.** 1 ed. Liverpool: Liverpool University Press, 2009.

HÖCH, Hannah. **From an ethnographic museum.** 1929. Disponível em: <<http://pixshark.com/hannah-hoch-ethnographic-museum.htm>>. Acesso em: 2 jan. 2015.

HOGARTH, William. **The analysis of beauty.** Londres: John Reeves, 1753. Edição online (2010). Disponível em: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2014.

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda.** 1 ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

JONES, Amelia. Performing the other as self. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Interfaces: women, autobiography, image, performance.** Michigan: University of Michigan Press, 2002.

KLEIN, Richard. Fat Beauty. In: BRAZIEL, J.; LEBRESCO, K. (eds.). **Bodies out of boundies.** 1 ed. Berkeley, CA: University of California Press, 2001. p. 19-38.

LOURO, Guacira. Foucault e os estudos queer. In: Rago, Margareth; Veiga-Neto, Alfredo (Org.). **Para uma vida não-fascista.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 135-151.

LUCAS, Sarah. **Make Love.** 2012. Disponível em: <<http://www.sadiecoles.com/artists/lucas#sl-situation-make-love-2012>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo Re-construção Ação Ritual Performance.** 2008. 260 p. Tese apresentada ao Programa de Doutorado em Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Artes, Campinas, 2008.

_____. Conexões Arte Vida. Disponível em: <<http://www.pixfolio.com.br/arq/1305836609.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

_____. Fernanda Magalhães. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

_____. fernanda magalhães arte.trans multi flex mix multi maga_ construído com trabalhos e anotações pessoais diárias desde outubro de 2006. Disponível em: <<http://artetransmultiflexmixmultimaga.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

_____. Fotografias e Anotações: Blog de Fernanda Magalhães construído com trabalhos e anotações pessoais diárias desde dezembro de 2005. Disponível em: <<http://fermaga.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

_____. Ouro Verde após incêndio, Palco-Balcão. 2013, Londrina. Fotografia: Luciano Pascoal. Disponível em: <<http://www.jornaldelondrina.com.br/cultura/conteudo.phtml?id=1396888>>. Acesso em: 16 mar. 2014.

_____. Performance de “A Natureza da Vida”. 2014. Disponível em: <<http://www.facebook.com/independenciaquemtrocaa/photos>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

_____. **Rotundus**. [Documentário]. Produção e direção de Fernanda Magalhães. Brasil, Kinoarte, 2005. 4 min. 15 seg.

MALLIN-DAVIES, Joanna. **The three graces**, 2005. Disponível em: <<http://www.mallin-davies.com/work.html#>>. Acesso em: 3 set. 2014.

MANET, Édouard. **Piquenique na relva**. 1862-83. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Le_d%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe>. Acesso em: 3 set. 2014.

MOUFFE, Chantal. **Práticas artísticas y política democrática en una era pospolítica**. Práticas artísticas y democracia agonística. Barcelona: MAC/UAB, 2007 (cap. 3).

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists?. In: BAKER, Elizabeth C. & HESS, Thomas B. (eds.). **Art and sexual politics**. Nova York: Collier Books, 1971, pp. 1-37.

NO DIET day. Anúncio para o The National Enquirer, feito por Amanda Moyer para Brenda Oeulbaum. 6 mai. 2013. Disponível em: <<http://brendaoelbaum.me/galleries/venus-of-willendorf-series/#jp-carousel-950>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

NORWOOD Chemical Company. **La parle obesity soap**. Data aproximada: 1920. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2269588/Wash-away-FAT-years-age-Hilarious-ads-1920s-claims-away-today.html>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

OBESIDADE gera custo de meio bilhão de reais por ano ao governo. **Uol notícias**, São Paulo, 19 mar. 2013. Saúde. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2013/03/19/obesidade-gera-custo-de-meio-bilhao-de-reais-por-ano-ao-governo.htm>>. Acesso em 12 nov. 2014.

OBESITY Timebomb. Fat art and fetish objects. Disponível em: <obesitytimebomb.blogspot.com.br/2010/07/fat-art-and-fetish-objects.html>. Acesso em: 9 dez. 2014.

O CORPO como protesto. **Zunái**: Revista de Poesia & Debate. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/materias_especiais/subversao_da_nudez/performance_fernanda.htm>. Acesso em: 25 jul. 2013.

OEULBAUM, Brenda. **The venus of Fonda**. 2013. Disponível em: <<http://brendaoelbaum.me/page/2/>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). **Índices de obesidade**. Disponível em: <<http://www.who.int/eportuguese/publications/pt/>>. Acesso em: 16 ago. 2014.

_____. **Results may vary (trigger warning)**. [Curta-metragem]. Direção: Brett Scott. Produção: Brenda Oeulbaum. Estados Unidos, 2012. 9 min. 39 seg.

PASSETTI, Edson. Foucault-antifascista, São Francisco de Sales-Guia e atitudes de parresiasta. In: Rago, Margareth; Veiga-Neto, Alfredo (Org.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 269-279.

PINTEREST. Captura de tela com a busca por fat art. Disponível em: <<http://www.pinterest.com/DecadentGrrrl/awesome-fat-art/>>. Acesso em: 9 dez. 2014.

PLAZA, Julio. **Arte e interatividade**: autor-obra-recepção. *ARS (São Paulo)*. São Paulo, dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_Arttex&pid=S1678-53202003000200002&lng=en&nrm=iso&ting=pt>. Acesso em: 7 mai. 2013.

POPKIN, Barry. **O mundo está gordo**: modismos, tendências, produtos e políticas que estão engordando a humanidade. 1 ed. Nova York: Avery, 2009.

PORÇÕES em quadros da 'Última Ceia' aumentaram com o passar dos séculos. **BBC Brasil**, Brasília, 23 mar. 2010. Ciência. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/03/100323_ultimaceiaestudofn.shtml?s?print=1?print=1>. Acesso em: 12 ago. 2014.

PRECIADO, Beatriz. "Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. Poiesis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF, Niterói, nº 15, agosto de 2010. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis15/Poiesis_15_EntrevistaBeatriz.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2013.

QUEIROZ, Elisa. **Elisa Queiroz**. [200-]. Catálogo de obras da artista não publicado. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponível no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo. 36 p.

_____. [Entre 1990 e 2000]. Documentos de processo de Elisa Queiroz disponíveis no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo.

_____. [Entre 1990 e 2004]. Fotografias disponibilizadas e digitalizadas pela Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU) em janeiro de 2015.

_____. **Free Williams**. [Curta metragem]. Direção: Fran Oliveira. Produção: Elisa Queiroz. Brasil: EQ Produções, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3FBc1mT_TO8>. Acesso em: 2 dez. 2014.

_____. Frame de **Free Williams**. 2004. Banco de dados do LEENA. Documentos de processo de Elisa Queiroz.

QUEIROZ, Elisa; MENDES, Neusa (coord.). **Elisa Queiroz**. Vitória: Galeria de Arte Espaço Universitário, 1998, s.p. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbe=1627&cd_item=16&cd_idioma=28555>. Acesso em: 8 mai. 2013.

RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Para uma vida não-fascista**. 1 ed. São Paulo: Autêntica, 2009.

REINCHENBACH, François. **L'amérique insolite**. [Filme] Produção de Pierre Braunberger, dirigido por François Reinchenbach. França, 1960. 90 min.

RENOIR, Pierre Auguste. **Banhista enxugando a perna direita**. 1910. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Renoir_-Banhista_Enxugando_a_Perna_Direita.jpg>. Acesso em: 2 set. 2014.

RIBEIRO, Vinícios. A mulher gorda nua na fotografia: retratos e autorretratos de Fernanda Magalhães. In: **Seminário em Arte e Cultura Visual**, 5, 2012, Goiânia. Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG/FAV, 2012.

_____. Engordurando a arte contemporânea: as imagens de Fernanda Magalhães. In: **Com Ciência**. Revista eletrônica de jornalismo científico. 10 fev. 2013. Disponível em: <<http://comciencia.br/comciencia/?section=8&edição=85&id=1043>>. Acesso em: 25 ju. 2013.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. 1 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RUBENS, Peter-Paul. **Três graças**. 1639. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Graces_\(Rubens\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Three_Graces_(Rubens))>. Acesso em: 2 set. 2014.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 1 ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SAVILLE, Jenny. **Plan**. 1993. Disponível em: <<http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/body/saville.html>>. Acesso em: 3 set. 2014.

_____. **Matrix**. 1999. Disponível em: <<https://artsy.net/artwork/jenny-saville-matrix>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

SEGUNDO IBGE, obesidade no Brasil aumenta e pode ultrapassar EUA. **Diário da Franca**, Franca, 29 nov. 2014. Tema do dia. Disponível em: <<http://www.diariodafranca.com.br/conteudo/noticia.php?noticia=29908&categoria=10>>. Acesso em: 29 nov. 2014

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. 1 ed. Rio de Janeiro: Relume, 2002.

SLOWINSKI, Tim (2003). Featuring the work of Slowinski. **Direct Art**, Nova York, p. 9, outono de 2003. Edição especial. Disponível em: <<http://issuu.com/slowart/docs/slowmag>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

SOTO, Valéria. **Vênus de Willendorf**. 2011. Disponível em: <<http://www.valeriareysoto.com/galeria/venus/venus-de-willendorf>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

SPENCE, Jo; DENNETT, Terry. **Industrialization**. 1981-82. Disponível em: <<http://www.c4gallery.com/editions/industrialisation.htm>>. Acesso em: 3 jan. 2015.

SPURLOCK, Morgan. **Super size me**. [Documentário]. Produção e direção de Morgan Spurlock. Estados Unidos, The con, 2004. 98 min.

STEARNS, Peter. **Fat history**: bodies and beauty in the modern west. 1 ed. Nova York: NYU Press, 2002.

SUCCO, Barbara. **Ladies of Willendorf**. 2011. Disponível em: <<http://artgalleryofmississauga.wordpress.com/2011/02/02/barbara-succo-ladies-of-willendorf/>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

SYLVESTER, David. Areas of flesh. **The independent**, Grã-Bretanha, 20 jan. 1994. Disponível em: <<http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/body/saville.html>>. Acesso em: 3 set. 2014.

TENNESON, Joyce. **Transformation**. 1993. Disponível em: <<http://www.tenneson.com/portfolios/transformations>>. Acesso em: 8 mar. 2014.

THE PLUMP Pinay. Fat art by Edull. Disponível em: <www.theplumpinay.com/2014/06/fat-art-by-edull.htm>. Acesso em: 9 dez. 2014.

THOMPSON, Jacob. **The fastfood supper**. 2010. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/03/100323_ultimaceiaestudofn.shtml?s?print=1?print=1>. Acesso em: 12 ago. 2014.

TUMBLR. Captura de tela com a busca por fat art. Disponível em: <<http://www.tumblr.com/tagged/fat-art>>. Acesso em: 9 dez. 2014.

TVARDOVSKAS, Luana; RAGO, Margareth. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. In: **Caderno Espaço Feminino**, Revista do Núcleo de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Uberlândia, v. 17, nº1, jan./jul. 2007. Disponível

em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/378>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

VICENTE, Filipa. **A arte sem história: mulheres e cultura artística** (séculos XVI-XX). 1 ed. Lisboa: Athena, 2012.

VIEIRA JÚNIOR, Ery. Arte para degustar. **Overmundo**. Vitória, abril, 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-para-degustar>>. Acesso em 7 mai. 2013.

_____. Estéticas da co-autoria: mashup, sampleamento e remixagem no vídeo brasileiro contemporâneo. In: CIRILLO, José; GIL, Fernanda Garcia; GRANDO, Ângela (org.). **Artistas, autoria e as práticas colaborativas**. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 199-203.

VINCI, Leonardo. **Homem Vitruviano**, 1490. Fotografia: Luc Viator, 2007. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_\(desenho_de_Leonardo_da_Vinci\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_Vitruviano_(desenho_de_Leonardo_da_Vinci))>. Acesso em: 1 set. 2014.

VINTAGE ADS. Anúncio da Ritter & Co. Disponível em: <<http://vintage-ads.livejournal.com/3413506.html>>. Acesso em: 2 set. 2014.

WADD, William. **Cursory remarks on corpulence; or Obesity considered as a disease**: with a critical examination of ancient and modern opinions, relative to its causes and cure. 2 ed. Londres: J. Callow, 1810. Disponível em: <<https://archive.org/details/cursoryremarkson00wadd>>. Acesso em: 2 set. 2014.

WE! Women on Earth. Disponível em: <<http://www.women-on-earth.com/index.php?Page=gallery&id=77&weart>>. Acesso em 8 dez. 2014.

WENLING, Chen. **God of materialism**. 2008. Disponível em: <<http://www.juxtapoz.com/current/sculpture-art-by-chinas-chen-wenling>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

WHITE, Susan. Split skins: female agency and bodily mutilation in “The Little Mermaid”. In: COLLINS, Jim; RADNER, Hillary; COLLINS, Ava Preacher (Org.). **Film theory goes to the movies**. Nova York: Routledge, 1993. p. 182-195.

WITKIN, Joel-Peter. **Female King**. 1977. Fotografia. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOLFSONIAN-FIU library. **Physical culture**. Data aproximada: 1936. Disponível em: <<http://wolfsonianfiulibrary.wordpress.com/2013/08/10/women-physical-culture-and-the-wolfsonian-library/>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

YOUTUBE. Fat art channel. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/FatArtChannel>>. Acesso em: 9 dez. 2014.

ZELCA, Brigita. **Vênus de Willendorf**, 2010. Disponível em: <<http://www.diena.lv/kd/dgb?i=222436&year=2010&quarter=2>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

ZOFFANY, Johann. **George Nassau Claving, 3rd Earl of Cowper (1738-1789)**. Aprox. 1772. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/File:George_Nassau_Claving,_3rd_Earl_of_Cowper_%281738-1789%29_by_Studio_of_Johann_Zoffany_.jpg>. Acesso em: 10 jun. 2013.

_____. **The tribuna of the Uffizi**. 1772-8. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Tribuna_of_the_Uffizi_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Tribuna_of_the_Uffizi_(painting))>. Acesso em: 2 set. 2014.

APÊNDICE

Levantamento de artistas que utilizam (ou utilizaram) o corpo gordo como imagem geradora, iniciado em 2011. Não foi estabelecida nenhuma ordem; os artistas foram lançados na lista apresentada aleatoriamente.

Artista	Primeiras observações	Onde encontrar
Fernanda Magalhães	Muitas obras autobiográficas, discussões de gênero presentes	www.fernandamagalhaes.com.br
Namio Harukawa	Mulheres em posição de poder, erotismo	www.akatako.net/catalog/japanese-artists/namio-harukawa
Elisa Queiroz	Autobiografia, subversão	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18073/elisa-queiroz
Botero	Questão política (?), formas esféricas	http://en.wikipedia.org/wiki/Fernando_Botero
Lucien Freud	Predominância do nu reflexivo	http://www.tate.org.uk/art/artists/lucien-freud-1120
Jenny Saville	Gordura, cirurgia plástica, transexuais	http://www.saatchigallery.com/artists/jenny_saville.htm
Catherine Opie	Gênero, autorretrato	http://www.pbs.org/art21/season-6/features/viewer-qa-responses-from-catherine-opie-el-anatsui-and-marina-abramovic
Geoffrey Chadsey	Fez uma série com excessos	http://geoffreychadsey.com/home.html
Jeanne Dunning	Gênero, sexualidade	http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/01/jeanne-dunning-gender-sexuality-identity/
Laura Aguilar	Fotografia, autorretrato, lesbianismo, <i>queer</i>	http://www.almalopez.com/projects/QALA/AguilarLaura/AguilarLaura.html
Laurie Toby Edson	Fotografia, feminismo	http://www.laurietobyedison.com/
Patricia Hervé	Mulheres corpulentas	http://artodyssey1.blogspot.com.br/2014/02/patricia-herve.html
Ada Breedveld	<i>Bonnes vivantes</i>	http://www.adabreedveld.nl/
Alberto Godoy	Circunferência, volumes, país de origem	http://albertogodoy.com/
Tim Slowinsky	Série <i>Obesity</i>	http://www.slowart.com/slow/
Dan Lydersen	Obra Vivarium	http://www.danlydersen.com/index.html
Niki de Saint Phalle	Uso de formas femininas arredondadas	http://www.nikidesaintphalle.com/
Jaime Olaya	Natureza, religião, mulheres gordas representando força	https://www.youtube.com/watch?v=1vE96X_qio4

Artista	Primeiras observações	Onde encontrar
Paul Delacroix	Mulheres gordas	https://www.pinterest.com/terriweetze/fat-art-paul-delacroix/
David Kofton	Obras isoladas, erótico, nu	http://garsonpoole.blogspot.com.br/2010/10/david-kofton-artist-ii.html
Jan Saudek	Elementos <i>freaks</i>	http://www.saudek.com/en/jan/fotografie.html
Tamara de Lempicka	Art nouveau, obras isoladas de mulheres gordas	http://en.wahooart.com/@@/8EWRHD-Tamara-De-Lempicka-Nu-assis-1
Sita Mae	Fotografia, algumas mulheres	http://www.sitamae.com/
Adrian Ciobotaru	Pinturas e desenhos de mulheres gordas	http://www.adrianciobotaru.com/artist.htm
Ariane Lopez-Huici	Fotografias de mulheres gordas	http://www.lopezhuici.com/
Jed Dougherty	Mulheres gordas, poder	http://www.jedsart.net/shows.htm
Joyce Ann Mudd	Mulheres gordas, escultura, subjetividade	http://voluptuart.com/bellies-earth-angel-p-528.html
Jennifer Saftler	Mulheres gordas, pintura	http://www.motogirl.com/home.html
Tania Candiani	Série “Gordas”	http://www.taniacandiani.com/Works/projects/2002/gordas.html
John Isaacs	Visão negativa da corpulência	http://isaacs.aeroplastics.net/index.php
Antonio Sirtori	Algumas esculturas de mulheres corpulentas	http://www.oocities.org/it/sirtorian-tonio/images/950301.htm
Erwin Wurm	Objetos e pessoas gordos em algumas séries	http://www.erwinwurm.at/
Kirsten Justesen	Algumas utilizações do corpo feminino gordo	http://www.kirstenjustesen.com/
Marino Marini	Escultura, algumas formas humanas arredondadas	http://ahuskofmeaning.com/2011/08/marino-marini-museum-in-florence/
Hélène Labrie	Algumas esculturas em bronze com formas arredondadas – principalmente mulheres	www.helenelabrie.com
Rebecca Harris	Autorrepresentação, crítica a medicina	http://www.rebecca-harris.com/
Etienne Gros	Segundo o artista, retrata a “natureza humana”, trabalhos com espumas modeladas e pinturas	http://www.etiennegros.com/
Joseph Barbaccia	Série com utensílios domésticos e partes do corpo	http://www.paradisestudio.com/

Artista	Primeiras observações	Onde encontrar
Mu Boyan	Escultura, série de gordos	http://artodyssey1.blogspot.com.br/2013/01/mu-boyan.html
Emil Azamora	Algumas obras que exploram a corpulência, <i>Liposphere</i>	http://www.emilazamora.com/work.html
Francisco Zuniga	Latinidade, celebração	http://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Zúñiga
Miriam Lenck	Escultura, mulheres gordas, celebração, hibridismo, caminhando para o distanciamento da anatomia humana	http://www.miriamlenk.de/
Yates Lansing	Escultura em madeira, série de deusas	http://www.yateslansing.net/htmlfiles/htmlgalleries/GoddessGallery.html
Gil Gibson	Celebração	http://www.gibsonarts.com/sculpture.html
Michael Burton	Série <i>Future Farm</i>	http://www.michael-burton.co.uk/HTML/future_farm2.htm
Annie Cotterot	Escultura, mulheres, crianças e animais rotundos	http://annie-cotterot.com/
Jiménez Deredia	Esculturas, desenhos, litografia - obras esféricas, arredondadas, volumosas	http://www.deredia.com/MainSP.htm
Clarity Haynes	Corpos gordos, gênero, política	http://clarityhaynes.com/home.html
Joanna Malin-Davies	Figuras femininas, deusas, animais corpulentos	http://www.mallin-davies.com/
Beryl Cook	Personagens corpulentos retratados no cotidiano	http://en.wikipedia.org/wiki/Beryl_Cook
Jo Spence	Discussão do corpo gordo, gênero, sexualidade, doença.	http://www.jospence.org/index.html
Chen Wenling	Gordura, capitalismo, consumismo	http://www.chenwenling.com/chenwenling/Style_Twenty_Three/cnindex.shtml
Liu Zheng	<i>A fat woman</i>	http://www.tokyoartbeat.com/tableog/entries.en/2011/02/power-in-numbers.html
Florence Studio	Esculturas de obras clássicas com personagens corpulentos	http://www.florencestudio.it/
Yossi Loloi	<i>Full Beauty Project</i>	http://www.yossiloloi.com/portfolio/fullbeauty-project/
Asger Carlsen	Montagens fotográficas, grotesco, <i>freaks</i>	http://asgercarlsen.com/

Artistas	Primeiras observações	Onde encontrar
Joel-Peter Witkin	Elementos grotescos, <i>freaks</i>	http://www.studium.iar.unicamp.br/14/4.html
Urs Fischer	<i>Tisch Mit (Table With)</i>	http://www.ursfischer.com/images
Charlotte Kingsnorth	Móveis com partes do corpo gordas	http://www.charlottekingsnorth.com/