

RUTH TAINÁ APARECIDA PIVETA

NAS DOBRAS DO CORPO, OUTROS MUNDOS FUTUROS PARA AGORA:
poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das corporalidades gordas

ASSIS

2023

RUTH TAINÁ APARECIDA PIVETA

NAS DOBRAS DO CORPO, OUTROS MUNDOS FUTUROS PARA AGORA:
poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das corporalidades gordas

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de doutora em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade)

Orientador: Leonardo Lemos de Souza

ASSIS
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

P693n Piveta, Ruth Tainá Aparecida
Nas dobras do corpo, outros mundos futuros para agora:
poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das
corporalidades gordas / Ruth Tainá Aparecida Piveta.
— Assis, 2023
252 p. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Lemos de Souza

1. Psicologia social. 2. Subjetividade. 3. Corpos.
4. Arte. 5. Gênero. I. Título.

CDD 301.1

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RUTH TAINÁ APARECIDA PIVETA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 05 dias do mês de setembro do ano de 2023, às 08:30 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de RUTH TAINÁ APARECIDA PIVETA, intitulada **NAS DOBRAS DO CORPO, OUTROS MUNDOS FUTUROS PARA AGORA: poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das corporalidades gordas**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. LEONARDO LEMOS DE SOUZA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento Psicologia Social / UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. DOLORES CRISTINA GOMES GALINDO (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Psicologia / UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. ROBERTA STUBS PARPINELLI (Participação Virtual) do(a) UEM - Maringá/PR, Profa. Dra. LUCIANA DE FATIMA ROCHA PEREIRA DE LYRA (Participação Virtual) do(a) UERJ - Rio de Janeiro/RJ, Profa. Dra. SONIA REGINA VARGAS MANSANO (Participação Virtual) do(a) UEL - Londrina/PR. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: _____ APROVADA _____. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Documento assinado digitalmente
LEONARDO LEMOS DE SOUZA
Data: 05/09/2023 12:09:59-0300
Verifique em <https://validar.itd.gov.br>

Prof. Dr. LEONARDO LEMOS DE SOUZA

*À todas as pessoas que, cotidianamente, produzem, com suas
vidas, mundos que acolhem as diferenças*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo Leonardo Lemos de Souza, pelo apoio, companhia, orientação e parceria ao longo desses anos.

À Marisela Montenegro Martínez por acompanhar, com interesse e cuidado, minha pesquisa durante o período de doutorado sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona.

À banca de defesa desta tese composta pelas pessoas titulares: Dolores Galindo, Roberta Stubs, Sonia Regina Vargas Mansano e Luciana Lyra e pelas pessoas suplentes: Rafaela Vasconcelos e Rafael Siqueira de Guimarães, pela disponibilidade, leitura atenta, contribuições e trocas potentes.

À Fernanda Magalhães e Camila Fontenele, pela disponibilidade em compor comigo esta pesquisa, pelas trocas afetivas e por me permitirem acolher a raridade e preciosidade de suas histórias e produções artísticas.

À Prefeitura Municipal de Londrina e Secretaria Municipal de Assistência Social, pelo apoio na concessão de afastamento para estudos e pela confiança no trabalho executado, e às pessoas queridas e admiráveis que constroem cotidiana e coletivamente um trabalho ético e político no campo das políticas públicas, e que acompanharam essa jornada.

Agradeço à minha companheira de vida e aventuras, Dione Vanzo, por me acompanhar nesse processo desde o início, com carinho, cuidado e alegria, me ensinando leveza e confiança.

À Fabiane Muzardo (Lurde), por todas as trocas, conversas, leituras e companhia durante esses anos, me ajudando a encontrar caminhos possíveis nessa aventura de pesquisar.

À Talita Machado Vieira, Danielly Mezzari e Herbert Proença por me inspirarem e me fazer acreditar na construção da ciência pela amizade.

À Karen Debertolis, mulher das palavras, que me ensina a artesanaria de produzir uma vida com poesia

Às pessoas queridas, presentes da Pós-Graduação, parceiras dos perrengues, Daniele Fébole, Anahí Marfinati, Laura Mantelatto, Carolina Heguedusch, Ronaldo Alves.

Às amigas e família escolhida, por todo apoio e paciência nas minhas ausências, Danielly Sarzi, Nayara Gluck, Fernanda Capelli, Tayla Mancinni, Flavia

Carvalhaes, Arielle Sversut, Luciana Daefiol, Francislaine Santos, Mariana Borges, Luciana Alonso, Isabela Figueiredo.

À Jorge Lucero, Barbara Pili, Claudia Morlando, Lorena García, Estefanía López-Cepero, Rogerio Arruda, pela acolhida e por se tornarem família, em terras espanholas e em meu coração. Aqui os tenho, afinal, *las fronteras son ficciones*.

À Secretaria de Pós-graduação, pelo apoio e pelas orientações prestadas ao longo desses anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*No queremos modificarnos o que nos acepten por “lo que somos por dentro”, ni auto-torturarnos con dietas y ejercicios extremos, queremos que los deseos se desaprendan y que nuestro cuerpo se transforme en potencia de deseo por el simple hecho de ser cuerpo.
Hablamos para los gordas que aún se encuentran en el espacio del silencio, de la vergüenza, de la burla...
Les invitamos no a salir del closet de las tallas, sino que a destruirlo... El espejo no es un reflejo de la realidad, lo que vemos en él no es más que una construcción social necesaria de reconstruir.
Sacamos las garras, aullamos como lobas y salimos de espacio del silencio.*

HOY GORDE AYER PUTA MAÑANA LOBO

(Missogina & Samuel Hidalgo - Manifiesto Gordx, 2014)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as relações entre corpo, arte e processos de subjetivação, bem como formas poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das corporalidades gordas. Busca contribuir com a produção de saberes e estudos gordos, trazendo como elemento problematizador dessa costura teórico-metodológica uma análise das trajetórias de vida e obra de Camila Fontenele e Fernanda Magalhães, mulheres artistas gordas brasileiras, em sua relação com as suas produções artísticas. Os capítulos são compostos por discussões teóricas alinhavadas com intervenções denominadas epistêmico-poéticas, bem como por trechos das conversas realizadas com as artistas e algumas de suas obras na intenção de explorar outras maneiras de dizer e fazer ciência que nos interessam desde uma política-estética da escrita neste trabalho, assumindo certo lugar de artesanato científico. Compreende-se o corpo como conceito articulador central nesta pesquisa, tendo em vista que tomá-lo como questão nos permite interrogar e problematizar elementos que conformam os processos de subjetivação em determinadas condições de possibilidade, construídas e legitimadas a partir de técnicas e práticas das quais o corpo se torna objeto nas tramas das relações de poder. Neste sentido, buscou-se investigar, a partir do campo das experimentações artísticas e suas intersecções, outros modos de produzir saberes, práticas e modos de vida, que desloquem relações habituais com as quais pensamos o corpo em nossos tempos, e que modifiquem, como efeito, as tecnologias do olhar para os corpos gordos, apostando no campo das práticas artísticas como espaço possível de ampliação das possibilidades de invenção de novos territórios existenciais e de vivência das corporalidades, nas quais as diferenças sejam passíveis de existência e experimentação.

Palavras-chave: Psicologia social; Subjetividade; Corpos; Arte; Gênero.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo analizar las relaciones entre el cuerpo, el arte y los procesos de subjetivación, así como las formas poético-estéticas de visibilización y afirmación de las corporalidades gordas. Busca contribuir a la producción de conocimientos y estudios sobre la gordura, trayendo como elemento problematizador de esa costura teórico-metodológica un análisis de las trayectorias de vida y obra de Camila Fontenele y Fernanda Magalhães, gordas artistas brasileñas, en su relación con sus producciones. Los capítulos se componen de discusiones teóricas hilvanadas con intervenciones denominadas epistémico-poéticas, así como extractos de conversaciones con las artistas y algunas de sus obras con la intención de explorar otras formas de decir y hacer ciencia que nos interesan desde una política-estética de la escrita, asumiendo un cierto lugar de artesanía científica. El cuerpo es entendido como un concepto articulador central en esta investigación, considerando que tomarlo como interrogante permite cuestionar y problematizar elementos que integran los procesos de subjetivación en determinadas condiciones de posibilidad, contruidos y legitimados desde técnicas y prácticas por las cuales el cuerpo es convertido en objeto en las tramas de las relaciones de poder. En este sentido, cuestionamos, desde el campo de la experimentación artística y sus cruces, otras maneras de producir saberes, prácticas y modos de vida, que desplazan las relaciones habituales con las que pensamos el cuerpo en nuestro tiempo, y que modifican, como efecto, las tecnologías de mirar los cuerpos gordos, apostando por el campo de las prácticas artísticas como posible espacio de ampliación de las posibilidades de inventar nuevos territorios existenciales y de experimentar corporalidades, en las que las diferencias son objeto de existencia y experimentación.

Palabras llave: Psicología social; Subjetividad; Cuerpos; Arte; Género.

ABSTRACT

This research aims to analyze the relationships among body, art and processes of subjectivation, as well as poetic-aesthetic forms of visibility and affirmation of fat corporealities. The research also seeks to contribute to the production of knowledge and studies related to the fat body. As an element of problematization, the author has analyzed the theoretical-methodological interconnection in the life and work journey of Camila Fontenele and Fernanda Magalhães, Brazilian fat women artists, and their relationship with their own artistic productions. The chapters are composed of theoretical discussions coupled with interventions called epistemic-poetic, some of their artwork, as well as excerpts from conversations with the artists. The author's intention was to explore alternative ways of saying and doing science that interest us from a political-aesthetic written production, assuming a certain place of scientific art. The body is understood as a central articulating concept in this research, since adopting it as such, allows us to interrogate and problematize elements that match the subjectivation processes in certain conditions of possibility. Those conditions are constructed and legitimized from techniques and practices from which the body becomes an object in the power relationships plots. In view of this, we sought to investigate, in the field of artistic experimentation and their intersections, other ways of producing knowledge, practices and ways of life, which disarticulate the currently typical relationships established with our body, and which consequently modify the technologies of looking at fat bodies. Thus, we bet on the field of artistic practices as a promising space for expanding the possibilities of inventing new existential territories and experiencing corporealities, where differences are subject to existence and experimentation.

Keywords: Social Psychology; Subjectivity; Bodies; Art; Gender.

Lista de figuras

Figura 1 – Memes mulheres gordas.....	p.21
Figura 2 – Corpos estigma.....	p. 22
Figura 3- Calendário, Foto por Jorge Dib, 2016.....	p.26
Figura 4 – Projeto 1103, Foto por Lírica Aragão, 2018.....	p.27
Figura 5 - A Natureza da Vida, Jardin du Luxembourg, Paris, 2011 por Graziela Diez.....	p.30
Figura 6 - autorretrato, Camila Fontenele, 2020.....	p.31
Figura 7 - Coletivo nascendo, Foto por Fernanda Magalhães, 2019.....	p.43
Figura 8 - Corpo-galho. Foto por Fernanda Magalhães, 2019.....	p.43
Figura 9 -Pinhole, 16 minutos, 2019. Foto por Fernanda Magalhães.....	p.44
Figura 10 - Eu, Baleia, 2018. Foto de Camila Fontenele.....	p.46
Figura 11 - Camila Fontenele, Deitar dentro do próprio sonho, 2021.....	p.52
Figura 12 - Fernanda Magalhães, A Natureza da Vida, Mar Negro, Anapa, Krai de Krasnodar, Rússia, 2011. Fotografia de Tanya Vasilyeva.....	p.52
Figura 13 - Classificações Científicas da Obesidade, Fernanda Magalhães, 2000.....	p.64
Figura 14 – O Mistério dentro do mistério, Camila Fontenele, 2021.....	p.78
Figura 15 - Sarah “Saartjie” Baartman.....	p.84
Figura 16 - Descanso na cama / Parcelada em 12x no cartão sem juros, Camila Fontenele, 2020.....	p. 94
Figura 17 - Girar (um corpo) em torno de si mesmo, Camila Fontenele, 2020.....	p.95
Figura 18 - A Natureza da Vida, Fernanda Magalhães - YVY Mulheres da Imagem, Tiradentes, MG, Brasil, 2017. Foto de Sara Gehren.....	p.98
Figura 19 - Recorte de Eu, Baleia.....	p.98
Figura 20 - Laura Aguilar, Nature Self-Portrait #12, 1996.....	p.99
Figura 21 – Recorte de Eu, Baleia – Descanso do mar.....	p.99

Figura 22 – Laura Aguilar, Center 94, 2000.....	p.100
Figura 23 - Eu sumo daqui para existir em outro lugar 1, Camila Fontenele, 2020-2021.....	p.101
Figura 24 – Vulcão, Camila Fontenele.....	p.102
Figura 25 – Gorda 25, Fernanda Magalhães.....	p.103
Figura 26 – Camuflagem para descanso 2, Camila Fontenele.....	p.104
Figura 27 - Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa, Camila Fontenele, 2020.....	p.104
Figura 28 – Eu sumo daqui para existir em outro lugar 2, Camila Fontenele, 2020-2021.....	p.105
Figura 29 – Laura Aguilar, Stilness 18, 1996.....	p.106
Figura 30 – Gorda 13, Fernanda Magalhães.....	p.107
Figura 31 – Performance Grassa Crua, Fernanda Magalhães - Foto de Tainá Bernard.....	p.108
Figura 32 – Ave de la obscuridad - Fotografía Mario Patiño.....	p.109
Figura 33 – Fernanda Magalhães, A Natureza da Vida, Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil, 2015. Fotografia de Cláudia Paim.....	p.110
Figura 34 – Fernanda Magalhães, A Natureza da Vida, Silo, Londrina, 2013 por Graziela Diez.....	p.111
Figura 35 – Gorda 3, Fernanda Magalhães.....	p.112
Figura 36 – Travessia para chegar em um lugar que ainda não tem nome 1, Camila Fontenele.....	p.113
Figura 37 – Travessia para chegar em um lugar que ainda não tem nome 1, Camila Fontenele.....	p.113
Figura 38 - Camila Fontenele, Vulcão não morre / Vira outra coisa que as pessoas não entendem - N.2, 2020.....	p.114
Figura 39 - Corpo Re-construção ação ritual performance, Fernanda Magalhães.....	p.118

Figura 40 – Oito de Setembro de 2022.....	p.130
Figura 41 - A representação da mulher gorda nua na fotografia: Gorda 13, Gorda 12 e Gorda 26, Fernanda Magalhães.....	p.131
Figura 42 - Gorda 9, Fernanda Magalhães.....	p.133
Figura 43 - Autorretrato Quatro seios em alto mar, Camila Fontenele, 2020.....	p.134
Figura 44 - Recortes de Eu, Baleia.....	p.137
Figura 45 - Camuflagem para descansos, Camila Fontenele.....	p.139
Figura 46 - Fernanda Magalhães, A Natureza da Vida, Bosque Central, Londrina, PR, Brasil, 2011. Fotografia de Graziela Diez.....	p.142
Figura 47 - Grassa Crua, Fernanda Magalhães, 2017. Foto por Mariana Guerron.....	p.147
Figura 48 - Performance Grassa Crua, de Fernanda Magalhães. Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza, 2019. Foto: Tainá Bernard.....	p.147
Figura 49- Grassa Crua em Florianópolis, 2019. Foto de Tainá Bernardi	

SUMÁRIO

Introdução	15
Capítulo 1 – Desaprender os códigos	32
1.1 Dar passagem aos fluxos, cartografar trajetórias, costurar as linhas	40
Capítulo 2 - Dimensões e atravessamentos histórico-políticos da produção das corporeidades.....	53
2.1 A gordura na história.....	65
2.2 - Corpo gordo, corpo interseccional	78
2.3 Normatização dos corpos e seus efeitos, narrativas de um corpo que endurece para sobreviver	86
Capítulo 3 – Perder o medo de pesar	97
Capítulo 4 - Viver como quem transborda: costuras entre arte e vida.....	114
3.1 O inevitável encontro - corpo, artes e vida.....	117
3.2 Recodificar o gosto: mulheres gordas fazendo arte	125
<i>Notas para engordurar a ciência</i>	152
Sonhar com um mundo que não encolha: uma tese pode ser vida em expansão?.....	153
Referências Bibliográficas	157
Apêndice 1 – Transcrições de Conversas com Camila Fontenele e Fernanda Magalhães.....	165

Introdução

É a curiosidade — em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. (FOUCAULT, 2006, p.12).

Esta pesquisa toma como questão o corpo, mais especificamente, os corpos gordos, e tem como objetivo analisar as formas poéticas-estéticas de visibilização e afirmação das diferenças e dissidências corporais produzidas a partir da experimentação artística. Neste sentido, objetivamos investigar, a partir das trajetórias de mulheres artistas gordas brasileiras em sua relação com as suas produções artísticas, as relações entre arte, corpo e processos de subjetivação. Buscaremos mapear, a partir dessa pesquisa, possibilidades de resistência às lógicas hegemônicas do olhar e das intervenções sobre os corpos na contemporaneidade que vêm sendo produzidas a partir da experimentação e produção artística.

Compreendemos o corpo aqui desde uma perspectiva histórico-política, tomando como premissa que ele é condição para o ser no mundo. Existe uma materialidade por meio da qual experimentamos o mundo, e que nos permite afirmar que a existência sempre será corporal. O corpo produz sentidos, visualidades, intensidades, nos inserindo cultural e socialmente (BRETON, 2006).

Tomar o corpo como questão, portanto, é também interrogar e problematizar elementos que conformam os processos de subjetivação em determinadas condições de possibilidade, construídas e legitimadas por aspectos discursivos que se constroem social e historicamente, a partir de técnicas e práticas das quais o corpo se torna objeto nas tramas das relações de poder.

Em que pese a relação do corpo com a gordura, nesta pesquisa, temos como objetivo interrogar os corpos gordos desde a perspectiva de quais forças e potências os compõem, no tensionamento e na resistência frente a um mundo que vai se configurando como gordofóbico, preconceituoso, ergonomicamente desconfortável e

excludente. Mundo que, a partir de uma série de relações históricas, costuradas por dimensões políticas, morais, científicas, se apresenta esteticamente organizado pelo signo da magreza-beleza-saúde em contraponto à gordura-feiura-doença, tendo como efeito a proliferação, na contemporaneidade, da estigmatização da gordura e, conseqüentemente, das pessoas qualificadas e classificadas como gordas e, portanto, julgadas como fracassadas na conquista de um corpo aceitável (SANT'ANNA, 1995; CONTRERA; CUELLO, 2016). Estas, por não se enquadrarem nos tamanhos corporais ditados pelos índices de medição e avaliação corporal, são categorizadas, classificadas e lidas individualmente por seu fracasso social, por seu desleixo e sua falta de autocuidado. Numa época fortemente marcada pelos imperativos da exibição de uma determinada imagem de si, os corpos gordos são moralmente julgados por sua excedência, por sua incapacidade de autocontrole e gestão de si (SIBILIA, 2004).

Se por um lado vemos a ampliação de enunciados vinculados à essa lógica apresentada, na atualidade emergem também forças sociais que vão se colocar num movimento contrário a esse processo, e nomear essas violências específicas que são cometidas em relação a pessoas gordas, como é o caso da emergência da noção de gordofobia.

A gordofobia, algumas vezes também denominada gordo-ódio, é um termo que enuncia as expressões de ódio, preconceito e discriminação frente a corpos que não se encaixam em padrões normativos relacionados ao peso corporal (CASTILLO, 2014). Trata-se de um tipo de discriminação profundamente complexo e naturalizado, pautado por uma visão pesocentrista (MANCUSO et al, 2021), que se expressa de distintas maneiras: nas relações médicas nas quais qualquer queixa que a pessoa apresente é tomada como efeito de seu peso corporal, nas relações escolares e no *bullying*, nas publicidades, mídias, filmes, relações amorosas e afetivo-sexuais, entre outras expressões que, por sua vez, estão matizadas pela intersecção também com outros marcadores sociais.

A palavra gordofobia advém da expressão na língua inglesa *fatphobia*, que vai começar a circular a partir de uma pesquisa realizada em Minnesota (EUA), na década de 1980. No entanto, no campo do ativismo, a noção de ativismo gordo começa a se articular na década de 1960, nos Estados Unidos, a partir de uma aproximação de grupos feministas a este debate. Nesta época, surge o grupo NAAFA (Associação

Nacional para a Promoção da Aceitação da Gordura), o qual luta pelos direitos civis das pessoas gordas.

Outro grupo importante surge em 1973, também nos Estados Unidos: o coletivo *The Underground Fat*, formado por um grupo de mulheres, em sua maioria lésbicas, que vai discutir e analisar, desde uma perspectiva feminista, a questão da diferença e da necessidade de pensar um mundo e uma sociedade que se adaptem às diferenças, e não que as pessoas devam adaptar-se ao mundo. Deste grupo, interessa apontar o “Fat manifesto”¹, produzido por Sara Fishman e Judy Freespirit, que circulou em muitas revistas feministas na década de 1970.

Em que pese a relação do ativismo gordo com o feminismo, Simic (2015) vai afirmar que as histórias do feminismo têm uma tendência à ignorar ou marginalizar o ativismo gordo e suas contribuições. Afirma a autora que o ativismo gordo pode ser localizado na segunda e terceira ondas do feminismo, em seu início aproximado das discussões da libertação das mulheres, do feminismo radical e do feminismo lésbico. Vale ressaltar que, embora se possa localizar a pauta dos corpos gordos nas discussões feministas, não se trata de uma relação linear, pacífica e dada *a priori*, mas sim de uma relação pautada em momentos de convergência e interação, com um caminho longo a ser percorrido.

A partir do trabalho de Simic (2015), observa-se que o feminismo gordo vai surgindo enquanto um espaço de análise radical da opressão contra corpos gordos, intimamente conectado com as pautas das lutas sociais frente ao classismo, racismo, sexismo, etarismo, imperialismo e afins. Dessa maneira, nos interessa a discussão, para fortalecer a noção de que falar sobre corpos gordos, sobre a despatologização da gordura, implica em questionar as lógicas sociais impostas, em nome da luta pela afirmação da diferença.

Mais especificamente no caso da América Latina, nas duas últimas décadas começam a se articular outras vozes, desde a perspectiva de criação de outros olhares e articulação de ativismos gordos, que acolhem o desafio de postular um feminismo gordo *sudaka*, que interroge as produções normativas sobre os corpos em nossas terras e as produções de corporalidades atravessadas pela colonialidade. No Brasil, ao longo dos últimos cinco anos, esta discussão tem aparecido de maneira mais contundente, articulada também à produção acadêmica de mulheres gordas que,

¹ Disponível em <https://ravishly.com/take-cake-revisiting-fat-liberation-manifesto-46-years-later>

desde essa localização, tem produzido debates importantes, pautados na necessidade da despatologização da gordura, na acessibilidade e nos direitos sociais das pessoas gordas.

Vale ressaltar que no campo das artes no Brasil, o trabalho da artista visual Fernanda Magalhães já na década de 1990 começava a trazer a discussão dos corpos gordos de mulheres em suas produções, trabalho este que traremos para discussão neste trabalho.

Apesar e a partir das violências experienciadas pelas pessoas classificadas como gordas em nossa sociedade, nesta pesquisa, propomos interrogar o corpo gordo não a partir dos signos de incapacidade, fraqueza e fracasso com o qual é comumente adjetivado, mas sim desde aquilo que ele é capaz, de suas belezas e possibilidades, mapeando quais caminhos possíveis vem sendo inventados na busca de romper com as lógicas dietéticas e estéticas (PRADO FILHO; TRISOTTO, 2008) que colonizam os corpos e anulam as possibilidades de diferença, produzindo lógicas de uma monocultura da vida. Tomamos os corpos gordos como corpos dissidentes (MASSON, 2016), em sua possibilidade de se configurarem enquanto corporalidades insurgentes, e em suas possibilidades de resistência frente aos imperialismos do corpo organizado desde o eu, a identidade e o sujeito (DIAZ, 2017).

Nesta perspectiva, talvez se trate de buscar responder, a partir do campo artístico, a questão sobre de que modo é possível produzir saberes, práticas e modos de vida que modifiquem as relações habituais com as quais pensamos o corpo em nossos tempos, e que modifiquem, como efeito, as tecnologias do olhar para os corpos gordos.

Para isso, apostamos no campo das práticas artísticas como espaço possível de ampliação das possibilidades de invenção de novos territórios existenciais, frente às organizações imperialistas e institucionalizadas das corporalidades e subjetividades desde as armadilhas da colonialidade capitalista. (DIAZ, 2017). Trata-se da implicação na produção do que Laura Contrero e Nicollas Cuello vão chamar de “saberes gordos” (2016, p. 16), compreendidos enquanto uma postura tomada frente à sistemática violência epistemológica com a qual se tem silenciado as vozes de pessoas gordas, com a qual se tem estudado seus corpos e com a qual continuam patologizando tais existências.

A escolha pela investigação das potências de tais corpos desde a produção artística tem ainda como objetivo problematizar, a partir do campo da psicologia, quais as relações possíveis entre o campo artístico e os processos de subjetivação, compreendendo que a arte, enquanto campo de enunciação e de produção social, consiste em um dos elementos que compõem esses processos. Ademais, articular corpo e arte nesse contexto se ancora na compreensão de que o corpo está amplamente presente na produção artística (REIS, 2010), de objeto a território artístico, principalmente após as transformações no campo da arte a partir da década de 1970, com a implosão de *happenings* e performances, que promovem uma virada do corpo representado para o corpo performático, protagonista da experiência, questionando a lógica masculina/patriarcal/hegemônica de ocultação e objetificação de certos corpos ao longo da história (JONES, 2006).

Isso implica, portanto, em tomar a experimentação artística enquanto espaço de produção social, bem como enquanto dimensão ética, estética e política da existência, podendo se configurar como espaço de possibilidade de resistência e criação de outros mundos possíveis.

Neste sentido, a proposição de uma pesquisa que interrogue processos de produção artística a partir de corpos gordos implica em buscar as articulações possíveis desses campos à possibilidade de invenção de lugares, visibilidades, narrativas e saberes outros no que se refere ao campo da produção dos processos de subjetivação, compreendendo que é nos corpos que tais possibilidades se encarnam, e que são os “corpos que carregam debates sobre as produções, metodologias e os meios que constroem os trabalhos. Sons, imagens, danças, palavras, murmúrios e gestos, corpos híbridos que experimentam, inventam, reconectam e desterritorializam” (MAGALHÃES, 2017, p. 7). Implica em buscar possibilidades de engordurar a ciência em tempos tão assépticos.

A ideia de pensar o corpo nesta pesquisa se apoia em diversos questionamentos que foram se produzindo ao longo de uma trajetória de vida, como mulher gorda, psicóloga social, pesquisadora. De questionamentos quanto ao lugar da dimensão da corporeidade nas práticas e saberes psi a questionamentos desde os sofrimentos vivenciados por não possuir um corpo considerado padrão para os modelos estabelecidos, de forma geral, no tecido social. A respeito da importância de nomear-se como mulher gorda, Lucrecia Masson (2016) vai afirmar que se trata de

estratégia importante, como tática de visibilização e afirmação. Assim, assumo a estratégia e a tática, nomeando-me: mulher, psicóloga, pesquisadora GORDA, em nome também de um enfrentamento ao apagamento dos corpos de quem produz as pesquisas, de quem nos propõe conceitos. Pesquisamos com nossos corpos, não somente com nossas ideias, como se estas pudessem ser separadas de nossa materialidade.

Em relação ao recorte escolhido, de tratar do corpo e das corporalidades desde a perspectiva dos corpos gordos, partimos da necessidade de pensar a questão da gordura para além de uma característica física atribuída a determinadas formas corporais, mas como espaço de problematização de uma série de elementos que estão em cena no sistema capitalista, que vinculam questões estéticas a juízos morais. Nesta perspectiva, na contemporaneidade o ser gordo transcende a questão do peso corporal do sujeito. De acordo com Laura Contrera (2016), tal adjetivação implica encarnar uma série de outros elementos tomados como negativos: ser gordo significa também ser feio, indesejável, pouco ou nada saudável, frouxo, lento, entre outros adjetivos que poderíamos associar aqui.

Os efeitos dessas classificações e adjetivações se relacionam à ideia de que existiria um corpo representativo de um padrão de normalidade, o qual deveria ser alcançado ou almejado por todos os sujeitos. Tal modelo, diga-se de passagem, vai se referir, na sociedade ocidental fortemente pautada numa perspectiva colonialista e eurocentrada, ao Homem como medida de todas as coisas – e este homem aqui compreendido enquanto modelo universal: macho, branco, europeu, belo, magro, de inteligência normal (BRAIDOTTI, 2015). Modelo este que, como efeito, acaba por deixar de fora uma série de pessoas marcadas enquanto “outras”, que escapam dessa imagem clássica, e, por conseguinte, ficam circunscritas a uma invisibilidade inumana.

No caso dos corpos gordos, tais invisibilidades se apresentam numa lógica contraditória nas quais aqueles marcados por tal classificação e adjetivação, por excederem o visível permitido, tornam-se sujeitos invisíveis (CUELLO, 2016). Invisíveis em suas possibilidades de amar, sentir prazer, de serem belos, de transitar livremente, de praticar esportes, de serem considerados corpos saudáveis. Para esses sujeitos, a característica que se mostra visível e passível de crítica, por sua vez, é a denominação de gorda ou gordo, tomada pejorativamente.

O corpo gordo, nesta lógica, torna-se socialmente odiado e esteticamente monstruoso (CUELLO, 2016), sendo a gordofobia alimentada pela proliferação ininterrupta de imagens que cristalizam noções estigmatizantes de corpos gordos (Figuras 1 e 2). São comuns, por exemplo, imagens vinculadas a empresas da dieta e do emagrecimento em revistas, programas de televisão, *websites*, que apresentam corpos gordos em contraponto a corpos magros, nas lógicas de antes e depois, sendo o “depois” o corpo magro alcançado e almejado em detrimento ao corpo gordo que deve ser combatido e corrigido. Observa-se também a vinculação de pessoas gordas a hábitos alimentares considerados inadequados e estilos de vida sedentários, de forma descontextualizada, naturalizada e totalizante, reduzindo a experiência de ter um corpo gordo à doença, infelicidade, aversão, preguiça e disfunções alimentares.

Figura 1 – Memes mulheres gordas



Fonte: <https://www.wattpad.com/436009200-memes-da-lunny-conclu%C3%ADdo-reclama-que-est%C3%A1-gorda>; <http://www.criarmeme.com.br/meme/56368>. Acesso em: 01/10/2022

A esse respeito, Paula Sibilia (2004) vai afirmar que há, na contemporaneidade, uma série de práticas bioascéticas (regimes alimentares, cirurgias plásticas, exercícios físicos praticados desmesuradamente, por exemplo), sendo intensamente consumidas em busca de uma vida *fitness*, voltada à essa adequação dos corpos a certos ideais.

Figura 2 – Corpos estigma



Fonte: <https://abeso.org.br/obesidade-se-previne-com-dieta/> Acesso em 05/09/2022

Tal fato nos atesta que o horror à gordura e, por consequência, a gordofobia, afeta não somente as pessoas consideradas gordas, mas torna-se uma lógica que permeia e assombra grande parte dos sujeitos, podendo ser tomada como uma complexa matriz de opressão (CUELLO, 2016), cujos efeitos se manifestam em práticas de exclusão de pessoas gordas do convívio social, no desenvolvimento de transtornos alimentares e de imagem como a anorexia e a bulimia, além de outras formas de despotencialização dos corpos, como no desenvolvimento de quadros depressivos e de ideação suicida, e até mesmo a morte².

Desta forma, pensar as possibilidades e potências desses corpos desde a perspectiva das experimentações artísticas torna-se estratégia ético-política na construção de outras possibilidades de vivência das corporalidades, nas quais as diferenças sejam passíveis de existência e experimentação. Torna-se estratégia de produção de outras narrativas, a partir da possibilidade de contar histórias de corpos que não se encaixam nas normas, tomando-os como corpos possíveis, corpos potentes, desafiando regimes de visibilidades e visualidades que produzem lógicas de normalidade e de exclusão. Torna-se, ainda, possibilidade de produção de outros enquadramentos epistemológicos (BUTLER, 2015) que desloquem os enquadres patologizantes que marcam e perseguem os corpos gordos desde diversos olhares que poderíamos classificar como hegemônicos.

O trabalho pioneiro de Fernanda Magalhães, desde *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, à performance *Grassa Crua*, e o trabalho de Camila Fontenele, como *Eu, Baleia* e *Camuflagem para descansos*, nos apontam caminhos

² Em fevereiro de 2022, por exemplo, uma mulher brasileira morreu em decorrência de uso de cápsulas emagrecedoras, que ocasionaram um quadro grave de hepatite (RODRIGUES, 2022).

possíveis desde um deslocamento do olhar classificatório e estigmatizante frente às corporalidades gordas. Apostando na dimensão artística como campo de enfrentamento, e de ressignificação, nestes trabalhos se enunciam outras visibilidades, deslocamentos do olhar sobre o corpo em sua potência de diferenciação.

Neste sentido, apostamos no campo das práticas artísticas como espaço possível de ampliação das possibilidades de invenção de novos territórios existenciais, frente às lógicas hegemônicas, e às organizações imperialistas e institucionalizadas das corporalidades e subjetividades.

Portanto, este trabalho assume a tarefa de buscar relacionar corpo, arte e processos de subjetivação, com o intuito de, alinhavando tais discussões, contribuir com a produção de saberes e estudos gordos, ao trazer como elemento problematizador dessa costura teórico-metodológica a relação do trabalho artístico de Fernanda Magalhaes e Camila Fontenele, mulheres gordas artistas, com a produção de outras possibilidades para estar no mundo.

O trabalho está dividido em seções ou capítulos, que apresentam, desde lugares distintos que compõem essa tese, o Corpo como conceito central e articulador. Ao longo dos capítulos, trabalhamos algumas costuras entre as conversas realizadas com as artistas, articuladas a partir de três linhas analíticas, referentes à relação entre arte, corpos gordos e processos de subjetivação, que podem auxiliar na intencionalidade de criação de outras sensibilidades frente a certo modo de organização da vida e dos afetos.

Os capítulos são compostos por discussões teóricas alinhavadas com intervenções que chamarei de epistêmico-poéticas, de minha autoria, destacadas em itálico, bem como trechos das conversas realizadas com as artistas e algumas de suas obras na intenção de explorar outras maneiras de dizer e fazer ciência que nos interessam desde uma política-estética da escrita neste trabalho, assumindo certo lugar de artesanaria, de uma artista cientista que aposta na perspectiva de que a história dessa tese se constrói a partir de muitas composições e conversas: com a imagem, com a poesia, com a teoria científica.

As intervenções epistêmico-poéticas se materializam em poemas, fluxos de pensamentos traduzidos em palavras, perguntas que irrompem o processo de escrita, construídas ao longo do processo de pesquisa, fortemente marcadas pela experiência de Doutorado Sanduíche realizado no período entre novembro de 2021 e abril de 2022

na cidade de Barcelona- Espanha na *Universitat Autònoma de Barcelona*, e articuladas desde uma escolha, neste trabalho, de pensar as políticas de escrita, suas estéticas, os caminhos outros que podemos apostar na construção de outras composições na produção dos saberes, dando passagem, em letra e palavra, à experiência que atravessa, para que possa ressoar em nós a provocação de quais outros caminhos podemos inventar, seja pela imagem, pelo som, pelo movimento, para transformar a escrita em explosivo semiótico (FLORES, 2014). Escrever pode ser desobedecer, e nos interessa aqui também criar *grietas* de desobediências epistemológicas.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (ANZALDÚA, 2000, p.232).

No primeiro capítulo, denominado *Desaprender os códigos*, trazemos a dimensão do corpo em sua articulação com o processo da pesquisa: da perspectiva de que a pesquisa se produz a partir de um corpo marcado e situado num território – geográfico e existencial –, da possibilidade de trazer outras maneiras de produzir ciência. Além disso, neste capítulo apresentamos as artistas que participam deste trabalho e as concepções metodológicas que guiam o processo.

No segundo capítulo, intitulado *Dimensões e atravessamentos histórico-políticos da produção das corporeidades*, buscamos traçar alguns elementos que nos auxiliem como ferramenta para compreender como, na história do Ocidente, o corpo gordo assume o estatuto de abjeção, buscando localizar a dimensão da gordura desde uma perspectiva histórica.

O terceiro capítulo, *Perder o medo de pesar*, é composto exclusivamente por imagens escolhidas, de Fernanda Magalhães, Camila Fontenele e outras mulheres artistas, por meio das quais produzimos uma narrativa. Nele, buscamos intensificar a noção de que as imagens que compõem esse trabalho contam histórias. As histórias das obras de Fernanda e Camila, as histórias que costuram meu corpo de pesquisadora, histórias de encontros, referências artísticas, conexões. Imagens escolhidas a partir das afetações que me causaram, de suas relações com as

conversas realizadas com as artistas, escolhidas também pelas próprias artistas para compor este trabalho. Imagens que contam histórias, imagens que não ocupam um lugar de ilustração ou representação, mas que são discurso, linguagem. Dessa maneira, aparecem, não somente neste capítulo, mas também ao longo de todo o trabalho, vinculadas a alguma discussão proposta, ora dialogando com as conversas e também em diálogo com intervenções epistêmico-poéticas.

O quarto capítulo, denominado *Viver como quem transborda: costuras entre arte e vida* buscamos mapear as relações possíveis entre processos de produção artística e a produção de modos de subjetivação, interrogando o que acontece, em termos de produção de modos de vida, e de uma estética da existência, quando abordamos o campo artístico como terreno, componente, estrato, linha que pode vir a compor modos de viver.

Mapa afetivo de localizações

“eles mentiram, não existe separação entre vida e escrita” (ANZALDÚA, 2000, p. 233)

O percurso dessa pesquisa visa interrogar o corpo, e, nesse processo, entre interrogar o corpo como entidade filosófica, materializada na história, cabe também interrogar esse corpo que me compõe. Contar histórias de como chego aqui. Um corpo gordo, um corpo.

Das experiências que participam dessa cartografia de interrogar o uso do corpo como matéria prima artística, cito dois ensaios fotográficos que realizei. Um em 2016, a convite de Jorge Dib, e seu interesse em criar um calendário com fotos de pessoas que ele considerava fortes, militantes, que colocavam o corpo em jogo. Na época, achei interessante e curioso que ele me enxergasse como uma dessas pessoas, inclusive pelo fato de que meu corpo, naquele momento, se configurava pra mim como um espaço de inadequação, vergonha. Tudo que meu corpo não era, para mim, era algo a ser colocado em jogo. Me escondia, de diversas formas, e buscava manipulá-lo em nome de afiná-lo, emagrecer como a grande necessidade de correção.

Figura 3- Calendário, Foto por Jorge Dib, 2016



Fonte: Acervo pessoal

Fazer as fotos foi uma experiência forte e divertida, no fim das contas. Ficar nua, diante de alguém que buscava compor meu corpo com a paisagem daquele banheiro em tons de rosa pastel. Pensar movimentos, ângulos, formas de aparecer

para aquelas lentes. O resultado me foi uma primeira possibilidade de reinvenção. Meu corpo existe, e aparece, e pode ser interessante. As fotos foram transformadas em calendário, quadro, monóculo para fotografia. E algo que me marcou é que o quadro com minha fotografia foi vendido, até hoje não sei quem comprou. Meu corpo pode ser visto, admirado, e da composição artística que ele participou, alguém se interessou e desejou levar para casa.

Em 2018, a convite da fotógrafa Lírica Aragão, participo de seu Projeto 1103, no qual a artista fotografa pessoas comuns em seus espaços de moradia. Me lembro do dia, um sábado frio de julho. Lírica chegou, tomamos um café, conversamos sobre o projeto e ela me conta que era a primeira vez que uma mulher gorda aceitava participar. Que estava empolgada com o fato. Eu, entre curiosa, empolgada e com certa timidez, achei interessante seu comentário. Passamos uma manhã entre os cômodos da minha casa, fazendo as fotos a partir de propostas dela, algumas de lingerie, algumas explorando a ideia da nudez.

Naquele momento, outra libertação: uma mulher pode olhar o meu corpo sem censurá-lo, e é possível falar com alguém sobre as experiências da gordura sem que haja necessariamente um discurso de correção sobre meu corpo. Experimentei, de certa forma, a sororidade. Mulheres gordas podem ser mulheres, têm experiências que podem ser contadas.

Figura 4 – Projeto 1103, Foto por Lírica Aragão, 2018



Fonte: Acervo pessoal

Olhar o resultado das fotos, posteriormente, foi um outro processo. Incômodo, impactante. Ver as linhas, as dobras, os excessos do meu corpo foi um processo desestabilizador e de movimento. Acontece que, como muitas outras mulheres, me olhar no espelho nem sempre foi tarefa simples.

O espelho, meu reflexo, por muito tempo foi o meu algoz. Me revelava a imperfeição.

Olhar as fotos, digeri-las, dividir algumas delas nas redes sociais, me trouxe uma outra dimensão a pensar: o efeito estético-político que há em outras narrativas do olhar.

Acredito que essas duas experiências, mediadas pela experimentação artística, foram as disparadoras iniciais para o processo de interrogação do corpo gordo por meio desse campo. Se, nessas duas experiências despretensiosas, tive a possibilidade de me ressignificar, potencializar, reconhecer e desconhecer, que processos será que compõem as trajetórias de mulheres artistas que se ocupam desse ofício de colocar o corpo em jogo como produção artística?

Em 2019, ingresso no doutorado e, nesse momento pré pandêmico, tive a possibilidade de algumas experimentações que, nessa produção cartográfica da pesquisa, de acompanhar as linhas que se produziram também em mim a partir desses encontros.

Uma delas, em 13 de julho, uma oficina no SESC Cadeião denominada “Corpo Transbordante” com Gabriel Machado, artista curitibano, na qual trabalhamos as relações de um corpo-monstro, um corpo coletivo, um corpo que transborda. Nessa oficina, Gabriel propôs também a construção de um mapa, desde as sensações experimentadas ao longo da oficina.

Assumir o monstro que sou

*Sustentar o monstro que sou
Ser o que eu devir*

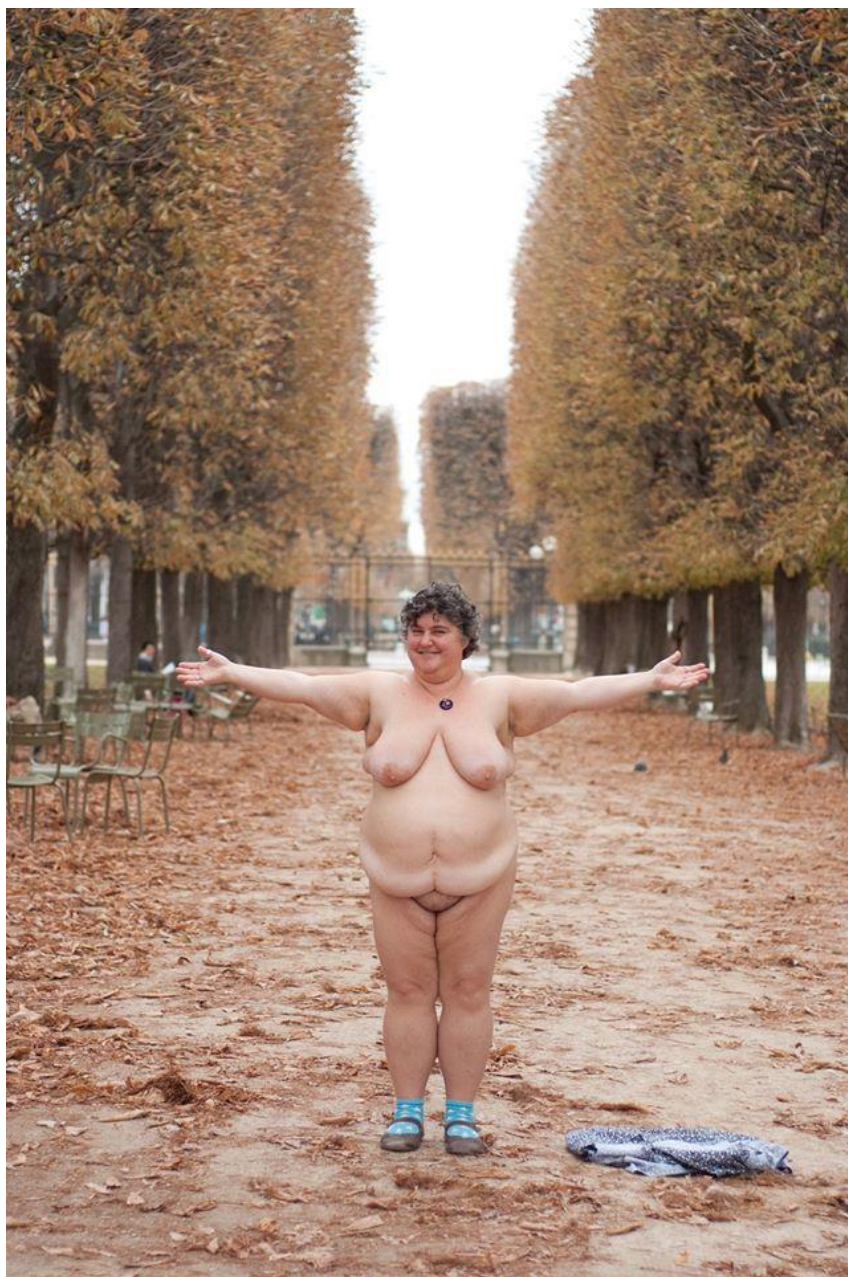
*Abandonar o monstro que sou
Criar outros monstros de mim*

Em mim todos os monstros do mundo

A pandemia intensifica a relação do corpo em minha pesquisa, impelindo a uma mirada a esse corpo que adquire centralidade nos discursos médicos, na necessidade do cuidado, na dimensão do risco, do medo do contágio, da estafa pelo trabalho. O que é ter um corpo marcado pelo signo do medo? Quais couraças tivemos que acionar? Como dimensionar o corpo gordo nesses tempos, quando ele passa a ser visto como uma marca de risco? Lógicas culpabilizantes, individualizantes, circunscrevendo a gordura como marca de uma sentença de adoecimento e morte, também pela Covid-19.

O medo de engordar como uma experiência compartilhada por tantos no período de isolamento. A ausência de cuidados dignos a tantas corporalidades gordas, a culpa por ser grande e pesada. A necessidade do movimento, o desejo de encontrar outros corpos. Como resistir? Como encontrar caminhos possíveis? Mais uma vez a arte, mais uma vez a pesquisa, como espaço de criar outros mundos, outras possibilidades. Encontros possíveis e impossíveis com a Universidade, com as mulheres que compõem comigo esta tese. Encontrar como possibilidade de resistir, ainda que mediadas por telas e saudades.

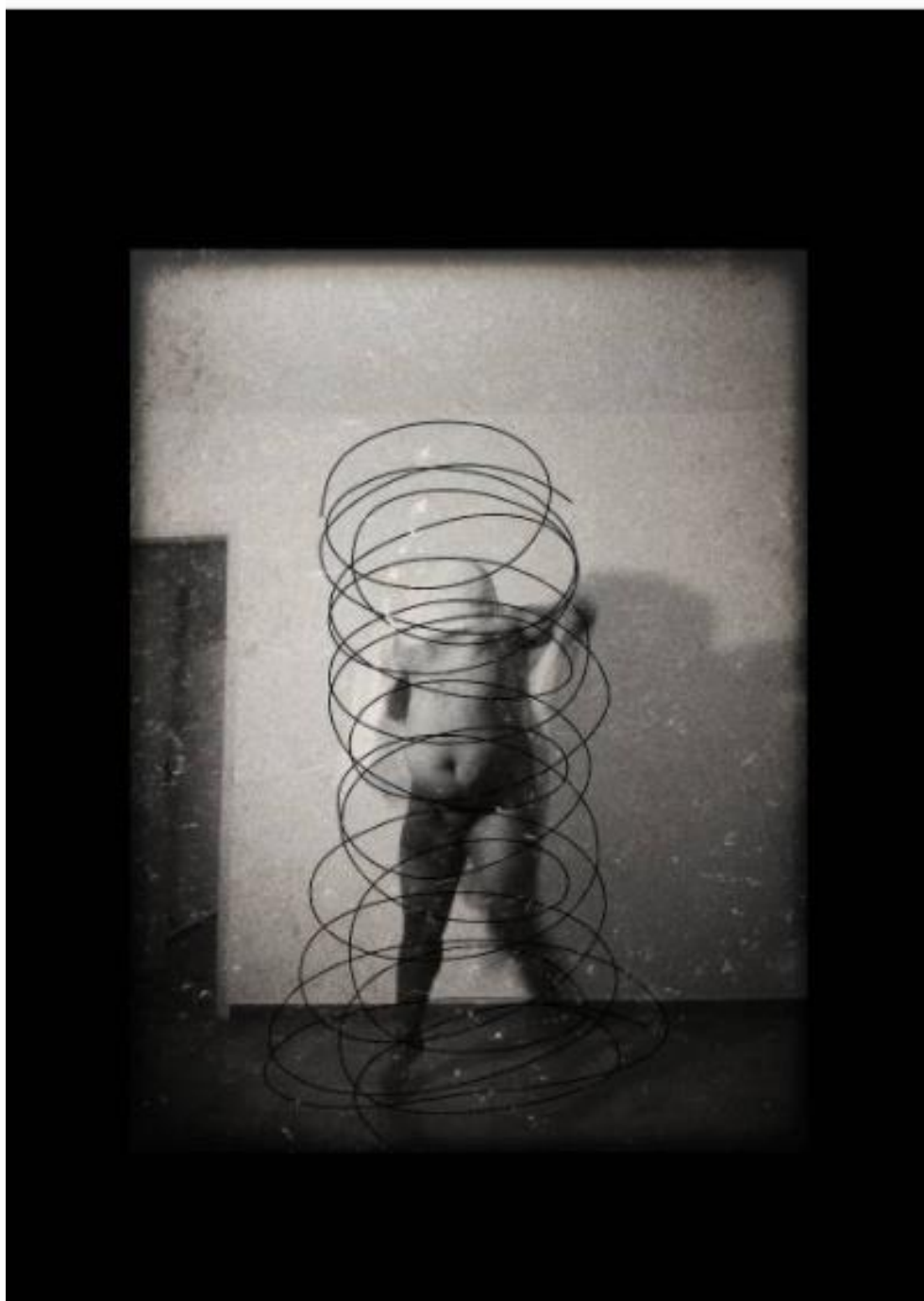
Figura 5 - A Natureza da Vida, Jardin du Luxembourg, Paris, 2011 por Graziela Diez



Fonte: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-natureza-da-vida/#galeria>

*Fernanda abre os braços, nos jardins de Luxemburgo.
A natureza da vida, despida em praça pública, não sem um pouco de risco, a que
nos convida?
Nossos corpos transitam, se movimentam, ocupam o espaço.
Nas performances da A natureza da Vida, os pés sempre calçados.
Prontos para seguir?*

Figura 6 - Autorretrato, Camila Fontenele, 2020



Fonte: <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>

*Camila oferece uma paisagem, que, ainda que enquadrada por paredes, convoca a
um mover-se.
Corpo Anônimo.
um corpo não identificável, um corpo de todas?
Dançamos, multidão sem rosto,
no emaranhado das linhas que compõem, atravessam, contornam e ultrapassam.*

Capítulo 1 – Desaprender os códigos

A aventura de produzir pesquisas que acompanham fluxos

Nascera, como todo bicho-espécie humana, um corpo a ser afetado, ensinado e produzido. Logo cedo, encarou as regras do viver, com a coragem própria de quem enfrenta o mundo pela primeira vez: hora de comer, de dormir, de se limpar, de acordar. Aprendeu as regularidades. Conheceu a linguagem, a letra e os gestos que a faziam comunicar-se com os seus, com os outros ao seu alcance, e com o mundo. Aprendeu as universalidades. Descobriu eu tinha um corpo que lhe pertencia, ao qual respondia e no qual mandava. Segurou os esfíncteres, segurou as lágrimas, segurou as palavras que queria dizer. Assim, aprendeu que podia conquistar lugares, afetos e razões. Aprendeu os controles.

Sabedora dos universais, das regularidades e dos controles, crescia. Na escola, sua sensação de controle do mundo mantinha-se fortalecida: aprendia as regras das somas e subtrações, as regras da língua, as regras dos fenômenos. Foi apresentada àquilo que mais amaria durante toda a sua vida: a Ciência. E amou com coragem, conhecendo aquela ciência dura, dos livros escolares e dos cientistas homens com seus jalecos brancos como eles próprios, com suas posturas altivas de quem é sabedor das regras do mundo. Conheceu a Ciência e o amor por saber.

Desejou ser como aqueles cientistas homens brancos sabedores, ainda que em muitos momentos duvidava se seria possível. Até então, nunca tinha visto ou ouvido falar que mulheres poderiam. Mesmo na escola, onde quem mais ensinava eram mulheres, elas falavam daqueles homens, e pouco sabia ela de que aquelas mulheres também faziam Ciência. Mas elas não cabiam nos livros.

Sofreu o primeiro abalo num dia de tempestade. Retornava da escola, como todos os dias, quando o tempo começou a ficar escuro. Repentinamente, ventos de todos os lados a atacavam, de todas as

direções possíveis, jogando seu pequeno corpo de criança para lá e para cá. Sentiu medo. Medo das inconstâncias, da imprevisibilidade, medo de perder-se sem conhecer e nomear todos aqueles ventos: correntes de ar, ventos constantes, alísios e não-alísios e tantos outros nomes que ouvira falar já em sua breve existência. Mas ali, sendo atravessada por eles, não conseguia isolá-los, classificá-los e categorizá-los, conseguia tão somente sentir.

E de sentir pouco tinha referência científica. Sentir era coisa que não tinha nos livros, ficava reservada para os amores familiares, os amigos, as plantas, os bichos. Aprendera que sentir nada tinha a ver com aquilo tudo que a encantava na Ciência. Desejou controlar os ventos.

E só muito mais tarde, quando ventos de outros campos a tocaram com suavidade, pôde saber que era possível ser cientista sem perder a ternura...

A Ciência clássica, moderna e positivista, encarna nossos corpos desde muito cedo. Como campo discursivo, nos atravessa, produzindo verdades, hierarquias de saberes, relações de poder. Ao longo da história, ela se consolida como discurso legitimado a produzir e autorizar saberes hegemônicos e universais sobre os fenômenos. Portanto, aprendemos a aceitar e desejar a Ciência em nossos corpos e, alguns de nós, a desejar o lugar de cientistas.

Acontece que, como campo discursivo, a Ciência é feita também de imagens, às quais vinculamos o que seria esse lugar de cientista. A Ciência, desde seus modelos hegemônicos, é colonizadora, ocidental, eurocêntrica e branca. Ela pretende nomear e dominar os ventos. A ela é delegado o monopólio da verdade, e é quem pode falar em nome dessa verdade. E em nome da produção e manutenção de um monopólio da verdade, e desse modelo de fazer ciência, quais outras formas são silenciadas e deslegitimadas? “Com o sangue de quem foram feitos teus olhos?” nos interroga Haraway (1995, p. 25). Quais epistemicídios foram e são cometidos nesse processo de produção de ficções de uma ciência única? Diante desse olhar crítico ao monopólio da ciência, que outras maneiras de produzir saberes científicos são possíveis? Que possibilidades podemos inventar em nome de uma reciprocidade

profunda (GROSFOGUEL, 2016) que embase uma ética contrária a lógicas extrativistas no fazer científico?

As discussões propostas por campos como aquele das epistemes feministas, bem como de leituras decoloniais e da filosofia da diferença, nos provocam pensar a pesquisa como espaço de afetações e encontros, como espaço de produção de saberes localizados e parciais. Tais discussões, no contexto das ciências humanas, nos convocam a propor outros retratos, outras paisagens que possam anunciar e produzir saberes sem pretensões de totalização, desde uma perspectiva parcial. Nos provocam a produzir uma objetividade e um rigor que esteja aliado à impossibilidade de total previsão e de neutralidade. Nos convocam a estar no texto, na pesquisa. Convocam um posicionamento declarado em nome da produção de uma ciência encarnada, sabedora de seus limites e comprometida com a construção de novos saberes, narrativas outras, que desafiem modelos preestabelecidos e universalizantes.

Nesse sentido, interessa a noção de instabilidade das categorias analíticas, proposta por Sandra Harding, que nos provoca a “usar as próprias instabilidades como recurso de pensamento e prática” (1993, p. 99), afirmando que, para uma ciência feminista, há que se pensar que “não há “ciência normal” para nós”, e nisso, nos apontando que, assumindo a instabilidade como recurso, há a possibilidade da invenção de saberes que não totalizem as experiências, saberes em trânsito. Isso implica na produção de novos olhares, de outras formas de produzir ciência e saber.

Renunciar a hábitos de pensamento, criar novos hábitos. Se, desde muito cedo, aprendemos a ver e classificar os fenômenos a partir de lógicas de racionalidade, controle e previsão, com vistas a alcançar uma universalidade, parece necessário desaprender a Ciência para produzi-la outra (ou outras). Neste sentido, Haraway (1995, p.21) propõe a escolha por uma objetividade feminista, a qual “trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver”.

Produzir saberes localizados, conexões, pensar de maneira diferente o conhecimento e as configurações subjetivas “apoiados na possibilidade de redes de

conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologia” (HARAWAY, 1995, p.23). Pensar com as pessoas, construir saberes com as pessoas, ao invés de saberes sobre elas tão somente, renunciando identidades fixas “em favor de uma visão descentralizada e multi-dimensionada do sujeito como entidade dinâmica e mutante” (BRAIDOTTI, 2002, p.9) tendo em vista que

Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento objetivo (HARAWAY, 1995, p.36).

Desta forma, pode-se dizer que pesquisar é se lançar em universos discursivos, afetivos, políticos, com o objetivo de tecer olhares sobre um fenômeno. Neste sentido, adentrar em um determinado campo de saber com vistas a construir questões de pesquisa é apostar na capacidade de ser curioso em relação à vida, a como se constroem as formas de ser e como estas se estabelecem enquanto normas e regras para a existência, bem como enquanto possibilidades de construção de linhas que destoem desses ordenamentos. Pesquisar implica em aprender a fazer boas perguntas (GALINDO; MILLIOLI, 2016), a partir da hesitação e do questionamento de quais perguntas fazer para aprender algo interessante frente aos fenômenos que nos interrogam a ponto de tornar-se questões de pesquisa.

Nesta linha de pensamento, é impossível pesquisar sem que as questões que nos atravessam produzam afetos e efeitos. Tomo aqui a noção de afeto conforme o exposto por Spinoza, quando afirma que um corpo “pode ser afetado por muitas maneiras que crescem ou diminuem seu poder de agir e também por muitas outras que não tornam seu poder de agir nem maior, nem menor” (SPINOZA, 1960, p.139).

Assim, entende-se o afeto enquanto todo e qualquer encontro que implica em alguma variação da potência de um corpo, levando em consideração que o encontro não se dá apenas com seres humanos, mas com tudo aquilo que afeta e produz efeitos nos corpos. Podemos incluir aí os encontros com teorias, conceitos e propostas epistemológicas, “movimentos, ideias, acontecimentos, entidades” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.14).

É possível, seguindo este raciocínio, pensar também a pesquisa científica a partir de um movimento de afetação, de variação da potência do corpo de quem

pesquisa frente a uma questão que, de alguma forma, o modifica, variação esta capaz de produzir novos estados de existência, movimentos rumo ao desejo de compreender a questão com a qual se inquieta. E mais, pensar a pesquisa como campo de experimentação e invenção de questões, e não necessariamente como espaço para interpretação de fenômenos, tendo em vista que, em muitos momentos, muito mais importa a pergunta que é feita, e os efeitos que ela permite reverberar, quais territórios de saber ela permite abalar, quais deslocamentos e fissuras ela produz.

Desde esta perspectiva, apostamos na lógica de que o movimento do conhecimento se produz desde o encontro com o que nos afeta. Suely Rolnik afirma, desde uma fala de Deleuze, que “só se pensa porque se é forçado” (1993, p.5). Desta maneira, podemos dizer que é a partir daquilo que nos afeta, que nos retira do lugar de certeza, de quietude, que nos propomos a um movimento de pensamento, de pesquisa, estando o pensamento, neste sentido, “a serviço da vida em sua potência criadora” (ROLNIK, 1995, p. 1). Assim, pensamos a pesquisa como processo desestabilizador, e também afetivo, considerando que pesquisar é se importar com o mundo que coabitamos (GALINDO, MILIOLLI, 2017).

Estremecer os territórios científicos, abalar as políticas hegemônicas da escrita. Abrir espaço para que apareça esse campo intensivo, em nome de produzir mundos outros, em nossos territórios científicos tão fortemente tomados pelas ficções da racionalidade, da neutralidade e do desvelamento da verdade supostamente oculta pelos fenômenos.

Dessa forma, podemos também apostar na ideia de deixar-se afetar como método, partindo da perspectiva de “pensar una dimensión empírica y teórica novedosa que, partiendo de la “afectividad”, se presenta como anterior a la práctica y a la actividad consciente” (ZAPATA; GENOVESI, 2013, p. 53)³. Não há neutralidade possível, estamos, a todo o momento, atravessados por um sem-número de perguntas e, vez ou outra, tais perguntas nos impelem a um movimento de tentar respondê-las, ou olhá-las com mais cuidado. Implicação esta que, neste movimento, vai criando

³ pensar uma nova dimensão empírica e teórica que, a partir da “afetividade”, se apresenta como anterior à prática e à atividade consciente” (ZAPATA; GENOVESI, 2013, p. 53). (tradução nossa).

outros corpos, conceituais, afetivos, sensitivos, fazendo também de quem pesquisa uma nova criação.

Nesse sentido, podemos dizer que “o pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir” (ROLNIK, 1993, p.4). Assim, é no exercício do pensamento que, enquanto pesquisadoras, vamos nos compondo desde outras configurações subjetivas, e compondo novos saberes, novos olhares, sempre provisórios e parciais, sempre em construção.

Ademais, produzir uma pesquisa acadêmica, nesta perspectiva, é ir ao encontro de ferramentas teórico-metodológicas que possibilitem um movimento de enfrentamento diante das formas hegemônicas do saber, que insistem em nos solicitar verdades instituídas e conclusões precipitadas a respeito do mundo. Na contramão, aqui entendemos a pesquisa enquanto um campo de tensionamento de forças, de produção de problematizações sobre os cotidianos e suas múltiplas conexões, sem receio de, ao final, chegar a outras questões. A pesquisa é uma aventura, que nos impele a tomá-la como um fim em si mesmo, e não como um meio para encontrar um fim (ROYO, 2015).

Pesquisar, portanto, é ocupar lugares fronteiriços, estar nos entre saberes, é movimento. E o conhecimento, neste sentido, “é produzido por mecanismos ou realidades que são de natureza totalmente diversa. O conhecimento é o efeito dos instintos, é como um lance de sorte, ou como o resultado de um longo compromisso” (FOUCAULT, 2003, p.16). Um longo compromisso que demanda, por sua vez, a busca de um rigor “ético, estético, político” (ROLNIK, 1993, p.6). Rigor ético, implicando na escuta atenta das diferenças que cada situação impõe, bem como uma atenção às marcas que elas produzem. Rigor estético, ocupando-se da criação de campos de experimentação que possam dar espaço para a vivência e produção de modos de vida. Por fim, rigor político, participando de maneira direta numa luta contra tudo aquilo que, de algum modo, pode impedir os movimentos de transformação e mudança, sendo, portanto, partidário na construção de intervenções e saberes preocupados em dar espaço para tais movimentos.

Parte-se do pressuposto inicial de que a realidade a ser pesquisada não é distinta da realidade de quem pesquisa, mas implica um campo no qual também este

se envolve e se deixa afetar. Assim, não há uma separação clara entre o campo investigado e quem o investiga, uma vez que ambos estão envolvidos no processo de apreensão e construção da realidade problematizada.

uma relação que não é unidirecional, em que os objetos também podem afetar o sujeito; não apenas porque, de certa maneira, oferecem respostas às perguntas que o sujeito faz mas, sobretudo, porque o pesquisador não vê essas respostas como dados removidos da vida em si. Sobretudo, ele os assume fisicamente em seu corpo; seu impacto não é meramente discursivo, mas também afetivo, emocional e sensível. Desse ponto de vista, é difícil separar o projeto de pesquisa daquilo que é comumente chamado de vida pessoal ou privada: a subjetividade é transformada em uma maneira real pela qual se conhece (ROYO, 2015, p.552).

Portanto, toda escolha por um problema de pesquisa passa, invariavelmente, pelo corpo de quem se implica em pesquisar. E esse corpo é um corpo atravessado: por marcadores de gênero, raça, classe; por marcadores estéticos, tecnológicos, políticos. Tais marcadores, não são abandonados quando se toma a decisão por pesquisar. Eles localizam este corpo de quem pesquisa, bem como auxiliam a acessar os caminhos pelos quais esta ou aquela questão se torna um problema de pesquisa: tais escolhas se constroem a partir das marcas que os diversos encontros promovem no corpo de quem pesquisa. Dessa maneira,

os efeitos que a pesquisa tem na pessoa que pesquisa proporcionam não apenas uma reconsideração das relações entre sujeito e objeto, mas também uma série de dados e fragmentos de informação de grande valor: não apenas aqueles fornecidos pela atenção concentrada no objeto de estudo, mas também aqueles que essa observação e esse relato produzem na própria pesquisadora (ROYO, 2015, p.553).

Se tomamos, portanto, o campo das afetações como força motriz do movimento da pesquisa, torna-se inquestionável pensar o corpo neste contexto. Se é no corpo que sentimos, se é a partir do corpo que se articulam as variações de potência frente aos mais diversos encontros, o corpo é central na processualidade do pesquisar. Escrevemos desde um corpo, materializado, escrevemos desde as vísceras, com o sangue pulsante, com frio na barriga, taquicardia, sono, cansaço, euforia. Assumimos, portanto, política e epistemologicamente, a dimensão corporal da pesquisa, da escrita, da produção de conhecimentos, saberes, ciências.

Sustentar este corpo para a pesquisa é, em si mesmo, já um grande desafio. E sustentar a vida enquanto campo múltiplo, disforme e constantemente variável é

apostar nas diferenças que se produzem a todo momento no tecido social e que nos convocam, ininterruptamente, a ensaios de respostas e explicações inteligíveis.

Só há conhecimento na medida em que, entre o homem e o que ele conhece, se estabelece, se trama algo como uma luta singular, um tête-à-tête, um duelo. Há sempre no conhecimento alguma coisa que é da ordem do duelo e que faz com que ele seja sempre singular. Este é o caráter contraditório do conhecimento [...]: generalizante e sempre singular (FOUCAULT, 2003 p.26).

Desse campo de afetações que se desenha aqui como possibilidade de produção para a ciência, surge a necessidade de pensar o lugar da ciência que produzimos – desde qual olhar, qual ponto de vista? Pensar o lugar e as formas de relações que produzimos cotidianamente, com pessoas, outros seres vivos, máquinas, tecnologias. Como produzir relações outras a partir do lugar de pesquisadora? Como pensar a vida, os trabalhos acadêmicos, as relações a partir de uma perspectiva de subjetividade materialista e vitalista, encarnada e inter-relacionada, situada, polimorfa e relacional, características que Rosi Braidotti apresenta enquanto elementos que compõem uma subjetividade nômade e que podem ser tomadas como outros possíveis para quem produz ciência (BRAIDOTTI, 2013).

Faz-se necessário deslocar o pensamento dos ideais e das ideias explicativas muitas vezes tomadas enquanto verdades inquestionáveis – inclusive a questão da cultura, da significação – para pensar desde a multiplicidade de vetores que forjam a vida e a subjetividade. Faz-se necessário situar e historicizar o sujeito e suas relações, bem como quem pesquisa na tentativa de experimentar juntos formas alternativas de produzir conhecimento.

Cabe situar e contextualizar as localizações interseccionais de quem se propõe a pesquisar, e também de quem ou de que se pesquisa, entendendo que estes lugares estão em constante negociação e fazem parte das tramas e das relações de poder e que, portanto, participam da produção da pesquisa. Por isso a impossibilidade da universalização. O que vejo, o que analiso ou discuto não está desconectado dos encontros e das afetações que me produziram e me produzem. Localizar essas tensões e construções, é tarefa ética-estética-política na produção de outras possibilidades para o fazer científico.

Propomos, juntamente com outras autoras e autores, uma ética de experimentação com a intensidade, políticas de vida, que afirmem a vida enquanto esse fluxo ininterrupto de conexões e produções. Uma ética que parta da coletividade,

da aceitação da relacionalidade, novas conexões entre teoria e prática no âmbito acadêmico. Uma ética possível, desde as micropolíticas que se constroem cotidianamente e que produzem linhas de fuga, movimentos, possibilidades.

Interessa, neste contexto, pensar quais os caminhos que podemos articular na proposição de uma ciência engordurada, articular saberes gordos, desde nossos corpos que existem, resistem e experimentam o mundo desde sua materialidade corporal.

Quais saberes se articulam desde nossos corpos?

Como podemos postular outros modos de pesquisar, desde a localização que ocupamos,

de corpos que pesam, incomodam, ocupam espaço?

Contrera e Cuello (2016), ao afirmarem a dimensão dos saberes gordos, indicam que a pretensão não é construir, necessariamente, um tipo de pensamento capturável pelas lógicas do mercado acadêmico ou das indústrias do conhecimento, mas sim assumir uma postura pontual e específica frente a uma história de sistemáticas violências epistemológicas.

Assim, postular saberes gordos nos interessa, desde a perspectiva da produção de deslizamentos e contra narrativas que produzam torções nas lógicas sob as quais corpos gordos são submetidos, tendo a dúvida e o rancor como únicos afetos possíveis para sua produção subjetiva (CUELLO, 2016). Postular uma ciência gorda que permita a criação de outros modos de pensar, olhar e construir saberes desde a gordura. Tecer redes de contra comunicação e circulação aberta de saberes teóricos e práticos que nos tragam ferramentas para a gestão de um olhar crítico e empoderado sobre os processos de normalização corporal, e que, coletivamente, nos permitam sustentar e garantir experiências de afetação coletiva para resistir aos embates subjetivos aos quais somos expostos.

1.1 Dar passagem aos fluxos, cartografar trajetórias, costurar as linhas

Observar o corpo que pesquisa.

Movimento constante entre afetos díspares

a produzir um corpo de pesquisadora em mim.

Pesquisa que se costura entre esses e outros afetos não localizados,

não localizáveis.
Afetos que me acompanham há tempos,
afetos que chegam e logo passam,
afetos que se produzem
como surpresas no cotidiano de produzir a pesquisa,
de produzir a vida.
Aprendo, nesse movimento, que não há escapatória.
O movimento de pesquisar se articula a partir dos afetos que me atravessam.
Tarefa por vezes dolorida.
Localizar, nomear, problematizar.
Familiarizar-se para poder caminhar junto.
Visibilizar para encontrar caminhos

Compõem comigo esta pesquisa duas artistas visuais que exploram, em suas produções artísticas, a experiência de corpos de mulheres gordas: Fernanda Magalhães e Camila Fontenele. Meus encontros com elas datam de tempos-espacos distintos, que se entrecruzam nesse espaço-tempo chamado tese.

Fernanda Magalhães vive na cidade de Londrina, no Paraná, é artista visual, fotógrafa, performer, pesquisadora e professora aposentada do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, no Paraná. Camila Fontenele vive na cidade de Sorocaba, em São Paulo, é fotógrafa, artista visual, pesquisadora e assistente de curadoria. Durante esse processo de encontro com as artistas e suas obras, na perspectiva da construção dessa investigação, realizamos conversas virtuais, devido às limitações para o encontro presencial devido à pandemia da Covid-19. Com cada artista, foram realizadas duas conversas⁴ formalizadas que compõem esse trabalho, previamente gravadas e transcritas, e posteriormente enviadas à Fernanda e Camila para apreciação do texto, sugestões e alterações, caso desejassem.

Para essas conversas, que foram realizadas de maneira aberta, sem grandes estruturas, a proposta disparadora era que elas pudessem falar de suas trajetórias como artistas, como mulheres gordas, e o que mais tivessem desejo. Além dessas conversas, compõem o material desta cartografia, algumas de suas obras artísticas, bem como relatos escritos ou imagéticos, produzidos a partir de minhas afetações e problematizações durante o período da construção da pesquisa e escrita da tese.

⁴ As conversas realizadas foram gravadas e posteriormente transcritas, podendo ser consultadas no Apêndice 1 deste trabalho.

Do encontro-acontecimento

Escolho contar da relação com as artistas que me acompanham nessa tese como acontecimentos, desde o sentido daquilo que produz uma marca, um deslocamento, um outro estado de coisas. Encontrá-las como um respiro, um ponto de pausa, criar juntas uma outra temporalidade, conversar, trocar, produzir possíveis.

Acontecimento Fernanda

Meu primeiro contato com Fernanda Magalhães data de 2009, quando, ainda na graduação em Psicologia, para uma disciplina de Psicologia Social, tínhamos que propor uma pesquisa. Já naquela época, me interessava a discussão sobre corpo, e, naquele momento, em grupo, decidimos investigar se no campo das artes cênicas, outras possibilidades de relacionar-se com o corpo eram possíveis. No meio dessa discussão, sou apresentada ao trabalho de Fernanda, e confesso que, naquele momento, me causou uma espécie de estranheza me deparar com fotografias de uma mulher gorda nua.

Posteriormente, em 2013, ou 2014, volta Fernanda aos meus pensamentos. Frequentemente a encontrava em bares, espaços culturais, cenas londrinenses. E algo me passava. E, da mesma maneira, eu deixava passar. Em 2018, efetivamente, nos aproximamos com maior força, devido a um outro interesse meu por poesia, encontro mediado por Karen Debértolis. A partir de um convite para sua casa, para a gravação de um documentário, passamos a estar mais próximas, e uma relação de amizade começou a se construir.

Em 01 de setembro de 2019, a partir de uma série de conversas e trocas com Fernanda, damos início a um coletivo, nesse momento, de duas pessoas, para começar a pensar possíveis ações coletivas artísticas desde esse lugar que compartilhamos como mulheres gordas.

Figura 7 - Coletivo nascendo, Foto por Fernanda Magalhães, 2019



Fonte: acervo pessoal

Figura 8 - Corpo-galho. Foto por Fernanda Magalhães, 2019



Fonte: acervo pessoal

Ainda em setembro desse mesmo ano, no segundo encontro de nosso coletivo, Fernanda me entrevista, para um projeto seu pessoal. Desde esse dia, questões que já me atravessavam, desde o lugar de pensar as relações científicas, os lugares de neutralidade, as relações sujeito-objeto, se fortaleceram, pois, naquele

momento, eu era entrevistada pelo “meu objeto de pesquisa”. Torcendo os lugares preestabelecidos, as ficções da neutralidade, do distanciamento.

Também, nesse dia, fizemos algumas fotos, com uma pinhole. Em uma delas, fiquei parada, posando na mesma posição por 16 minutos. Experiência intensa de como se marca um instante, quanto tempo dura uma duração, e também, de pensar que uma foto é uma história contada. E, naquele contexto, contada em uma larga duração.

Figura 9 -Pinhole, 16 minutos, 2019. Foto por Fernanda Magalhães



Fonte: acervo pessoal

Em 2020, com a chegada da pandemia e as reconfigurações de vida por ela impostas, também esses processos se transformaram, o coletivo se reunia virtualmente, outras mulheres se juntaram por um tempo. Depois, em 2021, retomamos a configuração inicial, e seguimos com essas trocas. De experiências, vivências, afetos, comida e cuidado em coletivo.

Deslocamentos destes lugares previamente determinados quanto à relação de pesquisa. Deslocamentos dos modos de produzir saberes, possibilidades de implosão das normas da neutralidade e distanciamento na produção de uma pesquisa.

É possível construir uma pesquisa desde a amizade?

Acontecimento Camila

Camila Fontenele chega em minha vida em junho de 2020, quando a conheci em um evento virtual promovido pelo Jornal de Borda, intitulado “Pode um corpo gordo ser anticapitalista?”. Nesse evento, Camila participa como convidada, e sua fala me marca profundamente, desde seu olhar sensível ao dizer de corpo-território, de corporalidades outras, de uma abertura à sensibilidade. A partir do atravessamento desse encontro, decidi convidá-la para compor também a pesquisa.

Além dela, neste dia também tive contato com o trabalho da artista mexicana Alejandra Labala, bem como com Kono, autora do livro La Cerda Punk, referências importantes ao longo da produção dessa pesquisa.

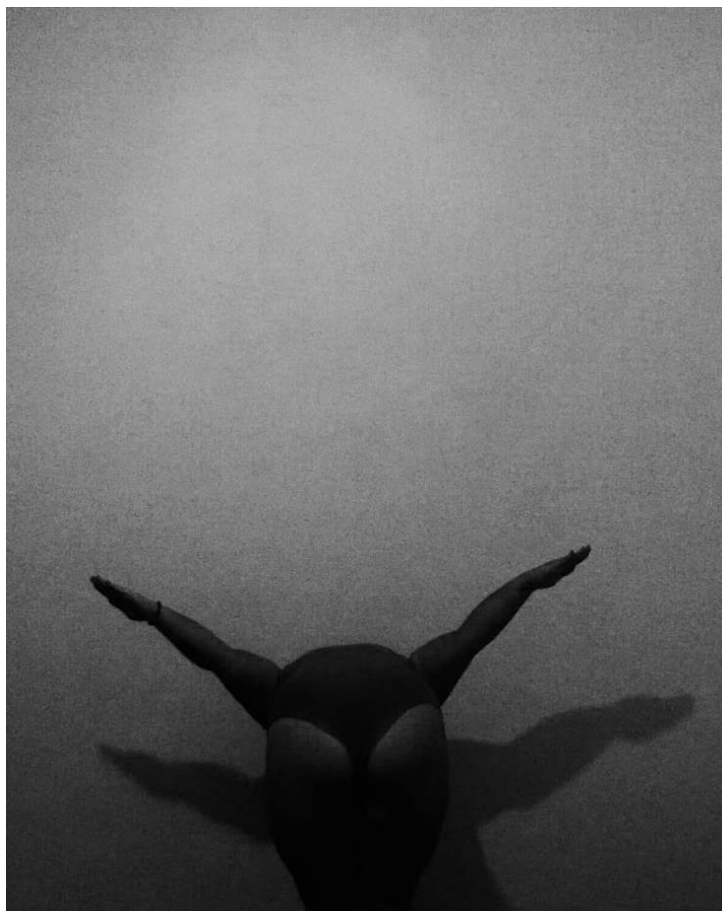
O encontro com Camila se produziu por meios virtuais, mediados pelas redes sociais, e, pouco a pouco, estreitando e criando um laço afetivo, uma certa cumplicidade. Trocas de textos acadêmicos, de ideias, sensações sobre a vida acadêmica.

O encontro com Camila me desloca para outros lugares, para a ancestralidade de baleia, para a potência desse lugar de inumano no qual nossos corpos são localizados, para tomar esse lugar de inumanidade como interessante, em sua potência afirmativa. Deslocamentos do olhar, do pensamento, das maneiras de dizer, estar e ser no mundo. Deslocamentos deste lugar identitário... gorda, negra, e o que mais pode ser? Como localizar-se nos marcadores corporais-sociais sem estar aprisionada a eles?

Aprender a camuflar-se, aprender a descansar. Buscar os lugares para os possíveis descansos dos corpos não normativos.

É possível construir uma pesquisa de baleias?

Figura 10 - Eu, Baleia, 2018. Foto de Camila Fontenele



Fonte: Acervo de Camila Fontenele

*Corpo transmutado
Desloca sentidos
Ilude, brinca com as visualidades,
Camufla para escapar,
Engana o orgânico.
Nossos corpos, ficções?*

A partir das inquietações trazidas por esses encontros com as artistas, bem como desde as questões apresentadas no prelúdio, desde a perspectiva de uma não neutralidade, de uma não separação entre sujeito que pesquisa e objeto a ser pesquisado e da aposta em outras narrativas estéticas e políticas da escrita, apresento elementos que se articulam ao que denominamos Cartografia, como caminho escolhido nesta pesquisa com vistas a dar passagem aos fluxos que atravessam meu corpo de pesquisadora durante esse espaço-tempo no qual debruço meu olhar, minhas vísceras, minhas sinapses, minhas sensações, enfim, meu corpo-pesquisadora. A cartografia, nesse processo de composição, comparece como dispositivo para a interrogação e o encontro, atravessado por questões que foram se

colocando ao longo do tempo: como construir uma pesquisa a partir do encontro com as artistas? Como conversar com uma obra artística?

Desde o dispositivo cartográfico, e sua proposição de acompanhar os processos, interessa esse campo movente no qual se vão produzindo os percursos que dão corpo à investigação (AMADOR; FONSECA, 2009). Nesse desenho que se esquematiza e se transforma ao longo do processo de pesquisar, cartografamos o campo intensivo que se produz no encontro com o campo que interroga, no qual quem pesquisa e quem é “pesquisado” comparecem, com suas percepções, sensações, trocas. A pesquisa cartográfica, nesse sentido, é encontro, sendo que os saberes, caminhos e direcionamentos são movediços: “acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 1989, p.15).

Parte-se da noção do conhecimento como invenção, considerando que pesquisa é sempre intervenção, e implica um jogo de ocupação – é preciso “aprender a habitar o campo com a atenção concentrada e aberta, desenvolvendo uma política cognitiva inventiva” (PASSOS; KASTRUP, 2013, p.394). Dessa maneira, importa dizer que o método cartográfico vai se ocupar também dessas maneiras de habitar, importando aqui o caminho, o processo da investigação, muito mais do que buscar alcançar metas preestabelecidas. Demanda uma abertura, para dar passagem e acompanhar os fluxos que se desenham ao longo dessa habitação de um campo. E acompanhar os fluxos, nesse caso, é, também desenhá-los nesse espaço-tempo chamado tese, como escrita e imagem, como mapa das linhas que tensionam o campo em jogo. Trata-se de um olhar sobre o plano rizomático e coletivo de forças (PASSOS; KASTRUP, 2013), que atravessa a pesquisa, de sua formulação à escrita.

Nessa perspectiva, a cartografia propõe uma zona de indiscernibilidade, que se manifesta justamente na transversalidade da relação sujeito-objeto. Essa perspectiva científica pretende um deslocamento dos lugares comuns de pesquisador-pesquisado, e propõe uma opacidade nessa relação, sendo que, no desenhar desses mapas intensivos, interessa também o que se produz no encontro entre quem propõe a questão em jogo na investigação científica e aqueles que convida para compor essas questões – pessoas, textos, documentos, imagens, sons, experiências. Dessa maneira, cartografar é um exercício que desloca metodologicamente os lugares de produção do saber, tensionando e complexificando os materiais produzidos, ampliando o saber para a experiência do comum:

o acesso à dimensão processual dos fenômenos que investigamos indica, ao mesmo tempo, o acesso a um plano comum entre sujeito e objeto, entre nós e eles, assim como entre nós mesmos e eles mesmos. O acessar esse plano comum é o movimento que sustenta a construção de um mundo comum e heterogêneo (KASTRUP; PASSOS, 2013, p. 264).

Por essa experiência do comum, articulada à noção de partilha do sensível, de Rancière, podemos pensar na perspectiva da dimensão do coletivo, compreendido enquanto espaço no qual se compartilham as experiências. Essa dimensão do comum e do coletivo permite produzir fricções, roçamentos, com a realidade (BARDET, 2012), relações friccionais entre as questões colocadas na pesquisa e suas problematizações e produções. A ideia dessa produção de um roçar a realidade nos permite romper com a ideia de que a pesquisa produzirá uma representação, um desvelamento, da realidade. Produzir estes movimentos pode auxiliar-nos a pensar como, na cartografia, buscamos justamente esses pontos de atrito, pontos friccionais que nos permitem acessar o plano intensivo das forças.

rozamientos de la realidad en movimiento antes que proyecciones de coordenadas representativas; intensificación de detalles, de reflejos que no se agotan en un punto de referencia, en lugar de esquematizaciones; claridades tornasoladas provenientes de lo real mismo antes que elucidaciones a través de una iluminación sabia (BARDET, 2012, p 19)⁵.

Nesse sentido, a pesquisa cartográfica, se interessa em desenhar mapas de intensidades e não mapas de identidades, de representações da realidade. Nesse contexto, em que pese a relação com a produção de dados para a pesquisa, Virginia Kastrup e Eduardo Passos (2013) propõem o uso do termo colheita de dados, afirmando o caráter produtivo da pesquisa, em contraponto à ideia representacional de um desvelar do mundo, ou de um decifrar do mundo. Colhemos dados porque acompanhamos os processos de produção da realidade em investigação. Quem participa da pesquisa não participa como simples informante, mas como agente central na produção desse encontro relacional com quem propõe a investigação. O momento do encontro entre pesquisador-pesquisado se constrói como momento de colher e acolher a experiência.

Nessa pesquisa, à noção de colheita de dados aliamos a ideia da produção de conversas, seja com as artistas, com suas obras, com os efeitos dos encontros em

⁵ fricções da realidade em movimento ao invés de projeções de coordenadas representativas; intensificação de detalhes, de reflexões que não se esgotam em um ponto de referência, em vez de esquematizações; claridades iridescentes provenientes da própria realidade e não elucidações por meio de luzes sábias (BARDET, 2012, p 19) – tradução nossa.

meu corpo. Pensar a partir dessa perspectiva nos permite aproximar a perspectiva cartográfica àquela das conversas compartilhadas, conforme proposto por Haraway, em citação anterior. Conversar, à primeira vista, pode nos remeter a práticas cotidianas e desimplicadas. A ideia de trazer a provocação de chamar a coleta, ou colheita, de dados, de conversas, busca justamente romper com a noção de que uma pesquisa só é possível quando realizada num contexto muito específico e controlado, ou num espaço-tempo delimitado como momento da entrevista, por exemplo. Essas questões aparecem ao longo da construção dessa pesquisa, tendo em vista que, no contato com as artistas, muitas coisas se produziram para além dos momentos delimitados como momento de colher dados.

*Trocas de referências acadêmicas e artísticas,
risos, sensações díspares,
reconhecimento coletivo de experiências pessoais compartilhadas,
cumplicidade
disposição em dividir as tecnologias de construção
de um corpo-tela,
um corpo-baleia,
um corpo-outro.*

Conforme argumentado anteriormente, o caráter de conversa, que buscamos defender e utilizar, ao invés da ideia de entrevista, permitiram que esses momentos criados entre nós, ainda que virtualmente, produzissem conexões e trocas, câmbios afetivos, construções coletivas diante das questões que as artistas apresentavam. Dessa maneira, posso afirmar que não saía a mesma depois das conversas, também em mim se produziam movimentos, questionamentos, desejo.

Como produzir lugares de escuta (GORJON; MEZZARI; BASOLI, 2019) que permitam deslocar os sentidos construídos ao redor da relação sujeito-objeto de pesquisa? Como sustentar um espaço desejante, que acompanhe os fluxos da fala, dos gestos, em nome de uma não expropriação ou extração dessa outra que aceita o convite de compor comigo a construção de uma tese?

Como conversar com uma obra de arte? Como propor uma análise do campo intensivo que se produz no encontro com uma produção artística? Como trazer excertos de conversas tão pulsantes sem perder a intensidade das histórias

contadas? Como transcrever um instante? Como trazer para a palavra a dimensão de tanto que atravessa que escapa aos signos? Estas questões me acompanham intimamente e constantemente na costura dessa tese, e a dimensão cartográfica me aponta caminhos. Provisórios, incompletos, fluidos e mutáveis.

Dessa maneira, assumo o desafio (e o risco) de pensar, desde o compromisso ético-estético-político, maneiras provisórias, incompletas, fluidas e mutáveis de cuidar da preciosidade desse instante tempo-espço pesquisa, dessa intensidade de acompanhar uma questão por um tempo, lógico e cronológico, *Chronos* e *Kairós*, que é a produção de uma pesquisa. Assim, trazer as composições possíveis me parece uma maneira interessante de seguir com o problema, sem busca de fechamentos, conclusões, mas como abertura de caminhos. E é nesse sentido que tomo aqui a palavra como dispositivo, e as minhas costuras como campo intensivo.

*Trocas de referências acadêmicas e artísticas,
risos, sensações díspares,
“que lindo o que ela tá falando”,
“não posso esquecer de perguntar isso depois que ela terminar esse
assunto”,
começar a conversa cansada e terminar com mais fôlego,
pesquisar na pandemia,
reconhecimento coletivo de experiências pessoais compartilhadas,
um eu é também um nós.*

A partir das conversas propostas, do encontro com as obras, bem como de atravessamentos de encontros em outros momentos com Fernanda Magalhães e Camila Fontenele, algumas linhas se produziram, e que apresento aqui, para a construção de problematizações referentes à relação entre arte, corpos gordos e processos de subjetivação, que podem auxiliar na intencionalidade de criação de outras sensibilidades frente a certo modo de organização da vida e dos afetos. São elas, a princípio: Normatização dos corpos e seus efeitos - narrativas de um corpo que endurece para sobreviver; Processos de criação artística, processos de produção de si – mulheres gordas fazendo arte.

Essas linhas aparecem ao longo do trabalho, articulando excertos das conversas entremeadas às discussões teóricas propostas, compreendendo que essas

relações todas estão amarradas, se sobrepõem, se conectam. Vale ressaltar que a ordem de aparecimento dessas linhas no texto não diz de uma relação evolutiva, de um estado inicial de coisas que se resolverá ao final com a dimensão da produção de si, tendo em vista que não há uma lógica de superação, mas de compreensão processual.

Neste sentido, interessa pensar a dimensão do Devir, enquanto movimento constante de produção das formas de ser, o que implica pensar na concepção da subjetividade como multiplicidade, movimento, desde um olhar para o sujeito em relação com as velocidades que o compõem, com as intensidades que tais composições produzem em sua existência e com os encontros que transformam, criam e recriam outros 'eus' (PIVETA, 2013). Assim, podemos dizer que

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.64).

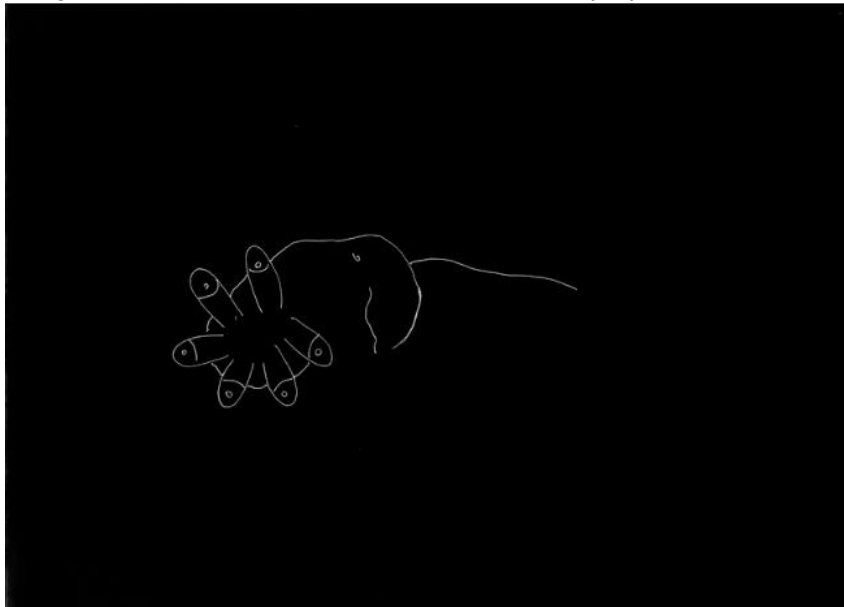
Enquanto processo, interessa dizer que o devir é a-histórico, pois não reconhece necessariamente as lógicas de temporalidade que vão dividir o tempo entre presente-passado-futuro, e também involutivo, no sentido de que o que se torna e o que se forma nos movimentos do devir não se confundem com uma finalidade em si, mas com a abertura às velocidades que atravessam nossos corpos, buscando passagem.

A velocidade é ser tomado em um devir, que não é um desenvolvimento ou uma evolução. Seria preciso ser como um táxi, linha de espera, linha de fuga, engarrafamento, afunilamentos, sinais verdes e vermelhos, ligeira paranoia, relações difíceis com a polícia. Ser uma linha abstrata e quebrada, um ziguezague que desliza "entre" (DELEUZE; PARNET, 1998, p.42).

Assim, ao trazer essas linhas, articulando a elas trechos das conversas realizadas com as artistas, buscamos mapear esse campo complexo que se relaciona com a problemática desta pesquisa, de tomar a relação entre corpo, arte e processos de subjetivação, desde a dimensão das experiências dessas artistas que trazem, como uma das marcas de seus corpos e de suas produções artísticas, a dimensão de um corpo que vai sustentar, tensionar e relacionar-se com a gordura.

Produzir com Camila, camuflagens para o descanso, com Fernanda abrir-se à vida em sua abundância.

Figura 11 - Camila Fontenele, Deitar dentro do próprio sonho, 2021



Fonte: Acervo de Camila Fontenele

Figura 12 - Fernanda Magalhães, A Natureza da Vida, Mar Negro, Anapa, Krai de Krasnodar, Rússia, 2011. Fotografia de Tanya Vasilyeva



Fonte: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-natureza-da-vida/#galeria>

Capítulo 2 - Dimensões e atravessamentos histórico-políticos da produção das corporeidades

[...] então eu acho que a relação com o corpo pra mim, vem como uma retomada, uma retomada de que eu estou vivendo uma experiência humana, eu tenho um corpo, eu estou num certo lugar no mapa, mas pra além desses lugares existem outros lugares a serem acessados, existe a questão do deslocamento e da fuga desse movimento que tá sempre... que parece que é o único sentido. Não sentido, mas que... parece que é... De um lugar existencial para corpos que tem que estar sempre criando estratégias para sobreviver (Camila, conversa 1).

Neste capítulo, buscamos traçar alguns elementos que nos auxiliem como ferramenta para compreender como, na história do Ocidente, o corpo gordo passa a ser considerado um corpo abjeto. É também interesse se debruçar sobre o corpo como objeto de estudo e seu estatuto, discussão pela qual iniciaremos. Trata-se de um exercício de identificar quais as linhas que permitem apreender como se construíram as práticas discursivas e os processos de subjetivação que tornam corpos aceitáveis ou não na sociedade ocidental.

De início, vale destacar que o conhecimento sobre o corpo é sempre provisório, atravessado pelas relações que se estabelecem em cada tempo histórico (SANT'ANNA, 1995). Le Breton (2006) chega a afirmar que o corpo é uma falsa evidência, que não se explica a si mesmo, tendo em vista que ele é efeito de elaborações sociais e culturais, discussão à qual podemos acrescentar a problematização trazida por Foucault na Conferência *O Corpo Utópico*, na qual justamente aponta para esse caráter provisório, dotado de certa opacidade, de certo jogo de visibilidade e invisibilidade que o compõe, em termos materiais e epistemológicos, em contraponto às noções essencializantes, que o vão colocar como receptáculo imperfeito para a alma límpida e perfeita que o habita.

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo (FOUCAULT, 2013, p.10).

*Corpo-matéria,
corpo-história,*

*corpo-relação,
corpo-fricção,
corpo-ficção,
corpo-ordem.*

Corpo e poder, corpo e política, corpo é poder, corpo é política.

Corpo visível e invisível, opaco e transparente:

o corpo é o ponto de partida.

Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele - e em relação a ele como em relação a um soberano - que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Nessa perspectiva, o historiador e sociólogo Georges Vigarello (2000) vai afirmar que o corpo, em que pese sua relação com o mundo e a história, diz respeito a um arquivo vivo. Assim, o corpo adquire uma centralidade que nos interessa, inclusive quando o tomamos desde uma perspectiva histórico-política, não somente enquanto uma estrutura biológica e anátomo-fisiológica que serviria de base para a construção daquilo a que se denomina humano. Debruçar-se sobre o corpo, nesta perspectiva, implica em uma atenção aos elementos que conformam modos de subjetivação em determinadas condições de possibilidade, construídas e legitimadas por aspectos discursivos que se constroem social e historicamente, a partir de técnicas e práticas das quais o corpo se torna objeto de relações complexas de tramas de poder.

Pensamos o corpo, portanto, como nexos de práticas, atravessado por instituições de saber, “nódulo denso em circuitos de relações, de práticas, de instituições e de materialidades que são múltiplas e fortemente disputadas” (MONTEIRO, 2019, p.30).

Portanto, faz-se necessário compreender que “colada a um “corpo concreto”, histórico – objeto e resultado de práticas concretas – encontra-se certa “corporeidade”, que é da ordem dos dispositivos, dos enunciados e das normas, implicando jogos de enunciação, de normalização e de subjetivação” (PRADO FILHO; TRISOTTO, 2008,

p. 116). O corpo, portanto, é também um processo, não um dado pronto, e interessa, nessa dimensão processual, justamente sua relação com a natureza e a história.

A análise da produção dos corpos desde uma perspectiva histórico-política nos permite considerar que o corpo é mais do que biológico ou natural. Ou, melhor dizendo, permite considerar que ele diz de um atravessamento, de uma composição entre estes dois campos, sendo o produto visível das técnicas, práticas e investidas do poder em determinado tempo histórico. Trata-se, portanto, de uma produção, na qual o corpo assume o estatuto de um acontecimento histórico político.

Isso implica em afirmar que sua produção é totalmente atravessada pelas práticas de uma época, inclusive a partir de uma série de elementos: discursivos, imagéticos, raciais, coloniais, econômicos, que participam desse processo produtivo. Assim, trazemos como ponto de partida a assertiva foucaultiana do corpo como “superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT, 1979, p. 22) – marcado e constituído pela história e que “atesta a ação das forças sociais que circula, em um dado tempo histórico” (TARRES; MARTÍNEZ; MANSANO, 2016, p. 220). Conforme o autor,

sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também esses se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 1979, p. 22).

Avançando nessa discussão, a partir de alguns elementos tomados desde a questão do corpo em Deleuze, determinadas noções nos auxiliam na compreensão da dimensão do corpo para o filósofo, acrescentando à nossa afirmação do corpo como histórico político outras atribuições que nos amparam a pensar a problemática do corpo como campo investigativo.

Em primeiro lugar, tratamos da afirmação do corpo como ponto de partida para uma outra filosofia, um outro modelo de pensamento que o toma como campo e condição de possibilidade para o pensamento, tendo em vista que “as ideias só nos pertencem na medida em que algo nos acontece ao corpo” (DELEUZE, 2002, p. 73). É no encontro entre os corpos que se torna possível o exercício do pensamento. Uma filosofia da imanência, portanto.

Em segundo lugar, tratamos da assertiva de que um corpo se define a partir do conhecimento de sua potência, pela sua potência de afetar e ser afetado (DELEUZE, 2002). Assim, modifica-se o campo de análise em relação à perspectiva biológica do olhar sobre o corpo. Importa, aqui, suas múltiplas possibilidades de afetação e os efeitos dos encontros entre os corpos, sendo que estes “constituem, a cada encontro, uma física própria, um jogo de movimentações, o que nos faz conceituar o corpo como “matéria-força”, mais do que como “matéria-forma” (ROLNIK, 2004, p. 227). Nesse sentido, interessa justamente buscar as maneiras pelas quais os corpos vão se constituir desde os afetos que é capaz.

O terceiro ponto nos auxilia a pensar o corpo como relação, produzido e modelado nos mais variados encontros a que é submetido no jogo da vida, atravessado pela diferença como marca fundamental que povoa as relações. Parte-se de uma questão ética, quando se interroga o corpo, qual seja, a de pensar quais os “tipos de forças ou potências que produzem meu corpo a cada choque com o mundo” (IONEZAWA, 2010, p. 162), compreendendo que é neste campo de interrogação que se encontra a possibilidade de questionamento quanto aos seus aspectos desejantes e sua potência, ao invés de interrogá-lo como campo da patologia, da doença ou da impotência. Desse modo,

ya no se estará pensando en un plano de trascendencia que determine las expresiones particulares de los cuerpos, sino en un plano de imanencia por donde pueden circular, de manera dinámica, las afecciones que traman los traz(ad)os íntimos de las corporalidades. Preguntarse por lo que un cuerpo “puede” es abrir el acontecimiento en su multiplicidad diferencial intensiva, lo cual produce una liberación de movimientos sensibles que subvierten las formas comunes de adiestramiento corporal (DIAZ, 2017, p. 170).⁶

Em contraponto a essa noção do corpo-potência, do corpo central, ponto zero do mundo, constituído e constituinte da história, observamos a força de uma lógica normativa, erigida pela visão moderna, de uma dicotomia ser e corpo que o coloca em uma relação desigual em que pese o pensamento, a alma, a essência de um suposto ser. A Visão moderna do corpo é uma construção, representada, em larga medida, pelo conhecimento biomédico e pela anatomofisiologia, o que se constrói desde certa produção do modo de vida indivíduo, que está erigida desde a dicotomia ser e corpo.

⁶ Não se pensará mais em um plano de transcendência que determina as expressões particulares dos corpos, mas em um plano de imanência por onde possam circular dinamicamente os afetos que tramam os traços íntimos das corporalidades. Perguntar o que um corpo “pode” é abrir o acontecimento em sua multiplicidade diferencial intensiva, que produz uma liberação de movimentos sensíveis que subvertem as formas comuns de treinamento corporal (DIAZ, 2017, p. 170). (tradução nossa)

Além disso, se constrói uma noção de corpo desde a lógica cartesiana que o compreende como unidade mecânica que abriga o ser pensante. A concepção moderna sobre o corpo implica uma separação: do humano com o cosmo, de um corpo individuado em relação ao outro e do corpo em relação a seus processos subjetivos. (LE BRETON, 2006).

Esse contraponto nos permite colocar a questão do corpo, de sua materialidade, centralidade, como uma questão fundamental ao mapear as relações de poder exercidas cotidianamente, tecendo linhas que se entrecruzam produzindo efeitos nos encontros mais cotidianos e corriqueiros, por simples gestos e até mesmo olhares. Tomar a materialidade como efeito produtivo do poder, na construção dos corpos, demanda uma reformulação, o que implica em assumir que a matéria dos corpos é indissociável das normas regulatórias das dinâmicas de poder. Nesse sentido, “o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será algo totalmente material desde que a materialidade seja repensada aqui como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (BUTLER, 2019, p.16).

Materialidade, portanto, como aquilo que designa o poder em seus efeitos, sendo que, conforme o exercício de poder opere com sucesso, seus efeitos materiais se convertem em dados, materiais ou primários, aparecendo como fora do poder e do discurso, como transcendentais, o que atesta o momento de sua maior eficácia, tendo em vista que:

Quando esse efeito material é tomado como um ponto epistemológico de partida, condição *sine qua non* de alguma argumentação política, o que se dá é um movimento de fundacionalismo epistemológico que, ao aceitar esse efeito constitutivo como dado primário, sucede em enterrar e mascarar a genealogia de relações de poder pela qual é constituído (BUTLER, 2019, p. 72).

O poder, desde a perspectiva aqui adotada, diz respeito a um exercício no próprio corpo social, inscrevendo-se nos corpos individuais e construindo-se política e historicamente. Trazer o corpo para a conversa implica em trazê-lo num campo de imanência, pensando sua materialidade e sua historicidade, que o transmuta em objeto de poder. Objeto discursivo, objeto disciplinar, objeto biopolítico, útil e necessário ao sistema capitalista, e ao controle social dos sujeitos, tendo em vista que o controle vai ser exercido justamente no corpo e com o corpo (NALLI, 2012, p.131).

A compreensão do corpo como um arquivo vivo que nos conta histórias diz das maneiras como, de diversas formas, o exercício do poder sobre os corpos, dentre outros efeitos, produz o silenciamento de minorias, tanto pelos aspectos de vigilância e adequação aos modelos hegemônicos, quanto “pela exclusão simbólica daqueles que não servem aos propósitos de performance típicos de uma sociedade de consumo” (LUCAS; HOFF, 2008, p. 138).

Ao analisar as relações de poder, Foucault se interessa em pensar quais mecanismos e tecnologias são construídas com vistas a sua manutenção, tendo como premissa a questão da vida enquanto direito, direito este que vai se produzindo a partir de vários lugares de saber, desde a questão do contrato social construído pela teoria política, à questão que ele traz em análise: “dos mecanismos, das técnicas, das tecnologias do poder” (FOUCAULT, 1999, p. 203). Trataremos aqui de algumas noções vinculadas ao Poder Disciplinar e à Biopolítica, em sua relação com o corpo, tendo em vista que “é o fato de o poder encarregar-se da vida, mais do que a ameaça da morte, que lhe dá acesso ao corpo” (FOUCAULT, 1977, p. 133).

Em “A História da Sexualidade – Volume 1” (1977), Foucault vai afirmar que o poder sobre a vida na sociedade moderna começa a operar a partir de duas principais formas interconectadas por uma série de relações. Uma centrada na lógica do corpo como máquina (Poder Disciplinar) e outra na lógica do corpo-espécie (Biopolítica). A vida, desde essa perspectiva, está intimamente ligada ao campo do poder político, não se tratando de um fenômeno natural que possa ser pensado fora de um contexto histórico-social. Assim, pensar os atravessamentos do que é vida, e do que se trata quando se fala de corpo, implica em pensar crítica e politicamente um tempo histórico e as relações de poder que lhe são afetas.

Sobre a historicidade do corpo nas análises foucaultianas, este vai afirmar que a história permite compreender e mostrar que biológico e histórico seguem interconectados, possibilitando um olhar sobre

de que modo se articulam dispositivos, de poder diretamente ao corpo, a funções, a processos fisiológicos, sensações, prazeres; longe do corpo ter de ser apagado, trata-se de fazê-lo aparecer numa análise em que o biológico e o histórico não constituam sequência, como no evolucionismo dos antigos sociólogos, mas se liguem de acordo com uma complexidade crescente à medida em que se desenvolvam as tecnologias modernas de poder que tomam por alvo a vida. Não uma “história das mentalidades”, portanto, que só leve em conta os corpos pela maneira como foram percebidos ou

receberam sentido e valor; mas "história dos corpos" e da maneira como se investiu sobre o que neles há de mais material, de mais vivo (FOUCAULT, 1977, p. 141).

Já em suas discussões sobre o poder disciplinar, Foucault traz o corpo como alvo de uma série de estratégias que o conformam à lógica da instituição capitalística, buscando extrair desse corpo individual o máximo de sua potência produtiva, que deve ser direcionada para o trabalho. Neste sentido, trata-se da construção de saberes e técnicas que visam a distribuição espacial dos corpos e a organização destes desde a construção de campos de visibilidade (FOUCAULT, 1999).

O poder disciplinar opera, portanto, a partir de um conjunto de procedimentos e técnicas que tem como objetivo a apropriação do corpo e do tempo, obtida por meio de exercícios de adestramento e de procedimentos de controle contínuo desses corpos, para que sejam produtivos para o sistema capitalista. Por meio de práticas disciplinares se produzem corpos dóceis, são e aptos para o trabalho (FOUCAULT, 1977). Constrói-se, portanto, desde a perspectiva disciplinar, um olhar sobre o corpo, tomado em sua qualidade biológica e anátomo-fisiológica, compreendido como materialidade orgânica que pode ser desvendada e manipulada pelas práticas científicas. Assim, o corpo se torna alvo de uma série de técnicas que visam esquadrihá-lo, decodificá-lo, controlá-lo.

Tais práticas de disciplinamento dos corpos, a partir do século XVII, funcionam como um projeto normatizador e ortopédico, apoiado em disciplinas de diversas áreas. Trata-se de um modelo que busca uma padronização, em termos anatômicos e estéticos, e que toma o corpo como campo de intervenção, por assim dizer, a ser modelado organicamente em nome da adaptação social, da produtividade e de uma saúde normativa. A disciplina nos ensina que o corpo, portanto, não é um objeto natural, dado *a priori*, ele é moldável, passível de modificação e treino. A disciplina se ocupa, neste contexto, da produção de um corpo-indivíduo.

A lógica que se desenha, quanto às relações entre corpo-subjetividade, nessa perspectiva, se alia a práticas e tecnologias que visam o adestramento e a ortopedia corporal, sendo o produto-indivíduo um dos efeitos do exercício do poder disciplinar. Dessa forma, as discussões foucaultianas acerca da disciplina nos apresentam contribuições importantes no que diz respeito à correlação entre “dominação política

do corpo e submissão econômica da força de trabalho” (LUCAS; HOFF, 2008, p. 139). A premissa aqui é tornar esse corpo saudável e dócil, um corpo circunscrito aos limites do indivíduo, um corpo territorializado nos contornos da pele, dissociado de uma noção comum, coletiva.

Foucault vai afirmar que, no século XIX, uma nova forma de poder começa a emergir, a partir da tomada do poder sobre o corpo biológico, sobre o corpo espécie, à qual vai dar o nome de Biopolítica: uma forma de poder que investe “sobre a vida, de cima a baixo” (FOUCAULT, 1977, p. 130), que toma a vida natural como objeto, e que tem como objetivo a gestão e administração da vida. Foucault apresenta o conceito de biopolítica em 1974, numa conferência realizada na UERJ, sobre o nascimento da medicina social, na qual traz como problemática “a apropriação política do corpo, concorde com sua analítica da disciplina e da anatomopolítica, para qualificar a medicina social como estratégia biopolítica” (NALLI, 2012, p. 131).

Ela pode ser compreendida como “o processo através do qual, nos limiares da modernidade, a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal, e a política se transforma em biopolítica” (AGAMBEN, 2002, p. 10-11). Trata-se do processo de captura da vida biológica pelas estratégias de poder e controle, que tem como objetivo o cuidado com a população, a otimização da vida biológica, desde um conjunto de práticas e técnicas que se voltam à preservação da vida humana (PELBART, 2008; NALLI, 2012).

No que concerne à Biopolítica, mais do que o corpo- indivíduo (alvo da disciplina), é o corpo-espécie que se torna alvo de intervenção, sendo que, em ambas as lógicas, trata-se de analisar as formas pelas quais se operou o poder sobre a vida. Se, pela primeira estratégia, busca-se a docilização, o adestramento, o controle e a eficácia do corpo, com fins de responder a demandas econômicas de produtividade que tornem os corpos dóceis e úteis, pela segunda busca-se a manutenção da vida em sua extensão biológica, com vistas à regulação e controle da população: níveis de saúde, nascimentos e mortes, longevidade, perpetuação.

Desta forma, “as disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida” (FOUCAULT, 1977, p. 130). Poder este pautado na administração dos corpos e

pela gestão calculista da vida, sustentado pela proliferação de tecnologias políticas que, a partir de então, “vão investir sobre o corpo, a saúde, as maneiras de se alimentar e de morar, as condições de vida, todo o espaço da existência” (1977, p. 134). Análises estatísticas, socioeconômicas, índices de medição de aspectos como mortalidade, natalidade, fertilidade, condições genéticas e estruturais de manutenção da vida da população são exemplos possíveis dessas técnicas ligadas à biopolítica. O biopoder, neste sentido, é elemento indispensável para o desenvolvimento e a manutenção do capitalismo, tendo em vista que este

só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar (FOUCAULT, 1977, p. 13).

Assim, a biopolítica não exclui o poder disciplinar, mas o integra. Trata-se de duas direções de relações de força, uma no caminho da individualização, outra direcionada à especiação, com uma mesma finalidade: a produção e manutenção da vida. A Disciplina como tecnologia que atinge e atravessa o corpo do indivíduo, a Biopolítica como tecnologia que tem como alvo o ser vivo como espécie, produzindo uma sociedade de normalização, que articula o controle e a regulamentação dos corpos em torno de normas para a sociedade como um todo. Atestamos, portanto, a centralidade do corpo na produção da vida social, das relações de poder, e, juntamente com Butler, chegamos a afirmar que “o corpo não é uma materialidade independente investida por relações de poder que lhe são externas, mas é aquele no qual a materialização e o investimento são coextensivos” (BUTLER, 2019, p. 71).

A partir da discussão sobre corpo e poder, podemos traçar algumas linhas para compreender a partir de quais maneiras o corpo tem sido dimensionado na história ocidental.

Primeira linha: o corpo, apesar de toda sua relação com as tramas do poder, tem sido tratado de forma essencialista e naturalizante, principalmente quando se toma em análise o campo da medicina e da biologia, a partir das ciências modernas compreendidas como especializadas na construção de conhecimentos sobre o corpo natural, sua fisiologia, sua essência e sua substância (PRADO FILHO; TRISOTTO,

2008). Trata-se, desde a perspectiva desses campos de saber, de um olhar construído e disseminado sobre o corpo, tomado em sua qualidade biológica e anatomofisiológica, compreendido de forma a-histórica, como materialidade orgânica que pode ser desvendada e manipulada pelas práticas científicas.

Segunda linha: o corpo é, desde a Modernidade, alvo de uma série de técnicas que visam esquadrihá-lo, decodificá-lo, controlá-lo, como “objeto de muitos saberes, alvo de práticas diversas: de moralização, de normalização, de modelização, de “capacitação”, de “treinamento” (PRADO FILHO; TRISOTTO, 2008, p. 115). Esse olhar biologizante e compartimentalizado acerca do corpo como engrenagem a ser manipulada, está balizado por uma lógica de controle e de produção dos corpos, com fins utilitaristas – corpos que façam girar as engrenagens do sistema capitalista. Tais práticas de disciplinamento dos corpos funcionam como um projeto normatizador e ortopédico, apoiado em disciplinas de diversas áreas. A esse respeito, Santiago Diaz (2017) afirma que

Muy lentamente la disputa por la tenencia de las corporalidades se ha vuelto, desde la avanzada de la modernidad europea, una gran política de Estado, tanto en la imposición de tránsitos por los sistemas institucionalizados de “adaptación” social, como en las expresiones más cotidianas de la moral colectiva. Se ha tejido laboriosa y minuciosamente una red de dispositivos que traman retenciones, capturas, codificaciones, de los flujos vitales de las corporalidades, donde se educan las sensaciones bajo una pedagogía “policia” del sentir, con la consigna de una producción efectiva de exteriorización de lo creado y comercialización de dicho producto (sea objeto, sea sujeto). Se han confiscado los goces, las emociones, las amistades, las prácticas amorosas, dentro de una especie de biopolítica “estética” que legitima y valoriza el sostenimiento de un “egotrip” yóico empresarial, el cual asegura el mantenimiento de los sistemas múltiples del capitalismo global integrado. Esta colonialidad totalizante de los modos de vida no hace más que producir “sujetos culpables, neuróticos, laboriosos, sumisos y explotables” (SANTIAGO DIAZ, 2017, p. 176).⁷

O que se observa, nesse contexto, é que o corpo é alvo de diversas estratégias, que se intensificam a partir da Modernidade e da invenção do Capitalismo como modo de produção. Isso somado aos modelos racionalistas e mecanicistas no campo

⁷ “Muito lentamente, a disputa pela posse das corporalidades tornou-se, desde o avanço da modernidade europeia, uma grande política de Estado, tanto na imposição de trânsitos pelos sistemas institucionalizados de “adaptação” social, como nas expressões cotidianas da moral coletiva. Foi tecido trabalhosa e minuciosamente uma rede de dispositivos que produzem retenções, capturas, codificações dos os fluxos vitais das corporalidades, onde se educam as sensações sob uma pedagogia “policia” do sentir, com o slogan de uma produção efetiva de exteriorização do criado e comercialização do referido produto (seja um objeto, seja sujeito). Foram reduzidos os gozos, as emoções, as amizades, as práticas amorosas, dentro de uma espécie de biopolítica “estética” que legitima e valoriza o apoio de uma “egotrip” empresarial, o qual garante a manutenção dos sistemas múltiplos do capitalismo global integrado. Esta colonialidade global dos modos de vida não faz mais do que produzir “sujeitos culpados, neuróticos, laboriosos, submissos e exploráveis” (SANTIAGO DIAZ, 2017, p. 176). (tradução nossa).

filosófico, tornam o corpo elemento subalterno, o qual pode ser manipulado, torturado, desqualificado, evidenciado ou ignorado, sendo a primazia da razão e do pensamento o efeito decorrente dessa lógica. Isso implica em questionamentos acerca do estatuto do corpo no pensamento psicológico, herdeiro de tais construtos filosóficos, sendo este considerado o estudo da mente, da consciência, do comportamento, ficando o corpo em posição secundária.

Terceira linha: pensar o que é feito com os corpos que escapam, de alguma maneira, a estas operações do poder, com os corpos que ficam excluídos da inteligibilidade do poder, tanto os que são excluídos, quanto os que tem que ser excluídos. De acordo com Butler (2019), essa mesma materialidade que encarna as relações e os domínios do poder, produz também o domínio dos corpos abjetos, aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, que habitam o inabitável, e que, ao encarnar, materializar a abjeção, é também o que permite delimitar o que adquire o status da norma. Os corpos abjetos, nesse sentido, são aqueles que, à margem, vão circunscrever o limite do domínio do campo do sujeito normativo.

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

Corpos “errados”, corpos “inadequados”, corpos “quebrados”, corpos “fracos”, corpos “monstruosos”, corpos abjetos. Corpos que se reduzem a corpos que não importam, que desobedecem, que necessitam correção. Dentre os ‘diversos corpos diversos’ que são relegados ao estatuto da abjeção, podemos aqui pensar também os corpos gordos que, ao longo de uma série de transformações sociais e históricas, vão sendo tomados enquanto corpos monstruosos, sujos, fracos, moralmente duvidosos, fracassados, feios, abomináveis, indesejáveis.

É no bojo dessa discussão que podemos afirmar que as noções construídas acerca da gordura não são naturais. Corpos gordos são corpos fabricados, indubitavelmente, como corpos estigmatizados. Numa sociedade bioascética, voltada ao consumo e à produtividade, ser gordo se torna um problema de Estado, ao ser considerado uma epidemia, uma patologia sanitária, cultural e social (MORENO,

2016, p.61). A estes corpos, que, junto a outros, compõem a margem da abjeção, só resta, às lógicas hegemônicas, a intervenção, a exclusão, a correção. Assim, nos cabe buscar outras possibilidades. Para sobreviver, existir e subverter.

Figura 13 - Classificações Científicas da Obesidade, Fernanda Magalhães, 2000



Fonte: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542013000100008&lng=en&nrm=iso.

Aí surge As Classificações Científicas da Obesidade, que aí já trabalha a partir das tabelas dos médicos e endócrinos, discutindo esse corpo que tem ali uma tentativa de classificá-lo, normatizá-lo [...] Então quando eu convidei algumas pessoas pra posarem para as Classificações... porque nas Classificações eram os doze corpos classificados, pela forma e pelo tamanho. Então eu fiquei tentando achar pessoas que tivessem esses tamanhos e formas pra eu fotografar os doze tipos. Então eu fui convidando pessoas que eu fui encontrando, aluna minha, eu fui convidando pessoas. E as pessoas toparam, foi um pouco mais fácil nesse trabalho. [...] esses encontros tinham conversas, que eram muito boas. Então eu sentia que aquele momento ele era muito mais que um momento pra fazer fotos. Ele tinha uma coisa tão rica naqueles encontros, sabe, além das conversas, os cheiros. Porque aí teve uma vez que era eu e mais duas, tirava a roupa, e era sempre um momento no meio do caminho, então a gente estava meio suada, sabe. E aí tinha esse encontro desses corpos de mulheres gordas nuas sabe. Tinha aquela emoção daquele momento (Fernanda, conversa 1).

O projeto artístico Classificações Científicas da Obesidade, de Fernanda Magalhães, foi produzido em 1997, com o objetivo de trazer questionamentos a respeito dos padrões estéticos no contemporâneo intimamente relacionados às lógicas classificatórias de tabelas corporais utilizadas por médicos. Trata-se de uma instalação composta por um conjunto de 48 contornos de corpos de 12 mulheres nuas, fotografadas em quatro faces: frente, costas, lado direito e lado esquerdo. Esses contornos ficam pendurados por fios de nylons, e o público pode andar entre eles, dialogando com os trabalhos.⁸

Passear entre contornos, nossos corpos porosos, perfurados, cheios de dobras, dobram a realidade, o mundo, e nos permitem fazer ver o jogo dentro-fora-dentro do existir. Construir uma vida que escape às engrenagens que nos catalogam, rotulam e sentenciam. Experimentar as diversas formas que se pode construir corpo.

2.1 A gordura na história: o corpo duvidoso

Meu corpo existe, meu corpo tem movimento, meu corpo pode ser mais lento sim, porque é meu corpo, ele não precisa ter uma rapidez determinada. E querendo ou não, quando a gente fala de corpos dissidentes racializados, a gente sempre tá falando de um corpo que está em fuga para poder sobreviver né. Então, de certa forma, ele... ele... ele não tem essa inércia. Essa inércia não existe, porque se existisse só inércia, ele não estaria vivo nesse momento (Camila, conversa 2).

A partir dessa discussão, iniciamos um exercício de problematização: como um atributo relacionado aos corpos, no caso aqui, a gordura, adquire um estatuto moral, balizando corpos gordos como anormais, abjetos? Que juízos morais, individualizantes, normalizadores, se atribuem a esses corpos, culminando em um olhar para a gordura como fracasso social, sendo o volume corporal compreendido atualmente como excesso (de carne ou gordura) ou como falta (de vontade e cuidado) (CONTRERA, 2016)?

⁸ Maior detalhamento da obra em MAGALHÃES, Fernanda. Classificações Científicas da Obesidade, Labrys, estudos feministas. 2014. Disponível em <https://www.labrys.net.br/labrys25/corps/fernanda.htm#:~:text=Resumo%3A%20Classifica%C3%A7%C3%B5es%20Cient%3%ADficas%20da%20Obesidade,com%20leveza%2C%20ocupam%20seu%20espa%C3%A7o.>

Tais questões nos apontam que o ser gordo transcende a questão do peso corporal, de seus volumes, formas. Tal adjetivação implica encarnar uma série de outros elementos tomados como negativos: ser gordo significa também ser feio, nojento, indesejável, pouco saudável, frouxo, lento, entre outros adjetivos que poderíamos associar aqui. Christopher E. Forth, em entrevista concedida a Aliana Aires vai justamente afirmar que essa associação da gordura com nojo, repulsa, ódio, foi uma relação construída ao longo do tempo, “em resposta à mudança de ideias sobre beleza, higiene, raça, classe e outras variáveis” (FORTH; AIRES, 2021. p. 216). Nesse sentido, afirma a necessidade de uma análise de como os corpos são percebidos, num determinado tempo histórico, desde diversos olhares.

Nosso objetivo, portanto, é trazer elementos que nos auxiliem nessa trajetória, buscar na história as linhas que costuram características físicas à moralidade e certa ideia de personalidade individual, que acabam por construir, como efeito no contemporâneo, correlações marcadas pelo signo da magreza-beleza-saúde em contraponto à gordura-feiura-doença, delimitando contornos para corpos normais e corpos abjetos.

Há que se ter em vista que os discursos sobre corpos gordos vão assumindo diversos contornos ao longo do tempo. Há um movimento histórico, que acompanha a construção discursiva desse corpo como lento, moralmente duvidoso, pouco eficaz. Georges Vigarello (2012), em sua obra *As metamorfoses do gordo: história da obesidade*, apresenta justamente esse movimento histórico, buscando, a partir da Idade Média, apresentar a história das mudanças nos modos de olhar para a questão da gordura no Ocidente. O autor afirma que é a partir do século XVII que aparece de maneira mais contundente a ideia da gordura como objeto direto de depreciação estética. Apresenta o relato de uma princesa que passa a se menosprezar devido a seu volume e peso corporal, sendo que essa depreciação se dá a partir de um movimento da cultura, que passa a promover uma possível “objetivação de si” (VIGARELLO, 2012, p. 9), própria do advento da Modernidade, até então pouco exercitado, tendo em vista o processo de individuação, próprio do renascimento e do surgimento do discurso capitalístico. Afirma que

o desenvolvimento das sociedades ocidentais promove o afinamento do corpo, a vigilância mais cerrada da silhueta, a rejeição do peso de maneira mais alarmada. O que transforma o registro da gordura [...] aumentando o

seu descrédito e privilegiando insensivelmente a leveza” (VIGARELLO, 2012, p. 10).

Por meio dessa lógica, que poderíamos dizer, se aproxima da ideia de um suposto processo civilizatório, a beleza começa a se aproximar do que é considerado magro, esguio, refinado, sendo a amplitude de volume corporal ligada, portanto, a uma falta de refinamento. Pode-se dizer, nesse sentido, que há uma questão estética que começa a se apresentar, principalmente a partir da Modernidade, no que diz respeito à relação que se estabelece entre corpo, gordura e eficácia.

Passemos brevemente a uma descrição das linhas que operam na produção dessas tecnologias do olhar. A partir da obra de Vigarello (2012), observa-se que, na intuição antiga o gordo se impõe de imediato: impõe, impressiona, seduz. Simboliza saúde numa sociedade de intensa precariedade e fome. O autor apresenta a ideia de que na Idade Média há um discurso de poder relacionado à fartura das carnes, sendo que, em termos discursivos, o gordo está relacionado à força, proteção, saciedade, fartura, privilégio. No entanto, afirma que desde essa época, uma dúvida se instala em relação à gordura, um conflito de imagem: força e vigor ou moleza e excesso? Afirma que tal conflito se instala principalmente dentro de um universo moral, vinculado à Igreja, atenta ao perigo dos excessos e signatária da lógica da ascese e purificação.

Nesse impasse, observa-se a transformação do corpo gordo, tomado como um corpo imponente, para um corpo duvidoso –excessivamente comilão, nada comedido. A crítica à gordura aparece como uma questão moral. Uma crítica de comportamento, muito mais do que de saúde e estética, tão enunciadas enquanto motivadoras contemporâneas do combate à gordura.

O autor afirma que o gordo “raramente é objeto de insultos nos séculos centrais da Idade Média” (VIGARELLO, 2012, p.27), sendo que, quando há alusões a alguma adjetivação do tipo, essa se apresenta muito mais relacionada a uma questão moral do que uma denúncia do peso.

É preciso insistir nessa ascendência da moralidade: o gordo não poderia, portanto, chamar a atenção como fará mais tarde. Essa ascendência corresponde a uma maneira bem específica, quase intuitiva, de ver o corpo, na qual os valores de comportamento são dominantes e amplamente prioritários sobre quaisquer indicadores de forma ou de peso. Nesse horizonte dos insultos o que realmente comanda não é o universo do peso, mas o dos “bastardos”, “tapados”, “hereges”, putas”, “sodomitas” ou “indecentes” (VIGARELLO, 2012, p. 28).

Dessa forma, se reforça a ideia de que na Idade Média o foco está em questões morais que ofendem os valores da época. A gordura, aqui, ainda não se apresenta totalmente como uma questão a ser tomada como problema, o que também nos permite dizer que tampouco as relações entre saúde e beleza esgotariam as maneiras de olhar para esse fenômeno, sendo que, na história, a própria noção de gordura vai assumindo uma materialidade ambígua:

A gordura também se refere a uma substância material que facilita o inchaço dos corpos, substância que é em si ambígua na medida em que é capaz de ser um sólido ou um líquido. Assim, a gordura refere-se ao tecido adiposo, é claro, mas também ao óleo e graxa. A materialidade ambígua da gordura, me pareceu ter desempenhado um papel considerável na forma como corpos gordos poderiam ser experimentados. Por exemplo, a observação grega de que a gordura era um material insensível que parecia bloquear a percepção e a sensação contribuiu para o estereótipo antigo – e duradouro – de que as pessoas gordas são elas mesmas cognitivamente “grossas”, tolas ou até mesmo estúpidas (FORTH, 2021, p. 211).

Lentamente, a gordura como característica dos corpos passa a apontar falhas morais, que tornam sujeitos até então tomados como poderosos, como seres a se desconfiar. Vigarello apresenta três discursos que começam, a partir dos séculos centrais do período medieval, a produzir uma mudança de olhar sobre o que era considerado a gordura comum: o discurso do clero, o discurso médico e o discurso da nobreza.

O discurso clerical, a partir dos séculos XII e XIII, começa a difundir a lógica da austeridade como modelo a ser seguido pelos fiéis, e, por meio dele, começa a ser louvada a “magreza ascética” (VIGARELLO, 2012, p. 45) como característica moral que definiria certos lugares de poder, como, por exemplo, quem deveria conduzir os mosteiros e conventos. Nessa lógica, os contornos corporais dos gordos denunciariam os excessos a que se submetem. Vale ressaltar, novamente, que aqui não há preocupações de ordem estética, problemas de belo ou feio, mas, sim, a questão moral relacionada ao vício “a avidez traída pelo desmoronamento do corpo, a gravidade do pecado antes de tudo” (VIGARELLO, 2012, p. 46).

No entanto, essa austeridade, de acordo com o autor, apresenta nuances e concessões, principalmente relacionadas aos ricos e poderosos. A estes, se preservava certa normalidade do “gordo”. Ou seja, há aqui uma relação que se impõe, desde o lugar social que um corpo ocupa, na qual aos ricos e poderosos ainda há a possibilidade de serem gordos sem que isso revele seus pecados. Há um esforço, um

lento trabalho que o clero medieval vai produzindo, difundindo a ideia da abstinência dos fiéis frente à fartura dos festins, condenando o pecado da gula. Dessa forma, o corpo gordo é alvo de julgamentos morais:

Esse “corpo nutrido voluptuosamente demais” continuaria sendo um objeto “perdido”, desencaminhado, insaciável, deslizando rumo a uma dissipação cada vez maior. Não era de estética que se tratava, mas da culpa e seus insuperáveis encadeamentos (VIGARELLO, 2012, p. 47).

Quanto ao discurso médico da época, passa a se opor à prática do acúmulo, mesmo que ainda não se tenha uma precisão do que seria uma definição de gordo. Começa a ser tomado como prática a vigilância aos excessos, sendo a ideia de sobriedade o centro da questão. Em 1363, há uma tentativa médica de definição e classificação médica de um corpo gordo: “diz-se que um corpo é “gordo”, segundo o tratado de Guy de Chauliac (1363), quando “se torna um monte tão grande de carne e gordura que não pode andar sem contrariedade, nem tocar sua base ou calçar os sapatos, por causa do ventre intumescido, nem mesmo respirar sem impedimento” (VIGARELLO, 2012, p. 48).

Observa-se que é àquele corpo considerado muito gordo que a medicina da época se ocupa mais, sendo que as nuances dos corpos ficam em certa zona de inexistência, não aparecem nos discursos médicos.

Ainda que não haja na Idade Média lógicas de medição e classificação, há certa tentativa de diferenciação entre o gordo e o muito gordo, sendo este último já tratado com algum descaso. “o gordo poderia ser apreciado, mas o muito gordo condenado” (VIGARELLO, 2012, p. 29). Tal diferenciação condena os muito gordos à sina do enfraquecimento e da moleza. O autor insiste nessa ideia do conflito entre Opulência e Debilidade. Esse conflito apresenta uma contradição de olhares sobre a gordura, aqui valorizada somente enquanto não se opuser à mobilidade. Já aqui também se apresenta a ideia do emagrecimento como resolução para certos males do corpo, principalmente indicados àqueles considerados “muito gordos”.

O modelo nobre das cortes é o terceiro discurso apresentado pelo autor, sendo que, para estes a ideia central está na lógica do refinamento. Aqui a ideia do esbelto começa a aparecer como modelo do que seria desejável, a finura começa a aparecer como um critério de beleza. Esse refinamento está ligado a uma crença de que, para ser um bom cavaleiro, há que se apresentar lânguido, esguio, ágil, características que um corpo gordo não teria. Tendo em vista que as cortes se preocupavam com

uma ideia de sociabilidade vinculada a um padrão específico, ligado às boas maneiras, às danças, à aparência, é aqui que podemos começar a perceber certa preocupação não mais somente moral em relação à gordura, mas também estética. É a finura que passa a ser tomada como um critério de elegância: finura dos gestos, dos corpos, da cintura das mulheres, principalmente no final do século XIII. A ideia de refinamento vai tomando força e a finura “torna-se critério obrigatório” (VIGARELLO, 2012, p. 51).

O autor afirma que a partir do século XV a gordura ‘banal’ passa a ser ainda mais criticada. Se, até então, o alvo das críticas à gordura estava sobre aqueles considerados muito gordos – e essa característica intimamente ligada à impossibilidade de mobilidade – a partir desse marco temporal, os gordos não muito gordos começam também a ser alvos de crítica, efeito de algo que é bastante caro a essa pesquisa: o fato de a gordura começar a ser identificada nas produções imagéticas da época.

Vigarello afirma que “a gordura permaneceu por muito tempo quase sem imagem no mundo medieval. O tema está evidentemente presente nos discursos, mas é, em compensação, “desprezado” nos desenhos e traços”. (VIGARELLO, 2012, p. 52). Diferenças corporais, portanto, até então não eram sinalizadas nas produções imagéticas, todos os corpos continham as mesmas características.

A partir do século XV, se impõe um realismo a tais produções, diante do uso inicial da ideia de perspectiva, que atribui aos corpos mais espessura e densidade nas imagens. “O universo das imagens é cada vez mais dividido segundo as diferenças de porte e tamanho. Mostrado de outra forma, o volume corpóreo parece que passa a existir então de outra maneira, impondo seus “defeitos”, sugerindo seus excessos” (VIGARELLO, 2012, p. 53).

Daqui decorre um pensamento relacionado à importância das imagens para pensar a história da gordura, tendo em vista que é a minúcia dos detalhes que parece evidenciar, neste momento histórico, o estatuto da diferença entre os corpos.

Com a ascendência das imagens, observa-se um aumento da crítica ao gordo. Já nessa época o autor sinaliza certa representação caricata do gordo: rostos largos, ombros redondos, barriga amplamente projetada para frente, sendo colocado em situações nas quais é excluído e desvalorizado, produzindo um “efeito desvalorizante associado a esses contornos maciços: estupidez, rusticidade, aspiração grotesca” (VIGARELLO, 2012, p. 54). O autor afirma que tal construção imagética na época está

extremamente vinculada à ideia moral da gordura como pecado: “zomba do comportamento, antes aponta a culpa do que julga esteticamente, embora o juízo estético não esteja totalmente ausente” (VIGARELLO, 2012, p. 55.).

Observa-se, nos séculos finais do período medieval, um deslocamento do estigma social: agora, os nobres se associam à magreza, elegância e sobriedade, enquanto os pobres são relacionados à gordura, à deselegância e à banalidade.

Podemos aqui também pensar em como esses discursos e imagens vão vinculando a gordura a noções de fraqueza e sujeira. Forth (2021), ao propor a relação da gordura com a animalidade como algo que se repete ao longo da História Ocidental, e que segue sendo comum nos nossos dias - pessoas gordas geralmente tem uma história a contar de algum momento da vida em que foram chamadas de vacas, baleias, porcas, entre outros animais -, apresenta a ideia de que essa correlação ultrapassa uma provável semelhança física. O processo de engorda, nos animais, diz respeito também a lógicas extrativistas do uso para obter certos benefícios, como, por exemplo, aqueles que são engordados para o abate, numa certa lógica de dominação, que vincula esses animais a signos de fraqueza:

A linguagem da animalidade pouco lisonjeira continua a desempenhar um papel no estereótipo da gordura, onde a imagem de ser “engordado para o abate” sugere a posição subordinada e enfraquecida do ser corpulento. Este tema se repete em reivindicações modernas sobre gordura (FORTH; AIRES, 2021, p. 212).

Outra correlação proposta pelo autor diz respeito à relação do engordar com a sujeira, a partir de práticas agrícolas que tratavam o solo a partir do uso de matérias podres ou excrementos.

o solo que era considerado muito “fino” para o plantio era geralmente “engordado” através da adição de matéria podre ou excremental, adicionando assim uma camada de “sujeira” ao estereótipo da animalidade abjeta. Podemos agradecer ao Cristianismo primitivo por ajudar a concretizar essa ligação entre sujeira e gordura. Gordura e engorda oferecem lembranças desagradáveis de sujeira, animalidade, e mortalidade, que são características inescapáveis da vida incorporada (FORTH; AIRES, 2021, P. 213).

Em que pese a relação de gênero nesse contexto da gordura no período medieval, Vigarello apresenta uma ambiguidade de juízos e percepções, sendo que, quando é louvada a mulher gorda nessa época, não é necessariamente a mulher

realmente gorda à que se refere, mas à mulher que não é muito magra. As palavras utilizadas para definir a gordura feminina na época “devem ser lidas com prudência: indicam, talvez, mais ausência de magreza que propriamente corpulência. Gorda pode ser “cheia”, não exatamente “gorda”, o que já mostra a ambiguidade dos termos, senão a dos juízos e percepções.” (VIGARELLO, 2012, p. 22).

A Idade Média nos apresenta uma ideia de moralidade que permeia o discurso hegemônico sobre a gordura, rompendo com os iniciais enunciados que vinculavam o gordo à força e poder. A ruptura mais radical com esses enunciados se dá a partir do discurso moderno das sociedades ocidentais, quando o corpo gordo passa a ser sinônimo de preguiça e ineficácia, somado à imoralidade de seus atos, que permanece como uma antiga e grande linha que acompanha a história da gordura e seus desdobramentos. Dessa forma,

as críticas feitas pelos clérigos medievais, que se difundiram com algum sucesso nos séculos XIV e XV, no limiar da nossa Modernidade, apegam-se aos pecados capitais, fulminam as paixões, visam o glutão, fustigam sua indignidade. Atacam a avidez, ao passo que as críticas modernas se prendem à falta de delicadeza e de eficiência. O gordo vira um ser incapaz, mole, inerte. (VIGARELLO, 2012, p. 11).

Observa-se que há uma sobreposição, que vai se construindo ao longo da história: de um julgamento moral a um julgamento comportamental e individual, a um valor estético.

Fruto de lentas e graduais mudanças nos valores que lhe são atribuídas, é no final do século XVII que a gordura “definitivamente é vista como corolário de atitudes individuais, de traços de personalidade e, mesmo, de maneiras de pensar” (VIGARELLO, 2012, p. 12). O autor cita inclusive pesquisa de Manuel Leven, datada do século XIX, que vincula neurose à obesidade. Assim, a crítica à gordura acompanha, na Modernidade, o “deslocamento que aumentou o espaço das psicologias nas sociedades ocidentais, distanciando-o das velhas vinculações morais e levando ao infinito a importância das diferenças pessoais e tipos de comportamento” (VIGARELLO, 2012, p.12). Dessa forma, a gordura passa, na Modernidade, a ser uma questão ligada ao indivíduo, a lógicas de personalidade e desvio, somada a questões de ordem moral.

O autor reforça que essas lógicas estão sujeitas a questões sociais de classe, bem como a atravessamentos de gênero, sendo que podemos afirmar que tais

relações estão atravessadas por lógicas interseccionais, que não devem ser descartadas ou ignoradas quando buscamos traçar uma história possível dos corpos gordos. Afirmo que “a culpabilização, por exemplo, revela-se mais severa com o corpo feminino, do qual tradicionalmente se espera flexibilidade e leveza” (p. 12). Assim, nos interessa pensar que a história da depreciação dos corpos gordos se entrecruza, de forma bastante importante, com noções relacionadas ao controle e depreciação do feminino ao longo da história, sendo importante o exercício de inter-relacionar o que se chama atualmente de gordofobia ao feminismo, principalmente neste trabalho.

Quanto às lógicas classificatórias que atravessam constantemente as questões da gordura, pode-se afirmar que a “história do gordo é também a da avaliação das formas corporais e de sua utilização no trabalho. Por muito tempo os indicadores são frouxos na falta de medidas, de critérios numéricos” (VIGARELLO, 2012, p. 13). Tal lógica classificatória pode ser articulada a regimes de poder utilizados para controle e classificação dos corpos, do indivíduo à população, com vistas à sua máxima eficácia. Os regimes modernos, por meio das lógicas disciplinares e biopolíticas, produzem uma agudização do olhar, que se estende à lógica das classificações corporais, importante para o controle e a manutenção da eficácia das lógicas produtivas do capital. De acordo com o autor, essa agudização do olhar “permite banalizar a indicação numérica do peso, seu cálculo sistemático, que aparece no final do século XIX, da mesma maneira que acompanha uma visão sempre mais industriosa dos corpos e das anatomias” (VIGARELLO, 2012, p. 13).

Nesse sentido, começam a ser inventados termos que poderiam auxiliar num possível escalonamento e classificação de tipos corporais de gordos: “um jogo com diminutivos como “gorducho” ou “rechonchudo” no século XVI, os “balofos” ou barrigudos” do século XVII” (VIGARELLO, 2012, p. 13). Efeitos dessa agudização do olhar, própria das lógicas científicas em jogo neste momento, que nos permitem apreender que a história do corpo está intimamente relacionada a um trabalho intenso de avaliação das aparências, categorização e classificação de corpos desde lógicas construídas também pela ciência.

Como um dos elementos que podemos trazer para pensar essa agudização do olhar sobre o corpo, seu volume, temos, em 1835, a criação do atual Índice de Massa Corporal (IMC), amplamente utilizado atualmente como uma medida de controle de peso corporal de sujeitos e populações, que à época, se chamava Índice de Quetelet, levando o nome de seu criador, o antropometrista belga Alphonse Quetelet (1796-

1874), que desenvolvia tabelas comparando pesos e alturas para estudar as relações entre essas duas questões (ZAYAT, 2021).

Após a Segunda Guerra Mundial, começa a ser amplamente utilizado, sendo atualmente o parâmetro tomado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) como o método para definição de categorias corporais desde essa relação entre peso e altura, sendo então as pessoas classificadas como Abaixo do peso, Peso Normal, Sobrepeso, Obesidade Grau I, Obesidade Grau II, Obesidade Grau III ou Mórbida.

Ao longo dos séculos XIX e XX, tais lógicas classificatórias passam a ser cada vez mais internalizadas, atravessadas pela invenção do sujeito-indivíduo e pela relação de privacidade que a vida vai ganhando em relação à esfera pública. Outras transformações ocorridas ao longo do século XX colaboram nessa modificação nas maneiras de ver, analisar e intervir na questão da gordura. Nosso breve passeio histórico nos permite verificar que, embora em diferentes nuances, e de diversos lugares, a gordura sempre foi tema problemático no mundo ocidental. No entanto, é a partir de meados da década de 1920 que ela passa a ser especialmente julgada e condenada, por diversos fatores conjugados. Por um lado, a força de um legado colonial e racial que repudiava a gordura não branca como considerada repugnante, feia, inadequada aos civilizados, por outro, o interesse crescente por desempenho e eficiência decorrente das transformações nos modos capitalistas, às quais a gordura não tinha lugar, por suas vinculações morais à preguiça, sujeira, lassidão, e, por outro, às tentativas cada vez mais crescentes do uso do corpo como espaço de controle, diante de um mundo cada vez mais fluido e desorientado (FORTH; AIRES, 2021). Nesse sentido,

No último século não houve apenas uma troca de valores entre o gordo e o magro. O que ocorreu foi mais complexo do que uma simples desvalorização do primeiro em benefício do segundo. Além da invenção da figura de um obeso doente e, a seguir, antiecológico, o século XX deu lugar à construção de anoréxicas descrentes, depressivas ou ativistas, mas também de celebridades magricelas com muito sucesso. (SANT'ANNA, 2016, p. 15).

Vigarello afirma que, a partir do século XX, a lógica do controle do peso corporal passa a ser cada vez mais internalizada, penetrando os espaços privados. Cita como exemplo dessa internalização a introdução das balanças de medição de peso sendo inseridas nas casas e nos cotidianos das pessoas, provocando um efeito no qual o cuidado pessoal incorpora, como um de seus valores, a verificação do peso.

Essa presença da balança tornou-se hoje cotidiana, quase “natural”, tão espontânea mesmo que pode levar a esquecer como o juízo sobre o peso se desenvolveu e se afinou independente de números e medições. Ora, essa afinação do juízo [...] e sua diversificação, sua individualização, é que constituem o cerne de uma história do gordo (VIGARELLO, 2012, p. 14).

Outro aspecto que o autor enfatiza, relacionado a essa individualização dos corpos e à responsabilização do sujeito-indivíduo por si próprio, diz respeito às “táticas de manutenção do peso ou de luta contra a gordura, a insensível prioridade que se dá às práticas de emagrecimento nas sociedades ocidentais.” (VIGARELLO, 2012, p. 14). Tais práticas não são invenções contemporâneas, e estão ligadas ao julgamento sobre os tipos corporais, sendo que essa luta teve, por muito tempo, um objetivo de “premiar a coerção exercida diretamente sobre as carnes: o corpete, a cinta, contenções de todo tipo. Como se as formas do corpo devessem obedecer às manipulações materiais mais exageradas, como se tivessem que ceder aos apertos mais cerrados” (VIGARELLO, 2012, p.14).

Linhas que se conectam, os processos de individualização, as relações com o trabalho, as relações com o corpo, produzindo efeitos que reforçam as noções de um corpo individualizado, de um corpo próprio, responsabilidade de si mesmo, bem como efeitos de uma psicologização do corpo:

El proyecto se va haciendo más profunda desde el comienzo de siglo, cuando se está empezando a adquirir fuerza y «confianza en si mismo». El componente se hace psicológico, va aumentando con los años veinte y treinta: más interiorizado, variando los procedimientos de «Control», atento a las sensaciones y referencias internas, amplificando los indicios llegados del interior. Emerge lentamente un universo que hasta entonces no había estado muy presente en las practicas corporales: el de los músculos sometidos a esfuerzo, analizados, «conciencizados». El cuerpo se «psicologiza», a imagen del individuo, que se considera más dueño de si con la modernidad. Aparecen así ejercicios inéditos: «concentre su pensamiento en la respiración», por ejemplo, o «Concentre su atención en el musculo que trabaja, piense en él y trate de sentir como realiza su función». Convertirse en «escultor de la silueta» supone nuevas prospecciones internas, acentuando la densidad del sentimiento intima, especificando un trabajo inédito sobre el espacio de uno mismo (VIGARELLO, 2006, P. 179).⁹

⁹ O projeto vem se aprofundando desde o início do século, quando começa a ganhar força e «autoconfiança». O componente torna-se psicológico, aumenta com os anos vinte e trinta: mais internalizado, variando os procedimentos de "controle", atento às sensações e referências internas, ampliando as indicações que vêm de dentro. Lentamente emerge um universo que até então não estava muito presente nas práticas corporais: o dos músculos submetidos ao esforço, analisados, "conscientizados". O corpo é "psicologizado", à imagem do indivíduo, que se considera mais no controle de si com a modernidade. Assim, surgem exercícios inéditos: «concentre seu pensamento na respiração», por exemplo, ou «Concentre sua atenção no músculo que trabalha, pense nele e tente sentir como ele desempenha sua função». Tornar-se «escultor da silhueta» supõe novas explorações internas, acentuando a densidade do sentimento íntimo, especificando um trabalho inédito sobre o próprio espaço (VIGARELLO, 2006, P. 179). (tradução nossa).

Trata-se, portanto, de uma lógica do pensamento ocidental que torna o corpo sujeito à manipulação, corpo como espaço do pecado a ser expiado, corpo-máquina, corpo como casca, como exterior e, desse modo, sujeito à vontade do pensamento e do espírito, baseado em certo “arcaísmo de uma crença que visa à completa passividade do corpo, a torná-lo objeto prontamente maleável, matéria submissa às mais elementares correções mecânicas” (VIGARELLO, 2012, p. 14).

O autor apresenta ainda outra questão importante, no que diz respeito à modificação do corpo com vistas ao emagrecimento: quando o corpo não responde às manipulações impostas. Assim,

essa luta contra as gorduras tem, enfim, uma originalidade historicamente pouco estudada e, no entanto, marcante: o projeto do emagrecimento pode revelar limites, quando não impossibilidades. Não que seja absolutamente falho. Os sucessos se multiplicam, identificados a alguma conquista científica. As resistências também se multiplicam: curvas e pesos inalterados apesar do acúmulo de tratamentos. (VIGARELLO, 2012, p. 14).

Essa resistência do corpo é traduzida como impotência individual, tendo em vista que é próprio da história do Ocidente a identificação do corpo à própria pessoa, seus vícios e incompletudes. O estigma, nessa lógica, se desloca da abjeção à gordura ao menosprezo de um sujeito impotente que não possui força de vontade suficiente para moldar seu próprio corpo às normas vigentes.

Dessa forma, “a reprovação se faz mais psicológica, mais íntima: não mais a acusação de desengonçado ou glutão, mas de alguém sem controle ou domínio de si, que mantém o corpo feio e “impassível” quando “tudo” mostra que deveria mudar” (VIGARELLO, 2012, p. 15). Emerge, a partir desse novo juízo de valor, uma imagem muito específica do Gordo, ou do Obeso (conforme novos enunciados a partir de uma leitura médica): a imagem do Gordo Infeliz, que não tem a capacidade de modificar suas formas corporais, sendo que “essa infelicidade é mais facilmente expressa numa sociedade que favorece a confissão íntima e a psychologização” (VIGARELLO, 2012, p. 15). Sobre esse aspecto, Claude Fischler (1995) vai dizer que à imagem da pessoa gorda vai se vinculando um duplo estereótipo, do gordo popular e extrovertido e do gordo depressivo, egoísta e irresponsável.

Dessa maneira, vão surgindo tecnologias específicas para a intervenção frente a esse corpo abjeto, a esse corpo indisciplinado, indócil, anormal, que ultrapassa os tamanhos, volumes e espaços que ocupa. Uma das tecnologias que se observa, de

maneira intensa, diz respeito à introdução das dietas alimentares, que, de alguma maneira, vão funcionar na perspectiva de buscar trazer esse corpo que escapa de volta às tramas da disciplina, da docilização e do controle (CROTTA, 2021). E essas tramas, nesse contexto, costuradas pelas normativas que vinculam as equivalências entre magreza-beleza-saúde como maneiras mais aceitas de habitar esse mundo, em detrimento de corpos gordos lidos, de maneira geral, como feios, inadequados, doentes, passíveis de intervenção.

Esse corpo que se quer sem gordura fica em evidência no século XIX a partir da introdução da ideia de dietas alimentares. No século XX, e mais acentuadamente no século XXI, os procedimentos estéticos de toda ordem promovem a redução e eliminação da gordura. São metonímias da premissa lipofóbica. Assim, independente dos critérios de beleza corporal com os quais lidamos, percebemos uma concordância social contemporaneamente estabelecida da magreza como diretriz. A prevenção ou rejeição à gordura se configuram como normas constituídas impostas aos corpos (LIMA, 2020, p. 67).

A gordofobia coloca de um lado a gordura e de outro lado o corpo gordo, diferenciando o estar gorda do ser gorda, implicando em uma mensagem: este corpo pode mudar. Dessa maneira, localiza-se nas pessoas gordas uma certa ideia de um corpo em trânsito, um corpo inacabado e passível de correção. Como efeito, é comum que pessoas gordas compartilhem a experiência do desejo por emagrecer, por habitar outro corpo, sem necessariamente abrir-se às experiências de viver com o corpo que se tem, ocasionando uma desconexão com seu próprio corpo, considerando que nossa percepção de si está também mediada pelo que a sociedade considera aceitável e o que não considera. (PIÑEYRO, 2019).

Diante desse corpo em evidência, no qual se localiza o ideal da magreza e horror à gordura, nos cabe sinalizar que, frente a esse imperativo, alguns corpos se tornam alvo mais evidente das práticas de correção e intervenção. Dessa maneira, nos interessa um olhar que complexifique e interseccione a dimensão dos corpos gordos em sua relação com alguns marcadores sociais, compreendendo que a dimensão do horror aos corpos gordos e à gordura vai se construindo, lentamente, como uma matriz complexa de opressão.

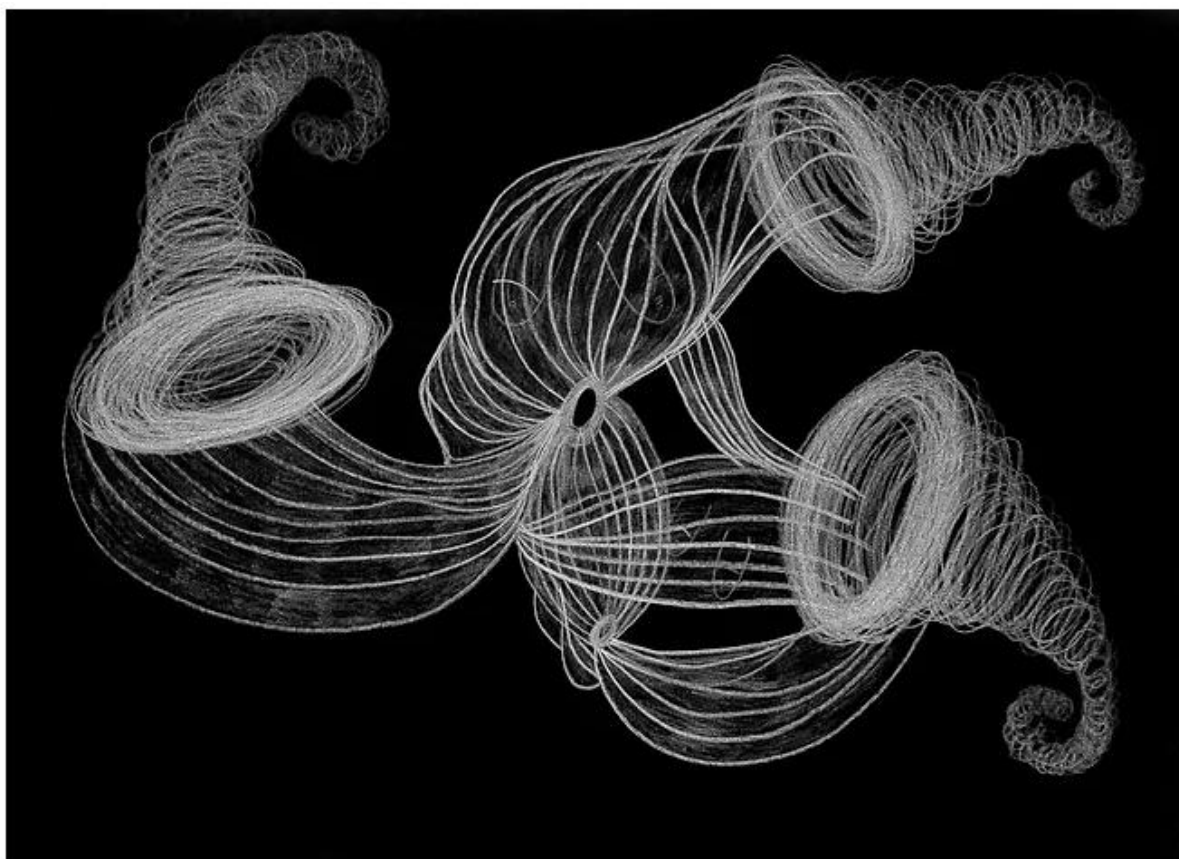
Em sua dimensão complexa, vai afetar diferentemente pessoas com diversas composições de gênero, raça, classe social. O projeto da magreza como cânone corresponde, como vimos, também a um projeto de sociedade que vai buscar

circunscrever os corpos em sua potencialidade produtiva para o capital. Interessa se esse corpo se adequa às fabricas, ao trabalho explorado na lógica capitalista. Não interessa se esse corpo dança, ocupa o mundo, se é sensível, se está aberto às experiências. O corpo faz parte de um projeto civilizatório, e, portanto, a construção das corporalidades aparece, de maneira bastante evidente, vinculada às lógicas capitalistas e ocidentalizadas.

2.2 - Corpo gordo, corpo interseccional

E aí, quando eu olho pro meu corpo, e vejo ele como potencial território, como um lugar que eu posso pertencer, como um lugar que é o meu lugar de construção, que é a partir dele que eu vou construir e... encontrar formas de lidar, existe essa possibilidade. E eu preciso falar sobre essas camadas. Porque importa sim, ele ser gordo, importa sim, ele ser racializado, porque ele é racializado nesse mundo, importa sim ele ser grande, ele transitar, realmente, pelos lugares geográficos, e perceber que essa, esse movimento acontece, não porque a gente escolheu, mas porque por questões econômicas, principalmente, e porque existem todas essas questões, não só econômicas, mas também de expulsão (Camila, Conversa 1).

Figura 14 – O Mistério dentro do mistério, Camila Fontenele, 2021



Fonte <https://camilafontenele.com>

*Espiraais de tetas, camuflagens possíveis.
 O mistério dentro do mistério
 convoca
 pensar, sentir, materializar a vida em suas composições, paisagens e fluxos,
 Olhar devagar para enxergar.
 Contemprar o emaranhado que é o viver.
 Nada é da ordem da compreensão total:
 algo sempre escapa.*

Nesta perspectiva de pensar a dimensão do corpo gordo na história, e mais, de pensá-lo em sua potência como um dispositivo que nos possibilita uma leitura do social, das relações que são tecidas num mundo que preconiza o apagamento das diferenças, nos interessa trazer para o debate também alguns pontos que nos permitam pensar como essa dimensão da diferença, que é o corpo gordo, que compõe o campo dos corpos abjetos, está interseccionada a certos marcadores sociais que o localizam como múltiplo, plural, complexo. Dessa maneira, faz-se necessário abordar a questão das corporalidades gordas não de forma isolada, mas compreendendo que a produção normatizada dos corpos também está presente e atua diferencialmente segundo as condições de classe, raça, gênero, funcionalidades corporais e relações sexo afetivas que mantemos (CUELLO, 2016).

Então... é assim, eu acho que as coisas elas são atravessadas o tempo todo. Eu não sei dizer pra você, assim, aí eu não...sobre isso porque eu sou isso. Tem coisas que são mais descaradas, outras que não são. Mas a gente sabe, por exemplo, que é... uma pessoa gorda branca e uma pessoa gorda negra tem suas diferenças, e elas são latentes dentro da sociedade. Da mesma forma, se a gente for pensar em gênero, sexualidade, ou classe social. É diferente uma pessoa gorda rica, de uma pessoa gorda pobre. E aí, não sei, acho que tem muitas camadas (Camila Conversa 1).

Considerando que esta pesquisa está marcada por um recorte que vai pensar os corpos de mulheres gordas artistas, a relação entre a gordura e os corpos de mulheres nos interessa, tendo em vista que há uma pressão intensa que se estabelece em relação aos corpos de mulheres no contexto social contemporâneo, que Forth nos permite afirmar que “no mundo moderno “a gordura é uma questão feminista” (FORTH; AIRES, 2021).

Durante a revolução industrial, ocorre uma transformação dos modelos de beleza que se ampliará a todas as camadas da sociedade, tornando-se referência a ser seguida, associando imagem corporal como um capital, que passaria a controlar e valorar a mulher segundo seu aspecto. É justamente neste momento que a magreza aparece, como característica de uma europeização corporal branca, hegemônica, e a gordura como a corporalidade imprópria relacionada aos corpos racializados. Essa hierarquia corporal implica na lógica de modificação das corporalidades impróprias. No século XX, essas marcações de gênero, inter-relacionadas à gordura, vão ficando cada vez mais evidentes, como nos mostra Cynthia Montalbetti:

A partir de la década de los 20 ocurre un cambio decisivo, pues es a partir de esa década que la condición femenina sugiere como patrón corporal la delgadez (VIGARELLO, 2012). Así, al principio de este siglo se dió da inicio a la “moda de la mujer delgada” que no fue solamente moda, sino también el despertar de una mística de delgadez, una mitología de la linealidad, una obsesión por el adelgazamiento (DEL PRIORE, 2013, p. 217) Asimismo, durante esta época, las personas gordas empezaron a ser vistas como propensas a disturbios, o sea, serán una amenaza estética tanto cuanto vital (VIGARELLO, 2012, p. 305). Esto quiere decir que se reorienta la imagen de la eficacia y vivacidad y la moda lo acentúa como dispositivo de modelar los cuerpos (MONTALBETTI, 2022, p. 71)¹⁰.

A gordura, como vimos, historicamente é vista como sinônimo de sujeira, animalidade, vulnerabilidade, fragilidade, moralmente julgada desde um olhar para a incapacidade, a preguiça, a lassidão. Também aos corpos de mulheres, ao longo da história, estes sinônimos vão sendo utilizados, materializando e cristalizando certas normas a respeito de corpos que se categorizam como femininos.

Em que pese a relação entre magreza e beleza, observa-se que há uma íntima relação entre Capital, relações patriarcais e controle do corpo feminino. Neste sentido, Naomi Wolf, em seu livro *O mito da beleza*, vai afirmar que

A “beleza” é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma

¹⁰ A partir da década de 1920, ocorreu uma mudança decisiva, pois foi a partir dessa década que a condição feminina passou a sugerir a magreza como padrão corporal (VIGARELLO, 2012). Assim, no início deste século, começou a “moda da mulher magra”, que não era apenas moda, mas também o despertar de uma mística da magreza, uma mitologia da linearidade, uma obsessão por emagrecer (DEL PRIORE, 2013, p. 217) Da mesma forma, nessa época, as pessoas gordas passaram a ser vistas como propensas a perturbações, ou seja, serão uma ameaça tanto estética quanto vital (VIGARELLO, 2012, p. 305). Isso significa que a imagem de eficiência e vivacidade é reorientada e a moda a acentua como um dispositivo para modelar os corpos. (MONTALBETTI, 2022, p. 71) (tradução nossa).

antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram (WOLF, 1992, p. 15).

As opressões de gênero se manifestam de forma intensa nesse contexto, sendo que, numa sociedade composta por uma lógica machista e eurocêntrica, o corpo da mulher deve ocupar menos espaço, pois o espaço oficial é do homem heterossexual branco e de classe média. O corpo da mulher, nesse contexto, é sempre exposto, e deve corresponder a normas muito específicas para que possa ser aceito desde o imaginário heteronormativo, compondo essas normas a noção de certa feminilidade normativa que vai erigir uma lógica de que o corpo feminino se constrói como corpo para os outros, um corpo subordinado e inferior.

Dessa maneira, os corpos de mulheres são submetidos intensamente a escrutínios e pressões sociais, que vão recair, também, sobre a aparência e os comportamentos, fatores estes que se materializam nas prescrições ou necessidades de correção e embelezamento dos corpos femininos, os quais são a todo momento localizados como imperfeitos, inferiores e à disposição do olhar e prazer do outro. (LIMA, 2020). Desde crianças somos ensinadas a cumprir com as normas desse imaginário, que ensina a meninas e mulheres que devemos ser belas, magras, desejáveis para os homens, o que passa a não ser possível quando o corpo e as formas de ser não se encaixam nos modelos ideais estabelecidos (CASTILLO, 2014).

Em contraponto à centralidade do sujeito moderno, branco, ocidental, masculino, nos parece que há uma aproximação entre gordura, animalidade, feminino, que, junto à outras configurações da diferença, vão compor o lado de lá da linha abissal que divide cultura e natureza, humano e não humano, normal e anormal, sujeitos e abjetos. Kono, em seu livro *La Cerda Punk* (CASTILLO, 2014), discute a existência de certas similaridades entre a violência simbólica de mulheres, dos animais e da terra, observadas, por exemplo, no uso de palavras quando se fala do âmbito da natureza: conquistada, violada, virgem, fértil, estéril, domada, entre outras, que também são utilizadas para falar dos corpos de mulheres. Desta maneira, feminiza-se a terra, pois para a lógica patriarcal, o feminino é débil e domável, inferior.

La tradición categorial occidental es la base del dominio de la naturaleza y de las mujeres. [...] En tercer lugar, las diferencias de género sexual, donde se plantea que la diferencia en la experiencia corporal de las mujeres (de reproducción y crianza), las sitúan frente a la 'naturaleza' de una forma distinta a los hombres, no se habla de diferencias biológicas, si no de

diferencias experienciales que son básicamente occidentales, donde el hombre se encuentra en un lugar distinto al de lo natural– animal y pasa al nivel de lo cultural, lo civilizado. En cuarto lugar, las conexiones históricas, antes del siglo XVII, la naturaleza era concebida como un modelo orgánico, de carácter femenino: “madre nutriente”, luego, con la venida de la revolución científica y el capitalismo avanzado, comenzó a ser vista desde un modelo mecánico, también desde una visión femenina, como una máquina inerte y muerta. La transformación del modelo económico justificó la explotación de la tierra. (CASTILLO, 2014, p. 119-120).¹¹

Outro elemento que nos interessa, ainda pouco discutido no âmbito dos Estudos Gordos no Brasil, é a dimensão racial e colonial da gordofobia. Tomamos em consideração que a colonização se instala também como um projeto corporal, e a colonialidade vai construindo padrões comuns que vão normatizar questões como o tamanho corporal, a funcionalidade, a saúde, a beleza, pautados em certa ideia de nação, de ideal, de hegemonia, que os povos colonizados deveriam (ou deverão?) corresponder (MASSON, 2021), desde um projeto civilizatório nos quais as corporalidades estão a serviço da lógica patriarcal, racista e capitalista.

Cynthia Montalbeti (2022), em que pese essa discussão, vai afirmar que a Modernidade como regime espaço-temporal produz corporalidades, e os padrões que se impõem sobre os corpos têm base e sustentação na ordem colonial, construindo a noção do corpo hegemônico branco, naturalizado como universal e único possível de habitar, o que, por sua vez, produz efeitos de anulação e até mesmo aniquilamento daqueles que estão fora da norma da magreza, patologizando a gordura. A magreza é uma herança eurocêntrica, que nos sujeita a uma europeização corporal.

El predominio estético blanco como canon de belleza hace con que las mujeres racializadas luchen para encajarse, aunque sea imposible, pues “[...] se obligó a los colonizadxs a formar parte de la cultura dominante, pero jamás a la misma altura de éstxs” (CASTILLO, 2014, p. 196). De esta forma, las colonialidades, “blanquitud” y patologización de cuerpos gordas aliada la cons-trucción del género según la visión del patriarcado eurocéntrico trajo como consecuencia que neguemos nuestros cuerpos, las características fenotípicas y corpóreas provenientes de nuestros ancestrales y procuremos

¹¹ A tradição categorial ocidental é a base da dominação da natureza e das mulheres. Encontramos quatro tipos de vínculos conceituais. [...] Em terceiro lugar, as diferenças de gênero sexual, onde se argumenta que a diferença na experiência corporal das mulheres (de reprodução e criação), as coloca diante da 'natureza' de maneira diferente dos homens, não há falar de diferenças biológicas, senão de diferenças experienciais que são basicamente ocidentais, onde o homem se encontra em um lugar diferente daquele do animal natural e passa ao nível do cultural, do civilizado. Em quarto lugar, as conexões históricas, antes do século XVII, a natureza era concebida como um modelo orgânico, com caráter feminino: “mãe que nutre”, então, com o advento da revolução científica e do capitalismo avançado, passou a ser vista de uma forma diferente. um modelo mecânico, também do ponto de vista feminino, como uma máquina inerte e morta. A transformação do modelo econômico justificou a exploração da terra. (CASTILLO, 2014, p. 119-120). (tradução nossa).

encajarnos en vano en un patrón hegemónico que es inalcanzable (MONTALBETTI, 2022, p. 67).¹²

Assim, interessa mapear quanto deste projeto colonial sobrevive, inscrito em nossos corpos, desde aquilo que nos é apresentado e ensinado como belo, como normal. A beleza e seus padrões se definem a partir de um modelo eurocêntrico de beleza. Como desaprender esses códigos? Como afirmar '*nuestra grasa sudaka*', diante do imperialismo de uma certa magreza ascética, limpa, pura?

Ampliando a discussão das lógicas colonialistas e seus efeitos sobre as corporalidades, Sabrina Strings (2019), em seu livro *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*, propõe uma aproximação histórica entre a construção da noção de horror à gordura à questão do racismo. Inicia sua discussão falando da epidemia da magreza nos Estados Unidos, final do século XIX, relatando que a preocupação com a magreza feminina, nessa época, era vista como uma ameaça à nação. Para Strings (2019), a fobia à gordura e a preferência à magreza se constrói, historicamente, mais como uma maneira de utilização do corpo para criar e legitimar hierarquias de raça, sexo e classe do que como uma preocupação com a saúde (MONTALBETTI, 2022). Tal fato fortalece a ideia, que vamos construindo ao longo deste capítulo, de que o horror aos corpos gordos vai se construindo historicamente como uma noção moral, aqui somada às lógicas classistas, sexistas e racistas.

Desde a pesquisa de Strings, é possível observar que o rechaço aos corpos gordos tem uma estreita vinculação com a desumanização e adjetivação de corpos de mulheres negras. Apresenta a ideia de que duas questões históricas contribuíram para o fetiche pela magreza e a fobia da gordura nos Estados Unidos: a ascensão do comércio transatlântico de escravos e a propagação do protestantismo, tendo como efeito a estigmatização da gordura nos EUA vista inicialmente como negra e pecaminosa, sendo que, no início do século XX, a mídia popular disseminava a magreza como a encarnação correta para o branco anglo-saxão e para as mulheres protestantes, e a robustez como ameaçadora à nação, sinal de imoralidade e associação aos considerados selvagens africanos. Só depois que essas associações já estavam fortalecidas é que o campo médico começou seu esforço conjunto para

¹² A predominância estética branca como cânone de beleza faz com que as mulheres racializadas lutem para se enquadrar, mesmo que seja impossível, pois "[...] o colonizado foi forçado a fazer parte da cultura dominante, mas nunca no mesmo nível estes." (CASTILLO, 2014, p. 196). Dessa forma, as colonialidades, a "branquitude" e a patologização dos corpos gordos aliadas à construção de gênero segundo a visão do patriarcado eurocêntrico trouxeram como consequência que neguemos nossos corpos, as características fenotípicas e corporais de nossos ancestrais e tentemos nos adequar nós mesmos em vão, em um padrão hegemônico que é inatingível. ((MONTALBETTI, 2022, p. 67). (tradução nossa).

combater o “excesso” de tecido adiposo como uma importante iniciativa de saúde pública.

O discurso da gordura como “grosseira”, “imoral” e “negra” trabalhou para a estigmatização das mulheres negras e, concomitantemente, tornou-se o ímpeto para a promulgação de figuras esbeltas como a forma adequada de encarnação para mulheres cristãs brancas de elite. Dessa forma, Strings (2019) vai afirmar que o medo da mulher negra gorda é criado por ideologias raciais e religiosas utilizadas tanto para degradar mulheres negras quanto para disciplinar as mulheres brancas.

Tal relação complexa entre racialidade e gordura é materializada pela autora a partir do caso da exibição de Sarah “Saartjie” Baartman, mulher negra escravizada, em exposições no início do século XIX na Europa, sendo promovida como uma curiosidade erótica e científica, como espécime representante dos hotentotes por Alexandre Dunlop, que a denominava como a “Vênus Hotentote”. Posteriormente, Sarah é levada à França, onde falece, e Georges Curvier, que trabalhava no museu de história natural, que dissecou e examina esse corpo considerado uma curiosidade, a internacionalizou. Seu excesso de gordura foi usado como um sinal de sua primitividade, e Sara era vista, então, como curiosidade erótica e científica.

Figura 15 - Sarah “Saartjie” Baartman



Fonte: STRINGS, Sabrina. *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. New York: New York University Press, 2019.

Se unimos a discussão das relações coloniais, que tomam o corpo como um projeto, e as discussões das relações entre racismo e gordofobia, brevemente abordadas, podemos trazer para a discussão a dimensão de risco que orbita a relação entre corpos dissidentes e lógicas normativas. Germina um pensamento, com vistas a uma ampliação desse debate do corpo colonizado, marcado pela dimensão racial e atravessado pelas questões de gênero. Corpos gordos, em sua dimensão interseccional, apresentam uma potência de marginalidade que nos interessa, tendo em vista a ameaça à nação, à norma, à pureza, à eficiência capitalística, à obediência. Residiria nessa condição de margem possibilidades disruptivas?

Insistir numa botânica dos corpos.

*Ao invés de medidas, classificações, calorias contadas, corpos mutilados,
uma botânica.*

Veja as plantas.

Cada uma a sua maneira.

Espessas, finas, altas, baixas, minúsculas, gigantescas.

Um mundo onde caibam vários

mundos,

um mundo onde caibam diversos

corpos diversos.

Insistir numa botânica.

Subjetividades bosques, florestas,

e não mais monoculturas subjetivas, corporais.

Reflorestar.

Interessa pensar a produção de estratégias situadas de intervenção crítica para sinalizar as mecânicas gordofóbicas de opressão e desmontar o avanço do ódio eugenista das indústrias da dieta e das políticas internacionais de produção normativa

dos corpos implementadas pelos estados neoliberais contemporâneos (CUELLO, 2016). Interessa produzir desvios e contranarrativas que rompam com as lógicas de sofrimento e rancor, interrompendo discursos e denunciando imagens que alimentem opressões gordofóbicas, tecendo redes de circulação aberta de saberes teóricos e práticos que nos deem ferramentas para a gestão de um olhar crítico e empoderado sobre os processos de normalização corporal.

2.3 Normatização dos corpos e seus efeitos, narrativas de um corpo que endurece para sobreviver

nossos corpos são impossíveis para esse mundo (Camila, Conversa 2)

Então o que eu sinto é que os estudos de corpo no Brasil, de uma forma geral ainda é muito lento porque a gente não sabe e não consegue nomear o que vem antes, o que tá na raiz das coisas. Então sei lá, acho que estudos sobre raça estão mais próximo de nomear essas coisas, mas não tem como falar de gordofobia se a gente não falar de raça, e não falar de gênero, e não falar de classe social e não... tudo tá conectado, tudo está conectado. [...] assim, quais práticas coloniais provocam a morte vital e simbólica do corpo gordo? [...] a minha intenção é ter um desdobramento nisso de uma forma de pensar nas fugas também e não só paralisar nas violências desse corpo (Camila, conversa 2).

As conversas com Fernanda e Camila se configuraram como um espaço potente de trocas. Nesse espaço, ainda que a centralidade maior tenha ficado na produção de seus corpos de artista e nas relações aí contidas, a questão das vivências como mulheres gordas apareceu de maneira interessante, impelindo a pensar uma linha que trouxesse essas experiências e seus efeitos.

Partindo da noção de que vida e obra se configuram numa amálgama, podemos observar que a dimensão de um corpo marcado pela gordura é uma experiência que comparece na vida das duas artistas, desde a infância, e produz marcas memórias, bem como relações com o atual do corpo, da produção artística, da vida. De início, vale ressaltar que o olhar para o corpo gordo demanda um exercício complexo, do desenrolar de um emaranhado de relações, atravessamentos, condições histórico-políticas, lógicas moralizantes, a supremacia de certo discurso da medicina e da saúde, que nos ofertam uma paisagem complexa, com diversas nuances, tonalidades, visibilidades e invisibilidades eloquentes.

Camila nos diz:

eu acho que é difícil falar de um lugar tão grande, e falar isso é o corpo gordo no Brasil. Acho que a gente nunca vai chegar nisso. Mas temos pistas de como começar realmente falar, sem que o corpo gordo só pare na saúde. Porque parece que não existe mais nada para além dele além da saúde, e isso é uma armadilha, é uma das armadilhas que é trazida pelo neoliberalismo. Que é esse lugar da doença. Mas antes dele, existe toda uma história e principalmente, sei lá, a gente vai esbarrar em questões de monstruosidade, de quando corpos gordos eram apresentados em circos e tudo isso... E aí vamos chegar na questão da raça, e aí porque corpos gordos de mulheres são tão mais tão mais cobrados do que os dos homens. Enfim, a gente tem um monte de coisa, e o que eu sinto em algumas pesquisas sobre o corpo gordo, que são poucos fazendo, mas, que partem do Brasil é que esbarram só na estética, esbarram só na mídia. E aí não consegue nomear outras coisas, porque parece que não dá conta também de lidar com esses assuntos, sabe. E aí parece que a gente só tá falando sobre estética, e a gente tá falando sobre um corpo colonizado, um corpo capturado, um corpo que foi desumanizado, e que ainda é porque viver... é um corpo abjeto...porque nada nada é para ele, né, na vida social nada para ele (Camila, conversa 2).

Camadas e camadas que se sobrepõem: raça, gênero, classe social, território. Efeitos que se articulam a essas diversas camadas: abjeção, captura, desumanização, exclusão, vergonha, nojo, desconfiança.

A gordofobia como processo complexo atravessa intensamente a vida de meninas e mulheres, sendo fortemente observada nos contextos familiares, escolares e de socialização. Fernanda, a respeito de sua infância, conta que

É claro que existia a coisa do preconceito. Já desde pequenininha, que eu sentia. Então não sei bem, se por uma característica de temperamento, eu nunca me detive muito nessas coisas. Mas tinha, as crianças da rua, na aula que eu fazia, de catecismo, todo dia quando eu saía do catecismo os meninos corriam atrás de mim na rua: “gorda, baleia, saco de areia” (cantando), isso rolava. Eu ficava até brava, eu não gostava exatamente, mas eu brincava com eles, nessa corrida ali pela rua. E era uma coisa que eu não achava muito agradável, tinha o meu lado que sentia, mas também eu dava risada daquilo, um pouco, a gente ria no final, fazia, ia brincar depois de bola queimada, enfim, não era uma coisa que fosse um absurdo. Talvez eu relevasse para sobreviver. (Fernanda, conversa 1).

Gorda, baleia, saco de areia. Quase que um mantra coletivo que atravessa nossas histórias desde um lugar compartilhado. A solidão aparece como uma questão também comum para crianças gordas, implicações para a construção de modos de socialização que, por muitas vezes, podem ser precarizados, tendo em vista os modelos de organização da vida social que, ao definir seus parâmetros do normal,

intensificam lógicas de exclusão por meio da localização da noção de abjeção a certos modos de expressão da diferença:

[...] eu tinha uma coisa de que eu era uma criança um pouco solitária, né. Então na escola as crianças às vezes não queriam brincar comigo, eu muitas coisas eu não entendia, hoje eu vejo que tem muito a ver com isso, por eu ser aquele corpo fora do padrão, que as crianças... mesmo depois quando eu fui pro ginásio, também tinha uma coisa de uma discriminação, assim. Mas isso não deixou de... não me impediu de viver, como eu via, por exemplo, nas minhas primas, que nunca queriam sair de casa, não tinham amigos, que não saíam, que não namorava. Eu saía, paquerava, tinha amigos... agora, quando entra no campo da sexualidade... Tinha uma coisa ali, que eu não conseguia nunca namorar ninguém, exatamente. Os menininhos na época que eu comecei a sair, ainda bem novinha, os menininhos não me tiravam pra dançar. Então, essa coisa que você vai ficando num limbo (Fernanda, conversa 1).

Também, nesse sentido, Camila nos diz de uma infância atravessada pela solidão de um corpo não circunscrito a um referencial normativo, dizendo ainda dessa relação de um corpo hiper vigiado:

[...] então também uma infância muito sozinha, assim, nesse lugar. E, e aí eu lembro que eu tinha uma outra relação com o meu corpo, é... de fato eu não fui...eu tive uma idade que eu não fui gorda, gorda, mas eu fui... que eu não fui... que eu tinha barriga, né? Tipo parecia que eu era até frágil demais quando eu era muito pequena, mas depois teve o lance da barriga e tal, e aí que começou a gerar toda uma problemática, sobre o meu corpo né... 'ah você tem barriga, você tem que usar maiô', tipo, é uma criança com barriga, você tem que usar maiô, não pode mostrar a barriga. E olha, era só uma criança com uma barriga, até porque criança tem barriga... E aí quando eu chego... e quando eu tô lá [no Rio de Janeiro] a gente anda de chinelo, anda de roupa de calor, mostra mais o corpo... e aí quando eu chego aqui [em Sorocaba] é quase como colocar um manto sobre o meu corpo, né... então não pode andar de chinelo porque vão achar que você está desarrumado, tem que... não pode mostrar o corpo, porque o corpo não tem que ser mostrado, tem que alisar o cabelo, você tem que emagrecer... e aí como eu passei a pré-adolescência, e é isso, a pré-adolescência e a adolescência é um período muito difícil na nossa vida, e aí, quando eu menstruei foi também, 'ah, agora você tem que usar sutiã, você menstruou'. E aí, é..., são coisas que eu ficava assim, mas pra que, por que esse povo tá falando do meu corpo? (Camila, Conversa 1).

A dimensão da solidão, da exclusão, de um corpo não conformado, equivocado, aparece, na história de Fernanda e Camila, como aparece nas histórias da maioria das pessoas gordas. Evocando Preciado, faço a pergunta: quem defende as infâncias gordas? A que e a quem interessa o controle sobre os tamanhos e pesos das crianças? As lógicas do suposto cuidado estão direcionadas a um acolhimento ou a um processo marginalizante, moralizante e individualizante?

Preocupam-se com as crianças que excedem certo tamanho corporal, mas ocupam-se da denúncia das lógicas capitalísticas da alimentação, que ofertam uma infinidade de produtos ultraprocessados, ultracoloridos, endereçados ao consumo infantil? Qualquer programa, projeto, endereçado a um suposto cuidado com a saúde que não leve em consideração as dimensões coletivas que atravessam a constituição dos corpos é mera falácia comercial.

Camila conta uma experiência de violência vivenciada no espaço escolar, atravessada pela relação com o coletivo escolar, e com um adulto no exercício de sua função de educador, que merece destaque:

É importante que a gente fale, principalmente em âmbito educativo, porque ali que começa a coisa. E na escola a gente não escuta falar. E por sinal eu tive um professor que... eu lembro dessa cena até hoje assim, eu saí pra ir no banheiro e quando eu voltei, quando eu sentei na cadeira todo mundo levantou, e até meu professor levantou. E... o professor você espera que ele, que ele não faça o mesmo gesto. Que ele olhe e fale, pô gente, é errado, não é legal. E ele, tipo, foi combinado ali e ele achou ok aquilo. [...]Jessa cena pra mim é viva, é muito viva. E eu acho que o que me deixa mais chocada não foi meus colegas, mas o meu professor ter feito. Então... É... é... Enfim, eu acho que o campo educacional, isso tem que ser falado, sabe? Porque às vezes esse estigma já vem da família né, e a escola é a educação perante a sociedade. Então... ali nascem muitos traumas que depois a gente fica atrás de vocês psicólogos (risos) pra resolver. (Camila, conversa 2).

Essas relações, que aparecem nos relatos e memórias infantis, também são observadas ao longo da história de vida dessas mulheres, como podemos acompanhar nesses trechos das conversas. Fernanda conta de sua experiência na adolescência, quando fazia aulas de dança em uma escola, e conhece um professor que a valoriza em sua qualidade de dançarina, e os tensionamentos relativos a sua visibilidade nas apresentações:

E aí ele começou a entrar em conflito com as professoras da escola, porque aí quando ele foi montar a apresentação de final de ano ele me punha pra frente, e elas falavam, não, ela não vai dançar na frente. Ele falava 'vai, ela vai dançar na frente, ela é a melhor aluna'. E aí, eu via esses conflitos, e talvez foi ali que eu me dei muito conta, assim, frontalmente, do que estava acontecendo (Fernanda, Conversa 1).

Camila traz de maneira contundente a relação da gordura com os espaços institucionais, experienciando situações que a fazem pensar nesse campo da individualização da questão de ter um corpo considerado inadequado, que ocupa

espaço, que precisa diminuir. Um corpo visto como impotente, adoecido, hipervisibilizado:

A questão da gordura, eu acabo sentindo bastante, eu senti bastante na escola, eu acho que é nesse grande cerne que se abre, que é o que a sociedade é, e você perceber que crianças e adolescentes são tão maléficos e, e que a gente pode ser tão maléfico, né, então eu também tenho culpa no cartório. É... E no trabalho formal, foi sempre uma questão. Mas eu também não sabia falar, porque eu achava assim, que eu tinha que diminuir meu tamanho, que meu corpo era errado, que eu tinha um monte de problema. Mesmo eu não tendo problema, mas é um corpo sempre cotado pra ter problema, pra adoecer. E se ele não adoecer por si, ele adoecer pelo externo né. E aí, na arte, isso existe. Existe sim a gordofobia, ela tá ali, ela é um pouco mascarada, assim, porque parece, 'ah não, artista e corpo'... Mas não, ela tá ali (Camila, conversa 1).

A ideia de que certos corpos têm que diminuir aparece fortemente, como uma lógica que atravessa constantemente as experiências de vida de mulheres gordas, um corpo que precisa diminuir para caber num sistema que oferta certos modos de produzir-se como corpo, mais adequados em relação a outros.

E aí eu vi meu corpo sendo tolhido, quase que moldado. E por muito tempo, eu tentei me moldar... então, eu passei uma adolescência toda tentando ser uma coisa que eu não era, tentando diminuir meu tamanho, tentando diminuir o tom da minha voz, tentando modificar o meu sotaque, tentando modificar... tipo assim, você só pode falar se partir desse lugar da certeza ne, que parte desse viés universal ne, de quem pode falar e de quem não pode. E... e aí eu fui me tornando uma pessoa mais, acho que mais racional, mas ao mesmo tempo muito incomodada com tudo (Camila, Conversa 1).

Diminuir para caber.

Diminuir para não incomodar.

Diminuir para tornar-se visível, num mundo que toma a corpulência de mulheres gordas como um excedente do visível permitido, acarretando, por sua vez, em lógicas de invisibilização, controle, normatização.

É certo que tais experiências produzem efeitos. Neste sentido, chama a atenção nas conversas alguns destes que, ao longo da trajetória de vida e produção artística de Fernanda e Camila, serão retomados como condição e material de produção. Efeitos que enrijecem os corpos, que os fazem parar de dançar, que os fazem não se permitir descansar.

a violência é tão enorme, que realmente enferrujou as minhas juntas (Fernanda, Conversa 1).

Um corpo que vai sendo tolhido, travado, em nome da prerrogativa hegemônica que o toma em sua negação, sendo que o processo de o tomar desde o campo afirmativo da potência, do possível, diz de um longo processo, o processo de uma vida, num contrafluxo. Vejamos o que nos contam as artistas sobre estes efeitos:

[...] só pra eu contrapor um pouco do que eu disse, de 'ai eu não ligava', mas é claro que tem uma coisa que é tão violenta, que eu era adolescente, e eu e a minha irmã íamos em festinhas, a gente dançava a noite inteira, começava dançando, fechava as festas dançando. E com o tempo, e eu só percebi isso muito tempo depois, mais recente, assim, eu fui parando de dançar. E aí chega uma hora que eu vou em festa e não danço mais. E aí, isso que eu tô falando só mais recentemente que eu percebi, isso, que eu parei de dançar. E... isso foi muito duro pra mim, de perceber, assim, que, realmente, essa coisa toda teve uma força, que, apesar de eu não querer, ela me travou (Fernanda, Conversa 1).

[...] quando eu comecei a performar eu entendi isso, e aí eu comecei a fazer as performances, e eu sentia, e em muitos momentos, que eu propunha coisas pra performance, que eu na hora de fazer... não é bem porque o corpo era travado, mas era uma trava, eu achava que eu estava sendo excessiva na ação, e não conseguia ir à ação até o fim dentro do que eu tinha planejado (Fernanda, Conversa 1).

E esse corpo que se torna rígido, esse corpo que se torna... que se fecha, esse corpo que não se sente pertencido (Camila, Conversa 1).

Efeitos de rigidez, de fechamento, de sentir-se travada. Estratégias para sobreviver, que cobram um preço. Um corpo que não descansa, que não deve incomodar,

[...] eu sempre fui uma pessoa que nunca quis incomodar. Eu tenho isso muito forte, entendeu. Então é claro, que porque eu me sentia um incômodo. Então eu sempre fui aquela pessoa que eu... piso leve sabe, eu não grito [...] Quer dizer, é um corpo que é um corpo que é tão contido, que nem dormindo eu relaxo. Tanto que muitas vezes, e ainda hoje, eu acordo com o braço doendo, os dois braços, porque eu fico reta na cama. Eu não quero incomodar... você entende como isso é forte, é uma coisa da vida, assim, eu não sei... com tudo que eu faço eu não consigo me libertar disso entendeu. É difícil para mim... [...] É um corpo que não relaxa, ele tá sempre contido (Fernanda, Conversa 2).

Mas hoje eu percebo que isso é uma coisa desse corpo contido, que não quer incomodar porque sempre se sentiu demais... grande demais entendeu. Um incômodo, um estorvo. Então, esse corpo que aprendeu, né, a ser leve... então eu acho que a Natureza da Vida, essa performance que é muito positiva tem um pouco a ver com isso, é até um pouco triste assim entendeu, quando eu constato isso assim, que eu não tenho essa força de talvez, ir lá e berrar alto. Mas, enfim, tá no corpo a gente não tem como... [...] Eu não sei se um

dia eu vou deixar de ter esse registro, entendeu, de ser esse corpo que tem que pisar leve porque ele incomoda tanto, a presença... só a presença incomoda tanto sabe. E aí de alguma forma é uma forma que você realmente encontra uma estratégia para ter a tal da passabilidade né, entendeu, você ser um corpo que apesar de, você pode ser aceito (Fernanda, Conversa 2).

[...] o que significa pro corpo gordo se permitir cansar porque é um corpo visto como preguiçoso, cansado, como 'aí você não consegue nem andar até a esquina', é um corpo lento, né... e aí o que é também parecer que é, realmente eu tô cansada, realmente não dou conta, né. Então, parte de tudo isso. E aí eu tô experimentando, eu também tô tentando ser mais... como que eu posso dizer...também não ficar me cobrando, de ter um pouco mais de entendimento de que vai mexer com certas coisas que eu nem sei o nome (Camila, conversa 1).

Esses efeitos também se materializam em um saber localizado deste lugar de corpo negado, combatido, por vezes interceptado em sua possibilidade de experimentações. Fernanda conta dessa experiência localizada de um saber encarnado, ao falar da relação com o nu em muitas de suas produções artísticas:

Um corpo negado né, abjeto mesmo. É muito forte né, Ruth, na realidade eu acho que cada vez eu tenho mais consciência assim, do quanto realmente esse olhar para o corpo gordo é um olhar da abjeção mesmo assim, sabe.... eu acho que cada... Eu sei né, claro, disso, eu sei, eu sinto no meu corpo, mas cada vez eu sei mais disso sabe, [...] quando você tem um corpo nu que é dentro do padrão, aí ele vira esse objeto de consumo, então...tem o: aí que absurdo o nu, mas tudo bem, é um corpo tão bonito, eu vou consumi-lo. Agora quando o corpo ele é fora do padrão então ele não pode se mostrar não pode nem existir na realidade (Fernanda, Conversa 2).

O desafio de olhar para os efeitos das lógicas de normatização dos corpos e seus efeitos nos impele também a buscar quais as saídas que vêm sendo inventadas e produzidas, considerando que a resistência dos corpos existe e se exerce paralela e concomitantemente às investidas do poder sobre os corpos. No contexto das conversas, chama a atenção a importância da dimensão da coletividade no enfrentamento dessas lógicas, bem como a necessidade de um olhar que possa relacionar o que se passa ao corpo às dimensões relativas ao contexto social e histórico-político no qual vivemos.

Eu acho que é cada vez mais importante que a gente tire essa coisa individual que a gente tem que resolver todos os problemas, porque muitos problemas vêm desse sistema que a gente vive. Assim, não que a gente não tenha questões íntimas e questões das nossas responsabilidades, mas nem tudo é. É difícil de controlar... e como a gente pode se ver além? Como uma subjetividade, que foi criada em cima da violência, e da dor, se vê além disso? E aí eu acho que eu começo ver meu trabalho, que... e de perceber que é muito fácil me ver junto à dor e à violência, e o quanto é difícil me ver diante de uma coisa de acolhimento, de cuidado de amor, de possibilidade de

pertencimento. E aí eu começo a perceber que eu não quero falar diretamente sobre gordofobia. Porque é também habitar um lugar que... É que nem esperar de uma pessoa negra que ela fale só de racismo. E ela só pode falar sobre aquilo. Sendo que não foi ela que inventou aquilo. E não foram as pessoas gordas que inventaram a gordofobia e ... é isso de sempre lidar com o problema dos outros, né. É basicamente isso. E aí, eu percebo que se eu quero que se eu quero criar... eu vou passar pela dor, né. [...], mas que eu quero também... se eu for passar pela dor, eu também quero ir além da dor (Camila, Conversa 1).

Portanto, interessa pensar em como ultrapassar o campo individual, romper as barreiras moralizantes que localizam no sujeito individual a responsabilidade pela ‘resolução’ das questões que atravessam o corpo. Além disso, como deslocar o discurso das corporalidades dissidentes de uma história unicamente vinculada à dor, e à violência, para alcançar outras possibilidades dessas experiências, que nos permitam existir coletivamente, resistir coletivamente. A esse respeito, Camila fala de uma coreografia que se produz em coletividade, que permite ampliar a visão, ao mesmo tempo em que permite compreender que a dimensão da aceitação dos corpos, atualmente utilizada como *slogan* do ‘ame a si mesma’ capturado pelas tramas capitalísticas, pode se configurar como uma armadilha, quando não tomado em sua dimensão complexa:

[...] tem um lance das pessoas acharem que o tipo de conquista individual é uma conquista de uma coletividade, e as coisas só mudam em coletividade. É uma coreografia... eu gosto de ir pelo lance da coreografia né, de um tipo de performance que a gente faz. E aí essa coreografia, quando modificada em coletivo e aí ela se altera. [...] Então eu acho que tem um lance da conquista individual, que é trazida também por esse lugar do neoliberalismo, que parece que Nossa então agora os gordos... todo mundo... e na verdade não... tipo é uma conquista pessoal, é uma é uma coisa que ocorre com você, mas se você vai conversar com outras pessoas ou dependendo da área também, não vai estar... Porque a pessoa vai estar ali ruim, ou vai estar super querendo emagrecer. E aqui também, engordar ou emagrecer nem é a questão, mas é viver, é viver nesse mundo (Camila, Conversa 2).

A pesquisa artística de Camila Fontenele, *Camuflagens para descansos*, nos indica também caminhos possíveis para esse enfrentamento, ao tensionar nos traços e formas de seus desenhos, a relação entre corpos gordos deitados e sua aparência com montanhas, vulcões, questionando certa exigência de movimento, agilidade, eficácia, próprias de uma lógica capitalocêntrica pautada na produtividade dos corpos.

Figura 16 - Descanso na cama / Parcelada em 12x no cartão sem juros, Camila Fontenele, 2020



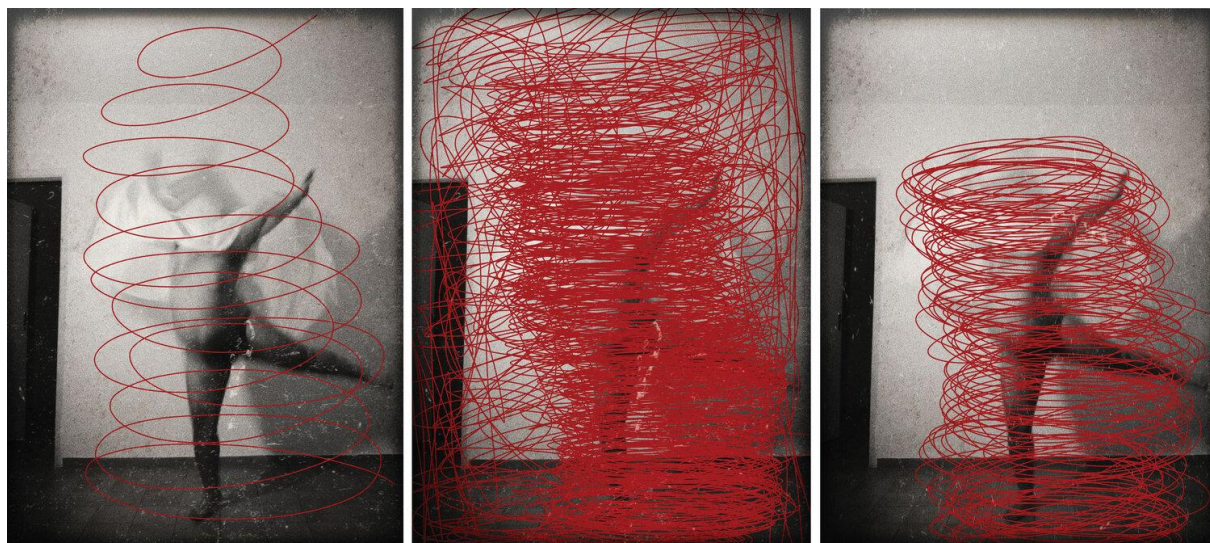
Fonte: <https://www.camilafontenele.com>

E aí o que me vem é que corpos gordos deitados, eles se camuflam né, se tivesse uma grande montanha ou um grande vulcão, teria como se camuflar né... enfim... e aí eu comecei a fazer essas conexões do corpo gordo com a montanha, com o vulcão, com a onda, com a lombada...com outras coisas que estão ao nosso redor, e de como essas curvas, esse volume... e o que significa também estar na horizontal né? Principalmente a um corpo que já é estigmatizado como lento, como inerte, como algo que não tem velocidade. E o que significa buscar o descanso de um corpo que já é estigmatizado dessa forma? Talvez eu não deveria estar procurando o movimento, né? (Camila, conversa 2).

Lucrecia Masson, em sua obra *Epistemología Rumiante* (2017), apresenta, desde seu encontro com as vacas da infância, outras propostas de pensar a ciência desde corpos gordos, corpos que ruminam, que negam a rapidez e apostam na lentidão, no descanso, na não eficácia frente a um sistema que somente engole, não digere, não degusta: “El método ruminante es: lento, perezoso, poco productivo, poco sexy, grande, excesivo, de cuero muy duro, poco delicado, poco refinado, camina lento, es ocioso, dejado, abandonado en sus formas” (MASSON, 2017, p. 19).¹³

¹³ O método ruminador é: lento, preguiçoso, pouco produtivo, pouco sexy, grande, excessivo, couro muito duro, pouco delicado, pouco refinado, anda devagar, é ocioso, abandonado em seus caminhos. (MASSON, 2017, p. 19.) (tradução nossa).

Figura 17 - Girar (um corpo) em torno de si mesmo, Camila Fontenele, 2020.



Fonte: <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>

Ruminar, como quem gira um corpo, em torno de si mesmo, como nos provoca Camila em suas fotografias, que nos indicam um giro marcado por espirais, linhas múltiplas, que implicam em uma firmação desse corpo como coletivo, que pode escapar às lógicas da individualização para tornar esse corpo um corpo comum, anônimo, e assim, de todas nós. Um corpo que gira é um corpo em movimento, um corpo que inventa novos modos de habitar o mundo.

Criar, coletivamente, outras coreografias e ritmos para um outro mundo possível, que contemple as dimensões da diferença como constitutiva, que permitam a retomada do corpo como território fértil para a construção de outros olhares, outros modos de existência.

Lucrecia Masson (2017), ainda em sua propositura de uma epistemologia ruminante, conta que as vacas sabem que, diante de uma tempestade, começam a correr até se reunir para sobreviver à tormenta. Movimento que implica em agrupamento, como estratégia para sobreviver.

El rumiante incorpora a su método la percepción corporal, y si la tormenta será brava sabe que solo se salvará reuniéndose con el resto de vacas, agrupándose. Las vacas afrontan la tormenta en movimiento y aguardan juntas. Mi padre que trabaja con vacas desde que tiene memoria, me contó que ellas predicen las tormentas de granizo, que son las tormentas más duras, que destruyen sembrados si están muy altos. Las vacas saben que caerá piedra y empiezan a correr por el campo, ellas generalmente no corren, pero cuando caerá piedra saben lo que hay que hacer. Corren desesperadas por el campo, de una punta a la otra, me explica mi padre. De esta manera

todas están enteradas de lo que se viene. En el momento de estar casi por caer la piedra, se agrupan en círculo resguardando las cabezas, un círculo de vacas que agachan la cabeza y ponen el lomo para soportar la piedra. Así las vacas se salvan, juntas, y sus lomos curtidos soportan la piedra. Si se han encontrado, ninguna morirá. Los lomos se golpean pero resisten. (MASSON, 2017, p.24).¹⁴

Apostar no coletivo como possibilidade de seguir vivas. Apostar na dimensão de bando, matilha, baleal, manada, como o que permite existir, diante de tantos processos sociais que objetivam o apagamento das diferenças em nome da manutenção dos padrões por meio dos quais se classifica e hierarquiza a ordem do mundo. Insistir, coletivamente, numa botânica dos corpos, em contraponto às monoculturas de vida.

¹⁴ O ruminante incorpora a percepção corporal em seu método, e se a tempestade for forte, sabe que só se salvará juntando-se ao resto das vacas, agrupando-se. As vacas enfrentam a tempestade em movimento e esperam juntas. Meu pai, que trabalha com vacas desde que se lembra, me disse que elas preveem tempestades de granizo, que são as tempestades mais fortes, que destroem as plantações se forem muito altas. As vacas sabem que cairá pedra e começam a correr pelo campo, geralmente não correm, mas quando vai cair pedra já sabem o que fazer. Elas correm desesperadas pelo campo, de ponta a ponta, meu pai me explica. Desta forma, todas estão cientes do que está por vir. No momento em que a pedra está quase caindo, elas se reúnem em círculo protegendo a cabeça, um círculo de vacas que abaixam a cabeça e colocam as costas para apoiar a pedra. Assim as vacas são salvas, juntas, e seus lombos curtidos sustentam a pedra. Se elas se encontram, nenhuma morrerá. Os lombos são atingidos, mas resistem. (MASSON, 2017, p.24) (tradução nossa).

Capítulo 3 – Perder o medo de pesar

Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. Esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires. Trajetos e devires, a arte os torna presentes uns nos outros; ela torna sensível sua presença mútua e se define assim, invocando Dioniso como o deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento. (DELEUZE, 1997, p. 79).

*Animalidades, botânicas.
Uma cura em mim.*

*Dançam:
Com o mar, com o público, consigo mesmas.*

*Atravessam as lógicas paralisantes, enrijecedoras,
Atravessam as travas.*

*Dançam seus corpos com outros corpos,
coreografando outras paisagens,
falando outras línguas,
inscrevendo os corpos em outras grafias.*



Figura 18 - A Natureza da Vida, Fernanda Magalhães - YVY Mulheres da Imagem, Tiradentes, MG, Brasil, 2017. Foto de Sara Gehren. Fonte: <https://performatus.com.br/dos-cadernos/a-natureza-da-vida/>



Figura 19 - Recorte de Eu, Baleia. Fonte: <https://camilafontenele.com>



Figura 20 - Laura Aguilar, Nature Self-Portrait #12, 1996. Fonte: Smithsonian American Art Museum
<https://americanart.si.edu/search?query=Laura%20Aguilar>



Figura 21 – Recorte de Eu, Baleia – Descanso do mar. Fonte: <https://camilafontenele.com>



Figura 22 – Laura Aguilar, Center 94, 2000. Fonte: <https://www.artnews.com/feature/laura-aguilar-who-is-she-1202684828/>

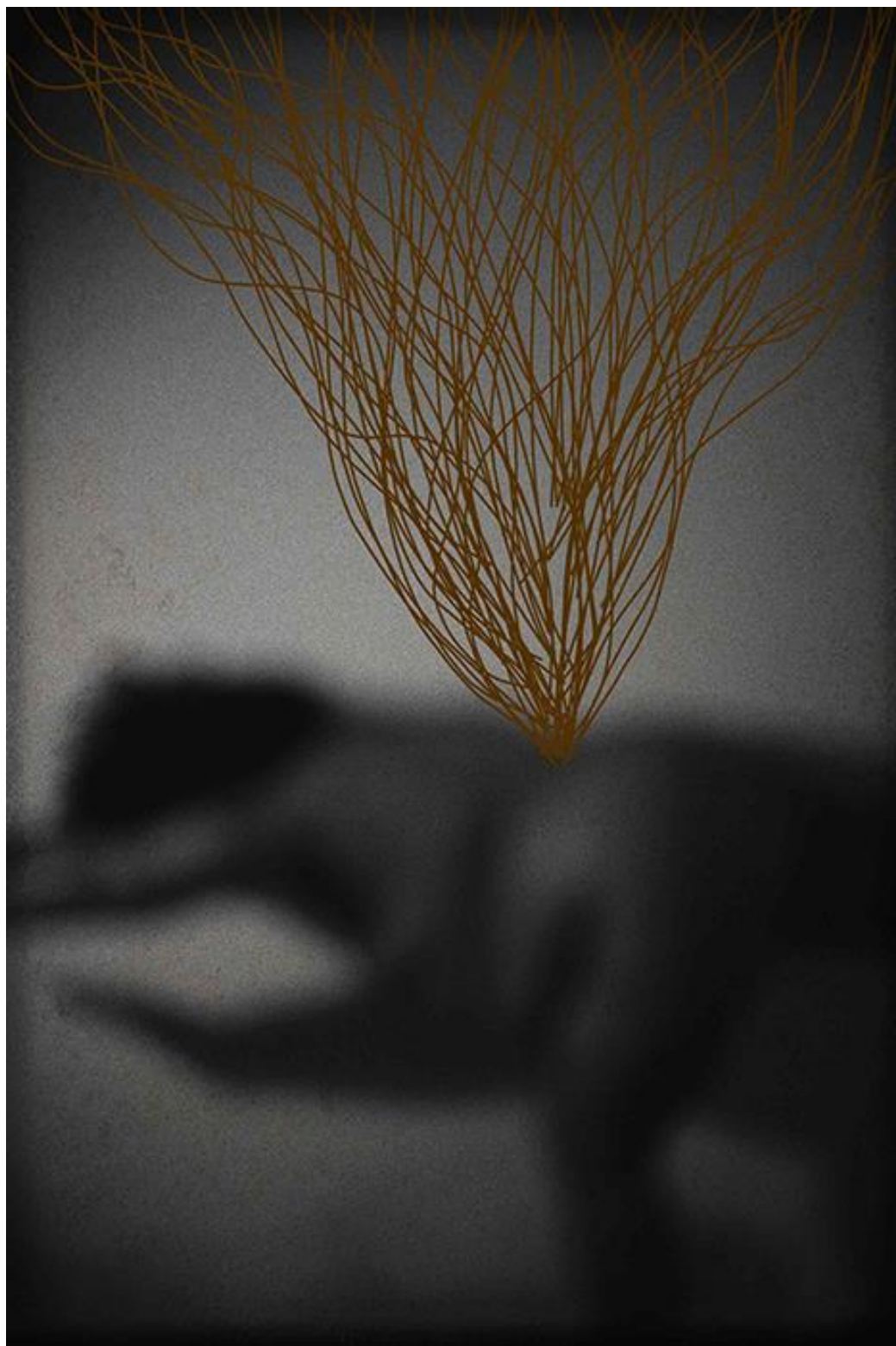


Figura 23 - Eu sumo daqui para existir em outro lugar 1, Camila Fontenele, 2020-2021. Fonte: <https://adelina.org.br/camila-fontenele-premio-de-fotografia/>

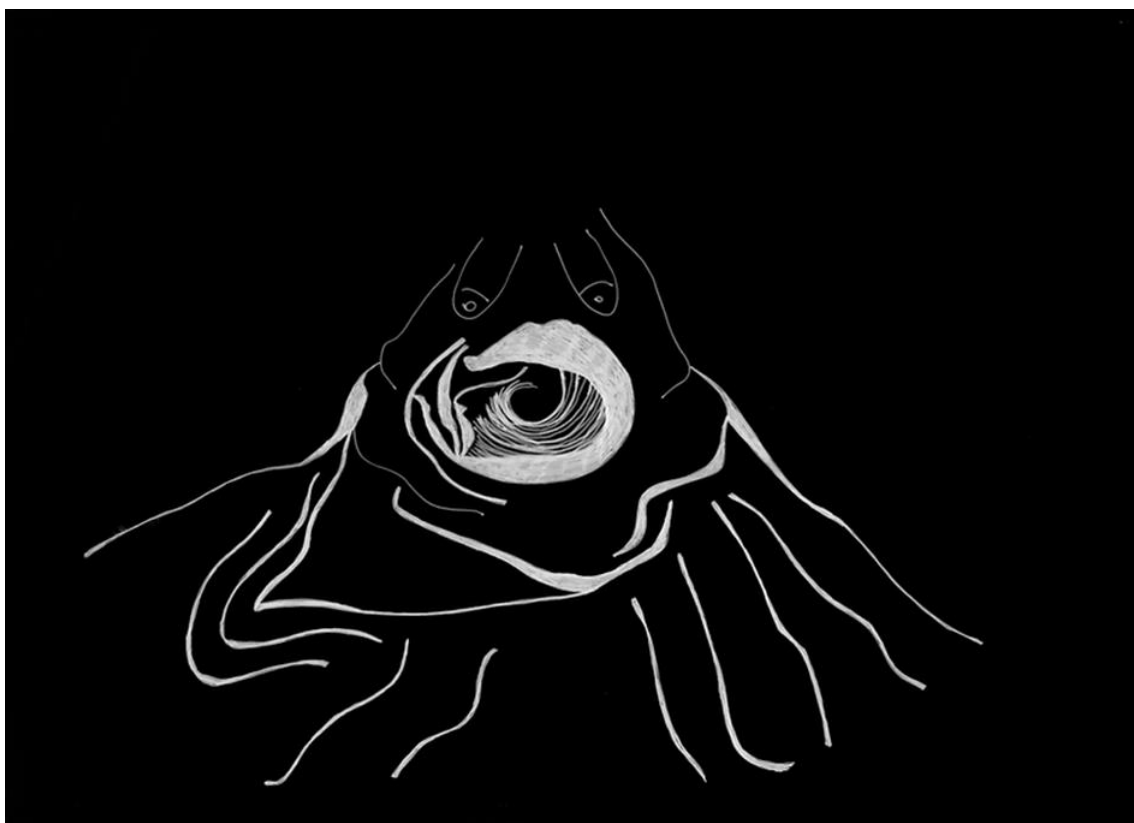


Figura 24 – Vulcão, Camila Fontenele. Fonte: <https://www.camilafontenele.com>

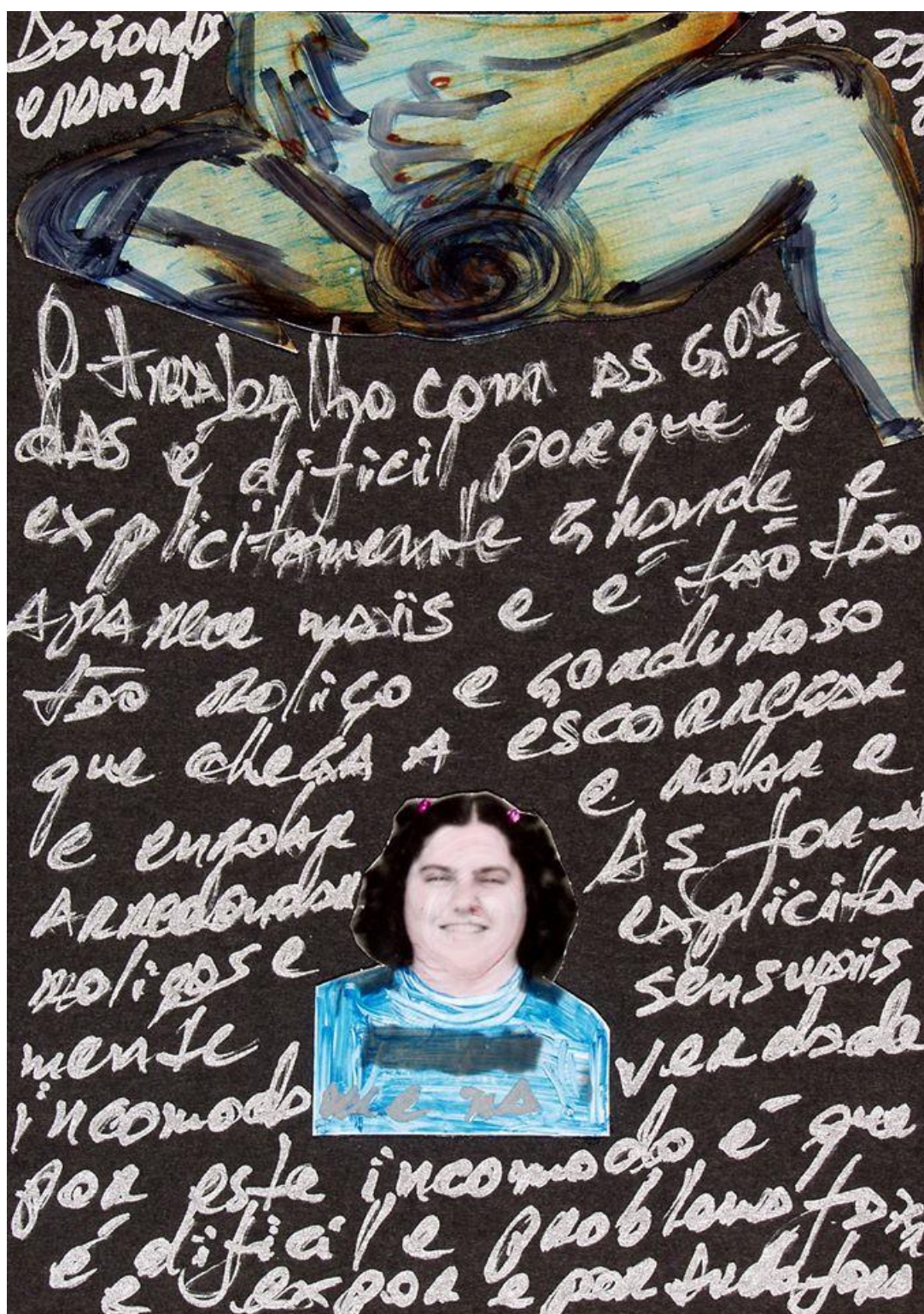


Figura 25 – Gorda 25, Fernanda Magalhães. Fonte: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-representacao-da-mulher-gorda-nua-na-fotografia/#perfil>

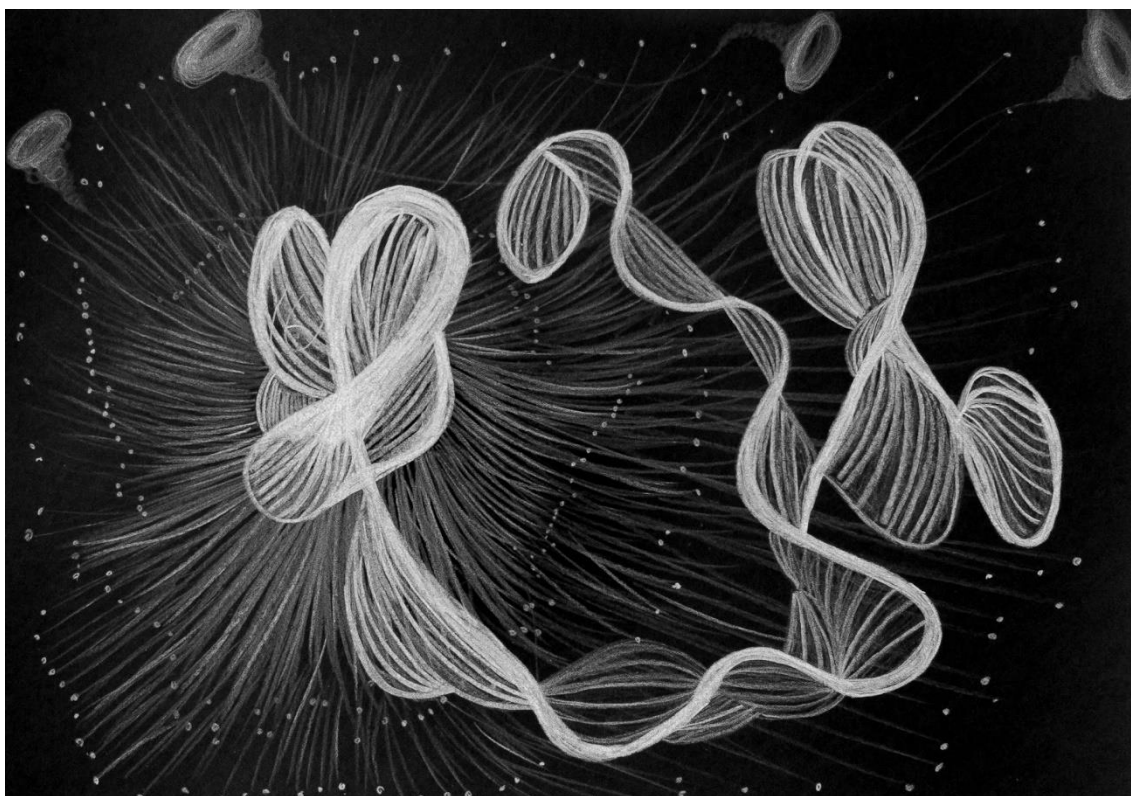


Figura 26 – Camuflagem para descanso 2, Camila Fontenele. Fonte: <https://www.camilafontenele.com>

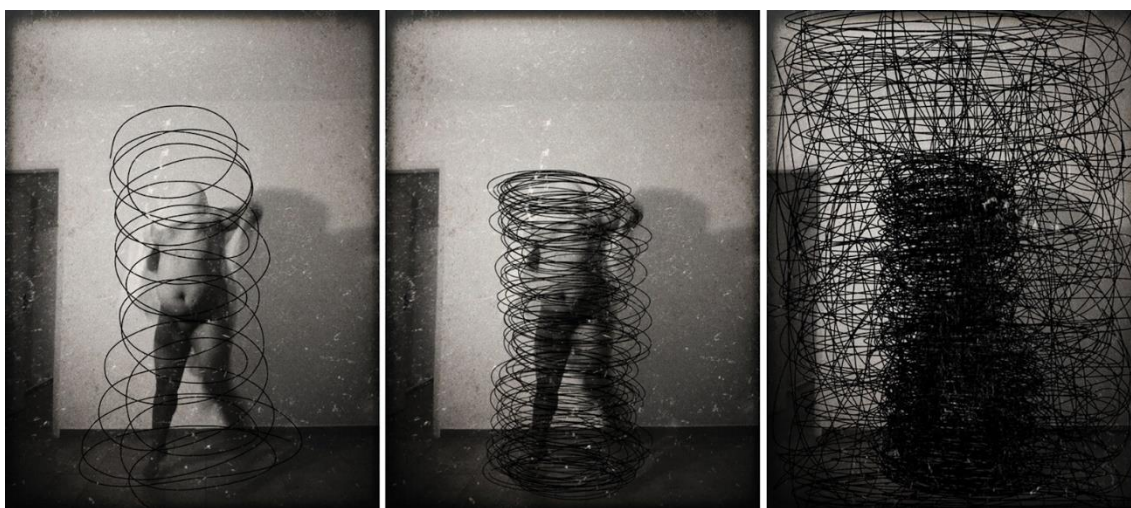


Figura 27 - Quando tudo deixa de ter esses nomes, quando nada mais me separa. Camila Fontenele, 2020. Fonte: <https://www.piscina-art.com/camila-fontenele>



Figura 28 – Eu sumo daqui para existir em outro lugar 2, Camila Fontenele, 2020-2021.
Fonte - <https://adelina.org.br/camila-fontenele-premio-de-fotografia/>



Figura 29 – Laura Aguilar, *Stilness 18*, 1996 Fonte: <https://www.artnews.com/feature/laura-aguilar-who-is-she-1202684828/>



Figura 30 – Gorda 13, Fernanda Magalhães. Fonte: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-representacao-da-mulher-gorda-nua-na-fotografia/#galeria>



Figura 31 – Performance Grassa Crua, Fernanda Magalhães - Foto de Tainá Bernard. Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/grassacrua-fernandamagalhaes>



Figura 32 – Ave de la obscuridad, Erika Bulle - Fotografía Mario Patiño. Fonte:
https://www.instagram.com/p/CBdXEi1jURB/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA
--

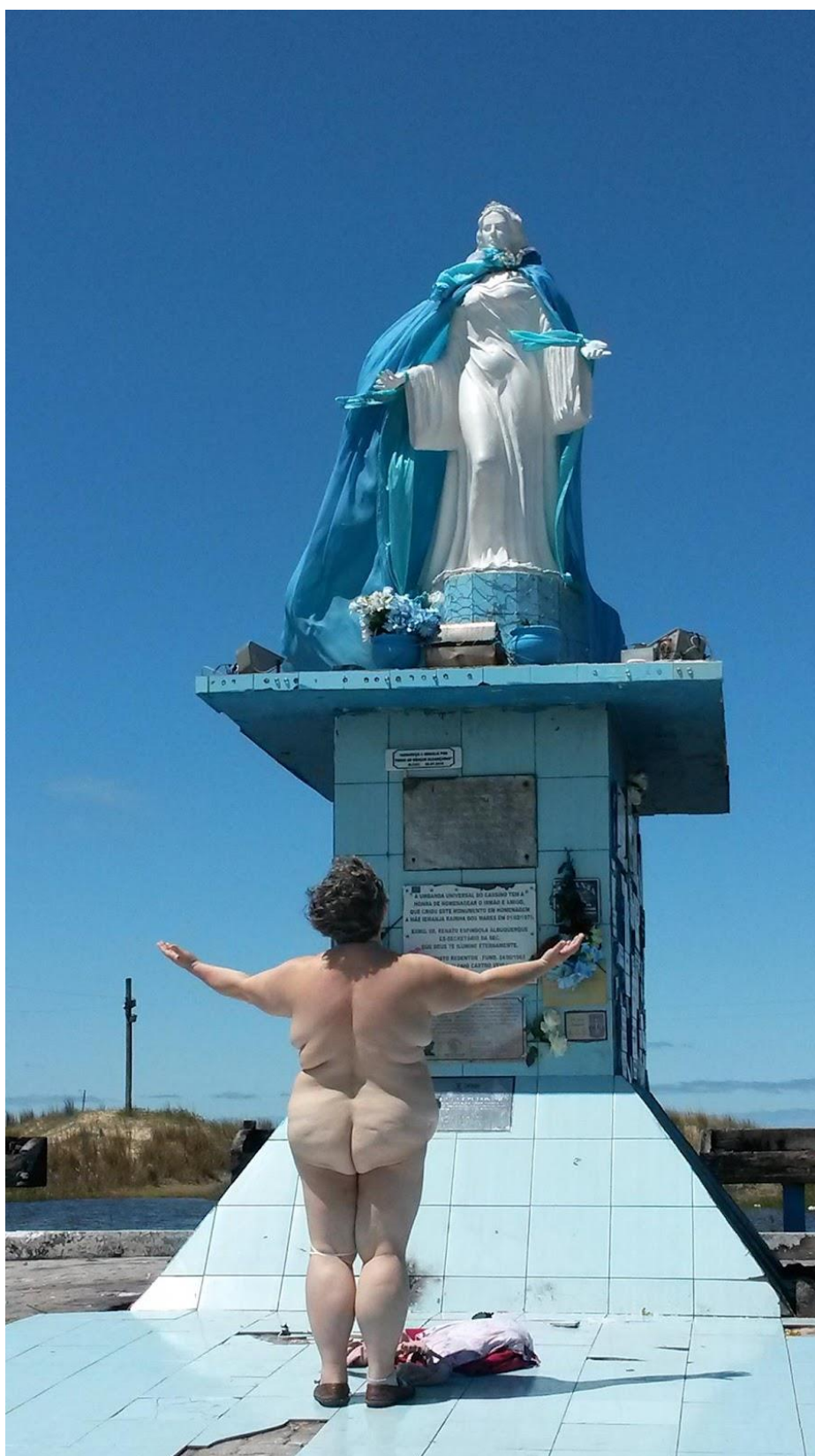


Figura 33 – Fernanda Magalhães, A Natureza da Vida, Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil, 2015. Fotografia de Cláudia Paim. Fonte: <https://performatus.com.br/dos-cadernos/a-natureza-da-vida/>



Figura 34 – Fernanda Magalhães, A Natureza da Vida, Silo, Londrina, 2013 por Graziela Diez. Fonte: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-natureza-da-vida/#perfil>

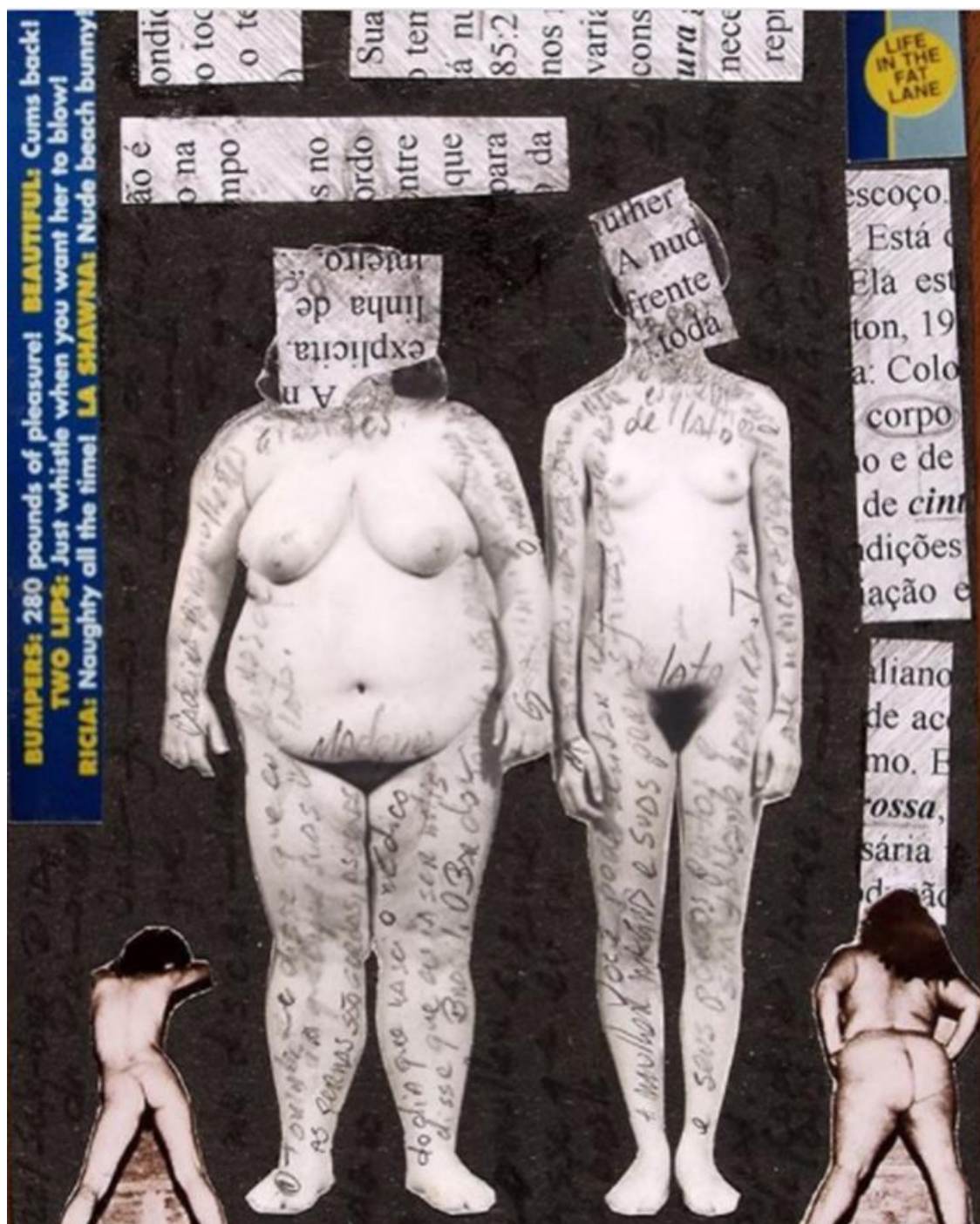


Figura 35 – Gorda 3, Fernanda Magalhães. Fonte: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-representacao-da-mulher-gorda-nua-na-fotografia/#galeria>

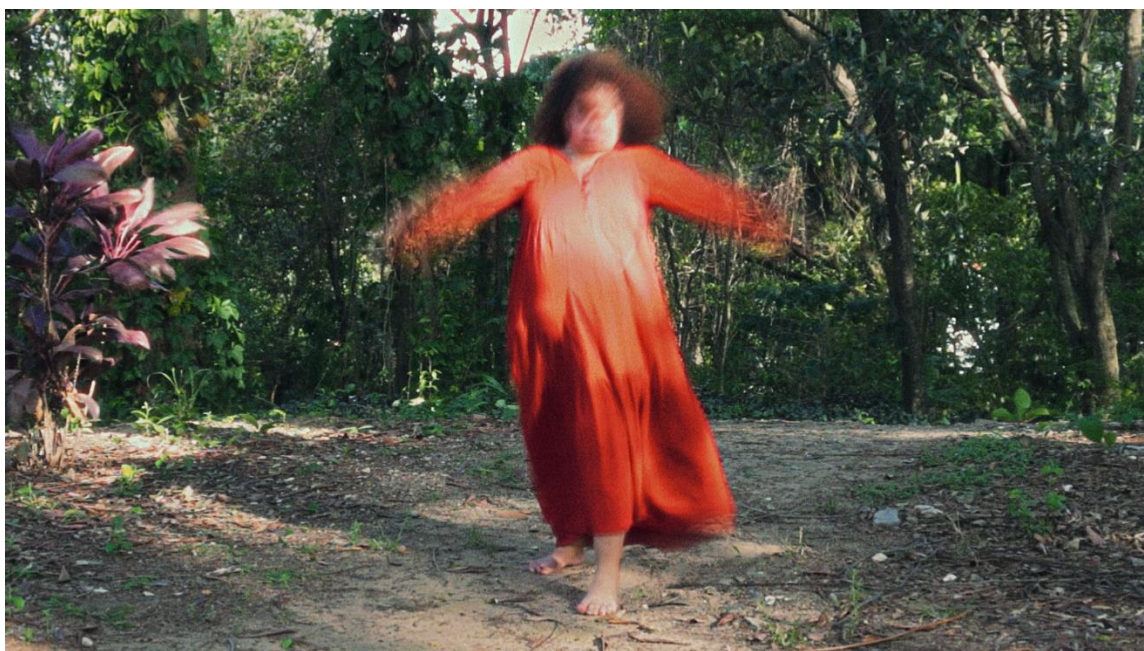


Figura 36 – Travessia para chegar em um lugar que ainda não tem nome 1, Camila Fontenele. Fonte: <https://www.camilafontenele.com>

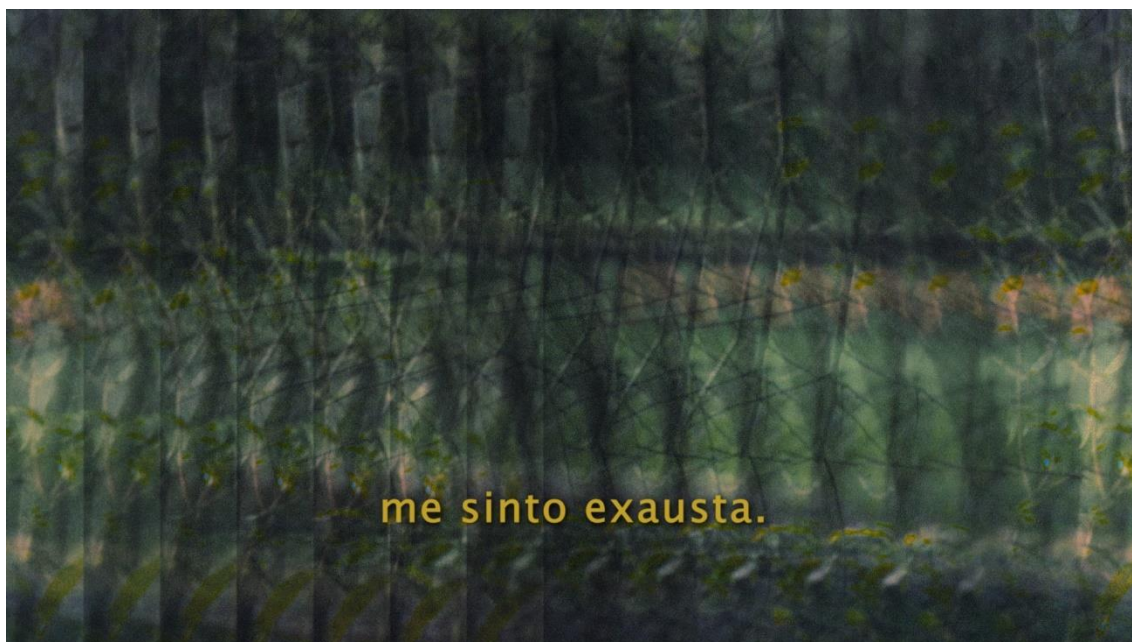
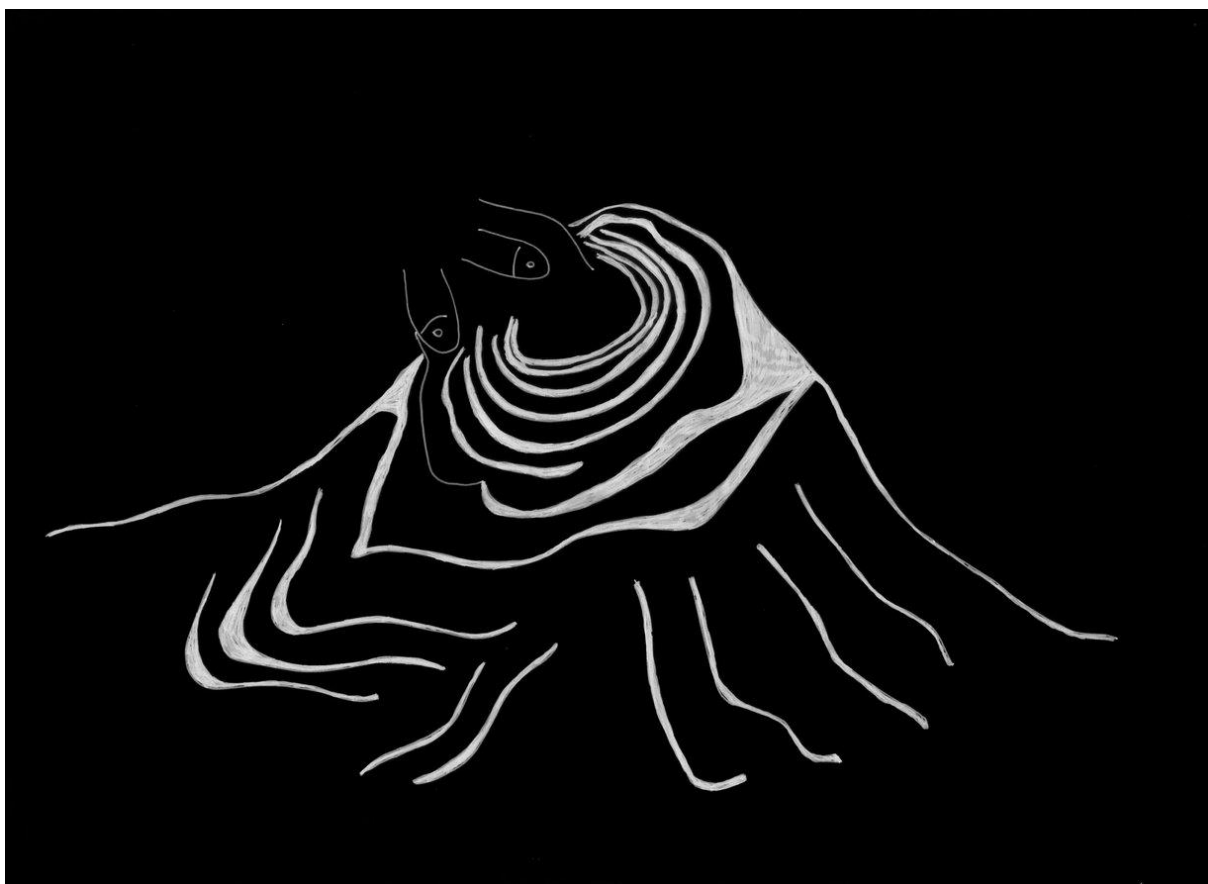


Figura 37 – Travessia para chegar em um lugar que ainda não tem nome 2, Camila Fontenele. Fonte: <https://www.camilafontenele.com>

Capítulo 4 - Viver como quem transborda: costuras entre arte e vida

*Frente às monoculturas da vida,
inventar subjetividades florestas*

Figura 38 - Camila Fontenele, Vulcão não morre / Vira outra coisa que as pessoas não entendem - N.2, 2020



Fonte: <https://www.camilafontenele.com>

[...] e como eu produzo descanso pro meu corpo. [...] é um processo em aberto, desse corpo que ele quer isso assim, ele percebe que pra sair desses processos assim, ele requer uma camuflagem. Se camuflar. Também faz parte da estratégia. [...] Eu acho que eu tô nessa busca do que seria se camuflar, ou do que seria experienciar a camuflagem com a intenção do descanso. Pensando nos vulcões, que eles não estão mortos, mas eles estão adormecidos. E... e é isso assim, de poder retornar à vida, quando for preciso retornar a ela de uma forma mais ativa, de uma forma mais possível também, né, porque eu acho que é importante a gente lidar com as nossas raivas né. eu costumo dizer que o vulcão é uma montanha com muita raiva, então... E aí vem toda uma força do centro da Terra e as coisas acontecem. [...] Não é só sobreviver, mas é querer estar vivo, desejar construir, desejar, sonhar, né. E o quanto é difícil, o quanto às vezes é insuportável... estar vivo, assim, estar... sustentar a vitalidade. E sustentar a vitalidade é também você saber descansar. (Camila, conversa 1).

Este capítulo tem como objetivo buscar as costuras possíveis entre processos de produção artística e a produção de modos de subjetivação. Que acontece, em termos de produção de modos de vida, produções de uma estética da existência, de si e de mundos possíveis, quando abordamos o campo artístico como terreno, componente, estrato, linha que pode vir a compor modos de viver?

O que a arte permite no campo das experimentações de possibilidades de afirmação da vida e potência das forças criativas? O que as produções artísticas comunicam, no campo estético-político, a outras pessoas e a quem as produz?

[...] às vezes a arte é infantilizada, dentro da academia, por parecer esse lugar assim: aí, da arte que parece uma criança sempre brincando, e não que essa imagem seja ruim, mas também a gente tem um estereótipo do que é o infantil. E aí eu achei interessante você trazer isso pra mim, sobre esses lugares possíveis, sobre uma possibilidade. Porque eu acredito que, eu acredito que a arte, a prática artística ne... tirando até um pouco, não dá importância da palavra arte, mas entender também que tem muitas coisas no meio desse nome e como ele se movimenta. Mas eu acho que a prática, esse fazer que acontece, ele vem muito disso, de um algo que transborda. (Camila, conversa 1).

Ao falarmos de arte, aqui, para além do sistema das artes consolidado, a tomamos também como um campo enunciativo, de produção constante. Tomamos a arte como um saber, uma forma de conhecimento, um manifesto e um modo de resistência, que tem a potência de captar a história, os modos de organização das relações sociais, produzindo sentidos, enunciados, discursos, modos de relacionar-se com o mundo em que vivemos (TVARDOVSKAS, 2008). Dessa maneira, mais que produzir representações da realidade, o campo artístico constitui imagens de uma complexidade polissêmica, que produzem relações de significados múltiplos, e que não se confundem com um retrato, uma representação da sociedade, mas que produzem o viver e a experimentação do campo social. A arte pode “criar um campo de pensabilidade fora do que orienta o pensamento entendido como representação” (BORGES, 2013, p.12).

Nesse sentido, tomamos a arte como elemento indispensável para a vida, pois não possui “nada de facultativa, e, embora não seja obrigatória, nem do ponto de vista das necessidades vitais imediatas nem do das relações sociais impostas, a arte demonstra, através de toda a sua história, a sua essencial indispensabilidade” (DAMISCH, 1984, p. 17). Além disso, vale ressaltar, juntamente com Linda Nochlin (2016), que o trabalho artístico ocorre em um contexto social, é parte integrante de estruturas sociais e está sujeito a certas definições, mediado e determinado por

instituições. A arte, portanto, não se confunde com a atividade livre e autônoma de um sujeito dotado de qualidades intrínsecas e permeado por influências sociais, mas está intimamente vinculada aos processos de construção de modos de subjetivação, de produção de visibilidades e dizibilidades que se produzem ao longo da história.

Hubert Damisch (1984), no *Verbete Artes da Enciclopédia Einaudi*, propõe uma análise das artes desde o ponto de vista analítico e político. Analítico pelo fato de buscar saber se, para além da dimensão imaginária freudiana da arte, elas poderiam efetivar uma modificação frente ao problema das determinações simbólicas, formais, teóricas, referentes aos materiais, o sistema e inclusive na relação específica com o real que a define. Político tendo em vista a necessidade de que toda produção artística deve buscar definir-se, em sua finalidade, frente aos sistemas de produção e exploração, bem como nas repercussões no nível das superestruturas. Nessa perspectiva, podemos pensar num estatuto da arte como eminentemente partícipe das possibilidades de transformação social, o que nos aponta, justamente, para a aposta trazida para esta tese, das artes como possibilidades de invenção e criação de outros mundos possíveis.

Assim, desde uma perspectiva ética-estética-política, compreendemos que o campo artístico tem a potência de produção também de modos de subjetivação que podem se configurar como disruptivos, dissidentes, linhas de fuga frente aos modos de vida cristalizados e hegemônicos, campos de resistência e inventividade frente às linhas duras que configuram o viver, e é justamente neste ponto que podemos pensar o encontro entre a psicologia e o campo das artes, configurando um território fértil de resistência e criação (STUBS, 2015).

Neste sentido, é na possibilidade que o campo artístico tem de proporcionar experiências sensíveis e singulares, concentrando uma série de valores, significados, símbolos culturais em uma obra, que reside parte considerável dessa potência inventiva e de resistência. Para além da palavra, da representação, da racionalidade, o encontro com uma produção artística tem a potência de nos comunicar intensamente o mundo, desde a experiência do sensível, tendo em vista que à sensação não cabe representar o objeto, “mas, antes, forjar uma diferença, um estranhamento, quebrando os esquemas de reconhecimento, de modo a gerar a autonomia artística, extrair a figura da figuração (CAVALCANTE, 2022, p.111).

Didi-Huberman (2006), ao falar do encontro com as imagens, afirma que a experiência com a imagem diz de uma experiência de abertura, imprevisível e inquietante, que não se reduz a um programa de pesquisa ou a certo saber ou sistema, visto que o olhar, uma operação do sujeito, é uma operação fendida, aberta e inquieta (MATESCO, 2016). Ainda que a experiência do encontro com a imagem demande certa teorização, contextualização e historicização, ela, em sua potência de inquietação, é impassível de apreensão ou submissão. “A imagem é uma passante”, e como tal, inesgotável e impossível de ser possuída. Ela nos atravessa, sendo esse atravessamento o que, em nossa perspectiva, possui a potência de produzir fissuras nos modos de vida que não permitem vibrar a vida. Neste sentido, a arte pode ser pensada como

um equipamento coletivo de subjetivação que pode, potencialmente, trabalhar na produção de modos de subjetivação inventivos e dispostos ao múltiplo, justamente por lançar linhas de subjetivação da ordem do sensível, do que não possui representação e do que ainda está porvir (STUBS, 2015, p. 220).

Dessa forma, funciona como um agenciamento que efetua conexões na produção de processos de subjetivação, sendo a subjetividade aqui compreendida como “produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais” (GUATTARI, 1992, p. 11), que, a depender de conjuntos de condições de possibilidades, podem emergir como territórios existenciais. Podemos, assim, afirmar, juntamente a Suely Rolnik, que “a subjetividade é a resultante da experiência do mundo em mim” (ROLNIK, 2017), e, nessa equação, o encontro com a arte em sua potência de invenção é um dos componentes possíveis nessa construção de territórios existenciais pautados na diferença.

3.1 O inevitável encontro - corpo, artes e vida

Trata-se de usar a matéria para compor uma sensação. Como inventar uma impressão com tinta? Como inventar um medo com sons? Não é uma matéria forjada para representar algo exterior, mas a invenção na própria matéria: “A arte é uma transmutação da matéria” (DELEUZE, 2003, p.45). (CAVALCANTE, 2022, p.111).

Figura 39- Corpo Re-construção ação ritual performance, Fernanda Magalhães



Fonte: Acervo de Fernanda Magalhães

Corpo marcado

Sulcos na pele

Estradas, trios, fissuras

Encontrar os outros de nós

A aposta, aqui, é justamente tentar mapear como a produção artística se torna um vetor para a produção de modos de subjetivação, considerando que “um dos elos entre arte e vida é a inventividade que as faz funcionar” (STUBS, 2015, p.152) e levando em conta os campos, tanto da produção artística quanto da produção de subjetividade, como tendo em si a possibilidade de se configurarem como fluxos inventivos que podem nos indicar caminhos para ultrapassar lógicas hegemônicas do viver. E mais, como o corpo de artista participa desse processo, sendo o corpo mesmo o espaço dessa produção.

Para esse mapeamento, a ideia é partir tanto de elementos trazidos pelas artistas nas conversas e no meu encontro de pesquisadora com as obras, quanto de elementos que nos auxiliem a pensar o corpo de artista e seu estatuto atual. Também interessa, considerando o marcador social de gênero que recorta essa pesquisa, pensar as dimensões da arte feminista, suas potencialidades e singularidades frente ao mercado da arte.

Desde os modos de vida considerados hegemônicos no contexto social que vivemos, a noção de uma subjetividade estética fica atrelada e encerrada na figura do

artista, o que acaba por diminuir as possibilidades de experimentação. Neste contexto, o modo de vida indivíduo ou sujeito moderno é o que se consolida, o qual é corolário de uma série de funções - corporais, institucionais - adaptativas ao sistema capitalista, ou seja, um corpo afirmado em sua função utilitária- pragmática, em detrimento de outras experimentações possíveis (ROLNIK, 2002).

Nessa política do desejo que consiste na redução da subjetividade à dimensão psicológica e racional e no banimento de sua dimensão estética, o que fica excluído é nada mais, nada menos, do que sua participação no processo de criação e transformação da existência. Se lembrarmos das duas palavras que existem em grego para designar a vida – zoé, vida em suas formas de organização, e bios, vida como potência de variação, ou seja potência de criação de novas formas –, constatamos que estamos diante de um tipo de existência no qual o que fica travado é a vida como potência de diferenciação e de invenção (ROLNIK, 2002, p. 8-9).

Como efeito dessa lógica, a dimensão da vida como potência de diferenciação, de invenção, vai sendo reduzida, promovendo uma separação entre vida e experiência estética, essa última sendo reservada a certos sujeitos apenas, separando a experimentação artística da experiência comum. Sobre essa relação separada que vai se constituindo entre vida e experiência estética, John Dewey (2010), em seu livro *A arte como experiência*, vai fazer uma crítica ao modelo que propõe uma separação entre a arte e os objetos e cenas da experiência do cotidiano.

Afirma que os fatores que elevaram as chamadas belas-artes para um patamar distante não surgiram no contexto artístico, e sua influência não se restringe às artes. O que vemos em museus, como “artefatos” culturais que são elevados como objetos artísticos, quando olhados em perspectiva, nos dizem de objetos criados para tornar a vida cotidiana mais simplificada, por exemplo: as cerâmicas, utensílios, tapeçarias, utilizadas no contexto da vida cotidiana, a pintura e escultura ligadas às construções arquitetônicas, a música e o canto como parte das práticas ritualísticas de grupos. Afirma o autor que ao longo da história é impossível desprender essas práticas artísticas de suas inserções na experiência do viver.

Ao tratar dos fatores históricos que separam as artes da vida, afirma que quase todos os museus europeus são também memórias do imperialismo e da ascensão do nacionalismo, criados para a exibição do poder do passado da nação, bem como da força de monarcas na conquista, oriundos das pilhagens na conquista de outras nações. Afirma que esses museus atestam a ligação entre a segregação da arte, o nacionalismo e o militarismo.

Também a ascensão do capitalismo contribui tanto para a ideia do museu como o espaço adequado para as obras, quanto na sua separação da vida comum. Isso também vinculado à figura do capitalista típico que, ao longo da história, vai acumular obras artísticas que, de alguma maneira, vão atestar sua boa posição como culto, superior. Essa lógica contribui para a construção dessa imagem, do status cultural superior. Damisch (1984), sobre esta questão, vai afirmar que

Através de suas instituições – museus bem “reais” das belas-artes e/ou das artes decorativas ou exóticas, bibliotecas, academias, conservatórios, escolas, etc –, a nossa sociedade traça uma nítida fronteira entre sectores, aos quais, por outro lado, atribui uma mesma conotação “artística”. Por exemplo os das “belas-artes”, eventualmente distintos dos das artes decorativas, da literatura, da música, e até mesmo da dança [...] (DAMISCH, 1984, p.27).

Damisch aponta que grande parte desta distinção é fortalecida a partir da dicotomia medieval das artes liberais e das artes mecânicas, havendo algo que sobrevive, na discussão moderna sobre o campo artístico, que vai separar as denominadas belas-artes das outras expressões artísticas, muitas vezes denominadas “artes menores”, “aplicadas” e/ou “decorativas”. A teoria medieval interessa na medida em que, ao propor essa distinção, acaba por contribuir com a problemática das reações entre trabalho intelectual e trabalho manual, numa perspectiva tanto ideológica quando social e política, que segue fazendo sentido para certo modo de funcionamento social atual.

As mudanças nas condições industriais foram, ao longo do tempo, colocando a figura do artista de lado, posto que este, frente à mecanização da indústria, não teria como trabalhar mecanicamente na produção de suas obras. Ficando menos integrados, pouco a pouco vai se construindo uma noção de um certo individualismo estético peculiar, muitas vezes exagerando nessa separação com as forças econômicas, chegando à certa excentricidade, o que, por conseguinte, acaba por contribuir com uma visão esotérica e independente dos produtos artísticos. Também a separação entre produto e consumidor na sociedade moderna acaba por criar certo abismo entre a experiência comum e a experiência estética.

Retomando a questão apresentada por Rolnik, articulando à discussão que Dewey faz sobre a relação da experiência estética com a experiência do comum, podemos pensar que o que se faz necessário é, justamente, buscar as possibilidades de conexão entre vida e arte, na perspectiva da experiência, aqui compreendida como

aquilo que vai possibilitar uma acentuação da vitalidade, uma espécie de “troca alerta com o mundo” (DEWEY, ANO, p.83).

Em que pese a relação com o corpo nesta discussão, Amelia Jones (2006) aponta para a discussão do corpo na arte, propondo um olhar para a história da arte e a crítica do movimento moderno, que, derivadas do discurso estético kantiano, vão construir certa ideia de supressão do corpo do artista. Isto produzido ao longo da história desde um olhar cartesiano que cinde a relação corpo e pensamento, rebaixando o corpo a um estatuto subalterno.

O corpo de artista por muito tempo permanece oculto ou reprimido, em nome das estruturas filosóficas da estética que vão favorecer o sujeito imparcial (geralmente o homem branco ocidental, o sujeito universal e transcendente), enquanto outros corpos, ‘primitivos’ e femininos, por sua vez, parecem estar inexoravelmente atados à carne de seus corpos, completamente interessados e arraigados socialmente. A ocultação do corpo tem ligações com as lógicas patriarcais, pretensões colonialistas classistas e heterossexistas que marcadamente vão focar na figura da genialidade, apagando os contextos, posicionando no centro da discussão artística a ideia do gênio artista ou as experimentações individuais.

A noção de gênio artístico é intensamente essencializante, pois localiza no sujeito individual o sucesso e a genialidade, sem acessar as reais condições na qual existiu a produção artística. Luana Tvardovskas (2008) ao falar dessa imagem do gênio artístico, tão disseminada e difundida, afirma que esta é uma noção construída social e culturalmente, e marcada pela construção de um cânone artístico desde qualidades culturalmente masculinas e desde certos privilégios concedidos aos homens a partir de uma sociedade pautada por um modelo patriarcal. Como efeito, de modo geral, o gênio artístico por muito tempo ficou vinculado à figura de homens.

Por trás da pergunta sobre a mulher como artista, encontramos o mito do Grande Artista, tema de milhares de teses: único, de comportamento divino desde seu nascimento, uma essência misteriosa, a última bolacha do pacote, chamado de Gênio ou Talento e, assim como o assassino, sempre vai encontrar saída, não importa o quão improváveis e infrutíferas sejam as circunstâncias. (NOCHLIN, 2016, p.15).

Aproximando a crítica de Amelia Jones (2006), Linda Nochlin (2016) e Luana Tvardovskas (2008), ao olharmos para a dimensão histórica da arte, observa-se que o ato criador historicamente fica reservado ao homem, e a certo homem, desde marcadores já citados, sendo que a mulher vai aparecer como musa ou criatura, nunca

como criadora, da mesma forma que corpos marcados por outros marcadores sociais da diferença vão aparecer também como criaturas, partes da paisagem, selvagens ou exóticos. A esse respeito, Patricia Mayayo (2003) vai afirmar que a relação entre as mulheres e a criação artística ocidental está marcada por uma cisão entre a hipervisibilidade da mulher como objeto da representação e sua persistente invisibilidade como sujeito criador.

Essa discussão nos auxilia a pensar o estatuto do corpo no campo das artes, cujo aparecimento é fruto de condições de possibilidades construídas historicamente. O corpo de artista começa a entrar em jogo principalmente a partir da década de 1960, época na qual também se observa o surgimento de uma arte feminista (JONES, 2006; TVARDOVSKAS, 2008). Alguns elementos auxiliam a pensar essa confluência e aparecimento, como o capitalismo tardio que impele a um uso do corpo como objeto de consumo, também a emergência dos discursos feministas, a democratização da arte através das utilizações do cotidiano nos *happenings* e performances, em relação com o movimento de contracultura da época, que vai estreitar cada vez mais a relação arte-corpo, inclusive com o uso do corpo cotidiano como parte do processo artístico.

Neste movimento, observa-se um interesse em aproximar cada vez mais arte e vida, numa busca por tornar esse limiar mais indistinto. Discussão que se aproxima inegavelmente da discussão feminista do pessoal é político, e que aparece também no reconhecimento por parte de artistas feministas de que as experiências corporais comportam um aspecto inevitavelmente social, e todo compromisso político implica, por sua vez, num componente inevitavelmente social. É justamente nesse contexto que se passa a conceber que a performance do corpo de artista como obra de arte cria esse corpo/eu como um meio para a comunicação pública (JONES, 2006).

Se no início do século XX a arte moderna subverte a tradição do nu, mediante a fragmentação e deformação do corpo, na segunda metade do século essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que passam a ser exploradas a matéria, a animalidade e a crueza. Dessa maneira, profana-se a antiga imagem de um corpo idealizado por meio do reconhecimento da corporalidade humana. Do rebaixamento à supervalorização, o corpo é focalizado em *happenings*, ações, performances e fragmentos orgânicos, o que afirmaria a noção de um corpo literal como singularidade da arte contemporânea. (MATESCO, 2017, p.11).

Em que pese essa discussão no campo das produções artísticas no Brasil, de acordo com Ricardo Reis (2010), a presença do corpo na arte brasileira configura um grande número de experimentações artísticas, muito aproximadas das discussões

culturais. Nos anos 1930, a partir de uma proposta artística de Flávio de Carvalho, denominada “Experiência nº 2”, inicia-se uma discussão que se amplia posteriormente no contexto das práticas artísticas brasileiras, trazendo “o corpo do próprio artista como suporte de sua poética e, ao fazer uso deste ‘suporte’ agregar a ele uma vertente de caráter crítico” (REIS, 2010, p.16). Ricardo Reis afirma que, na década de 1950, junto às pesquisas no Neoconcretismo, vai surgir um debate e um pensamento sobre a corporalidade, que traz para a discussão a dimensão do corpo fenomenológico da experiência estética, unindo a experiência do espectador e a experiência sensível, negando uma lógica da simples contemplação passiva, para pensar que “a obra de arte se configurava ontologicamente na vivência e apreensão sensorial do espectador” (REIS, 2010, p. 17).

A partir dos anos 1960, este corpo de espectador, e também o de artista, adquire um estatuto de corpo político e combativo, vinculado às produções e proposições artísticas que vão se construir diante de um regime de ditadura militar, perseguições e censura. Assim se propõe uma experiência que une estética e contestação. Nessa época, o corpo de artista é também acionado para além da representação, em sua constituição física.

O processo de redemocratização nos anos 1980 vai propor uma outra relação com a arte, desde um conceito alargado de sujeito, trazendo a questão da subjetividade para a cena artística de maneira mais intensificada, como um certo “ato inaugural da reconstrução da vida social e da liberdade do sujeito” (REIS, 2010, p.18). Esse processo culmina em uma aproximação mais intensa, a partir da década de 1990, das reflexões nos campos das artes visuais às discussões teóricas emergentes como “as micropolíticas de Michel Foucault, as críticas da cultura de Homi Bahbha e Edward Said e as novas injunções do pós-modernismo” (REIS, 2010, p. 18).

É possível observar, nesse breve sobrevoo, que, ao longo do século XX, o corpo vai se tornando, ele próprio, um meio artístico, passando da condição de objeto para a de sujeito e suporte da produção artística, e adquire importância na proposição de outras formas de liberdade, bem como na perspectiva de questionar convenções, sejam elas artísticas ou mesmo sociais. Corpo como território político, como matéria e substância que pode subverter, resistir e criar outros modos de vida (STUBS, 2015). Corpo, portanto, como espaço de disputa, “nódulo denso em circuitos de relações, de práticas, de instituições e de materialidades que são múltiplas e fortemente

disputadas” (MONTEIRO, 2019, p. 30). E a arte, não ingenuamente, divide com o corpo essa dimensão de lócus de disputa, sendo ela partícipe dos projetos políticos, tanto em sua potência de afirmação da norma quanto da sua potência de produção de lógicas disruptivas, que aqui nos interessa.

Retomando o argumento já trabalhado em capítulo anterior, do corpo que vai se construindo como objeto disciplinar e biopolítico, as produções artísticas parecem nos apontar caminhos quanto à interrogação que nos povoa, de quais as lógicas de resistência frente a este poder normatizador, ortopedizante, docilizante, que homogeneíza os modos de viver e as configurações corporais socialmente aceitas como válidas, ou normais. Nesse campo de luta e tensionamento, a arte e os corpos de artistas participam desde a desestabilização desses lugares já postos. Assim, “é contra um modelo de corpo assujeitado, culpabilizado, individualizado e ressentido que muitos artistas buscam criar outras formas de perceber e experimentar o corpo e a subjetividade” (STUBS, 2015, p. 200).

Nesse sentido, pode a arte funcionar como um dispositivo de produção de linhas de singularidade, frente aos modos de vida e relação com o mundo. Nesse jogo entre produção artística e produção de subjetividades, vamos percebendo quão tênue é esta linha que separa arte e vida, quando partimos da premissa da produção de uma vida desde um paradigma ético-estético-político.

Frente a uma lógica contemporânea que vai, cada vez mais, colocando o corpo em evidência no jogo das visibilidades, ao mesmo tempo em que este é cada vez menos sentido e percebido, o encontro entre corpo e produção artística parece apontar para a produção de outros sentidos, outras visibilidades.

O trabalho do artista, neste contexto, consiste no decifrar das sensações, nisso que ultrapassa o dizível, para além da percepção e do sentimento, sendo a sensação compreendida como aquilo que nos atravessa no corpo, sem ser passível de situar nos mapas de sentidos já dispostos. Diz respeito a um estranhamento, que nos permite “experimentar a ideia, torcê-la, adequá-la, deformá-la, inventando um corpo-matéria, bem como forjar semióticas menores para expressar o encontro com outros territórios” (CAVALCANTE, 2022, p.110). A sensação, portanto, é um estranhamento cujo atravessamento produz deslocamentos de sentidos, modos de ver e

experimentar o mundo, abertura de caminhos, não necessariamente passíveis de representação ou compreensão racional. Por isso, um atravessamento.

O processo de decifrar a sensação é uma invenção. Assim, “o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações” (ROLNIK, 2002, p. 3), produzindo outros mapas de sentidos, outras narrativas. Vale ressaltar que tomamos a arte como processo de criação, o que permite afirmar que ela não está reduzida ao objeto, a obra, mas à prática como um todo, ao processo, que baliza a vida em sua potência de criação. Assim, a produção artística “é, portanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo. [...] a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos” (ROLNIK, 2002, p. 4).

O encontro arte e vida, podemos afirmar, tem a potência de acionar outros estados, mediante sua força desagregadora, de nos colocar diante daquilo que, ao nos afetar, pode abrir espaço para outras configurações para a existência. O afeto artístico (ROLNIK, 2021), por sua vez, tem a potência de mobilizar o poder de ação, o afeto político, em suas configurações construtivas e de resistência às forças opressivas. Os estados que nos permitem o encontro com as práticas artísticas se sustentam desde um campo de virtualidades, que operam por meio de linhas ainda não decodificadas. São as forças a nos atravessar.

Essas forças estão em um campo intensivo como virtualidades, que são atualizadas no processo de construção de mundos, a partir da apreensão perceptiva. Embora não conscientes ou conscientizáveis, esses virtuais se dão aos sentidos por micro percepções dos espaços moleculares e vão constituir parte do dialeto de cada um. (BORGES, 2013, p.15).

Neste sentido, interrogamos: como se atualizam essas questões no trabalho de Fernanda Magalhães e Camila Fontenele? Quais as articulações possíveis que podemos costurar, neste trabalho, considerando a dimensão afetiva e política da produção artística no próprio processo de fazer-se artista? Como vida e arte comparecem como um duplo, atravessado pela dimensão da produção artística e seus efeitos não só em quem aprecia, mas também em quem produz?

3.2 Recodificar o gosto: mulheres gordas fazendo arte

“Eu recortei a Madona” (Fernanda, conversa 2).

Se tomamos a produção artística como processo de encontro entre arte e vida, já desiludidas da noção de gênio artístico, e articulamos a esta discussão uma dimensão e um atravessamento de gênero que permeia o campo das artes, nos interessa pensar como se articula, na vida de Fernanda Magalhães e Camila Fontenele, a relação com suas produções. Interessa pensar como se dá a construção desse corpo de artista, marcado pelo signo da diferença e da dissidência corporal, e a sua materialização em possíveis lógicas insurgentes.

Fernanda, em nossas conversas, apresenta uma relação com as artes que começa na infância, mediadas pela relação com seu pai jornalista, ator, artista. Mediadas também pela relação com sua tia, professora, artista plástica, que possuía um ateliê de artes para crianças no qual proporcionava experimentações com diversas linguagens artísticas. A relação com a arte, para Fernanda, aparece como um *continuum* no qual fica difícil localizar o momento certo em que se faz uma artista. Nos diz:

[...] é difícil dizer a hora que eu comecei a ser artista porque eu acho que isso era uma coisa minha, entendeu? Quando eu entrei na faculdade tinha uma coisa que se falava assim, aí vocês não são... não é porque vocês são alunos de arte que vocês têm que achar que já são artistas, não é assim que você vira artista. Aí esse problema surgiu assim, na minha cabeça [o que será que é ser artista?] eu já sabia que eu era artista, entendeu? Aí eu tive essa coisa assim e falei meu deus..., Mas eu já sou artista... (Fernanda, conversa 1).

Camila, por sua vez, conta de seu encontro com o campo das artes como um caminho que foi se construindo durante sua formação acadêmica em artes visuais, que teve início em 2008, quando começa a se interessar por fotografia. Para Camila, o processo de tornar-se artista se deu num campo de negociação, de apropriação. Relata que, embora seus pais tenham experiências com o campo artístico, a arte como profissão não parecia possível. Neste sentido, refere-se a um processo atravessado pela precariedade, pelas dificuldades em acessar o que outros artistas, por sua condição financeira, puderam acessar com mais facilidade.

Parece que não é importante falar sobre racismo, sobre classe social, sobre gênero, sobre sexualidade dentro do que eles chamam de classe artística. Parece que só porque é artista todo mundo já parte de um lugar de... é ... parece que todo mundo parte de um lugar de precariedade. E não é desse jeito. Tem muita gente aqui que é herdeira, ou que é classe média, e só porque se dá esse nome, artista, se coloca nesse lugar de precariedade, sabe? Então, tipo, até então eu achava que era só meu esforço. Então, sei lá, morando num bairro da zona norte, que aqui seria, o que se coloca como periferia, tendo que pegar dois ônibus pra chegar no Sesc, que é o lugar que você vai mais encontrar algumas coisas, é... não é muito, mas que já é

alguma coisa... e nunca consegui dar esse nome: precário. Que eu tinha que fazer o triplo, pra conseguir o mínimo. Sabe, e que eu ainda tenho que fazer (Camila, conversa 1).

Fernanda também nos conta desse processo de inserção no campo artístico formal como um processo de enfrentamento constante, principalmente das lógicas machistas que vão imperar no campo da fotografia.

[...] eu fui fazer um curso no Senac, de foto, e tinham 70 homens, sabe? E aí assim já esse campo da fotografia, super machista. E eu era ainda jovenzinha, mas eu fui ali, e aí eu lembro que quando eu aparecia depois, que tinha as reuniões, eu entrei no Foto clube, tudo, que eu ia nessas reuniões do Foto clube, depois... Aí eu chegava, teve uma vez que eu fui e levei minhas pinholes, e eles falavam 'ah, olha o equipamento dela'... eles tinham tudo aquelas maquinona, aquelas lentona, entendeu? E o meu material sempre meio alternativo, porque, primeiro, eu não tinha dinheiro, então era o que dava e o que eu tinha era uma máquina que não tinha nem fotômetro, sabe? E eu ia indo, assim, que era do jeito que dava, ne (Fernanda, conversa 1).

Aí depois eu comecei a entender que aquele ambiente era muito machista, onde obviamente eu fui excluída por vários motivos. Um: mulher, dois: mulher gorda, três: mulher gorda lésbica, nossa...então, você não cabe naquele lugar. Entendeu? Fotografia é coisa de macho, de botar o pau em cima da mesa. Eles adoram aquelas lentonas, entende? Então tem esse clima na fotografia, que é muito machista. (Fernanda, conversa 2).

Trazer esses elementos nos interessa, pois, para poder localizar a potência das práticas artísticas, é necessário também apontar esse campo, em sua formalidade, como um espaço complexo, de disputas. Um espaço político que não está alheio e descolado das relações que se estabelecem no campo social, mas, sim, como elemento que constitui e comparece na produção desse campo.

Assim, se pensamos a arte de mulheres gordas neste trabalho, vale assinalar que sua produção artística produz efeitos disruptivos nas lógicas hegemônicas das visibilidades e dizibilidades sobre os corpos. Ademais, produz rupturas no próprio cânone artístico, ao localizar a arte de mulheres, de mulheres gordas, negras, lésbicas, nos indicando caminhos para acessar uma vitalidade possível.

E que eu acho que quando eu falo dessa precariedade, tem muitos atravessamentos. Tem a questão da classe social, tem a questão de gênero. Principalmente, sei lá, querendo ou não, por mais que hoje eu me coloque como artista visual, curadora, mas a minha prática principal, como ferramenta, é a fotografia. Então eu não deixei de fazer outras coisas, e fiquei só na fotografia. E é sempre esse enfrentamento, e aí tem a questão, ah, você é mulher, você é negra... a questão de ser gorda, eu acho que é isso... tudo tá... tudo é... não tem como eu ser negra num dia, mulher no outro e gorda no outro né. Tudo existe ao mesmo tempo. (Camila, conversa 1).

Outro elemento que as artistas apresentam diz respeito à processualidade da produção artística, tanto no modo como vai se construindo uma ideia para um trabalho, quanto na temporalidade que isso envolve. Camila nos conta que, na sua relação com seus processos artísticos, muitas vezes estes revelam elementos que ainda não estão totalmente atravessados pela compreensão racional, e que é justamente na relação com o trabalho que algumas coisas são compreendidas:

E se torna uma brincadeira para mim, também, porque eu acho que os meus processos artísticos eles revelam coisas eu ainda vou entender, e às vezes eu acho que eu escondo alguma das minhas coisas porque eu acho injusto que outras pessoas saibam de antes de mim. Mas é o que acontece né. Eu tô aprendendo a lidar com isso, vai acontecer mesmo. (Camila, conversa 1).

Fernanda, quando questionada sobre seus trabalhos, conta de sua experiência em uma residência artística em 1993, na qual constrói o trabalho *Auto Retratos Nus no Rio de Janeiro*, localizando nessa experiência o germe para seu projeto *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, de 1995. Sobre o *Auto Retratos Nus no Rio de Janeiro*, nos conta:

[...] e aí eu tive a ideia, fiz esses *Auto retratos Nus no Rio de Janeiro*... porque já é então o primeiro trabalho de colagem, que aí eu fiz umas fotos minhas nuas, não gostei, aí tive essa experiência com a máquina, aí pensei então... ah, eu vou fazer umas colagens, eu vou recortar isso daqui, depois eu queria cortar o que eu não tinha gostado, eu nua, sabe? Só que eu recortei... eu tinha muita vergonha de fazer esse trabalho, quando eu fiz. Aí eu colocava tudo dentro de uma caixinha assim, e só fazia quando não tinha ninguém no apartamento. Eu morava com duas meninas e quando elas saíam à tarde, eu fazia essas colagens. E aí eu comecei a recortar primeiro, o que eu não gostava, mas eu sou uma pessoa que não gosta de jogar coisa fora, ne. Então eu guardava os pedaços que eu recortei. E aquilo começou a fazer um sentido, ali, pra mim. Eu lembro que era uma caixinha de bombom que eu tinha, que eu comecei a guardar as colagens, os recortes... e aí junto nessa caixinha eu comecei a juntar umas coisas do meu dia a dia. Tinha umas passagens de ônibus que eu fiz *Londrina-Rio*, depois uns recortes de jornal... daí a Madonna foi fazer um show no Rio, e eu recortei a Madonna e coloquei ali, depois eu picotei a Madonna, sabe? E aí uma coisa de um doce amanteigado que eu ganhei e comi e eu guardei... aí eu fui juntando isso e resolvi fazer um trabalho de colagem, que eu tinha experimentado essa máquina... aí eu tinha esses *creative-papers*, então eu fiz uma primeira colagem em cima desse papel colorido, com essas imagens recortadas, e usei o resto que eu iria jogar fora também, entrando esses outros elementos. E aí eu fiquei ainda muito incomodada com aqueles nus, eu tinha ali uns lenços de papel, então com cola branca eu fiz uma sobreposição, com esses lenços, que dá então aquela... é uma sobreposição na imagem, que cria ali um cobre- descobre desse corpo. Então ali eu acho que eu tinha uma coisa desse corpo que estava querendo se mostrar, mas ao mesmo tempo ainda tinha uma coisa que tinha uma certa restrição de me mostrar tão explicitamente. Ou... né... essas curvas, aquilo que ainda na imagem, quando eu via eu achava feio ne, que é a primeira coisa... ah, eu não gostei disso... um pouco também as fotos, elas tinham sido feitas de uma forma muito tosca, porque eu pus a máquina pendurada na janela, eu não tinha uma

luz adequada, então, a iluminação, a luz ficou ruim... então o incômodo não era só com o corpo, ele era um incômodo com aquela imagem que não tava com um bom contraste, sabe? Então também tinha... você vê que é sempre num embate, do corpo e da linguagem perfeita. (Fernanda, conversa 1).

Este primeiro trabalho foi exposto, quando do retorno da artista a Londrina, e interessa observar que Fernanda conta que é no momento em que vê seu trabalho exposto é que o compreende, compreende o que se propunha discutir, e afirma: “Eu digo sempre que o trabalho me modificou”. Complementa ainda:

Aí eu ampliei isso grande, e quando eu cheguei aqui, que eles me convidaram para expor no Ouro Verde aquele trabalho, e eu botei na parede eu entendi a veladura, sabe? Talvez quando eu realmente vi a exposição, eu entendi o que eu estava falando disso tudo. E que ali eu ainda estava tentando encobrir um pouco o corpo, que era um corpo que queria se mostrar e ser livre, entende, eu acho isso assim. Eu acho que o nu é essa coisa desse corpo querendo falar que ele... que ele existe entendeu? Eu existo, sabe, o meu corpo é esse é um corpo real, um corpo possível um corpo que importa, ne se for pensar nas palavras que hoje todo mundo fala. Mas é isso entendeu, era uma coisa de eu ocupar, realmente. (Fernanda, Conversa 1).

A partir desse atravessamento, desse acontecimento artista-obra-exposição, Fernanda inicia seu projeto A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, também produzido a partir de recortes e colagens, porém já com a discussão sobre o corpo mais explícita:

[...] eu começo então a buscar, quando que a mulher gorda é representada e publicada, em jornais e revistas. E aí eu fico... questionando esse tipo de representação, assim, tentando entender quando que ela se mostra, quando que você fotografa a mulher gorda nua... então eram fotos que eu... então eu comecei a pesquisar e recolher essas imagens. Então ou era um ensaio de um fotógrafo que tinha uma amiga que era gorda, então... ou eram imagens que eram feitas, mas elas nem eram exatamente reconhecidas... ou revistas pornográficas, que aí eram revistas escondidas, né, que eu acho que eu já falei isso pra você. Que aí eu começo a pesquisar, as revistas pornográficas de mulheres gordas nuas elas estão sempre atrás das outras revistas nas bancas, nunca explícitas. Então eu começo a falar que as imagens estão num submundo de imagens. Imagens que não são mostradas, elas existem, existe esse imaginário, inclusive do gosto por esse corpo, não é à toa que elas existem, não é à toa que existam revistas pornográficas de mulheres gordas porque tem um desejo... e aí eu já sabia, nessas alturas, pela minha experiência, que eu tinha as pessoas, os caras que queriam transar comigo, mas que não queriam me assumir como namorada... então no social isso não rolava, mas rolava o sexo gostoso... então quer dizer, eu sabia que existia um interesse, mas esse interesse nunca era assumido, né. E aí essa coisa das revistas pornográficas escondidas, pra mim foi uma das grandes demonstrações de que realmente era isso. Quer dizer, existe o desejo, mas o desejo sempre está sendo escondido, porque socialmente não é aceito esse desejo de um homem por uma mulher gorda, porque não é essa representação que é aceita, né. E aí era isso, assim, uma tentativa de construir imagens que mudassem esse tipo de representação. Que questionasse, que falasse no assunto, mas também trazendo representações que falavam outras coisas. (Fernanda, conversa 1).

Tive a oportunidade de ver e tocar os originais da obra A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia. Uma noite de encontro, em que líamos, na casa de Fernanda, as transcrições das conversas.

Fernanda me pergunta se gostaria de ver, abre o armário e retira dele uma caixinha preta.

Abre a caixa, e vai me mostrando fotografia por fotografia. Elas são pequenas, menores que minhas mãos, que, temerosas visto que sou desastrada, manuseiam com todo cuidado uma a uma. Faço silêncio, diante da imagem.

Sigo buscando as palavras que traduzam esse instante.

Figura 40 – Oito de Setembro de 2022



Fonte: Acervo pessoal

A obra A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia é composta por 28 trabalhos, construídos a partir de colagens oriundas da composição de fotografias, textos escritos, recortes de jornais e revistas, posteriormente ampliadas em lona/vinil, intituladas Gorda 1, Gorda 2, sucessivamente, conforme a ordem da produção (MAGALHÃES, 2021). Neste trabalho, Fernanda traz para a materialidade de sua obra artística um corpo que é dela própria, mas que o ultrapassa. Fala de seu corpo de

Fotografia de Fernanda Magalhães. Tvardovskas (2008) argumenta que a supressão do rosto interroga a própria noção de natureza humana, bem como as identidades fixas e imutáveis, permitindo a criação de rotas de fuga diante dos olhares já consolidados no que diz respeito às noções de si mesmo. Somos multidão.

Esconder o próprio rosto pode também ser uma maneira de provocar outros olhares, afirmando, por exemplo, que o problema não é individual, mas coletivo. Ou avançando, ele pode ser pensado também como uma crítica à tendência homogeneizadora, que faz do corpo gordo a identidade por meio da qual a pessoa é unicamente identificada e, portanto, classificada por padrões exteriores a ela; logo, empobrecida e preterida. A imagem do acéfalo questiona também a tradicional associação entre a cabeça, o cérebro e a razão, em oposição ao corpo, ao qual ficam restritas as esferas da irracionalidade e dos impulsos sexuais. Um corpo acéfalo, privado da razão apolínea, estaria mais próximo da embriaguez dionisíaca; desmesurado, libertaria seus impulsos. Apolo, por outro lado, traria ao mundo a racionalidade, a ordem e a boa medida de um corpo aceitável. (TVARDOVSKAS, 2008, p. 111).

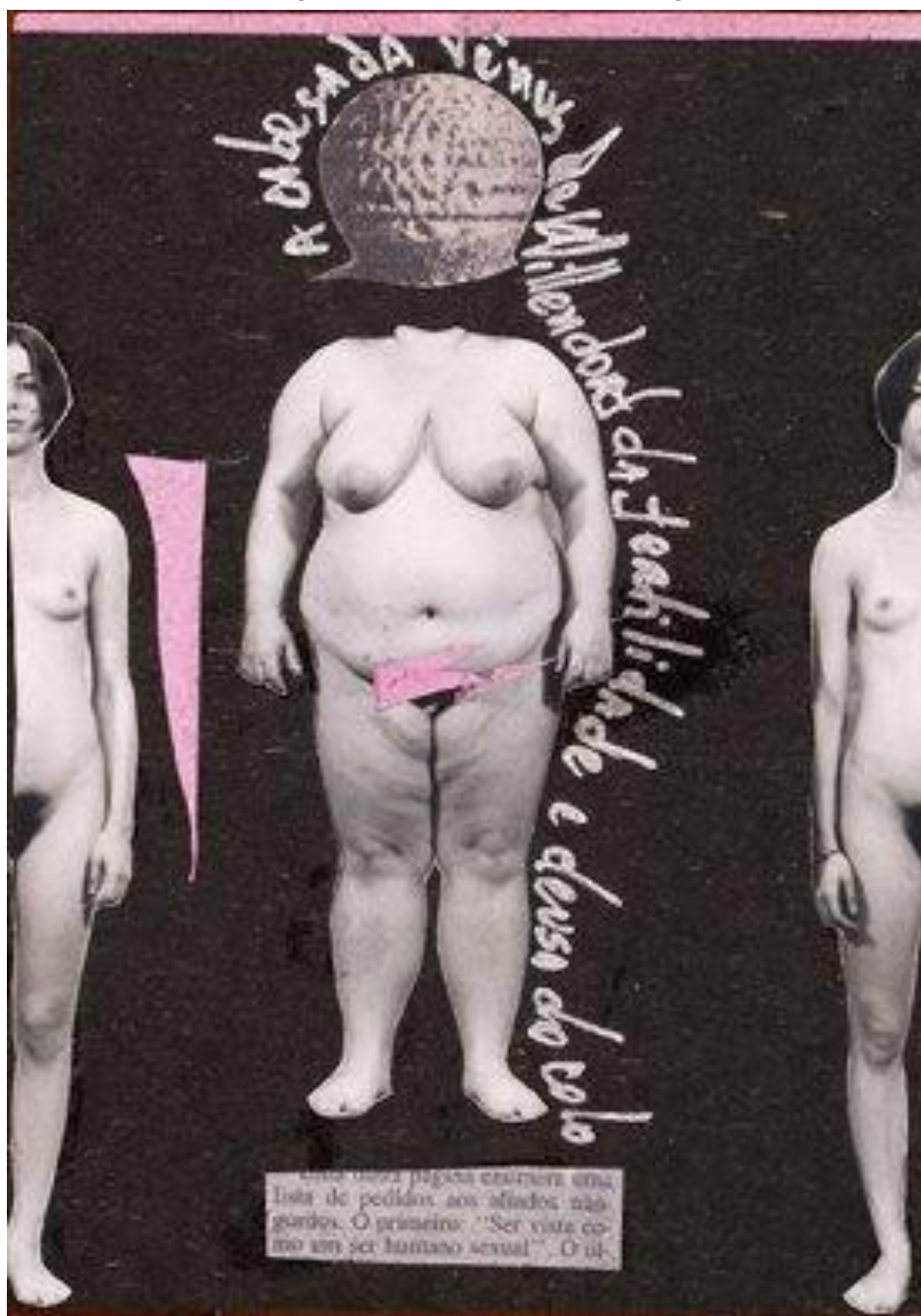
Ainda que se parta de experiências por vezes lidas como circunscritas ao campo da intimidade, das experiências pessoais, interessa afirmar o pessoal como político, e afirmar a possibilidade de, por meio dessas vivências trazer para o campo coletivo, para o campo das visualidades, as experiências compartilhadas. A produção artística, como temos discutido, pode ser lida como um dispositivo que nos auxilia a compreender, sentir, experienciar, que ultrapassa o pessoal e o íntimo, ou nos toca no pessoal e no íntimo. Rolnik, ao dizer da localização de artistas enquanto modos de subjetivação, vai nos dizer “Artistas são por princípio anômalos: subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida, cuja obra é a cartografia singular dos estados sensíveis que sua deambulação pelo mundo mobiliza” (ROLNIK, 2000, p. 3).

A arte produz blocos de sensações, permitindo a abertura de novas conexões, outras experimentações (CAVALCANTE, 2022). Assim, reafirmamos aqui a potência do encontro com a arte, em sua possibilidade de deslocar nossos lugares comuns, de desestabilização dos modos subjetivos nos quais funcionamos, e trazer possibilidades outras, abrir caminhos que nos indiquem outros modos de existência, que subvertam ou criem fissuras nas lógicas duras da hegemonia do viver. Reafirma-se, portanto, a função poético-política da arte “de ser problematizadora do meio onde ela se faz” (ROLNIK, 2000, p.9).

Interessante assinalar que também nas obras de Camila, em seus autorretratos, o rosto está oculto, não enquadrado (Figura 43). Conexões e diálogos

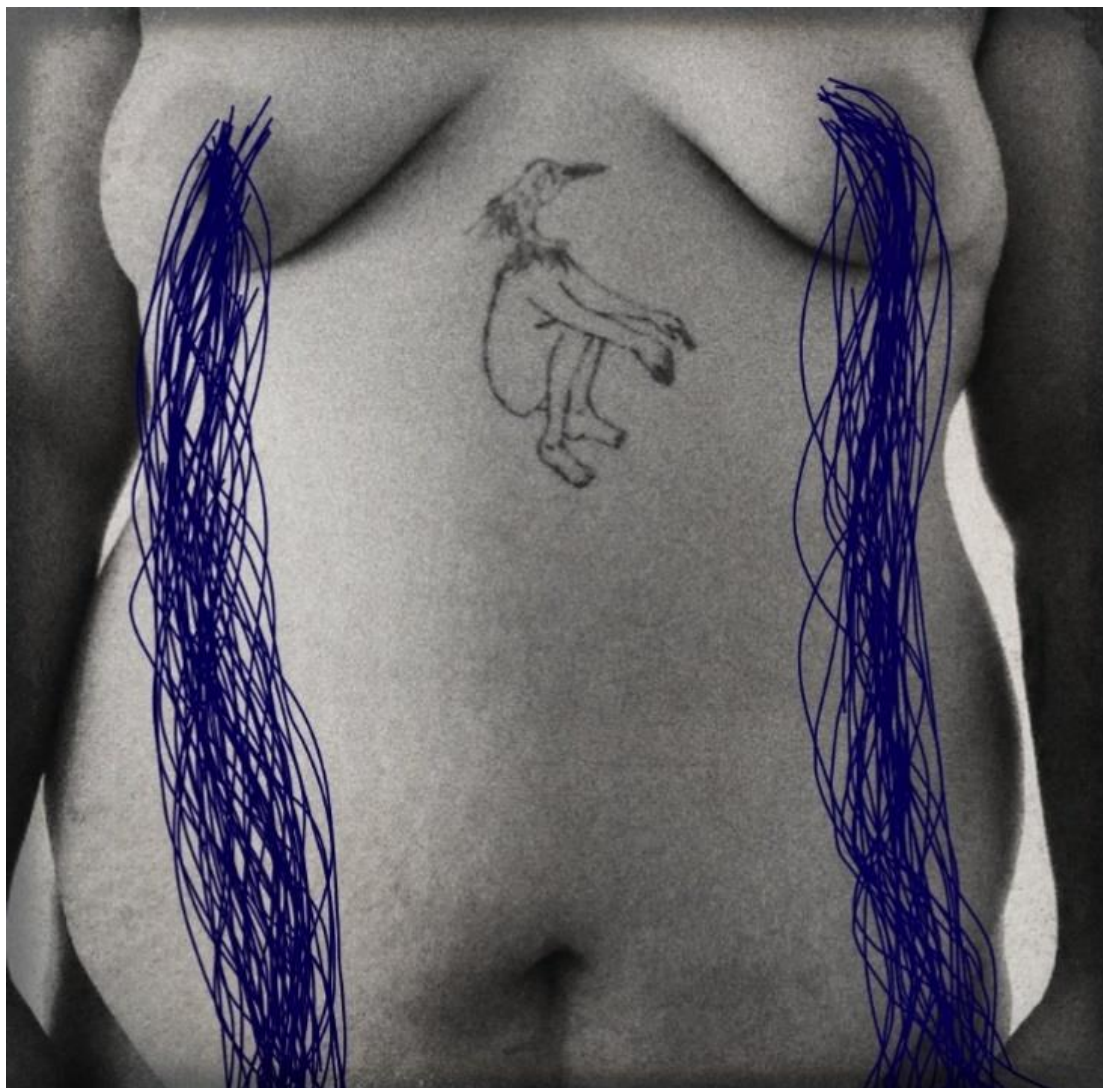
entre obras que se distanciam na temporalidade, mas que apresentam aproximações que nos interessam desde a perspectiva de uma produção artística que se constrói no campo de mulheres gordas fazendo arte.

Figura 42 - Gorda 9, Fernanda Magalhães



Fonte: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-representacao-da-mulher-gorda-nua-na-fotografia/#galeria>

Figura 43 - Autorretrato Quatro seios em alto mar, Camila Fontenele, 2020



Fonte: Acervo de Camila Fontenele

Retomando o trabalho de Fernanda, a artista nos conta, em relação a sua trajetória artística, que ela se desdobra a partir do trabalho proposto na Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia.

E depois ele vai se desdobrando em outras séries, que é isso que eu disse, assim, são coisas complementares, ne, que vão se complementando... no fundo eu acho que tudo é um trabalho só. Depois surge o Border, que eu vou trabalhar só detalhes do corpo, que eu estou falando da fronteira do corpo com o mundo. Aí surge As Classificações Científicas da Obesidade¹⁵, que aí já trabalha a partir das tabelas dos médicos e endócrinos, então discutindo

¹⁵ Apresentado no capítulo 2.

esse corpo que tem ali uma tentativa de classificá-lo, ne, normatizá-lo e tudo... enfim, entendeu, aí vão surgindo os trabalhos, e eu vou descolando da fotografia, que eu vou pra instalação nas Classificações, e depois eu vou cair na performance, que aí é essa outra busca do meu corpo, por outras relações, pelo movimento mesmo. (Fernanda, Conversa 1).

Continuidade e processo de deslocamentos de linguagens artísticas. O caráter processual do fazer artístico fica evidente quando analisamos o trabalho da artista, que, ao longo de mais de trinta anos de produção, vai podendo experimentar, criar, aventurar-se em outros territórios. Isso nos indica que é necessária também certa disposição para o novo, para aquilo que surpreende, que desloca dos lugares identitários, que também atravessam o campo artístico. Uma fotógrafa que faz performance, artista visual que dança. No trabalho de Camila, mais jovem, mas também em processo, ela nos fala dessa experimentação de linguagens artísticas, explorando a escrita, a fotografia, o desenho, a vídeoperformance.

Camila apresenta uma relação com o fazer artístico que vai desafiar as lógicas da genialidade e de uma produção descolada de um contexto social, histórico, de gênero, de raça. Localiza o campo de suas produções artísticas num processo de possibilidade para existir, no campo da resistência, do pertencimento, do encontro com aquilo que desloca, anunciando também as complexidades do viver como artista, da necessidade de lidar com as precariedades, com as pressões de produzir, sobreviver, ter acessos.

[...] a vontade de fazer o que eu faço vem do desejo de existir, perceber é pertencer, então leio o meu papel como quem tá aqui para anunciar, tensionar e provocar o deslocamento. Acho que isso é verdade, não é mentira, não é uma mentira que eu inventei..., mas acho que não só, sabe, acho que fazer o que eu faço me... é quase como fazer o que eu faço me possibilita ainda existir, realmente, mas o que está no meio do caminho para fazer o que eu faço, também me mata sabe. (Camila, conversa 2).

Durante as conversas, apresenta também essa dimensão processual de sua produção artística. Nos conta que estes, de alguma maneira, acabam por indicar caminhos de si mesma, que só se tornam compreensíveis a partir de sua materialização enquanto produção artística, funcionando também como um dispositivo de produção de si.

[...] é esse campo... da imagem, esse campo que não é só pela fala, daquilo que é objetivo, daquilo que tem uma resposta, ele sempre vai nos revelar algum tipo de informação né, conforme a gente se relacione com ele. Então eu acho que é isso também né, lidar com coisas que não vão estar ali tão delineados, tão contornados. (Camila, conversa 2).

Ao contar da sua relação com seu Projeto Eu, Baleia, produzido em 2018, afirma que este segue reverberando em suas pesquisas e produções atuais, sendo um trabalho que não se esgota e, pelo contrário, segue informando à artista outras dimensões a se explorar.

O projeto Eu, Baleia, é uma produção de videoperformance¹⁶, realizada por Camila, em 2018, na Praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, a partir de um encontro de corpo-baleia com corpo-mar e as coreografias possíveis de invenção nesse encontro. A videoperformance mostra a artista à noite diante do mar, dançando em companhia deste, uma espécie de reza, de ritual, de reencontro. Não temos falas, apenas o barulho do mar, e, ao final, um grito, um canto, que ecoa da artista. Uma certa aposta em outras narrativas diante da dor, das marcas da diferença tomadas como marcas de impossibilidade, impotência ou negatividade.

Mas eu percebo que primeiro surgiu como uma possibilidade de olhar para o meu corpo, é... foi a primeira vez... Apesar de eu ser uma pessoa que, no meu processo de fotografia ter me fotografado bastante, depois ter voltado esse olhar para outras pessoas... foi poder tirar a camada de cima de mim. Então, eu nunca tinha aparecido em um vídeo tentando dançar, ou fazendo movimentos, ou fazendo só coisas que meu corpo gostaria de fazer. Então foi me colocar em um lugar maior de vulnerabilidade e de olhar para... parar de negar... não parar de negar meu corpo, mas olhar para ele de outra forma. Então claro que primeiro contato foi um corpo gordo, baleia, são muito próximas. Quando você tem a experiência de um corpo gordo, essas duas coisas não... é quase inseparáveis assim né. Elas estão ali muito juntas, e principalmente quando você tá em convívio social. Mas aí depois eu fui entendendo que não era só isso. Isso era uma coisa... era quase assim isso é muito superficial do que ela realmente tem a me trazer. [...] Mas tem outras coisas que... que eu acho que ela tem me ensinado que é, como que é a adaptação de um corpo que... que é adaptado para um ambiente aquático, e quando ele tá nesse... nessa experiência de... humanidade, nessa experiência de terra também, apesar de nosso corpo é 70% água mas... e daí e depois de um lugar tão vasto vir pra um lugar que tipo tudo muito separado né, tipo eu tenho minha casa, e aí tem várias paredes dividindo essa casa, e aí depois tem a rua, e depois tem tudo separando alguma coisa né. (Camila, conversa 2).

Camila conta do processo de deparar-se com a vulnerabilidade e da possibilidade de um encontro com o próprio corpo nesta descoberta, permitindo encontrar-se também com essa conexão corpo gordo- baleia, e tomá-la desde outro lugar, de afirmação, experimentação, deslocamento, perda das fronteiras entre humano e não humano.

¹⁶ Disponível em <https://camilafontenele.com/pt/eu-baleia>

Além da videoperformance *Eu, Baleia*, Camila apresenta também o registro do processo por meio de um vídeo nomeado *Reza*, no qual canta suas sensações após a filmagem, que aqui transcrevemos:

Chego no mar, ele recua. Deito na areia, ele recua. Eu entro no mar ele recua, fico sem saber se isso é caso, descaso ou mágoa... fico sem saber se isso é caso, descaso ou mágoa ... então eu choro e ele parece viver dentro de mim...então eu choro, e Ele parece viver dentro de mim.... Como uma pessoa líquida faz para viver na Terra... como uma pessoa líquida faz para viver na terra... sem ser ilha, sem ser barco, sem ser baleia... (Camila, *Conversa 2, Reza*, processo *Eu Baleia*, 2018).

Figura 44 - Recortes de *Eu, Baleia*



Fonte: <https://camilafontenele.com/eu-baleia>

A artista conta que ao terminar a filmagem, é invadida por uma sensação de desestabilização pelo encontro com o mar, pela sincronia e pelo entendimento que experimenta com essa imensidão de água e força. Interessa pontuar essas afetações,

no que concerne à relação entre a produção artística e os processos de subjetivação. Fazer-se artista passa por uma abertura às sensações, e por uma possibilidade de criação de outros signos, outras linguagens, que nos permitam o acesso àquilo que ultrapassa “os mapas de sentidos já dispostos” (ROLNIK, 2002, p.3). Neste sentido, afirmamos a indissociabilidade de artista e obra, uma heterogênese que se atualiza a cada produção, tendo em vista que o processo de criação se trata de um enfrentamento visceral com seus próprios eus, enfrentamento este que se materializa em seu trabalho artístico.

Eu lembro que no outro dia da performance, eu chorei muito, assim, muito, muito, muito, porque para mim foi assim, eu conversei com o mar, na língua dele. Eu consegui conversar na língua dele e a gente se entendeu de certa forma, mas não foi o tipo de entendimento que eu esperava. Então eu chorei muito depois do... de ter gravado. E quando eu olhei as imagens eu fiquei assim, meio chocada, porque a gente tá em... é quase como se eu tivesse criado um tipo de sincronia com aquele mar. (Camila, conversa 2).

Interessa destacar, neste trabalho, a relação com a animalidade que Camila enuncia enquanto um campo de possibilidade para criar outras relações que desloquem os lugares já anunciados anteriormente nesta pesquisa: da correlação entre gordura e animalidade, utilizada com a intenção de insultar, desqualificar. Nos diz:

[...] eu começo um processo... eu começo a brincar nesse jogo de... invisível e visível, né. Que é o que eu... que não é invisível porque é pequeno ou porque é transparente, é invisível porque é muito visível. E... e isso se aplica a muitas... a muitos corpos, né. Aquilo que é gritante, aquilo que é muito visível, que não dá pra disfarçar, mas que se torna invisível dentro desse sistema. E aí, quando eu me deparei com isso, me veio muito sobre a desapareção e aparição, mas não uma desapareção que é a morte, porque a invisibilidade desse sistema é a morte, a não existência, é a não humanidade, é o desumano né, é o que vai pro selvagem, animalesco. E aí eu vou pra desapareção e aparição, e também abraço esse lugar do animalesco (Camila, conversa 1).

Camila, ao anunciar Eu, Baleia, nos indica outros caminhos para a relação com o não-humano, os quais podemos aproximar das discussões propostas por Constanza Castillo em seu livro *La Cerda Punk* (2014), ou por Lucrecia Masson em *Epistemología Rumiante* (2017), referências deste trabalho.

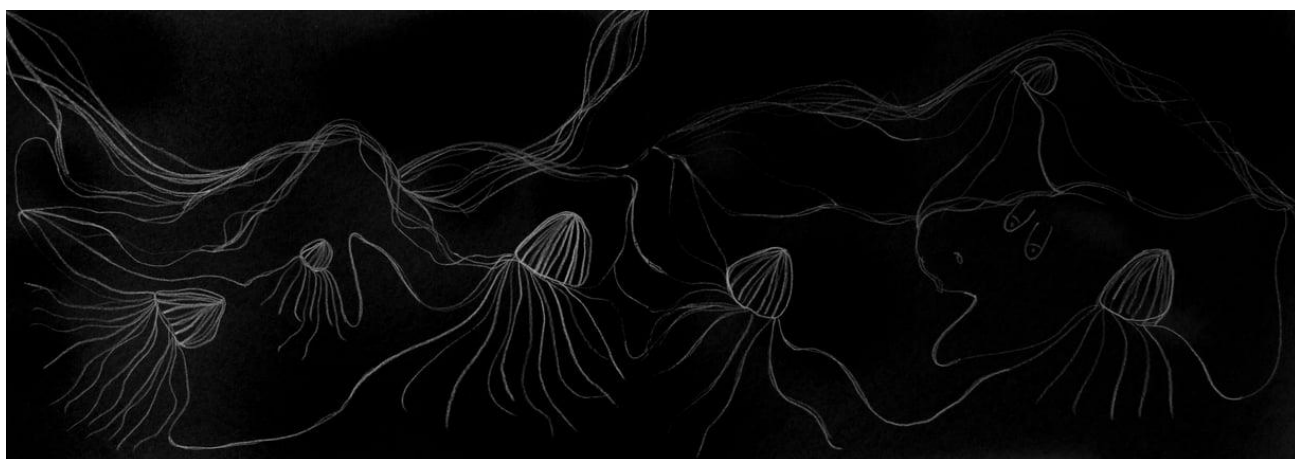
*A porca, a vaca, a baleia, como lugares de afirmação.
Insurgir contra aquilo que nos quer entristecer.
Criar alianças.*

[...] a baleia é esse animal que precisa sempre estar em deslocamento. E ele é pesado, só que dentro da água é um animal que fica leve. E a baleia só morre na terra porque a terra não suporta o peso dela e ela esmaga os seus órgãos. Então, eu fico pensando muito que é estar?... E aí, partindo do que eu te falei anteriormente, do meu corpo... é... o meu ponto de partida de reconhecimento, de pertencimento, é o mar, eu começo a fazer uma analogia com a baleia, não só de corpo gordo, mas de uma vida que eu lembro que eu tive. Então talvez em algum momento eu fui baleia. E o que é ser um corpo que tem memória de baleia vivendo na terra? Vivendo nesse lugar que não suporta o peso dele. Então, a desapareição e aparição ela também vem desse deslocamento que é quase tentar encontrar esse lugar entre, que é o que talvez seja uma encruzilhada da baleia, não sei, então é o que eu imagino (Camila, conversa 1).

A partir desse trabalho e desse encontro com a baleia, Camila localiza uma continuidade dos seus trabalhos, quando começa a pensar as ideias de aparição e desapareição, e trabalhar essas noções em seu trabalho mais recente, Camuflagens para descansos.

Que aí eu acho que vêm da baleia né, desse animal que cria suas aparições e desapareições através do deslocamento, desse corpo muito grande sustentado pelo mar, que o mar que produz esse lugar da água né, na verdade produz esse lugar de movimento para esse corpo grande, que quando em contato com a terra morre né. E aí através desse processo de desapareição e aparição e deslocamentos que aparecem muito nas fotografias... (Camila, conversa 2).

Figura 45 - Camuflagem para descansos, Camila Fontenele



Fonte: <https://camilafontenele.com/pt/camuflagem-para-descansos>

Aparição e desapareição, deslocamento, que vai se conectando à ideia da camuflagem necessária ao descanso dos corpos gordos, aos quais este descanso é sempre negado, cerceado, julgado e moralizado. “E aí eu venho com a pergunta: qual o chão aguenta o meu descanso? Porque vindo de um corpo baleia, que quando em

terra firme morre, qual chão vai ser capaz de suportar o que é a minha existência, a ponto de eu me manter viva?” (Camila, Conversa 2). Como descansar? questiona Camila, quando o que se espera é que esse corpo se movimente, emagreça, seja útil, eficiente, produtivo?

E aí o que me vem é que corpos gordos deitados, eles se camuflam né, se tivesse uma grande montanha ou um grande vulcão, teria como se camuflar né... enfim... e aí eu comecei a fazer essas conexões do corpo gordo com a montanha, com o vulcão, com a onda, com a lombada...com outras coisas que estão ao nosso redor, e de como essas curvas, esse volume... e o que significa também estar na horizontal né? Principalmente a um corpo que já é estigmatizado como lento, como inerte, como algo que não tem velocidade. E o que significa buscar o descanso de um corpo que já é estigmatizado dessa forma? Talvez eu não deveria estar procurando o movimento, né? (Camila, conversa 2).

Camuflar como estratégia para o descanso, e também para o ataque. Camuflar como possibilidade de ser outras, de ser com, como estratégia possível de desintegração das identidades cristalizadas que nos conformam, delimitam, circunscrevem a certa conformação corporal. Camuflar como possibilidade de outras conformações subjetivas, para além do corpo individual, outras composições com o mundo. Vulcões, montanhas, ondas, lombadas. Articulações com o não humano como possibilidades de aprendizagem para as camuflagens possíveis a um corpo que ocupa espaço, a corpos que apresentam relevos não lineares, formas que compõem a paisagem, corpos hipervisíveis que podem, ao se misturar com a paisagem, produzir desaparecimentos que não se confundam com o apagamento que se produz desde as lógicas hegemônicas do olhar. Construir camuflagens para descansar.

Daí eu começo a pesquisar um pouco mais sobre camuflagem, sobre possibilidades de me camuflar para que eu descanse. E aí quando eu me deparei com a camuflagem me veio também... ok, posso me camuflar, mas também existe a possibilidade de ataque dentro da camuflagem né, porque você pode se camuflar para atacar. Acho que isso é uma coisa que eu ainda vou desenvolver melhor, mas no meio todo desse percurso eu comecei a perceber que, ao buscar uma camuflagem, eu não tava só buscando me sobrepor, enfim, não sei se é essa palavra, mas esse processo né, de... o que que é fundo e o que que não é... de enganação né, de segredo, mas também de perceber que, enquanto eu me camufla, eu não me separo. Enquanto eu me camufla eu... eu faço parte de tudo e tudo faz parte de mim. E aí eu tô com essa informação assim daquilo que... de um não pertencimento que se dilui, que se dilui em partes, porque existe uma camuflagem, porque existe um... uma metodologia. Existe uma estratégia de como elaborar esse descanso para esse corpo. E aí é muito interessante, porque uma vez em que eu decido não só sobreviver, mas viver, me conectar com tudo que é vivo é poder ir além do que disseram né, de que o ser humano é esse do topo da

cadeia... e é poder me comunicar em outras línguas com outras vidas.
(Camila, conversa 2).

Na segunda conversa realizada com Camila para esta pesquisa, a artista lê um texto, ao contar dessa experimentação acerca das camuflagens para o descanso. Este texto, aqui transcrito, se apresenta como uma narrativa que nos permite observar as conexões e costuras dos processos artísticos de Camila, alinhavados a seus processos de construção de si:

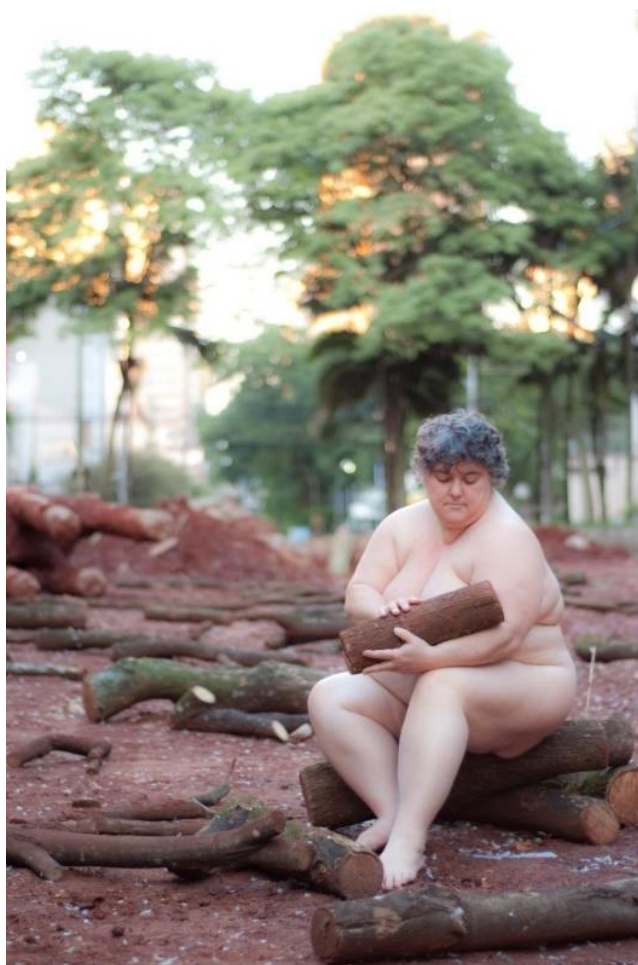
Acredito que para falar sobre descanso é necessário pontuar que existe uma memória de baleia em meu corpo. As baleias descansam apenas um dos hemisférios do cérebro por vez, pois ficam em alerta para respirar e fugir de predadores. Em especial as baleias cachalotes, que mergulham em profundidade, viram a cabeça para cima e dormem na vertical. Assim elas vão subindo devagar em direção à superfície. Existe momentos em que as baleias esquecem que são animais adaptados à vida aquática, por isso encalham em terra firme, e o corpo é tão pesado que comprime os próprios órgãos. As baleias só se movem porque a água sustenta o seu peso. Qual o chão aguenta o meu descanso? Como transformar o descanso de um corpo pesado em não morte? Como descansar se me sinto sempre em guerra? Sinceramente eu não sei e nem tenho a intenção de responder essas perguntas, mas elas me provocam e me ajudam a encontrar possibilidades. É comum perceber que o descanso não é somente uma linha reta na horizontal, ele também pode existir na vertical, em espirais, em zig-zag. Às vezes me vem a imagem do meu corpo flutuando, e enquanto ele é sustentado pelo ar, os pesos vão caindo, despencando do céu como uma chuva forte capaz de criar crateras muito profundas. E esses pesos não são meus, os pesos que me ferem não são meus, o peso do mundo não é meu. Descanso para transtornar o que me destrói. Escrevo descansado, descanso a palavra, descanso junto com outras gentes que também bem desejam descansar, descanso dentro e fora de mim e enquanto descanso o amor me atravessa (Camila, conversa 2).

Nesta discussão, dos processos artísticos como construção de si, e na relação que podemos fazer entre o trabalho das duas artistas companheiras de viagem dessa tese, interessa apresentar a obra *A Natureza da Vida*, de Fernanda Magalhães, que nos conta de uma produção marcada pela relação de um corpo que se compõe com a paisagem. Trata-se de um trabalho que se inicia no ano 2000, em uma viagem que Fernanda faz à Nova York, e faz algumas fotos no Central Park. Este trabalho fica guardado por 11 anos, pois, de acordo com a artista, ainda não se sabia ao certo o que seria, e é retomado em 2011, a partir de experiências em Paris e na Rússia. Neste ano, ao retornar ao Brasil, participa de um ato manifesto contra o corte de árvores do Bosque municipal de Londrina, e, neste dia, ao conectar os trabalhos, surge o nome do projeto.

[...] quando eu comecei a ver as fotos, umas fotos do bosque antes e depois, ali pelo facebook conversando com todo mundo, eu meio afetada pela coisa

ali eu propus um varal... eu ia chegar numa sexta-feira... vamos fazer um varal, eu organizo um varal de fotografia no sábado. Porque era uma ocupação dos artistas no bosque, então tinha que ter uma movimentação. Aí eu propus esse varal e fui divulgando pelo facebook, e acompanhando aquilo. Aí, a Grá tinha me fotografado em Paris, e o Luciano tinha me fotografado em Nova York... e aí a Grá ia estar aqui, e o Luciano também ia estar. E aí quando eu vim, a gente já foi combinando... eu falei, puxa, eu fiquei com medo de ninguém levar foto pro varal... eu falei nossa, agora eu propus esse varal, mas eu não tava aqui, pra agitar... aí eu falei, eu tinha que eu por umas fotos... E aí como a gente tinha acabado de fazer aquilo, eu falei, vamos fazer umas fotos lá no bosque. [...]. Aí no sábado 6 horas da manhã a gente foi pro bosque, fez aquelas fotos, e dali a gente foi pra casa da Grá, porque o varal era à tarde, no sábado. [...] E aí nessa sentada eu falei, a gente precisa ter um título, né, a gente nem sabia o que era aquilo... tinha que ter um título, um breve textinho, né. Aí vendo as fotos me veio A Natureza da Vida. Ah, Natureza da Vida, esse corpo como ele é, também as questões ecológicas de natureza, de contestar aquilo que é imposto, sabe. Me veio esse título, assim. Então assim, nesse momento eu entendi que a minha série tinha começado lá em Nova York. Em Nova York já era a Natureza da Vida. Em Paris é a Natureza da Vida, e na Rússia é a Natureza da Vida, então aquela já era a quarta ação... aí, foi assim que o trabalho aconteceu, entendeu? (Fernanda, Conversa 1).

Figura 46 - Fernanda Magalhães, A Natureza da Vida, Bosque Central, Londrina, PR, Brasil, 2011. Fotografia de Graziela Diez



Fonte: <https://performatus.com.br/dos-cadernos/a-natureza-da-vida/>

Corpo que compõe a paisagem.

*Em meio à devastação,
abraça a natureza, a acolhe.*

O trabalho *A Natureza da Vida* faz uso de linguagens artísticas em conexão: foto, vídeo e performance. São propostas ações em locais públicos, que consistem “na movimentação no espaço e pela ação de tirar a roupa e posar, quase sempre nua, para fotos e vídeos” (MAGALHÃES, 2017). Essas fotos, conforme nos conta Fernanda nas conversas, são produzidas pelo público presente, pessoas leigas em fotografia, e também por fotógrafas e fotógrafos. Ao mesmo tempo, Fernanda também fotografa o público, registrando a reação e o olhar de quem assiste às performances.

Antes disso, cria o trabalho *Corpo Re-construção Ação Ritual Performance*, que é fruto de sua investigação de doutorado, no qual as imagens de corpos, construídos a partir de fragmentos de corpos de diversas pessoas convidadas a participar, eram impressos em lençóis brancos com tinta. Nas conversas, Fernanda assinala a importância deste trabalho, que é postulado em um momento no qual enfrenta um câncer, e deseja que a sua experiência artística, transformada por esta experiência de enfermidade, extrapole os contornos da fotografia. Um trabalho contaminado pela presença do outro, que participa ativamente do processo, desafiando o controle do processo da produção

Aquilo tinha se expandido, eu tava falando do outro, eu queria que o outro entrasse na construção do trabalho... porque no *Corpo-Reconstrução* eu faço isso... o outro vai falar que cor que ele quer de tinta, como que ele quer a pose, se ele quer imprimir braço, perna, eu perco o controle, ali, do trabalho. E nesse momento era isso que eu tava querendo. Tipo, o outro entrar mesmo e ter aquela coisa da autoria que não era mais só minha. Ao mesmo tempo era um risco que eu me colocava ali, de perda de autonomia, mas também eu achava que eu ia enriquecer o trabalho trazendo a presença do outro. E a soma do outro, a forma que o outro via, entendeu? Eu acho que foi muito significativo isso, é uma mudança de paradigma, né... então eu vejo como um movimento dinâmico, né, eu saio daquele meu corpo que tava ali, preso com tantas coisas, tantas violências, entendeu? Meu corpo vai indo pro espaço e depois ele passa a falar com o outro e esse outro interferir no trabalho (Fernanda, Conversa 1).

Entra em cena, de maneira contundente, a ideia de corpo em relação como objeto do trabalho artístico de Fernanda. Na obra *A Natureza da Vida* esta ideia fica

ainda mais forte, tendo em vista tratar-se de momentos em que comparece o olhar do outro que fotografa Fernanda.

O meu desafio era um pouco encarar isso né, esse trabalho que eu não tenho esse controle absoluto, porque meu corpo tinha perdido o controle total na doença. Então o que que é esse corpo que precisa do outro né? Agora, na Natureza da Vida, isso ficou mais radical, porque aí era eu posando a minha figura pessoa, e o olhar de outros fotógrafos, nunca o meu. Eu como fotógrafa sempre vou imaginar uma imagem. Dentro de mim eu visualizo quando eu posso entendeu, faço assim... eu tô vendo a foto, mas nunca eu tenho essa foto depois como resposta, entendeu, porque o que Cada um faz é diferente. E aí é olhar um pouco esse corpo assim, pelo viés do outro, e as pessoas focam que elas querem mostrar. Se querem mostrar mais banha, se querem mostrar uma pose que eu acho que eu não tô tão bonita... e eu tenho que aceitar isso, porque eu tô me propondo a esse desafio, entendeu, de olhar pelo olhar do outro, para esse trabalho não ser um trabalho todo homogêneo... de quando eu faço Exposição, as fotos são totalmente diferentes uma da outra. Aí eu falo, no meu texto, o tempo inteiro, isso me interessa..., mas no vamos ver, na hora que eu olho as fotos, não é simples entendeu? Claro que eu edito, eu posso fazer uma escolha, mas às vezes eu nem sempre faço a escolha pelo que eu acho que tá bonito no meu corpo, eu tenho um pouco essa discussão comigo mesmo... não isso é uma questão minha... Não, essa foto é expressiva por ser uma fotografia tal, mas nossa, eu to tão feia, ah isso aí é coisa sua... Eu faço essa conversa comigo assim entendeu, tento fazer... claro que tem horas que você resvala... (Fernanda, conversa 2).

Lidar com o descontrole, com o olhar do outro, com a construção de um trabalho que não se produz necessariamente desde um estilo único, mas sim construído desde a bricolagem dos olhares do outro em relação à proposta performática que apresenta. Neste ponto, interessa ressaltar que essa proposta articulada no trabalho A Natureza da Vida propõe também uma torção na noção de autoria, que Fernanda apresenta como uma possibilidade insurgente frente ao cânone artístico, por consequência, que interroga o lugar do gênio artístico, a expectativa da coerência, o estilo único da fotógrafa. Interessa, à Fernanda, apresentar outras possibilidades de produção em artes. Quanto às exposições da Natureza da Vida, nos conta que são montadas a partir das fotografias que o público faz, com qualidades distintas, ângulos distintos, cuja coerência é o corpo da artista capturado pelos distintos olhares. Neste sentido, a autoria das exposições é compartilhada com o público, que fotografa e é fotografado.

Porque na fotografia tem uma coisa, que quando você cria um ensaio fotográfico, isso é uma coisa que se fala muito nessas leituras de portfólio, sabe, qualquer curso que você vá fazer, que quando você edita uma série você tem que ter uma coisa que liga aquela... quando você vai fazer uma exposição de pintura, também é isso. Você tem que ter uma coerência, digamos assim, naquele trabalho, de estilo, de jeito. Então é um trabalho digamos homogêneo, quando você tem uma série. E a Natureza da Vida é sempre uma série heterogênea, quando eu mostro. Porque são duas fotos de um, uma foto de outro. Elas não têm nada a ver uma com a outra. A única

coisa que liga essas fotos, é o meu corpo e a temática em si, entendeu? [...] As produções elas são assim, bem heterogêneas. E isso é uma coisa que eu gosto, porque de alguma forma é desafiar um pouco, também, o discurso do sistema das artes. Que você tem que ter um trabalho que tem uma coerência. Pra você mostrar uma série, você tem que ter uma coerência, e, no caso, a coerência é só o meu corpo. Mas nunca a própria linguagem, porque cada foto é uma, sabe. E aí, eu gosto disso. Uma outra coisa que também me interessa é que quando essa foto vai parar num museu, e eu já tenho várias em museu, aí cria-se uma problemática da autoria. Porque a autora sou eu, mas a fotógrafa também é autora, entendeu? E isso é um nó quando a gente vai fazer o contrato. Eu gosto, adoro causar esse nó pro museu, entendeu. Porque aí a gente tem que discutir, o advogado do museu, o meu advogado, como isso vai se constituir, como vai ser feito aquele contrato, é a coisa da autoria, que eu me interessa muito. (Fernanda, Conversa 1).

A partir da obra *A Natureza da Vida*, observa-se que o trabalho de Fernanda cada vez mais se articula com o campo da performance, se consolidando no interstício entre a linguagem fotográfica e a performática, indicando que o processo de fazer-se artista não é, de nenhuma maneira, um processo estático, rígido e dado de antemão.

Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. O artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpobicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo- ovo, de onde nascerá junto com sua obra, um outro eu, até então larvar (ROLNIK, 2015, p. 104).

Como a vida, a artista vai fazendo-se. E a partir dos encontros e seus efeitos no corpo, quando se há abertura, outras formas se constituem. É o caso da passagem do trabalho *A Natureza da Vida* ao trabalho *Grassa Crua*. Afirmando o caráter processual e de continuidade que permeia a produção artística das artistas que compõem este trabalho, nas conversas com Fernanda fica evidenciado que é a partir das provocações em jogo que aparecem em *A Natureza da Vida* que começa a germinar o trabalho *Grassa Crua*, este último construído durante o processo de pós-doutorado que Fernanda se propõe.

E aí a *Grassa Crua* com a *Natureza da Vida*, que era isso o que eu queria te falar... assim... nessas performances todas que eu fui fazendo da *Natureza da Vida* tinha uma coisa que sempre me incomodava, porque às vezes eu programava um roteiro até de ação, pensava em situações né, que eu poderia fazer na hora, no momento, ou falar, mas eu muitas vezes me boicotava nesses momentos, achava que as pessoas estavam cansadas, achava que tava sendo longo. Eu olhava público e achava que o público estava estranhando... várias coisas minhas que eu sentia no momento e que às vezes me faziam um boicotar uma parte do que eu tinha programado. Tipo, ai não acho que já tá demais, sabe, e... e esses incômodos eu quando eu fui pensar no pós-doc, isso era uma coisa que tava rolando na época sabe. E aí quando eu tive a primeira conversa com a Cris sobre o que a gente tava pensando mesmo de fazer, a pergunta dela primeira para mim foi assim: você pensa em fazer o teu... a tua pesquisa do pós-doc a partir da *Natureza da*

Vida ou não? E aí a ideia era sim, a partir da Natureza da Vida, que tem essa coisa do meu trabalho que eu acho que ele é todo processual, uma coisa desencadeia na outra, não tem... eu acho que tudo é um trabalho só na realidade, dividido em várias facetas assim, né. Então falei, a partir da Natureza da Vida. E aí era essa coisa com esse incômodo desse corpo que está se propondo ocupar um espaço de liberdade, de se afirmar como... como um corpo que tá ali, que ocupa seus espaços que se posiciona fala essa sou eu, eu existo, eu tô aqui eu vou ocupar assim, uma ação tão afirmativa, mas eu percebi aqui dentro de mim ainda tinha coisas que me boicotavam muito, que tinha a ver um pouco com o movimento, sabe. [...] . E aí então a minha... o texto já, que eu escrevi para entrar no pós-doc, foi pensando sobre isso, sobre esses incômodos que eu ainda sentia no corpo quando eu fazia A Natureza da Vida, que eu acho que são ruídos ainda, e essa dificuldade desse corpo se soltar para dançar. Então esse corpo que se trava, ainda que se coloque afirmativo e tal. Então quer dizer, no discurso era tudo muito bonito, mas na prática eu sabia que tinha buracos dentro de mim, entendeu. E aí a ideia era desenvolver uma dança pessoal, e que eu pudesse desbloquear essa dança no corpo. Essa era a ideia da Grassa Crua. (Fernanda, Conversa 2).

Como colocar esse corpo novamente em jogo para dançar? Como desbloquear um corpo que, como já dito anteriormente, por vezes enrijece para sobreviver? Como lidar com os efeitos dessa lógica normatizante, que, ainda que se queira questionar, por vezes atravessa a ponto de endurecer?

A performance Grassa Crua¹⁷ une elementos da performance, da movimentação cênica e da dança, e é o resultado das pesquisas de pós-doutorado desenvolvidas por Fernanda. Se constrói a partir de questionamentos que colocam em jogo o corpo em embate diante das normas e regras impostas, desde a necessidade de expandir-se, livrar-se das amarras, diante da necessidade de posicionar-se, ocupar espaços, dançar os espaços. Na performance, enquanto o público chega e se acomoda, uma paisagem sonora se instala, na qual se escuta vozes de mulheres recitando, cantando, gritando, sussurrando um texto, do qual reproduzimos abaixo o trecho inicial. No cenário, tapetes vermelhos pelos quais Fernanda desfila, tecidos azuis e um pequeno banco vermelho ao centro. Fernanda caminha, posa para fotos, sorri, com seu vestido azul e sapatos vermelhos. A artista em evidência.

Grassa crua, gorda em estado natural, gordurenta sem disfarce, oleosa, que se propaga, carnuda que domina, invade, transpira, divulga e se expande. Graxa que se espalha, contamina, gosmenta dissemina, propala, alastra e difunde. Grassenta, grassar, transfundir, espargir. Planta grassa é planta carnuda. Proximidades com grasnar, gralhar, rosnar. Eu grassA, tu grassas, ela grassa, nós grassamos, vós grassais, elas grassam. Gostosa, graciosa, gorducha, tão fofucha, saliente, deliciosa, bem succulenta, safada, polpuda e consistente. Super entusiasmada, expansiva, é mimosa, fofa, fofura, tão

¹⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=6c1SJrQQAL4&ab_channel=FernandaMagalh%C3%A3es

belezura, uma formosura, é prodigiosa, miraculosa e gloriosa. Adiposa, nojenta, exótica, repugnante, vigorosa, saborosa, é muito preciosa. Corpulenta, peituda, parruda, farfalhada, abdominosa, monstruosa, bizarra, burlesca, esquisita e misteriosa. Murelhão, corajosa, tão musculosa, mulherona, forte, pesada, grandíssima, fortaleza, murelhaça superresistente, imensa, exuberante, fogosa, perigosa, gulosa, boazuda, fortona, bem gordona, uma amazona. Crua, nua, crudenta, purulenta, sangrenta, que não está cozida, sem preparação, não tem madureza (sentido moral), sem disfarces (verdades cruas), sem esconder nada, esboçada, incipiente, áspera, ofensiva (palavras cruas), rude, brutal, cruel, Cruela. (MAGALHÃES, 2016)¹⁸.

Figura 47 - Grassa Crua, Fernanda Magalhães, 2017. Foto por Mariana Guerron



Fonte: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.277695135977356&type=3&comment_id=277870885959781

Figura 48 - Performance Grassa Crua, de Fernanda Magalhães. Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza, 2019. Foto: Tainá Bernard



Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/grassacrua-fernandamagalhaes>

¹⁸ Trecho de texto cedido por Fernanda Magalhães.

Em determinado momento da performance, Fernanda se vê sozinha com o banco de madeira. Vai experimentando tentativas de caber no pequeno banco. Senta, tenta deitar-se, tenta encaixar-se. Enquanto isso, ao longo da apresentação, ela tira a roupa. Ao fundo da sua atuação, segue a paisagem sonora, à qual vão se somando reflexões sobre os silenciamentos e invisibilidades que atravessam a vida de pessoas gordas e também de outras vivências de pessoas que integram minorias sociais. Após, silêncio. Entra na paisagem sonora a música *Nem tudo está à venda*, da banda Turbo, e Fernanda começa a quebrar o banquinho, convidando pessoas do público para quebrarem juntas.

No processo de construção deste trabalho, Fernanda conta sobre a relação com o banquinho, proposta pelas orientadoras como dispositivo de criação. Na performance *Grassa Crua*, o banquinho de madeira vermelho costura a proposta. Banquinho que diz dos lugares que nos querem conformar. Fernanda vai, durante a performance, buscando maneiras de encaixar-se com o banquinho. Sobe, senta, tenta deitar, descansar. Cria uma coreografia de um corpo que busca enquadrar-se, e que culmina, por fim, no ato de quebrar este banquinho. Quebrar que começa com a artista, mas que convida ao público o quebrar junto.

*Coreografias impossíveis
Do fazer parte de um mundo
Enquadrado.
Baleias não reconhecem fronteiras.
Dançamos liberdade.*

Fernanda nos conta que esta relação com o banquinho não começa como uma relação já dada, porém, provocada pelas orientadoras. Nos conta que, de fato, a compreensão da importância deste objeto e da relação com ele em cena se dá justamente quando apresenta a performance. Novamente nos aparece a dimensão do trabalho como o que por vezes é o que permite acessar outros estados sensíveis, outras compreensões para além da racionalidade.

mas aí essa coisa do banquinho... [...] quando eu voltei de novo lá elas me perguntaram, trouxeram de novo o banquinho, eu não queria fazer nada com ele e elas só: não... então você quer fazer o quê com ele? aí um dia eu joguei ele pela janela sabe, um dia eu chutava ele e elas: não, nós queremos que você faça uma coisa efetiva com ele. Tá com ódio dele? não quer ele? Então sei lá eu, destrói o tal do banquinho. Não, eu falei... eu não preciso destruir o banquinho, eu saio do banquinho simplesmente... entendeu... E aí elas foram, claro, trazendo isso daí, e a própria posição do corpo tal. E aí eu: não, mas eu acho que a gente que tem que sair desse lugar, entendeu, o lugar sempre vai existir... essa foi minha grande discussão com elas, assim, o lugar sempre

vai existir, eu que tenho que sair dele... agora, eu vou quebrar o banquinho? Aí sabe, nós ficamos nessa discussão. aí a gente foi montando a Grassa Crua, eu fiz o texto, a Karen gravou o texto pra mim, depois a Raquel gravou umas partes... aí eu recebi um convite pra fazer uma apresentação da minha performance lá no Centro Cultural São Paulo, no SexBoX [...] E aí eu falei que eu não ia levar o banquinho, e eu levei um tapetinho pra fazer o espaço do banquinho, sabe. E foi bem legal, mas eu percebi que eu precisava do banquinho, pra fazer a cena e o público entender. Ainda assim eu demorei pra querer quebrar o banquinho. E aí, o que eu acho que é importante disso tudo, é assim, na hora o que me convenceu a quebrar não foi nada do que elas argumentavam comigo sobre quebrar o banquinho em si, mas sim no dia que elas me falaram... ah, tudo bem, você é bem resolvida, você já saiu do banquinho, ta bom! Você não tem que quebrar o banquinho pra você, você tem que quebrar o banquinho pra todo mundo. As pessoas precisam que você quebre esse banquinho. Aí esse argumento me convenceu, eu comprei a tal da marreta, e a partir do dia que eu quebrei o primeiro banquinho, eu entendi que eu precisava quebrar o banquinho, entendeu? Tudo bem, era para as pessoas, eu acho que as pessoas realmente fazem uma catarse, mas era pra mim, sabe? Porque realmente a gente precisa quebrar a estrutura, né... é isso que eu acho que é a coisa que eu entendi com essa coisa do banquinho da Grassa Crua... realmente às vezes você precisa ter a ação da quebra, ne...porque senão... e aí eu acho que tem a ver com o que eu tava falando dessas travas do corpo entendeu. Quer dizer, sabe, tudo bem aí eu me retiro da discussão, eu falo eu não preciso disso, mas você não consegue romper ne (Fernanda, Conversa 2).

O trabalho permite acessar outros elementos, abrir caminhos. Voltamos à discussão de que uma artista não está pronta, se produz, inclusive a partir da construção do trabalho, nessa bricolagem de si, construção constante de outridades.

*Quebrar não quer dizer desaparecer.
Ficam os destroços, pedaços, algumas farpas,
vestígios.
Não é dizer que não existe mais, negar, pois permanecem as
marcas.
Quebrar para dizer que não nos controla mais,
para afirmar que as estruturas são frágeis,
se sustentam pelo consumo que se faz delas.*

Vida e obra como processos que se fundem, confundem e se ampliam, nos indicando caminhos interessantes e potentes da relação entre artista, obra e processos de produção de si.

Então assim, eu acho que o que a Grassa Crua me trouxe foi essa possibilidade de fazer essa quebra, que foi para mim uma quebra, entendeu. Eu Jamais pensei em fazer uma cena que tivesse violência. E nem mesmo eu queria, até A Natureza da Vida, fazer uma coisa que tivesse o peso da... da coisa em si, do preconceito, sabe. Eu queria trazer esse corpo numa afirmação afirmativa, mas com Alto Astral, assim, de mostrar esse corpo, do quanto ele ocupa aqui, entendeu... da natureza, dessa relação do corpo com a natureza... então era uma cena... é isso que eu pensava, uma ação afirmativa, eu não vou ficar apegada à coisa da dificuldade, porque isso aí

existe. E é mais ou menos como a situação de eu não querer quebrar o banquinho, entendeu... então tudo ótimo, eu acho que é tudo incrível, mas é que tem esse peso. E se você não quebra, talvez você nunca realmente libere essa energia (Fernanda, Conversa 2).

Fernanda nos indica caminhos que o próprio trabalho de construção artística pode acionar, e que aqui nos interessam em sua possibilidade de “ativar a potência clínico-política da arte” (ROLNIK, 2018, p. 40), deslocando certezas, produzindo frestas, convidando a outras experimentações.

Figura 49 - Grassa Crua em Florianópolis, 2019. Foto de Thainá Bernardi



Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/grassacrua-fernandamagalhaes>

Ao longo deste capítulo, as artistas nos contam de diversos momentos nos quais essa potência clínico-política se ativa. Ao se depararem com suas produções e, nesse processo, acessar lugares e saberes de si e da obra, ao compartilhar partes dos processos de criação em artes, nos indicando que estes não são somente um acúmulo de técnicas artísticas, mas uma composição que se produz entre um conceito e os caminhos desconhecidos pelos quais passeiam para sua produção, nas maneiras como um trabalho costura um e outro na trajetória artística.

Retomando as perguntas que compõem os questionamentos iniciais deste capítulo, afirmamos a arte como espaço potente, de afirmação da vida, comunicando a quem produz e a quem acessa, caminhos para outras composições para o viver, caminhos estéticos-políticos para outros mundos possíveis que podemos, coletivamente, construir.

Notas para engordurar a ciência

Perder o medo de pesar - investir numa ciência de peso, uma ciência imensa;

Mapear, nas dobras do corpo, outros mundos futuros para agora - Nas fricções e ficções das dobras, produzir atritos e histórias, já que o mais profundo é a pele;

Recodificar o gosto - Lambuzar os livros e as letras, produzir saberes- sabores, que se possa degustar, lamber, lambuzar-se;

Escorregar as palavras na untuosidade das imensas corpas - Produzir uma outra linguagem, que comporte os corpos e as corpas grandes, imensas, pesadas, que não cabem nos códigos, nas cadeiras, nas portas, nas roupas, nos enquadres acadêmicos, científicos, que os querem diminuir. Diminuir até que desapareçam sob as cortinas das normas, das medidas, das escolhas desejantes atravessadas por padrões de uma estética sintética, que, insossa, não aprecia o gosto pela diferença;

Cozinhar, brasear os conceitos - desaprender o tempo para construir outros possíveis para uma vida com sabor;

Engordurar os textos - Destruir os vetos morais de que toda gordura é má;

Sonhar com um mundo que não encolha- que o peso não seja nada além da somatória dos encontros, órgãos, fluídos e tecidos que compõem um corpo. Um mundo que permita o alargar. Das vidas, das experiências, das vivências, da pele;

Inventar um mundo abundante, diverso, múltiplo, intensivo e intenso - um mundo que permita o grande, que não racione afetos, alimentos, desejos e sonhos.

Escrever como quem transborda.
 Não existem fronteiras além daquelas que são inventadas.
 Nem para a terra, nem para o corpo.
 Viver como quem transborda.
 Desaprender as linhas, os contornos.
 Misturar-se.
 Desaprender as normas que aprisionam, que interditam nossas dobras.
 Desaprender os códigos
 Linguísticos, matemáticos, biológicos, que capturam nossas dissidências
 boicotam as nossas diferenças
 silenciam nossos corpos eloquentes
 na produção de outras linguagens de si, de mundo, de vidas.
 Frente às monoculturas subjetivas, apostar em outras ecologias de vida.

Sonhar com um mundo que não encolha: uma tese pode ser vida em expansão?

No ano de 2020, eu quebrei. Me sentia fragmentada, desterritorializada, assustada, assombrada. Diagnóstico: quadro ansioso grave relacionado ao ambiente de trabalho. Tinha medo de nunca mais voltar a ser inteira. Alguma coisa ali nunca mais voltaria a ser a mesma. De dentro do caos, um insight. É no corpo que a gente vive tudo: a alegria, a dor, o medo, a ansiedade. Como me colar de volta? No encontro com a terra, cuidando de um jardim, me deparo com uma grande placa de cimento matando a grama. Resolvo tirar, para ver se a grama teria chance de nascer outra vez. Levanto a placa de cimento, e me deparo com um mundo acontecendo: minhocas, tatu bolas, formigas e outros insetos ali vivendo, construindo um mundo, um submundo, escondido. Um pedaço em mim colou outra vez: existe vida, mesmo onde parece que nada poderia sobreviver.

Kinstugi,

colamos nossas partes com ouro, não para apagar as marcas, mas para que elas, enriquecidas, evidenciadas, nos tornem paisagens únicas.

A construção do pensamento científico é um campo de batalha. Comparecem diversos modos de fazer ciência, que não necessariamente compartilham o mesmo espaço, ou convivem pacificamente. Pesquisar é política.

Iniciar as considerações finais desta tese com essa afirmação diz da necessidade de situar as condições sob as quais ela foi construída. Ataques à ciência, Coronavírus, isolamento, medo de morrer. Contexto político brasileiro, eleições presidenciais, meu corpo, junto a tantos outros, em risco.

Pesquisar é política. E quando, ademais desse contexto sufocante, escolho seguir construindo essa pesquisa, complemento: pesquisar é política de afirmação da vida.

E o que isso tem a ver com as questões abordadas ao longo desse texto registro de pesquisa? Ao longo deste trabalho, buscamos aproximar discussões

oriundas do campo da psicologia social (se é que caberia essa adjetivação) ao campo das artes, mais especificamente, à produção artística de mulheres gordas. Buscamos ainda, contribuir com as discussões referentes ao tensionamento dos enunciados que se vinculam aos corpos gordos e à gordura em nossos tempos, problematizando os lugares aos quais são circunscritas as pessoas gordas. Neste sentido, ao buscar compreender como o corpo comparece de maneira central na vida sendo vivida e, como historicamente vai se construindo esse lugar discursivo, defendemos a noção de que este lugar não é natural ou rígido, porém construído.

Se construído, poderia ser ultrapassado em nome de outros lugares? Como ultrapassar, se as lógicas são tão estabelecidas e fortes que nos capturam todo o tempo, mesmo quando nos propomos a estudar, escrever, mergulhar nas discussões propostas para pensar os rompimentos possíveis?

Ao longo dessa construção, algumas noções me povoaram, e seguem latentes: a ideia de afirmar uma botânica dos corpos, a aposta em reflorestamento frente às monoculturas subjetivas, a necessidade de tomar o corpo gordo como espaço de afirmação.

Como vimos, a gordura vai se construindo ao longo da história como sinal de perigo, risco, imoralidade. Ocupamos espaço demais, comemos demais, somos desenfreadas, preguiçosas, doentes. Enunciados que encerram, encarceram e produzem efeitos que ultrapassam as fronteiras do corpo individual. A gordura é perigosa e, como contraponto, se estabelece a magreza como norma, regra e ideal. Como efeito, se estabelecem lógicas de homogeneização da vida, que submetem corpos que divergem a uma série de práticas e técnicas que objetivam a manutenção de certa monocultura dos corpos.

Frente às monoculturas da vida, inventar subjetividades florestas, afirmamos ao longo desse texto. Florestas são compostas por diversidades, vegetais e de outras espécies, que coabitam um espaço, não necessariamente de forma pacífica, no entanto, de maneira complementar. Monoculturas cultivam espécies únicas, e são mantidas a partir de estratégias que aniquilam o que oferece risco à sua manutenção: animais e vegetais diversos.

Florestas ocupam espaço, são perigosas, ocultam segredos, confundem os incautos.

Inventar subjetividades florestas em nome de que? Afirmar a diferença como constitutiva da vida. Apostar nas possibilidades de coabitar, de viver junto.

Um corpo se faz a partir dos encontros, não está dado de antemão. Nesse sentido, não há conformação corporal que diga, *a priori*, de um corpo. O que pode dizer desse corpo são os afetos que o povoam, que o compõem. Dessa maneira, afirmar a diferença é poder abrir caminho para ultrapassar as maneiras de olhar pelas quais os corpos gordos são vistos. Neste sentido, a aposta na arte como caminho possível.

Ao longo da construção desse trabalho, o encontro com a arte produzida por Fernanda Magalhães e Camila Fontenele foi parte constitutiva do encontro teórico-metodológico proposto, parte constitutiva dessa construção que não se esgota ao final deste texto escrito.

Dizemos encontro com a arte intencionalmente, tendo em vista que a escolha de compor com Fernanda Magalhães e Camila Fontenele partiu, precisamente, de um encontro-acontecimento, como enunciado neste texto-tese. Encontro-acontecimento com suas obras, que, de alguma maneira, buscamos trazer para o texto, conversar, visibilizar, e que seguem ecoando, produzindo efeitos e novas sensações a cada mirada.

Encontro com essas mulheres artistas, que comparecem neste texto com imagens que fazem parte de suas obras e com os excertos das conversas realizadas, e que, cada qual a sua maneira, enfrentam o desafio de ultrapassar as fronteiras, afirmar a dissidência como possibilidade de produzir espaços de insurgência e afirmar a vida, a diferença, como prerrogativa inegociável.

Encontro com essas mulheres amigas, cujos laços se estreitaram ou se produziram ao longo desses anos de partilhas cúmplices, de conversas institucionais, cafés, comidas e conversas virtuais.

Encontro com outras possibilidades de relação sujeito-objeto, pesquisadora-pesquisadas, outras maneiras de tensionar a ficção da neutralidade científica. Estamos, até os ossos, implicadas com o problema que nos é imposto, e que nos impele a interrogar, a ponto de investir numa trajetória acadêmico-científica.

E é justamente desde a perspectiva do encontro, aqui anunciado, que defendemos também que uma tese, ao fim, pode ser vida em expansão, quando ao postular conceitos, articular teorias, construir saberes localizados, também permite dizer que há caminhos outros a percorrer e relações a se explorar.

Destes, indicamos a dimensão da relação dos Estudos Gordos e os feminismos, que, embora aqui anunciadas, demandam ainda maiores articulações e

estudos, com vistas a ampliar o debate e contribuir com os estudos que vêm sendo produzidos. Também a dimensão da relação entre a colonialidade e seus efeitos sobre as corporalidades, seja nas produções de corpos normativos desde lógicas eurocentradas, seja nas produções de resistência que se produzem em nossos territórios.

Por fim, as aproximações entre psicologia e o campo artístico, na aposta desta aproximação enquanto possibilidade de criar outros territórios clínico-políticos, apoiados muito mais nas perspectivas de experimentação que nas lógicas classificatórias e normatizadoras. Ainda que tenhamos atualmente uma maior relação entre esses campos, afirmamos, ao fim dessa tese, que ainda há muito a garimpar e aprender, desde a arte, na produção de clínicas intensivas e de experimentação.

Permanece um desejo, de investir na possibilidade desta aproximação e criação, em nome da produção de outros mundos possíveis para o agora, nos quais a diferença possa ser afirmada em sua potência vital. Afirmar a diferença nos modos de fazer ciência, nas possibilidades de produzir resistência, nas constituições dos corpos. Me parece que, por fim, esta é a questão que move este trabalho: afirmar a diferença, coabitar.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AMADOR, Fernanda e FONSECA, Tania M. G. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa - considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Vol. 61, n 1; 2009. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/arbp/v61n1/v61n1a04.pdf> >

ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, jan. 2000.

BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires, Cactus, 2012.

BORGES, Hélia. M. O. C. Os agenciamentos sutis do corpo performático. In: *Instituto Festiva de Dança de Joinville. (Org.). E por falar em...CORPO PERFORMÁTICO. fazeres e dizeres da dança*. 1 ed., Joinville: nova letra, 2013. Disponível em: <https://festivaldedancadejoinville.com.br/wp-content/uploads/2022/06/VI-Seminarios-de-Danca-E-por-falar-em...CORPO-PERFORMATICO.pdf> . Acesso em: 23/07/2023.

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

BRETON, David Le. *Sociologia do Corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CASTILLO, Constanza Alvarez. “*La cerda punk. Ensayos desde un feminismo gordo, lesbiko, antikapitalista & antiespecista*”. Valparaíso, Chile: Trío editorial, 2014.

CAVALCANTE, Diego F. M. Pensar Com a Arte: Por uma estética da sensação em Deleuze E Guattari. *PROMETEUS*, n. 40, 2022. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/17447/13315#:~:text=2.,%2C%20literatura%2C%20m%C3%BAsica%20e%20cinema>. Acesso em: 20/07/2023.

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

CONTRERA, Laura; CUELLO, Nicolas (orgs). *Cuerpos Sin patrones: resistências desde las geografías desmesuradas de la carne*. Madreselva: Ciudad Autonoma de Buenos Aires, 2016.

CROTTA, Cintia. Las dietas: dispositivos tecnológicos para el disciplinamiento de los cuerpos. *Inclusive* - La revista del INADI, n.º 4 Año 2, 2021. Disponível em <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2022/03/inadi-revista-inclusive-n4.pdf>

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

DAMISCH, Hubert. Verbete Artes. Enciclopedia Einaudi. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984.

DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: Crítica e clínica. São Paulo: ed 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FELIX. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAZ, S. eXcrituras corporantes – Cuerpxs, subjetividades antropófagas y performances decoloniales. ECOS, Volume 7, Número 2, 2017. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/2608>. Acesso em 22/09/2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui, *Vacarme*, nº37. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko, 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html> . Acesso em 23/10/2022.

FISCHLER, Claude. Obeso benigno, obeso maligno. In: SANT'ANNA, Denise. B. (org.). *Políticas do Corpo: Elementos para uma história das práticas corporais*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995, p. 69-80.

FLORES, val. Prólogo. In: Castillo, Constanzx. *La cerda punk: ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, anticapitalista y antiespecista*. Valparaíso: Trio Editorial. 2014.

FORTH, Christopher. E.; AIRES, A. Sentidos do corpo gordo e da gordura na cultura material: “além do visual, além do humano, e até mesmo além dos corpos”. *dObras* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 33, p. 207–218, 2021. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1438>. Acesso em: 24 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*: Organização e tradução por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, v. 4, 1979.

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

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. M.T. C. Albuquerque e J. A G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 2006.

GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielle. Pesquisar-Dançar com animais. In: FERREIRA, Marcelo Santana e MORAES, Marcia. *Políticas de Pesquisa em Psicologia Social* (137-164). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aliança. 2016.

GORJON, Melina., MEZZARI, Danielly. C. S., BASOLI, Laura. P. (2019). Ensayando lugares de escucha: diálogos entre la psicología y el concepto de lugar de habla. *Quaderns de Psicologia*, 21(1), 1-11. Disponível em: <https://quadernsdepsicologia.cat/article/view/v21-n1-gorjon-mezzari-basoli/1455-pdf-pt>. Acesso em: 12/06/2023.

GROSFOGUEL, Ramón. "Del «extractivismo económico» al «extractivismo epistémico» y «extractivismo ontológico»: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo." *Tabula Rasa*, no. 24, 2016, pp.123-143. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39646776006> .Acesso em 16/12/2022.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (5), Campinas-SP, , 1995, pp.7-41. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>. Acesso em 18/06/2019.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Revista Estudos Feministas*, 7(1),7-33. 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15984>. Acesso em 10/10/2022.

HOFF, Tânia; LUCAS, Luciane, Formas Sutis de Dominação Hierarquizada: corpo e feminização da pobreza, *ESPM- BRASIL*, nº17, 2008, p.133-154. Disponível em: <https://scielo.pt/pdf/aeq/n17/n17a09.pdf> . Acesso em 10/02/2020.

IONEZAWA, Fernando Hirome. Três pedacinhos de corpos em Deleuze: ética, potência e transformação. *Revista Margens Interdisciplinar*, [S.l.], v. 6, n. 7, p. 155-170, maio 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2818>>. Acesso em: 22 /09/2018.

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

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

MAGALHÃES, Fernanda. Experiências efêmeras de encontros compartilhados: entre performances e a vida. *Rascunhos* Uberlândia v.4 n.1 p.04-34 jan./jun.2017. Disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:H1UoOilo6TwJ:www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/download/36888/19922+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso em 22/09/2018.

MAGALHÃES, Fernanda. "Sobre 'A Natureza da Vida'". eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <https://performatus.com.br/dos-cadernos/a-natureza-da-vida/>. Acesso em 24/06/2023.

MAGALHÃES, Fernanda. A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia. *Ensaio- Mulheres Luz*, 2021. Disponível em: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-representacao-da-mulher-gorda-nua-na-fotografia/#galeria>. Acesso em: 19/06/2023.

MANCUSO, Bethania Longhi; et al. Diversidad corporal, pesocentrismo y discriminación: la gordofobia como fenómeno discriminatorio. *Inclusive - La revista del INADI*, n.º 4 Ano 2, 2021. Disponível em <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2022/03/inadi-revista-inclusive-n4.pdf> . Acesso em 20/02/2022.

MASSON, Lucrecia. El cuerpo como espacio de dissidência. In: CONTRERA, L; CUELLO, N (orgs). *Cuerpos Sin patrones: resistências desde las geografías desmesuradas de la carne*. Madreselva: Ciudad Autonoma de Buenos Aires, 2016.

MASSON, Lucrecia. Epistemología rumiante, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3Cywmt3> . Acesso em 23/07/2023.

MASSON, Lucrecia. Prolegómenos a la discusión cuerpo/descolonización + Dos imagen/escena textuales. *Contribución para el libro artesanal Cuerpos Limítrofes*. Valência: Kikuyo. Noviembre 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/80267300/Proleg%C3%B3menos_a_la_discusi%C3%B3n_cuerpo_descolonizaci%C3%B3n_Dos_imagen_escena_textuales . Acesso em: 20/07/2023.

MATESCO, Viviane. Corpo desdobrado In: *Artes visuais (Ensaio brasileiros contemporâneos)* Org. COCCHIARALE, Fernando; SEVERI, André; PANITZ, Marília. FUNARTE, 2017.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2003.

MONTALBETTI, Cynthia J. L. Cuerpas Gordas de Abya Yala. *Epistemologias do Sul*, v. 6, n. 1, p. 52-79, 2022. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3941/3286>. Acesso em 15/01/2023.

MONTEIRO, Marko. *Corpos, Representação, Políticas*. In: VILLA, Danilo (org.) *Arte Londrina 7*. Londrina: UEL, 2019.

MORENO, Lux. ¿A qué edad fue tu primera dieta? In: In: CONTRERA, L; CUELLO, N (orgs). *Cuerpos Sin patrones: resistências desde las geografías desmesuradas de la carne*. Madreselva: Ciudad Autonoma de Buenos Aires, 2016.

NALLI, Marcos. A imanência normativa da vida (e da morte) na análise foucaultiana da biopolítica: uma resposta a Roberto Esposito. *O Que nos Faz Pensar (PUCRJ)*, v. 31, p. 149-174, 2012.

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

PAIM, Marina Bastos. “Os corpos gordos merecem ser vividos”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e56453, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n156453>

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

PASSOS, Eduardo e KASTRUP, Virgínia. Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. *Fractal*, Rev. Psicol., v. 25, n. 2, p. 391-414, Maio/Ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/9w77837Qthmp4bGsDgpgvSG/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12/10/2021.

PELBART, Peter. Pal. *Vida e morte em contexto de dominação biopolítica*, 2008. Acesso em 08/04/2018, disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf>. Acesso em: 23/07/2023.

PIÑEYRO, Magdalena. *10 gritos contra la gordofobia*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

PIVETA, Ruth. T.: *O Fazer como potência: analisando a atuação do profissional de psicologia no Sistema Único de Assistência Social (SUAS)*. 2013. Monografia (Pósgraduação lato sensu Especialização em Psicologia Organizacional e do Trabalho) – Universidade Estadual de Londrina.

PRADO FILHO, Kleber; TRISOTTO, Sabrina O corpo problematizado de uma perspectiva histórico-política. *Psicologia em Estudo*, vol. 13, núm. 1, enero-marzo, 2008, pp. 115-121 Universidade Estadual de Maringá Maringá, Brasil.

REIS, Paulo R. O. O(s) corpo(s). In: MAGALHAES, Fernanda. *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*. Travessa dos Editores: Curitiba, 2010.

RODRIGUES, Henrique. *Morre mulher que tomou “pílula emagrecedora”*; *Veja a composição do produto*, 04/02/2022. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/2022/2/4/morre-mulher-que-tomou-pilula-emagrecedora-veja-composio-do-produto-109681.html>. Acesso em 20/07/2022.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. São Paulo, set./fev. 1993. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleo_de_subjetividade/Textos/SUELY/pensamento_corpo_devir.pdf. Acesso em: 06/06/2019.

ROLNIK, Suely. *Ninguém é Deleuziano*. Entrevista concedida ao jornal O Povo, Caderno Sábado: 06. Fortaleza, 18/11/95. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>. Acesso em: 24/06/2019.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

ROLNIK, Suely. “O ocaso da vítima para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência.” in: LINS, D. & PELBART, P. P. (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: bárbaros civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004.

ROLNIK, Suely. *Entrevista Completa - Narciso no Espelho do Século XXI*. Vídeo do You Tube. Brasil, 27 de maio de 2017. Disponível https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB_5DY&t=157s . Min. 22. Visualizado em 24 de agosto de 2022.

ROLNIK, Suely. *Despachos no Museu: sabe-se lá o que vai acontecer...* Conferência apresentada em The Deleuzian Age, Californian College of Arts and Crafts (São Francisco, 2000) e em It is Happening Elsewhere: Indiscipline, “Bruxelles/Brussels 2000, European City of Culture of year 2000” (Bruxelas, 2000). Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Despachos.pdf>. Acesso em: 09/06/2023.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Concinnitas*, ano 16, vol 01, n. 26, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104/14402>. Acesso em: 20/06/2023.

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

REIS, Paulo. R. O. O(s) corpo(s). In: MAGALHAES, Fernanda. *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*. Travessa dos Editores: Curitiba, 2010.

ROYO, Victoria Pérez. Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/XHhfK4nqZVHCQNgZdvYyhml/?lang=en> . Acesso em: 12/01/2023.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *Cuidados de Si e Embelezamento Feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil*. IN: Sant'anna, D. B. (Org.). *Política do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Gordos, magros e obesos: uma história do peso no Brasil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SIBILIA, P. O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 25, p. 68-84, dez. 2004. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3286/2544> . Acesso em: 22/09/2018.

SIMIC, Zora. Fat as a Feminist Issue: A History. In: WALTERS, Caroline; HESTER, Helen; JONES, Meredith. *Fat Sex: New Directions in Theory and Activism* Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/14837300/Fat_as_a_Feminist_Issue_A_History Acesso em 09/06/2023.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Lívio Xavier. Editora Atena: São Paulo, 1960.

STRINGS, Sabrina. *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. New York: New. York University Press, 2019.

TARRES, J.P.; MARTÍNEZ, M.; MANSANO, S.R.V. Corpos dóceis: novos contornos. In: NALLI, M.; MANSANO, S.R.V. *Michel Foucault: desdobramentos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosangela Rennó*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, 2008.

VIGARELLO, Georges. O corpo inscrito na história: imagens de um "arquivo vivo". *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 21, p.225-236, nov. 2000. Entrevista concedida à: Denise Bernuzzi Sant'Anna. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/20219/15945>. Acesso em: 20/09/2018.

VIGARELLO, Georges. *As metamorfoses do gordo: história da obesidade no Ocidente; da Idade Média ao século XX*. Tradução Marcus Penchel. Petrópolis: Vozes, 2012.

VIGARELLO, GEORGES. Entrenarse. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *Historia del Cuerpo 3 – Las mutaciones de la mirada en el siglo XX*. Santillana Ediciones Generales: Taurus historia, 2006.

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

ZAPATA, Laura; GENOVESI, Mariela. Jeanne Favret- Saada: “Ser Afectado” Como Medio de Conocimiento en el Trabajo de Campo Antropológico. *Avá. Revista de Antropología*, núm. 23, 2013, pp. 49-67 Universidad Nacional de Misiones Misiones, Argentina.

ZAYAT, Demian. Dictámenes de la Dirección de Asistencia a la Víctima: discriminación en el proceso de selección laboral contra una persona gorda. *Inclusive* - La revista del INADI, n.º 4 Año 2, 2021. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2022/03/inadi-revista-inclusive-n4.pdf>.

Apêndice 1 – Transcrições de Conversas com Camila Fontenele e Fernanda Magalhães

Camila Fontenele, Conversa 1

Ruth: A ideia hoje é a gente se conhecer um pouquinho e você poder entender qual é a proposta, e ver se você topa, também, é muito aberto. Eu faço doutorado lá na UNESP Assis, em Psicologia. Eu Sou psicóloga. Trabalho aqui em Londrina na assistência social e tudo mais, e no meu doutorado, por uma série de questões, que a gente pode trocar essa ideia também eu decidi estudar um pouco essa relação entre arte, corpo e subjetividade. Uma por pensar a arte como esse espaço de possível para respirar, para poder viver, e produzir Outros Mundos, e outra também por uma necessidade de sair um pouco do discurso que eu acabo sendo colocada o tempo todo trabalhando na assistência social, que é esse discurso da dor do sofrimento. No meu mestrado eu estudei os enunciados da mídia sobre mortes de jovens da Periferia, e foi muito bom e muito difícil, né. E aí eu quis ir para potência dos corpos, e fui pensar isso na arte e pensar questão dos corpos gordos. Por eu ser uma mulher gorda, por ter uma relação com isso sim, por ser uma Interrogação para mim assim de que lugares possíveis a gente pode habitar discursivamente, enquanto pessoa, que não só esse lugar também, da dor ou do corpo que não pode. Mas assim então, saber desses corpos... corpos que podem estão aí produzindo. E daí eu te conheci naquela Live do Jornal de Borda, e eu fiquei apaixonada por você, pelo teu trabalho, tenho te seguido, acompanhado você, principalmente no Instagram. E aí quando eu comecei a pensar nas mulheres para compor, me veio muito você assim. Eu ensaiei um monte para te mandar mensagem, por ser um pouco tímida, fico com vergonha né. E aí esse começo de ano tive essa... essa coragem assim, de te mandar mensagem com o convite. A Fernanda é uma pessoa que vai participar também nesse meu processo, e a princípio é isso assim a ideia esse objetivo maior é entender um pouco as trajetórias de vida e de produção artística assim dessas mulheres que vão compor meu trabalho. Por enquanto tem você e a Fernanda, até se você pensar em algum momento que você poderia me indicar se você lembrar achar que tem alguém legal assim, e mais especificamente dentro das artes visuais e da performance. Porque uma coisa que assim, que é até um dado que a gente pode depois trocar uma ideia, é que quando a gente procura, por exemplo no Google mulheres artistas gordas brasileiras aparecem pouquíssimas pessoas né. Então acho que isso já é um dado para pensar assim né, como que... se essa é uma marca que que atravessa ou não, como que vai sendo colocado, se tem uma invisibilidade dos processos de trabalho... enfim ou se também é uma coisa que eu tô pensando que talvez tá muito em jogo, e as artistas estão não estão colocando isso tanto em jogo, que eu acho que não é meio isso não, mas é só para te contar assim né, um pouco do que é que qual que é a proposta. Então essa conversa acho que a gente podia um pouco trocar essa ideia e depois pensar assim a partir de seus trabalhos e a partir das experiências de vida que você quiser trocar

comigo, a gente pensasse a relação entre corpo e a arte assim na produção da vida. Deu para entender mais ou menos?

Camila: Sim. Não, agora deu super mais pra compreender, sim. E é bem interessante, éee...o que você levantou principalmente assim quando você fala da arte, porque eu... eu passei no mestrado agora né, acabei de iniciar meu mestrado. E aí, eu me inscrevi num programa interdisciplinar, éee, que é de Estudos da Condição Humana, daqui da USFCAR, tem um campus em Sorocaba, eu moro em Sorocaba, no interior de São Paulo, e aí, é... Uma coisa que eu cheguei a falar né, porque não é um programa de artes visuais, né. Na verdade, é um programa interdisciplinar, que sei lá, quem quiser né... são estudos... e aí você vai adaptando. E... e aí, eu fui meio na defensiva, assim, eu fiz uma aula, e fui meio na defensiva, e falei assim... e cheguei a questionar isso, que às vezes eu via, que quando a arte se aproximava da academia, principalmente cursos que não são do curso de artes visuais, na graduação em artes visuais, porque aí é uma outra coisas que também tem suas questões, não quer dizer que seja lindo maravilhoso, não tem nada de lindo maravilhoso, mas as vezes a arte é infantilizada, dentro da academia, por parecer esse lugar assim: ai, da arte que parece uma criança sempre brincando, e não que essa imagem seja ruim, mas também a gente tem um estereótipo do que é o infantil. E aí eu achei interessante você trazer isso pra mim, né, sobre esses lugares possíveis, sobre uma possibilidade. Porque eu acredito que, eu acredito que a arte, a prática artística né... tirando até um pouco, não dá importância da palavra arte, mas entender também que tem muitas coisas no meio desse nome e como ele se movimenta né. Mas eu acho que a prática, esse fazer que acontece, ele vem muito disso, de um algo que transborda. E ao mesmo tempo a gente também tá falando de um trabalho, de uma profissão né. Então, eu acho que é lidar com esses campos que, parece que eles, que eles não estão juntos, ou com esses campos que parece que, 'ah é a arte é essa coisa, uau a arte'..., sabe? E aí eu achei interessante como você colocou, assim, porque é... porque eu já vi assim muita coisa que eu falei assim (risos) mas gente calma, a arte não é isso aí que vocês estão falando, tipo, colocada dessa forma né... e nesse campo, éee... esse campo mais infantilizado, assim. Que acaba indo... Porque tem um estereótipo, ou um imaginário do que é o fazer artístico...então, eu to jogando assim pra você, que eu achei....

Ruth: ah legal... e assim até dentro da psicologia né... porque a gente tem ou uma visão dentro da psicologia, falando mais desse campo, meio freudiana né, desse lugar da arte como 'ai você vai sublimar suas questões'... e eu acho isso um pouco... né... e a gente como alguém que vai interpretar a dor, ou a loucura né... porque muitas vezes se articula com muito com isso da artista, do artista, ou da arte como assim, ai, uma coisa pro entretenimento, né. E a ideia de propor, pra mim né, junto com as pessoas que eu tenho escutado e estudado, é pensar a arte como esse, como isso que faz um mundo possível sabe, pra mim é isso. E pensar como trazer isso dentro da psicologia né, com esse campo tão patologizante, também, né. E eu tenho medo um pouco dessas leituras da psicologia, abrindo o coração, assim, que colocam muito nesse lugar assim, vamos interpretar. Então, porque será que a pessoa fez esse

gesto, que que será, né, o que isso significa... e não é da ordem do significado, do representacional, mas assim, da vida ali em jogo, né... legal que fez sentido.

Camila – É. É nesse lugar assim, que às vezes fica um negócio e não é. E aí, por exemplo, sei lá, eu iniciei, eu reiniciei uma terapia recentemente, e... e aí eu percebo que, que a dificuldade disso... porque a clínica... eu não sou psicóloga, mas eu me interessei por muitas coisas, mas são percepções e observações. Ela acontece de um diálogo né, e aí quando você não consegue compor, tão imediato esse diálogo, parece que falta ali. E aí, é... eu percebi que eu sou da imagem, assim, eu aprendi a me comunicar pela imagem, e não tô falando que eu tô representando algo pela imagem, é a forma, uma forma de dizer... que é isso assim, que é difícil de explicar, porque parece que não tem palavra, e eu acho que tem coisa que a gente não consegue nomear, também, né... então, é engraçado porque eu comecei a inserir, assim, a inserir o meu trabalho. E isso, assim, não há nada de romântico nisso. São formas ne... É uma forma de existir, uma forma de se comunicar, e tal. Assim como, sei lá, teve um dia que eu peguei um livro da Audre Lorde, uma parte que ela falava, que ela não sabia responder certas coisas, então ela pegava um poema e lia um poema, porque aquele poema iria dizer como ela tava, num momento em que ela não encontrava certas coisas, ela passou a escrever. Então, enfim...éee, é muito interessante assim, a gente alargar esse lugar e tirar essa sublimação. Eu acho que eu já fui muito da sublimação... acho que a gente tem uns momentos mais... acho que a gente tem uns momentos em que as coisas, elas, vão pra outro lugar, e a gente acessa outras coisas, mas eu acho que não é só isso, e isso não deve ser o plano, o objeto principal, ne. É algo que acontece junto, que eu acho que também acontece em outros lugares. Né, porque colocar a arte nesse lugar, é...do gênio ne, da coisa genial, e aí... eu acho que isso é uma prática muito eurocêntrica, heteronormativa, de gênero, sabe? Dessas coisas. E no momento em que eu não pertencço muito a esse contexto muito normativo, é claro que muitas coisas me atravessam, mas que dentro disso... quando a gente já vai pro corpo gordo, que é um corpo abjeto, é... tipo, não faz sentido eu... Incorporar esse discurso, porque não vai ter efeito nenhum pra gente. E não faz sentido ... então, eu acho que é importante, também a gente dar um choque de... não sei se é realidade, a palavra certa, mas um choque assim ó, não é bem assim, e tá tudo bem a gente perceber que não é bem assim. Não vai tirar... eu acho que dá um chão pra gente, pra gente entender o jogo, entender o que tá acontecendo...mas enfim, eu comecei assim, de forma não linear, falando um monte de coisa pra você (risos) é... eu acho que, pra mim, a relação com o corpo, ela tá sendo um... um descobrimento, num tempo mais dilatado...porque eu acredito que não é só perceber, assim, 'ah! Você é um corpo negro, ah! Você é um corpo gordo'. Acredito que a nomeação vem como estratégia, porque, a identidade é algo estratégico, mas que também ela não é o fim, não deve ser o fim das coisas. Então, eu também tento não ficar muito presa, em só me identificar por isso, porque aí eu sou isso e ponto. É... então eu acho que a relação com o corpo pra mim, vem como uma retomada, uma retomada de que eu estou vivendo uma experiência humana, eu tenho um corpo, eu estou num certo lugar no mapa, mas pra além desses lugares

existem outros lugares a serem acessados, existe a questão do deslocamento e da fuga desse movimento que tá sempre... que parece que é o único sentido. Não sentido, mas que... parece que é... De um lugar existencial para corpos que tem que estar sempre criando estratégias para sobreviver. Então esse deslocamento, essa fuga, esse corpo de não descanso, de sempre numa movimentação. Então, olhar pro meu corpo, falar sobre ele, seja numa prática artística, seja num trabalho do mestrado, seja na terapia, seja com amigas ou amigos e, enfim, é proporcionar uma retomada desse corpo, independente do tamanho ou da cor dele, mas sabendo que, quando eu olho pra isso existe uma força maior, né. Existe um campo maior, que me faz perceber essas coisas. Então... é lidar com uma falta de pertencimento, né, com essa sensação de não pertencer, não só a lugar nenhum num sentido geográfico, mas a esse mundo, a me sentir distante desse mundo. E aí, quando eu olho pro meu corpo, e vejo ele como potencial território, como um lugar que eu posso pertencer, como um lugar que é o meu lugar de construção, que é a partir dele que eu vou construir e... encontrar formas de lidar, existe essa possibilidade. E eu preciso falar sobre essas camadas. Porque importa sim, ele ser gordo, importa sim, ele ser racializado, porque ele é racializado nesse mundo, importa sim ele ser grande, ele transitar, realmente, pelos lugares geográficos, e perceber que essa, esse movimento acontece, não porque a gente escolheu, mas porque por questões econômicas, principalmente, e porque existem todas essas questões, não só econômicas, mas também de expulsão, né. Então o que acontece, sei lá, contando um pouquinho... minha mãe é do Ceará, nessa condição do sertão, minha avó teve dezoito filhos, então aquela coisa... também venho de uma família interracial. Meu avô tem... e aí é muito bizarro, porque essa parte ainda fica num lugar, ainda fica num breu pra mim, porque... é isso né, quem tem direito a história, quem tem direito a lembrar de alguma coisa? E a história do meu avô fica um pouco perdida, dentro também... por mais que venha de uma família humilde, mas vem também de uma branquitude da parte da minha avó. Então meu avô vem, pelo que eu ouvi falar, e é isso desse ouvir falar de onde vem... de uma origem indígena, que eu não sei a que povo pertence, não sei se é do Ceará mesmo ou se não é. E que é justamente apagada por uma branquitude que vem da minha avó. E acho que também vem disso. E aí vem essas migrações. E aí sai do Ceará pra vir pra São Paulo, pra fazer... né. Meu pai sai do Rio de Janeiro, e aí também vem de uma família interracial onde minha avó é negra retinta, e meu vô filho de português, e aí todo esse Brasil colonial né. A gente... eu... pra mim fica muito forte esse Brasil colonial, é... em ambas as partes dessa família, e que fica sempre num breu, porque é assim, é o jeito que está, não vamos falar sobre. E aí essas migrações, não só entre meu pai e a minha mãe, mas também a mim, que aí ressoa na minha infância. Até que vim parar nessa cidade pra mim é uma incógnita, porque eu estou aqui, de alguma forma também tentando construir coisas e, sei lá, o tempo que eu tiver aqui eu preciso continuar né, não posso parar. Então, acho que parte de uma retomada, de uma relembração. De poder é... resgatar, retomar aquilo que me tiraram, aquilo que quando eu cheguei nessa cidade me falaram que eu não podia fazer, porque era feio, é... tipo, sei lá, antes de morar aqui eu morei no Rio, que é a cidade do meu pai né. E aí eu tinha uma outra relação, eu tinha uns sete anos... minha infância é muito

fragmentada, eu não lembro de muita coisa. Eu lembro do Rio de Janeiro porque eu acho foi um lugar, apesar de ter muita briga na família naquela época, e por isso que a gente mudou, porque não rolou, teve um lance que eu acho que eu percebo, não sei... não sei te explicar, é uma coisa que eu tenho mais viva em mim, é... acho que talvez por estar mais... eu não morava muito perto da praia, mas o mar sempre foi um lugar de localização pra mim. E aí às vezes eu tenho a curiosidade de saber o que é não... o que é poder identificar outros pontos de partida sem ser o mar. Porque o mar é importante como ponto de partida pra mim, e ele não vai deixar de ser importante, mas é uma pira de conhecer outros lugares de partida, de mim mesma, sabe? Então, acho que o Rio de Janeiro acaba sendo esse lugar mais vibrante na minha memória porque tem algo que eu identifico como ponto de partida ali. E era uma coisa que a gente sempre ia. E sempre ia assim, sozinha, eu, meu pai e minha mãe, a gente não ia com a galera, e eu conhecia às vezes algumas crianças na praia, que eram meus amiguinhos de praia, a gente... 'ah você vem todo dia tal, então beleza, vou vir nesse horário pra te encontrar aqui'... mas não necessariamente uma coisa de ir junto, então também uma infância muito sozinha, assim, nesse lugar. E, e aí eu lembro que eu tinha uma outra relação com o meu corpo, é... de fato eu não fui...eu tive uma idade que eu não fui gorda, gorda, mas eu fui... que eu não fui... que eu tinha barriga, né? Tipo, não era assim... uma... parecia que eu era até frágil demais quando eu era muito pequena, mas depois teve o lance da barriga e tal, e aí que começou a gerar toda uma problemática, sobre o meu corpo né... 'ah você tem barriga, você tem que usar maiô', tipo, é uma criança com barriga, você tem que usar maiô, não pode mostrar a barriga. E olha, era só uma criança com uma barriga, até porque criança tem barriga... E aí quando eu chego... e quando eu to lá a gente anda de chinelo, anda de roupa de calor, mostra mais o corpo... e aí quando eu chego aqui é quase como colocar um manto sobre o meu corpo, né... então não pode andar de chinelo porque vão achar que você está desarrumado, tem que... não pode mostrar o corpo, porque o corpo não tem que ser mostrado, tem que alisar o cabelo, você tem que emagrecer... e aí como eu passei a pré-adolescência, e é isso, a pré-adolescência e a adolescência é um período muito difícil na nossa vida, e aí, quando eu menstruei foi também, 'ah, agora você tem que usar sutiã, você menstruou'. E aí, é..., são coisas que eu ficava assim, mas pra que, porque esse povo tá falando do meu corpo? porque é isso, foi vir pra cá e morar numa rua onde tinha as minhas tias, irmãs da minha mãe, falando como tinha que ser, porque como tinha que ser aqui, né. E esse corpo que se torna rígido, esse corpo que se torna... que se fecha, esse corpo que se torna, que não se sente pertencido, esse corpo que... aí, um outro problema também era o sotaque. E aí a gente esquece que voz é corpo também, então, eu fui vendo o meu corpo sendo silenciado por uma cidade que silencia as pessoas, por uma cidade que foi polo manicomial, foi referência no Brasil, né. E aí é muito bizarro de perceber que muitas pessoas não conseguem fazer essa conexão, do que significa morar numa cidade conservadora, de coronéis, de uma terra indígena que ninguém fala sobre isso, é... De uma terra que tem muitas pessoas negras, que teve territórios negros e que também ninguém fala sobre isso, e de uma terra que você não pode nomear as coisas, de um lugar que é proibido você nomear qualquer coisa ou que... Porque isso vai

incomodar nomes e sobrenomes. E aí eu vi meu corpo sendo tolhido, quase que moldado. E por muito tempo, eu tentei me moldar... então, eu passei uma adolescência toda tentando ser uma coisa que eu não era, tentando diminuir meu tamanho, tentando diminuir o tom da minha voz, tentando modificar o meu sotaque, tentando modificar... tipo assim, você só pode falar se partir desse lugar da certeza ne, que parte desse viés universal ne, de quem pode falar e de quem não pode. E... e aí eu fui me tornando uma pessoa mais, acho que mais racional, mas ao mesmo tempo muito incomodada com tudo. E eu sentia muito ódio de tudo, e eu falava a gente mudou tanto, fez tanta coisa, e veio parar aqui.

Ruth: Em Sorocaba... nessa terra de silêncios, ne, que você diz

Camila: É. E foi aqui que meus pais conseguiram comprar uma casa, e tal..., mas, a gente parou aqui. E eu fiquei assim, ô, tanta coisa, tanta despedida, tantos lugares pra se adaptar e a gente foi parar aqui, um lugar que meus pais não gostam, mas tem esse lugar né. O capitalismo tem muito disso, né, que não é a minha vontade, eu não posso... se eu não sou herdeira eu não vou poder escolher onde eu quero ficar, então a gente tem que ficar onde der né... e... só que aí vem isso né, e... eu sou uma pessoa acho que um pouco teimosa, ou tipo assim, ok eu tento fazer outras coisas, ou tento me adaptar, sei fazer outras coisas, eu sou muito múltipla. Eu fui pra Publicidade, que era um lugar estratégico pra poder estar mais próximo de um movimento que não fosse só funcional? Mas também eu me enganei, porque... eu não sei como tá agora, mas a publicidade é um lugar que se vende muito como um lugar descolado, mas não passa de uma agência de banco sabe? E... Enfim, enfrentar todas as coisas que eu não sabia nomear: o machismo, o racismo, é... toda essa coisa do assédio que acontece, porque é um lugar muito masculino. E, enfim, eu comecei a me interessar por fotografia, tava fazendo faculdade, trabalhando na área de publicidade mesmo, é... Um caos, assim... passar por assédio moral de chefe, e, o tempo todo assim ah, você é potente, mas... Ou ah, a gente não lembrava de você, e todas essas coisas e tipo, eu trabalhando 24 horas por dia. Aí eu fui meio que construindo esse caminho de... ai, eu vou tentar negociar, eu não sabia que eu tava negociando, eu não sabia que eu estava tentando abrir um caminho. E quando eu penso na fotografia, que foi esse primeiro start, porque sei lá... eu entrei na faculdade em 2008. Morando em Sorocaba, e não sendo de uma família herdeira, eu não sabia que a arte era possibilidade, sabe? Pros meus pais, pra eles a arte é tipo... xis... eles não... você nomear arte como profissão para eles era tipo... e mesmo assim é interessante porque eu consigo ver, minha mãe escreveu poesia, minha mãe tem vários cadernos de poesia, sabe, minha mãe desenha... e aí, tipo, meu pai tem costume de fotografar... e aí...mas é isso, a arte não é, não era nome de perto, não era algo de perto, não era algo possível. E por mais que parece que não faz tanto tempo, é... Enfim... é meio que... era isso, era bom que arrumasse um trabalho que eu pudesse ter os direitos... pra isso.

Ruth: E isso da arte não ser um lugar tão possível, você pensa que é por conta do que, na sua história, na história da sua família?

Camila: Ah, eu acho que pelo próprio acesso, ne. Pelo que a gente ainda vive hoje... Agora que a gente começa a falar um pouco mais sobre artistas herdeiros ne, de forma mais aberta ne. Tipo, sei lá, na cidade que eu moro não tem esse tipo de conversa, de você falar olha, cada pessoa parte de um lugar, e tem privilégios. Não se fala sobre isso. Parece que não é importante falar sobre racismo, sobre classe social, sobre gênero, sobre sexualidade dentro do que eles chamam de classe artística. Parece que só porque é artista todo mundo já parte de um lugar de... é ... parece que todo mundo parte de um lugar de precariedade. E não é desse jeito. Tem muita gente aqui que é herdeira, ou que é classe média, e só porque se dá esse nome, artista, se coloca nesse lugar de precariedade, sabe? Então, tipo, até então eu achava que era só meu esforço. Então, sei lá, morando num bairro da zona norte, que aqui seria, o que se coloca como periferia, tendo que pegar dois ônibus pra chegar no Sesc, que é o lugar que você vai mais encontrar algumas coisas, é... não é muito, mas que já é alguma coisa... e nunca consegui dar esse nome: precário. Que eu tinha que fazer o triplo, pra conseguir o mínimo. Sabe, e que eu ainda tenho que fazer. Hoje eu já não moro mais na Zona Norte, esse bairro mais afastado do centro da cidade, hoje eu moro mais dentro da cidade. No centro da cidade né, porque senão parece que é uma coisa a zona rural e a cidade, mas hoje eu moro um pouco mais próximo. Mas isso não diminui a minha precariedade. Isso não fez com que ó, agora sei lá, tá sobrando dinheiro pra pagar as contas, tem coisas, na verdade, que eu não consigo materializar por uma precariedade, que seja... e não só por uma relação de verba pra material e tal, mas também de formação, por uma questão de acompanhamento, uma questão de acessar pessoas, materiais, lugares, também pra reverberar, pra me alimentar. E que eu acho que quando eu falo dessa precariedade, tem muitos atravessamentos. Tem a questão da classe social, tem a questão de gênero. Principalmente, sei lá, querendo ou não, por mais que hoje eu me coloque como artista visual, curadora, mas a minha prática principal, como ferramenta, é a fotografia. Então eu não deixei de fazer outras coisas, e fiquei só na fotografia. E é sempre esse enfrentamento, e aí tem a questão, ah, você é mulher, você é negra... a questão de ser gorda, eu acho que é isso... tudo tá, tudo é... não tem como eu ser negra num dia, mulher no outro e gorda no outro né. Tudo existe ao mesmo tempo. A questão da gordura, eu acabo sentindo bastante, eu senti bastante na escola, eu acho que é nesse grande cerne que se abre, que é o que a sociedade é, e você perceber que crianças e adolescentes são tão maléficos e, e que a gente pode ser tão maléfico, ne, então eu também tenho culpa no cartório. É... E no trabalho formal, foi sempre uma questão. Mas eu também não sabia falar, porque eu achava assim, que eu tinha que diminuir meu tamanho, que meu corpo era errado, que eu tinha um monte de problema. Mesmo eu não tendo problema, mas é um corpo sempre cotado pra ter problema, pra adoecer. E se ele não adoecer por si, ele adoecer pelo externo né. E aí, na arte, isso existe. Existe sim a gordofobia, ela tá ali, ela é um pouco mascarada, assim, porque parece, 'ah não, artista e corpo'... Mas não, ela tá ali. Mas eu não consigo, eu vejo isso muito mais nas

relações em que a gente... Como que eu posso dizer... sei lá, é... Eu vejo ela mais numa relação, não sei, de comentários, assim, sabe? Vou te dar um exemplo. É um exemplo contínuo. E aí você vai fingir que não escutou (risos). Mas tipo assim, eu to participando de um projeto de produção agora, que eu estou trabalhando desde 2019, tem momentos em que, por exemplo, tem uma pessoa que trabalha na produção. E ela era mais gorda e ela emagreceu, e a questão dela sempre foi emagrecer. Dentro da equipe tem, tem pessoas mais gordas, eu acho que uma talvez não se identifique como gorda, mas, duas pessoas que se identificam e que falam sobre isso e tal. E aí, é assim, hoje diminuiu, mas toda vez que a gente tinha reunião era uma coisa assim, 'ai, emagreci, eu vou indicar tal médico pra vocês, olha, não sei o que'. E tipo, a gente só tava ali trabalhando, e a gente não tava falando nada e ela deu uma opinião sobre o nosso corpo. E aí, fica um pouco difícil, contraditório, porque a pessoa também tá no meio disso, né, então, parece que é assim "como assim você também não quer emagrecer?". Como assim tá ok pra vocês, como assim falar que gosta de comer tendo esse corpo? Você não pode gostar de comer, você não pode sentir prazer com a comida... então dentro é... eu tenho visto mais nessas relações, mas eu sei que existe. Eu sei que existe porque eu percebi que quando eu comecei a mostrar mais meu corpo, existe um tipo de fetiche, assim como existe fetiche em pessoas negras e tal, existe o fetiche muito forte. Então parece que ao mesmo tempo, principalmente nesse campo de rede social, mas eu sei que é assim, regra curtir esse corpo aqui no meu feed, e tem um fetiche, ai agora é cool, agora é... e tem um sentimento estranho nisso tudo assim. E ao mesmo tempo eu falo que eu, ao usar o meu corpo não quero me tornar essa pessoa, é... ícone, sabe? Eu não quero me tornar esse lugar de 'ai, olha que superação', ou 'olha o que ela faz'. Porque na verdade não tem superação, eu não quero superar nada. Esse é meu corpo, talvez supere a expectativa de quem ache que... que aí vem o capacitismo né, de achar que esse corpo não consegue, que é o que acontece muito com pessoas PCD, que é isso assim, eu leio... como você não tá dentro da normatividade, eu leio que você não é capaz, que você não consegue. E quando você consegue, você vai além da expectativa, você superou, você é uma pessoa uauu...

Ruth: [corajosa, né, que coragem de mostrar seu corpo, né, por exemplo]

Camila: Olha... coragem... eu tenho coragem só se for pra viver nesse mundo de merda e achar que tá ok, sabe? Porque coragem por coragem... eu não me vejo como uma pessoa muito corajosa. É isso, esse nome coragem, porque a gente vai além das expectativas que as pessoas esperam, de ser uma pessoa normal. Então... é assim, eu acho que as coisas elas são atravessadas o tempo todo. Eu não sei dizer pra você, assim, ai eu não... sobre isso porque eu sou isso. Tem coisas que são mais descaradas, outras que não são. Mas a gente sabe, por exemplo, que é... uma pessoa gorda branca e uma pessoa gorda negra tem suas diferenças, e elas são latentes dentro da sociedade. Da mesma forma, se a gente for pensar em gênero, sexualidade, ou classe social. É diferente uma pessoa gorda rica, de uma pessoa gorda pobre. E aí, não sei, acho que tem muitas camadas. Eu tenho estudado um pouco, porque eu

também não quero cair nessa armadilha de... O Body Positive acabou caindo nessa armadilha né, porque foi um movimento subversivo e aí o marketing vai lá... e aí o capitalismo... e aí de novo o colonialismo... Porque tá na captura né... o capitalismo só é a atualização do rolê né. Parece que a gente nunca sai de um tempo colonial, né. E a gente sempre tá ali, à mercê da captura, à mercê da dominação, à mercê desse extrativismo, de todas essas coisas. E aí, é... a gordofobia vem. É importante que a gente fale, principalmente em âmbito educativo, né, porque ali que começa a coisa. E na escola a gente não escuta falar. E por sinal eu tive um professor que... eu lembro dessa cena até hoje assim, eu saí pra ir no banheiro e quando eu voltei, quando eu sentei na cadeira todo mundo levantou, e até meu professor levantou. E... o professor você espera que ele, que ele não faça o mesmo gesto. Que ele olhe e fale, pô gente, é errado, não é legal. E ele, tipo, foi combinado ali e ele achou ok aquilo.

Ruth: Tipo, você sentou e as pessoas se levantaram como se tivesse tido um abalo sísmico... que forte isso né... Você tinha quantos anos?

Camila: É... e aí é muito maluco, porque... essa cena pra mim parece...ela é viva, ela é muito viva, assim. E eu acho que o que me deixa mais chocada não foi meus colegas, mas o meu professor ter feito. Então... É... é... Enfim, eu acho que o campo educacional, isso tem que ser falado, sabe? Porque às vezes esse estigma já vem da família né, e a escola é a educação perante a sociedade. Então... ali nascem muitos traumas que depois a gente fica atrás de vocês psicólogos (risos) pra resolver, né. E aí, é a mesma coisa com a questão da terapia. Tipo, agora que eu percebi que o sofrimento, ele também é político, e não adianta nada alguém vir dizer que eu tenho que me aceitar, porque eu vou ter que lidar com isso todos os dias, ou toda vez que eu me expor, que eu sair de um lugar que eu vejo como seguro, eu vou ter que lidar. Então, como lidar? Não é só me falar que eu tenho que me amar, mas como lidar com isso? E aí foi o que eu falei pra ela... eu quero falar sobre isso, isso, isso, porque são coisas que me atravessam. E aí, enfim, falei um monte de coisas, e ainda bem que ela não me expulsou. Mas é importante pra mim, e eu acho que é cada vez mais importante que a gente tire essa coisa individual que a gente tem que resolver todos os problemas, porque muitos problemas vêm desse sistema que a gente vive. Assim, não que a gente não tenha questões íntimas e questões das nossas responsabilidades, mas nem tudo é. É difícil de controlar... e como a gente pode se ver além? Como uma subjetividade, que foi criada em cima da violência, e da dor, se vê além disso? E aí eu acho que eu começo ver meu trabalho, que... e de perceber que é muito fácil me ver junto à dor e à violência, e o quanto é difícil me ver diante de uma coisa de acolhimento, de cuidado de amor, de possibilidade de pertencimento. E aí eu começo a perceber que eu não quero falar diretamente sobre gordofobia. Porque é também habitar um lugar que... É que nem esperar de uma pessoa negra que ela fale só de racismo. E ela só pode falar sobre aquilo. Sendo que não foi ela que inventou aquilo. E não foram as pessoas gordas que inventaram a gordofobia e ... é isso de sempre lidar com o problema dos outros, né. É basicamente isso. E aí, eu percebo que se eu quero que se eu quero criar... eu vou passar pela dor, né. Uma

coisa que tá num texto que eu fiz, que é não há cura sem violência, né. Porque a gente tá lidando com a dor colonial, e tem todo um processo contraditório dentro disso. Mas que eu quero também... se eu for passar pela dor, eu também quero ir além da dor. Então eu começo um processo... eu começo a brincar nesse jogo de... invisível e visível, né. Que é o que eu... que não é invisível porque é pequeno ou porque é transparente, é invisível porque é muito visível. E... e isso se aplica a muitas... a muitos corpos, né. Aquilo que é gritante, aquilo que é muito visível, que não dá pra disfarçar, mas que se torna invisível dentro desse sistema. E aí, quando eu me deparei com isso, me veio muito sobre a desapareição e aparição, mas não uma desapareição que é a morte, porque a invisibilidade desse sistema é a morte, a não existência, é a não humanidade, é o desumano né, é o que vai pro selvagem, animalesco. E aí eu vou pra desapareição e aparição, e também abraço esse lugar do animalesco, né. Que eu começo a me relacionar com as baleias. Na verdade, a baleia já vem de um tempo. E aí, agora ela continua, mas ela vai pra um grau mais abstrato da coisa, porque eu acho que na aparição e desapareição também acontece um deslocamento, né. Que a baleia é esse animal que precisa sempre estar em deslocamento. E ele é pesado, só que dentro da água é um animal que fica leve. E a baleia só morre na terra porque a terra não suporta o peso dela e ela esmaga os seus órgãos. Então, eu fico pensando muito que é estar?... E aí, partindo do que eu te falei anteriormente, do meu corpo... é... o meu ponto de partida de reconhecimento, de pertencimento, é o mar, eu começo a fazer uma analogia com a baleia, não só de corpo gordo, mas de uma vida que eu lembro que eu tive. Então talvez em algum momento eu fui baleia. E o que é ser um corpo que tem memória de baleia vivendo na terra? Vivendo nesse lugar que não suporta o peso dele. Então, a desapareição e aparição ela também vem desse deslocamento que é quase tentar encontrar esse lugar entre, que é o que talvez seja uma encruzilhada da baleia, não sei, então é o que eu imagino. Que é o que é... o que acontece antes de você seguir por um, por uma reta só, ou seguir por um... ou pra cima ou pra baixo... sabe aquele momento em que, antes das coisas se resolverem, tipo, tem um momento em que as coisas perdem os nomes, as formas. Que elas se misturam ali antes da coisa acontecer... sei lá, antes de você atravessar a rua existe um momento. E que ele é muito rápido, mas ao mesmo tempo pode ser muito dilatado. E eu to tentando dilatar esse lugar, que poderia ser um lugar possível de existência. Que é o lugar, tipo assim, antes de você estar no fundo, e só as coisas do fundo te verem, ou antes de você estar na superfície e outras coisas te verem. E aí eu tenho tentado construir essa desapareição, que é um jogo, não é a morte. Porque na desapareição outra coisa aparece. E também lidar com essa aparição. Então assim, não lidar com a aparição só quando esse sistema quer que eu apareça. Mas uma aparição que eu deseje. Uma aparição mais intencionada. E aí, isso eu tenho feito muito pela minha escrita e pela minha voz, são coisas que as vezes... que fica nesse lugar de medo, nesse lugar da loucura, desse lugar: ninguém vai entender o que eu to falando o que estou vivendo. E... e aí eu vou um pouco mais pra esse lado. E aí, eu percebo o quanto isso é amplo, porque... é... dentro de algumas experiências que eu tive de acompanhamento artístico, eu me deparo com o cansaço. Eu me deparo assim, tô cansada. E aí, claro, existe o cansaço, o cansaço como um todo né, e... A

difficuldade, por exemplo, de comprar uma cama. Porque tem a cama, a visão da cama parecer um modo de também cair. Como um corpo que só se desloca, que só está preparado pra partir, se vê nesse enraizamento? É o conforto... é você falar eu não quero sair desse lugar. Ou, sabe, então muitas coisas mexem ao comprar uma cama, sabe? Eu tive que levar pra terapia pra conseguir comprar uma cama. É... e é o básico, né, se tratando de uma coisa do cotidiano, é o básico. E aí, eu começo a trazer o descanso também, pra minha prática, como uma forma assim, como eu encontro o descanso? Mas também como eu tensiono? Porque o meu descanso não vai ser o mesmo descanso quando eu falo descanso. Passa por ali, mas não é o mesmo. E aí eu venho com a pergunta: qual o chão aguenta o meu descanso? Porque vindo de um corpo baleia, que quando em terra firme morre, qual chão vai ser capaz de suportar o que é a minha existência, a ponto de eu me manter viva?

Ruth: Que forte isso...

Camila: Quando eu não conseguir mais fugir... e como eu produzo descanso pro meu corpo. Então, eu comecei a... enfim, eu ainda tô nesse processo, comecei a olhar bastante pra questão das montanhas, também, por elas serem grandes, os vulcões adormecidos, e tal. É... aí eu comecei a produzir alguns... não só escrita, mas alguns desenhos também, é... tem alguns desenhos. Então eu tô... É isso assim, é um processo em aberto, desse corpo que ele quer isso assim, ele percebe que pra sair desses processos assim, ele requer uma camuflagem. Se camuflar. Também faz parte da estratégia. Não vai existir um... Ai agora vem aqui, aqui é o descanso das pessoas abjetas. Não, é preciso se camuflar, é... e que talvez exista essa possibilidade. Eu acho que eu tô nessa busca do que seria se camuflar, ou do que seria experienciar a camuflagem com a intenção do descanso. Pensando nos vulcões, que eles não estão mortos, mas eles estão adormecidos, né. E... e é isso assim, de poder retornar a vida, quando for preciso retornar ela de uma forma mais ativa, de uma forma mais possível também, né, porque eu acho que é importante a gente lidar com as nossas raivas né. eu costumo dizer que o vulcão é uma montanha com muita raiva, então... E aí vem toda uma força do centro da Terra e as coisas acontecem. Então é basicamente isso assim, e o quanto acessar a vitalidade é difícil. É muito difícil, tipo, você está viva, o vulcão está ali, o vulcão está vivo, né. Não é só sobreviver, mas é querer estar vivo, desejar construir, desejar, sonhar, né. E o quanto é difícil, o quanto as vezes é insuportável... estar vivo, assim, estar... sustentar a vitalidade. E sustentar a vitalidade é também você saber descansar. E é isso assim, o quanto é difícil porque eu venho de uma subjetividade que o descanso não é possível, que a gente tem que trabalhar muito, que a gente não pode parar, e que descansar é pros fracos. E aí, é isso assim, sabe? De saber ver o quanto os meus pais têm dificuldade pra descansar, né. E também, eu eles compraram uma cama recentemente, né, então esse lugar da cama. E também, o que significa pro corpo gordo se permitir cansar porque é um corpo visto como preguiçoso, cansado, como 'aí você não consegue nem andar até a esquina', é um corpo lento, né... e aí o que é também parecer que é, realmente eu to cansada, realmente não dou conta, né. Então, parte de tudo isso. E aí eu tô experimentando,

eu também tô tentando ser mais... como que eu posso dizer, mais...também não ficar me cobrando, de ter um pouco mais de entendimento de que vai mexer com certas coisas que eu nem sei o nome. Mas uma coisa que eu tenho certa é que eu não quero que isso fique só num campo íntimo, assim. É que daí vem um grande desejo de abstrair, também. De não achar que um corpo gordo é... por isso que eu acho que eu fujo... que eu vou pra foto, mas a foto tem outros desenhos, outras camadas. E eu vou pra outros lugares, porque, por exemplo, na desapareição desse corpo, que todo mundo identifica como gordo, racializado, quando ele sai do contorno, ele encontra outras coisas, outras que fazem... sei lá, pensando na aparição através da voz, é... então, são outras coisas que querem aparecer pra além de um corpo que já tem nome, nesse mundo, né. E não é um nome que eu escolhi. Não foi ali dito, ó, você quer ser vista dessa forma? Você quer ser chamada dessa forma? Então também, como lidar, eu acho também, como lidar com os nomes que te dão, com os nomes que você acaba criando como uma estratégia, mas que eles pouco dizem sobre o que você é.

Ruth: Sim... eu acho que essa coisa dos nomes, assim, é muito interessante né. E eu acho muito legal isso que você coloca, de que outras coisas querem aparecer, né. Eu acho que é isso. Não tem o que me defina, necessariamente. Esses marcadores são, essas camadas, que eu acho legal essa ideia de camada que você traz. Mas não é o que define, né?

Camila: Não... é. Tem uma coisa, tem um texto da Audre Lorde, que ela fala muito sobre sobrevivência e diferença, e é muito interessante porque ela fala que devemos ir, sim, além né, das diferenças. Mas não é ignorando que elas existem. Então, não é não falando sobre elas, né. As pessoas acham que não falar sobre, não identificar, as diferenças, que a gente tá sendo tudo igual. Não tem, não existe ninguém igual a ninguém, não existe essa democracia racial, não existe. E aí, uma coisa que ela fala, no fim, que ela fala no fim do texto, que ela fala que... É mais ou menos assim, não vou lembrar certinho a forma, mas ela fala que... que a sobrevivência não é possível separado, que a gente não sobrevive separado. E isso foi muito forte pra mim, porque eu sempre me vejo à parte, né. Esse lugar à parte, esse lugar assim, de quem não consegue estar junto, de quem não consegue sentir que aquilo também faz parte. E aí meio que essas contradições vêm desse entendimento. Passar por uma nomeação das diferenças, passar por esse lugar de dor, também, passar nesse lugar de marcação, pra poder ir além dele. E aí eu acho que eu to buscando, assim, que eu não quero parar. Ai, é a artista que fala sobre gordura, não... eu quero poder falar sobre coisas invisíveis. Sobre coisas que são invisíveis. E eu quero materializar algumas dessas coisas que são invisíveis. Então, talvez eu precise passar por esse lugar, antes, sabe?

Atravessar o mar, ne?

Camila Fontenele, Conversa 2

Ruth: Dessa vez eu vou gravar a chamada pelo próprio Meet, porque eu acho que o áudio fica melhor do que a mediação do celular pra depois conseguir transcrever, pode ser?

Camila: Aí ó, 2021 e a gente não tem um programa de vídeo chamada que possa já transcrever né, 2021...

Ruth: Pois é a gente achava que ia tá com carro voador, e não, tem 15 cepas diferentes de covid. Eu vi que você postou que em Sorocaba tem uma cepa específica agora?

Camila: É, que segundo as informações ela é parecida com a da África do Sul. Tem um pessoal meio confundindo, achando que é da África do Sul, mas pelo que eu vi na matéria não houve viagem para lá. Então é algo que apareceu aqui, mas assim, uma cidade bolsonarista, que desde o ano passado tá nem aí... E aí esse ano se fortalece principalmente depois que eu o prefeito gastou 60.000 com kit covid sabe.

Ruth: aí não dá vontade de chorar, isso?

Camila: Eu sinto vontade de bater todo mundo... tem hora que eu falo... e assim ó, tipo qualquer coisa que eu vou fazer do meu portão para fora eu coloco máscara, mas meus vizinhos não têm ninguém aqui ninguém usando máscara... aí chega visita, aí não sei o quê lá... tipo eu tô vendo um monte de gente no Instagram indo viajar, nessa coisa, aí minha saúde mental eu falo assim vão tomar no cu sabe. Tipo todo mundo tá mal, mas tá mal porque não consegue... a gente não tem né grana para realmente fazer um lockdown, então tem muita gente que não parou em nenhum instante, mas tem gente que, principalmente as que estão viajando que é um pessoal que cê sabe que tem... que não são pessoas assim que tá passando fome que tá tipo... são pessoas que tem sabe tem como se virar ali... ai eu não tenho paciência não.

Ruth: Também já estou no limite sim aqui em Londrina também uma cidade que oitenta por cento votou no Bolsonaro na época e aí o Prefeito até ele é um pouco mais... sei lá né... assim ligado porque ele é médico né o nosso prefeito. Mas é assim a galera do Comércio pressiona, abre tudo... eu trabalho na assistência social então, tô trabalhando presencialmente desde o começo assim né. Então para mim ainda tem essa coisa do feriado, não feriado, mas aqui tá bem triste a situação também. É isso né, vou fazer visita na casa das pessoas, porque faz parte do trabalho, algumas coisas que têm que acompanhar que não dá por telefone, e tem gente que não tem nem telefone, pra fazer um contato. E aí a galera total sem máscara, ônibus lotado, a galera trabalhando ne, então é duro ne

Camila: É difícil, é muito difícil e, sei lá tipo não tem... Eu acho que a gente perdeu qualquer possibilidade do Brasil poder ser esse lugar assim exemplo, porque porra a gente tem o SUS sabe, a gente tem um sistema de saúde foda assim... Eu imagino o pessoal nos Estados Unidos as contas lá de médico que as pessoas não estão, e a gente tudo aqui de graça e essa merda de Presidente, umas merda de prefeito umas merda de Governador. Eu falo assim que que não tem mais como no Brasil ninguém falar que lockdown não dá certo porque Araraquara a gente teve exemplo de que dá certo né. Acho que que é bem interessante quando a gente percebe o que uma mudança de governo não faz numa cidade né. Em Sorocaba, sei lá, eu acho que isso nunca vai acontecer porque desde que eu moro aqui, é assim... se a gente voltasse para monarquia, Sorocaba ia amar. Porque aqui é só família que tá no poder né, então os comerciantes, as famílias de nome sobrenome, é tudo assim... então se voltasse a ter rei e rainha, para Sorocaba tava tudo certo porque o posto de prefeito é velado né. Então ele não negocia com o povo, ele negocia com comerciante e igreja. E fora a maçonaria aqui, que tá por trás de tudo assim, nesse... nesse lugar assim... então sei lá tipo é uma cidade que eu não consigo ver... e da Oposição a gente tem o que? Três vereadores. Então sei lá é uma cidade que parece que parou no tempo assim, e não vai, sabe, não consegue rever, não consegue mudar mentalidade enfim é muito cansativo. Mas taí Araraquara né, para mostrar que as coisas podem regredir né, não existe bom senso de morte. A primeira já era, já foi uma questão já né. Então a questão era não aumentar, um ano depois a gente... provavelmente hoje a gente vai ter 4 mil mortes no jornal sim. Mas sei lá e tudo isso acumula e a gente fica meio... meio balançado, meio nesse pesadelo, mas ao mesmo tempo tentando ver como que como se adapta também né como a gente cria certas ações e sem sufocar os nossos desconfortos assim

Ruth: É, e eu tô num processo aí tentando uma bolsa sanduíche né, na Capes, não é daí é um processo do cacete, gasta dinheiro, faz prova de língua. E aí assim né tô tentando ver se vou para o Barcelona...

Camila: Ninguém vai querer brasileiro lá não. (risos)

Ruth: Eu to acompanhando e tá tudo trancado assim, sei lá o que vai dar esse processo.

Camila: Olha a gente tá ficando tão isolado que sei lá, você vai ter que tomar vacina e fazer teste assim...

Ruth: É, pelo que to acompanhando, por exemplo, a Espanha só entra quem é morador, e eles estão até com uma coisa assim, você não entra por via aérea, sei lá como ta entrando... sei lá pra onde eles vão lá pela Europa, Arabia Saudita, sei lá...,mas é isso, a gente vai tentando achar os caminhos....

Camila: Sim sim, mas aí você tá fazendo... aquelas bem assim, ne. É a segunda conversa nossa e eu já esqueci. Não lembro se você tá fazendo mestrado ou doutorado.

Ruth: Doutorado. E aí saiu um processo seletivo da Capes em outubro do ano passado que era já de 2020, então, to nessa função pra tentar ir, mas eu to torcendo é que dê certo, porque do programa só eu me inscrevi...

Camila: Ninguém quer sair né.

Ruth: É... eu queria ir pra não voltar, mesmo, mas to torcendo caso de certo, que eles prorroguem pra ir no início...

Camila: É, acho que eles não vão liberar agora..., mas que massa, espero que você consiga. É uma das minhas vontades, assim, fazer sanduíche, porque eu acho que tem outros lugares que estão num estudo mais avançado que a gente, assim, principalmente em relação a corpo. Então eu percebo assim, que o Brasil tá assim, indo e não indo indo e não indo, e eu comecei agora o meu mestrado né. Eu comecei agora e eu tô... porque a minha intenção é poder falar do processo de colonização, de como a prática colonial... porque o que eu percebo é que a gente fala sobre muitas coisas, aí o capitalismo, o neoliberalismo, a mídia..., mas tudo, a raiz de tudo é o colonialismo. E o quanto a gente esquece de olhar para isso, porque a questão da Fat fobia né que a gente chama de gordofobia, tem uma relação à corpos negros, tem uma ligação a esse processo da supremacia Branca. E aí são coisas que eu sinto que às vezes, quando a gente se trata de estudos no Brasil parece que tem medo de falar sobre isso sabe, parece que não se pode nomear. Tipo falar gente olha aqui ó aqui essas coisas e como ela vai se atualizando. Não é questão de beleza e de tipo, aí não tem roupa... claro que isso tira essa pessoa da sociedade né, arranca ela, mas não é só sobre. Se a gente não aprender a nomear as raízes dos problemas a gente só vai ficar nessa coisa assim, Ah então a mídia vai lá e pega um marketing, as marcas vão lá pegam lá o movimento Body Positive que é super subversivo, aí eles pegam e capturam, né, e isso é capturado. Então, e aí só fica assim ah, mas agora tem gordas, não sei o que... aí eu fico assim aí gente eu vou bater em vocês. Então o que eu sinto é que os estudos de corpo no Brasil, de uma forma geral ainda é muito lento porque a gente não sabe e não consegue nomear o que vem antes, o que tá na raiz das coisas. Então sei lá acho que estudos sobre raça estão mais próximo de nomear essas coisas do que a gente pegar e perceber... então... mas não tem como falar de gordofobia se a gente não falar de raça, e não falar de gênero, e não falar de classe social e não... tudo tá conectado, tudo tá conectado. Então eu tô nesse processo assim, de início e aí eu comecei fazer meus mapas mentais, porque eu funciono muito na imagem, e aí a minha intenção é essa, assim, quais práticas coloniais provocam a morte vital e simbólica do corpo gordo. E aí assim, não sei se eu vou conseguir, mas a minha intenção é ter um desdobramento nisso de uma forma de pensar nas fugas também e não só paralisar nas violências desse corpo. Vou conseguir? Não sei... eu

sinto que o meu projeto ele é mais um projeto de doutorado do que um projeto de Mestrado. Mas eu sou dessas, eu não consigo ver uma coisa assim a prática... eu não consigo ver assim: ah eu só falar segundo alguém alguma coisa, e depois ir para prática estudar não sei quantos mais anos, sabe? eu falo assim gente mas as coisas andam juntas tudo bem tem 2 anos e eu vou enlouquecer, mas não cabe para mim separar essas... tipo só falar da violência e não falar sobre uma fuga sabe... e é isso, vou conseguir não sei, mas a minha orientadora ali ela é parece ser alguém assim que que vai ajudar

Ruth: Banca com você...

Camila: É eu acho que ela banca. Se não, ela tinha me reprovado né (risos), ou jogado para outro lugar

Ruth: É, mas eu acho que é isso aí que você tá dizendo, que de alguma maneira também atravessa o meu trabalho o tempo todo né. Eu vou direto para a fuga, porque para mim essa aposta no campo da arte, né dos processos artísticos né, é um campo já de produção de outras... de outras referências também, para além da violência. Isso que você fala, do movimento body positive, e o que me incomoda um pouco assim, que eu acho que acho que deve te incomodar também, é que fica muito essa imagem da aceitação né, ou, de que "ai, você tem que pensar que todos os corpos são belos e acho que a questão não tá aí, mas a questão é o que a gente define como padrão de beleza né, dessa questão da estética, não só corporal, mas do plano da estética mesmo como um jeito de pensar as relações assim... e como isso está atravessado assim. Quando a gente fala de corpo assim tava lendo um livro do Georges Vigarello, não sei se já ouviu falar dele, é um Historiador assim que tem um livro que chama História do corpo gordo, depois eu posso te mandar. E o que me incomodou na leitura dele... ele é muito bom porque é historiador então ele vai no detalhe, assim, mas extremamente europeu, né. Então ele trata de uma história do corpo que é muito localizada. E assim, em nenhum momento ele articula com gênero ou raça. A classe social aparece porque tem essa coisa né, dos burgueses e dos monarcas, dos reis e dessa relação...

Camila: Com a fartura né?

Ruth: Isso... só que esses outros aspectos, assim, ele dá uma citada bem por cima...

Camila: É, tem um livro, da Sabrina Strings, acho que é assim, não sei como fala o nome dela, que ela fala sobre... ela é uma pesquisadora e ela fala como a Fat fobia está relacionada a questões de raça. Eu tenho o pdf, depois eu posso te mandar. Ele tá em inglês. E ela fala... e a pesquisa é localizada, é nos Estados Unidos, então ela fala sobre essa questão da mulher gorda selvagem. Então as mulheres negras, o corpo, e aí tem uma imagem, eu não vou lembrar do nome, mas, daquela mulher que foi escravizada, que tinha um... o corpo dela era mais corpulento... e aí ela fala

também o quanto a Igreja tem também isso, o lugar nisso. Então são símbolos, são coisas que estão muito perto da gente né. A gente fala assim, aí, é pós-colônia, não existe mais colonialismo. Não, as práticas estão ali e elas são atualizadas a todo momento. Então enfim, eu tô indo mais por esse percurso, mas eu encontrei mais estudos principalmente, de Oxford, que eu encontrei bastante coisa assim sobre a questão do colonialismo e o corpo, bastante coisa em espanhol, que era uma coisa que eu já sabia por que, quando eu quis né... quando eu escrevi meu pré-projeto eu me deparei com muita coisa em espanhol.... por isso que eu falo que eu tenho vontade de fazer um sanduíche, porque eu quero me conectar com essas pessoas que estão pesquisando sobre corpo gordo. E eu acho que a gente tem uma dificuldade também no Brasil porque, como é falar de um corpo, sendo que a gente tenta reproduzir toda uma estética europeia, só que a gente tá no Brasil. E o corpo no Brasil, ele é vivido completamente diferente né. E a comida, como a gente lida com a comida, que também um corpo gordo não é só comida, mas também a alimentação... e como é a questão do Sol. a questão do andar... Teve um uma aula de dança um dia que eu fiz faz um tempo já, que ele falou muito... meu professor falou muito sobre essa coisa do local né que tipo quando tem subida e como seu corpo se comporta... Então essa coisa de como corpo tá ali vivendo o que ele é né. Quais formas também vem através do movimento e tals... então eu acho que é difícil falar de um lugar tão grande, e falar isso é o corpo gordo no Brasil. Acho que a gente nunca vai chegar nisso. Mas temos pistas de como começar realmente falar, sem que o corpo gordo só pare na saúde. Porque parece que não existe mais nada para além dele além da saúde, e isso é uma armadilha, é uma das armadilhas que aí é trazida pelo neoliberalismo né. Que é esse lugar da doença, aí não sei o quê. Mas antes dele, existe toda uma história e principalmente, sei lá, a gente vai esbarrar em questões de monstruosidade, de quando corpos gordos eram apresentados em circos e tudo isso... E aí vamos chegar na questão da raça, e aí porque corpos gordos de mulheres são tão mais tão mais cobrados do que os dos homens. Enfim, a gente tem um monte de coisa, e o que eu sinto em algumas pesquisas sobre o corpo gordo, que são poucos fazendo, mas, que partem do Brasil é que esbarram só na estética, esbarram só na mídia. E aí não consegue nomear outras coisas, porque parece que não dá conta também de lidar com esses assuntos, sabe. E aí parece que a gente só tá falando sobre estética, e a gente tá falando sobre um corpo colonizado, um corpo capturado, um corpo que foi desumanizado, e que ainda é porque viver... é um corpo abjeto... porque nada nada é para ele, né, na vida social nada para ele. E outra coisa que você tava falando sobre o Body Positive, tem um lance de um das pessoas acharem que o tipo de conquista individual é uma conquista de uma coletividade, e as coisas só muda em coletividade. É uma coreografia... eu gosto de ir pelo lance da coreografia né, de um tipo de performance que a gente faz. E aí essa coreografia, quando modificada em coletivo e aí ela se altera. É o que eu tenho falado na terapia. Eu falo gente, não adianta ficar aqui, aí amor-próprio aí preciso me amar... claro que é importante que eu que eu olhe para isso, mas aí eu vou sair sei lá do consultório e vou me deparar com uma situação de violência na rua, e aí como é que eu lido com isso? Então eu acho que tem um lance da conquista individual, que é trazida também por esse lugar do neoliberalismo

né, que parece que Nossa então agora os gordos... todo mundo... e na verdade não... tipo é uma conquista pessoal, é uma é uma coisa que ocorre com você, mas se você vai conversar com outras pessoas ou dependendo da área também, não vai estar... Porque a pessoa vai estar ali ruim, ou vai estar super querendo emagrecer. E aqui também, engordar ou emagrecer nem é a questão, mas é viver, é viver esse mundo ne. Mas enfim, a conversa foi longe

Ruth: Acho que é isso aí a ideia, é a gente poder conversar mesmo. Mas é acho que é legal você ir falando dessas coisas, até me anima assim sabe por que, no meio disso acontecendo, fazer uma pesquisa é muito difícil né.... Porque é isso né, tipo, eu atendo todo dia cotidianamente galera passando fome, é isso que to atendendo agora né, tipo no meu trabalho cotidiano, que tá além da pesquisa. E que tá misturado as coisas não são diferentes uma da outra, as lógicas do colonialismo se atualizam cotidianamente pra mim no trabalho. Mas enfim, é gostoso falar disso né porquê... gostoso no sentido de poder ter interlocução não é todo lugar que a gente consegue porque cai justamente...ah, vou falar de gordofobia ou de corpo gordo, ou então... assim você tá falando que você quer todo mundo te ache bonito... e não, não é isso, to dizendo também de uma lógica de pensar o mundo onde o meu corpo e o corpo de pessoas, né que minimamente se parecem com meu possam existir né. Eu acho que é essa dimensão da vida mesmo. E a ideia da conversa é essa, mesmo. O que eu tinha pensado mais ou menos para a gente conversar, e você vê se você topa, é um pouco sobre seus trabalhos e que eu acho que de alguma maneira você já vai falando disso aqui né. Eu imagino que chegar no mestrado também é uma provocação das suas trajetórias, de tudo que você já viveu. E aí ver se você topa falar dos seus trabalhos, os que você quiser falar, os que tem necessariamente diretamente a ver com...

Camila: Bom, eu acho que eu posso começar a falar do mestrado porque ainda é uma... algo que se inicia, mas também é sobre né... eu acho que o mestrado para mim é uma grande negociação, porque acho que eu estou atenta sobre esse processo de captura né, o próprio... essa própria composição, né, de um lugar para você aprender aí tem disciplinas, e aí tem... tem todo um regimento, e tem todas as coisas. Então é esse lugar do vigiar também, e daquilo que é conhecimento válido e daquilo que não é conhecimento valido. Então para mim eu acho que é uma grande negociação, é um novo ambiente para mim em termos de realmente entrar para pesquisar e não entrar para ter uma especialização ne, de tipo ah eu vou estudar uma coisa para ter uma especialização ou ter uma graduação. Mas de ter uma intenção né. Eu acho que tem uma intenção ali. Então eu acho que ocorre uma grande negociação porque acho que corpos dissidentes, racializados, dentro da Universidade, da nossa importância de estar lá, para gerar outros tipos de conhecimento né, lidar com outras cosmologias e tudo mais também tem uma enorme armadilha que esse lugar do Totem né. então você se torna um totem, ninguém mais sabe falar sobre... você não tem realmente uma interlocução, é muito raro ter uma interlocução. Porque, nossa, ninguém mais sabe falar sobre esse assunto né. E aí você vira essa pessoa quase... uau, olha o que que ela faz, é quase isso assim. Então eu acho que esse processo de negociação, e

daquilo que eu não vou negociar lá dentro, né. Então daquilo que eu vou conseguir negociar, daquilo que não vai ser negociável..., mas eu acho que existe esse desejo de criar um campo híbrido entre minha prática artística e uma prática de pesquisa acadêmica. Até por isso assim rolou um incômodo muito grande... Ok, eu acho que é muito a gente tá numa efervescência, de estudos do corpo gordo, mas eu sinto que é... que tem uma tendência a ficar nesse lugar muito... não sei se superficial a palavra, mas num lugar muito confortável da nomeação das coisas entende, da gente realmente não tocar uma ferida Colonial que existe no Brasil. Então meu desejo é poder tocar nessa ferida né, e... mas daí não tocar nela no sentido de que eu vou então viver só essa violência durante o meu processo de pesquisa. Mas tocar, talvez eu não vá super me aprofundar porque em dois anos a gente não se aprofunda em muita coisa. Mas como eu vou criar também desvios para ir além desse lugar de violência, de trauma e de nomeação disso né. E de também de como eu posso contribuir com um tipo de conhecimento sobre esse corpo que também é o meu, mas não só o meu, e como... eu acho que eu desejo mais fazer perguntas do que responder às minhas perguntas, e querendo ou não, o universo acadêmico ele tá muito envolto das perguntas que a gente tem que responder, e a gente tem que encontrar através das nossas leituras a resposta né. E é uma coisa que eu falei pra minha orientadora, que assim, eu não quero responder nada... tipo, claro que certas coisas eu vou passar, mas eu não quero me prender a uma resposta, porque senão eu vou continuar em um campo fixo de um saber só. E acredito que esse não é o lugar né. Mas então como a partir desse... dessa pesquisa, eu também posso contribuir para que outras pessoas não tenham medo de poder se adentrar num lugar de não certeza também, de aquilo provocar mais perguntas realmente dúvidas, de mostrar as nossas contradições, porque somos contraditórios sim. Então é um grande desafio, acho, como tudo, porque acho que não é fácil pesquisar, e pesquisar no Brasil menos ainda, e nesse momento piorou, mas acho que que parte desse, de quase uma aventura também, sabe um lance assim... estou nesse mundo, vivo nesse mundo, não posso mudar ele sozinha, mas quero me adentrar em certos espaços que até então, além de terem sido negados, eu também achei que não era para mim. Então não adianta se falar... uma coisa que... que o grupo de estudos que eu faço parte falou né. Não adianta você falar, ai, mas agora temos pessoas negras, pessoas não sei o que, a gente tá falando ainda de uma minoria né, a gente não tá falando de coletividade, de algo que realmente, que tem um tipo de alteração que seja grandiosa né. Então a gente... é e é isso assim, é esse lugar de negociação, esse lugar de captura, porque a universidade captura a gente, e muda o nosso jeito de falar, nossa forma de se portar, e acho que isso é um tanto perigoso porque que deixa a gente desaproximado do que modifica o mundo realmente, que é a prática, que é o lugar da prática. E aí quando eu penso... e não só não só nomear práticas coloniais, mas penso em coisas que eu posso forjar, eu acho que eu entro um pouco no meu trabalho mais artístico, no sentido do que é imagem para mim, do que é estética, do que eu tenho buscado nas minhas pesquisas. Atualmente eu tenho lidado muito com a questão do não pertencimento, que eu acho toca, acho que é muito abrangente para a gente falar [intervenção de pernalongos] espera aí que eu vou passar meu repelente...tem a dengue ainda né, se a gente não

morre de coronavírus morre de dengue. A dengue já deve ter outra mutação [risos]. Mas enfim, então a questão do não pertencimento para mim eu acho que é muito presente no meu trabalho de forma geral. E aí eu acho que é um campo abrangente que talvez eu não consiga nomear mesmo, é uma relação assim de que vem disso daqui. Eu tenho pistas né..., mas eu acho que é uma suposição, e pode mudar, mas eu acho que esse não pertencimento é uma coisa que eu vou ter que aprender a me relacionar. Então modifica não vai ser o fim dele, mas vai ser como eu vou me relacionar com ele, e como eu vou conseguir criar uma troca com ele, de informação, porque a...as nossas... nossos traumas também dão certas informações para gente, mas como eu paro de me autodestruir, como eu paro de me auto violentar né. Porque não existe uma pessoa chamada não pertencimento que vem me falar coisas ruins, mas nem precisa né, muitas das coisas nem precisam mais de pessoas né. Pelo próprio patriarcado, a gente não tem um patriarca que fala coisas, mas ele tá ali, todo... essa manifestação do que é, tá ali, e tudo mais. Então eu acho que isso é uma das coisas bem presentes, tanto nesse do corpo gordo, quanto em outros trabalhos que talvez não tenha tanto específico o corpo gordo, mas que tem outras intenções. E aí, o que eu tenho feito agora, acho que puxa desde o Eu baleia, o Eu, Baleia eu acho que é esse trabalho que vem e vai, porque ele tá criando... tá me dando novas informações, depois desse tempo né, ele foi feito em 2018, foi exibido em 2019. Então já tem alguns anos, e ele passa a me dar novas informações, mas também vem essa relação da desapareição e aparição. Que aí eu acho que vêm da baleia né, desse animal que cria suas aparições e desapareições através do deslocamento, desse corpo muito grande sustentado pelo mar, que o mar que produz esse lugar da água né, na verdade produz esse lugar de movimento para esse corpo grande, que quando em contato com a terra morre né. E aí através desse processo de desapareição e aparição e deslocamentos que aparecem muito nas fotografias... eu acho que eu tenho um pdf aqui, que eu posso te mostrar também um pouco assim de uma apresentação que eu fiz, acho que pode ajudar para a gente ter uma visualização... E aí eu começo a ver também que meu... meu processo de pesquisa artística, ele não só para na fotografia né, vai, começa... a criar outras formas de materialização também. [coloca apresentação] então... eu começo através das linhas, enfim, da pose, desse corpo que de certa forma tá em movimento né, ele não tá completamente parado, e aí eu começo a desenhar, criando tanto desapareições e aparições, como também é talvez perceber ele com outras camadas, né. Acho que o encontro de... acho que esse lugar entre é um lugar que me vem sobre a desapareição e aparição, é o lugar que fica muito difícil nomear, é o lugar onde a gente onde a gente perde nossos nomes, os nossos contornos, aquilo que nos define de certa forma. Então vem essa busca de desapareição e aparição. Essa é uma pesquisa ainda em processo então... eu ainda tô formando, não tem uma coisa assim: isso é isso e pronto. São coisas que vão acontecendo, e tem hora que algo fica muito nítido e outras coisas nem tanto, então tem uma certa confusão também, porque a linguagem que a gente tem né, tipo tanto idioma, tanto como a gente entende as coisas, ela me dificulta nesse meu processo. Porque não é sobre esse lugar onde tudo é linear, tudo tem um nome, tudo tem uma forma definida... não é desse lugar. Então até nesta negociação com o invisível e

visível, que eu acabo criando, daquilo que realmente eu vou trazer para a superfície e daquilo que não vai para superfície. é difícil, é muito difícil, mas enfim... e aí através disso eu começo a perceber... e para mim tá conectado, mas talvez em certos momentos eu prefiro falar só de uma coisa e depois ir para outra, é a relação do descanso né. Então antes de tudo eu começo a desenhar corpo gordo e tem uns outros desenhos aqui em casa, que eu comecei a desenhar através de um uma experiência que eu vivi ano passado com um grupo de mulheres gordas negras, que é o Zona Agbara. Depois eu posso passar o Instagram delas, não sei se é assim que fala. E aí conforme a gente ia fazendo os exercícios eu comecei a desenhar esse corpo e fazer... com lápis de cor eu comecei a meio que criar fluxos energéticos... então onde eu sentia meu corpo durante a prática, eu começava a pintar ou a desenhar e ir criando camadas. E aí depois, eu comecei a fazer outros desenhos, esses desenhos são em papel vegetal, aqui não parece porque eu escaneei, mas são em papel vegetal em tamanho de folha sulfite, tamanho A4. E aí eu começo a fazer esses desenhos, que... que é a busca de um descanso. E aí o que me vem é que corpos gordos deitados, eles se camuflam né, se tivesse uma grande montanha ou um grande vulcão, teria como se camuflar né... enfim... e aí eu comecei a fazer essas conexões do corpo gordo com a montanha, com o vulcão, com a onda, com a lombada...com outras coisas que estão ao nosso redor, e de como essas curvas, esse volume... e o que significa também estar na horizontal né? Principalmente a um corpo que já é estigmatizado como lento, como inerte, como algo que não tem velocidade. E o que significa buscar o descanso de um corpo que já é estigmatizado dessa forma? Talvez eu não deveria estar procurando o movimento, né? Me perguntei muitas vezes, e entrei muito em conflito, e ainda entro porque eu sou muito da pessoa que tá sempre em deslocamento, seja físico... seja no corpo físico, mental e espiritual, por uma série de questões e experiências pessoais, mas perceber que eu não... que eu acho que eu não quero entrar naquele campo da superação das coisas, eu não quero superar expectativas de ninguém. Meu corpo existe, meu corpo tem movimento, meu corpo pode ser mais lento sim, porque é meu corpo, ele não precisa ter uma rapidez determinada. E querendo ou não, quando a gente fala de corpos dissidentes racializados, a gente sempre tá falando de um corpo que está em fuga para poder sobreviver né. Então, de certa forma, ele... ele... ele não tem essa inércia. Essa inercia não existe, porque se existisse só inércia, ele não estaria vivo nesse momento. Então eu começo a buscar o descanso através de um cansaço, de uma exaustão, desse cansaço que chega, de perceber que eu tenho somente fugido, e que é necessário descansar, porém como um corpo que tá sempre em alerta, fugindo de algo, de alguém, de todas essas práticas violentas que nos atravessam de forma a nos matar e nos adoecer ... como esse corpo consegue criar relaxamento e... e também consegue confiar que o seu arredor vai ser capaz também de protegê-lo? Daí eu começo a pesquisar um pouco mais sobre camuflagem, sobre possibilidades de me camuflar para que eu descanse. E aí quando eu me deparei com a camuflagem me veio também... ok, posso me camuflar, mas também existe a possibilidade de ataque dentro da camuflagem né, porque você pode se camuflar para atacar. Acho que isso é uma coisa que eu ainda vou desenvolver melhor, mas no meio todo desse percurso

eu comecei a perceber que, ao buscar uma camuflagem, eu não tava só buscando me sobrepor, enfim, não sei se é essa palavra, mas esse processo né, de... o que que é fundo e o que que não é... de enganação né, de segredo, mas também de perceber que, enquanto eu me camufla, eu não me separo. Enquanto eu me camufla eu... eu faço parte de tudo e tudo faz parte de mim. E aí eu tô com essa informação assim daquilo que... de um não pertencimento que se dilui, que se dilui em partes, porque existe uma camuflagem, porque existe um... uma metodologia. Existe uma estratégia de como elaborar esse descanso para esse corpo. E aí é muito interessante, porque uma vez em que eu decido não só sobreviver, mas viver, me conectar com tudo que é vivo é poder ir além do que disseram né, de que o ser humano é esse do topo da cadeia... e é poder me comunicar em outras línguas com outras vidas. É não mais ter que só me privar de tipo... ah eu falo português, eu tenho que falar, saber falar com as pessoas e eu tenho que saber fazer tudo... e é poder trazer até esse lugar de baleia também né, desse corpo que é animal, que é um, é um animal, e é mamífero e viveu na água por muito tempo e agora tô tendo uma experiência na terra, em outras formas né. Então eu tô nessa pesquisa agora, que esses últimos desenhos tem a sobreposição né, de vários desenhos em cima. E aí meio que tá indo por esse lugar assim. Eu vou descompartilhar aqui para poder conversar olhando para você agora. Eu tenho... eu também escrevo, então tem essa coisa da imagem que vem através da escrita também, que a escrita pra mim é imagem, tá tudo ali. Não tem essa coisa, aí, escrita é literatura. Não, tá tudo ali junto né. Então eu tenho um texto, que eu cheguei... eu tenho até que lido ele bastante esses dias, eu vou ler para você também, e que eu acho que ele... ele traz um pouco mais do tom dessa busca. Seixa eu pegar aqui o documento:

Acredito que para falar sobre descanso é necessário pontuar que existe uma memória de baleia em meu corpo. As baleias descansam apenas um dos hemisférios do cérebro por vez, pois ficam em alerta para respirar e fugir de predadores. Em especial as baleias cachalotes, que mergulham em profundidade, viram a cabeça para cima e dormem na vertical. Assim elas vão subindo devagar em direção à superfície. Existe momentos em que as baleias esquecem que são animais adaptados à vida aquática, por isso encalham em terra firme, e o corpo é tão pesado que comprime os próprios órgãos. As baleias só se movem porque a água sustenta o seu peso. Qual o chão aguenta o meu descanso? Como transformar o descanso de um corpo pesado em não morte? Como descansar se me sinto sempre em guerra? Sinceramente eu não sei e nem tenho a intenção de responder essas perguntas, mas elas me provocam e me ajudam a encontrar possibilidades. É comum perceber que o descanso não é somente uma linha reta na horizontal, ele também pode existir na vertical, em espirais, em zig-zag. Às vezes me vem a imagem do meu corpo flutuando, e enquanto ele é sustentado pelo ar, os pesos vão caindo, despencando do céu como uma chuva forte capaz de criar crateras muito profundas. E esses pesos não são meus, os pesos que me ferem não são meus, o peso do mundo não é meu. Descanso para transtornar o que me destrói. Escrevo descansado, descanso a palavra, descanso junto com outras gentes que também bem desejam descansar, descanso dentro e fora de mim e enquanto descanso o amor me atravessa.

E... enfim... eu acho que eu ainda tô digerindo esse texto, porque a última frase para mim é muito forte. E eu me pergunto se... como desejar o amor sabe? Como relaxar a ponto do amor poder atravessar e não ser essa expectativa da violência né, do psicológico, do corpo que vai ser ferido. E como me permitir escrever ou desenhar, ou seja lá como for... nesse caso foi pela escrita... de realmente assim, enquanto eu descanso o amor me atravessa. E de quanto a gente vive numa sociedade, que enquanto a gente só fala da violência, a gente é incrível. Porque é a expectativa que tem sobre nossos corpos, e que quando a gente começa a criar um outro tipo de lógica... e o quanto isso parece assim aí é muito sutil, ai, não é forte o bastante... E eu falo isso não só da expectativa das pessoas, mas a minha expectativa sobre o meu próprio processo de trabalho. Porque acho que no fundo eu tenho buscado a beleza, assim, poder me relacionar com a beleza e me permitir me relacionar com a beleza. E não tô falando assim sobre você olhar e falar, nossa que caneta bonita, mas a beleza para mim ocorre nesse lugar entre.... ocorre nesse lugar em que eu não preciso dizer que existe uma forma que deixa aquilo mais harmônico, e é por isso que existe a beleza. Mas é quase como... é quase como perceber por... nem por segundos, eu acho que segundos ainda é muito tempo..., mas aquilo que é um é uma coisa tão sutil tão sutil, que às vezes se você tenta explicar não dá certo sabe. Eu começo a ficar tipo...hmm... o que você tá tentando fazer? Mas são coisas que a gente percebe. Eu acho que também tem a ver com segredos, com essa coisa que não é revelada propriamente, mas ela tá ali. Também me vem, assim, quando eu desenho no papel vegetal essa busca por uma opacidade, esse corpo pesado que está no papel mais transparente, no papel mais... que talvez poderia ser considerado como mais frágil... de um papel mais leve né... O que que é o mais leve. Então eu começo a trazer muitas coisas em um lugar... desse lugar assim, brincando... também como uma brincadeira. E se torna uma brincadeira para mim, também, porque eu acho que os meus processos artísticos eles revelam coisas eu ainda vou entender, e às vezes eu acho que eu escondo alguma das minhas coisas porque eu acho injusto que outras pessoas saibam de antes de mim. Mas é o que acontece né. Eu tô aprendendo a lidar com isso, vai acontecer mesmo e... enfim, é esse campo... da imagem, esse campo que não é só pela fala, daquilo que é objetivo, daquilo que tem uma resposta, ele sempre vai nos revelar algum tipo de informação né, conforme a gente se relacione com ele. Então eu acho que é isso também né, lidar com coisas que não vão estar ali tão delineados, tão contornados. Talvez... nem se revele né..., mas aí eu tô indo meio que por esse caminho... enfim, tenho também pensado em formas de expor, como expor, o que que eu desejo enquanto materialidade no espaço expositivo desses trabalhos e de outros que... que através desses podem vir a surgir. Mas eu acho que é um pouco disso assim aí eu não sei o que que enfim, você quer falar...

Ruth: Você falou um pouco do Eu baleia, que eu vi, e de coisas que estão reverberando também agora depois desse processo. Mas se você puder falar um pouquinho também de como é que foi essa construção desse trabalho. Eu assisti, a partir do que você divulgou, acho que você tem uma página né, de trabalho... e se

puder falar um pouco do processo se tiver a fim de falar, dele, porque parece que ele costura também muita coisa, ne

Camila: Na verdade eu acho que o Eu, baleia, para mim, foi uma revelação assim. Acho que foi me lembrar, foi um processo de lembrança assim. E o Eu, baleia veio também num processo de meditação assim. Então por isso que eu... que eu acho que é uma lembrança. E eu acho que também é poder desconstruir esse... esse lugar de tipo... como posso dizer... esse lugar de controle né, sobre as coisas que a gente faz. Então assim eu acho que falar sobre lembrança é aquilo que eu vou conseguir controlar para dizer o que ele é, ou de onde surgiu, porque o restante vem de um lugar que eu não dou conta, com as ferramentas que a gente tem, pra explicar qualquer coisa. Mas eu percebo que primeiro surgiu como uma possibilidade de olhar para o meu corpo, é... foi a primeira vez... Apesar de eu ser uma pessoa que, no meu processo de fotografia ter me fotografado bastante, depois ter voltado esse olhar para outras pessoas... foi poder tirar a camada de cima de mim. Então, eu nunca tinha aparecido em um vídeo tentando dançar, ou fazendo movimentos, ou fazendo só coisas que meu corpo gostaria de fazer. Então foi me colocar em um lugar maior de vulnerabilidade e de olhar para... parar de negar... não parar de negar meu corpo, mas olhar para ele de outra forma. Então claro que primeiro contato foi um corpo gordo, baleia, são muito próximas. Quando você tem a experiência de um corpo gordo, essas duas coisas não... é quase inseparáveis assim né. Elas estão ali muito juntas, e principalmente quando você tá em convívio social. Mas aí depois eu fui entendendo que não era só isso. Isso era uma coisa... era quase assim isso é muito superficial do que ela realmente tem a me trazer. Eu acho que uma parte disso é espiritual. Então acho que tem uma ligação espiritual no meio disso tudo que... Enfim, acho que eu não tenho como nem adentrar nisso, porque são coisas que nem eu entendo direito. Mas tem outras coisas que... que eu acho que ela tem me ensinado que é, como que é a adaptação de um corpo que... que é adaptado para um ambiente aquático, e quando ele tá nesse... nessa experiência de... humanidade, nessa experiência de terra também, apesar de nosso corpo é 70% água mas... e daí e depois de um lugar tão vasto vir pra um lugar que tipo tudo muito separado né, tipo eu tenho minha casa, e aí tem várias paredes dividindo essa casa, e aí depois tem a rua, e depois tem tudo separando alguma coisa né. Enfim... então quando eu fiz a performance, foi importante para mim ir para o Rio de Janeiro, que era uma cidade que eu morei quando pequena, que da minha infância é o lugar mais nítido na minha memória. E então para mim foi importante fazer esse lugar de retorno. Não foi o mar assim, ah eu fui na praia x... eu fui na praia que tava disponível... e assim o mar, ele não tem Fronteira né. Então acho que também vem desse lugar e... E aí eu fiquei na casa de uma amiga, que também é minha mestra de reiki, também tem envolvimento com a arte, e eu pedi auxílio para ela porque eu não ia conseguir fazer a vídeo performance e filmar ao mesmo tempo, e eu pedi que ela me auxiliasse nisso. Então... e fora as trocas, aí eu tive muitas trocas com ela pra explicar mais ou menos o que eu tinha em mente, eu não tive exatamente uma preparação corporal. Eu tive por mim mesma. Então eu comecei a meditar muito, comecei fazer yoga e algumas coisas eu já tava

treinando certos movimentos, mas a minha intenção era saber o que que essa memória retornava para mim, sem precisar ter, de certa forma uma coreografia pronta. E foi muito interessante, porque a gente tava esperando um dia que não tivesse chovendo, que quando eu cheguei lá tava um dia nublado, e aí eu percebi que era nesses dias nublados que eu tinha que fazer. Então a gente fez à noite, na Praia do Flamengo, que nem é uma praia assim, que as pessoas super nadam e tal então também tava bem vazia. Mas lá tem vários holofotes assim, tipo uns spots de luz assim bem grandes, então a gente nem precisou muito se preocupar e a luz disso, a luz daquilo, né. Foi bem simples assim, principalmente esse lado técnico, foi o mais simples possível. Até porque a gente não tinha mil pessoas né. Mas foi interessante para mim o quanto o mar me desestabilizou. Porque a maior parte da vide performance eu faço de olho fechado, e a única coisa que me vem é o quanto aquele barulho entrou em mim, e o quanto foi... o quanto eu senti assim meu Deus, não deu certo isso daqui, porque tipo quando eu terminar, vai só ter saído coisas horríveis. Mas antes de vir esse pensamento, que já tava meio aqui perto do final, me veio assim... Caraca, parece que o mar entrou dentro de mim, e esse barulho da onda vai e volta e vai e volta... é isso... eu perdi qualquer coisa que falasse assim, você tem controle, tipo, você não tem controle nada. Então eu fui fazendo aquilo que... algumas coisas que já tinham na minha cabeça, outras coisas que foram surgindo, e depois eu pensei em coisas mais específicas. Então, por exemplo, era importante para mim deitar na beira do mar e passar um tempo deitada... Enfim... acho que isso era uma das coisas mais importantes. E aí aconteceram algumas coisas que eu acho que hoje me levam pro que eu pesquiso. Então, quando eu deitei na beira da praia o mar não chegou aonde eu queria, que eu queria que a onda me invadisse, e a onda recuou antes. E eu fiquei muito triste. Eu lembro que no outro dia da performance, eu chorei muito, assim, muito, muito, muito, porque para mim foi assim, eu conversei com o mar, na língua dele. Eu consegui conversar na língua dele e a gente se entendeu de certa forma, mas não foi o tipo de entendimento que eu esperava. Então eu chorei muito depois do... de ter gravado. E quando eu olhei as imagens eu fiquei assim, meio chocada, porque a gente tá em... é quase como se eu tivesse criado um tipo de sincronia com aquele mar. Então realmente a gente tá conversando, realmente a gente está se entendendo, e eu fiquei muito assim... Caraca, que maluco que doido isso. E enfim aí fiz essa montagem para exposição, ainda não exibi da forma como eu gostaria, mas já foi a primeira, a primeira possibilidade. E acho que ele me informa desse corpo que deita e espera ser levado pelo mar e não é levado. Então o Mar continua no mesmo lugar, só que eu não. E aí eu lembro que eu escrevi um poema, eu escrevi esse poema e transformei ele e eu vou te mostrar o vídeo

Ruth: você tá muito generosa comigo

Camila: será que eu devo me preocupar com isso?

Ruth: eu acho que... ah, não [risos] eu to feliz, você tá feliz compartilhando?

Camila: Ah, eu acho que sim [risos] mas to me perguntando se eu devo me preocupar se eu to sendo generosa com você [risos]

Silencio. Procura o vídeo

Camila põe a Música: Chego no mar, ele recua. Deito na areia, ele recua. eu entro no mar ele recua, fico sem saber se isso é caso, descaso ou mágoa... fico sem saber se isso é caso, descaso ou mágoa ... então eu choro e ele parece viver dentro de mim então eu choro Ele parece viver dentro de mim.... Como uma pessoa líquida faz para viver na Terra... como uma pessoa líquida faz para viver na terra... sem ser ilha, sem ser barco, sem ser baleia...

Ruth: E sabe que no dia que eu fui assistir né, eu não sei o que eu assisti tinha essa... você tá cantando. W eu fiquei dias com essa sua... seu poema canção assim, sabe para mim foi muito forte também, além da imagem essa canção. Só queria dizer isso, para devolver a generosidade

Camila: Então... e aí eu acho que eu começo a me relacionar a isso, eu tô aprendendo isso né. Foi o que eu perguntei depois de tudo que aconteceu. Então por isso que eu acho que esse trabalho não se acaba naquele momento. Eu acho que eu tô nessa continuação desse aprendizado daquilo que... que não é separado né. Daquilo que tá junto de alguma forma, de como encontrar os pares no meio desse mundo estranho e esquisito, pra esse corpo... e enfim... aí eu acho que vai meio que isso. Então são trabalhos que eu acabo revisitando, que me informam coisas que eu estou fazendo agora, que essas coisas que eu estou fazendo agora, elas também não vão surgindo do nada. Eu acredito também que, quando a gente começa a materializar uma pesquisa, da forma né, de quais linguagens ela solicita que a gente utilize, é porque a gente tá preparado para falar sobre essas coisas né. Porque eu acho que também me veio um desejo de como coletivizar as minhas experiências e não parecer que é uma ilha mesmo, não parecer, que ah, é uma pessoa ilha que tá ali sozinha e ela não se conecta. Na verdade, não, existe uma coletivação né. Então como buscar também esse processo de coletivação dentro desse não pertencimento que até então parecia ser uma coisa exclusivamente minha, e não é. A desterritorialização também é... o sentimento e a realidade de muitas outras pessoas, de diferentes histórias e... e tudo mais. Assim como as pessoas se conectam de forma diferente com mar, e ele vai criando seus significados e a sua importância ou desimportância para essas pessoas. Então acho que no meu trabalho tem ido um pouco para esse lugar e enfim acho que acho que é isso [risos]

Ruth: E o que eu achei interessante é essa relação com a vida não humana, que você vai articulando no teu trabalho né. A sobreposição do descanso, da camuflagem, a baleia o mar... acho que desloca, quanto a gente vai pensar corpo que que é esse corpo, ne, ele é matéria, é isso que faz parte...

Camila: Sim. Acho que vem um entendimento de que se a gente tá falando aquilo que é vivo, né, aquilo que é vivo está interligado. Então, quando eu... quando eu passo a tentar, ou querer, ou desejar sustentar uma vitalidade, eu não consigo sustentar minha vitalidade só por meio dos humanos, porque esses humanos não me veem como humana. E disso que é do coletivo, que a gente tava falando, que é uma experiência individual de tipo, aí me aceita, aí, tem roupa e não sei o quê... não constitui uma coletividade. Então se a gente pensar a gente vive esse lugar de não humanização do corpo gordo, o corpo gordo é monstruoso, ele dá nojo nas pessoas, ele não tem que existir, não tem um lugar para ele. E se você for gorda você vai viver e morrer infeliz, então você tem que ter um corpo normal né... então se eu tenho comprometimento com a minha vitalidade, eu não posso ficar à mercê só de me conectar com seres humanos né. Então quando eu pego um animal, quando eu trago a vida aquática em si ou a mineral... Eu acho que eu trago assim de perceber que... o meu ponto de partida não é igual, não só dentro das camadas sociais, mas no meu entendimento de mundo, não... não faz parte... não é que não faz parte, mas que eu não desejo que continue sendo esse lugar de dominação. E aí vem as contradições também, porque a gente tá inscrito nesse sistema e a gente cria essas camadas, essas hierarquizações e etc. Então é lidar também com certas contradições né. E aí é a coisa da vida né... Eu acho que é isso mesmo, a vida é esse campo de contradição e a gente vai... vai lidando. Mas é perceber como eu me comunico com aquilo que tá ali, mas que só não fala a mesma linguagem que a minha, mas tá ali. E no momento em que a gente criar um campo híbrido onde as coisas possam se mesclar, e não tem essa coisa aí eu sou humano e você é uma planta, tipo, sei lá, e aí, existe uma planta e aí eu não me comunico nessa planta porque eu sou humana e eu penso, ó que incrível... e aí eu me separo com aquilo que eu tenho... que tem vida né. Então partindo... E aí ao mesmo tempo, isso me propicia um processo de humanização, que aí me passo a entender, meus limites, a entender aquilo que é da minha condição como ser humano. Acho que sei lá, por exemplo, a questão da morte da minha avó me levou para um campo entre das coisas, me levou para um lugar que... que é esse lugar que parece uma inércia né, mas que as coisas estão acontecendo, mas em outro tempo né. Então lugar de percepção de um corpo que não vive mais, de algo que está em sua despedida né, porque minha avó passou dez dias no hospital antes de falecer, e minha vó foi diagnosticada com Alzheimer 3 meses... e em 3 meses ela esqueceu tudo. Então foi um processo... porque normalmente o Alzheimer ele é mais... né... não, em 3 meses ela esqueceu tudo, e basicamente foi ver a minha avó se diluir né, porque ele degenera tudo, e então coisas param de funcionar. E aí, o que eu sinto agora é esse meu retorno, para me conectar de novo com uma vitalidade, me reconectar com a vitalidade é perceber que eu volto a perceber..., que meu corpo é capturado que meu corpo dói é... que enfim estamos nessa pandemia horrível, e eu... e a gente é limitado por certas coisas... então é tipo de... é realmente uma negociação. E também tá muito relacionado com aquilo que eu já não vou mais negociar, por que não. Aí já entra no processo de recusa. Então percebi que também esse processo com minha avó, por exemplo, que tá muito latente para mim, são essas experiências desse espaço entre,

também, né, como a gente se relaciona com a vida, com a morte. Ou como certos corpos estão já determinados a se relacionar muito mais com a Morte do que a vida, e porque talvez para mim foi muito... não tô dizendo que não foi doloroso, mas foi muito confortável lidar nesse espaço entre... da despedida da minha avó, do que ter que retornar e retomar uma vida e... e tudo mais assim. Então... sobre tipos de energias e tipos de coisas que a gente consegue deixar fluir no nosso corpo e ele acontecer, eu acho que... coisas que precisam ser nomeadas, mas outras coisas a gente vai encontrando saídas e formas, e talvez não tenha como eu... eu acho que certos... certos contornos e certos nomes, dentro desse processo de identidade são importantes para a gente... conseguir negociar o básico dentro desse sistema, ou que é o nosso direito, ou aquilo... é isso. A gente negocia os nossos direitos com as identidades, não tem nem como falar, nossa, vamos negociar algo incrível, porque é apenas nossos direitos que a gente tá negociando né, não tem nem nada assim: uau é direito, nosso direito e às vezes a gente sente privilegiado, e o privilégio é ... gente não tem nem como a gente se sentir privilegiado, é os nossos direitos apenas isso, nossos direitos. Então eu entendo que esse processo de identidade, de nomeação é importante para também uma sobrevivência dentro disso que a gente vive, que a gente não...ai não... não acabou as coisas, as coisas na verdade só tão se atualizando. Mas ao mesmo tempo seu acho que existe outras formas de buscas, de coisas que... que a gente passa a entender e percebe também que existe outras pessoas, também numa certa busca aí, e o quanto a gente também pode ser... se esbarrar por aí e fazer uma caminhada que não seja tão sozinha. E isso envolve desaprender coisas, desaprender coisas para ter lugar, pra ter o lugar até da surpresa do... daquilo que pode ser revelado... ao você desaprender. E aí, logo, é lidar com a contradição, lidar com essa viagem, quase essa viagem entre... entre mundos né. Porque o mundo que a gente vive tem muitas camadas que... a gente não acessa. A gente foi colocado de que existe um mundo Universal e ele é assim, ponto e acabou. Então, realmente, assim eu vou... eu vou meio que brincando com esse lugar entre ser humana e não ser humana, mas acho que entre os dois existe o desejo de vida e não desejo de morte, esse não humana não é desumanizada né. É um não humano. Mas tem vida.

Ruth: Sim... Eu não sei como é que você tá de cansaço, de tempo aí né..., Mas outra coisa que eu fiquei pensando, que você falou... vou retomar porque eu pensei agora, essa coisa do compartilhar né, do que você fala do expor, o que expor e como é que é assim...eu vi que você participou de uma, acho que foi uma exposição do Piscina arte. E como é que é essa relação assim, porque quando você fala do teu trabalho, para mim você tá dizendo de um processo muito intenso né. E como é que é compartilhar, como é que essa parte, assim...

Camila: Eu tô nesse processo, ainda, assim... porque eu sinto que eu pesquiso tanto às vezes, que quando chega... às vezes está pronto e eu falo assim: Calma ainda é um esboço. E não é um esboço. E eu fico colocando no lugar de esboço, porque o lugar de esboço significa que não tá pronto né. E o que é tá pronto também? Eu acho que às vezes é encarar esse processo aberto também, que uma parte do trabalho ele

se torna um processo aberto, e ele vai criando mutações, também conforme você expõe. Então assim, eu tive uma exposição individual aqui em Sorocaba em 2019, no começo de 2019, que o nome foi “Quando sou aquilo que não lembro que fui”, que basicamente foi uma exposição com vários trabalhos relacionando o mar, a baleia, Memórias de infância e todas essas coisas. E eu me senti muito exposta, assim, foi muito maluco mas ao mesmo tempo foi muito interessante porque... foi perceber que... foi poder também falar um pouco sobre a cidade que eu moro né, no sentido de o quanto eu me sinto sufocada morando aqui, mas também foi encontrar muitas pessoas incríveis que se relacionam, que moram aqui ou que nasceram aqui, e que se relacionaram com esse trabalho de uma forma também muito generosa e muito carinhosa e muito afetuosa. E aí eu tô agora... teve a Piscina né, que também foi uma exposição coletiva e tal, e agora eu tô nesse processo assim: existe uma pesquisa muito grande e ela é uma pesquisa lenta, que, sei lá, que me leva pra muitos desdobramentos. Só que eu estou sendo instigada a pensar em modos de exhibir, a ter projetos prontos de modo a exhibir, para que quando surgir um edital, ou quando surgir um convite eu já tenha esse projeto desenhado, do tipo, olha aqui eu pensei, sei lá, em tal tamanho, e ele vai ser de tal forma e de tal jeito. Então eu ando sendo instigada a fazer isso, e até repensar. Por exemplo, o Eu Baleia não foi exibido da maneira como eu gostaria. Então qual seria a maneira que eu gostaria né, e delinear isso. Eu também tô num processo de desapego, também, a certas coisas, a entender realmente como coletivizar minha prática. Então tem um projeto do PROAC, que eu consegui um PROAC no passado, e aí eu tô desenvolvendo ele agora, tô tendo acompanhamento, que também parte da escrita, mas que tem a imagem... enfim, que é uma... uma coisa misturada, e eu chamei algumas pessoas para também... assim essa escrita... pode tomar outros corpos e criar outras imagens, e como falar de corpo sem mostrar o corpo em si, e lembrar que voz é corpo... então eu to meio que nesses processos também. Mas é isso assim, eu olho para esses desenhos ou para essas fotos e eu penso em grande formato, eu penso em coisas grandes. Então eu preciso dar uma paradinha um pouco de ficar só produzindo aí mil coisas e falar assim, como eu gostaria de exhibir? Ainda me vem um certo... uma certa vergonha, uma certa insegurança às vezes, por às vezes sentir que não tá pronto ou... eu tô falando coisas que eu nem sei ainda como está dentro de mim. E sobre esse lugar da outra pessoa acessar certas coisas..., mas eu sinto que eu tô até um pouco melhor nesse.... Eu acho que eu tô melhor porque eu tenho conseguido estar com pessoas e pensar junto com outras pessoas. Então tô fazendo um grupo de acompanhamento, que ele tem instigado pra esse lugar, tipo assim: ó, pensa num projeto de Exposição, como que é... como que é expor tal coisa? Da mesma forma estando acompanhada nesse projeto do PROAC, então, vamos pensar juntos, não pensa sozinho né. Mas..., mas acho que é isso, assim, é uma trajetória. Eu me sinto fazendo uma trajetória que não faz sentido se eu esconder, e não faz sentido também ficar só no eu né, mas são coisas que... eu percebo que os meus processos são muito lentos, eu sei que às vezes eu perco a mão nesse lento, que aí quando vejo já passou e eu fico assim, que droga já passou. Mas tem hora também que é muito importante eu respeitar esse lugar mais lento. Então é tentar equilibrar as coisas, eu acho e também entender né, esse mundo

da arte assim, para quem não é herdeiro, é um lugar bem difícil. Então não é só assim né, pensei numa coisa de exposição e vou expor, tem muitos trâmites até isso ocorrer, mas eu acho que eu tô tentando estar um pouco mais preparada para quando existe a oportunidade poder estar... pegar o *time* das coisas também

Ruth: Eu fiz no começo do ano um curso, eu não sei se chegou a ver, de curadoria nas artes para corpos dissidentes, eu acho que vai ter uma segunda edição.... foi muito legal um pessoal da Federal do Rio Grande do Norte ou da Paraíba agora eu não to lembrada, e eu achei muito interessante assim, para mim né, porque eu venho desse campo que é outro né, que é a psicologia. E aí eu lembrei de uma coisa que a gente conversou no primeiro dia, que era aquilo lá de às vezes as pessoas olham esse campo da arte como um campo muito da beleza, dessa coisa da potência. Mas como é um campo em disputa também né. Isso que você fala de... bom não sou uma artista herdeira...o que isso implica né, quando você vai pensar nisso na arte como trabalho, que é uma coisa que você trouxe também...Enfim, fiquei pensando nisso. E esse curso foi muito importante para mim, até de desmistificar, não sei, desconstruir uma ideia do que que, e aí na verdade entender que é um campo político em intensa e extrema disputa né

Camila: Super...na aula, enfim eu to fazendo uma disciplina que é Estudos da Condição Humana, que é o nome do Programa. E a gente tava falando sobre neoliberalismo e eu falei assim né, como as coisas são contraditórias, porque as pessoas não veem o artista como um trabalhador, é quase como o artista fosse uma categoria... E eu acho que isso vem muito desse lugar do artista gênio, europeu, branco, rico que tem uma inspiração, e não, é trabalho. Eu sinto que as vezes eu faço mais coisas administrativas e burocráticas do que realmente eu consigo parar e olhar meu trabalho, porque eu preciso pagar minhas contas, ne. Então, nem sempre pagar minhas contas vai vir porque eu fiz uma exposição, ou fui chamada pra uma residência. Nem sempre vai vir daí, vai vir de coisas que podem até permear esse campo da arte, mas não vai ser exatamente na função de artista ne. E aí eu falei na aula assim, o quanto primeiro a gente tem que fazer essa desconfiguração pra entender que o artista é um trabalhador, que a gente precisa também nomear que muito da arte que a gente conhece precisa ser desaprendida, e tem a relação dos herdeiros sim, que a gente precisa nomear os herdeiros, e também sobre me ver nesse campo neoliberal que é: eu preciso ter um MEI porque se eu não tenho um MEI eu não trabalho. Então o quanto eu preciso saber de coisas que não necessariamente eu gostaria, mas isso aí parece que assim... nossa que incrível você sabe sobre isso... não eu tive que fazer porque senão não ia rolar. Então assim, é até é bizarro quando vai pensar um contrato: eu empresa que é o meu próprio nome com meu CPF do CNPJ XY, represento eu mesma nisso, nisso, nisso. E aí eu mesma sou meu contador na hora fazer o meu imposto de renda, então eu tenho que calcular todas as coisas, e aí eu mesma tenho que atender cliente que me contratou. Então esse lugar exaustivo de uma individualização sabe, desse lugar do microempreendedor, né, que sei lá, para mim eu só tenho nota fiscal porque se eu não tiver eu não trabalho. E o

quanto isso também dilui né, a nossa... essa nomenclatura do trabalhador, que eu acho que é importante, que a gente está se desfazendo dela por causa desse lugar Imaginário do eu sem patrão, do eu não sei o quê, das minhas vontades do... enfim, então eu falei isso na aula, porque... apesar de ser um programa interdisciplinar então tem muita gente de várias áreas, tem muita gente da Psicologia também [risos], fica um lance assim: ai, fulano é artista, então parece que... ué gente, é uma profissão né, então a gente tá dentro de uma estrutura nisso tudo, que cria campo de competição sim, e que ao mesmo tempo eu tô ali pensando como criar outras formas. Então entra em contradição o tempo todo, porque não é minha pesquisa em si somente, é tudo que eu tenho que fazer para conseguir olhar o mínimo para minha pesquisa. Se eu tivesse mais tempo, se eu tivesse mais dinheiro... Isso já teria deslanchado, entende? Além disso, né, tem a questão dos espaços institucionais. Mas pensando numa coisa mais assim, de poder pegar e falar: ai, hoje eu vou ficar no meu ateliê... e na verdade eu chamo de estúdio, ateliê, sei lá do que, mas é um cômodo na minha casa né não é uma coisa fora da minha casa. Enfim, eu acho que é bom a gente diluir esse lugar porquê... porque tá implicado dentro da gente que começou achar: ah isso é artista, isso... tipo para mim às vezes eu penso por que que eu ainda tô, sabe? O que me faz ainda estar? E eu percebo que vem de outro lugar, só que não tem como eu romantizar e ficar eu estou porque, ai, eu amo não sei que... Não, porque tem um outro lado meu que precisa lidar todos os dias com isso que a gente sabe que é a vida e tudo mais.

Ruth: Mas quando você pensa por que que você ainda tá, o que que vem assim?

Camila: Não vem nada [risos] eu assim, eu acho que tem... ai tem uma coisa que eu escrevi no livro da Piscina eu vou copiar agora. Por isso que a gente sai em entrevista, para copiar as coisas [risos] Peraí eu vou pegar [pausa para pegar a o livro] eu vou te falar uma das minhas respostas, que pode mudar a qualquer momento, que todo dia muda, que diz assim: a vontade de fazer o que eu faço vem do desejo de existir, perceber é pertencer, então leio o meu papel como quem tá aqui para anunciar, tensionar e provocar o deslocamento. Acho que isso é verdade, não é mentira, não é uma mentira que eu inventei..., mas acho que não só, sabe, acho que fazer o que eu faço me... é quase como fazer o que eu faço me possibilita ainda existir, realmente, mas o que está no meio do caminho para fazer o que eu faço, também me mata sabe. Então... é difícil, essa pergunta vem sempre, porque tem uma hora que você fala, puta, tem que escrever isso, eu tenho que fazer aquilo, eu tenho que dar conta disso... e aí quando vem um não como resposta, por exemplo, como lidar? Como... aí vem a pergunta porque ainda eu faço o que eu faço? Aí vem essa pergunta, porque querendo ou não estamos em um campo também de disputa, e sei lá, eu preciso circular meu trabalho, preciso fazer parte de grupos de acompanhamento, eu preciso que outras pessoas, outros curadores, outros lugares reconheçam meus trabalhos, da mesma forma que eu acredito que a gente deve dismantelar tudo isso e fazer de outra forma, e trazer mais coletividade para as coisas. Então é uma contradição o tempo todo, é lidar com essa contradição... eu falo assim, coitada da minha psicóloga, porque estar nesse lugar, por que fazer isso? [risos] mas são as nossas contradições, e sei

lá, tipo, até quando vai, até onde vai...,mas tenho ido, e tem acontecido algumas coisas, outras não... sei lá, as vezes bate um desespero bem grande, mas seguimos.

Ruth: Camila Agradeço assim, acho que vou deixar você descansar essa coisa da tela também ela suga bastante a gente e aí a gente pensa... eu to com umas ideias aqui depois eu compartilho com você no próximo encontro se você topa que também não quero te dar muito trabalho. Mas eu agradeço por essa conversa de hoje espero que tenha sido legal pra você. No meu papel de psicóloga também, se ficar alguma angústia dessas coisas que a gente conversou você pode me chamar m que te dou essa troca, se algum momento você precisar falar de alguma coisa que ficou aí, me procura também.

Camila: Obrigada, eu acho assim que tudo bem um nosso próximo encontro, mas eu gostaria de entender mais ou menos como você tem, assim, pego essas informações, aplicado assim, pode ser interessante pra eu poder montar uma imagem na minha cabeça.

Ruth: É o meu desespero de pesquisadora [risos] A ideia é: não só essas nossas conversas, mas também assim, essa minha investigação do teu trabalho, do assistir, do relatar os encontros, então, desde aquele que eu te conheci e tudo mais, e isso compor o que eu chamo, que eu uso o referencial da cartografia, assim

Camila: Ah que legal, você ta usando a metodologia da Cartografia? Olha a gente pode conversar mais sobre isso.

Ruth: É... com certeza!

Camila: É que assim, eu to estudando duas metodologias possíveis assim, pro meu trabalho, a Cartografia, que eu acho que de uma forma não teórica eu já trabalho com ela, mas na teoria você tem que colocar é isso, isso, isso. E aí a fenomenológica, também. Eu ainda to... não sei ainda. A minha vontade é juntar as duas e fazer um campo híbrido, minha orientadora chegou até a falar sobre criar um laboratório de experiência, então eu utilizaria meu projeto como esse laboratório de experiência. E aí vamos ver o que vai dar, mas a Cartografia é algo que eu to me deparando.

Ruth: Eu posso te mandar umas coisas, uns pdf que eu tenho aqui também. E a gente pode conversar disso inclusive. Não precisa ser uma conversa pra você me falar sobre mil coisas, a gente pode trocar ideia inclusive sobre isso, o teu processo de pesquisa, o meu..., mas a ideia é isso, a entrevista é uma parte, to tentando usar a ideia de conversa, que eu acho que me faz um pouco mais de sentido. Então eu to transcrevendo, primeiro porque ajuda, ne. Eu to transcrevendo também pra eu poder, não só ficar no registro auditivo, mas a leitura... essa coisa da imagem da palavra escrita e aí eu acho que assim quando eu tiver alguma coisa pronta minha ideia também compartilhar com você, não quero escrever nada na minha tese que vocês

falem Ruth nada a ver isso sabe. Então a ideia é ir juntando, então, por exemplo, como que me afeta esse nosso encontro, né o que que isso me causa, como que me afeta quando eu olho teu trabalho né. Eu acompanho pelo Instagram, vou vendo o que você vai postando né. Então como que me afeta essa nossa conversa, e quais elementos você vai me trazendo, por exemplo, uma das coisas que eu tô pensando, que tanto você traz quando a primeira conversa que eu fiz com a Fernanda, e tô em busca dessa terceira pessoa aí que tá ainda no campo da procura, é essa dimensão da relação com esse não humano né, desse corpo baleia que aparece, né, tanto na brincadeira de infância que já é violenta como também aparece como campo de fuga para pensar a potência do corpo né... Então isso é uma coisa que já tá aqui, não tá escrito mas tá na minha cabeça, a partir dessas conversas. Essa relação da arte como trabalho que eu acho que quero dimensionar isso também então tá meio por aí isso é

Camila: Ah, legal. Legal é bom dimensionar como trabalho senão a gente vai parecer tudo uns louco ne. Ah então aí ela vai lá e conversa com Mar, conversa [risos] olha ela precisa de atendimento psicológico [risos]

Ruth: E aí no meio disso tudo tem um processo meu assim também, que eu farto com essa coisa da arte também, né. Eu escrevo, vai muito pela coisa da escrita. Mas aí o ano passado eu fiz uma disciplina muito, que foi muito boa pra mim, que chama Políticas da Escrita, com uma professora que chama Dolores Galindo, não se se já ouviu falar, que é da Psicologia Social, e com uma outra professora que tá no Equador, que é a Tatiana Bichara, que ela é da dança, ela pesquisa psicologia e dança, assim. E daí a gente criou um portfólio, então as tarefas... então eu produzi algumas coisa, depois até te mando, assim, super simples

Camila: Me manda sim. Acho superimportante é bacana, acho que que vem de uma metodologia, também, própria desse... da gente né. É também criar uma metodologia de... que não vai ser, ai, encaixa nisso daqui... É muito importante

Ruth: e aí e assim por exemplo, das nossas conversas. Tem uma parte que aí eu consigo entender o que você diz quando você conversa com o mar, para mim, né porque assim, é uma coisa do intuir sabe... não é uma conversa assim que eu preparei, tipo, que hoje eu quero falar disso, disso, disso. É desse campo intuitivo que a cartografia permite. Então como, a partir da nossa primeira conversa, do reler o que a gente conversou e também de abrir esse campo para a gente poder ir intuindo esses caminhos juntos né, mas é mais ou menos por aí assim...

Camila: Ah não, agora eu consigo visualizar, assim... Mas é mais para ter uma noção assim de como que tá indo, pra onde tá te levando, se eu to viajando também demais

Ruth: Na verdade tem feito muito sentido para mim... uma outra coisa assim que eu pensei, isso até já falei com o orientador, né, dessa ideia da criança gorda sabe, dessas marcas de uma infância né. Esses dias tava lendo um texto do Preciado que

chama 'Quem defende a criança queer' e aí eu fiquei brincando com essa ideia, tá na cabeça em quem defende a criança gorda

Camila: Não, e que é isso né a criança... gente eu fico muito pensando nisso também, porque basicamente eu acho que quando a gente começa a se relacionar agora, é quase curar um trauma de adolescência e infância, né. E aí a criança, ela tá ali vulnerável. Eu falo assim, que os nutricionistas eles esquecem esse lugar da nutrição e eles vão para o lugar da indústria do emagrecimento, mas se esquece de... que não é só assim você não pode comer isso, mas qual ambiente que aquela pessoa vive? Qual é a classe social dela né... Enfim, tem uma pesquisa que eu cheguei a encontrar, mas que eu não baixei e falava sobre que a diabetes em uma ilha, não vou lembrar o nome... era um trabalho que relacionava diabetes como... como sendo a raiz da colonização em tal lugar. E também tem estudos que falam do porquê pessoas negras tem mais diabetes do que pessoas brancas também... E aí é isso assim, de quando a gente passa a ser... ai, você não se cuida... então traz pro individual né, você não se cuida. Mas aí quando você só consegue comprar industrializado, quando você... a saúde para o gordo ele já não... não é possível né, porque você vai, você é escrachada, então você não vai, não vai cuidar, você não vai ter uma prevenção. E você acha que se cuidar também é perigoso né, então não pratica exercício, porque são lugares negados, né, o lugar da saúde é negado. Só que é isso, assim, de... eu acho que a gente ainda vai... nem sei se a gente ainda vai estar viva quando isso acontecer, mas talvez a gente esteja ainda disperso mas tentando criar novas possibilidades de como lidar com corpos que não são normatizados, como entender esses corpos não normatizados, por que no fim todo mundo tem um trauma por causa desse processo de colonização, mas tem uns que estão dentro disso tudo e é ok, e se torna ainda esse colonizador né. E tem outros que estão... o que realmente se permanece neste lugar de colonizado. Mas todo mundo, em maior ou, menor camada, tá sendo violentado. E tem uns que não percebem mesmo. Mas eu fico preocupada com as crianças também, porque às vezes nem é tá gordo, às vezes não é... porque a gente passa por muitas coisas né, quando vai para adolescência também. E aí já começa a sofrer toda essa gordofobia, então: gordo, ai não sei o que... e principalmente as meninas, né.

Ruth: Eu lembro assim por exemplo, eu comecei a fazer dieta eu tinha 12 anos, sabe. Com 13 eu comecei a ir na academia né. aquela coisa né... adolescente. E aí eu lembro que eu parei de comer, eu não comia mais arroz e feijão. Eu fui voltar a comer arroz e feijão, pão eu já tinha sei lá 20 anos. E foi uma época que eu emagreci, sei lá, 30 kg né, e ai que lindo né, mas daí eu era... tava assim, desenvolvendo um transtorno alimentar, porque eu já não comia, tinha dia que eu passava o dia, comia duas bolachinhas, sei lá, um pedaço de fruta e não comia mais nada. E aí na época era muito católica e misturava com o negócio de jejum... eu passei por esse processo... e como eu vejo isso até hoje, como que marca, assim... e como que isso é forte na nossa vida, a coisa que você ter que emagrecer, ter que ter um normativo. E como que isso vai atravessando o tempo todo. E vir de uma família de mulheres gordas né,

porque a minha avó, que foi a pessoa que me criou, que eu convivi, era uma mulher gorda. Minha mãe é uma mulher gorda, e ao mesmo tempo a minha mãe é a pessoa que mais me cobra em relação ao meu peso né, porque não sei se é um tipo de cuidado... então tem muitas coisas né é assim, muitas linhas né

Camila: Não... são muitos... Eu falo, assim, a minha mãe... hoje ela é uma mulher gorda, mas ela sempre foi uma mulher magra. Só que aí eu falo, esse processo de alimentação ou até mesmo do que ela desenvolveu como doença, tipo pressão alta, diabetes etc. Vem de um processo de quê...minha mãe passou fome. Então eu fico pensando como pensar a nutrição de um corpo que passou fome? E aí eu acho que são muitas coisas que essas pessoas que ditam o que tá bem, o que não tá bem nosso corpo, não consegue trazer... o que que faz uma pessoa ter compulsão alimentar, por exemplo. Enfim o quanto se deixa, esses dados que para mim são importantes, sei lá, uma pessoa que passou fome e o que significa hoje ela ser gorda, por exemplo.

Ruth: Você falou disso de passar fome, e eu lembrei, minha família sempre foi uma família pobre, né. E eu lembro quando eu era criança e meus avós estava um pouco melhor tal, e eu comecei a sofrer aquelas violências na escola e chegar chorando porque me chamavam de gorda, e eu lembro... isso... e eu tinha esquecido, e aí essa coisa de voltar a estudar essas coisas... e da minha vó falando assim né: na próxima vez que alguém te chamar de gorda, fala que você come mistura, fala que você tem mistura para comer todo dia. E olha como é forte assim, quando a gente pensa, de uma vida de escassez que minha família teve... então a comida ela adquire um lugar que... é sagrada a comida. Na minha família a comida sempre foi sagrada, espaço de conviver, sabe? E essas coisas, muito legal você retomar, porque às vezes não são levados em consideração

Camila: Não super... sei lá, comida... até um tempo atrás ser gordo no Ceará significava que você tinha comida na sua mesa, sabe? Eu acho que isso foi em casa também, de tipo, olha, agradece que a gente tem comida, não deixa no prato porque a gente tem comida né. Até esse lugar de: come tudo porque tem gente que não tem, sabe? Enfim... são muitas camadas, e eu acho que... toda essa análise em cima do corpo gordo, não só do corpo gordo, mas os corpos que... que causam uma certa surpresa porque saem do esperado, é muito profunda. E essas pessoas não alcançam, e o sistema não alcança. Então é quase lidar com o impossível sabe, nossos corpos são impossíveis para esse mundo. Então é... é difícil assim, mas pelo menos na minha terapia eu tenho trazido todas essas questões estruturais que me atravessam, porque eu falei para ela... aí eu já cheguei na psicóloga no primeiro dia e eu falei pra ela, não é só você me falar que a gente tem que ter autoestima, que eu não preciso ligar para isso, pra aquilo, porque quando a gente terminar aqui eu vou continuar sofrendo violência. Então é a gente nomear esses traumas e como eu lido com isso. Até agora, que a gente tem um pouco mais de intimidade, eu falo eu sei que eu cheguei brava e tals, mas se eu não chegasse assim, talvez você não

conseguiria compreender que não é só eu comigo mesma, é eu comigo, o mundo comigo, sabe?

Ruth: E que bom que a gente tá podendo criar essa conexão esse espaço de conversar também eu acho que é mais um desses mundos possíveis que a gente vai criando ne,

Camila: Então é isso a gente vai se falando qualquer coisa me escreve e bom final de semana para você...

Fernanda Magalhães, Conversa 1

Ruth: E a ideia é fazer não só uma conversa, assim não pensei em quantas, mas até para a gente depois ir retomando umas coisas e tal e vendo. Tô construindo junto, assim. com a Camila fiz aquela, ainda vai, vou pensar depois uma outra data e com você também, acho que..., mas essas todas essas nossas conversas de alguma forma mesmo que não formalizado, faz parte da pesquisa de alguma forma porque essa coisa da cartografia também, que é mapear essas linhas essas conexões que vou fazendo durante o processo da pesquisa. Mas assim só para te contar então, mais ou menos o que que é o objetivo do projeto, até agora, que é investigar essas trajetórias de vida e obra dessas mulheres que eu tô convidando, e de como que isso vai se articulando, nessa relação entre a produção da vida e da produção artística, das produções artísticas. Então é uma conversa aberta, livre, a princípio o que eu pensei, é um pouco pensar tanto a coisa da formação, da produção que você tem, e dessa... e da vida sim de fatos que você acha que vai surgindo que vai conectando com nossa conversa, tanto em relação, assim, a tua relação com teu corpo né, e essa relação do teu corpo e de como que você chega na arte né. Eu acho que essas são as grandes perguntas assim que eu tô querendo entender. Pensar um pouco dessa relação entre vida e obra que de alguma forma tá conectada, né. E aí assim tirando um pouco dessa lógica psicologizante, mas pensar em como que essas conexões, essas costuras da tua vida vão chegando em quem você é hoje. De certa maneira não sei é quase um exercício de curadoria, também, não sei com quem que eu falei disso e a pessoa falou um pouco disso que o curador às vezes acaba fazendo um pouco esse processo...

Fernanda: Conhecer... é o caso um pouco talvez da Suely Rolnik. Ela faz uma análise, das cartografias. E depois ela vai num momento começar a trabalhar como curadora. E até acho que é uma coisa que hoje ela não faz mais. Mas ela também se fala curadora.

Ruth: E é isso, assim, acho que fica aberto. Não sei se você quer começar, por onde você quer começar a contar. Você fica à vontade, assim. Se você achar que tá muito aberto e quer que eu pergunte, você me fala.

Fernanda: Não, tudo bem. As questões é: as minhas questões com o meu corpo e como em uma determinada hora isso virou trabalho né?

Ruth: Isso

Fernanda: Então... olha, assim, uma coisa que eu tenho falado muito ultimamente, e que eu acho que você já ouviu falar, é que eu nunca tive um problema com o meu espelho. Eu fui uma criança, assim, de bem com a vida. As coisas foram fluidas. É claro que existia a coisa do preconceito. Já desde pequenininha, que eu sentia. Então não sei bem, se por uma característica de temperamento, eu nunca me detive muito nessas coisas. Mas tinha, as crianças da rua, na aula que eu fazia, de catecismo, todo dia quando eu saía do catecismo os meninos corriam atrás de mim na rua: “gorda, baleia, saco de areia” (cantando), isso rolava. Eu ficava até brava, eu não gostava exatamente, mas eu brincava com eles, nessa corrida ali pela rua. E era uma coisa que eu não achava muito agradável, tinha o meu lado que sentia, mas também eu

dava risada daquilo, um pouco, a gente ria no final, fazia, ia brincar depois de bola queimada, enfim, não era uma coisa que fosse um absurdo. Talvez eu relevasse para sobreviver. Aí eu acho que tem a ver com o meu temperamento, porque aí tinha a coisa da minha família toda, porque sempre tinha gente, tanto do lado da família da minha mãe como da família do meu pai, muita gente gorda. Mais gordinha, mais gordona, enfim. Então era aquela coisa, todo fim de semana, todo mundo adorava comer, mas já tava ali na frente do prato falando: 'amanhã eu vou começar o regime'. Então tinha essa problemática, de ser gordo, que era uma coisa que ali todo mundo ficava se justificando, se corroendo um pouco, apesar de que nessa fase que eu to falando da década de 60, que é a minha infância, não tinha uma coisa assim como hoje, que eu acho que é muito mais violenta, em relação às pessoas serem gordas, mas já existia porque na verdade, vem ali do começo da década de 50, 60, a moda, aquela coisa, que o corpo tem que ser magro pra ser saudável. Então já tinha, entende, mas não era tão forte, eu acho, que como eu vejo hoje. Tinha essa coisa da família, que já tinha esse problema, mas eu levava aquilo assim, num misto que hoje eu vejo que uma parte eu não ligava, claro que tinha uma parte que ligava, mas eu tentava fingir que não ligava, fingia que não via muito. Mas olhando pra trás, eu tinha uma coisa de que eu era uma criança um pouco solitária, né. Então na escola as crianças as vezes não queriam brincar comigo, eu muitas coisas eu não entendia, hoje eu vejo que tem muito a ver com isso, por eu ser aquele corpo fora do padrão, que as crianças... mesmo depois quando eu fui pro ginásio, também tinha uma coisa de uma discriminação, assim. Mas isso não deixou de... não me impediu de viver, como eu via, por exemplo, nas minhas primas, que nunca queriam sair de casa, não tinham amigos, que não saíam, que não namorava. Eu saía, paquerava, tinha amigos... Agora, quando entra no campo da sexualidade... Tinha uma coisa ali, que eu não conseguia nunca namorar ninguém, exatamente. Os menininhos na época que eu comecei a sair, ainda bem novinha, os menininhos não me tiravam pra dançar. Então, essa coisa que você vai ficando num limbo. Então por mais que eu, de alguma forma, não ligasse, ou pelo menos tentasse, eu pensava: eu não vou fazer igual as minhas primas, que não saem de casa, entendeu? Então eu continuava saindo, eu tinha turma, eu tinha amigos, mas é claro que na turma você cumpre um certo papel, os meninos vão ser só seus amigos, nunca vão ser seus namorados, e você vai ser aquela amiga que sempre tem ouvido pra todo mundo, que é meio o papel da gordinha. Então, claro que tinha essas coisas. Só que eu fui uma pessoa que nunca me conformei muito em cumprir esses papéis. Então eu tinha muitas turmas diferentes, eu circulava por elas todas. Então eu nunca estava subjugada a uma turma só, e eu fui procurar por outras coisas, eu produzia arte já desde criança. Porque meu pai era artista, minha tia também. E na verdade ele não falava que ele era um artista, ele era jornalista, mas ele era um artista. Ele fez teatro, muito jovem. Ele foi pra São Paulo, ele trabalhava na Editora Melhoramentos e estudou artes dramáticas. E ele escrevia também, desde muito jovem. Mas ele não falava que ele era artista, ele era jornalista. Ele sempre fez jornal, desde a infância dele. Começou a fazer jornal na escola primária dele, em Jacarezinho. Ele já fazia jornal na escola primária. Então ele sempre fez jornal, ele tinha o prelo em casa, fazia uns jornais artesanais, depois ele teve uma tipografia. Enfim, ele falava que ele era jornalista, mas ele fazia artes de todas as formas, ele desenhava, fazia cinema, fez 16 mm e Super-8, gravava áudios, desenhava bem, fazia animações pra gente. As brincadeiras em casa, eram brincadeiras que tinham a ver com as artes. Então a gente brincava gravando áudio, fazia desenho com carvão, fazia uns flipbooks de animação. A gente construía objetos no quintal, umas casinhas, uns objetos e brinquedos, sempre uma invenção. Muitos dos nossos brinquedos meu pai construía, construía

brinquedos com a gente, roletas que rodavam com números, inventava umas coisas assim bem lúdicas. E nas épocas mais difíceis de dinheiro isso tudo surgia como diversão. Pintar paredes, nossas estantes, tudo de forma lúdica. Então assim, mesmo nas fases que a gente teve dificuldade grande de dinheiro, ainda assim a minha casa era uma casa muito recheada de invenções e criação. Então eu lembro que nessa fase, eu pensava, puxa, a gente não tem grana, mas tudo que na escola me pediam eu tinha de material. Aí meu pai trabalhou no jornal Folha de Londrina, aí quando sobrava aquelas bobinas, no final da impressão do jornal sempre sobrava aquele final da bobina com um pouco de papel, que não tinha aproveitamento. Aí meu pai levava aquelas bobinas pra casa, puxava no chão, a gente desenhava, chamava as vizinhas, enfim... então, a minha infância foi muito recheada pelas produções em arte, e ali não estávamos falando isso é arte, era brincadeira, usando muitas das linguagens artísticas. E depois a irmã dele, minha tia Carmelita, ela era artista. Ela era socióloga e artista. Pintava, fazia esculturas, participou de salões, ganhou prêmios. E ela fez aqui em Londrina uma escolinha de artes para crianças. E eu ia na escolinha dela, ainda muito criancinha. Porque quando ela morreu eu tinha sete anos e frequentava a escolinha dela. Era uma escola pra crianças. Me lembro da escolinha que era muito legal, era um apartamento que ela alugou, no mesmo prédio que ela morava. E aí cada ambiente era uma linguagem. Então tinha cerâmica, pintura, gravura... vários ateliês. E as crianças circulavam livremente entre eles, elas não precisavam ficar fazendo aulinha, não era isso. A gente ficava ali produzindo e a minha tia ficava circulando, orientando, provocando. Então também era uma forma muito livre de produção, no entre linguagens, assim, e isto é uma coisa que mais pra frente eu fui entendendo que... foi minha forma de aprendizagem das artes, muito livre. Porque quando eu realmente começo a querer mexer com a fotografia... na verdade na hora que eu entro na universidade, que eu pensava primeiro em fazer engenharia, que era uma área que eu gostava, porque eu gosto muito de matemática, física, essas coisas. E, meu vô, pai do meu pai, era engenheiro, tem muito engenheiro na minha família, vários tios, tal. E arquitetos também. E também vários artistas. Mas eu pensava na engenharia, no meio do terceiro ano colegial eu fiz vestibular pra engenharia, quase passei, então, eu achava mesmo que era essa área. E entre isso e o fim do ano, eu decidi então que eu queria fazer arquitetura. Me parecia que era uma coisa que tinha mais a ver comigo [que misturava, né...] é... aqui você vê. Aqui quando eu fiz isso eu já tinha feito, de coisas que eu fazia né... o balé, eu fiz muitos anos balé, de criança até entrar na universidade, uma certa hora eu saí do balé clássico e fui pro moderno, do moderno eu fui pro jazz, que era a novidade.

Ruth: uma dançarina.

Fernanda: Uma dançarina! E assim, eu amava dançar, na escola de balé tinha muito preconceito comigo, então. Mas eu adorava, essa história, tipo, fingia que não via, mas eu sempre ia dançar na última fileira. Nas apresentações eu sempre tava no fundo. Quando esse professor argentino entrou pra escola pra dar aula de de jazz... eu já fazia aulas, eu já fazia clássico e já fazia aulas de moderno. Mas que era com uma das professoras da escola mesmo. Quando o professor entrou lá... nossa, me fugiu agora o nome dele, mas logo eu vou lembrar... ele entrou pra dar jazz e eu fiquei, nossa... querendo, assim. E aí eu fui fazer jazz com ele, Carlos Aguero, ele era um argentino. E veio dar aula aqui. E que tinha... ele era... discípulo, assim, do Lennie Dale, que deu aulas pra ele e que inclusive depois ele trouxe pra Londrina. Então quando o Carlos foi dar aula ali, e ele foi também pra montar um corpo de baile

masculino, com os dançarinos da escola. Montou um corpo de baile, incrível, sabe... e eu era bem novinha, adolescente, antes de entrar na faculdade. E o Carlos ficou encantado comigo, porque ele falava que eu era a que melhor dançava. E aí ele começou a entrar em conflito com as professoras da escola, porque aí quando ele foi montar a apresentação de final de ano ele me punha pra frente, e elas falavam, não, ela não vai dançar na frente. Ele falava 'vai, ela vai dançar na frente, ela é a melhor aluna'. E aí, eu via esses conflitos, e talvez foi ali que eu me dei muito conta, assim, frontalmente, do que estava acontecendo. O Carlos ficou ali dois anos, e aí ele saiu daquela escola, foi pra uma escola menor, e eu fui junto com ele. E aí foi ali nessa outra escola que ele trouxe o Lennie Dale pra cá. Duas vezes até. E eu fiz os cursos com o Lennie, e ele gostava muito também de mim, foi muito importante isso, ali, mas também foi ali que depois eu desisti. Porque então eu estava ali, pré-vestibular. E aí o Lennie Dale veio, eu fiz esses cursos, ele me adorou, eu só não fazia o avançado porque o avançado era só os professores. Mas eu fazia o outro, o intermediário, o top, dos alunos. E ali eu fui bastante valorizada, mas eu não dei conta, sabe? Assim, porque era quase... Era uma briga né, era um conflito aquilo ali...

Ruth: Como assim?

Fernanda: Ah, porque eu... Por mais que eles me valorizassem, existia muito preconceito. Então era... estar nesse lugar dançando, e talvez confrontando tudo isso, era um lugar de luta, eu tinha que estar ali resistindo. Porque a lógica era não me apresentar dançando. Então, por mais que ali naquela outra escola elas me valorizavam..., mas assim, todo mundo era magrinho. Então ali eu até tive um certo destaque, eu tomei consciência até do quanto eu me expressava, mas aí quando eu entrei na faculdade, na minha cabeça eu larguei a dança porque então eu entrei na universidade e aí não dava mais tempo, meu curso era integral, naquela época educação artística era integral, a gente tinha aula de manhã e à tarde. E aí então eu parei de dançar. Lá na universidade eu entrei, a gente tinha educação física obrigatória, ainda, então eu entrei nas aulas de dança, ali, depois eu fiz ginástica olímpica, tal. Enfim... e ali até eu dançava. Era gostoso, mas ela dava aula de dança de salão, que não era uma coisa que tinha um desenvolvimento, foi mais pra eu me... estar feliz, porque eu gostava de dançar. E... isso pra mim é bem especial de contar por que o que acontece, que eu acho, é que com o tempo eu fui parando de dançar. Aí... é... só pra eu contrapor um pouco do que eu disse, de 'ai eu não ligava', mas é claro que tem uma coisa que é tão violenta, que eu era adolescente, e eu e a minha irmã íamos em festinhas, a gente dançava a noite inteira, começava dançando, fechava as festas dançando. E com o tempo, e eu só percebi isso muito tempo depois, mais recente, assim, eu fui parando de dançar. E aí chega uma hora que eu vou em festa e não danço mais. E aí, isso que eu tô falando só mais recentemente que eu percebi, isso, que eu parei de dançar. E... isso foi muito duro pra mim, de perceber, assim, que, realmente, essa coisa toda teve uma força, que, apesar de eu não querer, ela me travou.

Ruth: Você acha que esse seu parar de dançar teve a ver com a coisa do corpo, com o preconceito?

Fernanda: É, porque aí, se eu quisesse ter continuado dançando, e eu poderia, eu teria que enfrentar um mundo muito resistente. Então eu... como eu acho que é próprio da minha característica, pessoal, de ser, eu sempre tô começando coisas

novas, eu tenho esse ímpeto. Então eu acho que eu fui procurar outras coisas, entendeu? Eu acho que eu não tava a fim de ficar ali batendo em ponta de faca. Hoje vejo assim. Mas o que eu... o que me amargou foi que com o tempo... porque eu era uma menina muito do esporte... entendeu? Então eu tinha muita potência de corpo. E aí quando eu me dei conta de que eu parei de dançar, foi quando eu quis voltar a dançar e percebi meu corpo travado. Eu tinha perdido essa agilidade. Porque óbvio, eu parei de dançar, e aí no pós-doc a ideia foi voltar a dançar. Porque com os trabalhos, o que aconteceu, na hora que eu comecei a performar... eu já vou falar do início do trabalho, tá, mas só pra fazer ligação com a dança... quando eu comecei a performar eu percebi que era uma forma de eu voltar a me expressar pelo corpo. E era uma coisa que tinha ficado represada, entendeu? Então, quando eu comecei a performar eu entendi isso, e aí eu comecei a fazer as performances, e eu sentia, e em muitos momentos, que eu propunha coisas pra performance, que eu na hora de fazer... não é bem porque o corpo era travado, mas era uma trava, eu achava que eu tava sendo excessiva na ação, e não conseguia ir à ação até o fim dentro do que eu tinha planejado. Eu pensava em coisas, na A Natureza da Vida, que eu ia fazer naquele momento, que eu, na hora, achava que... Que as pessoas estavam cansadas, que já tava comprido demais. Eu olhava pro público e via isso, achava isso. E depois, às vezes eu falava, comentava com um ou outro amigo... ah, foi meio comprido... e diziam, não foi ótimo, eu até queria mais, sabe? E aí eu comecei a perceber que essa minha visão talvez tivesse muito mais a ver comigo me boicotando, do que do próprio público, porque o retorno que eles me davam não era bem esse. Aí, quando eu cruzei as meninas do Lume, que eu propus o pós-doc, a ideia era essa, era trabalhar um pouco o corpo, pra trabalhar o retorno dessa dança. Quando eu encontrei... eu conheci as meninas em Florianópolis, num encontro de teatro que a gente foi, Vértice, de mulheres, que tinha a ver com um projeto que chama Madalena Project, que é um projeto mundial. E... da dança, do teatro, assim, mas era aberto a outras linguagens. E elas abriram uma residência lá em Florianópolis, e eu e a Karen ficamos sabendo pela... nem sei como ficamos sabendo, não sei se foi pela Camila Fontes, pela Thais, ou por outras pessoas, e a gente se inscreveu pra fazer. Ia ter um curso de voz, que a Karen ficou muito interessada. Eu me inscrevi primeiro, vi esse curso de voz, falei pra Karen, era uma americana muito interessante que ia estar aí, e a Karen se inscreveu, e a gente foi. Era uma residência de uma semana lá em Florianópolis. E a gente foi selecionada e a gente foi... eram 70 mulheres, e tinham várias oficinas assim. E as meninas foram, a Camila e a Thais foram, pra fazer a oficina com a Cris e com a Raquel e com a Naomi. E aí eu fui fazer uma residência... Hackers de gênero, chamava. E depois, eu, na verdade, tive muita resistência com a professora, nem deu certo, e eu acabei largando o curso e fiz outras coisas durante a residência, eu fui bem rebelde, lá. E... mas lá então eu conheci a Cris e a Raquel, sabe, porque aí tinha muitas atividades que eram juntas, e aí à noite tinha as apresentações, e elas apresentaram as peças delas. Eu adorei, a gente foi se conhecendo, e ali a gente começou a conversar, e um mês depois elas vieram pra Londrina. Elas iam se apresentar aqui. E a gente se encontrou de novo, e eu tava procurando então, um pós-doc pra fazer, eu tava tentando lá na UFSC na verdade, com a Mirian Grossi, e até encontrei também lá, e a gente se encontrou pra falar sobre o pós-doc. Só que eu queria fazer uma coisa teórico-prática, e a Mirian queria que eu fizesse só teórica. Eu e a Mirian andamos bem, eu fiz o projeto com ela, depois que eu voltei lá de Florianópolis a gente conversou várias vezes, sabe. Mas ela não queria que eu fizesse a parte prática, ela queria que eu fizesse só pesquisa. E... eu tava resistindo um pouco, quando elas vieram pra cá, foi nesse momento, assim, e aí, conversando eu

acabei contando pra elas isso. E elas falaram, não vem fazer o pós-doutorado com a gente. E elas ficaram bem loucas assim, a gente tinha se conhecido, tinha tido esse encantamento, eu dei pra elas o meu livro, aí elas vieram aqui, enfim... e aí essa ideia que eu tava na cabeça, então, de, tentar criar um campo de risco, de tentar trazer outras coisas à tona, tinha essa coisa da dança. E aí eu fui, foi onde eu fiz a Grassa Crua, e foi muito legal, assim, tem eu acho que muitos ganhos, mas também foi um momento muito frustrante pra mim, porque eu percebi que eu nunca mais ia restituir essa dança na minha vida. Não daquela forma, sabe. Porque eu achava que eu ia ali eu ia fazer um trabalho com elas e eu ia voltar a dançar como eu dançava. Assim, por mais que eu nunca tenha falado isso, porque eu nunca falei isso verbalmente, era sempre aquele campo do texto que você vai escrevendo, aquele texto super bonito, e tal, mas, na prática, só depois que eu fui vendo na minha cabeça o que eu visualizava. Porque teve uma coisa de muita frustração ali, sabe, na construção da Grassa Crua, na verdade depois eu fui entendendo, porque eu visualizava essa Fernanda que dançava com 16 anos, sabe? Quando eu falava no meu projeto ali que era uma coisa de voltar a dançar. Então eu acho que meio que foi ao mesmo tempo uma construção de uma performance onde tem todo um trabalho de corpo que é superimportante, mas também lidar com essa coisa desse corpo que perde a potência, né. E que tem todo um campo de frustração que você tem que encarar, né. De como esse corpo se desenvolve, dentro de um preconceito louco que a gente vive. Então, por mais que eu achasse, porque eu sempre achei isso, não eu... não ligava, entendeu, e tal... por mais que eu tivesse consciência de que aquilo me afetava de alguma forma, mas eu achava eu tinha lidado com isso bem, entendeu? E ali eu acho que eu percebi que não é bem assim, que a violência é tão enorme, que realmente enferrujou as minhas juntas. E isso é duro, numa certa idade que você se dá conta, e... e isso, que não tem retorno. Então são coisas de oportunidades da vida que elas... claro que eu fiz escolhas, e tal, mas enfim... como que meu trabalho veio parar aqui, na performance. Ela também tem a ver com isso, mas ao mesmo tempo a Grassa Crua tem a ver com esse se dar conta desse corpo. E ali já tava num momento que também começou a ter uma coisa em relação à idade, uma marcação, entendeu? Esse corpo que aí, é gordo e tal, e também um corpo velho, de uma mulher já mais velha...

Ruth: Você começou a Grassa Crua com quantos anos?

Fernanda: É... Eu tinha 62 anos, a Grassa Crua é de 2015 e 2016, e eu de 1962. Só que ali nesse momento tinha o FotoCuir acontecendo, e quando o FotoCuir aconteceu, que era o projeto que eu fazia com os alunos, foi a primeira vez que o público manifestou isso nas redes, assim... ah, o que que essa velha tá fazendo ali... Além de ser gorda, aí eu fui percebendo que também tinha essa marcação, gorda e velha pelada. Então isso foi uma coisa que eu fui percebendo que foi entrando. E tem a ver com isso, de eu sentir realmente a cada vez mais, como o corpo vai perdendo a potência, que isso tem a ver com, também, essa violência e esse parar de dançar. E são as marcações que eu acho que estão no trabalho. Se desenvolve assim. Bom... aí, só pra fechar o trabalho do começo... então, o começo tem essas coisas, assim, tia, pai, brincadeiras, a universidade, então aí quando eu entro na universidade, eu já tinha feito muitas coisas. Dançado, feito vários cursos... quando eu estudei no Colégio Mãe de Deus eu fiz cerâmica... aí eu desenhava, mas desenhava mal, quer dizer, mal porque é o que todo mundo me falava, que o que eu desenhava não era bom... e aí, tinha a fotografia e o cinema que vinha ali pelo meu pai, que eu gostava muito. A fotografia desde o começo já era uma coisa que pegou. Então quando eu tinha seis

anos, eu fui pro laboratório com meu pai, um dia ele me levou na tipografia ele tinha, e lá tinha o laboratório de foto, e ele me levou pra eu conhecer esse laboratório e eu fiquei encantada. Aquelas fotos, aquele quartinho vermelho, que era um quartinho que era descendo a escadaria, sabe, que tinha lá da loja de cima com embaixo, que tinha o maquinário, no canto esquerdo, assim, no meio da escada tinha esse laboratório, pequeno, né... Aquele charme assim, de estar numa escadaria, naquele barracão que era um barracão de madeira, sabe...

Ruth: E é uma coisa meio de alquimia, ne, essa coisa do revelar a foto... eu lembro também de umas memórias...

Fernanda: Tinha o cheiro das tintas, e aquela luz vermelha... e aí o meu pai fez umas fotos pra eu ver... então elas surgindo na banheira, eu lembro dessa... pra sempre isso até hoje é muito vivo. Eu lembro até do cheiro, sabe? E... e eu fiquei encantada... e quando meu pai foi fazendo, eu fui falando, nossa, quando eu crescer eu quero ser fotógrafa. E eu tinha tipo seis anos nessa fase, e aí meu pai então me deu a câmera... me deu... ele tinha uma câmera Polaroid grandona, que eu tenho até hoje, e aí ele falou que ele ia me dar, que essa máquina era minha, e... aí eu já fiquei ali me achando... e aí comecei a fotografar a família, sabe, fazer foto de criança, assim. Mas meu pai ele era um cara assim muito interessante mesmo, então ele pedia pra eu trazer de vez em quando as coisas que eu tinha feito, e aí ele fazia as críticas, 'ah isso tá legal'... aí ele pegava dois retângulos, assim, de papel, recortar dois Ls assim, e fazia os enquadramentos... e se você tivesse enquadrado assim, e assim.. Mudava os enquadramentos, sabe? Então ele foi me dando essas aulas de foto linguagem assim, digamos assim, de uma forma muito afetuosa... e depois ele... A gente saía na rua e ele falava, 'e se você fosse fotografar isso, faria como? Ah... mas será que não ia ficar muito óbvio... será que você não podia tentar agachar, fazer de baixo, fazer de cima...' E assim ele me dava essas dicas. E eu fui fotografando, gostava daquilo, entendeu, fotografava os amiguinhos, e aí isso dava certo, todo mundo gostava... então de alguma forma a fotografia foi a linguagem que me permitiu fazer uma relação social, sabe, e eu existia nos grupos, porque aí como eu fotografava, depois eu ia, nas festas dos aniversários, às vezes fazia foto, e todo mundo gostava, entende? Então uma forma também de eu ser aceita, ne. E como eu comecei, um pouco mais pra frente, a achar que eu desenhava mal, então também a fotografia era uma forma... e depois começou a ter assim, alguns concursos, e aí meu pai me chamava, falava pra eu trazer as fotos, fazia umas análises, aí eu comecei a mandar coisa, participei de uma exposição que teve ali no Sesc da Fernando de Noronha, eram fotos da cidade, eu tinha feito umas fotos de uns patos ali no lago, sabe? Entrei com essas fotos, assim (risos), eu era bem novinha... e depois eu comecei a mandar... teve um outro concurso, que eu mandei, ganhei um prêmio, que fiz umas fotos de uma amiga, com uma luz, na janela, uns panos... E ganhei acho que o segundo lugar, sei lá. E eu também nessa época, eu escrevia quando eu era criança, pro jornal. Assim, eu escrevia, tinha uma folha... a Folha de Londrina tinha a Folhinha da Folha, que era um espaço de criança, que a Carmen Kley que fazia, até, e eu escrevia uns contos de criança, assim, então eu comecei a mandar esses continhos pra Folha, eu mandei vários contos na folha nessa fase, ganhei até um prêmio nessa época, da... Não sei se era da editora abril, eu acho, com um conto meu infantil, ganhei um livro, sabe? Essa fase eu tinha tipo uns doze anos, sabe? E eu escrevia...eu gostava, um pouco meio que o espelho do meu pai... e minha mãe também era uma mulher muito ativa, então eu tava ali ativa, fazendo as coisas. E dessa época da Folhinha, que eu acho

que é interessante, que eu também cheguei a achar que eu ia fazer jornalismo. Então aí eu escrevia os contos, e aí eu comecei a participar de um clube, lá no hospital do câncer, que chamava clube do Siri. Que era um clube pra crianças, na verdade a gente criou, assim, a gente começou a ir lá, numa movimentação que eles fizeram, pra acho que divulgar o hospital do câncer na cidade, fazer campanha. E aí a gente criou esse clube do Siri, que eram crianças que apoiavam as crianças do hospital do câncer. E aí a gente criou esse clube eu assim, fui super líder ali. Então eu fazia uns textinhos assim pra essa Folhinha da Folha, chamando as pessoas, chamando outras crianças pra participar. Então assim, aí nessa fase eu escrevi vários textinhos ali pra Folha, ne, falando do clube do Siri e tal. Então eu achava que eu iria querer escrever, era uma coisa que eu achava assim que eu ia fazer, e eu tive essas fases dos contos... e aí quer dizer, na verdade né, Ruth, é difícil dizer a hora que eu comecei a ser artista porque eu acho que isso era uma coisa minha, entendeu? Quando eu entrei na faculdade tinha uma coisa que se falava assim, ai vocês não são... não é porque vocês são alunos de arte que vocês têm que achar que já são artistas, num é assim que você vira artista. Aí esse problema surgiu assim, na minha cabeça [o que será que é ser artista?] eu já sabia que eu era artista, entendeu? Aí eu tive essa coisa assim e falei meu deus.. Mas eu já sou artista...

Ruth: Você já conseguia se ver nesse lugar ne, nessa identidade...

Fernanda: É, entendeu... eu já dançava... isso tudo que eu to falando, dançava, escrevia e tal. Agora aquilo, quando eu entrei na faculdade, era 1981. Ali naquele momento tinha um discurso muito forte de que você tinha que focar numa linguagem. Entendeu? Não tinha essa coisa do multi, sabe? Ah, e eu ainda tinha feito muito tempo música, porque eu toquei piano, fiz aula de piano vários anos, toquei flauta... bom, flauta eu comecei a tocar na faculdade. Toquei piano muitos anos, e eu fiz teatro também. A gente tinha uns grupinhos de teatro que a gente formou, eu tinha muito livro de teatro porque meu pai fazia teatro... aí ele tinha uma grande amiga de São Paulo que era escritora, infantil, então ela mandava livrinhos pra gente, ela mandou uns livrinhos de dramaturgia infantil, e eu juntava com meus amigos e a gente fazia as peças, sabe? E aí, eu era meio igrejeira nessa fase, então eu era coroinha do padre na missa, tinha uma igreja na frente da minha casa. Então eu ia na igreja porque eu ia na missa, aí o padre chamava as crianças pra serem coroinha, e aí eu comecei com o discurso feminista, que eu ia lá que eu queria ser coroinha... eu na verdade queria tocar o sino, sabe, que eu achava super bonito. (risos) Aí o padre, ele me dava maior bola, ia eu e uma amiga, aí os meninos falavam ai não pode tocar, ela e menina e ele dizia pode sim, quem chegar primeiro pode ser coroinha. Aí eu ia todo dia na missa das seis ser coroinha, eu chegava bem cedo assim [das seis da manhã?] não das seis da tarde... e então ali também já tinha essa coisa... era ali que os meninos já mexiam comigo 'gorda baleia saco de areia'... E aí o que acontecia, nessa fase também eu fazia o teatrinho. E então eu inventei que a gente cobrava o ingresso, sabe? E quem vinham eram os pais, e aí eu já fui lá na igreja, falei pro padre... então eu vou fazer uma doação de parte dos ingressos pra igreja...(risos) pra ajudar (risos) era uma porcentagem... aí o padre vinha e abria a cortina pra nós, de batina (risos)... ai que engraçado, né, movimentava ali o quarteirão... então você vê... que mesmo eu sendo gordinha e tudo, eu assumia uns papéis de protagonista. E já sempre ali pelo campo das artes... e... então tá, eu já tinha entrado com todas as linguagens, ali, e quando eu entrei na faculdade eu não podia dizer que eu era artista. Você ainda é estudante, você não pode falar que você é artista. Então assim, eu fiquei por aqueles anos ali

meio quieta, porque eu não podia falar que era artista, mas eu fiz mil coisas na faculdade, e a fotografia ali era o meu, a minha linguagem... e ali então eu descobri que eu realmente não sabia desenhar, os professores falavam. E aí que a fotografia então ficou mais forte pra mim. Então eu lembro do professor de desenho que falou pra mim 'realmente, você não sabe desenhar' (risos), mas você pode desenhar com a fotografia, e tal... e aí então isso fortaleceu a linguagem que eu usava... então ali eu fiz um projetinho, no primeiro ano, já. E ganhei uma bolsa, na época, que o MEC dava, chamava Bolsa trabalho-arte, foi o primeiro projeto que eu fiz, assim... você fazia um projetinho e o MEC te dava uma bolsa, que na época, sei lá, eu fico imaginando que devia ser, tipo, uns quinhentos reais, que dava pra eu comprar os filmes, comprar papel fotográfico, que era um material caro, da fotografia. E aí eu fazia vinte horas semanais na universidade, do projeto. Então todo dia de tarde eu saía pra fotografar, e aí tinha um professor que orientava, que era o Isaac, e eu já fiz um projeto que era Problema social (risos)... e aí a minha ideia era que eu ia fotografar nas periferias da cidade, e foi isso que eu fiz durante um ano, eu e uma colega, a Akemi, a gente ia... e uma outra menina que também tinha ganhado uma bolsa, desse mesmo projeto, só que ela era da arquitetura, a Meire, e a gente se juntava as três pra ir fotografar. E a gente ia, cada dia pra um lugar, com a máquina, e a gente fotografava, e aí um dia por semana a gente ia pro laboratório, revelar tudo, e depois tinha de vez em quando umas reuniões com o Isaac, que ele via o que a gente tava fazendo, e eu fiquei fazendo isso por um ano, e aí realmente a fotografia ficou assim... aí é a minha linguagem. E aí eu to falando de um tempo que você tinha que escolher uma coisa, entendeu? Só que ali, da fotografia, eu já me incomodava, porque a fotografia era ao mesmo tempo uma linguagem muito fechada. Que você não podia experimentar... você tinha que fazer a foto já com o enquadramento certo. Você não podia, dentro do laboratório, recortar a foto, na época era uma coisa absurda, assim, uma violação... claro que já tinha os artistas, especialmente fora de londrina, ne, que estavam fazendo, desde lá o começo da década de 60, o Fluxus, os movimentos de desconstrução, mas o parâmetro era esse, a fotografia... então quando você fazia a foto, tinha que deixar uma bordinha preta, pra mostrar que você tava sendo fiel ao que você fotografou. E eu já ia ali no laboratório e eu queria fazer mancha, recortava foto, já queria pintar, comecei a pintar foto com tinta a óleo, enfim... eu já fazia... fazia pinhole, que é fazer essas câmeras... fui fazendo... aí eu lembro das situações, sabe, tipo, que eu fui fazer um curso no Senac, de foto, e tinham 70 homens, sabe? E aí assim já esse campo da fotografia, super machista. E eu era ainda juvenzinha, mas eu fui ali, e aí eu lembro que quando eu aparecia depois, que tinha as reuniões, eu entrei no Foto clube, tudo, que eu ia nessas reuniões do Foto clube, depois... Aí eu chegava, teve uma vez que eu fui e levei minhas pinholes, e eles falavam 'ah, olha o equipamento dela'... eles tinham tudo aquelas maquinona, aquelas lentona, entendeu? E o meu material sempre meio alternativo, porque, primeiro, eu não tinha dinheiro, então era o que dava e o que eu tinha era uma máquina que não tinha nem fotômetro, sabe? E eu ia indo, assim, que era do jeito que dava, ne. E eu muitas vezes saía então pra essas outras formas de construção, ne, e tinha ali uma certa um certo bullying também, entendeu?

Ruth: Pela coisa do ser mulher?

Fernanda: E também porque eu experimentava nas linguagens. E aí eu queria muito uma lente olho de peixe, eu sonhava com aquilo. Aí um dia a gente mexendo lá nos equipamentos do meu pai a gente descobriu que a super-8 dele tinha uma olho de

peixe. Aí eu adaptei aquela lente pra frente da lente da minha máquina. Aí isso dava uma distorção enorme, e as fotos ficavam com um desfocado na borda, eu achei aquilo o máximo. Aí eu fazia, mas quando eu mandava pros concursos, sabe, assim, tinha gente até que tirava sarro... imagina... porque a fotografia era toda purista, tem que ter uma olho de peixe que dá foco em tudo, entendeu? E eu gostava daquela linguagem experimental, eu já gostava disso. Então, por muito tempo eu fiquei fazendo fotografia experimental, que depois a gente veio a chamar, mas um pouco sofrendo um conflito, porque eu era cobrada que eu tinha que ter uma linguagem mais purista, mais focada, no meu trabalho. Era essa a linguagem que se falava. Você tem que focar. Ali na faculdade eu também tinha aulas de música e teatro, e tal, expressão corporal e tal. Então eu fazia todas essas aulas, eu gostava, com a música eu fui bastante além, porque aí eu tinha muitos amigos que eram da música, minhas melhores amigas eram da música, e depois aí eu comecei a cantar no coral da UEL, e então eu entrei nisso da música, conheci o Alexandre, que eu já te contei, ele era músico. Então eu me envolvi muito por um tempo com a música, participei de coro cênico, sabe? Então era onde também eu gostava muito. As coisas que eu também fazia. Então, o coro cênico, também era uma forma de dançar, o Faz de Canto, eu fiz muito tempo o Faz de Canto, a gente se apresentava... eu sempre tava com a máquina no pescoço, entendeu? E depois eu pensei, 'ah, puxa, eu faço tudo isso, mas eu gosto mesmo é da fotografia'. Então sempre essa coisa de tentar estar voltando pra uma coisa do foco, mas ao mesmo tempo eu tinha essa coisa que era dispersa, assim, entendeu, eu gostava de tudo um pouco. E depois eu entrei na orquestra, o maestro montou a orquestra da Uel, e foi bem na época que eu ia me formar, e então meu pai queria me dar uma máquina de presente, de fotografia, e eu preferi escolher um violino, assim, porque aí eu queria entrar na orquestra (risos).

Ruth: Aí você foi tocar violino...

Fernanda: Fui tocar violino na orquestra. Sofri horrores porque aqui ali eu não tinha a menor afinidade com aquilo, foram uns anos que eu dei uma sofrida, porque eu queria tocar bem, eu ensaiava, mas não era mesmo a minha coisa, sabe. A música, assim, é um campo que eu entrei que eu adoro, eu acho que foi superimportante pra mim participar e aprender muitas coisas, que eu acho que são coisas eu trago assim, de ouvir, entendeu, mas eu fazer música, não é uma coisa que realmente eu tenho aproximação, sabe? Acho que o teatro sim, a dança sim, mas a música não era bem uma linguagem..., mas eu acho importante eu ter feito, eu acho que me despertou muitas coisas, muitas coisas que hoje eu sei ouvir. Enfim... então eu tive essa fase da música, que eu sofri, mas tenho grandes amigos até hoje, mas eu sofri um tempo, até tal hora que eu... dali da orquestra a gente desistiu, a gente acabou brigando com o maestro porque a gente montou esse Faz de Canto, que era... a gente tinha um outro nome, tinha um outro grupo que era o Animas, e depois do Animas a gente montou o Faz de Canto e ali o maestro começou a bater muita boca com a gente, porque ele achava que a gente tinha que ser da orquestra só, e aí a gente acabou saindo da orquestra e ficando nesse Faz de Canto, e eu acho que tinha muito mais a ver comigo, e ali eu até tocava o violino ali, além de cantar, mas era um violino muito mais experimental, assim, e também tinha a coisa cênica do corpo, né. Então aquilo tinha muito mais a ver comigo.

Ruth: Tinha uma experimentação aí que não só do movimento do tocar.

Fernanda: Então isso foi assim, do meio até o fim da década de 1980, sabe... e então... aí a fotografia era isso que foi ficando e aí eu logo que me formei eu fui trabalhar no Museu Histórico de Londrina, como fotógrafa, então tinha ali um acervo... também foi a época que meu pai faleceu. Mas primeiro, antes dele falecer, naquele ano que eu me formei ele me falou do museu e me falou que eles estavam precisando de uma pessoa pra ir fazer um curso que tinha uma vaga de fotógrafa, em Curitiba, era um curso de fotografia para longa permanência, e não tinha uma pessoa pra ir, eles não tinham um fotógrafo, então eles estavam procurando alguém, eu era novinha, acabando de me formar, aí o meu pai disse, 'vai lá conversar no museu', e eu fui. E aí elas queriam, precisavam mesmo de uma pessoa, e eu topei ir. Era um curso da Funarte já. Eu fui pra Curitiba, fiz esse curso, e aí já fiquei cheia de ideias, quando eu voltei eu me ofereci como voluntária, estagiária no museu, porque o acervo do museu, de fotografia não tinha nada organizado, era tudo dentro de envelope pardo ainda, o museu funcionava no porão do Hugo Simas... aí eu fui lá e me ofereci pra ser estagiária, eu ia tipo três tardes por semana pra tentar organizar aquele acervo, com essas coisas que eu tinha aprendido, e tal. Fiquei uns seis meses fazendo esse estágio, e no meio desse caminho meu pai faleceu, e foi muito duro pra mim, eu tinha uma relação muito grande com ele, e aí eu vi que... eu dava aula numa escolinha, eu me formei e logo fui dar aula numa escolinha de criança, e tinha essa escolinha na esquina de casa e minhas amigas davam aula ali, e foi assim rápido, eu queria trabalhar sabe, fui ali dar aula e ao mesmo tempo comecei a fazer esse estágio no museu. E aí quando ele morreu eu meio que me dei conta de que eu não queria a escolinha, não era aquilo que eu queria, então eu esperei o ano acabar, pedi as contas, e no ano seguinte continuei estagiando ali no museu, levei bem a sério, gostava daquilo. Com isso, assim, eu tive a oportunidade de outras formações em relação à fotografia, sabe. Comecei a ver mais coisas profissionais, fazendo esse estágio ali, e aí lá por maio surgiu uma vaga de concurso, pra ser funcionária do museu. Saíram três vagas eu e as meninas que estavam estagiando ali fizeram o concurso, eu passei, elas também, e a gente entrou mesmo no museu como funcionária em junho, 09 de junho de 1986. E... assim, meu pai tinha morrido, e o Alexandre acabou de morrer nesse momento, que ele morreu dia 01 de junho, então entre o concurso e eu assumir, o Alexandre morreu. Então foi uma época, quando eu entrei no museu, muito difícil pra mim. Aí eu entrei ali, mas eu tava um pouco deprimida, mas foi muito bom que eu tava ali, porque eu achei que aquele trabalho me segurou. E aí era na fotografia, que era uma coisa que eu gostava, aí eu fiz, eu acho que, em 86, em agosto, um pouquinho antes do meu... perai meu pai morreu... meu pai morreu... ah não em agosto, tinha passado um pouquinho, porque meu pai morreu em 85, eu fui fazer a primeira semana de fotografia da Funarte que eu participei em Curitiba. Aí já pelo museu, porque eu já tava no museu. E aí ali que eu conheci a Ângela Magalhaes e a Nádja Peregrino, que são pessoas bem importantes na minha trajetória, de fotografia. E ali então eu já fazia fotos, essas fotos desconstruídas que eu te falei, entendeu. Então eu fui pra esse primeiro evento, e aí eu fui fazer uma oficina e umas leituras de portfólio, acho que a primeira vez que eu levei um portfólio meu de fotografia pra ser visto, por outros fotógrafos. E tem uma coisa no campo da fotografia que chama leitura de portfólios todo festival de foto tem, sabe.

Ruth: E o que é isso?

Fernanda: Você tipo agenda com os fotógrafos que vão fazer as leituras e tem uma hora ali com eles pra eles olharem o que você tá fazendo e eles vão te dar dicas, fazer uma análise, que é uma dinâmica bem importante que tem na fotografia. E aí eu fiz ali minha primeira leitura de portfólio, com aquele meu portfoliozinho, era uma caixinha de fotografias 18x24, aquelas fotos todas que eu fazia aquelas experiências, que eu pintava, tal, e eu tive uma resposta muito positiva. E talvez ali já era um campo de fotografia que tinha uma abertura na linguagem... então eu digo assim que essa foi minha segunda formação, que são os encontros de fotografia da Funarte, as Semanas Nacionais de Fotografia, e eu pude fazer um desenvolvimento mesmo, desse campo mais da linguagem, dentro daquilo, onde eu me sentia mais acolhida. Existia um entendimento maior daquilo que eu tava fazendo. E aí eu comecei a participar dessas Semanas Nacionais e de uns festivais de arte também, em Belo Horizonte, que eu fui, tem vários assim, São João del Rey, participei de vários assim. E aí já tudo pela universidade, que eu tive essa oportunidade porque eu tava ali dentro da Uel e a Uel me dava esse estímulo, e aí eu fui participar de coisas, festivais cursos. E foi uma coisa assim que... então meu pai tinha morrido, e quando eu entrei na universidade, que eu fiz essa escolha por estar na universidade como funcionária, eu tinha já isso na cabeça, que precisava acabar de me formar, que eu precisava fazer uns cursos. Que a outra coisa poderia ser eu ir trabalhar em jornal, porque nesse tempo eu também fiz uns estágios em jornal. Fui, fotografei um pouco na Folha de Londrina, fotografei um pouco no Jornal de Londrina..., mas eu percebi que no Jornal eu só ia ser sugada, eu não ia ter essa possibilidade, porque você é consumida por aquele dia a dia ali...e também não era bem o campo que eu queria muito, de documental. Quando eu escolhi pela universidade eu escolhi pensando nisso, na minha formação, eu queria continuar, queria continuar me aprofundando, fazendo cursos e tal. E realmente isso aconteceu. Então eu pude avançar na questão das discussões da linguagem da fotografia, que foi superimportante pra mim, mas dentro dessa fotografia que é em geral um campo muito machista. Então ainda tinha ali algumas coisas que, por mais que eu pudesse ter ido, tinha ali uns embates que eu fui percebendo aos poucos. Ainda tinha, mesmo indo ali pra Funarte, ainda tinha esses embates assim, 'ah o que você faz é fotografia ou é pintura', porque eu pintava bastante em cima da foto, depois aqui em Londrina a gente começou a produzir as semanas de arte, e nessas semanas de arte vinha muita gente da pintura, do desenho, e eu também pude mostrar meu trabalho pra muita gente interessante. Mas que falava, 'ah é legal isso que você faz, mas a sua pintura não é bem resolvida, você devia ficar mais no campo da fotografia, sabe?' Então esse foi um momento muito importante da minha decisão como artista, que eu acho que eu realmente me encontrei, isso foi já na década de 1990. E aí eu lembro muito claramente de uma semana de fotografia que eu fui no Rio de Janeiro e eu fui ver um cara até que eu gosto muito, um crítico de fotografia que eu admiro e tudo, mas ele olhou meu trabalho e falou pra mim... eu tinha acabado de ouvir numa semana de arte 'ah você devia ficar mais na fotografia'... e ele olhou e falou 'ah muito interessante isso aqui, mas realmente, na fotografia o seu trabalho não é muito primoroso, né, você devia ficar mais no campo da pintura'. E aí nesse dia eu lembro que dentro de mim eu dei um foda-se, sabe? Cara, eu nunca vou atender ninguém, entendeu, e eu vou ... foda-se o que todo mundo acha, eu vou fazer exatamente o que tá na minha cabeça. E aí eu assumi aquilo que eu queria fazer realmente e eu fiz a série A Representação da Mulher Nua na Fotografia. Naquele momento ali, mais ou menos.

Ruth: Quando você foi pro Rio?

Fernanda: Não, eu fui pro Rio antes, que eu fiz aquelas primeiras séries, do Autorretrato no Rio de Janeiro, que eu tô no canto do quarto, e depois eu fiz o Autorretratos Nus no Rio de Janeiro, eu fiz esses recortes, e fiz o Autorretrato em Preto e Branco. Então é esse material que eu levei nesse dia pra esse cara olhar, e também mostrei pra essas artistas aqui em Londrina, entendeu? E aí é esse material que elas falaram, ah aqui é isso, aqui é aquilo. E aí eu falei 'cara eu não vou atender ninguém', porque na realidade isso aí é um pouco a expectativa do outro, e eu pensei, 'não, eu tenho que fazer o que tá na minha cabeça, porque mesmo que isso não atinge em nada, eu sei o que eu tô pensando, eu tenho que acreditar nisso', porque enquanto eu ficava tentando atender ao outro, eu não ia chegar em lugar nenhum, entendeu Ruth? Porque sempre ia chegar a crítica. Então naquele momento que eu entendi isso e foi em 1995, que eu fiz A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia... aí eu fiz um projeto, na verdade, pra fazer, tentar o mestrado, em 1994, eu acho que esse ano que falei que eu fui nessa semana de fotografia no Rio, eu acho que foi tipo, 93, ou 94 até, não tenho certeza, eu até posso olhar isso com mais calma. Mas aí eu escrevi esse projeto, que eu queria fazer um mestrado, já pensando nessas questões da mulher gorda, porque eu já tinha feito essas séries ali no Rio em 1993... eu tentei um mestrado na época na USP e na Unicamp, e eu não consegui entrar... talvez o projeto tivesse imaturo mesmo, sei lá, mas ele era enorme, sabe? Então mais ou menos eu acho que um pouco era a ideia do que eu fiz somando tudo o que eu fiz nesses últimos anos, era uma ideia grande sabe? E aí chegou pra mim em casa um panfleto de um edital, do prêmio Marc Ferrez de fotografia da Funarte. E era um prêmio de fotografia pra projetos de pesquisa, e projetos práticos.

[interrupção por telefone tocando]

Aí eu fiz esse projeto, que ele tava enorme, aí eu recebi esse edital, que era de um prêmio importante, da Funarte, que era um projeto que você podia fazer prático e teórico, você podia escolher também fazer só teórico ou só prático. Aí eu escolhi fazer esse projeto, e eu fiz o que, peguei esse projeto que eu já tinha feito, fiz um recorte nele, bem focado, porque era um projeto pra seis meses, que aí na verdade eu acho que a coisa melhorou, porque eu peguei só um aspecto, e propus, sabe e eu ganhei esse prêmio, do Marc Ferrez, que foi esse trabalho, A representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia. Que era a minha ideia de pegar esse material de pesquisa de mulheres gordas nuas na fotografia, fazer outras fotos e fazer uma colagem, e criar novas representações, questionando, tentando mudar um pouco a forma como eu via as representações de mulher gorda, onde as mulheres estavam representadas fotograficamente. E aí a ideia era mudar um pouco isso através das imagens.

Ruth: E o projeto do mestrado era esse também?

Fernanda: Era esse, não sei bem se era esse o nome, mas acho que era. É que ele previa muitas coisas, entendeu, e aí eu fiz só um recortezinho. Aí eu ganhei o prêmio, ele foi um prêmio importante, eu ganhei um dinheiro, e com esse dinheiro eu comprei meu primeiro computador. E que era a ideia mesmo assim, do projeto, comprar um computador, poder ter uma impressora, e um scanner, pra fazer esse tipo de colagem digital. Então, aí eu ganhei esse prêmio, era uma grana. E comecei a montar, fiz esse trabalho, das Representações da Mulher Gorda Nua na Fotografia. E esse trabalho que eu falei, que assim, até, no processo ainda, de fazer, eu ainda levei uma parte pra

um festival de fotografia que teve lá em Curitiba, e eu tive ali um último embate em relação a esse primeiro material que eu tava fazendo, que ainda era sempre nessas questões, sabe, de mexer na fotografia, de cortar, dessa fotografia que vai ter distorções, entendeu. E era o que eu queria. E ali eu assim realmente eu falei, não, eu vou fazer esse trabalho realmente como eu quero fazer. E aí eu fiz realmente A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia com muita liberdade, dei um foda-se, e confiei em mim, entendeu? Tanto que eu acho que eu dei um foda-se muito grande até, porque eu usei materiais que eu nunca deveria ter usado, que você jamais usaria com fotografia, como, por exemplo, a cola branca. E o suporte da Representação eu usei um papel de colagem de criança, que é o creative-paper, mas é um papel ácido, se você for pensar numa longa permanência, e eu sabia... eu trabalhava com museu, eu conhecia o material, eu saberia, eu teria acesso inclusive a colas que não vão danificar a fotografia. Porque como a fotografia é química, era química ne, porque era analógica ainda, você tem especificidades da fotografia muito grandes, pra ela ter uma longa permanência, e a cola branca é uma das questões, porque a cola é acida, ela vai reagir com a fotografia, e com o tempo ela vai oxidar, a fotografia vai estragar. E se você coloca essa fotografia em cima de um ambiente ácido, é a mesma coisa. E o papel era isso. E a cola também era isso, entendeu? Naquele momento, eu realmente dei um foda-se, foda-se eu vou fazer com o que eu tenho na mão..., mas eu tinha possibilidade de ter outras coisas, entende? Eu lembro dessa minha escolha, sabe? E isso é um problema pro futuro, sei lá eu, os preservadores que vão cuidar disso. Eu vou fazer o que eu quero. E na verdade eu fiz, talvez a série, que realmente é a minha série mais conhecida até hoje, tanto que 22 dessas peças estão lá na França, no acervo da Maison Européenne de la Photographie, que é um espaço superimportante, a maior coleção de fotografia contemporânea do mundo tá ali, e eu tenho 22 trabalhos dessa série ali, e as minhas matrizes, já são danificadas, porque com o tempo elas foram estragando. Então eu mesmo me fodi, porque chegou uma hora que eu vi que elas estavam começando a ter uma mudança, o que eu fiz naquele momento foi fazer... fotografar elas com muita qualidade, e na verdade, as minhas matrizes desse trabalho são digitais. Porque aí é uma coisa limitada, inclusive limita o tamanho que eu posso imprimir. Claro que hoje a gente tem técnicas digitais que dá pra aprimorar isso

Ruth: Mas quando você fez, as matrizes eram de que tamanho, mais ou menos, só pra eu ter uma noção...

Fernanda: Assim [mostra com a mão] são pequenininhas, 10x15, e tem duas que são pequenininhas assim,

Ruth: Quase uma foto de passaporte, mais ou menos.

Fernanda: É. Exatamente.

Ruth: E deixa eu te perguntar, você foi contando um pouco dessa coisa da tua relação com criar o seu campo na fotografia, apesar das críticas e do... enfim, dessa coisa da forma, do purismo, e tal. E aí, então tem... Esse teu projeto, a gente já falou dele em outro momento, mas se você pudesse contar mais assim... então tem esse enfrentamento no campo da própria linguagem artística, e como você chega no tema da mulher gorda...

Fernanda: Acho importante, porque realmente, talvez aquilo que você falou de vida e obra, eu acho que é isso mesmo, porque se você for ver, eu tava ali combatendo uma questão da linguagem, que era uma linguagem super fechada num sentido, também discutindo questões do corpo. Um corpo formatado, uma linguagem formatada. Se você ver a Grassa Cura, até hoje é a mesma coisa. Eu estou discutindo a questão do corpo e eu estou discutindo a questão da fotografia. Tanto que a cena é uma cena de fotografar, uma sessão de fotos. Porque ali eu to discutindo exatamente esse papel da fotografia. Então a minha discussão sempre ficou articulada nisso. Por isso que eu acho que ali, na Representação, é só a ponta de um projeto que eu acho que é tudo um grande projeto, entendeu, que foi se desenvolvendo em várias etapas. Aquela minha primeira ideia lá. Então aí assim, nesse momento que eu fui pro Rio de Janeiro pra fazer o curso lá... porque assim eu entrei no museu em 86, aí isso tudo que eu te contei... em 93 eu tive essa oportunidade de ir pro Rio. Eu já tinha feito outras coisas, inclusive ido pra Curitiba, trabalhado lá na restauração de um prédio, de um Palácio que virou um museu de arte, que eu também fui pelo Museu, fiquei lá uns 3 meses... eu já tinha feito várias saídas, pro festival e tal... e surgiu um curso, na UFF em Niterói. Era uma... eu tinha essa relação aí com a Funarte, e eu fiz vários projetos, inclusive pro Museu, eu fiz um projeto, pra conseguir fazer uma pesquisa da década de 40 e 50 lá, montar um laboratório fotográfico pro Museu, e eu consegui aprovar pelo Museu um projeto e montei... então eu tinha essa aproximação grande com a Funarte. E pra fazer tudo isso, essas pesquisas, esses projetos que eu fui desenvolvendo enquanto eu estava ali, eu fui fazer vários cursos e treinamentos no Centro de Preservação de Fotografia da Funarte, que ficava em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Então eu tinha ido várias vezes pro Rio, eu tinha essa ligação. E foi dentro disso, dessas relações, que surgiu esse curso. Que era um curso de especialização a nível de ateliê livre, que o Pedro Vasquez ia dar na UFF, e nessa fase a Nádja Peregrino, que tinha sido da Funarte, ela tinha ido de transferência pra trabalhar na UFF em Niterói. E aí então ela divulgou esse curso, que era um curso de duração de um ano, e eu me inscrevi... na verdade eles selecionaram 20 artistas, fotógrafos, pra fazer esse curso lá. E eu fui selecionada, assim, eu nem sei como... eu nem pensava como eu ia fazer esse curso lá, sabe, me inscrevi simplesmente, e fui selecionada. Era uma seleção difícil assim, e fiquei bem feliz quando eles me ligaram. Mas eu achava que não ia rolar, sabe, porque era um curso de um ano...

Ruth: E você tinha que mudar pra lá?

Fernanda: É... Eu tinha que mudar pra lá, como que eu ia ficar indo e vindo do Rio... e eu fui falar com o meu diretor... e o meu diretor gostava muito de mim, assim, sabe... Os projetos que eu fazia ali, ele trocava muita ideia comigo, sabe, quando ele tinha algumas coisas pra fazer ele me chamava, pra pedir minha opinião, o professor Olímpio. E eu fui falar com o professor Olímpio, achando que ele ia falar não pra mim. Mas ele falou sim, 'eu vou te dar essa licença, você vai sim, vai fazer esse curso', eles me deram uma licença pra fazer esse curso. Esse curso era realmente muito legal. Eu nem tinha grana pra ir pro Rio, porque o Rio é caro, mas eu tinha o Fabinho meu amigo lá, que ele falou, 'não você pode chegar e ficar aqui em casa até você encontrar um lugar pra ficar'. E aí meio no susto eu fui. E aí o Fabinho me acolheu, me ajudou a encontrar um lugar pra dividir apartamento com umas amigas dele. Um mês depois eu já estava morando em outro lugar, e o curso era uma vez por semana em Niterói,

então eu ia, era nas quartas-feiras à noite. Então na verdade eu tinha o meu tempo livre, então eu arrumei um trabalho, porque o Rio era supercaro, eu fui trabalhar numa editora, pra fotografar pra três revistas. Fazia bicos, trabalhei um pouquinho no Jornal Globo, cobria férias, trabalhei no Jornal Dia, sabe, fazia algumas coisas assim, de jornal, fiz vários cursos... foi muito importante eu morar no Rio. E aí dentro desse curso que o Pedro Vasquez... então assim, quando eu saí daqui de Londrina, um ano antes, eu já tava pensando muito essas coisas do autorretrato, já eram coisas que tavam na minha cabeça. Eu já tinha até conversado com uma professora que era minha colega lá na UEL, a Daici Mendonça. Porque aí, nesse meio tempo, antes de viajar pro Rio, eu comecei a dar aula. Paralelamente ao museu, eu dei aula três anos na Unopar... e depois surgiu um concurso na Uel pra professora substituta. Daí eu entrei e fiquei dois anos dando aula na Uel. Então eu já tinha ali... foi em 91, 92, eu dei aula na UEL. E eu tinha uma professora ali que eu conversava muito, ela também era uma mulher gorda, e a gente chegou a conversar sobre isso. Eu falei que eu tinha ideia de fazer uma coisa de autorretrato, eu lembro dessa nossa conversa, pouco antes de eu ir pro Rio. Aí o meu contrato acabou, fim de 92, surgiu essa oportunidade no Rio, eu fiquei 93 no Rio. Então quando eu fui pra lá eu já tinha essa coisa na cabeça, e o Pedro Vasquez deu ali um dos exercícios... porque aí ele dava umas aulas na quarta-feira à noite, ele trazia vários materiais, de vários artistas e a ideia era de que cada um ia desenvolver um projeto pessoal ali. E ele trazia então vários artistas, a cada encontro, discutindo questões variadas, dentro do campo da fotografia. E depois ele dava uns exercícios. E um dos exercícios que ele deu foi de autorretrato. E aí então pra fazer esse exercício dele é que eu fiz O Auto retrato no Rio de Janeiro, o primeiro trabalho. Fiz, levei pra ele ver, ele gostou muito, eles me deram um feedback ótimo, todo mundo via junto, os materiais uns dos outros. Essa coisa da leitura de portfólio de novo, na foto, sabe? E eu resolvi então fazer o Auto Retratos Nus no Rio de Janeiro. A gente tava experimentando ali nesse curso... Na época a Xerox do Brasil tinha criado a primeira máquina de xerox colorido, não existia[risos]. Xerox era uma coisa assim da época do onça... aquela coisa preta e branca, sem muita qualidade. E aí vem essa máquina, que era um modelo que eu sei até hoje, era o 5775 da Xerox do Brasil. E eles tinham criado essa máquina e tava em fase experimental. Eles tinham duas máquinas, que eles construíram. E eles tinham uma que ficou ali mesmo, e a outra eles mandaram pra Petrobrás, pra eles fazerem testes lá. E essa que ficou ali eles circularam ela por alguns lugares, pras pessoas experimentarem. Então eles foram lá, ficaram sabendo do curso, e eles propuseram se a gente não queria deixar a máquina lá, pra gente trabalhar por uma semana, duas semanas, com a máquina. Ela fazia coisas que hoje pra nós é tão normal, mas ela fazia assim... pegava a imagem, você punha... ela simplesmente copiava a imagem colorida, ou distorcia... sabe, essa coisa digital dos filtros, que tem? Ela já tinha uns filtros que você punha assim e ela fazia... mudava a cor, fazia solarização, era umas coisas da própria fotografia que a máquina de xerox fazia ali, sabe? E aí eu achei super legal aquilo ali, e fiz então umas coisas ali experimentando... tinha umas fotos, coloquei ali, fiz umas coisas... e aí eu tive a ideia, fiz esses Auto retratos Nus no Rio de Janeiro... porque já é então o primeiro trabalho de colagem, que aí eu fiz umas fotos minhas nuas, não gostei, aí tive essa experiência com a máquina, aí pensei então... ah, eu vou fazer umas colagens, eu vou recortar isso daqui, depois eu queria cortar o que eu não tinha gostado, eu nua, sabe? Só que eu recortei... eu tinha muita vergonha de fazer esse trabalho, quando eu fiz. Aí eu colocava tudo dentro de uma caixinha assim, e só fazia quando não tinha ninguém no apartamento. Eu morava com duas meninas e quando elas saíam à tarde, eu fazia essas colagens. E aí eu comecei

a recortar primeiro, o que eu não gostava, mas eu sou uma pessoa que não gosta de jogar coisa fora, né. Então eu guardava os pedaços que eu recortei. E aquilo começou a fazer um sentido, ali, pra mim. Eu lembro que era uma caixinha de bombom que eu tinha, que eu comecei a guardar as colagens, os recortes... e aí junto nessa caixinha eu comecei a juntar umas coisas do meu dia a dia. Tinha umas passagens de ônibus que eu fiz Londrina-Rio, depois uns recortes de jornal... daí a Madonna foi fazer um show no Rio, e eu recortei a Madonna e coloquei ali, depois eu picotei a Madonna, sabe? E aí uma coisa de um doce amanteigado que eu ganhei e comi e eu guardei... aí eu fui juntando isso e resolvi fazer um trabalho de colagem, que eu tinha experimentado essa máquina... aí eu tinha esses creative-papers, então eu fiz uma primeira colagem em cima desse papel colorido, com essas imagens recortadas, e usei o resto que eu iria jogar fora também, entrando esses outros elementos. E aí eu fiquei ainda muito incomodada com aqueles nus, eu tinha ali uns lenços de papel, então com cola branca eu fiz uma sobreposição, com esses lenços, que dá então aquela... é uma sobreposição na imagem, que cria ali um cobre- descobre desse corpo. Então ali eu acho que eu tinha uma coisa desse corpo que tava querendo se mostrar, mas ao mesmo tempo ainda tinha uma coisa que tinha uma certa restrição de me mostrar tão explicitamente. Ou... né... essas curvas, aquilo que ainda na imagem, quando eu via eu achava feio né, que é a primeira coisa... ah, eu não gostei disso... um pouco também as fotos, elas tinham sido feitas de uma forma muito tosca, porque eu pus a máquina pendurada na janela, eu não tinha uma luz adequada, então, a iluminação, a luz ficou ruim... então o incômodo não era só com o corpo, ele era um incômodo com aquela imagem que não tava com um bom contraste, sabe? Então também tinha... você vê que é sempre num embate, do corpo e da linguagem perfeita. Dessa linguagem perfeita que eu nunca conseguia atingir... ou porque eu não conseguia atingir mesmo por falta de equipamento, de iluminação, tal... ou porque eu não queria também, aquilo, né. Mas o conflito ele tava ali, entende? Então aí eu fiz essas coisas e aí eu fui na Xerox do Brasil, eu consegui um contato lá, fui lá conversar com a pessoa que coordenava essa sessão, e pedi um apoio, pra ampliar essas fotos, e eles me deram, eles acharam ótimo, porque eu tinha experimentado a máquina, e aí eu trabalhei lá dentro da Xerox do Brasil, eu fui lá por uma semana, com aquelas imagens, que eram um A4 já... depois que eu fiz um outro pequeno, mas esse era de um tamanho mais razoável. Aí eu fiz as primeiras ampliações digitais, digamos... porque na época pra ampliar essas fotos maiores eles faziam a cópia por pedaços, e depois você colava emendando... [um quebra cabeça] é, essas primeiras fotos ampliadas elas eram fotos coladas em partes, como se faz outdoor assim. Hoje em dia nem é mais assim, hoje em dia os outdoors são grandões, mas como era sabe? Você ampliava em partes a foto, assim. Mas é o primeiro trabalho digital que eu tive a experiência de fazer, assim, de uma ampliação digital, que não tinha qualidade nenhuma, naquele momento, tanto que essas imagens originais minhas praticamente já se apagaram, estão bem apagadinhas, sabe? Mas foi importante, como experiência, pra depois fazer a Representação. Que aí então eu já consegui comprar o computador... então quando eu fiz a Representação eu já tinha essa experiência. O que é mesmo que você tinha me perguntado, porque eu viajei tanto que já nem sei mais...

Ruth: Eu tinha perguntado também um pouco como que você chega a falar da mulher gorda, de alguma forma... além dessa coisa da técnica, e tal.

Fernanda: É isso, quer dizer, eu tava procurando... eu já tinha esse incômodo, aí teve a provocação do Pedro Vasquez de pedir um autorretrato, entendeu... então naturalmente saiu aquele primeiro de roupa, e o segundo veio no bojo, assim, eu fiz dias depois, sabe? E aí esse momento que eu acho que é de conflito, com o corpo, com aquilo que eu tava vendo. Então os recortes, as sobreposições. E aí, desse já foi o Auto retratos Nus em Preto e Branco. Que é um trabalho que eu nunca mostrei, mas que eu gosto muito. Mas é que é uma pequena série, sabe? De fotos, eu nua em preto e branco, bem cru assim, mas os detalhes do corpo, sabe, eu crio umas seriezinhas, também são umas fotos meio desconstruídas, porque eu fiz com filme vencido. Então a película, ela tava esfarelado, então tem uma textura nas fotos que eu acho legal. E aí quando eu cheguei em Londrina que eu fui convidada pra mostrar esses trabalhos lá na DAP, que eu tinha feito, o Autorretratos Nus no Rio de Janeiro. E essas imagens grandes que eu tinha feito na Xerox do Brasil, eu mostrei ali na DAP, e eu tive assim uma resposta de público muito legal, assim. Das pessoas que foram... e também, quando eu vi os trabalhos na parede, ali eu entendi melhor o que eu tava propondo discutir, sabe? Essa questão do corpo, esse embate do corpo... só quando eu vi realmente ampliado, montado na parede, as pessoas vieram, me deram resposta, que eu fui realmente assim, amadurecer um pouco do que eu tava fazendo. Que era até então um pouco intuitivo, eu não fiquei pensando relações, quando eu ponho a Madonna recortada, retorcida, junto comigo, eu não tinha assim um pensamento formalizado do que era essa relação ali. E quando eu vi na parede eu falei, nossa, sabe... é isso... Fui entendendo melhor. Eu digo sempre que o trabalho me modificou. A partir da hora que eu fiz e vi, o trabalho que não era mais em mim, não era espelho, era na parede, né... eu fui me entendendo melhor, né. E aí dali então surgiu o projeto da A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia. Que ali também são recortes, colagens, mas o corpo muito mais explícito e a discussão posta, mesmo. Desse corpo, dessas representações. Porque eu começo então a buscar, quando que a mulher gorda é representada e publicada, em jornais e revistas. E aí eu fico... questionando esse tipo de representação, assim, tentando entender quando que ela se mostra, quando que você fotografa a mulher gorda nua... então eram fotos que eu... então eu comecei a pesquisar e recolher essas imagens. Então ou era um ensaio de um fotógrafo que tinha uma amiga que era gorda, então... ou eram imagens que eram feitas, mas elas nem eram exatamente reconhecidas... ou revistas pornográficas, que aí eram revistas escondidas, né, que eu acho que eu já falei isso pra você. Que aí eu começo a pesquisar, as revistas pornográficas de mulheres gordas nuas elas estão sempre atrás das outras revistas nas bancas, nunca explícitas. Então eu começo a falar que as imagens estão num submundo de imagens. Imagens que não são mostradas, elas existem, existe esse imaginário, inclusive do gosto por esse corpo, não é à toa que elas existem, não é à toa que existam revistas pornográficas de mulheres gordas porque tem um desejo... e aí eu já sabia, nessas alturas, pela minha experiência, que eu tinha as pessoas, os caras que queriam transar comigo, mas que não queriam me assumir como namorada... então no social isso não rolava, mas rolava o sexo gostoso... então quer dizer, eu sabia que existia um interesse, mas esse interesse nunca era assumido, né. E aí essa coisa das revistas pornográficas escondidas, pra mim foi uma das grandes demonstrações de que realmente era isso. Quer dizer, existe o desejo, mas o desejo sempre está sendo escondido, porque socialmente não é aceito esse desejo de um homem por uma mulher gorda, porque não é essa representação que é aceita, né. E aí era isso, assim, uma tentativa de construir imagens que mudassem esse tipo de representação. Que questionasse, que falasse no assunto, mas também trazendo representações que

falavam outras coisas. E aí os textos que eu tava escrevendo, porque como também foi uma pesquisa teórica, eu fiz uma série de fotos e um texto. E aí então eu até pedi uma prorrogação desse projeto, porque seis meses foi pouco, e aí eu tive uma prorrogação, e eu fiquei um ano produzindo a Representação. E aí eu pude então escrever um texto e tal. E aí foi muito legal, assim, porque eu acho que ali foi um trabalho que eu assumi e talvez também entendi, onde que tava essas minhas propostas, assim... então eu acho que ali, eu acho que realmente a Representação é o momento que o trabalho nasce mesmo, entendeu? É claro que os outros também são superimportantes, mas os outros eu ainda não tinha total consciência. Eles eram mais intuitivos, foi uma coisa que foi surgindo... é... na Representação... e aí tinha coisa de tentar encobrir esse corpo, entendeu, mas na Representação não, ali eu assumo uma coisa de linguagem também, uma questão do corpo, entendeu, e também entendo ali que eu to falando de mim, mas que eu to falando das mulheres, mas que eu to falando das mulheres gordas.... E que é uma coisa da diversidade, assim, entendeu? Eu começo a entender ali que eu não to falando exatamente da minha questão, mas é uma questão de todo mundo. Ali nesse texto já escrevo isso, sabe. Pra além do meu corpo, ne. Tanto que nesse trabalho em geral não tem o meu rosto. O meu rosto ou vai estar coberto... que eu eu to falando do campo das mulheres, sabe, não é só eu, é as mulheres gordas, mas não são as mulheres gordas, são as mulheres... ah, não é só isso, mas eu to falando de diversidades... porque aí umas das minhas referências, que é o Peter Witkin, que eu uso um pouco as fotos dele pras minhas pesquisas, até hoje eu uso... tem várias fotografias que estão ali na minha pesquisa. E o Witkin, que usa muito os corpos gordos, ele usa também corpos de anões, corpos hermafroditas... ele vai discutindo esses corpos que são os corpos que não são considerados normais, ne... ele não tá preocupado com o corpo gordo, mas sim com as deformações do corpo, com esses corpos considerados aberrações, meio freaks... e ali eu vislumbro, assim, também, é a coisa da diversidade mesmo, desse corpo que é um corpo desviante. E aí isso, assim. E depois ele vai se desdobrando em outras séries, que é isso que eu disse, assim, são coisas complementares, ne, que vão se complementando... no fundo eu acho que tudo é um trabalho só. Depois surge o Border, que eu vou trabalhar só detalhes do corpo, que eu to falando da fronteira do corpo com o mundo. Aí surge As Classificações Científicas da Obesidade, que aí já trabalha a partir das tabelas dos médicos e endócrinos, ne, então discutindo esse corpo que tem ali uma tentativa de classificá-lo, ne, normatizá-lo e tudo... enfim, entendeu, aí vão surgindo os trabalhos, e eu vou descolando da fotografia, que eu vou pra instalação nas Classificações, e depois eu vou cair na performance, que aí é essa outra busca do meu corpo, por outras relações, pelo movimento mesmo. E lá, desde a primeira série, no Autorretrato no Rio de Janeiro, que eu to no canto, de roupa, tinha uma coisa, que é uma série que eu tô num quarto ne, então tinha uma coisa do cinema, a gente falava, que ah, aqui parece que tem uma coisa do cinema, do corpo que é do movimento, uma cena, ne. E ali eu vejo que já... depois eu fui entendendo que já é uma coisa desse movimento do corpo, que tem a ver com a performance, entendeu? Eu achava que a fotografia em si, ela não me satisfazia, só aquele momento... pra aquele momento tinha tantas coisas que estavam aqui dentro, conversas, situações, entendeu, que eu... pra mim era insuficiente eu mostrar uma foto... eu vou percebendo isso no trabalho, e eu vou achando que eu preciso de mais, então ganha corpo primeiro, na instalação, ne... vai pro espaço, vai ter movimento, essas imagens, essas Classificações, elas giram, pra que falar tá ocupando seu corpo no espaço com leveza, ne, mas assumindo seu espaço no mundo... porque aí esses corpos são grandes, em tamanho natural, e eles

giram, sabe, em cima do próprio eixo, e aí eu falo, é um corpo que assume seu espaço no mundo, com leveza... e aí eu vou criando esses discursos, assim... E aí o trabalho vai descolando mesmo dessa ideia de uma foto parada na parede, pra ela ser um corpo com movimento, de espaço e depois performático ne...

Ruth: E como é que foi assim, em termos de sensação, se encontrar nessa coisa da performance? Tipo... não sei se deu pra entender a pergunta, assim... porque é uma transição né, que você faz....

Fernanda: É ... porque o que aconteceu, quando eu fiz a Representação, eu convidava outras mulheres pra posar pra mim. Porque na Representação eu queria juntar essas fotos que eu pesquisava, com fotos que eu faria minhas e de outras mulheres, e naquele momento eu pensava que eu ia fotografar outras mulheres, mas eu tive muita dificuldade de achar pessoas pra posarem pra mim. Ninguém das minhas amigas gordas queria tirar a roupa e posar... tinha vergonha, não sei que... foi difícil nesse primeiro momento eu achar outras pessoas pra fotografar. Nas Classificações, depois que eu fiz a Representação, eu já tinha um pouco mais de facilidade de encontrar pessoas, eu já tinha aquele primeiro trabalho, que era consistente, já tinha se multiplicado... a exposição que eu fiz no Ouro Verde, da Representação, foram mais de mil pessoas visitar. Deu muita gente, a Karen fez a divulgação, mas deu muita gente, a gente ficou de cara... então quer dizer, aí já tinha a repercussão, aí facilitou. Então quando eu convidei algumas pessoas pra posarem pras Classificações... porque nas Classificações eram os doze corpos classificados, pela forma e pelo tamanho. Então eu fiquei tentando achar pessoas que tivessem esses tamanhos e formas pra eu fotografar os doze tipos. Então eu fui convidando pessoas que eu fui encontrando, aluna minha, eu fui convidando pessoas. E as pessoas toparam, foi um pouco mais fácil nesse trabalho. E esses encontros... Aí que a coisa, você vê, eu já tava insatisfeita com a coisa das fotos, e esses encontros tinham conversas, que eram muito boas. Então eu sentia que aquele momento ele era muito mais que um momento pra fazer fotos. Ele tinha uma coisa tão rica naqueles encontros, sabe, além das conversas, os cheiros. Porque aí teve uma vez que era eu e mais duas, tirava a roupa, e era sempre um momento no meio do caminho, então a gente tava meio suada, sabe. E aí tinha esse encontro desses corpos de mulheres gordas nuas sabe. Tinha aquela emoção daquele momento. Então eu achava aquilo muito, sabe, pra sumir, ne. Porque depois o resultado não deixava transparecer essas coisas. E eu, depois dessa primeira conversa que eu tive com o Paulo Reis, em Curitiba, eu falando sobre isso eu falei 'Paulo, eu sinto que eu queria ir pra alguma coisa da performance, porque aquele momento, pra mim ele é muito rico'. Então eu tinha esse desejo já de assumir aquele momento, da ação, que importava, entendeu. Então foi assim que eu... na verdade começou mesmo... é... eu não sei dizer pra você certinho, porque tudo pra mim é um pouco performático, entende. Mas, sei lá eu... O De Viés, que quando eu fui pra Florianópolis em 99, aí eu... o Álvaro fez aquelas fotos minhas na varanda, aquilo ali também já tinha, porque eu fiquei trocando de roupa... não era isso, tá, na minha cabeça... em 2000, quando eu fui pra Nova York, eu fiz a primeira série da Natureza da Vida. Então ali eu já falava, isso é uma performance, mas a gente não sabia bem o que que era aquela performance, entendeu... e eu fui lá no Central Park, e a gente fez as fotos, e aquilo ficou guardado 11 anos, porque eu não sabia bem ainda o que que era aquele trabalho. Depois eu acabei entendendo que ele era a Natureza da Vida, que tinha começado ali, sabe? Então isso foi em 2000. Aí em 2002, eu e a Karen fizemos um trabalho que foi o Impressões da Memória, e junto eu fiz o

projeto dos cegos. Eu e a Karen fizemos um projeto que era dar um curso pra 20 cegos, de fotografia. Então eu acho que esses dois trabalhos me apontaram coisas superimportantes. O trabalho Impressões da Memória foi uma história que eu contei pra Karen um dia em casa à noite, que quando eu era criança eu e a minha irmã queríamos que meu pai lesse o gibi pra nós, e era uma memória super bonita que eu tenho da minha infância, e um dia eu contei isso pra ela. E ele chegava em casa cansado, que meu pai trabalhava um monte, ele tinha a tipografia, mais o jornal. E a universidade, sei lá... fazia mil coisas o meu pai. E a gente queria que ele lesse o gibi. E a gente pulava na cama, levava os gibis, e ele tava muito cansado, aí ele dava uns lápis, umas canetinhas pra gente desenhar nas costas dele. Meu pai sempre dormia de shorts, que ele era muito calorento, e ele tinha umas costas bem largas... Aí ele deitava de costas, esperto, e a gente ficava desenhando nas costas dele, e ele dormia né, claro, ganhando cafuné. E é uma memória assim bonita, que eu tenho de afeto, conforto do meu pai, sabe. E o que acontecia é que ele era muito calorento e ele suava à noite, e esses desenhinhos ficavam impressos nos lençóis. Manchava os lençóis da minha mãe, né. E minha mãe reclamava, entendeu? E de manhã, quando ela reclamava, eu olhava aquilo e me chamava atenção. E quando eu olhava pros lençóis, eu via os nossos desenhinhos impressos. E eu achava aquilo lindo, entendeu. E aí um dia eu contei isso pra Karen, sabe, contando essa coisa dos afetos dos corpos ne, e aí na hora a gente teve a ideia do Impressões da Memória, que era a ideia da Karen desenhar nas minhas costas e ela fotografar esses desenhos e a gente imprimir isso em lençóis e construir uma coisa tipo uns poemas visuais. E aí a gente teve essa ideia bem maluca numa noite, escreveu um projeto, mandou pro Promic e foi aprovado. Foi muito no susto, sabe, a gente não teve tempo de pensar, simplesmente teve essa ideia, bem louca assim, conversando, empolgadas, escrevemos o projeto e mandamos. E foi aprovado. E junto, eu dava umas aulas aqui de fotografia aqui em casa no ateliê, e eu tinha um grupo de foto linguagem. E fazia uns dois anos já que eu tava discutindo com esse grupo, eu trazia nesses grupos de foto linguagem que eu dava aula, os textos do Bavcar, aquele fotógrafo cego. E a gente lia, e eu falava muito com os alunos da coisa do imaginário, de como a gente constrói as imagens a partir dos nossos imaginários, e que a gente tem que aprender a olhar pra dentro ao invés de ficar só ficar olhando pra fora e reproduzindo as imagens, né... buscar essas imagens internas que a gente tem dentro da gente, enfim, eu trabalhava isso, muito, mas era uma coisa muito teórica, assim, uma coisa que eu pensava sabe. Quando eu conheci os trabalhos do Bavcar, isso pra mim fez muito sentido, com isso que eu trabalhava. E eu comecei a trazer os textos dele pra trabalhar com os alunos. Lá na Uel também, mas especialmente aqui em casa, eu fazia... então eu comecei a discutir e essa ideia desse projeto foi me surgindo, de dar aula pra cegos no Instituto dos Cegos. Eu não tinha nenhuma experiência, e nesse ano do Promic a gente se empolgou. A Karen escreveu esse projeto e eu escrevi esse dos cegos. Também assim, sem ir lá no Ilitic, eu não conhecia ninguém cego, sabe, foi um projeto que eu tive a ideia pelos textos do Bavcar, mas também nem ele tinha experiência disso, entendeu? Tinha a experiência dele de fotografar.... E também foi aprovado o projeto. E eu acho muito interessante que esses dois projetos aconteceram ao mesmo tempo. Porque tinha uma coisa da performance, e o Bavcar tem uma coisa muito performática quando ele fotografa, porque ele fotografa com o corpo, ne. Assim, mergulhado dentro das imagens. Ele não é um cara que tá vendo o mundo de fora, ele fotografa a partir da experiência dele mergulhado no mundo. Do que ele sente com o corpo, e não do que ele vê, como a nossa sociedade vê, tudo à distância, ne. Ele vê mergulhado dentro. E pra mim aquilo fazia muito sentido, assim, sabe. Então a gente fez esses

dois projetos, eu e a Karen fizemos, Impressões da Memória, que foi uma experiência superlegal, isso foi em 2002. O Bavcar veio pra Londrina no final desse projeto a gente conseguiu trazer ele pra cá, e ele veio, ficou uma semana aqui em Londrina. Foi uma experiência maravilhosa, ele... a gente fez uma saída fotográfica com nossos alunos, ele deu dois dias de curso pros alunos, sabe. Trouxe mil... ele veio muito feliz quando ele soube, porque era o primeiro projeto desse acontecendo. Ele sabia da notícia de uma mulher em Praga, que fazia um curso também assim pra cegos, mas ele não conhecia, ele não tinha ido conhecer. Aí quando eu falei com ele, era a segunda coisa que ele ouvia, mas foi o primeiro que ele conheceu. Então ele chegou cheio de ideias sabe, foi um encanto mesmo a vinda dele sabe. E aí eu não sabia, mas eu já tava com câncer, eu tava bem mal nessa fase, foi um pouquinho antes de eu descobrir. Então eu tinha muito cansaço, foi pra mim muito difícil. Eu assim as vezes tinha até dificuldade um pouco pra conseguir pensar rápido sabe. Então eu lembro dele aqui, eu querendo fazer as perguntas, a minha cabeça ela também não tava 100%. Então ao mesmo tempo num momento muito caótico da minha vida, ele veio pra cá. E acho que aquilo foi muito, muito especial pra mim, entendeu... aí ele veio, ficou dois dias dando curso lá no ILITIC, a gente fez uma exposição no museu de arte, que era no primeiro andar, embaixo, a exposição dele, e no andar de cima a exposição dos nossos alunos. E no meio a gente fez um quarto escuro, no meio da rampa ali. Então você subia a primeira rampa, caía num quarto escuro, totalmente escuro, que as pessoas tinham que adentrar pra entrar no segundo andar. E ali tinha os nossos alunos, a gente gravou em áudio eles falando das fotos que eles fizeram. Cada foto deles que estava na exposição tinha uma descrição. Eles faziam, a gente ia pro estúdio e eles gravavam. Essa foto que eu fiz é não sei o que, não sei que... então era a ideia de que as pessoas pudessem ouvir antes de ver, sabe. E aí a gente fez essa exposição, foi super linda, aí fizemos três noites de seminário, trouxemos outras pessoas, o Adauto Novaes, outras pessoas vieram falar. Fizemos um grande debate... enfim, no ano seguinte, logo no comecinho do ano eu descobri... eu entrei no mestrado, enfim, tão desejado, na Unicamp, com o projeto das mulheres gordas, que eu fiz um outro recorte, e mandei, entrei. Que era um sonho então, desde 95, né. Isso era... per aí... 2003. E aí eu entrei ali e eu tava mais ou menos um mês fazendo o mestrado, muito cansada, nossa era muito difícil pra mim, viajar, eu ficava muito cansada, eu não estava aguentando aquilo. Aí teve um dia que eu ia viajar, comecei a chorar, não tava aguentando, eu sentia um cansaço... aí a Karen falou, não, você não vai viajar assim... Aí a gente foi... eu tinha umas hemorragias horríveis essa época. Mas eu tinha feito vários exames, não tinha acusado nada, entendeu. Aí eu fui no médico, eu não fui viajar pra Unicamp, aí eu fui no médico e eu tinha uma anemia muito grande, eu fiz exame e enfim, descobri que tinha uns miomas, aí na verdade eram uns pólipos, e quando foi fazer a biópsia, descobriu aí esse câncer no meu endométrio. Então assim, esses momentos que são meio que momentos meio de caos... e aí que surge o Corpo Reconstrução, que aí tinha o projeto do mestrado, que era um projeto sobre mulheres gordas, mas eu entro nesse momento caótico com o meu corpo... e aí entre tudo isso acontecer a Ligia que era minha orientadora não quis que eu parasse exatamente o mestrado. Ela achou que seria pior eu parar do que continuar. Ela falou, ah, você não vem nas aulas, mas você faz os trabalhos daí... e surgiu um projeto pelo meio, que foi o projeto SOS, que eu fiz ali, que tinha a ver com tudo isso. E aí surgiu o Corpo Reconstrução, que era essa ideia de que você precisa do outro pra se reconstruir. E que era na verdade, tipo uma extensão do Impressões da Memória que eu e a Karen fizemos, porque aí era eu convidar grupos pra construir corpos coletivos impressos nos lençóis, ne. A ideia de expansão das Impressões da

Memória. E aí já pensando que eu queria corpos construídos por fragmentos de vários corpos. Então ... e aí depois pra mim, eu fui entendendo que tinha a ver também com o projeto dos cegos, porque essa coisa de você tocar o corpo sabe... de você fazer a impressão, tem a ver com o tato. Porque ali, no momento da ação, então também fica impresso os poros ali no lençol, que você percebe os poros, os pelinhos. Então eu falava, nossa isso é mais fotografia que as fotografias, porque é uma coisa do corpo, que encosta, então você vê a textura, sabe, da pele, do cabelo... é muito forte aquele trabalho. E assim, eu fui entendendo que tudo isso tinha a ver muito com os dois projetos que eu tinha feito. E aí com esse momento de caos... e aí então surge um outro projeto, não podia ser mais aquele projeto das mulheres gordas, entendeu? Aquilo tinha se expandido, eu tava falando do outro, eu queria que o outro entrasse na construção do trabalho... porque no Corpo-Reconstrução eu faço isso... o outro vai falar que cor que ele quer de tinta, como que ele quer a pose, se ele quer imprimir braço, perna, eu perco o controle, ali, do trabalho. E nesse momento era isso que eu tava querendo. Tipo, o outro entrar mesmo e ter aquela coisa da autoria que não era mais só minha. Ao mesmo tempo era um risco que eu me colocava ali, de perda de autonomia, mas também eu achava que eu ia enriquecer o trabalho trazendo a presença do outro. E a soma do outro, a forma que o outro via, entendeu? Eu acho que foi muito significativo isso, é uma mudança de paradigma, né... então eu vejo como um movimento dinâmico, né, eu saio daquele meu corpo que tava ali, preso com tantas coisas, tantas violências, entendeu? Meu corpo vai indo pro espaço e depois ele passa a falar com o outro e esse outro interferir no trabalho. A partir daí, é sempre isso, né. A Natureza da Vida, a Grassa Crua, é sempre essa... esse corpo em relação. Na relação com os outros corpos, entendeu, com as outras pessoas que fazem as fotos. Que A Natureza da Vida aí tem isso né, que eu idealizo ali uma coisa que eu até espero... porque eu sempre espero uma imagem. O Corpo-Reconstrução já tem isso, sabe, o que vem na nossa cabeça... e você vai idealizar umas coisas, mas eu tenho que abaixar esse meu desejo, porque nunca corresponde ao que eu penso, né. É sempre a visão do outro, e aí eu acho que isso é um desafio que eu gosto, eu acho rico, assim, e que me traz uma coisa que não é só minha coisa né, é um pouco do outro falar também, do meu trabalho, é tudo isso que você já conhece mais, né.

Ruth: Nossa eu tô tirando uma pira aqui, porque tá muito bonito isso que você tá falando... vou até fumar o meu último cigarro aqui... muito legal isso, como você vai trazendo esse processo né. Um trabalho que começa no quarto no Rio de Janeiro, e que vira isso que é desse campo coletivo. E eu acho legal que você fala da fotografia como linguagem, e agora... é uma coisa que pensei, nem sei se é isso, mas, por exemplo, na Natureza da Vida e eu lembrei que até eu já te fotografei, né, que tem uma foto sua que eu fiz, que é a perda total do controle do enquadre, da intenção da foto, porque é o outro que tá tirando essa foto, né.

Fernanda: Exato

Ruth: É muito louco isso, como é do campo relacional, que te permite chegar, pensando assim, nem sei se to falando certo, mas chegar no limite disso que é esse enfrentamento com a linguagem artística, né... e num momento em que essa coisa da fotografia já tá num outro, numa outra coisa, do digital, da foto que você tira muitas, enfim... uma popularização também. Não sei, fiquei pensando nessas coisas.

Fernanda: Tem isso ne, de ir pras redes. Então, e ali tem duas coisas, a perda de controle da imagem, da fotografia que vai ser feita, que aí me interessa, isso tudo que a gente falou, mas também a falta de controle de como eu vou estar. Porque em muitas fotos que eu me olho às vezes, e isso acontece muito, o primeiro olhar, eu me detesto quando eu vejo. Que a gente tem ... de querer estar bonita. E isso também é uma coisa que eu falo, é uma coisa que eu me proponho, a sobrepor isso, sabe? Se a foto tá expressiva, se a foto é interessante, eu tento superar o eu me achar bonita. Eu acho que esse é um exercício que eu me proponho, entendeu? Tipo, eu não posso me deter nisso, porque isso é só uma visão minha, vaidosa, em relação a uma coisa que só eu vejo, porque só eu que me incomodo com aquilo. Eu sei que às vezes as pessoas não estão nem enxergando aquela coisa que tá me incomodando ali, mas é uma coisa que a gente tem, que são as questões que a gente tem com o corpo, né. Com o nosso corpo... então, também isso de alguma forma é uma superação, que eu me proponho, digamos assim, entendeu. E começa no Corpo-Reconstrução Ação Ritual Performance... que eu acho que foi muito bom, porque no Corpo-Reconstrução acontecia o que: gente derrubava a tinta, aí punha muita água na tinta e fica muito aguado, aí ficava aquela mancha... então são coisas que fugiam do meu controle. E aí eu acho que é essa coisa de perder o controle, que me interessa. Do controle do bonito, do eu estar bonita, do controle da fotografia, que é como eu idealizo aquela fotografia. Porque na hora que eu to sendo fotografada, eu to vendo aquela cena, eu to vendo uma fotografia que eu imagino. Mas ela nunca vai responder ao que eu vejo, entendeu, nunca vai responder ao que eu vi na minha cabeça. Aí é aceitar o olhar do outro, que eu acho que é superimportante a gente aceitar isso, e a outra coisa é que eu crio, nas exposições um discurso que não é homogêneo. Porque na fotografia tem uma coisa, que quando você cria um ensaio fotográfico, isso é uma coisa que se fala muito nessas leituras de portfólio, sabe, qualquer curso que você vá fazer, que quando você edita uma série você tem que ter uma coisa que liga aquela... quando você vai fazer uma exposição de pintura, também é isso. Você tem que ter uma coerência, digamos assim, naquele trabalho, de estilo, de jeito. Então é um trabalho digamos homogêneo, quando você tem uma série. E a Natureza da Vida é sempre uma série heterogênea, quando eu mostro. Porque é duas fotos de um, uma foto de outro. Elas não têm nada a ver uma com a outra. A única coisa que liga essas fotos, é o meu corpo e a temática em si, entendeu? Mas não é a qualidade da imagem... tem foto que é feita com o celular, tem foto... enfim...eu monto elas de forma diferente. Umas são caixas de luz, umas são fotos grandes, outras fotos pequenas, enfim... um pouco daquilo que me sugere cada imagem. Uma adesivada na parede, sabe. As produções elas são assim, bem heterogêneas. E isso é uma coisa que eu gosto, porque de alguma forma é desafiar um pouco, também, o discurso do sistema das artes. Que você tem que ter um trabalho que tem uma coerência. Pra você mostrar uma série, você tem que ter uma coerência, e, no caso, a coerência é só o meu corpo. Mas nunca a própria linguagem, porque cada foto é uma, sabe. E aí, eu gosto disso. Uma outra coisa que também me interessa é que quando essa foto vai parar num museu, e eu já tenho várias em museu, aí cria-se uma problemática da autoria. Porque a autora sou eu, mas a fotógrafa também é autora, entendeu? E isso é um nó quando a gente vai fazer o contrato. Eu gosto, adoro causar esse nó pro museu, entendeu. Porque aí a gente tem que discutir, o advogado do museu, o meu advogado, como isso vai se constituir, como vai ser feito aquele contrato, é a coisa da autoria ne, que eu me interesse muito. Que é hoje como são as coisas... como elas são ne... e essa coisa, você tem que considerar, o que é uma performance, como você põe uma performance no museu? Tudo são questões que me interessam, trazer a discussão, no próprio

debate, sabe. Da constituição daquilo como um acervo, tem um embate, enfim... o livro, é a mesma coisa... agora mesmo, esse livro da USP, que agora eu fui fazer a última correção nas legendas, de novo eles puseram lá isso, eu mandei certinho, aí tá lá: registro fotográfico por tal... eu escrevi... prezadas... não é um registro fotográfico, a autora é a fotógrafa, que participa da ação. O trabalho, o projeto e a performance, são meus, mas a autoria da foto é dela. Aí tem que pedir uma autorização pra fotógrafa, ela tem que assinar. Então você cria uma dinâmica de um outro entendimento...

Ruth: E é legal que você tira da ideia de registro fotográfico, ne....

Fernanda: É. Porque é o olhar do outro sobre aquele corpo. Então ela tem uma autoria ali, eu não posso falar que o trabalho é só meu. Então eu tô discutindo essas coisas da autoria também, porque eu acho que na fotografia você tem uma coisa muito personalista, que é diferente, por exemplo, do teatro, da música, que você sempre tá fazendo junto com alguém, tem diretor, tem cenografista, a música tem o cara... porque todo mundo tá lá nos créditos. Cinema a mesma coisa. E a fotografia não, a fotografia é autoral, sabe? Então é seu... aí tanto que tem as discussões de direito de imagem, porque quem sai na foto também tem um direito, ne, que é uma coisa amplamente discutida na fotografia. É exatamente porque você tem uma coisa muito personalizada no autor, e aí eu acho que essas coisas têm que ser questionadas também. Aí eu vou trazendo tudo isso que tá no meu trabalho.

Ruth: Nossa... legal. Eu acho assim, também pra não te cansar muito, que a gente pode marcar uma outra conversa em breve, se você topa, pra continuar, assim, com essa coisa de como você chega na Natureza da Vida, como você vai pra Grassa Crua, e outras coisas..., mas muito legal assim, eu acho que também, pra mim, também perceber esse caminho que você vai fazendo. Nossa, eu to... a gente já falou várias vezes... acho que é isso ne, fazer uma coisa de um registro um pouco mais formal também vai dando uma ideia muito legal, de como que as coisas vão acontecendo, ne.

Fernanda: É, conversa melhor... então, uma coisa que eu acho importante, só pra gente fechar hoje, é te falar que eu acho que essa minha dinâmica da pesquisa, é muito importante no meu trabalho. Eu acho que eu já tenho isso pessoalmente, da pesquisa, eu sempre gostei. E aí, por isso também procurei a Universidade, você vê, já desde... pra trabalhar. Depois fazer especialização, mestrado... mestrado não, que eu não fiz... doutorado, pós-doc. E aí eu acho que esse campo da pesquisa me fez amadurecer no olhar sobre o trabalho, entendeu? Aí todo esse discurso, que eu vou entendendo sobre o trabalho, eu acho que vem muito desse meu encontro com a pesquisa. De eu poder refletir, ali naquele momento, no doutorado. Mesmo na especialização, quando eu fiz o Border e as Classificações, depois no mestrado, essa coisa da Representação, de ser um projeto bem de pesquisa pra Funarte, depois o mestrado, com o Corpo-Representação, e o pós-doc com a Grassa Crua, eu acho que... que aí eu acho que é uma coisa bem importante de falar, porque eu acho que o quanto você refletir sobre o que você faz, escrever sobre o que você faz, te leva a um amadurecimento do trabalho em si. Eu acho que essa dobradinha produção e pesquisa me levaram a entender meu trabalho. Muitas coisas eu entendi no próprio trabalho, mas muitas coisas porque eu tive tempo de refletir, ser obrigada a escrever sobre isso. E isso vai te ajudando a compreender e olhar talvez esse olhar mais panorâmico, entendeu. Refletindo mesmo, que eu acho que é importante. Como esse

trabalho é numa universidade, de pesquisa, eu acho que tem que falar isso pra você, porque eu acho que agrega mesmo. A gente fazer assim, dessa forma, pensando e produzindo, realmente me fez ter esse olhar assim, mais organizado, sistematizado, eu tive que sistematizar.

Ruth: Muito legal... e acho que uma coisa que eu achei interessante também que você falou, quando você traz aquelas produções lá, de quando você vem do Rio e apresenta na DAP, que também teve coisa que você produziu, e quando você viu exposto que começou a fazer um outro sentido ne. Que eu acho também que é essa força do outro ver, de você ver de outra forma, ne. Essa coisa que... Eu não sei se sempre, quando tá produzindo, aí é uma pergunta pra pensar, pra gente conversar também, se na hora que você tá produzindo você tá conseguindo pensar em todas essas coisas, ou se é duma coisa afetiva, do que tá acontecendo ali.

Fernanda: Às vezes sim, às vezes não. Tem trabalho que acontece assim [interrupção de telefone tocando] tem trabalhos que eles acontecem, assim, igual um tiro, sabe, que é o caso do Border, por exemplo. O Border ele aconteceu assim... É um trabalho que eu fiz e por muito tempo eu, ... eu raramente falo isso... eu fiz ele em 15 minutos. Quer dizer, sem produção nenhuma, entendeu... eu tinha uma provocação, que o professor da especialização pediu umas fotos em que a luz que iluminava o objeto sempre aparecesse na cena. Foi esse o exercício. E aí eu cheguei em casa, naquele dia, eu tinha que apresentar o trabalho no dia seguinte, eu não tinha feito... Eu peguei uma luz, e aí era eu que tava ali, e eu punha minha mão, minha perna, meu braço, meu pé, na cena, e fiz aquelas fotos assim em cinco minutos, realmente, e elas ficaram lindas. E aí quando eu revelei no dia seguinte, e eu tinha que mostrar, e resolvi montar, eu fiz o trabalho inteiro assim, de um dia pro outro. Eu montei aquelas fotos, eu já fiz as séries, já dei os títulos, tudo impulsivo, assim... e o trabalho funcionou muito. E depois, olhando pro trabalho, aí eu tinha feito um trabalho que tinha muito a ver com o resto do que eu tava fazendo... mas reflexão nenhuma, assim, ação total de uma provocação ali, e ele surgiu, ne... Agora tem trabalhos que são muito mentais, assim, a própria Natureza da Vida também fiz sem entender... eu fiz primeiro essa série em Nova York, mas eu não sabia direito, não sabia que era performance, não sabia o que era, e onze anos depois eu fui à Paris e aí a gente resolveu fazer aquelas fotos e eu ainda não sabia que aquilo era a Natureza da Vida, eu fiz aquelas fotos ali, e depois a gente foi pra Rússia. Dali a gente foi pra Rússia, e aí como eu já tinha feito as fotos ali, eu fui pra Rússia pensando no caminho, eu falei pra Ângela, nossa, eu quero fazer essas fotos na Rússia e na Turquia. Ela falou, acho que na Turquia você não vai fazer, que você vai ser presa... na Rússia eu também acho que você não vai fazer, ela falou... mas vamos tentar, porque pelo menos lá a gente vai estar num festival de fotos, ne. E aí quando a gente chegou lá, era uma ideia, entende, eu não tinha nenhum projeto ainda. Aí conversei com a coordenadora do Festival, aí a Ângela explicou pra ela bem... ela: é... não sei... a gente quis fazer num parque, no parque ela falou, aqui não vai dar certo. E aí quando a gente foi pra praia, porque a gente foi pra conhecer o litoral, o Mar Negro. E era um dia inteiro que a gente ia, dois ônibus do festival, cheio de fotógrafo, aí quando a gente chegou na beira do Mar negro, quando a gente tava indo, na verdade, a gente parou numa vinícola, pra conhecer a vinícola e almoçar, e aí a Irina falou, olha eu acho que lá na praia vai dar pra fazer... aí tava um frio desgraçado [risos] a gente bebeu bastante vinho [risos] aí tinha um querido de um polonês que eu fiquei muito amiga, o Cris. E o Cris falou, se você entrar no mar eu entro com você. Aí a gente chegou lá e deu certo a gente fazer as fotos.

Ruth: Que é aquela foto que você tá de mão dada assim?

Fernanda: Isso, entrando no mar...

Ruth: Eu acho linda aquela foto, eu acho ela maravilhosa.

Fernanda: E foi o pessoal do festival que fotografou ali, né. E depois me mandaram as fotos. Tem essa foto da Tania, que eu acho ela muito especial, que é uma russa que eu conheci lá, e a gente se mantém amigas no Instagram, sabe. E aí quando eu fiz a exposição eu mandei pra ela as fotos, agradeço sempre... e ela tá comigo... E aí, quando eu tava nessa viagem, aconteceu a história do Bosque. E aí cortaram... e aí eu comecei a ver pelas redes, dos artistas... o Guto publicou, e os artistas começaram a ir lá, de perna de pau, fazer uma movimentação, e eu já tava assim, no finzinho da minha viagem, mas eu comecei a ver todo mundo postar foto do bosque antes, e aí eu propus ali... quando eu comecei a ver as fotos, umas fotos do bosque antes e depois, ali pelo facebook conversando com todo mundo, eu meio afetada pela coisa ali eu propus um varal... eu ia chegar numa sexta-feira... vamos fazer um varal, eu organizo um varal de fotografia no sábado. Porque era uma ocupação dos artistas no bosque, então tinha que ter uma movimentação. Aí eu propus esse varal e fui divulgando pelo facebook, e acompanhando aquilo. Aí, a Grá tinha me fotografado em Paris, e o Luciano tinha me fotografado em Nova York... e aí a Grá ia estar aqui, e o Luciano também ia estar. E aí quando eu vim, a gente já foi combinando... eu falei, puxa, eu fiquei com medo de ninguém levar foto pro varal... eu falei nossa, agora eu propus esse varal, mas eu não tava aqui, pra agitar... aí eu falei, eu tinha que eu por umas fotos... E aí como a gente tinha acabado de fazer aquilo, eu falei, vamos fazer umas fotos lá no bosque. E aí a Camila Fujita, que eu também conversei pelo Facebook também se propôs a fotografar, e a gente marcou no sábado, que nós chegamos sexta-feira aqui. Aí no sábado 6 horas da manhã a gente foi pro bosque, fez aquelas fotos, e dali a gente foi pra casa da Grá, porque o varal era à tarde, no sábado. Tinha que ampliar as fotos. Aí a gente saiu do bosque, a gente programou tudo pra dar tempo. Ligamos no Foto, na sexta-feira, eles falaram, se vierem até tal hora a gente amplia... aí a gente foi pra casa da Grá tomar café da manhã, a mãe dela fez um café pra nós, eu tomei um banho, a Grá colocou tudo no computador e a gente começou a editar as fotos, selecionar pra levar para ampliar. E aí nessa sentada eu falei, a gente precisa ter um título, né, a gente nem sabia o que era aquilo... tinha que ter um título, um breve textinho, né. Aí vendo as fotos me veio A Natureza da Vida. Ah, Natureza a Vida, esse corpo como ele é, também as questões ecológicas de natureza, de contestar aquilo que é imposto, sabe. Me veio esse título, assim. Então assim, nesse momento eu entendi que a minha série tinha começado lá em Nova York. Em Nova York já era a Natureza da Vida. Em Paris é a Natureza da Vida, e na Rússia é a Natureza da Vida, então aquela já era a quarta ação... aí, foi assim que o trabalho aconteceu, entendeu? Assim... às vezes é muito mental, como a Representação. A Representação é um projeto que eu fiz inteirinho antes. E às vezes é assim, intuitivo, como uma explosão. Ou a Natureza da Vida, que é esse trabalho que começou em 2000 e voltou em 2011 e ainda tá acontecendo. E já tá dentro da Grassa Crua né. Ele continua, entendeu? [pausa] Bastante coisa né...

Ruth: Sim... um bom jeito de fechar a semana, com essa conversa... E eu acho que a gente marca uma outra conversa, e continua.

Fernanda Magalhães, Conversa 2

Ruth: Eu terminei de ler o seu livro, agora fazendo o fichamento, e peguei várias referências depois uma hora quero trocar essa ideia com você. E o seu livro... é... até uma coisa que eu quero... que eu fiquei pensando... nessa coisa de livro de artista, né, que chama, e achei muito legal como você foi trazendo ali as referências... nossa, eu fui olhar os fotógrafos que você tem de referência... meu Deus, tem muita gente boa né, eu fiquei pensando Nossa tanta gente para conhecer ainda ne. É gostoso isso...

Fernanda: ai que legal Ruth, que legal o meu livro, eu gostaria que ele fosse inteiro, inteirinho do começo ao fim um livro de artista. Esse era o meu desejo, criar todas aquelas páginas como eu criei o início e o fim. Mas eu teria que ter muito trabalho para conseguir chegar nisso assim, entendeu? E então eu acabei enxertando, no meio do livro de artista... tentando criar isso também que, que é um pouco da fotografia, também, que é esse meio mais tecnológico...Então ok, assim, né... mas ainda é meu desejo sabe... era realmente de criar um livro de artista inteiro e simplesmente fazer fac-símile do livro de artista... Aquele texto inteiro né, só que eu teria que fazer todo o texto, e depois ter todo o trabalho de criar com esse texto um livro né, fazer todo como... à mão... enfim ficaria lindo, mas...

Ruth: É um trabalhão, ne...

Fernanda: É, não ia dar para ser né, naquele momento, e é isso que foi. Mas é... eu acho que é assim depois por exemplo, o Igor quando fez o TCC dele, ele foi meu orientando e ele criou o dele assim, sabe, ele realizou aquilo que eu sonhei fazer sabe, que eu acho massa... é isso né, às vezes a gente conquista uma parte da pessoa vai, então, e conquista outra.

Ruth: Abrir os caminhos ne...Acho que pra gente ir conversando, na última... na nossa outra conversa a gente parou com você contando do processo de... da Natureza da Vida, de como que você foi percebendo isso ao longo do tempo né... Então, aquela primeira foto que você tira lá em Nova York, e depois como isso ao longo do tempo vai... vai se tornando então a Natureza da Vida. E aí ficou da gente conversar um pouco mais disso, da Grassa Crua e também outras coisas você quiser falar. Acho que a ideia é justamente a gente ir trocando essa ideia... aí você vê aí dentro disso, o que você tá a fim de contar hoje.

Fernanda: tá... aí talvez começar pela própria Natureza da Vida mesmo, nós chegamos falar um pouco desse processo?

Ruth: isso Você contou até quando... das fotos que você tirou na Europa, algumas, e quando você volta e faz a do Bosque, faz a intervenção lá e aí bota... aí batiza, né, A Natureza da Vida.

Fernanda: É... agora até vou fazer uma conversa com a Nádia, acho que eu chegue a te contar né? sobre essa foto especialmente do Bosque...

Ruth: Ah não, não contou...

Fernanda: Na verdade, eu recebi um convite para gravar um programa que chama Mirada, num canal do YouTube, de um grupo lá de São Paulo. Uma outra amiga minha fez, sabe, aí ela me indicou. E aí é assim... essa jornalista me convidou, eu escolho uma fotografia, que poderia ser minha ou não, e convido alguém para debater essa fotografia comigo. Aí eu escolhi... eu convidei a Nádia Pelegrino, lá de Niterói né, que me acompanha desde o início, tal, e a foto é essa do Bosque. Então assim, a gente até tá conversando bastante dessa foto nesse momento, assim, aí ela... ela e a Ângela me entrevistaram aquele dia lá no coiso, no evento. E elas estão fazendo também um capítulo de um livro da UFRJ que vai sair agora, são 14 artistas. Aí um capítulo sou eu. E aí então, desse dia, a Nádia pesquisou bastante eu mandei os textos para ela, tal, e a gente vem conversando sabe. Na hora que essa menina me convidou eu, na hora pensei... não hora não..., mas depois pensando eu acho que depois que a Nádia pode ser a pessoa, que já tá pensando bastante sobre isso. E aí a gente vem discutindo isso, e hoje até eu escrevi para o Guto para saber um pouco da história do Bosque hoje. Essa foto do Bosque ta fazendo 10 anos né.

Ruth: Sim... e é de qual parte do Bosque, ali perto da Catedral?

Fernanda: É aquela parte que dá pro Edifício Bosque, que você vem pelo Calçadão, passa pelo meio do Bosque e dá lá na Folha de Londrina. É esse lugar ali, que agora parece que estão mexendo... eu ainda não ouvi a mensagem do Guto, mas nós tamo pensando... eu escolhi essa foto inclusive por esse momento... que nós estamos nesse ataque à Natureza, tudo sendo cortado, passando as boiadas... e eles mexeram ali no Bosque, eu não sei te dizer o que ainda, eu vou ouvir o Guto depois. Então eu não se se eles abriram uma rua, ou o que eles fizeram. Mas eles fizeram uma revitalização ali no Bosque.

Ruth: É, da última vez que eu vi, tem aquele meio onde os velhos ficam jogando ali, que abriu bastante, e tá mais... eu tenho a impressão... que quando eu fazia espanhol era ali perto, então eu acabava passando ali... eu tenho a impressão que tem menos árvore. Não sei se deram uma podada, se tiraram algumas do meio... porque a ideia é isso né, depois que teve a morte daquele rapaz, que foi ali, no ano passado... então não sei se tem a ver com isso ne, deles... Dessa coisa da visibilidade, né..., mas eu te cortei...

Fernanda: Mas você acha que não abriu uma rua então de passar carro?

Ruth: De passar carro eu acho que ainda não... tem esse espaço bem ali que eles abriram bastante, mas eu não vi se tá passando carro...,mas eu vou passar lá perto hoje observo também.

Fernanda: É... o Guto eu vi numa postagem dele que ele falou que devastaram o Bosque. Ah é sempre uma coisa, de fazer uma limpeza... a natureza é uma inimiga né... então não sei bem exatamente o que vai ser, mas o certo é que... que é isso, a natureza tá sendo super atacada né, ali os moradores acham que os pombos fazem

muito cocô, fica cheirando... então sempre essa discussão né. Mas eu fico pensando assim... é porque é isso, as pessoas querem a natureza longe, entendeu. Vai ter pássaro, vai, se tem muito pombo é porque também a cidade oferece o espaço para ter os predadores... Então fica uma concentração de pombos..., mas sei lá eu tenho tanta árvore aqui, e a gente não tem problema de pombos. Então... não sei eu... acho que tem uma má vontade mesmo com a natureza, tem essa perseguição, tem esse ataque louco, enfim... então é nós estamos tão... quer seja meio metafórico, também pensando na própria Amazônia e tudo que tá acontecendo né, tem essa questão da licença ambiental que eles estão mexendo né, que é um horror né, eles aprovaram já uma parte do texto, agora vai para o Senado para votar, não sei se você tá acompanhando... Então essa relação mesmo desse, desse momento, porque naquele momento ali foi uma luta tão bonita, e a gente conseguiu transformar aquilo em área de preservação ambiental. Mas isso parece que então retrocedeu agora, e parece que eles conseguiram transformar aquilo, tirar essa... essa coisa de licenciamento... de área de preservação e transformar aquilo em área de praça... aí dá uma transformada no lugar que eu acho que eles que eles fizeram, pelo que você tá falando ainda vou ouvir o Guto... dá uma higienizada no lugar ...

Ruth: É a sensação que eu tenho também...

Fernanda: E assim, eu fico me perguntando por que será que nos países que têm bosques incríveis, parques maravilhosos no meio da cidade, eles não têm problema? Tem milhões de... vai ali no Uruguai mesmo que eles têm vários parques no meio da cidade...Então como que você mantém um lugar que ninguém cuida? Ali ninguém cuida, nunca tem uma pessoa que vai cuidar, então é claro que você vai ter problemas entendeu. Se tivesse uma pessoa, uma pessoa que fizesse uma manutenção no lugar, você já não teria esse tipo de problema. Se tivesse vigia que andasse ali a noite, sei lá, enfim... Tem tantas formas de você tem um Parque no meio da cidade né... se fosse, se fosse impossível não ia ter em outros lugares. Então é assim, essa coisa dessa capacidade do brasileiro de odiar a natureza... justo aqui... eu fiz essa semana um curso de panes...

Ruth: Ai que legal!

Fernanda: Fiz poucas aulas até, assisti três aulas dela, porque não dava tempo todo dia, e tal. Mas eles falam, é um caszinho assim, uma graça eles dois. Eles falam principalmente assim que nós somos um país que tem uma diversidade gigante, mais de 30 milhões de espécies, sei lá eu, e a gente consome na base da alimentação quatro tipos, entendeu. E esses quatro tipos são todos... vieram de fora, não são plantas naturalmente brasileiras, foram introduzidas né. Então eles ficam discutindo isso ali, quer dizer, como assim a gente tá nesse distanciamento enorme, justo o Brasil com toda essa diversidade enorme, toda essa mata, e os brasileiros parecem odiar, ou pelo menos os governos né, odiar a natureza . Então fico pensando nessa relação um pouco por aí assim que eu e a Nádia tamo querendo pensar essa coisa do corpo e da cidade sabe?

Ruth: Sim

Fernanda: Então a Natureza da Vida ela surge, mesmo, em si né. Porque lá no Central Park, ali dentro... dentro de uma cultura também que pensa o corpo, que tem uma

coisa assim complicada com a alimentação né, e tem até o corpo gordo nisso uma questão complicada né, porque... é... o corpo gordo na cultura americana...é muito, é uma cultura também que produz muitos corpos gordos, também pela sua forma de alimentação, que é super industrializada né, ao mesmo tempo você tem lá todo um mercado pra esse corpo, né, roupas e tal que você encontra, que é um lado incrível esse assim, mas por outro lado tem uma pressão horrível em relação isso. Então, tem cidades inteiras lá nos Estados Unidos que fazem dietas né. Você já viu essas dietas de cidades?

Ruth: Não...

Fernanda: Nossa é uma coisa louca assim, eles fazem umas dietas, a cidade inteira entra em dieta. E aí eles têm uns outdoors que vão dizendo quantos quilos a cidade emagreceu. Aí imagina o controle, entendeu...claro que são cidades pequenas, dessas tipo cidades meio condomínios, que acho que lá é mais comum, hoje aqui também tem um monte, né. Mas eles têm esse absurdo, que eu acho, imagina o controle com as pessoas que moram ali, a cidade inteira entra em dieta. Quer dizer, é um descontrole, eu diria, assim, nessa área entre alimentação, consumo exacerbado, e também esse consumo dos corpos, que então tem que entrar num padrão... E então era isso... naquele momento ali. E em Paris também aquela coisa de que a cidade não acolhe os corpos gordos, ela é toda pequena, e eles são super magros, eles têm esse culto à comida, assim, que é comer coisas pequenas, e tem uma coisa eu acho a ver com a guerra, mas eles tem essa coisa do culto ao corpo magro, né, na França. E vigiam um pouco, assim... e ao mesmo tempo eles tem aquelas confeitarias maravilhosas, né. E que jamais tinha...todas que eu entrei e perguntava sobre um doce sem açúcar, um diet, tal, eu não encontrei nenhuma. E as pessoas riam na minha cara, nas confeitarias: 'sem açúcar? Hahahahah, que absurdo', achavam um absurdo isso. Então assim, isso pra mim era uma certa contradição que eu não conseguia entender naquela cultura... ao mesmo tempo uma exacerbação do corpo magro, tudo é muito pequeno, os espaços são pequenos, as cadeiras são pequenas, as escadas são pequenas, é tudo apertado, sabe? E eu falava, nossa, não me cabe aqui, entendeu? Realmente eu senti isso, sabe, você vai no banheiro, o banheiro era minúsculo, a portinha minúscula. Então assim, é um país feito para gente magra, sabe? E ao mesmo tempo isso, eles têm aquelas confeitarias escândalo, aquelas panificadoras maravilhosas, mas as pessoas comem pouco, sabe? Então assim, um estranhamento, talvez totalmente diferente dos Estados Unidos, e... na Rússia tinha muito mais uma coisa da violência com os corpos né, assim, de estar ali nesse lugar tão vigiado, e tal, e você não ter quase liberdade... então pra fazer aquela foto a gente entrando no mar... nossa foi uma novela pra eu conseguir fazer isso. Quando eu cheguei lá, a primeira coisa que eu fiz, eu já fui sabendo que eu queria fazer a performance lá. E quando eu cheguei lá, a gente foi pra um festival de fotografia, então eu já tinha falado pra Ângela, e quando a gente chegou lá a gente falou pra Irina, que era a coordenadora do evento. E aí era uma complicação, entendeu? Aí ela falou que ela ia pensar em que situação que poderia ser, e aí todo o medo, deles todos, era de eu ser presa. Lá em Paris, quando eu falei pro Monterosseu, que é o cara do museu de fotografia lá, do lugar que eu expus, a gente contou que eu ia fazer... eu fiz a exposição, e no dia seguinte eu performei no Jardim de Luxemburgo. E aí a noite a gente foi jantar com ele. E aí eu contei pra ele que eu tinha feito. E aí ele ficou assim... e aí nos falamos que eu ia fazer na Rússia, que a gente ia pro evento. E aí ele ficou desesperado, ele falou que eu ia ser presa e deu o telefone, e falou que ele conhecia

lá uma pessoa do governo, se acontecesse alguma coisa, pra eu avisá-lo, que ele ia me ajudar. Ficou desesperado sabe? Aí a gente já ficou assim, ne. Então tá. Quando a gente chegou lá, a gente falou com a Irina, ela falou que ia ver onde a gente conseguiria fazer. A gente ficou esperando uma oportunidade, sabe? E... num dia que a gente ia num parque, a gente falou com ela de fazer ali, mas ela falou que não ia dar, porque ali tinha crianças. Então sempre a problemática do nu, ali, supercomplicada. Aí no dia que a gente foi pra fazer a viagem no Mar Negro, e aí nós fomos dois ônibus do festival, então ela falou que nesse dia ela achava que dava. Então..., mas foi uma novela, pra fazer isso acontecer... eu entre junto com o Cris junto, e aí de biquini, porque não dava pra fazer nua, entendeu? Mas eu me troquei na praia... tirei a roupa inteira, botei o biquini, fiz ali minha ação inteira, assim... um frio desgraçado e tal, mas aí deu tudo certo, assim. Pra entrar na água, como eles têm esse ritual de entrar na água gelada, sabe, eles fazem esse ritual no inverno lá, de tirar a roupa e entrar na água gelada... até esses dias eu vi o Putin fazendo... eles fazem até... eles cortam o gelo mesmo, onde tem gelo e entram, mergulham. Então eu acho que isso foi uma coisa que deu passabilidade ali, pra performance no Mar negro (risos) porque aí eles... era isso... você vai ter coragem de entrar? Sabe... então se você for entrar eu entro com você, e tal... Enfim. Aí aqui você já sabe a história né, quando eu cheguei, tudo aquilo... Então isso. Aí depois daqui que eu acho que o trabalho realmente cria consistência, que eu entendi o que que era, que isso tudo tava conectado, eu acho que a performance foi ganhando vários contornos assim né, ela aconteceu em muitos lugares, em lugares que eu fui programada, em lugares que foi totalmente espontânea no momento... aí algumas especialmente eu posso falar que eu acho que são importantes, assim, talvez especialmente para nós. Eu fui em Vitória... em Vitória eu fui para um festival de performance. Aí lá era um evento da Universidade. Então antes de ir, a gente tinha que definir onde eu ia fazer performance. Aí eu dei uma pesquisada pelo Google, na cidade em pontos da cidade que eram pontos... porque sempre minha ideia era fazer em pontos que são referência na cidade, que a pessoa vai reconhecer. E aí eu encontrei um bosque Central na cidade, bem no centro mesmo de Vitória, que tem uma concha acústica igualzinha à nossa. E aí eu tinha feito, até, aqui durante a Marcha das Vadias, sabe?

Ruth: Sim... eu tava nesse dia...

Fernanda: Você tava nesse dia? Hoje eu fico me perguntando essa coisa da Marcha das Vadias, né, porque foi um dia... foi muito especial no dia né, foi bem forte, as pessoas vieram, e tudo. mas a Marcha das Vadias tem essa coisa, de quem organizava né, bem pesado e eu na verdade não sabia, ali naquele momento não tinha isso, né. Eu e a Karen já conversamos muito sobre isso... era porque era das meninas daqui que faziam, entendeu. Tava aí conectada com uma marcha que aconteceu no Brasil, mas enfim..., mas hoje assim eu até evito um pouco mostrar aquelas fotos porque ficou tão pesado com essa mulher que organizava né, que é super bolsonarista né...

Ruth: Ah, que era bolsonarista eu não sabia não. Eu lembro de uma cena que rolou aqui, que foi super transfóbica, que acho que deu um racha aqui no movimento aqui, que a última que eles foram organizar, o que eu lembro né...

Fernanda: Ah, daqui de Londrina... sim, mas eu to falando da pessoa que organizava essa marcha no Brasil... é uma mulher super o ó do borogodó..., mas enfim, eu tinha

feito ali... aí quando eu fui para Vitória eu achei que seria legal no parque, é um parque que chama Parque Moscoso. E aí eu acho que até que o arquiteto que fez lá é o mesmo que fez aqui, porque o desenho, o desenho é uma concha igualzinha à nossa... muito parecida... não é igualzinha, mas ela é muito parecida. A concha em si é igualzinha só que na frente dela tem um espelho de água. Então entre os bancos, que são iguaizinhos, o chão do piso, que acaba o palco, antes de começar o banco tem um espelho d'água assim, super bonito lá. E no meio de um parque de um bosque. Imagina essa concha acústica no meio de um Bosque... aí eu vi, falei com o pessoal da coordenação, e marquei de fazer ali. O que eu não sabia, e que eles não me contaram é que ali era um parque de prostituição, porque que ele tá encravado no meio da cidade. Só quando eu cheguei lá que eles me contaram... eu falei, ah massa né, vamo lá... só que então era um lugar que tem muita polícia. Então aí a gente foi meio organizado para fazer uma coisa meio rápida, e tinha crianças, tinham crianças brincando, porque tem um parquinho ali, sabe, então realmente a gente ficou preocupada, a gente fez uma ação meio rápida mesmo, e quando eu vi as polícias se mexendo, se movimentando, eu me vesti e saí. E aí a moça do Parque veio falar, ficou nervosa, foi um debate ali..., mas tinha ali... E aí aquela história, né, ali tinha mulheres... porque aí são mulheres que se prostituem ali, e tem os cafetões, já é um lugar assim de aliciamento Total. E aí então a gente viu aquelas mulheres, tinha mulheres com pouquíssima roupa, tinha uma praticamente de peito de fora, entendeu, e quanto a essas mulheres ninguém reclamava nada. Mas como eu fui ali naquele palco e tirei a roupa, isso foi uma questão. Então...essas mulheres se prostituindo ali, quando a gente chegou já de cara... eu tava junto com o Corona, que é um poeta de Curitiba, já veio um cara e ofereceu uma mulher para o Corona. Então assim, a prostituição pode, mas você fazer uma performance tirar a roupa não pode. Então ficou essa discussão, foi bacana, foi rápida. Mas eu fiquei com aquela coisa que eu queria mais, eu falei aí, eu queria fazer na beira do mar... quando eu cheguei lá em Vitória sabe... aí quando eu cheguei lá no evento nesse dia, que eu contei, relatei, aí eu falei: aí, ainda fiquei com desejo de fazer mais uma ação, e eu queria muito fazer na beira do mar. Aí alguém falou... deram opinião, opinião, e alguém falou: aí tem uma lemanjá lá num Píer na praia tal, que é uma praia também de cidade assim, aquela imagem horrível lá. Aí eu falei nossa, é nessa horrível que eu quero ir. Por que será que essa lemanjá é horrível? Eu cheguei lá e a lemanjá era negra, aí eu falei, nossa então pode ser isso, que ela é horrível, porque ela era linda, enorme e tal. E fiz minha ação ali, tinha vários pescadores inclusive, e foi interessante, que eles vieram me perguntar se era uma manifestação, ah é uma manifestação? Porque se for uma manifestação eu poso junto!... mas eles ficaram ali eles aguentaram firme, eu fiz a performance, um me fotografou tal, foi super legal. E aí foi essa coisa da lemanjá ser horrível, e essa performance acabou me fazendo eu fazer outra performance quando eu fui para o Rio do gesto no Rio Grande do Sul, num evento de performance também, que eu fui com os alunos do Foto Queer, e aí quando eu cheguei lá quem coordenava era Cláudia Paim, que é uma artista incrível que até faleceu já infelizmente, e... uma querida... e ela falou eu preciso te levar num lugar. E aí ela foi me levar na lemanjá da Praia do Cassino. E essa lemanjá... ela só foi me levar para conhecer porque ela tinha visto as fotos, e quando a gente chegou lá ela falou, você precisa fazer uma Natureza da Vida aqui. E aí eu fiz na hora, assim, era umas 10 horas da manhã sabe, do nada, e tava eu ela e meus dois alunos que foram juntos, e a gente fez ali rapidinho ela fez umas minhas também com celular, e essa lemanjá... a praia do Cassino venta muito, não sei se você conhece lá...

Ruth: não conheço

Fernanda: Ela fica assim na entrada da praia, sabe, ela tá na areia assim, aquele totem enorme, e era uma lemanjá que as mulheres vêm e colocam capas nela, capas de voal entre branco e azul, então ela tinha muitas capas sobrepostas, uma sobre a outra, entre vários tons de azul, e azul clarinho, meio branco, e elas voavam muito, entendeu. E ali, surgiu o figurino da Grassa Crua. Eu fiquei muito impressionada com essa cena, sabe, e aí já tinha tido essa coisa da lemanjá feia de lá, e enquanto eu posava olhando pra ela, aquelas capas esvoaçantes, aquilo pra mim foi uma coisa incrível. E aí a Claudia me contou isso, que eram oferendas, que as mulheres traziam, uma das oferendas eram essas capas. Ela tinha muitas capas sobrepostas, sabe. E aquilo ficou em mim. Então quando eu fui... quando eu encontrei o Ricardo Rezende em São Paulo, que eu fui contar para ele das performances e falei... que aí eu já tava no pós-doc, e aí eu falei da Grassa Crua e contei dessa história das lemanjás, e então eu estava pensando nas capas da lemanjá, os parangolés do Hélio Oiticica, e aí eu pensava no manto do Bispo sabe, e que tudo isso tinha ver porque essa... essa coisa que encobre, que veste, pro Hélio Oiticica, é um elemento, né, de performar entendeu... Aí isso tudo tava na minha cabeça. Quando eu falei para o Ricardo, contei toda essa história, é que ele pensou de eu ir lá para o museu... Olha tá na hora de você ir lá no museu e fazer uma residência lá. E aí que se consolidou um pouco a coisa do figurino da Grassa Crua, a partir dessa minha conversa com ele, dessas minhas descrições, eu fui entendendo essa coisa das Capas como uma forma de um elemento que... relacional né... aí pensei até no trabalho da Ligia Pape, O divisor, não sei se você conhece. Esse divisor é uma capa enorme Branca, em que várias pessoas põem a cabeça, e é uma manifestação política que ela fez na década de 60, a Ligia Pape. Chama O divisor é uma obra superimportante, política, que até agora, na época das manifestações a partir de 2013, lá no Rio eles fizeram em vários lugares, eles criaram O divisor de novo e fizeram performando a performance da Ligia Pape, sabe. Porque essa coisa de vestir todo mundo de uma forma coletiva todo mundo embaixo daquele tecido, enfim. Então aí é que surgiu sabe, essa coisa da Grassa Crua. E aí a Grassa Crua com a Natureza da Vida, que era isso o que eu queria te falar... assim... nessas performances todas que eu fui fazendo da Natureza da Vida tinha uma coisa que sempre me incomodava, porque às vezes eu programava um roteiro até de ação, pensava em situações né, que eu poderia fazer na hora, no momento, ou falar, mas eu muitas vezes me boicotava nesses momentos, achava que as pessoas estavam cansadas, achava que tava sendo longo. Eu olhava público e achava que o público estava estranhando... várias coisas minhas que eu sentia no momento e que às vezes me faziam um boicotar uma parte do que eu tinha programado. Tipo, aí não acho que já tá demais, sabe, e... e esses incômodos eu quando eu fui pensar no pós-doc, isso era uma coisa que tava rolando na época sabe. E aí quando eu tive a primeira conversa com a Cris sobre o que a gente tava pensando mesmo de fazer, a pergunta dela primeira para mim foi assim: você pensa em fazer o teu... a tua pesquisa do pós-doc a partir da Natureza da Vida ou não? E aí a ideia era sim, a partir da Natureza da Vida, que tem essa coisa do meu trabalho que eu acho que ele é todo processual, uma coisa desencadeia na outra, não tem... eu acho que tudo é um trabalho só na realidade, dividido em várias facetas assim, ne. Então falei, a partir da Natureza da Vida. E aí era essa coisa com esse incômodo desse corpo que está se propondo ocupar um espaço de liberdade, de se afirmar como... como um corpo que tá ali, que ocupa seus espaços que se posiciona fala essa sou eu, eu existo, eu tô aqui eu vou ocupar assim, uma ação tão afirmativa, mas eu percebi aqui dentro de mim ainda tinha

coisas que me boicotavam muito, que tinha a ver um pouco com o movimento, sabe. E aí eu achava que isso tinha a ver com essa minha questão da dança, porque eu dancei, dancei, deixei de dançar. E aí então a minha... o texto já, que eu escrevi para entrar no pós-doc, foi pensando sobre isso, sobre esses incômodos que eu ainda sentia no corpo quando eu fazia A Natureza da Vida, que eu acho que são ruídos ainda, e essa dificuldade desse corpo se soltar para dançar. Então esse corpo que se trava, ainda que se coloque afirmativo e tal. Então quer dizer, no discurso era tudo muito bonito, mas na prática eu sabia que tinha buracos dentro de mim, entendeu. E aí a ideia era desenvolver uma dança pessoal, e que eu pudesse desbloquear essa dança no corpo. Essa era a ideia da Grassa Crua. Então as proposições que elas fizeram, porque aí a gente foi pras salas de ensaio delas, eu fiz, primeiro eu fiz várias oficinas com outras pessoas, e depois eu ia lá e a gente ficava, uma semana dentro da sala de ensaio, só nós três. E aí, elas foram me fazendo várias proposições de ação, provocações... isso, aquilo, teve uns dois dias, os primeiros dos dias elas fizeram comigo umas coisas e depois elas já sentavam e traziam coisas. E um dos dias elas me trouxeram o banquinho, um banquinho. não parecido bem com aquele meu assim, um banquinho velho, que era na verdade o banquinho que a secretária do Lume usava para pôr o pé debaixo da mesa. Um banquinho bem fudido, assim, com os pés de Ferro, piso de madeira, mas todo... saindo preguinho.... Então me machucava um pouco, sabe. mas elas trouxeram esse banquinho ali, e foi uma das provocações delas que eu ... primeiro várias coisas, eu subi desci subi desci, tal, elas falaram, foram fotografar em cima do banquinho... assim eu nem lembro direito a ordem mais. aí por fim elas mandaram eu tentar deitar e dormir naquele banquinho. E aí... foi bem duro né... eu não conseguia, machuquei meu joelho nesse dia, sabe, fiquei bem brava com aquela situação... e eu falava não vai dar... entendeu. E aí ela... a Raquel é bem brava assim, e elas sérias sentada num canto, e depois uma hora elas disseram nós vamos virar de costas que você vai fazer sozinha aí, viraram de costa para mim... nossa... eu queria matar elas... e aí o que eu acho importante, que a pesquisa no corpo ela acontece assim né, que é uma coisa que é muito legal porque é você fazendo com o corpo. Daí aquilo que também, aqueles movimentos provocam em você né. então foi bem duro esse meu encontro com o banquinho. Aí a Raquel por fim olhou para mim eu falei: é impossível! Fiquei brava mesmo, tava me machucando... aí ela: faça o impossível! E aí ... elas são bravas, as duas são, a Cris também ficou uns dois meses sem falar comigo pelo meio do processo, brigou comigo (risos), foi bem engraçado assim trabalhar com elas, porque é uma coisa no corpo sabe, é totalmente diferente da gente que racionaliza muito mais assim... até nas artes visuais eu acho que a gente racionaliza muito mais do que o povo do teatro. O teatro é tudo... senta no chão, entendeu, uma coisa no corpo, assim, Total. e foi muito interessante assim fazer essa pesquisa com elas sabe, acho que me trouxe coisas bem importantes para performance, que era meio a ideia nossa, delas também, de sair dessa coisa da cena. Elas trabalham né, com Butô, tal, então elas têm essa coisa de uma ação que não é uma cena estruturada, Apesar delas trabalharem assim, mas elas trabalham com o teatro físico, né, que elas falam, e então elas queriam descolar um pouco do teatro e ir pra performance, que elas estavam interessadas de estar comigo por isso né, e eu também sair um pouco das artes visuais e tentar compreender um pouco mais dessa pesquisa de corpo. Porque a gente faz performance de um outro ponto de vista. Foi legal, estudei Grotowski, outras coisas que a gente não estuda Nas artes visuais, e foi bacana assim. mas aí essa coisa do banquinho... aquilo foi muito dolorido para mim sabe, machucou mesmo meu joelho, eu fiquei muito brava nesse dia, e vim embora. Eu vim até de avião dessa vez embora,

e meu joelho inchou muito, eu cheguei aqui fiquei fazendo... e elas ligavam: ahh tá inchada, tá, põe gelo. E eu puta, eu tava puta. aí quando eu voltei de novo lá elas me perguntaram, trouxeram de novo o banquinho, eu não queria fazer nada com ele e elas só: não... então você quer fazer o quê com ele? aí um dia eu joguei ele pela janela sabe, um dia eu chutava ele e elas: não nós queremos que você faça uma coisa efetiva com ele. Tá com ódio dele? não quer ele? Então sei lá eu, destrói o tal do banquinho. Não, eu falei... eu não preciso destruir o banquinho, eu saio do banquinho simplesmente... entendeu... E aí elas foram, claro, trazendo isso daí, e a própria posição do corpo tal. E aí eu: não, mas eu acho que a gente que tem que sair desse lugar, entendeu, o lugar sempre vai existir... essa foi minha grande discussão com elas, assim, o lugar sempre vai existir, eu que tenho que sair dele... agora, eu vou quebrar o banquinho? Aí sabe, nós ficamos nessa discussão. aí a gente foi montando a Grassa Crua, eu fiz o texto, a Karen gravou o texto pra mim, depois a Raquel gravou umas partes... aí eu recebi um convite pra fazer uma apresentação da minha performance lá no Centro Cultural São Paulo, no SexBoX, e a performance ainda tava bem crua, sabe? Aí a Raquel e a Cris acharam que eu era bem louca de ir, mas eu falei: eu vou. E aí eu fui. Performance pra mim você amadurece fazendo. Não é uma coisa assim... você tem que se expor o corpo no público, e fazer aquilo que você está pensando, e aí você vai entender a performance ali... da próxima vez ela vai ser outra coisa, nunca vai ser igual. E aí eu falei que eu não ia levar o banquinho, e eu levei um tapetinho pra fazer o espaço do banquinho, sabe. E foi bem legal, mas eu percebi que eu precisava do banquinho, pra fazer a cena e o público entender. Ainda assim eu demorei pra querer quebrar o banquinho. E aí, o que eu acho que é importante disso tudo, é assim, na hora o que me convenceu a quebrar não foi nada do que elas argumentavam comigo sobre quebrar o banquinho em si, mas sim no dia que elas me falaram... ah, tudo bem, você é bem resolvida, você já saiu do banquinho, tá bom! Você não tem que quebrar o banquinho pra você, você tem que quebrar o banquinho pra todo mundo. As pessoas precisam que você quebre esse banquinho. Aí esse argumento me convenceu, eu comprei a tal da marreta, e a partir do dia que eu quebrei o primeiro banquinho, eu entendi que eu precisava quebrar o banquinho, entendeu? Tudo bem, era pras pessoas, eu acho que as pessoas realmente fazem uma catarse, mas era pra mim, sabe? Porque realmente a gente precisa quebrar a estrutura, né... é isso que eu acho que é a coisa que eu entendi com essa coisa do banquinho da Grassa Crua... realmente às vezes você precisa ter a ação da quebra, né... porque senão... e aí eu acho que tem a ver com o que eu tava falando dessas travas do corpo entendeu. Quer dizer, sabe, tudo bem aí eu me retiro da discussão, eu falo eu não preciso disso, mas você não consegue romper né. Então assim, eu acho que o que a Grassa Crua me trouxe foi essa possibilidade de fazer essa quebra, que foi para mim uma quebra, entendeu. Eu Jamais pensei em fazer uma cena que tivesse violência. E nem mesmo eu queria, até A Natureza da Vida, fazer uma coisa que tivesse o peso da... da coisa em si, do preconceito, sabe. Eu queria trazer esse corpo numa afirmação afirmativa, mas com Alto Astral, assim, de mostrar esse corpo, do quanto ele ocupa aqui, entendeu... da natureza, dessa relação do corpo com a natureza... então era uma cena... é isso que eu pensava, uma ação afirmativa, eu não vou ficar apegada à coisa da dificuldade, porque isso aí existe. E é mais ou menos como a situação de eu não querer quebrar o banquinho, entendeu... então tudo ótimo, eu acho que é tudo incrível, mas é que tem esse peso. E se você não quebra, talvez você nunca realmente libere essa energia. E aí assim, uma coisa que acontece que aí isso eu nunca vou conseguir resolver, nem sei se vou conseguir, é que na hora de eu quebrar, o meu grito ele é um grito muito contido, ele sai quase como uma respiração aaaaaah, sabe

ele não sai AAAAA! Sei lá eu... e aí imediatamente me lembrei quando eu fazia o caratê, que quando você vai dar o soco, você tem que fazer IÁ!... e eu nunca consegui fazer com potência entendeu é uma coisa mesmo da dificuldade de quebrar as coisas, a dificuldade com a com a violência nesse sentido. E acho que não é que eu consegui resolver. Eu acho que eu não consegui resolver, porque ainda o meu grito é contido ali. Isso é uma coisa. A outra coisa é que eu me cansava muito, eu me canso muito nessa performance, ela é exaustiva para mim, porque ela é longa né. E quando eu chego na hora de quebrar o banquinho eu tô muito cansada, muito cansada. Para mim, quebrar o banquinho é um momento assim muito difícil, que eu já tô sem energia, entendeu. E aí eu volto e tenho que quebrar o banquinho. Então o que aconteceu nas apresentações, a primeira que foi aqui no Sesc, eu quebrei o banquinho, exausta. E aí depois elas vieram assim, já lá no camarim fazer a crítica sabe. 'Você quebrou o banquinho, você não deu sua Marreta para as pessoas quebrar o banquinho, você não conseguiu, você tava com a boca assim ó... sabe tipo: você tem que quebraaar o banquinho, entendeu? E eu falei, mas eu não tava aguentando, não tinha nem ar, entendeu? E aí quando acabou a performance, a filha da Tea, Maria Eduarda, que na época tinha uns 9 anos, veio falar eu queria ter quebrado o banquinho... assim... até o dia que eu consegui compartilhar com o público a marreta, foi difícil para mim. Então assim, não só foi difícil quebrar, como foi difícil compartilhar a marreta com as pessoas. Porque quando eu comecei a conseguir compartilhar, esse momento ele ficou muito melhor para mim, porque as pessoas me ajudam, entendeu? Então assim, como realmente é difícil quebrar, e como é difícil ainda você compartilhar com as pessoas isso, você realmente botar as pessoas do teu lado e falar eu preciso de ajuda para fazer essa porra. Então são coisas que eu fui entendendo fazendo a performance, e eu acho que eu fui conseguindo... então assim que depois que eu fui lá... que aí quando eu fui no museu que foi a sexta... a quinta apresentação minha, a proposta já era trabalhar com elas as coisas do banquinho e tudo mais, desconstruindo primeiro né. Cada dia a gente trabalhou uma coisa com elas, primeiro o desfile, as capas, maquiagem, fotografar, se auto fotografar, aí subir e descer no banquinho, o tapete vermelho e por fim o dia da performance, que elas iam ajudar a quebrar o banquinho. E foi incrível assim, ali foi muito forte com elas, tal, nós saímos dali e fomos para o Rio, dois dias depois eu fiz a performance no Rio. E lá no Rio foi muito incrível, eu tinha um público... era um evento do teatro, entendeu, um evento queer... eu cheguei ali depois dessa semana intensa no museu, sabe, e o público lá era muito pequeno, era uma sala preta, toda preta. E acho que a gente tava muito movida, sei lá eu, e aquele pessoal tava muito a fim daquilo. Já era um público super favorável, desconstruído e tudo. Então na hora do banquinho, nossa, foi tão forte, as pessoas, assim, têm até o vídeo, as pessoas viravam uns macacos, assim, ahhhhh, aaaaahhh, gritando, sabe, foi muito forte quebrar o banquinho naquele dia, e realmente ali muita gente veio quebrar comigo. Aí nesse evento, ali, me fez...a desmontagem que a gente fez no museu do bispo, e a minha ida pro Rio, fez eu conseguir desconstruir. Só que depois aconteceu... eu demorei um pouco pra retomar a Grassa Crua, ela ficou um pouco estagnada, depois, porque aí acabou meu pós-doc e... isso foi dois mil eee dezesseis... e aí na verdade, o que aconteceu foi que eu continuei fazendo a Natureza da Vida, que apareceu várias situações pra eu fazer. A Grassa Crua foi um pouco difícil emplacar, porque ela tinha dificuldades como cenário, iluminação, figurino, tinha que ter técnico de iluminação, sabe, e eu não consegui emplacar isso aí em lugar nenhum. Aí eu fiquei um tempo sem fazer a Grassa Crua, e quando eu voltei a fazer, foi meio sem querer. Eu fui pro Foto Rio, ali no Foto Rio elas queriam que eu fizesse a Grassa Crua, porque aí a Adriana conhecia, já tinha

visto, queria que eu fizesse. Eu um pouco relutei porque não tinha isso, não tinha aquilo, não tinha iluminação, e eu falei, não, eu vou fazer a Natureza da Vida, porque eu não vou conseguir fazer a Grassa Crua lá. Era um espaço pequeno... então eu não levei as coisas, mas elas queriam muito. Então elas encomendaram um banquinho, vermelho, sabe, e eu cheguei lá a Nana tinha o banquinho e duas marretas. E aí... eu achei naquele dia que eu ia fazer a Natureza da Vida, com um pouco da cena da Grassa Crua. E... tanto assim que eu to com outro vestido, eu não usei a trilha sonora, eu não levei as capas-mares, nem levei a passarela, nada. Só tinha ali o banquinho e as marretas. E acho que foi incrível, sabe. Quando acabou a performance, eu realmente... naquele dia eu fiquei muito feliz. Eu falei até pra algumas pessoas ali, nossa... porque as pessoas foram assistir achando que estavam assistindo a Natureza da Vida, que foi o que foi anunciado. Mas quando acabou, eu sabia que eu tinha feito a Grassa Crua, sabe. E eu falei, cara, eu fiz a Grassa Crua hoje... aí algumas pessoas vieram falar, eu tava meio em êxtase, aí eu falava: é que foi uma mistura da Natureza da Vida com a Grassa Crua, mas na verdade, essa performance... As pessoas nem entendiam muito, indo ver uma coisa, chamava outra. E aí quando eu fui falando, acho que pra umas duas pessoas, que eu falei, eu falei nossa, coisa da minha cabeça ne. Porque naquele momento, que eu tava só recebendo parabéns, não dava nem pra explicar isso. Mas eu entendi sabe... e aí foi muito legal, porque na verdade quando eu fui depois pro Armazém, em Florianópolis, eu já fui levando algumas coisas, mas poucas coisas. Eu encomendei o banquinho, falei pra ela encomendar o banquinho, ela encomendou lá, era uma forma de eu viabilizar a Grassa Crua sem todo aquele paramento sabe. Toda aquela... Levei a trilha, mas aí pedi pra ela lá organizar duas fotografias, e também pedi pra ela ver uma pessoa que pudesse passar a trilha pra mim. Ao invés de ser uma técnica minha, sabe. Aí a menina que era DJ do evento se dispôs a fazer. Aí eu cheguei lá, tipo, meia hora antes, mostrei para ela tudo, sabe Deus se vai dar certo (risos), e foi muito legal assim... porque foi uma Grassa Crua só com banquinho, tinha as capas e o meu figurino, mas o figurino a gente já entendeu... que é uma coisa da Natureza da Vida que eu gosto, que é cada vez tá com uma roupa diferente... naquele momento que eu fiz o Foto Rio, que eu passei para as meninas, elas não gostaram muito, a Cris e a Raquel, e elas ficaram meio assim sabe. Mas agora, quando eu fiz o vídeo, que eu recuperei de novo esse material, passei para elas, aí esses dias a Cris me deu até um feedback ela falou: 'olha, eu adorei a roupa... acho que eu percebi pelo vídeo que você não precisa do resto mesmo, nem da passarela, o banquinho e a Marreta bastam... muito legal que você mudou o figurino'... porque elas resistiam a essa ideia entendeu, de mudar o figurino sabe, assim, necessariamente não estar com aquele vestido, que agora ele já não me serve mais mesmo, ele ficou enorme, sabe. Então eu tô pensando mesmo em trazer isso... e foi bacana porque quando eu acabei o pós-doc, a gente sabia que aquele tempo era curto para montar uma coisa. Então a gente também sabia que eu ia ter que dominar um pouco aquela Grassa Crua ali. A Raquel falava, você vai ter que achar a sua Grassa Crua, ela saiu dali muito construídinha sabe. E eu acho que pelo próprio processo, assim, que a gente chegou... Foi isso, agora revendo fazendo os vídeos, então eu acho que eu entendi. E aí a última coisa que eu queria te falar entre a Grassa Crua e a Natureza da Vida, que era essa coisa da dança... Eu também descobri uma coisa superimportante ali assim, que foi uma frustração um pouco... porque eu achava que eu ia fazer o pós-doc lá e eu ia sair de lá dançando de novo. Já te falei isso?

Ruth: você comentou, mas fala...

Fernanda: É que eu acho que é uma coisa que eu tenho pensado muito..., Mas eu descobri que eu nunca mais vou dançar daquele jeito, na minha cabeça que, eu via. Por que eu via o que? Eu dançando com 20 anos, entendeu, com 16 anos, talvez até eu via, entendeu. E eu achava que eu ia recuperar isso. Então você vê que no fundo é sempre o corpo, que fica desejando ter uma potência, que são potências que a gente perde mesmo, pela vida entendeu. Mas sempre essa busca também idealizada dessa coisa do corpo. Então o que eu acho que eu descobri, que foi para mim frustrante no primeiro momento, mas que depois eu fui entendendo que bom que eu vi isso, é que esse corpo hoje é o outro, ele nunca vai voltar naquela dança lá entendeu. E eu tive muita frustração ali, porque eu fazia fotos, fazias vídeos, eu propus fazer umas coisas. Eu fazia uns vídeos, projetava os vídeos durante as aulas, e eu via eu dançando daquele jeito que eu acho que é um corpo meio travado, eu vejo isso quando eu vejo as fotos. Porque tem uma coisa do trabalho que eu acho que também é interessante e tem a ver com isso, que é assim, de eu olhar esse corpo fotografado por outras pessoas...

Ruth: e como é que é isso?

Fernanda: A Natureza da Vida, no caso... já no Corpo-Reconstrução, já era um pouco isso entendeu. Só que no Corpo-Reconstrução, tem a coisa do lençol, que mascara um pouco as outras coisas. Na Natureza da Vida, como é um corpo posando para fotos, digamos como se fosse um editorial de moda. No fundo... porque no fundo a coisa toda tá na nossa idealização né. Então eu sempre espero ver alguma coisa que eu imagino quando eu poso. Então quando eu propus os outros fotografarem... lá no Corpo-Reconstrução já tinha isso tipo... eu tô perdendo o controle do meu próprio trabalho. Então é aceitar esse descontrole, que no caso das artes visuais, o artista em geral tem um controle muito forte do que tá fazendo. É o seu olhar... na fotografia então eu acho isso ainda mais forte sabe, você tem o seu olhar, o ensaio que você faz tem um olhar muito especial que você constrói, entendeu, com os anos... você cria sua própria identidade como fotógrafo, a tua foto tem uma marca, e isso é muito forte na fotografia, como discurso mesmo e até eu com os meus alunos, eu sempre tive também esses discursos com eles, você tem que encontrar sua forma de fotografar, descobrir o seu próprio olhar, trazer para suas fotos uma coisa que seja uma marca sua... então a busca sempre é uma coisa muito sua, muito autoral, muito do meu olhar ele é o máximo sabe. E quando eu fiz o Corpo-Reconstrução que eu tava nessa... que eu tive câncer...então eu queria o que? O outro entrar no meu trabalho. E ali eu tive, então, uma coisa que eu coloco ali no livro. Teve gente que derramou a tinta, teve gente que misturou a tinta muito aguada, aí deu um outro efeito no lençol, teve diversas coisas que foram... que eu perdi o controle. E eu sabia que eu ia perder esse controle, entende. O meu desafio era um pouco encarar isso né, esse trabalho que eu não tenho esse controle absoluto, porque meu corpo tinha perdido o controle total na doença. Então o que que é esse corpo que precisa do outro né? Agora, na Natureza da Vida, isso ficou mais radical, porque aí era eu posando a minha figura pessoa, e o olhar de outros fotógrafos, nunca o meu. Eu como fotógrafa sempre vou imaginar uma imagem. Dentro de mim eu visualizo quando eu posso entendeu, faço assim... eu tô vendo a foto, mas nunca eu tenho essa foto depois como resposta, entendeu, porque o que Cada um faz é diferente. E aí é olhar um pouco esse corpo assim, pelo viés do outro, e as pessoas focam que elas querem mostrar. Se querem mostrar mais banha, se querem mostrar uma pose que eu acho que eu não tô tão bonita... e eu tenho que aceitar isso, porque eu tô me propondo a esse desafio, entendeu, de olhar pelo olhar

do outro, para esse trabalho não ser um trabalho todo homogêneo... de quando eu faço Exposição, as fotos são totalmente diferentes uma da outra. Aí eu falo, no meu texto, o tempo inteiro, isso me interessa..., mas no vamos ver, na hora que eu olho as fotos, não é simples entendeu? Claro que eu edito, eu posso fazer uma escolha, mas às vezes eu nem sempre faço a escolha pelo que eu acho que tá bonito no meu corpo, eu tenho um pouco essa discussão comigo mesmo... não isso é uma questão minha... Não, essa foto é expressiva por ser uma fotografia tal, mas nossa, eu to tão feia, ah isso aí é coisa sua... Eu faço essa conversa comigo assim entendeu, tento fazer ne, claro que tem horas que você resvala... então é isso, eu via... e aí quando eu fui ali no pós-doc, aí eu fazia essas imagens e projetava durante a aula, e a gente dançava com aquelas imagens projetadas no tecido, eu via um corpo dançando travado sabe. E aí aquilo me dava então muita frustração, de perceber o que que era realmente era aquele corpo ali, entendeu, em movimento né. Mas eu acho que são etapas importantes do trabalho, de um amadurecimento assim, e de encarar realmente o corpo como ele é realmente, é um pouco até o que a Gaia fala no trabalho dela, ela fala 'eu não estou bem, e tudo bem eu não estar bem'. Verdade, tudo bem você não está bem, entendeu. é isso né. Então... então eu acho quem é assim que eu vejo um pouco a Natureza da Vida e a Grassa Crua entrelaçadas, sabe, uma vai trazendo umas coisas da outra e agora nessa desconstrução digamos assim da própria Grassa Crua, como ela até se aproxima muito mais da Natureza da Vida. A Natureza da Vida acontece ali no meio da Grassa Crua, tem um momento que ela acontece né, eu desço do banquinho, tiro toda a roupa, e eu faço aquelas poses e tal. Mas é muito mais uma... a construção da Natureza da Vida, por essas coisas das roupas, cada lugar realmente a performance é de um jeito, porque tem a ver com aquilo que tá ali... então por exemplo, lá em Florianópolis, uma coisa que aconteceu. A gente fez no pátio da casa, é na praia, o chão é areia, e eu fiquei descalça na hora que eu tirei o sapato ainda no chão, subi no banquinho... o banquinho cheio de areia e na hora que eu ajoelhei, aquilo foi horrível. Eu rolo, eu me movimento em cima da Areia entendeu, e aquilo foi... foi assim, foi difícil, ralou o meu joelho e aí isso também traz uma tensão que é interessante para cena. Você tá ali, você realmente tá sofrendo, aquilo é físico sabe. E aí depois a Cris e a Raquel que acabam me dando esses retornos, quando eu relato para elas aí elas: 'Então você percebe. Foi duro, mas trouxe uma qualidade especial para o momento, porque você tá falando desse sofrimento do corpo'. Então aquele sofrimento ali, ele extravasa para as pessoas. E é isso então, isso assim, não sei

Ruth: Eu fiquei pensando um pouco, eu pensei muitas coisas, mas o que vem agora é essa... de certa maneira você faz um... eu não sei se é um trânsito, um deslocamento, é uma mistura da fotografia... e depois você experimenta e assume essa coisa da performance também né. E como é que que é perceber isso, tipo, bom... de ser de uma certa linguagem até certo momento da vida se identificar mais com ela, e não sei se abandona acho que não né, mas como que fica, assim?

Fernanda: Então porque, na verdade, até não sei se eu não falei isso quando eu tava falando antes da Representação. Mas no trabalho, desde o início, primeiro para mim a fotografia ela tem essa coisa afetiva, né, que eu falei pra você, meu pai, tal tal. Então ela não entra pra mim como uma linguagem construída como uma coisa mais racional, pra mim sempre tá ligado muito ao afetivo. Então já é uma imagem que não é construída de uma forma... racional mesmo, eu poderia dizer, não se se é a melhor palavra... mas que ela vem carregada de emoção. Então, eu sempre busquei na

fotografia, coisas que não eram a fotografia muito formalizada, assim, formal. Então essa coisa de pintar, de recortar, de fazer a colagem... eu questionava a própria dureza da fotografia, entendeu, que tinha uma coisa dura, você tinha que fotografar um quadro que não podia ter um recorte, você tinha que focar, aquilo que você focava com o olho tinha que ser um corte perfeito, entendeu? A coisa do movimento, do momento decisivo do Bresson, que é o que? Aquele momento que você olha aquele instante e você consegue captar, ne. Então eu sempre já questionei isso, trabalhei com pinhole... eu fui desconstruindo de diversas formas, trabalhei com as técnicas artesanais de fotografia, fazia o papel fotográfico, cianótico, várias pesquisas eu fiz, de suportes e de construção. Usei vários tipos de lentes, tipo, eu usava a olho de peixe, aí eu pegava e adaptava um filtro na frente da lente, uma lupa, sabe? Era sempre nessa desconstrução. Então sempre teve uma coisa de eu desconstruir um pouco. E aí também tinha uma coisa, que eu não tinha grana, e aí, logo a primeira vez que eu levei um... a primeira vez não, uma das vezes que eu levei um portfólio para as semanas de fotografia, tem essa coisa da leitura de portfólio. E aí, eu levei num festival, uma semana de fotografia que foi no Rio, e eu levei o portfólio pra um cara ver. Que é o Joaquim Paiva, que é um colecionador, que até tem trabalhos meus hoje, meus trabalhos que estão na coleção dele, que estão lá no MAM do Rio. E o Joaquim era um grande colecionador de fotografia brasileira. Então todo mundo queria mostrar as fotos pra ele, e eu levei lá minhas fotos pra ele ver nesse dia. Ele gostou muito de uma série, que eu fiz lá em Ouro Preto, uns nus de uma amiga, da Leônia, num chafariz, assim. E a noite de madrugada, umas fotos bem legais mesmo. Mas ele me pediu, que ele queria comprar, ele quis comprar, encomendou, marcou essa, essa e essa, tal, mas ele então pediu que eu fizesse isso, num papel importado, que aí colecionador é cheio das nove horas. E eu nunca consegui fazer essas fotos pra ele, eu não tinha a menor possibilidade de chegar nisso, entendeu? Era tudo muito caro, fotografia ainda é caro, mas naquela época pra mim aquilo era uma coisa que eu não conseguia chegar. Eu trabalhava no museu histórico, eu era fotógrafa funcionária, ganhava bem pouquinho, entendeu, não tinha... sabe... e eu vivi, eu sofri nesse processo, porque eu queria fazer, eu tentei, eu entrei em contato, mas aí também eu não conseguiria essa qualidade no laboratóriozinho que eu tinha acesso, que teria que ser alguém pra fazer pra mim aquela cópia, de colecionador, com papel de não lá quantas, tinha que importar dos Estados Unidos que aqui não tinha, e eu fiquei perseguindo pra fazer isso, por um tempo, eu achava que eu ia fazer, eu queria fazer, imagina um trabalho meu na coleção do Joaquim. E isso foi duro pra mim, mas eu demorei pra entender que na verdade esse não era o meu lugar, entendeu, eu sofri bastante no começo, porque por mais que eu desconstruísse a linguagem, eu no fundo também tava tentando me adequar àquilo ali. Como a gente faz com o corpo, igualzinho. Aí quer dizer, eu tinha uma insatisfação na linguagem... quando eu começo a fazer... e meus trabalhos sempre tiveram uma coisa serial. É sempre uma série de fotos. Então tinha uma coisa do movimento, que num primeiro momento eu até achava assim, ah tem a ver com cinema, porque o cinema também foi um lugar por onde eu passei muito tempo, estudei, dei aula de cinema, enfim... fiz Super-8, fiz parte da ALCA, tinha uma relação grande com o cinema, assim, ne. Então eu achava que aquilo tinha mais a ver com isso, como se fosse fotogramas do cinema, entende? Mas no fundo ali já tinha uma insatisfação minha com o trabalho final ser um trabalho único, que aquilo tudo que eu to vivendo naquele momento, o resultado é uma foto de um instante mínimo daquilo tudo e aquilo tudo era muita coisa que eu deixava pra trás. Então eu tinha essa coisa que eu queria trazer, então ou eu mostrava as coisas em série, sabe, já tinha a coisa da performance ali na verdade. Então assim, depois

quando eu fiz As Classificações Científicas da Obesidade, eu já saio do bidimensional para a instalação, né. E aí... a própria Representação, o trabalho final da Representação, ele vai ser impresso em vinil, tipo lona vinílica, e eles são grandes, pendurados na parede como banners, afastados da parede e tal, e é um resultado que é um resultado muito diferente de você fazer num papel fotográfico e tal. No final, o Joaquim comprou cópias da Representação assim, do meu trabalho, que eu acho que depois foi muito mais feliz, entende, do que se eu tivesse feito aquele esforço pra estar lá na coleção dele, ele comprou já um trabalho pronto. E aí eu acho assim, ali o Joaquim também tinha uma fala pra mim, num outro evento que eu fui levar meu portfólio de novo pra ele, mais pra frente, ele foi o cara que fez uma fala pra mim assim... eu tinha participado de uma semana de artes aqui em Londrina um pouquinho antes desse evento, e eu mostrei meus trabalhos pra uma artista visual, a Iole de Freitas, até, que veio aqui em casa, e eu mostrei os trabalhos pra ela, ela é uma figura muito incrível, adoro os trabalhos dela, mas ela fez o seguinte comentário: 'ah, interessantes, você usa a fotografia assim, você usa a colagem e tal, você trabalha com pintura em cima de foto, você mistura, mas vou te falar, eu acho que você tem mais força quando tá na fotografia, você devia focar nisso'. Tipo, a sua pintura não é boa, não fica aqui (risos). E quando eu cheguei lá, o Joaquim me falou o inverso: 'ah, interessante, tal'... Isso porque esse primeiro momento com ele foi lá na década de 80, quando ele viu essas fotos da Leonia. Aqui já era a década de 90, porque eu já tinha os primeiros trabalhos da Representação. E esses, especialmente o que ele viu, foi o Autorretratos Nus no Rio de Janeiro, que rolava colagem e tals. E ele: 'ah, interessante, você mistura, não sei o que... Mas olha eu vou te falar, você tá na fotografia, 'mas eu acho que você tem muita força nessa coisa mais plástica eu acho que você devia ir por aqui não pela fotografia'. Tipo, a sua fotografia não é suficiente. E nesse dia foi o meu dia do foda-se, entendeu. Eu falei nossa, foda-se o que todo mundo pensa, você tem que fazer o quê ta dentro da sua cabeça. Eu entendi, porque eu tinha muitas coisas dentro da minha cabeça que eu ficava boicotando, porque eu ficava ouvindo as pessoas. Então nesse dia que o Joaquim falou isso, depois ele até me procurou uns dois dias depois falando: 'ai, você tá chateada comigo porque eu falei aquelas coisas?' Eu falei: não Joaquim, foi ótimo que você falou isso pra mim, eu entendi várias coisas... E realmente naquele dia eu entendi que eu não tinha que ficar tentando satisfazer quem via meu trabalho, mas sim aquilo que eu queria fazer. E aí, se gostar ou não gostar, entendeu, não é do meu encalço isso aí. Eu tenho que fazer o que eu quero fazer. Aí foi muito legal, porque aí depois eu tive essa coisa, que alguns anos depois a gente se encontrou em Curitiba, eu tava fazendo já uma exposição do meu trabalho lá, dentro da Bienal de Curitiba, e ele foi lá ver e aí ele foi me procurar e ele falou: Nossa aquele trabalho eu quero comprar. Entendeu? Aí eu falei, ai então assim, eu fiz o caminho correto, eu consegui, numa determinada hora, me ouvir. Então aí, disse tudo, eu fui percebendo que aquele momento ali era muito importante. E um dia na verdade conversando com o Paulo Reis é que eu pensei isso assim, a gente conversando lá em Curitiba até, num bar, e eu falei para ele que eu tinha ficado pensando que aquele momento que eu tô com as mulheres gordas, que a gente está fotografando em estúdio, tem uma coisa tão potente ali, das conversas, daquele momento, do encontro a gente fala coisas, a gente se relaciona, assim... aqueles corpos, os três corpos ali, que foi umas fotos que eu tinha feito até com umas alunas minhas, gordas, pras Classificações Científicas da Obesidade. Então você vê, eu já tava querendo sair do bidimensional entendeu... eu falei eu não sei, eu sinto que ali tem uma coisa da performance. E aí eu fui. Então, dali para as Classificações saí para a instalação e das Classificações Científicas da Obesidade, depois então eu... a

gente cria o Impressões da Memória, que foi 2002. Eu tinha tido aquele... nesse mesmo ano a gente faz aquele trabalho com os cegos, que eu também me trouxe uma coisa muito importante essa coisa do tato, da própria discussão da fotografia, que é uma coisa que eu fazia já com os meus alunos nesse momento do Bavcar, foi 2002, fazia já uns 4 anos que eu trazia essas discussões com os meus alunos. Primeiro eu falava dos imaginários, da gente tentar entender o que que é o nosso Imaginário, sabe, essas imagens de dentro da gente, então já essa minha experiência também, tentar tirar de dentro de você uma coisa que seja muito sua né. E da gente não ser contaminado pelas imagens exteriores... então quando encontrei os textos do Bavcar, que eu comecei a ler e trazer pros meus alunos, depois eu tinha um grupo de fotolinguagem aqui, eu trazia os textos para a gente debater por várias noites e tal, eu fui vendo que aquilo que ele falava tinha muito a ver com essa minha... esse meu debate do Imaginário com os alunos, e aí eu fui me interessando muito. Quando eu pensei no projeto era para fazer essa discussão da fotografia, mas eu encontrei muita coisa ali né, entendeu. O encontro com eles, a coisa das vistas táteis, do tato mesmo, desse corpo que tem uma sensibilidade, da percepção né... das outras percepções do corpo. Então assim, quando acontece o Impressões da Memória, que é nesse mesmo ano, que a gente pensou né... que aí tinha essa coisa do meu pai, que eu acho que você leu ali no livro né. Eu contei pra Karen, e a gente teve a ideia de fazer esses poemas visuais, ainda era um pouco isso, então, mas já era esse corpo em contato com o lençol, ao mesmo tempo que a gente tava fazendo o negócio do Bavcar. As coisas aconteceram concomitantes, os dois trabalhos. E aí o câncer. Então veio o Corpo-Reconstrução. Quer dizer, aí a performance brotou mesmo, entendeu? E era essa coisa que eu acho que ela precisava extravasar. Depois eu comecei falar que foi uma forma de eu voltar a dançar, mas isso foi uma conclusão minha posterior assim, entendeu, de extravasar o corpo pelo movimento e não me contentar... eu acho que para mim, assim, sempre foi essas discussões inter-relacionadas se for pensar, colagem, pintura, mas eu... a gente brincava em casa com gravando áudio. Eu sempre tive experimentações de todas as linguagens, pra mim elas são misturadas, na verdade elas nunca foram separadas, e de alguma forma eu acho que quando eu faço a performance, e faço a foto-performance, e faço os vídeo-performances, faço o ímã da Grassa Crua, que é um dispositivo, que é uma foto-performance que atua em outros campos, enfim, eu acho que eu to concretizando um pouco essa coisa do misturado, com muito mais força do que se eu ficasse só na fotografia. Ainda assim, pra mim a fotografia é importante, porque você vê, eu mostro fotografias da Natureza da Vida, ne. Entendeu...ou vídeos ne. Então aí o debate da própria linguagem da fotografia, dos hibridismos, e tal. Aí pra mim é mais ou menos isso, esse misturado que eu acho que funciona, sabe?

Ruth: E eu fiquei pensando em como isso faz sentido, assim, até do que você coloca, dessa aposta nas diversidades, né, nos corpos diversos, nas vidas diversas. Eu acho que tá tudo muito costurado, assim, ne, nessa... inclusive na sua produção. Fiquei pensando nisso...

Fernanda: É. E o próprio campo da fotografia que é super machista também, ne. A fotografia e o cinema.... então assim, por exemplo, fazendo o vídeo ali no Foto Rio, eu pensei muito nisso, como que foi esse meu percurso dentro da fotografia, que é a minha grande escola, ne, os encontros de fotografia, os festivais que eu participei, que eu falo que é uma formação muito importante pra mim, mas que eu não me encaixava ali naquele lugar, entendeu? Porque não tinha maquinona, nunca tive as maquinona,

a gente até tirava um sarro, aí 45.6, que era os papo técnico da fotografia, que eu sempre odiei, entendeu? Não que eu não soubesse, porque eu sou professora, eu estudei muito, mas a gente achava aquele papo meio chato, aí tem que fotografar, você tem que usar a lente tal, o filme tal, e eu sempre achei isso meio chato assim. Então também um pouco essa resistência de eu vender aquele trabalho pro Joaquim, naquele papel, tinha um pouco uma resistência minha, de não conseguir, também é um pouco que eu achava chato... naquele momento eu não sabia disso né, fiquei tentando, mas... não era esse o meu canal, entendeu? Eu não queria esse 45.6 na minha vida, entendeu. E eu também nunca tive as maquinona, e nem nos momentos que eu pude, eu me concentrei em comprar maquinona. Eu tava mais interessada em outra coisa. Aí depois eu comecei a entender que aquele ambiente era muito machista, onde obviamente eu fui excluída por vários motivos. Um: mulher, dois: mulher gorda, três: mulher gorda lésbica, nossa...então, você não cabe naquele lugar. Entendeu? Fotografia é coisa de macho, de botar o pau em cima da mesa. Eles adoram aquelas lentonas, entende? Então tem esse clima na fotografia, que é muito machista. Aí, a minha relação com essas pessoas, ao longo desses trinta anos, que é, digamos assim, a minha família no campo das artes, é da onde eu saí, né. Só que eu sempre tive esse estranhamento com essa família fotográfica, eu não me encaixava, entendeu? Ainda assim eu sempre circulei, porque era o lugar, eu tenho um certo conforto ali. Eu conheço aquelas pessoas, me viram crescer, entendeu? E aí eu me apeguei a quem? À Ângela e a Nádia, que eram as mulheres, pesquisadoras, né, claro, foi ali o meu encontro. Elas me fomentaram, e tal, mas dentro desse meio que elas também faziam parte desse sistemão, entendeu? Tanto que muitas vezes, quando eu trouxe questões, ah, vamos fazer um festival de mulheres... as duas não, veja bem e tal. Elas contemporizavam. Então assim, elas também não entendiam totalmente esse meu sentimento de rejeição ali.... aí assim, quando eu vejo o que eu fiz no Foto Rio, que foi ter ido lá e feito a Grassa Crua, desconstruindo totalmente a fotografia. E ali eu atrapalhei uma mesa né. Porque era um dia que ia ter uma mesa de debate, e a gente claro, combinou isso com antecedência, mas no final da mesa elas me dão uma deixa na fala, já combinada, e eu levanto, no meio da fala, e começo a interferir na fala. E começo a falar ... então não, ó, desculpa, eu to achando o máximo isso que você tá falando, eu preciso, porque aí... e eu fui entrando no meio do público, e eu realmente desconstruí... e aí o pessoal da produção já foi tirando as cadeiras. Das pessoas que foram levantando, que eu fui atrapalhando, e eu falando aí, é que eu amo fotografia, isso que ela tá falando é demais, e eu queria fazer uma foto com vocês... aí eu queria fazer um selfie com vocês... eu comecei assim eu me fotografando com o celular... e as pessoas me acharam meio chata, algumas pessoas, entendeu, que eu sei porque a Renata tava ali no meio, depois me contou, as pessoas me contaram. E eu fui ali e fiz aquela coisa toda, e arranquei a roupa no meio daquele povo. E tinha um monte dos caras mais machistão que tavam ali. E eu olhei na cara deles, depois tem no vídeo, que agora eu vejo que genial eu ter feito isso, e agora eu consegui... eu fui lá e quebrei o banquinho na cara dos cara.

Ruth: Isso que eu ia dizer... esse banquinho aí é muita coisa né.

Fernanda: Exatamente, não é só a coisa do corpo em si, é tudo isso que eu tenho que romper, que eu tive que romper e entender, inclusive. E aí assim, agora, porque isso foi 2017, e agora em 2021 esse trabalho volta, e eles me chamam pra ir fazer, claro, num Festival de Fotógrafas Latino-americanas... então assim, achei muito, sabe, me dá uma sensação muito boa de que, puxa, eu consegui, dentro desse lugar, dessa

minha família nas artes, me posicionar, sabe... ir lá e quebrar o banquinho na frente...e ó, isso que eu sou, e vou quebrar banquinho sim. Eu to falando de foto, mas eu to fazendo performance, entende. Porque os caras estavam todos perdidos ali, sabe? Mas isso é foto?... até quando eu fui pro Foto Bienal do Masp, que o Ricardo me convidou, o Ricardo depois me contou, vários foram falar pra ele: isso aí não é fotografia, isso é performance, como é que tá na Bienal do Masp, de foto, uma coisa que não é fotografia, entendeu? As pessoas questionaram ele. Então é isso sabe, mas pra mim é feliz assim, esse desconforto que eu causo, porque é esse desconforto mesmo é o meu lugar, é como eu sempre me senti. Então eu quero mais é causar esse desconforto nas pessoas, delas entenderem que não é isso assim, o estruturado, sabe? O que você ta falando não é lei, entende, eu venho aqui e falo também a minha parte, me ouça. Porque na verdade foi isso que eu fiz naquele dia, interrompi uma mesa, antes do debate final. Uma das mulheres da mesa, que é uma chata, ela ficou bem incomodada, porque ela achou que o debate ia acontecer depois, mas ninguém do público quis voltar pro debate depois da performance, entendeu? E não rolou e ela ficou meio brava, essa lara, uma chata, uma chata mesmo (risos). Então foi assim, que bom quando você consegue fazer uma coisa, é o lugar do incomodo ne...

Ruth: Outra coisa que eu fiquei pensando assim, em como é pra você essa coisa do estar nua, assim, nem sei se faz sentido pra você essa pergunta, mas como é? Porque acho que é um processo também, ne...

Fernanda: Então, é interessante que até a Ângela e a Nádia tinham pensado nessa pergunta pro dia da entrevista que não deu tempo... A Ângela tinha perguntado assim: como eu me sinto quando eu tiro a roupa e fico nua na frente das pessoas? Que não é bem essa pergunta, que eu acho que você tava falando numa forma mais global um pouco, ne. Mas assim, ó, primeiro eu queria te contar que quando lá eu era jovem, e cantava no coral da UEL, e tocava na orquestra, e tinha o pessoal do Proteu fazendo teatro, que eu via sempre que eu ia pros ensaios, é... acho que chegaram a me convidar pra entrar no grupo em uma determinada hora, ou eu pensei, não sei bem como é que foi isso. Mas tinha essa ideia de entrar no Proteu pra fazer teatro. Mas aí eu assistia as cenas do ensaio de Bodas de Café, e aí, eles ficavam nus, ne, acho que a Fernanda, a Carla Araújo, sei lá, não lembro. E eu lembro de eu pensar isso, nossa eu não vou entrar no Proteu, eles vão querer que eu tire a roupa, eu nunca vou fazer isso em público. Subir num palco, tirar a roupa, eu não podia nem pensar, eu achava um horror. Aí eu ia assistir, eu achava superlegal, quando eu via o Proteu, e aí a Fernanda Coelho especialmente eu lembro, do ZY Londrina eu acho, que ela faz uma cena que ela tá nua e a Fer sempre foi redondinha, era uma coisa que eu gostava de ver, que eu achava o máximo a coragem dela. Mas eu achava que eu nunca ia fazer aquilo, entendeu, realmente eu tinha uma visão super careta. Acho que foi um processo ne. Aí a outra coisa a respeito disso, é que ao mesmo tempo eu tenho uma crítica grande, que aí já não é isso, de um problema meu, mas uma crítica de quando o nu é muito gratuito, eu acho que ele sempre tem que ter um sentido, e eu acho que isso sempre foi uma coisa assim, que me pegou na crítica a alguns trabalhos, assim. Porque eu acho que tem momentos que o nu é gratuito demais, e aí tem uma coisa, não é bem da exibição, mas uma coisa do corpo, que também se coloca nessa situação que se coloca nessa situação de ser um corpo consumível, ne. Que aí essa é uma questão, assim, que eu sempre pensei, tipo, também não entregar esse corpo pros machistas idiotas que querem me consumir. Claro que eu to entregando um corpo que eles não querem. Então nesse sentido é que eu vejo a potência ali de eu ficar

nua. Então... eu acho que talvez se eu for pensar bem, os primeiros trabalhos que eu fiquei nua... ah, foi lá nos Autorretratos Nus no Rio de Janeiro, então aí, é esse momento. Acho que é esse momento que eu tenho que pensar. É... O primeiro autorretrato foi com roupa, né, aí na verdade foi uma provocação do Pedro Vasquez fazer o autorretrato nu... deixa eu ver... Será que foi dele? Não sei se foi dele, a proposta de fazer o autorretrato sim era dele, eu fiz o primeiro de roupa eu não sei bem por que que eu resolvi me desnudar, não sei, nem... não tenho bem uma lembrança, do porquê que eu tirei a roupa para fazer o outro autorretrato. Mas quando eu fiz as primeiras fotos, eu senti um incômodo muito forte quando eu vi as fotos, tanto que esses Autorretratos Nus no Rio de Janeiro eu só fazia quando eu tava... as colagens... eu só fazia quando eu tava sozinha em casa, eu tinha muita vergonha, vergonha de olhar esse corpo de mostrar isso que eu tava fazendo. Então eu comecei a fazer porque era um... eu tinha esse exercício do curso que eu tava fazendo, que era o autorretrato, eu não parei de fazer aquilo, eu simplesmente podia ter abandonado, mas eu não parei e aquele corpo me incomodou muito então eu resolvi que eu ia recortar o que não me agradava. Você vê que já tinha ali essa coisa de olhar e não agradar né. Também tinha um pouco da qualidade das fotos que era ruim, porque eu tinha posto a foto numa... a câmera pendurada na janela, então assim, o quarto era escuro, não tinha uma iluminação adequada, e o resultado final da qualidade era ruim. Então assim, a colagem foi uma forma que eu encontrei para maquiar essas fotos. Eu falei, ah, vou recortar o que tá ruim, comecei a recortar mas esse processo de recortar o corpo foi muito forte, recortar aquele corpo sabe, tirar, mesmo que fosse tirar o fundo da frente... e aí esse processo mexeu comigo. Eu comecei a recortar e a ideia até era meio que fazer uma plástica, tirar as coisas que me incomodam no corpo. E aí eu podia ter feito uma plástica escondendo esse corpo ali. Mas quando eu comecei a recortar, eu também não quis jogar fora as partes que eu tirei, e eu comecei a guardar isso numa caixinha e quando eu tava sozinha em casa eu abria a caixinha mexia, e eu resolvi compor aquele corpo com todos os fragmentos que eu tinha, de toda forma eu não joguei fora os incômodos. Por esse meio a Madonna foi fazer um show lá no Rio, e aí saiu aquela foto dela no jornal, que aí eu cortei também a Madonna e picotei o trabalho dela né, o corpo dela e deformei ali... então meio que uma vingança né, aquele corpo perfeito, maravilhoso da Madonna e ali... o dia de mostrar esses trabalhos aí assim... eu fui fazendo tudo escondido né, em casa. E depois eu tive que ir na Xerox do Brasil para ampliar essas fotos, os trabalhos, e aí já tinha essas pessoas ali que me ajudaram a fazer, que viram né. E aí eu tinha que mostrar isso lá um dia para Pedro Vasquez e para turma né, porque era uma turma. E eu fui muito envergonhada, assim, para mostrar esse trabalho, mas quando ele abriu na mesa o Pedro foi um cara assim que me deu um retorno muito incrível assim, e ele gostou muito, imediatamente, ele já era um cara, se pensar nas coisas que ele mostrava do Anni Michaels, que é um fotógrafo que entra com muito texto em cima das fotos, também era um trabalho muito autoral... ele trouxe umas figuras assim, sabe. Então para ele fez muito sentido ele falou, nossa, isso é incrível, o que você fez ele adorou. E aí ele fez uma leitura ali daquela série, que então me deu uma força assim para mostrar, mas eu usei, apesar de eu ter feito essa... usado tudo desses fragmentos, eu fiz aquela... aquela sobreposição com aquele lenço de papel e cola branca, que dá aquele véu em cima das fotos, entendeu. Aí eu ampliei isso grande, e quando eu cheguei aqui, que eles me convidaram para expor no Ouro Verde aquele trabalho, e eu botei na parede eu entendi a veladura, sabe? Talvez quando eu realmente vi a exposição, eu entendi o que eu tava falando disso tudo. W que ali eu ainda tava tentando encobrir um pouco o corpo, que era um corpo que

queria se mostrar e ser livre, entende, eu acho isso assim. Eu acho que o nu é essa coisa desse corpo querendo falar que ele... que ele existe entendeu? Eu existo, sabe, o meu corpo é esse é um corpo real, um corpo possível um corpo que importa, ne se for pensar nas palavras que hoje todo mundo fala. Mas é isso entendeu, era uma coisa de eu ocupar, realmente. E daí, desse trabalho surgiu a Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, que ali já é um trabalho contundente, que aí eu já mostro mesmo, e ali eu também entendi que eu não tava falando só da minha questão, mas da questão das outras mulheres, ne. De uma forma geral, das mulheres. No Corpo-Reconstrução isso vai pra diversidade, que aí eu já tinha passado pelos cegos, e tal. Eu entendo que é muito mais do que isso ne. Então assim, pra mim, quando eu faço, aí respondendo à pergunta da Ângela, que de como é quando eu tiro a roupa, porque o sentido é esse que eu te falei. De uma conquista, talvez, de mostrar esse corpo proibido, inadequado, que é um corpo que não tá correto, que não pode se mostrar, porque é isso. Mas, é... quando eu faço as performances, aí o que eu sinto, né, que eu também acho que é importante. Primeiro de tudo uma liberdade enorme, de sentir o vento batendo na minha pele, sabe. Isso é uma sensação muito prazerosa que eu tenho quando eu tiro a roupa em público, me mostro, me abro, e aí eu sinto aquele vento no meu corpo. Isso pra mim é uma sensação muito boa, entendeu? Depois, eu me divirto um pouco olhando as pessoas me olhando. Porque tem as diversas reações. E aí isso pra mim, como isso que eu te contei do Foto Rio, é legal, sabe, sambar na cara da sociedade, quando você olha aquelas pessoas... então por exemplo, no MASP, que eu fiz na abertura da exposição, ne, fiz sem avisar o Ricardo nem ninguém, claro. O pessoal do MASP não sabia que eu ia fazer. E um dia eu falei pro Ricardo, antes da exposição: ah, eu to pensando umas coisas pro dia da abertura, e ele falou, não me conte, faça. Aí eu falei, então é isso. Então combinei com a Mavi, com a Glamour, com o Eidglas, com as pessoas que iam estar ali comigo, falei pra eles, se algum de vocês quiser ir ali posar comigo, tira a roupa. A Glamour foi, ne. E qual que era a minha ideia, eles tão me vendo na parede, tão achando tudo lindo, tá muito domesticado. Eu quero saber qual vai ser, na hora que eu tirar a roupa na frente dos trabalhos. Um: o Museu vai me prender? Ia ser muita hipocrisia, entendeu, mandar um segurança me controlar ali, eu tô na parede, agora não posso estar aqui pessoalmente. E o público que tá vendo isso aqui? São Paulo, aquela bolha, aquela elite... então foi muito interessante. E desse dia foi que eu comecei a fotografar a performance. Porque quando eu tirei a roupa, assim, era uma sala enorme, tinha, sei lá, umas duzentas pessoas, um salaõzao lotado de gente, com a coisa rolando ali da abertura, e quando eu tirei a roupa, comecei a tirar a roupa, no meio da coisa rolando, foi fazendo um silêncio. Foi fazendo um silêncio, sabe, e eu ouvi um zumzumzum que passou, de boca em boca, e de repente fez aquele silêncio sepulcral, e eu só via as pessoas me fotografando, todo mundo, virou um frisson, todo mundo me fotografando, com o celular... aí tinha lá um fotógrafo que tava fotografando a exposição, que imediatamente já quis me fotografar, e me chamou na frente dos trabalhos da... como é que é o nome dela? A Marina Abramovic, o trabalho dela tava do lado do meu, né, então ele pediu pra ficar na frente do trabalho dela. Eu fiquei até meio brava, no dia, assim, que ele ficou querendo, é... controlar a foto, sabe? E eu tava posando ali pro Luciano, que eu já tinha combinado que era ele que ia fotografar. Mas depois foi legal, até, que ele fez a foto. E... então assim, naquele momento eu falei assim, cara, eu queria fotografar essas pessoas. Sabe? Porque eu vi a reação do público, aqueles olhares curiosos, que querem te devorar um pouco, sabe (abaixa o tom de voz): olha ta acontecendo... E fez aquele silêncio assim, era muita gente e fez aquele silêncio... só ouvia os celulares sabe... aí desse dia em diante eu comecei a fotografar a

performance. Em geral pego o celular e fotografo um pouco o público, eu falo que é pra devolver um pouco esse sentimento de você estar posando, devolver um pouco essa coisa de você fazer o outro... e as pessoas ficam bem intimidadas. Nesse dia, lá, que eu fiz no Foto Rio, as pessoas, elas não entendem muito eu querer fazer essas fotos, sabe, e fotografá-las, o público fica sempre um pouco incomodado quando eu fotografo eles. Isso, que é um pouco que o Bavar fala, de devolver o seu olhar pro outro. Então assim, é isso, esse olhar fotográfico, essa coisa da curiosidade, do voyeur, tudo isso me interessa nessa performance. E eu ficar nua tem a ver com isso ne, por que tudo é o que? É um estranhamento com aquele corpo que tá fora do padrão e tá nu, só isso. Não tem nada na Natureza da Vida... isso é uma coisa que eu gosto dessa performance. Ela é só isso. Ela não é, tipo assim, a Grassa Crua já tem toda essa... tudo bem, é super incrível, ne. Mas a Natureza da Vida ela é uma coisa muito simples, é uma ação muito simples, as vezes muito rápida. Mas ela é da essência do que eu quero falar, esse tanto já é tudo. Então eu acho que principalmente essa coisa do nu, para mim, tem a ver com isso, sabe, com esse corpo se libertar e poder existir simplesmente assim. E que eu acho que na Grassa Crua, talvez hoje em dia eu penso, eu nem precisaria me desnudar necessariamente, entendeu, porque eu acho que a ação do banquinho é o principal. Assim é só porque quando a Natureza da Vida acontece ela parece um fechamento, então ela cria uma ruptura daquela ação e ela abre para aquela outra que depois se modifica, que é a quebra do banquinho né. Ela é mais como uma passagem, mas aquele nu ele não tem necessidade de existir, eu podia levantar, de calcinha e sutiã, entendeu fazer a Natureza da Vida, vestir o roupão e sair ... e voltar e quebrar o banquinho. Então eu acho que o nu, necessariamente, ele não tem que existir... sempre, entendeu? Ele não precisa, mas no caso, pelo choque desse corpo que se mostra por ser um outro. Um corpo negado né, abjeto mesmo. É muito forte né, Ruth, na realidade eu acho que cada vez eu tenho mais consciência assim, do quanto realmente esse olhar para o corpo gordo é um olhar da abjeção mesmo assim, sabe.... eu acho que cada... Eu sei né, claro, disso, eu sei, eu sinto no meu corpo, mas cada vez eu sei mais disso sabe, por que... poderia ser um olhar do nu, o nu não é nada né, entendeu, não é nada ele é um corpo simplesmente como todo corpo é todo dia. A gente é assim, todo mundo fica nu, não entendo o espanto, eu tenho dificuldade para entender um pouco o espanto com o nu, que é uma coisa que pega em todos os sentidos. Mas quando você tem um corpo nu que é dentro do padrão, aí ele vira esse objeto de consumo, então...tem o: ai que absurdo o nu, mas tudo bem, é um corpo tão bonito, eu vou consumi-lo. Agora quando o corpo ele é fora do padrão então ele não pode se mostrar não pode nem existir na realidade.

Ruth: Você sabe que você falou nada dessa força eu lembrei eu acho que em 2018, antes de eu pensar o projeto do doutorado eu ia muito naquele bar Magnólia, sabe, da Alexandra. E a Alê é uma mulher gorda né, as duas são mulheres gordas. E eu lembro que eu tava sentada tomando uma cerveja assim e falando, que eu tinha terminado o mestrado e tava pensando no doutorado, eu tô querendo pensar um pouco dessas coisas do ser uma mulher gorda... e ela começou a contar diversas coisas que acontecem com ela, e que é muito comum assim né, das pessoas se sentirem nojo, acharem que ela é suja, e como que isso é forte né, assim e aí esse corpo se mostrar? como assim? Ele tem que esconder... e eu fiquei pensando nisso, o Quanto que é forte também essa ideia de higienização... que acho que eu conectei agora com quando você tava falando do Bosque, da cidade, e é isso a cidade tem que

ser limpa o corpo tem que ser limpo desde um certo padrão. Enfim, como que isso atravessa a gente muito... Intenso.

Fernanda: É... um pouco eu acho, também desse meu sentimento, tem a ver com isso desse meu sentimento de não querer quebrar o banquinho que eu falei e de querer fazer uma coisa só propositiva, afirmativa, como eu dizia. Mas eu acho... pensando aqui assim, que tem uma coisa ali, porque eu sempre fui uma pessoa que nunca quis incomodar. Eu tenho isso muito forte, entendeu. Então é claro, que porque eu me sentia um incômodo. Então eu sempre fui aquela pessoa que eu... piso leve sabe, eu não grito... a Karen até diria o contrário tá (risos), mas isso que eu te contei do grito ele não sai com força entendeu. E aí quando eu fui lá pro pós-doc, eu ficava na casa da Raquel. W a Raquel, ela me deu um lugar, um quartinho que é o escritório do Gesser, pra dormir. E aí tinha um sofazinho, eram dois sofazinhos que ela tem que eles encostam, eles viram uma cama de casal. E aí na primeira vez ela juntou os dois, mas o quarto ficou muito apertado, sabe. E eu não me movo na cama, quando eu deito, do jeito que eu deito eu acordo. E... então na segunda vez que eu voltei eu falei: não, Raquel, não precisa montar, deixa um sofazinho só, olha só, eu só durmo em um, eu nem vou no outro. Eu expliquei isso pra ela, do jeito que eu deito, eu durmo e eu acordo, eu não me movo, eu não chuto, eu não viro, se eu for virar eu acordo, entendeu... Aí isso foi uma coisa que depois a gente conversou muito... Quer dizer, é um corpo que é um corpo que é tão contido, que nem dormindo eu relaxo. Tanto que muitas vezes, e ainda hoje, eu acordo com o braço doendo, os dois braços, porque eu fico reta na cama. Eu não quero incomodar... você entende como isso é forte, é uma coisa da vida, assim, eu não sei... com tudo que eu faço eu não consigo me libertar disso entendeu. É difícil para mim... hoje talvez eu me espalhe um pouquinho porque a nossa cama um pouquinho maior, e o máximo que eu faço é abrir as pernas, e dormir com a perna meio aberta, mas sabe, por que que eu não me espalho? É um corpo que não relaxa, ele tá sempre contido. E aí eu acho que tem a ver com isso, eu não quebrar o banquinho, entendeu. Esse corpo que é contidinho, que sempre... uma das primeiras aulas que eu fiz lá com a Cris que eu lembro que eu fiquei toda feliz, que ela falou comentou isso, que ela mandou todo mundo caminhar pela sala e aí depois ela pedia para cada um caminhar e quando ela mandou eu caminhar ela falava: 'gente que leveza esse corpo Olha como pega... Pisa leve ela'... falando dessa relação do peso com a leveza, tal né. E eu nossa, achei o máximo quando ela falou isso. Mas depois com essa coisa da cama da Raquel eu fiquei pensando essa coisa do corpo, desse incômodo, e eu fiquei nossa, eu piso leve, não faço nem muito barulho eu sou uma pessoa... entendeu eu sei entrar esgueirada numa porta de um carro que tá meio entreaberto, meio fechado, eu entro sabe, eu sempre falava eu sou bailarina. eu entro mesmo que seja fininho, sabe, eu sempre achei isso o máximo. Mas hoje eu percebo que isso é uma coisa desse corpo contido, que não quer incomodar porque sempre se sentiu demais... grande demais entendeu. Um incômodo, um estorvo. Então, esse corpo que aprendeu, né, a ser leve... então eu acho que a Natureza da Vida, essa performance que é muito positiva tem um pouco a ver com isso, é até um pouco triste assim entendeu, quando eu constato isso assim, que eu não tenho essa força de talvez, ir lá e berrar alto. Mas, enfim, tá no corpo a gente não tem como...

Ruth: E o que eu pensei também que às vezes essas estratégias de poder quebrar, gritar elas são coletivas, né. Quando você fala, bom às vezes eu chego na hora de quebrar o banquinho eu já tô cansada, e me marcou isso, porque às vezes é isso, tantas coisas que a gente vai vivendo ao longo da vida, tendo que aprender né, não

atrapalhar não incomodar não fazer muito barulho, não falar o que você pensa né, pensando em mim agora também. Que às vezes precisa justamente desse... Desse outro, dessa força do coletivo, do outro que também enfrente seus próprios... suas próprias contenções né, suas amarras. E acho que a gente justamente isso que é uma das grandes potências né, descobrir que isso pode ser uma força coletiva também, que não precisa ser sozinha. Senão também é um peso muito grande para carregar também

Fernanda: Sim, que você tem que fazer sozinha por todo mundo né. Mas na verdade, no fundo, no fundo é fazer por mim mesma né. Mas é que tem certas coisas que são complicadas, assim, você conseguir vencer. Como isso que eu tô falando, assim, de me sentir esse corpo incômodo entendeu? Eu não sei se um dia eu vou deixar de ter esse registro, entendeu, de ser esse corpo que tem que pisar leve porque ele incomoda tanto, a presença... só a presença incomoda tanto sabe. E aí de alguma forma é uma forma que você realmente encontra uma estratégia para ter a tal da passabilidade né, entendeu, você ser um corpo que apesar de, você pode ser aceito. E é isso é realmente também nunca tive voz, entendeu, no próprio campo de trabalho meu... Uma sorte, por um lado, que eu fui para Universidade, porque ali é um lugar que eu podia me colocar e enfim né, tinha o conforto de ter ali um concurso atrás de mim, que ninguém ia me mandar embora, mas em compensação, Quantas coisas eu sofri ali, de nunca conseguir me posicionar mais firmemente entendeu, que os meus colegas... de não ser muito ouvida no departamento entendeu... das coisas que eu falava nunca serem importantes, né. E é isso, não sei... eu acho que tem coisas que talvez a gente nunca resolva né...

Ruth: mas eu acho que só da gente saber que elas estão aí eu acho que já é uma coisa importante...

Fernanda: É, e o trabalho me fez compreender tudo isso, né, entender isso tudo, e chegar ali conseguir realmente, assim, isso que para mim era um horror. Porque na verdade quando eu me penso jovem, eu era muito careta, eu era muito careta, realmente eu era muito careta, assim, entende, eu achava tudo um horror. E foi uma grande desconstrução, eu acho assim, entendeu, de conseguir realmente romper, e tal. Agora, vergonha eu não tenho nenhuma. E eu vou te falar, eu nunca tive vergonha de ficar nua na frente das pessoas. Isso é uma coisa que eu não tenho do meu corpo . E aí eu acho que isso tem a ver com a minha mãe, porque a minha mãe sempre foi uma pessoa que transitou pela minha casa nua, e passa na frente das janelas, e minha irmã sempre falou, ai que absurdo, e ela falava, 'se quiser ver, que veja', entende. Ela tinha essa naturalidade com o corpo, ela sempre falou, a gente tem que andar sem calcinha, não precisa andar de calcinha o tempo inteiro... sabe. A minha mãe tinha essa, assim, apesar da minha mãe ter várias coisas da formalidade, ela tem outras que são uns discursos meio feministas que ela nem sabe, porque ela mesmo fala que ela nem sabia o que era isso. Mas minha mãe trabalhava fora, nunca cozinhou, e ela falava pra gente essas coisas do corpo nu, e ela falava pra gente: não precisa casar, casamento não é meio de vida. Casamento não é meio de vida. Uma coisa que eu ouvi a minha vida inteira, desde criança. Então a minha mãe teve uma ação importante nesse sentido, de me mostrar que tinha outro caminho, e que o corpo... ela nunca achou... então tanto que quando eu falei pra ela que eu me sentia... (interrupção telefone). Onde eu tava, mesmo?

Ruth: Você tava falando dessa relação com a sua mãe, com o seu corpo, liberdade de...

Fernanda: Eu ia falar uma coisa e não me lembro o que é... mas é isso aí Ruthinha, é... não sei, eu ia falar alguma coisa o cara me cortou...

Ruth: Eu acho que podemos encerrar, hoje. Agradeço a generosidade de poder partilhar essas histórias todas...

Fernanda: Se não partilhar não tem sentido o que a gente tá fazendo, ne.