

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

BRENO DE CARVALHO GAMA

***CARNE E FALHA:
PINTURA, AUTORREPRESENTAÇÃO E ALTERIDADE QUEER***

Rio de Janeiro

2025

BRENO DE CARVALHO GAMA

***CARNE E FALHA:
PINTURA, AUTORREPRESENTAÇÃO E ALTERIDADE QUEER***

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
como requisito parcial para obtenção do
grau de bacharel em Pintura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Soledar

Rio de Janeiro

2025

AGRADECIMENTOS:

À minha mãe, por todo o carinho, compreensão e apoio ao longo da minha vida e nesse processo de conclusão de curso.

À minha avó Magda, pelas tardes de descanso e por sempre, desde pequeno, incentivar a minha escrita e criatividade.

A todos os professores e professoras que passaram pela minha formação até aqui. Sem a sabedoria e a dedicação de vocês, jamais teria evoluído tanto como artista e pesquisador.

Aos colegas e companheiros de ateliê, que me mostraram que a conversa, a troca e o convívio com outros artistas é também um grande professor. Que a Escola de Belas Artes jamais perca este espaço de troca e comunidade.

Aos meus amigos e amigas, em especial à Brenda, por sua força, companhia e incentivo. Onde me faltou fôlego, você respirou por mim.

Obrigado.

CIP - Catalogação na Publicação

d838c de Carvalho Gama, Breno
CARNE E FALHA: PINTURA, AUTORREPRESENTAÇÃO E
ALTERIDADE QUEER / Breno de Carvalho Gama. -- Rio
de Janeiro, 2025.
62 f.
Orientador: Jorge Luiz Dutra Soledar.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2025.
1. autorretrato. 2. corpo gordo. 3. identidade
queer. 4. pintura contemporânea. 5. abjeto. I. Dutra
Soledar, Jorge Luiz, orient. II. Título.



Universidade Federal do Rio de Janeiro Centro de
Letras e Artes - Escola de Belas Artes Departamento BAB -
Bacharelado em Pintura

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos **25 dias de novembro de 2025, às 13:00 horas**, na sala 100M do Prédio da Escola Belas Artes, Cidade Universitária, Ilha do Fundão/Rio de Janeiro, constitui-se em sessão pública a Banca Examinadora do Trabalho de Conclusão de **Breno de Camargo Gama, DRE** **119170041**, intitulado **"CARNE E FALHA: PINTURA, AUTORREPRESENTAÇÃO E ALTERIDADE QUEER"**. A banca foi composta pelos professores **Jorge Luiz Dutra Soledar (BAE/EBA)**, **Pedro Meyer (BAB/EBA)** e **Ana Clara Guinle (BAB/EBA)**. Após arguição e defesa, a Banca reuniu-se para avaliação final do TCC. Seguem as observações da banca:

Observações: A banca considera o graduando aprovado, destacando as qualidades plásticas e reflexivas da pesquisa, bem como expografia apresentada. Por fim, a banca destaca a relevância do tema e das práticas do formando, e recomenda-lhe a continuidade de seus estudos em âmbito de pós-graduação.

NOTA FINAL: 10

Orientador e Presidente da Banca: Jorge Luiz Dutra Soledar (BAE/EBA/UFRJ)

Examinadora: Ana Clara Guinle (BAB/EBA/UFRJ)

Examinador: Pedro Meyer (BAE/EBA/UFRJ)

Documento assinado digitalmente
gov.br JORGE LUIZ DUTRA SOLEDAR
Data: 27/11/2025 12:40:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br ANA CLARA BADIA GUINLE
Data: 28/11/2025 08:47:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br PEDRO MEYER BARRETO
Data: 01/12/2025 13:51:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

RESUMO

Este trabalho parte de minha produção artística para investigar a prática do autorretrato como campo de tensão entre corpo, identidade e linguagem pictórica. Em diálogo com artistas como Lucian Freud, Iberê Camargo, Francis Bacon e Vera Chaves Barcellos, e com referenciais teóricos como Julia Kristeva, Paul B. Preciado e Jack Halberstam, o trabalho propõe o autorretrato não como preservação do eu, mas como prática de dissolução e fuga da alteridade normativa. O processo articula o pictórico e o fotográfico, utilizando a manipulação digital como ferramenta para estudos de cor e composição. Um capítulo ensaístico aprofunda as dimensões políticas da patologização do corpo gordo, articulando gordofobia, sexualidade dissidente e a potência do fracasso queer.

Palavras-chave: autorretrato; corpo gordo; identidade queer; pintura contemporânea; abjeto

ABSTRACT

This work departs from my artistic production to investigate the practice of self-portraiture as a field of tension between body, identity, and pictorial language. In dialogue with artists such as Lucian Freud, Iberê Camargo, Francis Bacon, and Vera Chaves Barcellos, and with theoretical frameworks by Julia Kristeva, Paul B. Preciado, and Jack Halberstam, the work proposes self-portraiture not as a means of preserving the self, but as a practice of dissolution and flight from normative alterity. The process articulates the pictorial and the photographic, employing digital manipulation as a tool for color and compositional studies. An essayistic chapter deepens the political dimensions of the pathologization of the fat body, articulating fatphobia, dissident sexuality, and the potency of queer failure.

Keywords: self-portrait; fat body; queer identity; contemporary painting; abject.

Lista de figuras

Figura 1 - Breno Gama, <i>Autorretrato fazendo selfie</i> , 2020	3
Figura 2 - Breno Gama, <i>Autorretrato rosa</i> , 2022	4
Figura 3 - Lucian Freud, <i>Benefits Supervisor Sleeping</i> , 1995	5
Figura 4 - Lucian Freud, <i>Naked Man, Back View</i> , 1991-92	6
Figura 5 - Breno Gama, <i>Autorretrato violeta I</i> , 2024	8
Figura 6 - Breno Gama, <i>Autorretrato branco II</i> , 2024	9
Figura 7 - Breno Gama, estudo para autorretrato, 2024	10
Figura 8 - Iberê Camargo, <i>Auto-retrato</i> , 1984	12
Figura 9 - Breno Gama, <i>Autorretrato branco I</i> , 2023	13
Figura 10 - Iberê Camargo, <i>Mulheres</i> , 1986	14
Figura 11 - Breno Gama, <i>Autorretrato rosa II</i> , 2024	16
Figura 12 - Breno Gama, <i>Autorretrato rosa III</i> (díptico) 2024	17
Figura 13 - Francis Bacon, <i>Two Figures</i> , 1953	18
Figura 14 - Francis Bacon, <i>Autorretrato</i> , 1987.....	19
Figura 15 - Breno Gama, <i>Autorretrato violeta II</i> , 2024	20
Figura 16 - Breno Gama, <i>Estafermo</i> , 2024	21
Figura 17 - Breno Gama, <i>Orelha I</i> , 2024	22
Figura 18 - Breno Gama, <i>Orelha II</i> , 2024	23
Figura 19 - Breno Gama, <i>Orelha II</i> , 2024	24
Figura 20 - Breno Gama, <i>Orelha II</i> , 2024	24
Figura 21 - Breno Gama, <i>Orelha III</i> , 2024	25
Figura 22 - Breno Gama, <i>Orelha III</i> , 2024	26
Figura 23 - Breno Gama, <i>Orelha III</i> , 2024	27
Figura 24 - Vera Chaves Barcellos, [sem título], série <i>Cadernos para colorir I</i> , 1986	29
Figura 25 - Vera Chaves Barcellos, [sem título], série <i>Cadernos para colorir I</i> , 1986	30
Figura 26 - Breno Gama, estudo para <i>Autorretrato rosa II</i> , 2024	31
Figura 27 - Breno Gama, <i>Autorretrato rosa II</i> , 2024	31
Figura 28 - Breno Gama, estudo para <i>Involutório</i> , 2024	32
Figura 29 - Breno Gama, <i>Involutório</i> , 2024	32
Figura 30 - Breno Gama, <i>Câmara</i> , 2024	33
Figura 31 - Breno Gama, <i>Câmara</i> , 2024	34
Figura 32 - Breno Gama, <i>Furos I</i> , 2024	35
Figura 33 - Breno Gama, <i>Furos III</i> , 2024	36
Figura 34 - Breno Gama, <i>Furos IV</i> , 2024	37
Figura 35 - Breno Gama, <i>Furos V</i> , 2024	38
Figura 36 - Breno Gama, <i>Furos VI</i> , 2024	39
Figura 37 - John Waters, <i>Pink Flamingos</i> , 1972	51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
-------------------------	----------

Capítulo 1 - Autorretratos: reflexões sobre autorrepresentação no pictórico e no fotográfico, diálogos com artistas

1.1 - Primeiros autorretratos: um corpo desenterrado	2
1.2 - O corpo como material, artefato e jazida: diálogo com Lucian Freud	4

Capítulo 2 – Autorretratos em fuga

2.1 - Autorretratos em fuga do “outro”: diálogo com Iberê Camargo	10
2.2 - Autorretratos em fuga do “eu”: diálogo com Francis Bacon	17

Capítulo 3 - Fotografia e manipulação digital como prótese: diálogo com Vera Chaves Barcellos

28

Capítulo 4 - Ensaio

40

4.1 – Identidades doentes	41
---------------------------------	----

4.2 - O comer Indulgente	45
--------------------------------	----

Considerações finais

58

Referências bibliográficas

59

Referências cinematográficas

61

Referências webgráficas

61

ANEXO A – Exposição Individual

62

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce de um corpo. De um corpo que tenta se formular através da imagem e da pintura e, ao fazê-lo, se reconfigura. Que carrega as marcas do olhar alheio, o olhar que pesa, que mede, que define o que é excesso, o que é falha, o que deve ser corrigido. Um corpo que, ao mesmo tempo, insiste em permanecer matéria, carne e presença.

Esse trabalho surge do entendimento de que falar da pintura era, inevitavelmente, falar de mim. A cada tentativa de representação, algo se desfazia: a fisionomia, a cor, o contorno. A pintura passou então a ser um campo de disputa entre o que vejo e o que me escapa, entre o desejo de fixar e o impulso de desfazer. A partir dessa experiência, o autorretrato tornou-se menos uma forma de preservação e mais uma maneira de desentendimento, uma forma de habitar o erro, o inacabado.

Mas falar de mim é também falar de uma carne socialmente considerada em excesso, em algum sentido indisciplinada. Tomar o próprio corpo como matéria é, neste sentido, um gesto político e afetivo: uma tentativa de formular outra visibilidade possível, que não busque a reparação ou a aceitação, mas que afirme o desconforto como campo de criação.

Entre o pictórico e o fotográfico, entre o digital e o manual, o processo de autorretrato se faz ao escavar, reformular e fundir novamente a carne em tinta. Em diálogo com artistas como Lucian Freud, Iberê Camargo, Francis Bacon e Vera Chaves Barcellos, e com autoras e autores como Julia Kristeva, Paul B. Preciado e Jack Halberstam, busco compreender a pintura como espaço de tensão entre corpo e linguagem, onde identidade e figuração não se fixam, mas se expandem.

Este trabalho é, portanto, uma tentativa de lidar com aquilo que não cabe: com o excesso de matéria e de sentido, com o que sobra e o que falta. É sobre o gesto de pintar como forma de existir e, ao mesmo tempo, de desfazer-se. Sobre o corpo que insiste em falar mesmo quando a fala é pintura, falha e carne.

Capítulo 1 - Autorretratos: reflexões sobre autorrepresentação no pictórico e o fotográfico: diálogos com artistas

1.1 - Primeiros autorretratos: um corpo desenterrado

Ao iniciar no curso de Pintura, a prática de desenho copiando naturezas mortas de artistas clássicos, tentando dominar o carvão e o claro e escuro e as proporções, me fizeram ter nesse período de certa forma algum apego pela virtuosidade artística. Não porque achava (ou ache) necessário para um pintor bem sucedido possuir habilidades numa pintura de teor mais academicista ou naturalista, e nem isso foi-me imputado por nenhum professor, mas foi nesse contexto onde decidi me dedicar ao meu primeiro autorretrato no curso, ***Autorretrato fazendo selfie*** (fig. 1). Mesmo tendo muito pouca experiência como pintor, visto que estava em meu segundo período, cedi justamente a esse apreço virtuoso. Já me interessavam muito as pinturas de Rembrandt, e achei que seria interessante ter retratos meus como esse ao longo dos anos. O resultado foi bem questionável para seus fins, mas estabeleci para mim que tentaria fazer um

Freotri aatlog ucomm toem esptoe mumaias vtaerzd pe oqru aen, os,e mco iisdæ iqau oeu n
ruansccau nchuom pprroi.n to, e com o prazo apertado
para uma disciplina, que lembrei-me de que não fazia nenhum autorretrato há quase dois anos. Simplesmente fotografei-me distorcendo meu rosto com a mão, editei a foto aplicando uma espécie de filtro rosa e comecei a pintura. ***Autorretrato rosa*** (fig. 2) foi um retorno - falho, em algum sentido - a essa empreitada pretensiosa de um pintor em início de formação. Considerando a pintura ainda inacabada, levei-a mesmo assim para a entrega da disciplina devido à falta de tempo. Aos poucos, convenci-me de que havia ali algo de interessante, pude compreender que seu interesse se dava justamente no entorno dessa desprestiosidade e incompletude. Em ***O gesto inacabado*** (2006), Cecília Almeida Salles explora o tema do polimento no processo artístico como algo nem sempre positivo:

Alguns artistas criticam o momento de parada das obras de outros criadores. Byron (citado por EISENSTEIN, 1961) diz que Campbell corrigia demais. Nunca estava satisfeito com o que fazia; suas melhores coisas foram estragadas pelo polimento - a veemência do esboço é jogada fora. Tal como acontece com os quadros, os poemas podem acabar muito retocados. (Salles, 2006, p. 80)



Figura 1 - Breno Gama, *Autorretrato fazendo selfie*, 2020, óleo sobre papel paraná, 59 x 42 cm.

Através desse momento pude também compreender que minhas tentativas anteriores de burlar o anatômico e o humano, perpassavam com efeito numa tentativa de entender (e talvez ainda mais - de desentender) minha própria anatomia, minha própria imagem, minha própria humanidade. Somente a partir da pressa, de um trabalho feito à véspera, onde o descaso e o descontrole me foram em algum nível concedidos, que pude começar a visualizar outros caminhos pictóricos e poéticos.

Deu-se então o início de um autocentramento em minha poética. Assim como se encontra uma tinta meio envelhecida esquecida dentre os materiais, desenterrei da poeira meu próprio corpo. A vivência homossexual e suas relações com uma corporalidade estranha e desumanizada já estavam postas a mim e continuaram sendo importantes. Minhas referências em pintores como Francis Bacon, que possui obras que parecem refletir constantemente a carne e a violência em conjunto à sexualidade pareciam estar em concordância com esses temas. Mas, a partir disso, precisei confrontar mais diretamente a questão de viver num corpo maior, e as implicações dessa carne - talvez em excesso -, a sexualidade desse corpo, minhas relações com o mundo, a questão da doença e da inadequação e a representação na pintura.



Figura 2 - Breno Gama, *Autorretrato rosa*, 2022, acrílica sobre tela, 24 x 18 cm.

1.2 - O corpo como material, artefato e jazida: diálogo com Lucian Freud

Fayga Ostrower parece entender a materialidade nas artes não como “[...] um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é” (2001, p. 33). A matéria parece ganhar nesse contexto a possibilidade de não ser somente física, podendo habitar também no campo do simbólico. Isso porque Ostrower parece considerar que obras artísticas se encontram no campo da linguagem e “[...] não se conclui que a linguagem em si seja subjetiva. Ela é objetivada como ordenação essencial de uma materialidade” (Ibid., p. 37).

“A matéria vem interligar-se, de partida, com um contexto histórico que a caracteriza quanto a finalidades e formas. A simples existência de uma matéria usada pelo homem diz respeito a todo um conjunto de fatores sociais” (Ibid., p. 40). Aqui, a autora parece estar falando mais diretamente sobre o material físico em si (o bronze), mas no contexto das formulações da linguagem pictórica, talvez possa-se dizer que a matéria física e a matéria simbólica tenham certa confluência, dadas as suas “finalidades e formas”, como nos artefatos encontrados de bronze.

A partir disso, podemos entender que, se a matéria não é simplesmente física, a imagem que olhamos e que representamos talvez seja também, nesses casos, matéria. Podemos então considerar o próprio corpo do modelo - sendo do próprio artista ou não - como matéria, e a

expressão dele na representação como matéria de linguagem. Matéria a ser formulada tanto na linguagem pictórica quanto aqui, no texto. Um mesmo corpo pode exigir - a depender do contexto e de quem pinta - uma determinada formulação de seus materiais para essa ou aquela finalidade.

Aqui podemos estabelecer uma conversa com Lucian Freud e a corporalidade de suas figuras. Essas que muito além de representar muitas vezes um corpo não idealizado, operam uma representação com muita matéria, carnação. Ao representar esses corpos não-ideais, a pintura parece exigir esse ganho de massa, um peso e uma espessura diferentes. Nessa atitude que parece desvelar-se na representação da corpulência, tanto em Lucian Freud quanto em meu trabalho, o corpo ganha engruvinhamentos, texturas da própria tinta, para compor uma carne de aspereza macilenta, diferente de uma suavidade lisa e civilizada. É como se a própria superfície tivesse fome, como se somente as velaturas e as transparências de uma pintura acadêmica não fossem suficientes para dar conta. Como se o molho aguado que se mistura à tinta fosse para o pintor um caldo ralo que se come em hospitais.



Figura 3 - Lucian Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, óleo sobre tela, 198 cm x 190 cm.

Em meus trabalhos, como *Autorretrato Branco II* (fig. 6) e *Autorretrato Violeta I* (fig. 5), essa necessidade de matéria é mais explicitamente colocada na representação. No primeiro, uma grande quantidade de tinta e tinta espessa com cera de abelha foi aplicada na tela. No segundo foi também utilizada tinta em grande quantidade e tinta espessa com cera, mas primeiro

foi empregada uma preparação com papel machê em diversos pontos da superfície, proporcionando ainda mais corpo e tridimensionalidade à obra. No entanto, essa exigência matérica que digo a representação pedir nesses casos, essa “fome” que descrevo, parece-me totalmente engendrada de cultura. As pinturas de Peter Paul Rubens, por exemplo, aplicam sob esse mesmo tipo de corpo representado a leveza e a veludossidade que pareciam caber em seu tempo. Suas musas “rubenescas” eram como que feitas de nuvem, não massas carregadas de voracidade por matéria.



Figura 4 - Lucian Freud, *Naked Man, Back View*, 1991-92, óleo sobre tela, 183,5 x 137,5 cm.

Mas, se me deparo com a necessidade de representar meu próprio corpo, só posso, portanto, trabalhar nos limites de sua materialidade. E o que essa materialidade pode nos informar? O que informa o meu corpo? Ao nos depararmos com artefatos feitos de bronze, como narra Ostrower, podemos também fazer sobre eles diversas perguntas e assumir uma série de coisas:

Vejamos o bronze, por exemplo. Sua existência pressupõe um tipo de mineração, de cobre e estanho, alguma metalurgia, incipiente que seja, para fundir a liga de bronze, processos técnicos de moldagem que incluam moldes de barro, fornos ou, eventualmente, mais requintadas as técnicas da “cera perdida”. (Ibid., p. 40)

A pintura, tomando o corpo como material, torna-se talvez uma espécie de metalurgia, “incipiente que seja” (Ibid.). No retrato, o corpo pode ser como que extraído da pedra, esmagado em pedaços menores, amolecido como em um vaso de fundir, e jorrado como se em novos moldes, novas formulações. O corpo no retrato se explicita como um objeto a ser cortado, reconfigurado, martelado e lapidado, seus restos capazes de serem refundidos.

No processo de autorretrato, esse corpo é um material que pode ser tanto artefato, quanto ferramenta escavada e redescoberta, quanto jazidas de cobre e estanho a serem minerados e fundidos; o próprio corpo torna-se tão essencial quanto qualquer tubo de tinta, pincel ou espátula de aço maleável. Passa a tratar-se do material cujas jazidas que possuo me permitem extrair, dos artefatos de mim que posso derreter e reformular, material bruto, veios de mineral e objeto final se misturam, parece mais inesgotável e vitalício do que qualquer outra ferramenta ou material. O que Lucian Freud fez em relação aos corpos dos modelos que representou, pode-se dizer estarem no campo do intercâmbio, “pois nem sempre há minérios onde foram achados objetos de bronze” (Ibid., p. 40). Se me encontro com a necessidade de me retratar, e se tomo meu corpo como matéria,

talvez seja preciso tentar elaborar com qual material estou lidando. Perguntar-me o que esse corpo e a sua representação pressupõem e afirmam, assim como Ostrower pressupõe sobre o bronze. Entraremos nas questões políticas e sociais da representação do corpo gordo sob uma visão *queer* um momento mais tarde neste trabalho.

Primeiro, no entanto, é importante lembrar como essa elaboração se deu na prática, tanto na pintura, quanto nos processos anteriores a ela; reconhecer que não se tratou de um caminho totalmente consciente, e que apesar da relação direta entre minha poética e marcadores sociais, é também possível e talvez preciso discutir sobre o processo, a representação e como o diálogo com outros artistas foi de suma importância nessa elaboração, em que passei a utilizar fotografia e programas de edição como procedimentos e dispositivos de experimentação da minha própria imagem; reconhecer que tudo isso está envolto em diálogos com outros artistas e obras de arte.



Figura 5 - Breno Gama, *Autorretrato violeta I*, 2024, acrílica, papel machê, pregos e óleo sobre tela, 50 x 70 cm.



Figura 6 - Breno Gama, *Autorretrato branco II*, 2024, óleo e acrílica sobre madeira, 80 x 60 cm



Figura 7 - Breno Gama, estudo para autorretrato, 2024, acrílica e óleo sobre tela, 46x38 cm.

Capítulo 2 - Autorretratos em fuga

2.1 - Autorretratos em fuga do “outro”: diálogo com Iberê Camargo

Historicamente, o retrato possui uma relação com uma necessidade humana de se preservar de alguma forma a pessoa retratada. Falando de André Bazin, Ligia Benevides parece entender uma relação do retrato com as técnicas de mumificação, e que de alguma forma foi o retrato e posteriormente a fotografia que de alguma forma pode ter suplantado tais técnicas. (Benevides, 2016, p. 9)

Em concordância com isso, em seu texto ***“Sou, então, pintura”: em torno de autorretratos de Iberê Camargo*** (2009), Lucia Teixeira narra a lenda difundida por Plínio, o Velho, sobre a origem do primeiro retrato: na lenda, a filha de um oleiro, apaixonada por um

jovem que iria para o estrangeiro, traça numa parede o desenho da sombra da face do jovem; posteriormente o pai teria aplicado sob o desenho argila, para confeccionar-lhe um molde de barro do rosto decalcado. Partindo dessa lenda, a autora entende que “o retrato se insurge contra a ausência e se afirma como a contraparte do esquecimento, ganhando poder de evocação” (Teixeira, 2009, p. 124).

Seguindo para os autorretratos, a autora diz que foi a indústria do vidro, responsável pelo aprimoramento na fabricação de espelhos, que parece ter consolidado o gênero a partir do século XV. (Ibid., p. 126). A relação do autorretrato com o espelho se dá muito além de seus usos no processo de pintura: o autorretrato produzido pelo artista fornece também uma possibilidade de alteridade. Para a autora, esta é “incorporada à tela que se nomeia auto-retrato, desfaz-se como inverso, torna-se um rosto possível, um eu possível” (Ibid.). Nesse entendimento, o autorretrato tem a possibilidade de tornar-se um duplo daquele que o olha, assim como o espelho.

Em meu processo, talvez haja um interesse em distender o que é mais comumente estabelecido como autorretrato. Tradicionalmente os autorretratos envolvem composições que apresentam rosto e busto, onde essa relação com o espelho é mais explícita. Em diversos de meus trabalhos, no entanto, apresento partes do corpo, entre a figuração e a abstração também como autorretratos. Um exemplo mais claro disso está em *Autorretrato rosa III* (fig. 12), onde tomo como referência imagens modificadas digitalmente dos meus peitos.

Lucia Teixeira parece também entender que, frequentemente, os pintores que retratam a si próprios obscurecem-se, falseiam sua própria imagem para diversos usos e efeitos. Na pintura, diferente do que é normalmente o espelho, não há uma obrigatoriedade de se construir uma alteridade inteligível e compromissada com a realidade.

Mentia o Leonardo que se retratava muito mais velho, para figurar como o sábio que gostaria de legar como imagem ao futuro; mentia o Rembrandt de baixa estatura ao se monumentalizar nas pinturas, mentia Bacon quando apagava o rosto que lá estava, mentiram todos, para nos iludir, nós que queríamos tanto saber exatamente como eram, de que cor eram seus olhos, quantas rugas tinham na testa, de que modo seus braços pendiam sobre o corpo. (Ibid., p. 127)

Quando uso a pintura para distender o tema do autorretrato, tento deslocar ainda mais essa relação entre autorretrato e espelho. Meu trabalho, assim como parece ser o caso de Francis Bacon para a autora, acaba por inverter de alguma forma essa lógica de preservação e presença que parece ser parte da função histórica do gênero. Nessa distensão, os autorretratos parecem evocar o esquecimento, não a lembrança. Há talvez uma busca por desentendimento da forma, não de compreensão. A pintura, no seu descompromisso com as lógicas do real, tem a

possibilidade de tornar-se uma ferramenta de desordenar o corpo e suas partes, não de preservação da imagem e do corpo. Isso também parece estar presente no trabalho de Iberê Camargo, que, como em minhas pinturas, pode-se identificar uma “explosão da matéria pictórica, em que se esgarçam limites, contornos, volumes” (Ibid., p. 131).

Partindo para uma análise de autorretratos do pintor, focando principalmente em um autorretrato feito quando mais novo, *Auto-retrato* (1943), de teor mais acadêmico, e outro mais tardio *Auto-retrato* (1984, fig. 8), de teor expressionista, a autora diz:

No retrato clássico, a pintura fixa para o espectador o papel de contemplar e o resultado é o deleite, o prazer tranquilo e passivo de ver e, identificando-se com o sujeito que posa, aquietar-se. No retrato mais recente, ao contrário, o espectador é chamado a atuar, a desembaraçar, no caos da matéria cromática, as linhas de um rosto; seu olhar deve escapar ao torvelinho da figuração embaçada, mover-se também velozmente, inquietar-se. (Ibid., p. 132)



Figura 8 - Iberê Camargo, *Auto-retrato*, 1984, 35 x 25 cm Acervo Fundação Iberê.

A autora parece reconhecer em Iberê Camargo um mesmo desprendimento em relação à figuração tradicional do autorretrato e, portanto, talvez possa-se dizer o mesmo das suas funções. Falando da pintura *Imagens*, do mesmo ano de seu autorretrato tardio, a autora diz: “O

eu que se engana e nos engana cede à indefinição, ao desdobramento, à multiplicidade, mostrando-se ainda mais uma vez inapreensível” (Ibid., p. 133). Em meu trabalho, meu rosto está frequentemente escondido, por vezes por outros elementos do meu próprio corpo, pelo enquadramento ou pelo descompromisso com uma figuração fiel dos elementos e pelo acúmulo de matéria pictórica. Como se a figura representada estivesse em fuga da representação.

Mesmo em minha pintura *Autorretrato branco I* (fig. 9), onde, por exceção, o rosto é mais diretamente franco com o espectador, o olhar da figura parece completamente distante.

Não parece haver uma necessidade explícita de conexão daquele que o observa, bem como o rosto foi tão alterado que pouco lembra a minha própria feição. Assim como esse olhar que se nega a reconhecer o outro, que foge do olhar do outro, parece haver uma necessidade implícita e inconsciente em meu trabalho de fuga dessa utilidade primordial do autorretrato (evocação, lembrança, alteridade).



Figura 9 - Breno Gama, *Autorretrato branco I*, 2023, óleo sobre madeira, 41 x 32,5 cm.

No entanto, essa fuga não é, por essência, possível, pois as pinturas se colocam ultimamente como autorretratos. É possivelmente em torno dessa ininteligibilidade e fugacidade que talvez possa-se dizer que, assim como em Iberê, “Identifica-se, aqui, o tormento de pintar com o sofrimento de olhar, de fazer significar” (Ibid., p. 132).



Figura 10 - Iberê Camargo, *Mulheres*, 1986, óleo sobre tela, 57 x 40 cm, Acervo Fundação Iberê.

Essa presença, contudo, é no fim realizada, não necessariamente pela busca pela figuração, mas pela busca da matéria pictórica. Ainda que haja essa tentativa de fuga, a realidade pictórica parece insistir em inserir tanto o artista quanto o espectador em sua própria lógica, uma lógica única da pintura, suscitando um caráter mais profundo e específico de alteridade. Ainda sobre o autorretrato de Iberê, Lucia Teixeira diz: “[...] ele nos olha e nos integra a esse mundo dissolvido na tinta, no pincel, na tela” (Ibid., p. 132). No autorretrato, e

talvez em qualquer tipo de produção artística, a relação com a alteridade parece inseparável da experiência.

Dizia Rembrandt que todas as suas obras eram autorretratos (Ibid., p. 124). Dizia Louise Bourgeois que se todo trabalho artístico vem de uma relação com o inconsciente, a produção artística é sempre uma forma de autorretrato (Bourgeois *apud* Rivera, 2002, p. 12). Dizia Basil, personagem de Oscar Wilde em *O Retrato de Dorian Gray*, que “todo retrato pintado com sentimento é o retrato do artista e não do modelo [...]. Não é ele que é revelado pelo pintor; antes, é o pintor que, na tela colorida, se revela a si próprio” (Wilde, 2018, p. 7).

O que revela então essa fugacidade? Talvez seja justamente um medo, uma vontade de atraso do “fazer significar”. Para Lucia Teixeira, “[...] o problema da pintura se expande para a questão da linguagem e nos leva ainda mais longe, para o inquietante embaraço de habitar um mundo de signos” (Teixeira, op. cit., p. 125). Voltando às perguntas da seção anterior, que tipo de signos esse (meu) corpo materializado em pintura apresenta? De que tipo de embaraço pelos seus significados ele foge inutilmente colocando-se na linguagem pictórica?

Como será melhor abordado mais tarde neste trabalho, a identidade parece ser algo que pertence somente às pessoas consideradas “universais”. É o que diz Paul B. Preciado, em seu discurso *Eu sou o monstro que vos fala* (2021), ao falar sobre sua transição de gênero. Parece ser nesse jogo que aquilo que é nomeado como identidade (homossexual, transsexual, gordo) torna-se “outro”, pois é aquilo que a normatividade não assimila como parte de si.

A alteridade que se foge aqui pode dizer não somente da troca, mas da possibilidade de, ao ser percebido, significado, lembrado, evocado, tornar-se esse “outro”. Um “outro”, no sentido do Abjeto, como define Julia Kristeva em seu ensaio sobre o tema. Resumidamente, o Abjeto no entendimento da autora seria tudo aquilo que rejeitamos, e que, ao rejeitarmos, distinguimo-nos daquilo e definimo-nos como sujeitos. “Só experimento a abjeção quando um Outro se coloca no lugar e local daquilo que será o “Eu”. Não mais um outro com o qual eu me identifico, nem que incorporo, mas Outro que me precede e me possui, e por essa possessão me faz ser” (Kristeva, 1989, p. 9).

A concepção de abjeto para a autora está diretamente relacionada ao corpo, e seu exemplo primordial está no ato de rejeitar um alimento, golfar, vomitar (Ibid., p. 3). Talvez seja possível dizer que é abjetando que a sociedade também constrói a suas normas, e nomeia seus “outros”. “Não é, pois, a ausência de limpeza ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (Ibid., p. 4). Se meu corpo, tomado aqui como material é um corpo inscrito fora das normas, talvez não seja à toa que haja essa tentativa de fuga da alteridade.

Mas existe no abjeto também uma aproximação com o sublime, “pois o sublime tampouco tem objeto” (Ibid., p. 11). Se o retrato substituiu as técnicas de mumificação, talvez seja através do retrato também que haja a possibilidade de se inventar um processo de embaralhar, esquecer, negar o outro e a si, explorar o autorretrato como uma forma de sublimar o desejo de não se preservar, sublimar a pulsão de morte.

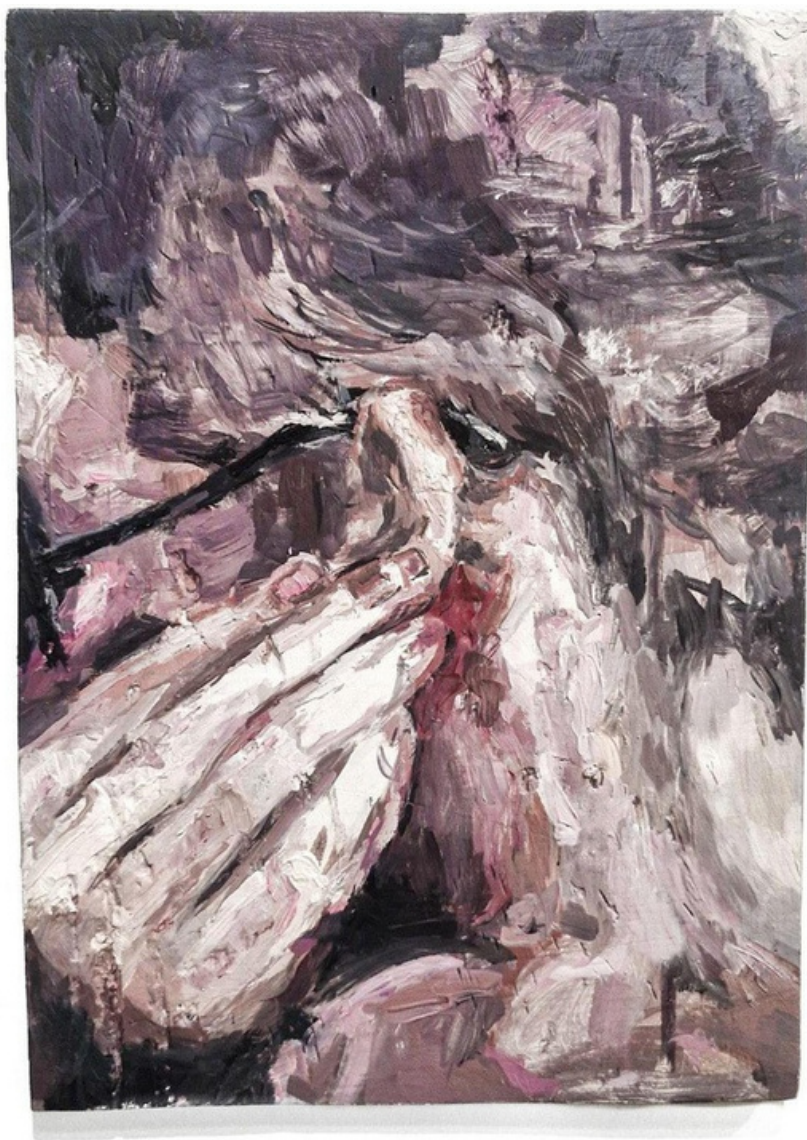


Figura 11 - Breno Gama, *Autorretrato rosa II*, 2024, óleo sobre madeira, 36,5 x 26,5 cm.



Figura 12 - Breno Gama, *Autorretrato rosa III* (díptico) 2024, óleo sobre tela, 15 x 10,5 cm e 15x 15 cm.

2.2 - *Autorretratos em fuga do “eu”: diálogo com Francis Bacon*

Em Francis Bacon, também parece ser observável, de uma outra maneira, essa tentativa de expulsar o “outro” de sua obra. É o que Cintia Vieira da Silva, a partir de Deleuze, chama de “Figuras não Representativas” (Vieira da Silva, 2014, p. 152), em que existiria nas obras do pintor um ímpeto de expulsar o espectador delas. Isso se daria por uma série de procedimentos do pintor, em especial a forma com que ele faz suas figuras habitarem no quadro e frequentemente as isola em campos chapados de cor. Na obra do pintor, isso tem seus próprios sentidos, mas esse caminho também é observável em meu trabalho, como em *Orelha I*, *Orelha II* e *Orelha III* (figs 17, 18 e 21), em que a figuração se perde totalmente para uma construção de um corpo-pintura. Assim como em meu trabalho, Bacon utiliza de texturas visuais e carnção para construir um corpo frequentemente destituído de uma lógica figurativa e naturalista, evocando por vezes uma tensão, algo violento habita seus retratos. “As figuras de Bacon são corpos que se esvaem em direção à camada de tinta, corpos que lutam para escapar num espasmo [...]” (Ibid., p. 153).

Musso Greco parece enxergar uma quebra do *self* na biografia do pintor, narra o momento em que Bacon teria sido expulso de casa, após ter sido pego observando-se no espelho com as roupas de baixo da mãe, aos 16 anos (Greco, 2017, p. 15). Em Bacon, essa expulsão do “outro” se manifesta não apenas no deslocamento formal das figuras, mas também na instabilidade de identificação na representação.



Figura 13 - Francis Bacon, *Two Figures*, 1953, óleo sobre tela, 152.5 x 116.5 cm.

A insistência nos autorretratos, que ele dizia não serem sua predileção, pode indicar que ele demandasse um certo tipo de reconhecimento, de baliza simbólica que pudesse pacificá-lo, como se uma disfunção da ordem simbólica (evidente na sua biografia), com uma falta de apoio significativa do ideal do eu, tivesse produzido um rechaço ao Outro, demandando invenções (a produção artística, as atuações sexuais e toxicomaniacas, etc.) para a regulação de um gozo que retornava repetidamente no Imaginário”. (Ibid.)

“Em seus incontáveis autorretratos, sua imagem se esfacela, se multiplica, se dispersa” (Ibid., p. 16). Seus corpos se desintegram e são recombinaos, não se fixando em uma forma reconhecível, mas antes permanecendo no limite da inteligibilidade. Aqui, talvez possa-se dizer que os autorretratos não buscam somente evocar presença, mas sim materializar algum sofrimento ou vulnerabilidade do corpo, evocando sensações que escapam à simples representação. No contexto de meu trabalho, é possível traçar um paralelo: a fuga do “outro” não busca a negação absoluta, mas a expansão da experiência do corpo como superfície sensível, incompleta e fragmentária. Assim como em Bacon e em Iberê, há uma resistência à contemplação passiva: a obra exige do espectador movimento, inquietação, participação na instabilidade da forma. Os rostos e corpos se tornam, muitas vezes, campos de tensões, deformações e deslocamentos.

Ao contemplar-se obsessivamente no espelho, vendo um outro que é ele mesmo, o que se busca é um preenchimento de uma imagem de si. Suas contínuas torções e distorções resgatam o gesto pessoal, demarcam, isolam, extraem o traço, borrando ou diluindo o restante, aquilo que reporta ao Outro. (Ibid.)



Figura 14 - Francis Bacon, *Autorretrato*, 1987, óleo e aerossol sobre tela, 35.5 x 30.5 cm.

Esse movimento é observável em minhas pinturas como em *Autorretrato violeta II* (fig. 15) e novamente em *Autorretrato violeta I* (fig. 5), bem como em *Estafermo* (fig. 16). O corpo aqui se fragmenta e se reconstitui nas suas partes, gerando fissuras e, ao mesmo tempo, unidade - uma unidade que se constitui num corpo que é o corpo da pintura. Se a perda de alteridade é impossível ao se retratar, esse jogo que parece haver em meu trabalho de negar o “outro” talvez diga muito mais sobre o inverso disso: uma necessidade de negar o “eu”. Um jogo que também é, por essência, impossível se tratando desse gênero pictórico.

Há em Bacon também uma relação forte com o Abjeto. As figuras se apresentam como corpos em decomposição, que o pintor insere retratados num contexto do que seria rejeitado - vide seu fascínio com as carnes penduradas no açougue, em que o pintor se indaga o motivo de não ser ele que está ali, também pendurado. Há uma espécie de alteridade que se insere no jogo do abjeto e que talvez demonstre uma relação conturbada consigo e com o outro.

O cadáver – visto sem Deus e fora da ciência – é o cúmulo da abjeção. É a morte infestando a vida. Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar. (Kristeva, op. cit., p. 4)



Figura 15 - Breno Gama, *Autorretrato violeta II*, 2024, óleo sobre tela, 30 x 24 cm.



Figura 16 - Breno Gama, *Estafermo*, 2024, óleo sobre madeira, 140 x 50 cm.



Figura 17 - Breno Gama, *Orelha I*, 2024, acrílica, óleo e bijuteria sobre madeira, 13 x 19 cm.



Figura 18 - Breno Gama, *Orelha II*, 2024, poliuretano, acrílica, óleo e bijuteria sobre madeira, 32 x 27cm.



Figuras 19 e 20 - Breno Gama, *Orelha II*, 2024, poliuretano, acrílica, óleo e bijuteria sobre madeira, 32 x 27 cm



Figura 21 - Breno Gama, *Orelha III*, 2024, poliuretano, acrílica e óleo s/ madeira, 38,5 x 24 cm.



Figura 22 - Breno Gama, *Orelha III*, 2024, poliuretano, acrílica e óleo s/ madeira, 38,5x24 cm.



Figura 23 - Breno Gama, *Orelha III*, 2024, poliuretano, acrílica e óleo s/ madeira, 38,5x 24 cm.

Capítulo 3 - Fotografia e manipulação digital como prótese: diálogo com Vera Chaves Barcellos

A “história da humanidade” se beneficiaria se fosse rebatizada como “história das tecnologias” [...] Essa “história das tecnologias” mostra que “a Natureza Humana” não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina (Donna Haraway, 1995), mas também entre órgão e plástico. (Preciado, 2022, p. 34)

Nesse contexto, Paul B. Preciado estava falando mais especificamente das tecnologias do sexo e gênero, bem como elaborava sua “Teoria das Próteses”, mas a humanidade e a tecnologia parecem ser inseparáveis. Podemos nos lembrar do filme **2001: Uma Odisseia no Espaço** (**2001: A Space Odyssey**, 1968) de Stanley Kubrick, que ilustra o momento em que um macaco passa de um simples primata a um hominídeo, através da descoberta de que poderia se utilizar de um osso como ferramenta. Nessa ilustração, para Preciado, seguindo o pensamento de Donna Haraway, talvez possa-se dizer que a história da humanidade se inicie em conjunto com sua primeira prótese: o osso, uma extensão do braço primata.

No campo dos processos artísticos, através de Fayga Ostrower talvez possa-se entender esse mesmo momento como a instância em que o homem adquire alguma forma de cultura, através de uma forma primitiva de ato criador, uma elaboração “consciente-sensível-cultural”:

[...] entendemos que precisamente na integração do consciente, do sensível e do cultural se baseiam os comportamentos criativos do homem. Somente ante o ato intencional, isto é, ante a ação de um ser consciente, faz sentido falar-se de criação. Sem a consciência, prescinde-se tanto do imaginativo na ação, quanto do fato da ação criativa alterar os comportamentos do próprio ser que agiu. (Ostrower, op. cit., p. 11)

Ou seja, no processo do pensamento artístico, ao se incrementar novas tecnologias, o pensamento diante da criação se altera. A invenção da fotografia e sua massificação talvez sejam um dos exemplos mais drásticos de uma tecnologia que alterou completamente o pensamento artístico desde seu surgimento.

Ao falar da relação entre o operador de câmera e o pintor, Walter Benjamin afirma que o operador é como um cirurgião, e o pintor um mago (Benjamin, 2024, p. 85). Nessa analogia, a relação com o operador de câmera-cirurgião, o pintor-mago ao observar o “paciente” mantém uma espécie de distância, em sua reformulação na pintura o “paciente” permaneceria pouco reduzido, mas elevado pela autoridade do pintor-mago (Ibid.). Isso porque o autor parece entender que a fotografia (no caso dessa analogia, cinematográfica), sendo maquinal e reprodutível, perde certo caráter ritualístico (Ibid., p. 61). “As obras de artes mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual - primeiramente

mágico, depois religioso” (Ibid.). A fotografia parece fazer com que a imagem perca certo aspecto “aurático” e a “[...] a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual” (Benjamin, op. cit., p. 61).

Em confluência com o pensamento benjaminiano, em um texto intitulado *Procedimentos fotográficos nos processos de criação nas Artes Visuais contemporâneas* (2008), Niura Legramante Ribeiro parece entender também essa “perda” como algo que aproxima a fotografia do texto: “Fotografia e texto funcionam como provocações para projeções conceituais no sujeito da percepção, até mesmo pela ausência da corporeidade da imagem visual, substituída então pela evocação textual” (Ribeiro, 2008, p. 63).



Figura 24 - Vera Chaves Barcellos, [sem título], série *Cadernos para colorir I*, 1986, fotocópia, fotografia e tinta acrílica sobre papel 33 x 73 cm. Col. Fundação Vera Chaves Barcellos.

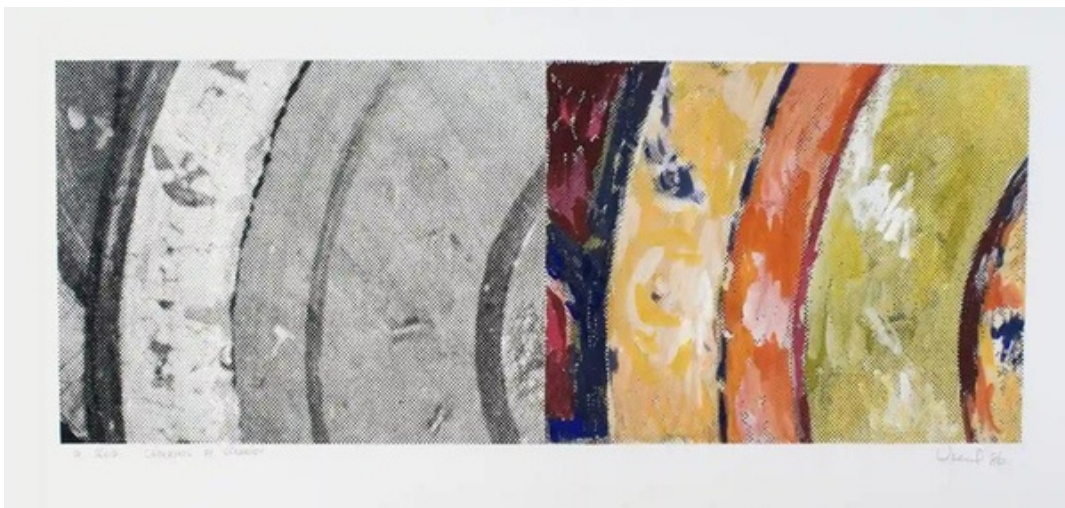


Figura 25 - Vera Chaves Barcellos, [sem título], série *Cadernos para colorir I*, 1986, fotocópia, fotografiaetinta acrílica sobre papel 33 x 73 cm, Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos.

De certa forma similar, a fotografia e a sua manipulação digital entram no meu processo artístico nesse mesmo caminho benjaminiano. Assim como o telefone é para Preciado uma “[...] prótese do ouvido”, a televisão “[...] uma prótese do olho e do ouvido” - que pode ser massivamente compartilhada - e o cinema pode ser entendido como “[...] uma prótese do sonho” (op. cit., 2022, p. 164), talvez possa-se dizer que, no meu processo, a fotografia, em conjunto com os programas de edição de imagem, torna-se como uma prótese dos rascunhos e estudos de cor.



Figura 26 - Breno Gama, estudo para *Autorretrato rosa II*, 2024, fotografia digital, dimensão indefinida.



Figura 27 - Breno Gama, *Autorretrato rosa II*, 2024, óleo sobre madeira, 36,5 x 26,5 cm.

O que é capturado pela fotografia e posto nos programas de edição é suscetível de ser entendido também em termos de números e escalas (exposição, luminosidade, matiz, saturação, opacidade, número de pixels etc.). Essas alterações podem surgir também durante o processo analógico de pintura (com alguns nomes ligeiramente diferentes), mas o programa insere a imagem num campo algorítmico, de teor mais frio e cirúrgico.



Figura 28 - Breno Gama, estudo para *Involutório*, 2024, fotografia digital, dimensão indefinida.



Figura 29 - Breno Gama, *Involutório*, 2024, óleo sobre tela, 24 x 33 cm.

Através desses processos e da utilização das escalas apresentadas pelos programas, posso reconfigurar, desfigurar e rearranjar meu corpo utilizando diversas de suas partes, assim como distorcer e atribuir a ele novas cores e texturas. Talvez tudo isso também seja possível de forma analógica, mas essas capturas mais descritivas e textuais proporcionadas pelas

fotografias permitem um contato mais direto e íntimo com as imagens do corpo, bem como uma diversidade maior de material e efeitos e ruídos específicos da manipulação digital. Essas imagens digitais, próteses de uma memória da formulação do meu corpo, podem tornar-se próteses dramatizadas de sintomas de disforia de imagem. Ou mortes simuladas (prostéticas) pela completa liquefação e abstração do corpo, um retorno sublimático ao líquido amniótico. Na pintura, essas configurações ganham corpo, materialidade, saem do campo maquínico da fotografia e retornam ao campo do ritual, tornam-se artefatos. No processo de “tradução” dessas fotografias-esboço, muito do original se perde. O

que é cor-luz, torna-se cor-pigmento e no entorno da materialidade física da pintura, a obra exige outros tipos de elaborações e soluções para um resultado satisfatório. Não se trata aqui de tentar reproduzir fielmente as montagens digitais criadas. A pintura exige um outro tipo de sensibilidade, uma relação maior com o acaso e o descontrole, mas a relação com o fotográfico não se perde totalmente no resultado final.



Figura 30 - Breno Gama, *Câmara*, 2024, acrílica e óleo sobre tela ligada por poliuretano, 30 x 40 x 10 cm.



Figura 31 - Breno Gama, *Câmara*, 2024, acrílica e óleo sobre tela ligada por poliuretano, 30 x 40 x 10 cm.



Figura 32 - Breno Gama, *Furos I*, 2024, óleo sobre madeira, 14 x 15 cm.



Figura 33 - Breno Gama, *Furos III*, 2024, óleo sobre madeira, 14 x 12 cm.



Figura 34 – Breno Gama, Furos IV, 2024, óleo sobre madeira, 16 x 13 cm.



Figura 35 - Breno Gama, *Furos V*, 2024, óleo sobre madeira, 14 x 13 cm.



Figura 36 - Breno Gama, *Furos VI*, 2024, óleo sobre madeira, 14 x 13 cm.

Capítulo 4 - Ensaio

Desde que em meu caminho artístico-poético descobri que o que eu desejava falar na verdade era sobre meu próprio corpo, enfrento um certo desconforto. Essa tentativa de articular esses temas vem deste desconforto. Esta seção do trabalho é a admissão de uma autofagia que me engole e me regurgita por ter tomado para mim um tema tão autocentrado quanto minha própria relação conturbada com a minha própria aparência e com o fato de duvidar constantemente da legitimidade dessas questões, do ponto de vista de que sou um doente que falhou em seu tratamento. Dessa forma, justifico a necessidade dessa análise para além do campo dos estudos das artes plásticas, porque sem seguir por esta tangente talvez não pudesse dar seguimento à minha pesquisa poética.

Nem mesmo as ciências humanas e biológicas sérias me diriam hoje que por ser homossexual sofro de uma patologia ou perversão. Quanto ao ser gordo, no entanto, a medicina parece me encaixar numa patologia, ou numa condição facilmente propensa a outros tipos de adoecimento. A OMS caracteriza a obesidade como uma doença, muitas vezes crônica e que possui caráter epidemiológico.¹

Com um pouco de relato pessoal, pretendo investigar algumas das razões históricas e sociais e subjetivas que marginalizam esses corpos. Ao escrever isso, não posso negar quem sou. Mas escrevo isso com o anseio de elaborar que, ao falar destas questões, tanto aqui quanto na linguagem da arte, não estou me posicionando em defesa ou em ataque de uma suposta patologia, mas que falo de subjetividades dissidentes, e que tento coordenar e discutir um tema complexo e controverso. Há mais para um corpo que sua alcunha de “doença”. Há história e subjetividade para além do que há nas ciências médicas. E não me formo para ser historiador, sociólogo ou médico, sou um artista me graduando em um curso de artes.

Parece-me, portanto, que este ensaio está fadado ao fracasso. Aqui, tentarei morder muito mais do que cabe em minha boca, formação e estudo. Uma das primeiras conclusões à qual cheguei ao me debruçar sobre o tema é que precisaria de conhecimentos muito diversos para tentar chegar a qualquer conclusão decisiva. As perguntas que preciso fazer ao falar desse tema relativamente pouco trabalhado no Brasil por um âmbito social são muitas. O que eu, um artista sem formação acadêmica em qualquer assunto sociológico ou médico, tenho aqui a dizer? Como pensar a legitimidade da questão de corpos maiores sem legitimar também uma

¹ Ver a notícia: https://www.estadao.com.br/emails/gordura-e-contagiosa/?srsltid=AfmBOopHws_7N9EjFze7tBG3lbMqeIREXKg8zFQkU2-geYeAN_9fyip2

nefasta indústria de alimentos, o poder agropecuário e o colonialismo? Como questionar o poder que o saber científico exerce sobre nossos corpos sem endossar o negacionismo? Num período histórico de guerras e de fome, por que pensar em populações onde o comer se tornou tão complexo devido a alta oferta localizada produzida pela indústria alimentícia? Outras perguntas serão feitas ao longo do texto e não tenho a pretensão de responder a todas - e nem responder nenhuma questão em totalidade.

Jack Halberstam inicia seu livro *A arte queer do fracasso* (2022), citando *Bob Esponja Calça Quadrada* (SpongeBob SquarePants), justificando a produção de uma “baixa teoria” (Halberstam, 2022, p. 15). Halberstam, ao escrever seu livro, nunca sequer havia adentrado uma universidade, mas ainda assim persistiu em fazer uma produção teórica complexa e rica com os saberes que possuía.

[...] talvez queiramos uma base lógica nova para a produção de conhecimento, padrões estéticos diferentes para ordenar e desordenar espaços, formas de engajamento político que sejam diferentes daquelas invocadas pela imaginação liberal. Por fim, talvez queiramos um saber mais indisciplinado, mais perguntas e menos respostas. (Ibid., p. 16)

4.1 - Identidades doentes

No artigo *Gordofobia: injustiça epistemológica sobre corpos gordos* (2020), Maria Luisa Jimenez dispõe uma série de relatos de mulheres - incluindo dela mesma - sobre suas relações com seus corpos. Muitos desses relatos incluem a relação com as dietas, cirurgias, gravidez e puerpério, bem como violências sociais sofridas. No entanto, dentre esses relatos de mulheres - a maioria delas gordas -, um me chamou mais atenção: Bárbara (sob

codinome), de 62 anos, que teve uma vida de procedimentos e condutas para lidar com seu corpo, tendo uma de suas cirurgias a deixado ainda mais doente. Bárbara finaliza seu relato de tal forma: “De que adiantou tanto esforço, tanto dinheiro gasto com ficar magra, para quem? Eu nem sei quem sou de verdade. Não tive esse foco na vida. Sempre fui o que os outros escolheram pra mim, ser mPaauglr Ba .e Pbreelcai”a d(Joi,m eemn esze,u 2 d0i2s0cu, rps.o 1 i5n1ti).t.u lado *Eu sou monstro que v* realizado em uma conferência de psicanalistas, relata que, após sua transição de gênero - que lhe garantiu um lugar de homem branco na sociedade -, experienciou pela primeira vez a universalidade (Preciado, 2021, p. 263). Antes, o autor já havia experienciado a alteridade, como migrante e como mulher lésbica, mas descreve a sensação de universalidade como “um

lugar anônimo e tranquilo em que você pode não ligar para nada” (Ibid.). “Saber quem se é de verdade”, seja lá o que isso for ou se isso é possível, me parece ser algo para aqueles que são “universais”.

Mas por que vocês estão convencidos, queridos amigos binários, que só os subordinados têm uma identidade? Por que vocês estão convencidos de que somente muçulmanos, judeus, bichas, lésbicas, transexuais, suburbanos, migrantes e negros têm uma identidade? (Ibid.)

Preciado parece enxergar a identidade como uma jaula. O autor compara sua experiência de transição à experiência de Pedro Vermelho, personagem de um conto de Kafka. Pedro Vermelho é um macaco que, capturado ainda jovem, aos poucos aprende a se comunicar, estudar e trabalhar. Para suportar sua nova jaula, a jaula de homem e de humanidade, o macaco desenvolve alcoolismo. Para Preciado, a transição de gênero foi fazer como Pedro Vermelho, entrar em uma jaula para sair de outra jaula, dessa vez consciente de que toda identidade aprisiona (Ibid., p. 281). A experiência de alteridade, parece, no entanto, embaçar a autodescoberta, as possibilidades de se desenvolver na jaula que se está. O relato de Bárbara

não parece ser muito distante do de Preciado ou da experiência do personagem Pedro Vermelho. Ao sair da identidade de gorda ainda mais doente, a dor de Bárbara parece ser a de nunca ter vislumbrado sua própria identidade, sem o propósito de ser ver livre dela.

Diversos grupos marginalizados no decorrer da história tiveram seus corpos patologizados ou descritos como inferiores pelos vieses do saber científico. Como descreve Michel Foucault, a categoria “homossexual” nasceu com a definição patológica de “homossexualismo” como “hermafroditismo psíquico” (Foucault, 2015, p. 15). Essa definição tornou-se obsoleta com o tempo. Ainda que haja percalços maiores do que os do homossexual no presente momento, de forma similar ocorreu a despatologização da Transsexualidade. Entretanto, o CID ainda possui o termo “Incongruência de Gênero”, um diagnóstico muitas vezes ainda necessário para se seguir os tratamentos de afirmação de gênero. Talvez possamos dizer, tomando um grande risco, que se a transsexualidade é uma doença ou transtorno para a medicina, seu tratamento não se dá no processo de reversão, mas da afirmação do gênero ao qual o paciente se identifica.

A discussão dos corpos gordos tem, entretanto, algumas particularidades. Uma delas é que a alcunha de “doença” parece possuir hoje uma certa unanimidade diante das ciências médicas, mesmo num contexto em que outras patologias são desmistificadas, renomeadas de transtornos, ou inteiramente destituídas de qualquer caráter patológico. Em *Fearing the Black*

Body: The Racial Origins of Fat Phobia² (2019), Sabrina Strings faz uma extensa pesquisa histórica relacionando a eugenia como um fator crucial na estigmatização da gordura. A autora narra como o cálculo de Índice de Massa Corporal (IMC) foi formulado pelo estatístico eugenista Adolphe Quetelet (p. 223).

Em um contexto completamente diferente, Richard Lewontin parece estar em concordância com a ideia de que a ciência que possuímos hoje, aliada aos interesses capitalistas, não abandonou completamente suas influências eugenistas (Lewontin, 2009, p. 79). O autor discorre sobre o “Projeto Genoma Humano”, um projeto americano de pesquisas científicas com investimento multimilionário que almejam sequenciar o genoma humano, supostamente para o tratamento e prevenção de doenças. Algumas dessas pesquisas apontam terem encontrado genes para o “[...] alcoolismo, desemprego, violência social e doméstica, e dependência de drogas” (Ibid., p. 79). O autor afirma de forma crítica que essas pesquisas parecem considerar que o “que anteriormente havíamos imaginado ser de caráter ofensivamente moral, político e econômico revela-se, afinal, ser simplesmente uma questão de substituição ocasional de nucleotídeos” (Ibid. página?).

O fato de que a história da obesidade como doença está interligada diretamente com uma ciência e métricas de humanidade que parecem não ter abandonado seus anseios eugenistas e os precedentes históricos de que diversos grupos anteriormente considerados como doentes foram estigmatizados, seriam suficientes para descartar completamente a ideia de que a chamada obesidade é uma doença? Essa é uma pergunta que não me atreverei aqui a responder. Autores como Sabrina Strings (op. cit.) e Da“Shaun L. Harrison (2021) parecem apontar que sim.

Mas talvez tão relevante quanto saber se somos doentes ou não seja questionar os efeitos que uma “verdade” científica pode ter sob os corpos e a sociedade como um todo. Da“Shaun L. Harrison faz uma relação entre “a guerra contra a obesidade” e a “guerra contra as drogas”. Para Harrison, que desconsidera a “obesidade” como doença, o diagnóstico de “obesidade” parece servir como ferramenta política para subdiagnosticar fatores econômicos e sociais relacionados às mortes de pessoas pretas e gordas nos EUA, populações que possuem uma enorme dificuldade de acesso à saúde (Ibid., 69).

Estima-se que a chamada obesidade atingirá a maior parte da população nos próximos anos. Ela cresce em especial em países subdesenvolvidos com a chegada das indústrias colonizadoras. É inegável a relação do avanço do capitalismo com o aumento do número de

² Traduzindo literalmente para o português: “Temendo o corpo negro: as origens raciais da gordofobia”.

peessoas gordas no mundo. A grande diferença é que, ao contrário do que se foi um dia, esses corpos são frequentemente das classes mais pobres e menos escolarizadas. Maria Luiza Jimenez, termina seu artigo defendendo a despatologização do corpo gordo:

É urgente que as exigências de mulheres gordas sejam ouvidas e consideradas na construção de políticas públicas dentro dos espaços de discursos de poder, para o qual devemos levar a discussão sobre a estigmatização do corpo gordo e suas consequências, bem como a despatologização do corpo gordo como questão de direitos humanos.[...] Proponho, ainda, chamar a atenção para um esclarecimento de que nossos corpos gordos são políticos, porque afrontam, revolucionam o corpo considerado „normal“ e „saudável“ socialmente (JIMENEZ, op. cit., p. 160).

Entretanto, para os fins deste ensaio, não pretendo partir aqui deste pressuposto de que não temos corpos doentes. É verdade que a doença é também um denominador político e não só sanitário. É verdade que por conta da patologização do corpo gordo, pessoas maiores são frequentemente subdiagnosticadas de outras enfermidades, como diz Jimenez (op. cit., p. 158). É verdade, que apesar da saúde dizer querer nos tratar, em 2023, um jovem gordo e preto de 25 anos, morreu na porta de um ambulatório³. Vitor passou por três unidades médicas, sua família consultou 6 hospitais por telefone, todos acusaram superlotação ou falta de equipamento para pessoas obesas. O jovem morreu de parada cardíaca, após passar 8 horas pousado no chão de uma ambulância, não havendo nenhuma unidade com uma maca sequer que comportasse seu tamanho - tudo isso em meio à metrópole de São Paulo.

Parto desse ponto, não sem muitas ressalvas, e dentre os motivos que pretendo explicar, porque podemos elaborar perguntas mais interessantes sobre a relação da medicina e marginalização dos corpos.

A história das idéias não pode ser necessariamente superposta à história das ciências. Porém, já que os cientistas, como homens, vivem sua vida num ambiente e num meio que não são exclusivamente científicos, a história das ciências não pode negligenciar a história das idéias. (Canguilhem, 2009, p. 25)

Enquanto escrevo, há um notável e crescente movimento de influenciadores de aceitação corporal decidindo ou sendo levado pelo emagrecimento. No início de 2025, Beta Boechat, uma das principais figuras no chamado movimento “corpo livre” no Brasil anunciou sua cirurgia bariátrica após pesar 220kg e perder sua mobilidade em decorrência do excesso de

³ <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/01/07/corpo-de-jovem-obeso-que-morreu-na-porta-de-hospital-sem-atendimento-e-enterrado-em-sp.ghhtml>

peso. Essas figuras importantes para esse movimento seminal, estão cada vez mais abandonando o discurso de relacionar saúde ao corpo gordo.

Falar de diversidade corporal e das questões de corpos gordos, entretanto, não precisa das amarras de indivíduos e como pretendo argumentar, das amarras da saúde. Elas existem independentemente das vontades individuais e de adequação ou da necessidade ou não de emagrecimento desses indivíduos por questões de saúde e mobilidade. Todas essas atitudes, por saúde ou por adequação, são totalmente legítimas. E, acima de tudo, elas possuem contexto e história. No entanto, elas parecem deslegitimar ainda mais esse movimento de ativismo virtual.

Mas e se o sexo homossexual fosse de fato mais arriscado fisiologicamente que o heterossexual? E se a transição de gênero oferecesse em si, mesmo com todo um aparato médico-legal de qualidade, um considerável risco à saúde? E se essas e outras práticas e corpos dissidentes fossem, isoladas de qualquer influência social, mais fisiologicamente desgastantes ao corpo? E se esses desvios fossem tratáveis? E se houvesse uma bariátrica do desejo homo-transsexual?

Então, se esses grupos são todos doentes, que fazer com esses corpos? Por que lutar por eles? E como? E como será que essas formas de viver deveriam ser combatidas então? Nesse universo imaginado, precisaria-se ainda da comunidade LGBTQIAPN+, e todas as suas práticas, subculturas e história, da validação do aparato médico para justificar sua existência e exigir direitos? Precisaríamos da “saúde” para validar nossa moralidade e legitimidade?

4.2 - O comer Indulgente

Em um trecho de uma entrevista, Jordan Underwood, influenciador americano de *body positive* afirma ter recebido a pergunta de qual seria sua comida favorita de um nutricionista, a qual relata ter respondido, aos 8 anos de idade, que eram tomates. Este trecho chegou a mim através de um meme no *reels* do Instagram, cuja edição em seguida ilustrava a imagem de um detector de mentiras, implicando que o influenciador estava mentindo. No mesmo ensejo, Thais Carla, famosa influenciadora gorda no Brasil, também já afirmou em uma entrevista que seu problema era “comer de menos”. Seu relato apareceu a mim num meme de natureza similar. É frequente ver relatos e entrevistas de influenciadores gordos como esse negando a sua própria indulgência. Não consigo, com honestidade, fazer a mesma negação de indulgência sobre mim mesmo. E acho que talvez eu não precise.

Os poucos períodos em que me senti no controle diante de minha alimentação foram, majoritariamente, os momentos em que me abstinha quase completamente de comer. Os que

enfrentam esse tipo de condição talvez possam, como eu, atestar também a fascinante contradição de que, mesmo após longos períodos de jejum, a comida ganha um aspecto horrível. Cada garfada, cada volta da mandíbula se torna um grande desconforto, e a ingestão, mesmo de uma quantidade pequena de alimento, parece pesar toneladas em nosso estômago. “[...] pois só ele sabia de algo que nem mesmo os iniciados sabiam: jejuar era fácil. Era a coisa mais fácil do mundo. Sobre isso ele não ficou em silêncio, mas as pessoas não acreditavam nele. Na melhor das hipóteses, elas pensavam que ele estava sendo modesto [...]” (Kafka, *Um artista da fome*, 2021, p. 18).

Em *Do altar às passarelas* (2006), livro de Cybelle Weinberg e Táki Athanássios Cordás, os autores dispõem de um panorama da história dos transtornos alimentares que envolvem a privação de comida - em especial a anorexia. Ao falar sobre Karl Abraham, um importante psicanalista para as teorias freudianas e suas formulações sobre a libido, os autores informam sobre a relação dessas formas de privação a um regresso simbólico aos estágios orais e canibalescos infantis do inconsciente (Weinberg; Cordás, 2006, pp. 78-80). A negação à comida, o desconforto relacionado ao comer nos pacientes depressivos e a relação disso ao medo da morte por inanição deve-se ao profundo “desejo de incorporar, de devorar o objeto desejado, com poderosas resistências internas” (Ibid., p. 80).

Dentre os múltiplos fatores que podem levar a esse tipo de comportamento, nesse trecho os autores parecem apontar que um desejo intenso de se consumir algo, física ou simbolicamente, pode levar à completa negação desse desejo através de uma aposta na inanição. Pode-se interpretar que o não-comer é, em alguns contextos, na verdade uma atitude invertida do profundo desejo de consumir algo. Ou seja, em alguns casos, episódios de privação de comida parecem poder denunciar não só o desejo de se ter um corpo magro - como explora a autora em outros pontos de seu livro -, mas a inversão de um intenso desejo de comer, ou de possuir controle sobre a alimentação:

Tal como outros desejos, quando sua realização se defronta com uma resistência grande demais, transforma-se em ansiedade neurótica. Em outras palavras, “a zona bucal nunca experimentará aquela satisfação pela qual anseia e o resultado é o medo de morrer de fome”. (Ibid., p. 78)

Em uma cena do filme *Entrevista com o Vampiro* (Interview With The Vampire, 1994) o protagonista Louis (Brad Pitt), já transformado em vampiro, se encontra na alcova de um esgoto consumindo o sangue de ratos, tentando não ceder ao desejo de consumir sangue

humano. Lestat (Tom Cruise), então diz a ele: “A dor é terrível para você. Você a sente como nenhuma outra criatura porque é um vampiro”. Louis é essa figura que batalha durante todo o enredo contra os anseios inerentes à sua condição, enquanto Lestat é uma voz infame sempre tentando seu companheiro vampiro. A analogia parece, é claro, ser muito mais sobre a homossexualidade implícita de Louis - que se torna vampiro após atracar-se com Lestat - do que qualquer outra coisa. Em *Drácula*, romance de Bram Stoker, sua única proeminente protagonista feminina, Mina Harker, parece só receber tamanha atenção por - apesar de ser mulher - resistir à tentação de ceder à sua transformação em vampira. Ela é o exemplo moral de mulher a se seguir no contexto inglês vitoriano do romance. O vampiro parece ser, nessa analogia vitoriana, a representação dos povos colonizados e bárbaros, indulgentes com o sexo e corruptores da moral de seu povo e de suas mulheres.

Esse Outro que é o vampiro está posicionado entre o corruptor e perseguido, caçado por respeitáveis cavalheiros e homens de ciência. Desde Stoker, o vampiro é chamado pelos nomes “mestre”, “o conde” ou “ele”. Há nisso uma recusa de um status de humanidade: ele, o outro, deve ser banido, por ser uma ameaça aos humanos “de bem”, normais. Indiretamente, opera como símbolo de todos os outros humanos considerados como diferentes (estrangeiros, hereges, doentes, mulheres, gays, etc.): aqueles que aspiram a igualdade, confrontados com a constante dificuldade. (Maeso, 2006, p. 50)

A privação da comida parece ter também uma relação histórica e simbólica com a negação da sexualidade. Segundo Weinberg & Cordás, a “Clorose” foi descrita durante o mesmo período vitoriano por médicos ingleses e americanos sendo chamada também de “doença das virgens” (op. cit., p. 57). “As „Cloróticas” eram descritas como meninas lânguidas e em permanente estado de abandono, desvanecendo-se por qualquer coisa e chorando por motivos insignificantes” (Ibid.). Os autores discorrem a partir do entendimento da época de que a doença - que pode ser interpretada pelo olhar atual como análoga à anorexia nervosa - surgiria a partir de influências culturais como o romantismo e o calvinismo.

Comidas picantes e indigestas deviam ser evitadas, pois poderiam estimular a sexualidade. Os aconselhamentos médicos e as regras à mesa exemplificam essa preocupação. Segundo Brumberg, dizia-se, por exemplo, que meninas que se masturbavam manifestavam um apetite incomum, desejando por vezes mostarda, pimenta, alimentos picantes, sal, especiarias. Mães cautelosas ofereciam às suas filhas, preferencialmente, doces e sucos, proibindo comidas causadoras de excitação (inflammatory foods), como condimentos, chás, café, chocolate, pão quente, pastelarias, nozes, uva-passa e álcool. (Ibid., p. 58)

Essa doença, que “se curaria com o casamento, o intercuro sexual e a maternidade” (Weinberg; Cordás *apud* Loudon, 1999, p. 58), parecia então originar-se de uma obsessão patológica relacionada à demonstração de pureza através do não-comer. E dentre os alimentos mais evitados nesse contexto, encontrava-se a carne, que “era vista por médicos e leigos como altamente estimulante da sexualidade, podendo levar a jovem adolescente, caso ingerisse em abundância, à insanidade e ninfomania” (Weinberg; Cordás, 2006, p. 58).

No já citado *Fearing the Black Body*, Sabrina Strings traça uma relação histórica entre as teorias raciais e a estigmatização da gordura. A autora expõe uma série de escritos que pareciam fetichizar especialmente as mulheres de povos racializados, concomitantemente buscando as diferenças que explicavam a suposta superioridade da raça branca (op. cit., p. 93). Buffon parece ter retomado a influência de Bernier 40 anos depois - já no período Iluminista -, nas suas próprias formulações:

Segundo Buffon, a „corpulência“ dos negros africanos era evidência de sua facilidade de vida e de sua ociosidade. A terra „habitada pelos negros“, afirmava ele, era „rica, abundante em pastagens, em painço e em árvores sempre verdes“. Por essa razão, os negros africanos conseguiam manter-se bem nutridos com pouco ou nenhum esforço, o que os tornava „bem alimentados“, mas também „simples e estúpidos“. A associação de Buffon entre corpulência, preguiça e lentidão de raciocínio estava em harmonia

com as ideias dos intelectuais magros, refinados e sérios da Inglaterra de um século 4 antes [...]. (Ibid., p. 91, tradução nossa)

Segundo a autora, a ciência praticada por Buffon e sua retomada das teorias de Bernier estava diretamente ligada aos interesses econômicos franceses e britânicos, que ganhavam espaço no comércio de escravizados (Ibid. p. 131). Dessa forma, se fazia necessário que as teorias raciais estabelecessem diferenças inatas entre raças que justificassem a inferioridade desses povos escravizados, como em “capacidade mental, diligência e apetite sexual” (Ibid., p. 94). Não só isso, mas também características físicas como a suposta corpulência (*bulky frames*) dos africanos de pele escura, que se explicava por “uma falta de capacidade necessária para dedicarem-se às atividades além de comer” (Ibid.).

O crescimento na codificação de pessoas negras como comedores gananciosos desenvolveu-se sob o plano de fundo da aceleração do comércio de escravos entre esses dois expoentes coloniais do século dezoito. Isso, combinado às exigências de

⁴ According to Buffon, the „plumpness“ of black Africans was evidence of their ease of circumstance and their idleness. The land ‘inhabited by the Negroes’, he claimed, was „rich, abounding in pasturage, in millet, and in trees always green.“ For this reason black Africans were able to stay well nourished with little or no effort, which made them „well fed“ but also „simple and stupid.“ Buffon's linking of corpulence to laziness and slow-wittedness was in harmony with the ideas of the thin, fine, serious intellectuals of England of a century earlier”.

automanutenção no contexto do alto iluminismo transformou o ato de comer de pessoal para político. Indulgir-se na comida, anteriormente considerado por filósofos uma inculta predileção de indivíduos de raciocínio lento (slow-witted), tornou-se evidência de baixo nascimento (low-breeding) (Ibid., p. 98)

A medicina atual também parece sugerir que há sim uma predisposição genética de pessoas gordas não só pelo maior acúmulo de gordura, mas também para menos saciedade e impulsividade alimentar. Algumas pesquisas recentes, ainda inconclusivas, parecem apontar também a epigenética como um fator relevante na difusão dessa patologia: “[...] exercícios e um consumo adequado de fibras, calorias, macro e micronutrientes são de extrema importância para a inibição de genes obesogênicos, sendo necessário que os pais propaguem esses hábitos para sua prole” (Dantas, 2023, p. 12).

Em alguns artigos é também dito como a obesidade pode ser socialmente contagiosa.

Uma manchete de um artigo do New York Times traduzida pelo G1 afirma que “a obesidade pode ser contagiosa, diz estudo”⁵. Outra manchete do Estadão⁶ indaga: “Gordura é contagiosa?” e diz em seu subtítulo “Pesquisa aponta que o estilo de vida do gordinho pode, sim, influenciar os outros”. Pelos ditos do discurso médico-midiático talvez possamos dizer que somos criaturas vítimas de nossos incontroláveis impulsos? E não somente isso, mas somos também responsáveis por contribuir com a difusão de nossa condição?

Entretanto, como questiona L.C. Lewontin em seu livro *Biologia como Ideologia* (2000), persiste em nossa sociedade uma necessidade de explicar o comportamento humano através da genética. Para o autor, frequentemente a genética e a biologia se tornam ferramentas para simplificar uma série de questões sociais e culturais da nossa sociedade, contribuindo para uma despolitização de diversos temas relacionados ao comportamento. O discurso disciplinar-sanitário, porém, persiste em pairar sobre o corpo gordo, seja a medicina apontando fatores genéticos, os ambientes obesogênicos em que frequentemente vivemos - que parecem justificar certa impotência dos corpos em relação a si mesmos -, ou o discurso de responsabilidade individual sob o nosso corpo. Este último insiste em visualizar-nos como preguiçosos e indulgentes, pois “o obeso é alguém que, do ponto de vista de uma dinâmica esperada ao homem econômico, caminha na contramão, porque de alguma forma não se encaixa nos parâmetros de autogestão, responsabilidade e coerência com a lógica do mercado” (Roizman, op. cit., p. 33).

Podemos dizer que não concordamos, que não comemos tanto assim, que nos esforçamos, que nossa comida favorita são os tomates ou que somos humanos (como vocês)!

5 Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL77484-5603,00.html>

Disponível em : <https://www.estadao.com.br/emails/gordura-e-contagiosa/>

Mas e se afirmarmos tudo? Concordarmos com tudo? Afirmarmo-nos como monstros comedores, como vampiros balofos social e epi/geneticamente contagiosos? Será que isso pode ser mais potente do que negar tais afirmações? Será que ganhamos muita coisa somente sob uma lógica de assimilação?

Há precedentes históricos onde o assimilar-se é descartado, como nas obras cinematográficas de John Waters. O longa-metragem *Pink Flamingos* (1972), dirigido por Waters, é um dos mais infames e famosos *midnight movies*, um gênero de filmes B que tinham frequentemente forte apelo contracultural. O filme de Waters conta com a protagonista Divine (fig. 37), uma *drag queen* criminosa considerada pelos tabloides como “a pessoa mais imunda viva”, vivendo foragida da polícia e adotando a identidade de Babs Johnson. O filme, considerado hoje um clássico cult, conta com cenas de estupro, zoofilia, incesto, canibalismo e uma famosa cena em que a protagonista come as fezes (reais) de um cachorro.

Apesar de seus temas sórdidos, o filme tornou-se um símbolo importante do movimento punk dos anos 70, sendo até hoje reivindicado também pela cultura *queer*. O filme quebra com diversos padrões hollywoodianos e eurocentristas nos modos de contar história, tanto em sua forma quanto em conteúdo. Não se trata de um filme que busca humanizar ou se opor às suas personagens *queer* e desviantes sexuais. O conflito central da trama se trata da rivalidade entre a protagonista Divine e os Marble, um casal que mantém mulheres em cativeiro em seu sótão para engravidarem nas mãos de seu criado gay (com tendências transsexuais), com o intuito de vender seus bebês a casais de mulheres lésbicas. Os Marble sentem-se ofendidos ao ver que, mesmo com seus esforços, a *drag queen* Divine continua sendo considerada a pessoa mais imunda viva.

Em seu ensaio *Notas sobre o “Camp”* (2020), Susan Sontag define o “*camp*” como uma sensibilidade, um gosto ou uma atitude diante de elementos da vida e de obras artísticas. É um tipo de sensibilidade que foge ao tradicionalmente considerado erudito. É algo que “rejeita tanto as harmonias da seriedade tradicional quanto os riscos da identificação total com estados extremos de sentimento” (Sontag, 2020, p. 9). No gosto *camp*, algo é apreciado “[...] não porque está realizado, mas porque revela outra espécie de verdade sobre a condição humana, outra experiência daquilo que é ser humano - em suma, outra sensibilidade válida” (Ibid.), e ainda assim é uma “nova forma de Dandismo”, frequentemente relacionado à experiência homossexual, grupo que se transformou numa espécie de aristocracia jocosa do gosto:

O dândi no estilo antigo odiava a vulgaridade. O dândi novo estilo, o amante do Camp, aprecia a vulgaridade. Onde o dândi se sentiria continuamente ofendido ou aborrecido, o conhecedor do Camp sente-se continuamente divertido, deleitado. O dândi levava

um lenço perfumado às narinas e costumava desmaiar; o conhecedor do Camp aspira o mau cheiro e se orgulha de ter nervos fortes. (Ibid., p. 11)



Figura 37 - John Waters, *Pink Flamingos*, 1972. A *drag queen* Divine (centro) e suas comparsas.

O filme de John Waters se isenta de construir uma narrativa sensível e humanizante de figuras marginalizadas. A protagonista começa o filme como uma criminosa perversa e termina o filme triunfando sobre o casal Marble como uma figura ainda mais criminosa, assassina e perversa do que antes. O filme suplanta uma sensibilidade estabelecida e hollywoodiana por uma sensibilidade *camp*. Em sua cena final, sendo gravada por jornalistas, Divine é perguntada sobre suas posições políticas, e a *drag queen* deixa sua mensagem ao mundo: “Matem a todos agora! Aceitem o assassinato em primeiro grau! Advoguem pelo canibalismo! Comam merda! Imundice é a minha política! Imundice é a minha vida!”⁷

Como afirma Donna Haraway em seu *Manifesto Ciborgue*: “[...] a blasfêmia sempre exigiu levar as coisas a sério” (In: Haraway; Kunzru; Tadeu, op. cit., p. 35). Em um contexto em que a homossexualidade era criminalizada e ferozmente combatida pela polícia e o estado, a importância política de *Pink Flamingos* e de sua linguagem *camp* está em afirmar de forma jocosa a associação histórica entre o *queer* e a perversidade, entre as identidades dissidentes e o crime e a imundice humana. O filme opera uma mensagem anti-assimilatória diante da sociedade heteronormativa, afirma a monstruosidade das experiências *queer*, e, ao afirmar-se de tal forma, nega a necessidade da normatividade como necessária para a construção de uma sociedade que nos acolha. Ao revelar os extremos da imundice humana, afirma a experiência

⁷ “Kill everyone now! Condone first degree murder! Advocate cannibalism! Eat shit! Filth is my politics! Filth is my life!”

dissidente mais comumente vivida, não como uma experiência humana no sentido eurocêntrico, mas como uma espécie menor e mais singela de monstruosidade. No já citado *A arte queer do fracasso*, Jack Halberstam reflete sobre o fracasso inerente às experiências dissidentes. Em uma visão abrangente do *queer*, que contempla não só as minorias sexuais e de gênero, mas os corpos com deficiência e outros tipos de dissidência e parafraseando Heather Love, Halberstam afirma que os “corpos *queer* funcionam dentro de um padrão psicanalítico como os portadores do fracasso de todos os desejos” (op. cit., p. 161). O autor também fala da visão de Guy Hocquenghem, que visualiza que o capitalismo é uma “[...] estrutura que marca o homossexual como alguém de alguma forma fracassado, como o sujeito que não consegue personificar as conexões entre produção e reprodução” (Ibid.).

Se, como dito anteriormente, “o obeso é alguém que, do ponto de vista de uma dinâmica esperada ao homem econômico, caminha na contramão, porque de alguma forma não se encaixa nos parâmetros de autogestão, responsabilidade e coerência com a lógica do mercado” (Roizman, op. cit., p. 33). Talvez possamos argumentar, sob essa visão mais ampla de *queer*, que o corpo gordo pode representar, em nosso contexto neoliberal, a imagem de alguém improdutivo, que gerencia mal as empresas de si. Dessa forma, não é difícil encaixar o corpo gordo dentro dos “portadores de fracasso” de Halberstam. Contudo, Halberstam parece enxergar potências no que é considerado um ser fracassado em nosso sistema.

Que tipos de recompensas o fracasso pode nos oferecer? Talvez o mais óbvio é que fracasso permite-nos escapar às normas punitivas que disciplinam o comportamento e administram e desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível. O fracasso preserva um pouco da extraordinária anarquia da infância e perturba os limites supostamente imaculados entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores. (Halberstam, op. cit., p. 17)

E é nesse contexto de não negar a nossa monstruosidade que pretendo seguir a discussão, em especial sobre o corpo gordo. Não importa se é verdade ou mentira que nossa comida favorita sejam os tomates. Não importa se é verdade que comemos menos, tanto ou mais quanto uma pessoa magra. Não interessa se nosso corpo é consequência de uma vida de tentativas e fracassos ou do foco de outros aspectos da vida que não nosso próprio corpo. Não importa se ganhamos tamanho por uma perda pessoal ou afetiva, se sofremos de transtornos alimentares que dificultam as dietas, se precisamos constantemente utilizar corticoides para problemas articulares, se engordamos porque tivemos filhos, porque envelhecemos, ou porque é uma consequência comum do uso de algum antidepressivo que tomamos, ou se somos mesmo tão somente preguiçosos e indulgentes.

Não importa, para o discurso dominante, que coloquemos aqui incontáveis relatos. Relatos podem ser enviesados, anedóticos e fracos. Em contrapartida, sempre haverá também infinitos relatos daqueles que superaram todas as adversidades. Nosso corpo, maior e inadequado, comunica para além e mais fortemente do que possamos dizer, para além de qualquer produção de memória, o nosso fracasso, moral e estético.

A memória é, em si, um mecanismo disciplinar que Foucault denomina „um ritual de poder“; ela seleciona o que é importante (as histórias de triunfos), ela lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedentes para outras „memorializações“.” (Ibid., p. 21)

Com isso, não tenho a intenção de descartar completamente a importância de relatos e de estudos qualitativos que envolvem qualquer tipo de tema. Esse texto tenta, contudo, explorar outras formas de discussão, por entender que há um limite nesse tipo de produção como ferramenta política. Tento questionar o quão produtivo são esses relatos de negação de indulgência alimentar, ou de afirmações de saúde que nós, pessoas consideradas doentes, parecemos sempre encurralados em fazer. Afirmarmo-nos como “tão saudáveis quanto”, “tão competentes quanto” ou “tão fisicamente capazes quanto” parece ser, de alguma forma, ceder a uma lógica liberal que formata uma lógica sistêmica que, independentemente dos esforços individuais, sempre produzirão vitoriosos e fracassados.

Neste ensejo, pretendo explorar as potencialidades de negar a assimilação pela saúde (determinada por um saber médico) como validadora de legitimidade de um determinado grupo. É aí que pretendo falar de um fetiche sexual relacionado ao ganho de peso e a indulgência alimentar. Pessoas que invertem (ou pervertem) a lógica de sucesso e fracasso relacionada ao emagrecimento e que parecem descartar um conceito canônico de saúde em prol de seus prazeres sexuais.

Em *Manifesto Contrassexual*, Preciado narra como, frequentemente, as práticas de coerção (ou tecnologias de coerção) são reapropriadas como instrumentos sexuais. Os cintos de castidade, os vibradores, os alarmes que puniam com choque as ereções noturnas; todos esses elementos foram criados para a manutenção e controle da energia sexual, para a cura de mulheres consideradas histéricas e pessoas consideradas perversas de modo geral, principalmente homossexuais. Essas e outras tecnologias foram não somente instrumentalizadas para o prazer sexual, como tornaram-se parte integral de novas formas de desvio sexual, especialmente nas comunidades *queer* e BDSM. “Toda técnica que faz parte de uma prática repressiva é suscetível de ser cortada e enxertada em um outro conjunto de práticas,

reapropriada por diferentes corpos e invertida em diferentes usos, dando lugar a outros prazeres e a outras posições de identidade” (PRECIADO, op. cit., 2022, p. 112).

O “*feedism*” consiste em um fetiche sexual relacionado ao ato de comer e/ou ganhar peso. “*Feedism*” é um termo guarda-chuva para esse grupo de fetichistas: dentro deste grupo, alguém pode se identificar como “*feedee*” ou “*gainer*” - aquele que é alimentado - ou “*feeder*” - aquele que alimenta, ou encoraja o ato de alimentar (Charles; Palkowski, 2015, p. 47, tradução nossa). A pessoa dentro deste grupo pode seguir ambos os papéis simultaneamente ou transitar entre um e outro ao longo da vida. Não foi possível, até o momento, encontrar publicações científicas sobre o assunto em português, não permitindo usar uma versão para o termo em língua portuguesa. Nos fóruns encontrados sobre o assunto dedicados a brasileiros são frequentemente adotadas as terminologias em inglês.

Apesar disso, foi possível encontrar em mais de uma publicação jornalística a denominação “feederismo”, que vem diretamente do inglês “*feederism*”. Optei pelo termo “feederismo” ao tratar deste tópico, baseado nesse precedente. Contudo, é importante fazer uma ressalva: segundo Charles e Palkowski (ibid., pp. 2-3), o uso do termo “*feederism*” é contestado por muitos de seus membros praticantes, por enfatizar apenas o lado ativo (“*feeder*”) dessas práticas, sendo o termo “*feedism*” considerado mais amplo e neutro. Outros termos supracitados serão mantidos em sua língua original.

Segundo a Charles e Palkowski (ibid., pp. 5-7), a visão popular sobre o feederismo foi forjada por documentários e reportagens. Essas mídias geralmente enquadram ou representam casos extremos dessa prática, passando a mensagem de que se trata sempre de uma dinâmica predatória e abusiva. É verdade que a fantasia de imobilidade causada pelo ganho de peso é frequente nos membros da comunidade feederista, no entanto, como mostra os autores em sua pesquisa, ela raramente ultrapassa os limites do imaginário, sendo apenas uma fantasia sexual (ibid., pp. 50-51).

Os autores ainda analisam a pesquisa que se tem atualmente sobre o assunto. Segundo eles, muitas das discussões acadêmicas que trouxeram luz às práticas feederistas discutiam sua categorização como patologia ou parafilia ou se tratavam de debates feministas sobre a perpetuação de papéis de gênero na relação *feeder/feedee* (ibid., pp. 8-9 e pp. 24-26). Os autores optam por caracterizar o feederismo como apenas uma prática sexual desviante, que pode ser considerada uma forma de sadomasoquismo.

Rotular o feederismo como um transtorno parafilico parece excessivo quando se considera a disposição e o aparente prazer dos participantes, e o fato de que muitos se envolvem em feederismo muito abaixo do nível de alimentação até a imobilidade ou alimentação forçada. No entanto, poderia-se argumentar que o feederismo extremo atende aos critérios para a parafilia. (Ibid., p. 9, tradução nossa)

Os autores também desconstrói a visão moralizante de certos discursos feministas sobre a prática sexual, afirmando a frequente autonomia que as figuras femininas têm perante suas práticas fetichistas. O próprio ato de ser alimentada pode ser considerado uma inversão dos papéis de gênero, onde a mulher é geralmente responsável pela manutenção da comida (ibid., pp. 30-31). Em contrapartida, em uma das entrevistas, a fantasia de uma das mulheres “*feeder*” era justamente a de alimentar um homem tradicionalmente másculo, fazendo o papel de mulher submissa. Isso mostra que por mais que a função de “*feeder*” seja considerada a ativa e a de “*feedee*” uma posição submissa, no contexto do feederismo essa dicotomia pode ser muito mais abstrata e complexa (ibid., pp. 58-59). Se enxergarmos o imperativo da magreza ou a pressão estética como uma tecnologia de controle sob os corpos, não é surpresa que existam em nossa sociedade pessoas que retiram prazer sexual da indulgência alimentar ou do ato de engordar.

Em sua pesquisa, os autores também parecem apontar para o fato desse fetiche constar frequentemente em diversos relatos como uma prevalência desde a infância (ibid., pp. 44-46). Talvez possamos entender então que o feederismo dificulta uma separação clara entre os limites entre patologia e sexualidade. Se o corpo gordo considerado doente se interliga com a sexualidade do paciente, como a medicina deve agir então? Como circunscrever um tipo desviante de sexualidade e propor o emagrecimento, se o emagrecer significa, ultimamente nesses casos específicos, reprimir os desejos de uma identidade sexual minoritária?

Como dito anteriormente, a homossexualidade foi por muito tempo definida como um hermafroditismo psíquico. Foucault faz essa afirmação em sua entrevista intitulada ***O Prazer Gay*** e, após ser perguntado sobre a relação entre o homossexual, o “travestismo” e a feminilidade, parece argumentar que essa relação também é criação desse mesmo discurso médico:

[...] Somos hermafroditas? Bem, então, sejamos isso! E eu serei ainda mais mulher do que o médico pretende que eu seja. E entre a análise da homossexualidade pela feminilidade secreta e o desafio da bicha louca afirmando-se mulher, há certamente uma correspondência histórica em jogo. Uma resposta pelo desafio do similar. É isso que queres que eu seja? Está bom, eu serei, com efeito, absolutamente parecido com o que esperas, serei mesmo muito mais parecido do que poderias crer, ao ponto em que irás ficar finalmente com o cu na mão (risos).” (Foucault, op. cit., p. 15)

Se podemos entender que a existência da “bicha louca afirmando-se mulher”, como afirma jocosamente Foucault - ou seja, que a identidade do gay que se mistura ou transiciona em/no que é considerado feminilidade - pode ter, na verdade, uma relação com o discurso patologizante e médico, que a caracteriza como “louca” ao mesmo tempo que ela mesma afirma seu hermafroditismo,⁸ talvez seja possível dizer que a sexualidade do feederismo funcione de maneira similar. De forma equivalente, o feederismo, em suas fantasias mais utópicas, perversas e estereotipadas, parece-nos dizer: “Somos gordos e gulosos? Pois sejamos isso!” Se vivemos uma cultura que preza pelo autocontrole diante da alimentação e o peso, o feederismo parece dizer: “Vou me auto controlar para não comer de menos!” e “se eu não conseguir comer mais, quero que alguém me force!”. Se vivemos em um contexto neoliberal que preza pela velocidade, otimização e autogestão, o feederismo parece dizer: “Está bom, seremos absolutamente mais enormes, inúteis e imóveis do que poderias crer”.

Charles e Palkowski narram como essas práticas parecem ser escanteadas mesmo pelos movimentos de *Fat Liberation*: a NAFAA, organização que busca promover essas ideias, ironicamente nasceu sob a perspectiva de homens que se sentiam marginalizados por se relacionarem com mulheres maiores (op. cit., p. 8) . Esse é um ponto contingente da história desse movimento, que para certos segmentos feministas o ativismo gordo surge da fetichização do corpo gordo feminino. Sob uma perspectiva contrassexual, entretanto, é possível perguntar: qual seria o problema disso? Especialmente porquê mulheres também foram forças centrais na construção dessa organização. Curiosamente, porém, a NAFAA, hoje bem mais institucionalizada, recusa-se à reivindicar o feederismo (ibid., p. 25).

O feederismo parece ser para os movimentos de *Fat Liberation* e/ou *Body Positive* o que Lestat é para Louis, uma figura sedutora e persistente em nos indagar o porquê de não cedermos aos nossos desejos mais obscuros e profundos. Por que continuar a consumir o sangue de ratos, se desejamos mesmo a doce e quente carne humana. Por que ser comedido e casto como Mina Harker, se podemos ser imundos como Divine?

Independentemente de os fins justificarem os meios ou não, o saber médico-científico, ao propor o emagrecimento, propõe inevitavelmente o apagamento de uma identidade - identidade essa, como muitas outras, originada (ou produzida) no berço do capitalismo e da própria patologização dos saberes médicos. Estes saberes prescrevem, então, não só um tipo de corpo (considerado saudável), que é oportunamente referente a um padrão estético, mas prescrevem uma mudança de subjetividade e o abandono de uma dissidência, o abandono de

⁸ Para entender a visão de transsexualidade/hermafroditismo de Foucault nos limites de sua época, ler BUTLER, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2019).

um tipo de corpo que se diferencia, o abandono de um estigma. Prescrevem a renúncia de um corpo que inegavelmente engendrou-se na cultura, criou outras formas de existir através do seu fracasso inerentemente *queer*, criou desvios, formas de gozo, carinho e perversão sexual para além do estigma e patologização.

Charles e Palkowski analisam algumas criações literárias desse grupo (op. cit., p. 84- 87). Chegando até mesmo ao tamanho de planetas ou galáxias, nelas, através de magia ou de um novo tipo de ciência fictícia, as personagens são capazes de engordar até chegar a tamanhos humanamente impossíveis. Essa literatura erótica fetichista imagina tecnologias que permitem o engordar sem limites, muitas vezes sem prejuízos à saúde e à acessibilidade. Imagina uma medicina onde o fetiche não é a produção da magreza, mas a concessão de se construir um corpo de forma que se afirme o que se quiser ser e seus prazeres. Ao invés de andadores, uma medicina sob esse novo fetiche pode imaginar joelhos biônicos de aço. Ao invés de cirurgia bariátrica, uma medicina feederista pode imaginar implantes de tecido adiposo metabolicamente saudável, e uma infinidade de outras possibilidades que parecem impensáveis para uma medicina normativa e anti-gordura.

Em correspondência com uma ideia de ciborgue de Tomaz Tadeu, que entende a mescla de humano-tecnologia como um meio de eliminar privilégios (In: Haraway; Kunzru; Tadeu, 2009, p. 14), ao invés de imaginar tratamentos onde o corpo gordo e, por consequência, suas formas de identificação são apagadas pela magreza, essa nova medicina fetichista pode promover a intensificação e promoção dessas identidades e seus prazeres livres do estigma e da patologização.

É importante salientar que essas ideias que trago aqui não ignoram os riscos e a fatalidade que a obesidade mórbida promove. O que busco é, através dessa caricatura do feederismo, explorar o fato de que os tratamentos e a medicina que temos disponíveis hoje corroboram um projeto de padrão estético de normalização. As fantasias feederistas escancaram de forma paródica esse projeto, e sob sua perversidade podemos nos indagar sobre outros projetos de corpos e de sociedade possíveis. Essas mesmas fantasias, expostas nesses contos eróticos, frequentemente reconhecem esses riscos. Mas, insistindo em suas perversidades, elas imaginam alternativas para a superação desses mesmos riscos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao fim deste trabalho, percebo que a busca por compreender meu próprio corpo na pintura jamais se realizou como tentativa de resolvê-lo, mas de sustentá-lo em sua instabilidade. O gesto de pintar e de escrever revelou-se como um exercício de aproximação e afastamento contínuos, onde o autorretrato deixa de ser um espelho e passa a ser uma superfície de risco, de perda, de invenção.

Entre o pictórico e o fotográfico, entre a carne e a imagem, descobri que o corpo que se oferece à representação nunca é o mesmo corpo que se reconhece no espelho. A cada pintura, o que parecia ser um retorno a mim mesmo tornava-se também uma forma de dissolução: o rosto desaparece, a carne se torna cor, o corpo se dispersa em matéria. O autorretrato, nesse sentido, não foi um modo de preservar o eu, mas de deixá-lo escapar.

Essa impossibilidade de fixar a imagem de capturar o corpo sem que ele se corrompa se aproxima daquilo que Julia Kristeva nomeia como abjeção (Kristeva, 1989): o ponto em que o sujeito se forma ao expulsar o que o ameaça, mas também o que o constitui. O corpo gordo, *queer* e desajustado, quando se coloca na pintura, carrega justamente essa tensão: ele encarna aquilo que a norma rejeita e, por isso, torna-se campo de perturbação, de estranhamento e de potência. Da mesma forma, ao pensar com Paul B. Preciado, percebo que o corpo é também uma tecnologia, uma prótese viva em constante negociação entre biologia, política e desejo. As manipulações digitais que antecederam algumas pinturas foram, nesse contexto, uma extensão do corpo: uma forma de traduzir a experiência da carne para o campo algorítmico, e de fazê-la retornar à matéria pictórica. A tela tornou-se, assim, um espaço de trânsito entre corpo e máquina, um terreno onde a carne pode ser reconfigurada sem a promessa de cura, beleza ou sanidade.

Ao longo desse percurso, o diálogo com artistas como Lucian Freud, Iberê Camargo, Francis Bacon e Louise Bourgeois me ajudou a compreender que a pintura da carne não é apenas um exercício formal, mas uma forma de pensar a existência pela superfície. Bacon mostrou-me que a figura humana pode ser deformada até o limite da legibilidade e, ainda assim, permanecer intensamente viva; Iberê ensinou-me que o gesto pode ser ruína e persistência.

Na escrita, encontrei eco em Jack Halberstam, que entende o fracasso como uma estratégia de sobrevivência para corpos dissidentes. A arte *queer* do fracasso não busca reparar a si mesma, mas fazer do erro e da inadequação um campo fértil de criação. É nesse sentido que

compreendo meu trabalho: como uma prática que se move entre a vulnerabilidade e a recusa, entre o desejo de ser visto e o medo de significar demais.

Se o corpo é, como proponho a partir de Fayga Ostrower, uma matéria simbólica algo que se organiza entre o sensível e o histórico, então minhas pinturas podem ser lidas como artefatos de um corpo que se pensa através da própria matéria. Pintar tornou-se uma forma de minerar a si mesmo, de escavar a carne em busca de veios de sentido, mesmo sabendo que o gesto é sempre inacabado.

Reconheço, portanto, o caráter processual e falho dessa investigação. O que começou como uma tentativa de compreender a minha imagem tornou-se uma experiência de desentendimento e de entrega à matéria. A pintura não respondeu às minhas perguntas sobre o corpo, mas me ensinou a formulá-las de outro modo.

Se há algo que permanece é talvez a insistência do corpo; corpo que não se acomoda, que se recusa a caber, que continua a se fazer visível mesmo quando tudo o empurra à invisibilidade. É nele, e através dele, que o trabalho segue respirando: como gesto, como mancha, como ruína e como possibilidade.

Referências bibliográficas

- BENEVIDES, Lúcia Maria Rocha e. *Autorretrato*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2024.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. [s.l.] Civilização Brasileira, 2019.
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- CHARLES, Kathy; PALKOWSKI, Michael. *Feederism: eating, weight gain, and sexual pleasure*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-1-137-47045-4.
- DANTAS, Ana Luísa Pereira et al. *Relação da genética e epigenética com a obesidade*. In: Brazilian Journal of Development, Curitiba, v. 9, n. 9, p. 26246–26259, set. 2023. DOI: 10.34117/bjdv9n9-045.
- FOUCAULT, Michel. *O saber gay*. Tradução de Eder Amaral e Silva e Heliana de Barros Conde Rodrigues. In: *Revista Ecopolítica*, n. 11, jan-abr, 2015, pp. 2-27.

GRECO, Musso. *Bacon entre espelhos: a imagem em gozo na arte*. In: *Artefilosofia*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP, Ouro Preto, n. 23, p. 8-23, dez. 2017.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Trad. Ana Luiza Libânio. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HARRISON, DaShaun L. *Belly of the Beast: The Politics of Anti-Fatness as Anti-*

Blackness.

New York: North Atlantic Books, 2021.

JIMENEZ, Maria Luisa. *Gordofobia: injustiça epistemológica sobre corpos gordos*. In: *Epistemologias do Sul*, v. 4, n. 1, p. 144-161, 2020.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome*. Montecristo Editora [publicação digital], 2021.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1989.

LEWONTIN, Richard C. *Biologia como ideologia: a doutrina do DNA*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOUDON, ISL. *Chlorosis, anaemia and anorexia nervosa*. British Medical Journal, Press; 1999. 1980; 281: 1669-75.

MAESO, Benito Eduardo Araújo. *Drácula: o vampiro como metáfora do outro*. São Paulo: Annablume, 2006.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*, Petrópolis: Vozes, 2001.

PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala*. Trad. Eliana Aguiar. São Paulo: Zahar, 2021.

_____. *Manifesto contrasexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

RIBEIRO, Niura Legramante. *Procedimentos fotográficos nos processos de criação nas Artes Visuais contemporâneas*. In: *Revista PortoArte*, Porto Alegre, v. 14, n. 24, 2008, p. 63–72.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ROIZMAN, Daniel Hamer. *Corpo, obesidade e sociedade: uma leitura psicanalítica*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2011.

SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

SONTAG, Susan. *Notas sobre o “Camp”*. In: _____. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 341–360.

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

TEIXEIRA, Lucia. “Sou, então, pintura: em torno de autorretratos de Iberê Camargo.” *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 123–134, 2009.

VIEIRA DA SILVA, Cíntia. *Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não-representativas em Bacon e Deleuze*. In: *dois pontos*, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p. 145-166, abril, 2014. <https://doi.org/10.5380/dp.v11i1.32809>

WEINBERG, Cybelle; CORDÁS, Táki Athanássios. *Do altar às passarelas: da anorexia santa à anorexia nervosa*. São Paulo: Annablume, 2006.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Referências cinematográficas

PINK Flamingos. John Waters, Estados Unidos, 1972.

INTERVIEW with the Vampire (*Entrevista com o Vampiro*). Neil Jordan, Estados Unidos, 1994.

2001: A Space Odyssey (*2001: Uma Odisseia no Espaço*). Stanley Kubrick, Reino Unido- Estados Unidos, 1968.

Referências webgráficas:

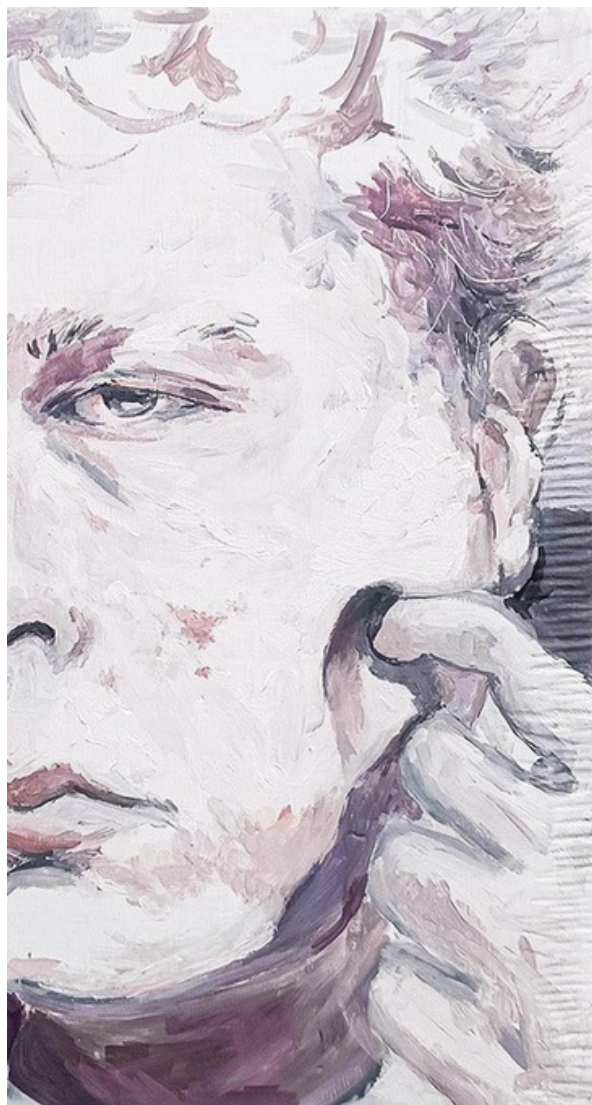
Estadão. *Gordura é contagiosa?*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gordura-e-contagiosa/>. Consultado em 15/11/2025.

G1. *A obesidade pode ser contagiosa, diz estudo*. 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL77484-5603,00.html>. Consultado em 15/11/2025.

G1. *Corpo de jovem obeso que morreu na porta de hospital sem atendimento é enterrado em SP*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/01/07/corpo-de-jovem-obeso-que-morreu-na-porta-de-hospital-sem-atendimento-e-enterrado-em-sp.ghtml>. Consultado em 15/11/2025.

ANEXO A – EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL

A exposição “onde o osso não alcança” foi inaugurada no dia 31 de outubro de 2024, na Galeria Eixo Reserva, em Niterói-RJ, onde permaneceu em exibição até 01 de dezembro do mesmo ano.



**onde o
osso
não
alcança**

**breno
gama**

31/10
18h

curadoria
marina cespe

galeria
eixo reserva

Av Visconde do Rio Branco, 880
São Domingos, Niterói / RJ - Brasil
Visitação: todos os dias 12h às 22h
Encerramento: dia 01 de dezembro

Texto curatorial disponível na exposição:

ONDE O OSSO NÃO ALCANÇA

Por: Marina Cespe

A ficção de que um corpo se esgota é, talvez, um dos assuntos mais inesgotáveis dentro da prática artística. Breno Gama, em sua primeira exposição individual, desdobra o mito do corpo como unidade, trazendo a imagem-asua própria - afetada pelo que existe de estrutura no mundo. Se pensarmos no osso como a estrutura do corpo, onde o osso não

alcança é o lugar onde o trabalho se esgarça, uma lacuna vulnerável, feita de pele, carne e buracos. Se deixando cair nesse lugar, as pinturas aqui presentes questionam as estruturas e funções pré-estabelecidas de uma sociedade que olha esse corpo que julga intangível. Ao usar de referência sua própria imagem - muitas vezes com aspectos voyeurísticos - o artista se coloca como ferramenta para entender como o seu volume no espaço é percebido pelo outro, pautando o corpo gordo e queer na contemporaneidade.

Como parte do processo de criação de uma nova imagem, Breno tira fotos de si mesmo, as edita, faz sobreposições, distorce as imagens, as imprime e somente depois desse longo método, as traduz em pintura. Mas por que no final ela tem que acontecer? Um artista não precisa pintar o corpo para falar dele, eis a crise que permeia a técnica. Francis Bacon, mestre da tradução de corpo em pintura, fantasiava a imagem do humano como uma peça disposta no açougue, como se quisesse desembaraçar a carne dos ossos e separá-la em fragmentos. E para isso ele tratava a massa corporal como tinta, o pictórico dessas imagens que ele via era tão presente que não restava alternativa a não ser pintar. O trabalho aqui disposto, se inspirando nisso, se interessa pela carnalidade vulnerável do corpo, que se torna mole quando os ossos se despedaçam do resto.

Existe aí um processo exaustivo de pensar a imagem e se livrar dela através do pictórico, como se os trabalhos desejassem assassinar o próprio ícone que representam, jogando-o em um lugar invertido. A imagem do corpo sofre metamorfose e ganha um estranho exoesqueleto, que protege sua cópia, agora interior. Ao colocarmos o osso para fora, pensamos no trabalho como um espelho, que reflete seu inverso. Insisto em dizer que o corpo nessas pinturas é um corpo que tange o impossível, mas que nesse processo encharca-se de possibilidades. Além da representação de troncos, cabeças e mãos sobre telas e painéis de madeiras, surgem também abstrações escultóricas, buracos e janelas que funcionam como sugestões de escape desse eco persistente que é a identidade em fragmentos. É no espaço da exposição que a estrutura do osso - firme e branca como a galeria - contrasta com a vulnerabilidade da carne presente nos trabalhos.

O trabalho volumoso, ao mesmo tempo que esconde suas dobras nas pinceladas, clama a atenção de um outro estrutural, que o observa incansavelmente. Ao explorar o inverso do corpo, as pinturas e objetos nos convidam a questionar onde estão os corpos dissidentes e o que podem, em uma realidade onde o osso não alcança.

REGISTROS:



