



A MULHER GORDA NUA NA FOTOGRAFIA: RETRATOS E AUTORRETRATOS DE FERNANDA MAGALHÃES

Vinícios Kabral Ribeiro
viniciosk@ufrj.br
Universidade Federal do Rio de Janeiro ECO/UFRJ

ISSN 2316-6479

Resumo

Este trabalho analisa três obras da série “A representação da mulher gorda nua na fotografia” (1995) da artista visual paranaense Fernanda Magalhães (1962-). É enfatizada a noção de representação e autorrepresentação na fotografia com o objetivo de discutir e problematizar as visualidades e os padrões de corporeidades vigentes. As referências bibliográficas e os aportes teóricos concentram-se na História, Teoria e Crítica da Arte e nos Estudos de Cultura Visual em diálogo com a Antropologia do Corpo.

Palavras-chave: Fernanda Magalhães; corpo; obesidade; fotografia; arte contemporânea.

Abstract

This paper examines three works from the series “The representation of naked and fat woman in the photograph” (1995) from Fernanda Magalhães (1962 -), a visual artist from Paraná. It’s emphasized the idea of representation and self-representation in photography with the intent to discuss and problematize visualities corporeality and standards in vigour. The references and the theoretical focus are concentrate on History, Theory and Criticism of Art and Visual Culture Studies in dialogue with the Anthropology of the Body.

Keywords: Fernanda Magalhães, body, obesity, photography, contemporary art.

A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia é uma trajetória iniciada em 1995 e que tornou a artista visual Fernanda Magalhães (Londrina, 1962-) conhecida nacionalmente, sendo posteriormente convidada para expor em países da América Latina, do Norte e Europa. A série *A representação da mulher gorda nua na fotografia* surge de um processo em que a artista aos poucos se reconhece como uma mulher gorda. Na remissão biográfica na é perceptível como esse reconhecimento se deu de forma gradual. Nos trabalhos *Auto Retrato no RJ* (Figura 1, 1993) e *Auto Retrato, Nus no RJ* (Figura 2, 1993) a artista rompe uma zona de timidez e isolamento. Na primeira série encontramos um processo de representação marcado pela solidão e isolamento. O corpo é escondido, encolhido, evita o confronto com as lentes da câmera fotográfica. Já na segunda série, o corpo gordo nu é apresentado, mas em fragmentos, recortes dos seios, das coxas, das nádegas.



Figura 1. Auto Retrato no RJ, 1993, Fernanda Magalhães. Portfólio da artista.



Figura 2. Auto Retrato Nu no RJ, 1993, Fernanda Magalhães. Portfólio da artista.

Posteriormente, a terceira série da artista ecoa como uma libertação e um enfrentamento ao seu corpo, surgindo assim *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*. Nessa série fotográfica, o corpo nu de Fernanda Magalhães, em um primeiro olhar, centraliza a atenção; principalmente pelo corpo gordo não figurar no cardápio erótico do cotidiano e na indústria midiática. Na série de Fernanda Magalhães tem-se um convite para deslizar em outras possibilidades de contemplação e reflexão. Em suas fotografias profanadas, há uma rebeldia contra a contenção imposta em seu corpo.

É oportuno desenvolver duas questões para um diálogo com esta série de trabalhos: os retratos e autorretratos e o conceito de fotografias manipuladas. Este último, a ser desenvolvido posteriormente, é como Fernanda Magalhães entende seu processo de criação.



O retrato, na história da arte, era uma das formas recorrentes de representação figurativa na pintura. Vigente como um ideal de imitação, a *mimeses*, travada na relação entre o pintor e o retratado. O retrato também era um aspecto de distinção, reservado às elites que poderiam encomendar os trabalhos e pagar por eles (MEDEIROS, 2000). O autorretrato na pintura estabelecia outras relações não pautadas por uma necessária relação econômica. Seria uma forma de expressão do artista e seu posicionamento no mundo. Como lembrado por Bortolucce, a autorrepresentação na pintura é:

[uma] construção e uma visão de mundo: não pode ser vista de maneira isolada, apartada da poética do artista e de suas relações com o seu meio social. Assim, consideramos o auto-retrato como o gênero que na pintura expressa de uma forma peculiar a relação entre o artista e a sociedade na qual, ele está inserido. Esta auto-representação do pintor significa o desejo em construir uma identidade particular que parte de como este enxerga sua participação em um ambiente social e cultural específico (2008, p.88).

Todavia, a inserção da fotografia e a sua popularização transformou a noção de retrato e autorretrato. Como lembrado por Dubois (1994), o primeiro discurso sobre a fotografia pregava a inexorabilidade da imagem fotográfica em apreender o real. Logo, se o realismo e a fidedignidade era o que se esperava ao encomendar um retrato a um pintor, a fotografia alcançaria com muito mais sucesso esse ensejo. A *mise-en-scène* da retratação na pintura, estabelecida no século XV¹, foi inicialmente transposta para o retrato fotográfico em uma transferência de códigos estilísticos que governavam a pose, o enquadramento, o perfil e demais elementos para o registro de uma representação social.

Roland Barthes (1984) entende o processo de retratação fotográfica como um entrecruzamento de imaginários, e o ato de ser fotografado como gerador de uma impostura e uma sensação de inautenticidade, pois:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir a sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar e [...] Vivo então uma microexperiência da morte: torno-me verdadeiramente espectro (BARTHES, 1984, p.27).

Nesse sentido, a fotografia é uma encenação, um engendramento entre idealizações interiores para a construção de uma identidade que se deseja comunicar, mediado pelo interesse de quem fotografa. E ao redimensionarmos

1 Fabris (2004) recorda que no século XV a união entre as estéticas generalistas florentina e o apego aos detalhes da estética de retratação flamenga faz surgir um modelo de retrato adotado internacionalmente.



para a transição do registro analógico para o digital, o retrato e o autorretrato transformam-se ainda mais no espectro imaginado por Barthes.

Partindo também de Barthes (2004) em “A Câmara Clara”, Fabris (2004) entende o processo do retrato fotográfico a partir da pose e da encenação, como uma tentativa de homologação do eu, em que a fotografia é um agente capaz de transformar a consciência sobre a identidade. O efeito do real, proporcionado pela fotografia, é abrandado quando se imagina na esfera social e individual a possibilidade de idealizar a identidade do retratado pela fotografia. E essa apreensão e encenação identitárias possibilitadas pela fotografia é o que Fabris (2004) denomina identidades virtuais.

Nesse caminho, onde o retrato e o autorretrato podem ser entendidos como uma construção ficcional e artificial, é que as apropriações dessas imagens pelos artistas contemporâneos destravam um embate para discutir a condição do sujeito, seus processos de identificação global e a fragilidade das identidades como um problema da modernidade. Fabris (2004) ressalta que a busca por essas imagens em um mundo saturado pelo visual dificulta a idealização da individualidade. E nesse embate, entre dificuldade da individuação e o anonimato da multidão, que a *Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* pode ser entendida como uma tentativa de se discutir, encenar e questionar as imagens do corpo da mulher gorda.

GORDA 26

Na primeira obra analisada (Figura 3) o corpo nu de Fernanda Magalhães, em um rápido olhar, centraliza a atenção; principalmente pelo corpo gordo não figurar no cardápio erótico do cotidiano e na indústria midiática. As imagens de mulheres gordas nuas, em geral, são usadas como forma de escárnio, piadas e chacotas². Na série, poetizada por Magalhães, tem-se um convite para deslizar em outras possibilidades de contemplação e reflexão. Nesse trabalho, há uma rebeldia contra a contenção imposta em seu corpo. Ocupando a centralidade da imagem, seu corpo desfocado baila rumo à liberdade. Transgredindo as barreiras que a impedem e a repelem do tecido social.

Anteriormente, havia mencionado que Fernanda Magalhães considera seus trabalhos como fotografias manipuladas. Pois bem, manipular pode ser entendido como o gesto artesanal e criativo disparado pela artista. Ela recorta fragmento de imagens, insere referências midiáticas, inscreve textos nas superfícies das imagens, cola materiais diversos. A manipulação é, também, digital. Valendo-se

2 É válido ressaltar que muitas veiculações midiáticas dão voz para um alargamento dos padrões estéticos, como a valorização de modelos gordas, conhecidas como *plus size*, campanhas de empresas para valorização de outras formas de beleza etc.



A presença de manuscritos em seus autorretratos é indicial desse esforço para a “homologação do eu”, a homologação da mulher gorda. Em *Gorda 26*, as imagens do corpo são contornadas pelas seguintes frases escritas pela artista:

Meus anjos devem ser gordinhos assim, ou ainda gordinhas anjinhas em medalhões. Medalhões de Fernanda nua e ainda foto de gorda com tanta leveza, tal qual asas e ainda como a estátua da liberdade que flutua sobre o ar, mesmo que seja de pedra.

Blanca Brites (1999), ao discutir a questão do retrato e autorretrato no mundo contemporâneo, afirma que eles extrapolam a noção de registro, conformando-se como uma experiência de si, de sua interioridade. A pesquisadora ainda ressalta que:

Se o retrato, independentemente de nossos anseios de perpetuação, nos acompanha como identidade em todos os estágios da vida, no caso do auto-retrato, este corresponde ao desejo do artista de marcar ele mesmo a interpretação de si próprio. [...] Assim como o retrato, a escrita tem também seu poder de identidade e identificação. Portanto, a “autografia” enquanto auto-referenciação, pode também ser identificada como “auto-retrato” (BRITES, 1999, p. 85).

Dessa maneira, *Gorda 26* é um duplo autorretrato. Ou, ainda, a tentativa de potencializar sua autorrepresentação e de marcar ao mundo a interpretação que a artista faz de si, enquanto uma mulher gorda. E na escrita perpetrada ao longo dessa obra é notável um outro caráter de reivindicação para a “homologação do eu”: a desassociação da obesidade com as imagens malignas perpetradas no tecido social. “Meus anjos devem ser gordinhos” e “medalhões de Fernanda nua” são frases que remetem à clássica associação da gordura com demônios. Pieratt (1993), ao analisar a denominada teologia da prosperidade, veiculada pelas igrejas de orientação neopentecostal, destaca que a obesidade também é entendida, por essas religiões contemporâneas, como um encosto, uma apropriação do corpo pelo demônio e que pode e deve ser curada pela via da fé. Pieratt reproduz em seu livro “O Evangelho da Prosperidade” (1993) trechos de um folheto destinado a brasileiros vivendo nos Estados Unidos:

Desemprego, caminhos fechados, dificuldades financeiras, depressão, vontade de suicidar, solidão, casamento destruído, desunião na família, vícios (cocaína, crack, álcool, etc), doenças incuráveis (câncer, aids, etc), dores constantes (de cabeça, coluna, pernas), insônia, desejos homossexuais, perturbações espirituais (você vê vultos, ouve vozes, tem pesadelos, foi vítima de bruxaria, macumba, inveja ou olho grande), má sorte no amor, desânimo total, **obesidade**, etc. ... Nós! Sim, nós temos a solução para você! (1993, p. 8, Ultimato, janeiro de 93, p.14.)



Gorda 26 é, nesse cenário, uma crítica ao endiabramento da gordura. É, também, um questionamento das próprias imagens cristãs, que desconhecem silhuetas angelicais volumosas. Além de devolver ao angélico a sua sexualidade. Tornar suas anjinhas gordas protetoras, colos aconchegantes, corpos que desejam. Uma anja profana e transgressora, capaz de abolir a separação da gordura ao sagrado, destrancafiando a gordinha, tirando-a do diabo e levando-a para serem medalhinhas de desejo, beleza e fé.

Nessas medalhinhas da parte superior, o corpo de Magalhães é exposto da maneira “clássica” dos registros médicos de patologias. Contudo, Fernanda encarna um sorriso, parece se divertir e contestar o olhar clínico que não a vê como “sujeito” e sim como um índice de massa corporal elevado.

Silva (2009), ao analisar o uso da fotografia como representação da doença pelas classes médicas em São Paulo e Paris no final do século XIX e início do XX, sustenta a concepção de que o registro visual da doença e do corpo doente conformava uma política da imagem das enfermidades. As fotografias médicas agiam como uma espécie de dissecação, em que não havia contatos físicos com o corpo doente, mas olhares treinados para identificar as anormalidades corporais. A representação da doença, pelo recurso fotográfico, cristalizou poses que deveriam ser obedecidas para uma catalogação precisa do corpo, de forma a gerar um referencial comparativo.

Por mais que houvessem tratados médicos de como proceder no registro e na captura da imagem do corpo doente, é inegável que o olhar de quem registrava, seus valores e suas concepções de normalidade e anormalidade eram levados para o momento de representação da doença. O roteiro de produção dessas imagens seguia o ritual de fotografar o corpo inteiro, na vertical, mesmo que a doença estivesse localizada em uma parte específica do corpo, como as mãos, pés, ou órgãos sexuais. Como lembrado por Silva:

A representação fotográfica do homem de corpo inteiro não apenas respondia a uma demanda que a análise semiológica às vezes impunha, segundo as formas de pensamento da ciência médica do século XIX. Ela, de certa forma, sequer era uma opção, mas uma resposta a um modo de conceber o corpo humano particular à medicina. Em outros termos, ao formato do enquadramento da imagem correspondia um determinado enquadramento mental daqueles que a produziam (2009, p. 261).

É possível entender que a representação do corpo doente encarnava os modos e os imaginários figurativos das doenças, pelos médicos, a partir do aparato fotográfico. Sendo a imagem fotográfica mais um instrumento de avaliação dos casos clínicos e acompanhamento da evolução de moléstias. E,



também, um instrumento de veiculação e divulgação do conhecimento científico a cerca do corpo doente e da doença.

Em *Gorda 26*, Fernanda Magalhães interpreta o que Silva (2009) identificou nas revistas paulistas de divulgação de imagens médicas por ele estudadas. Nas posições de corpo inteiro havia rotações, gestos com as mãos, perfis $\frac{3}{4}$ e imagens de costas, revelando a subjetividade dos pacientes e do retratista. Essas composições frontais possuíam um certo dinamismo:

Impresso na pose do paciente e na relação deste com o fundo da cena. [...] A frieza do propósito teve de conviver com traços de subjetividade e de preocupação estética. Do ponto de vista do médico, da detecção de sintomas visíveis, a expressão de subjetividade na pose dos pacientes não trazia nenhuma colaboração, mas tampouco prejudicava (SILVA, 2009, p.267).

Fernanda Magalhães inverte a ordem: a preocupação estética e a subjetividade desestabilizaram a frieza do propósito desse tipo de representação do corpo. Em sua profanação, a artista transforma corpos catalogados em anjos. Ela dribla a classificação médica, em uma representação visual preocupada com o volume do corpo, das densidades de sua forma, na liberdade negada à mulher gorda. *Gorda 26* é anjinha, é medalha, é estátua adiposa.

GORDA 9

Gorda 9 (Figura 4) desvela uma das condições do humano na contemporaneidade: sua fragmentação, desterritorialização e transitoriedade. O rosto da artista, substituído pela cabeça da estátua da *Vênus de Willendorf*, situa-se ao centro, em posição de destaque. No lado esquerdo e direito, a imagem de uma mesma mulher nua. A linha que contorna o corpo gordo provoca: a cabeça da *Vênus de Willendorf* da fertilidade e deusa do colo. A gordura, hoje patologizada, foi em outros momentos históricos símbolo de beleza e fertilidade.

O arqueólogo austríaco Josef Szombathy (1853–1943) encontrou em 1908 a pequena estátua de calcário, do período paleolítico, em Willendorf na Áustria. Considerada uma *Vênus*, por sua relação com a fertilidade e reprodução, estima-se ter sido feita entre 25 a 20.000 anos antes de Cristo. Com um pouco mais de 11 centímetros de altura, a estátua apresenta seios fartos, proeminentes, ventre volumoso, membros superiores frágeis e apoiados nas mamas. A genitália é destacada, tendo suas partes externas enfatizadas (KRIVOY, 2011).

Nas palavras do arqueólogo responsável por encontrar a *Vênus de Willendorf*:

A escultura representa uma mulher gorda, inchada, com grandes glândulas mamárias, uma barriga saliente, cadeiras e coxas grossas (...). Os *lábia minora* estão claramente indicados (...) Toda figura mostra que o artista possuía um excelente domínio da forma humana e que ele, deliberadamente, enfatizou as partes referentes à função reprodutora (SZOMBATHY APUD FONSECA, 2007, p.12).

ISSN 2316-6479



Figura 4. Gorda 9, Fernanda Magalhães, 1995, portfólio da artista .

O escritor mineiro Rubem Fonseca (1925-), em sua crônica “A Pornografia Começou com a Vênus de Willendorf?” (2004), discute o caráter asséptico e pudico que muitos pesquisadores envergaram em torno da imagem de uma Vênus obesa. O cronista questiona:

Seria esse escultor da Idade da Pedra, que esculpiu a Vênus de Willendorf destacando e deformando os seus caracteres sexuais, “o primeiro artista pornográfico da História”, como querem alguns? “Mesmo comparada com as construções repelentes que os antropólogos fazem da mulher de Neanderthal, a Vênus de Willendorf é simplesmente repulsiva”, disse dela um historiador. Repelente? Por terem sido realçados os seus órgãos sexuais, certamente. O conceito de pornografia tem variado no tempo e no espaço, mas sempre subordinado ao corpo humano, sua nudez e suas secreções e excreções — esperma, fezes, urina — refletindo o preconceito antibiológico presente, em maior ou menor grau, em quase toda a história da civilização (FONSECA, 2007, p.12).



A crônica de Rubem Fonseca é muito provocativa, pois ela reitera algumas questões debatidas ao longo desta pesquisa: a associação da gordura e obscenidade, a repulsão causada pelo corpo da mulher gorda e as dificuldades de se lidar com a organicidade do corpo, seus fluidos, suas expansões, seus contornos, suas formas. Fonseca (2007) percebe esses conjuntos de ações que intentam conter, censurar e deslegitimar as representações “repulsivas” do corpo como necessárias para dizer o indizível e mostrar o invisível.

Como enfatizado anteriormente, a interpretação da gordura na contemporaneidade leva a uma desbonificação para o corpo feminino. Dessa maneira, a sexualidade da mulher com sobrepeso, gorda e obesa é negada e empurrada para zonas fronteiriças. Aos pés da *Gorda 9* há uma espécie de pedido aos aliados não gordos: ser vista como um ser humano sexual. Gayle Rubin (1989) percebe as formas como as sexualidades são bonificadas ou penalizadas de acordo com critérios muito bem definidos. Para a autora, existe um círculo mágico de respeitabilidade. O casal heterossexual, branco, com filhos, que faz sexo convencional em quatro paredes é o epicentro. Quanto mais se afasta desse modelo, mais o indivíduo é onerado e circunscrito no território patológico. O corpo gordo também é visto como algo que foge à norma, que deve ser combatido e negado como uma possibilidade saudável de se exercer a sexualidade. Estas hierarquias subsidiam a criação de uma fronteira invisível entre o sexo que é tido “normal” e o concebido como “anormal”.

O pedido de *Gorda 9* é pertinente para todas e todos, não apenas aos gordos e obesos. Ser visto como um ser sexual é desconstruir o mito da beleza (WOLF, 1992) e entender que os padrões rígidos de magreza, veiculados pelas mídias comerciais, não correspondem à realidade, ao cotidiano. Como lembrado por Orbach (1979) estamos em uma epidemia, causada pela obsessão da magreza. Ao nos livrarmos dessa epidemia, então profanaremos a imagem sagrada do corpo midiático, desativando seus usos aprisionados e reinventando gramáticas, códigos e semioses do corpo, de seus usos e seus prazeres.

GORDA 23

Em *Gorda 23* (Figura 5), temos um fundo preto com uma mensagem escrita pela artista. Ao centro, em branco e preto, a imagem de dois corpos nus enquadrados entre os ombros e os joelhos. Uma mulher gorda nua, com seu seio à mostra, sua mão sobre as coxas.

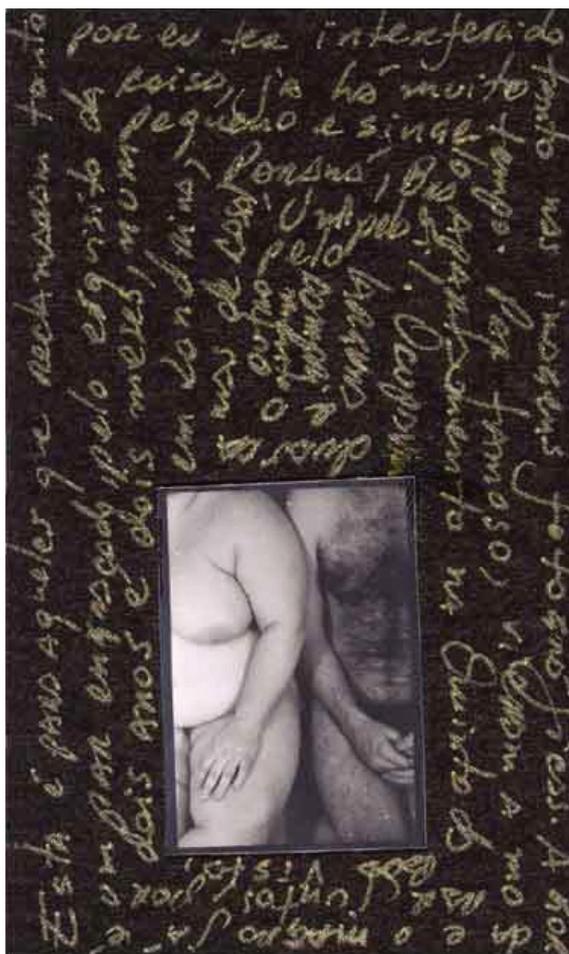


Figura 5. Gorda 23, Fernanda Magalhães, 1995, portfólio da artista.

E um homem magro nu, com pelos abundantes e mãos encobrendo seu pênis. A mulher gorda e o homem magro estão emoldurados ao centro, contornados por linhas confessionais, manuscritos que os aproximam.

Gorda 23 é um autorretrato acéfalo (FABRIS, 2004). E quem são os acéfalos da contemporaneidade? Bauman (1998) nos lembra de que a modernidade trata da identidade, algo que não está aqui e que devemos procurar e alcançar insistentemente. Uma identidade sedutora, porém inconsumável. Ser moderno é a impossibilidade de permanecer fixo e a necessidade de perpetrar vidas em movimento. E nesse jogo de identidades, que nos colocamos diante do outro. E em um trânsito de corpos a procura de sua individualidade e sua especificidade, é que os personagens sem cabeça de *Gorda 23* bailam. A autorrepresentação de dois corpos antitéticos nos leva a inferir que:

A autocentralidade, embora importante na constituição de uma identidade, deve vir acompanhada de uma abertura ao exterior para que o ser tenha uma experiência mais ampla do mundo e perceba suas possibilidades em confronto com as possibilidades do outro (FABRIS, 2004, p.168).



Fernanda Magalhães discute a questão da identidade na contemporaneidade anulando o rosto, detentor da individualidade do sujeito. Não apenas isso, mas na possibilidade de nos colocar nesses corpos. Confrontar o outro e a nós mesmos. A antítese dos corpos ecoa, levando a crer que a discriminação não é privilégio do corpo da mulher gorda, mas é implacável em maior ou menor medida em cada existência.

Os manuscritos de *Gorda 23* revelam:

Esta é para aqueles que reclamaram tanto por eu ter interferido tanto nas imagens fotográficas. A gorda e o magro já é um par engraçado, pelo esquisito da coisa, já há muito tempo. Par famoso, vieram a morar juntos por dois anos e dois meses, num pequeno e singelo apartamento na Quinta da Boa Vista em Londrina, Paraná, Brasil. Ocuparam duas camas de casal. Um pela largura e o outro pelo comprimento.

Nesse contraste de corpos, Fernanda Magalhães aponta como a união desses dois corpos é vista como “esquisita e engraçada”. E outro ponto interessante dessa obra é a atestação de que as imagens corporais são construídas e fabricadas no imaginário. É válido ressaltar que as imagens de masculinidade e feminilidade interferem nas experiências de ambos os corpos, femininos e masculinos. *Gorda 23*, assim como toda a série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, é emblemática para atestar que o corpo não é apenas o espaço de definição da identidade do sujeito, da masculinidade, feminilidade, ou o que seja. O corpo em todas as suas formas: magro, anorético, jovem, velho, gordo, é uma prisão onde incessantemente devemos definir em vão uma identidade inalcançável.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BRITES, Blanca. Memórias em Ressonância. In: NICOLAIEWSKY, Alfredo (Org.). *Alfredo Nicolaiewsky: desenhos e pinturas*. Porto Alegre: Fumproarte, 1999.

BRUM, Adriana; Gonçalves, Juliana. Uma mulher gorda e nua. *Jornal de Londrina*. Londrina: 14 ago 2011. Disponível em: <<http://www.jornaldelondrina.com.br/divirtase/conteudo.phtml?tl=1&id=1157907&tit=Uma-mulher-gorda-e-nua>> Acesso: 14 abr 2012.

DUBOIS, Philipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas – SP: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FONSECA, Rubem. A pornografia começou com a Vênus de Willendorf? In: *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KRIVOY, Abraham. Fertilidad y embarazo en la prehistoria: las venus. In: *Revista de la Sociedad Venezolana de Historia de la Medicina*. Volumen 60, No. 1 - 2, Año 2011. Disponível em: <http://revista.svhm.org.ve/svhm/2011/1-2/?i=art10>. Acesso: 16 jan 2012.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo*. O auto retrato contemporâneo. Lisboa. Assírio & Alvim, 2000.

ORBACH, Susie. *Gordura é uma questão feminista*. Rio de Janeiro, Record, 1978.

PIERATT, Alan B. *O evangelho da prosperidade*. São Paulo: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova: 1993.

RUBIN, Gayle. Reflexionando sobre el sexo: notas para uma teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, Carole (comp). *Placer y peligro*. Explorando la sexualidade femenina. Madrid: Revolucion, 1989, p.129-149.

SILVA, James Roberto. *Doença, Fotografia e Representação*. Revistas médicas em São Paulo e Paris, 1869-1925. São Paulo, Edusp, 2009.

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

Minicurrículo

Vinícios Kabral Ribeiro é graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda e Relações Públicas, FACOMB/UFG. Mestre em Cultura Visual, FAV/UFG, com a dissertação “Engordurando o Mundo: Fernanda Magalhães e as poéticas da transgressão” sob orientação da Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro. Doutorando em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ.