

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GABRIELA OLIVEIRA ROSA

**A MULHER GORDA, O CONTROLE DO CORPO E A FEMINILIDADE NO
TRABALHO DE MICHAELA STARK**

Porto Alegre

Gabriela Oliveira Rosa

**A MULHER GORDA, O CONTROLE DO CORPO E A FEMINILIDADE NO
TRABALHO DE MICHAELA STARK**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharela em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof. Nisia Martins do Rosário
Co-orientador: Me. Gilmar Montargil

CIP - Catalogação na Publicação

Rosa, Gabriela
A mulher gorda, o controle do corpo e a
feminilidade no trabalho de Michaela Stark / Gabriela
Rosa. -- 2024.
61 f.
Orientadora: Nísia Rosário.

Coorientador: Gilmar Montargil.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade
e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Feminismo. 2. Corporalidades. 3. Mulher Gorda.
4. Análise de imagens. 5. Fotografia. I. Rosário,
Nísia, orient. II. Montargil, Gilmar, coorient. III.
Titulo.

*“...her wings are cut and
then she is blamed for
not knowing how to fly.”*

(Simone de Beauvoir)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha família: meus pais e minha irmã, que sempre acreditaram em mim e me apoiaram mesmo que de longe, mas também minha avó e minhas tias e primas com quem tenho uma relação de carinho profunda, e que cuidam de mim desde que eu me conheço por gente. É uma honra ter tido incentivo para estudar numa universidade federal desde pequena e esse diploma também é de vocês.

Ao meu companheiro e meu amor, Gabriel, agradeço pelo tempo que dedicou pra ler meu trabalho desde o começo, comentando e incentivando incondicionalmente. Tu acreditou em mim quando eu achava que nunca ia conseguir, então ter conseguido também é uma vitória tua. Pelos almoços no RU, companhia e dedicação intermináveis, o meu mais sincero muito obrigada.

À minha orientadora, Nísia, e meu coorientador, Gilmar, agradeço pela paciência, pelo aprendizado e pelas trocas, essenciais para esse TCC vir ao mundo e me trazer tanto orgulho. Vocês me ensinaram muito e conseguiram me convencer que era possível fazer um trabalho pessoal e aprofundado mesmo com o prazo pequeno que tivemos.

À UFRGS, eu agradeço por ter mudado a minha vida e me possibilitado crescer tanto como pessoa, estudante e futura profissional. A educação pública é o sonho de milhares de jovens e adultos espalhados por esse país tão diverso quanto o Brasil, e é uma honra e privilégio enormes poder ter ocupado esse espaço e feito tantas conexões incríveis com pessoas tão diferentes de mim, que me ensinaram muito. O direito à educação é um compromisso que nunca deve ser deixado de lado, e aqueles que são egressos da universidade também devem se preocupar com a manutenção dele até mesmo com seus diplomas já em mãos.

Às minhas amigas, sejam elas da escola, da faculdade ou dos acasos da vida, agradeço por tornarem a minha existência mais colorida mesmo nos momentos difíceis. Não importa de nada ter muito se não há com quem compartilhar, e eu quero compartilhar tudo com os meus.

RESUMO

Resumo: Michaela Stark é uma artista e designer de moda que vem recebendo atenção e sucesso na rede social Instagram e em alguns luxuosos circuitos de moda a partir da produção e veiculação de fotografias que têm como personagens principais mulheres gordas, flácidas e curvilíneas. Para tanto, o objetivo deste trabalho é analisar a produção de feminilidades a partir do trabalho fotográfico e conceitual de Michaela no contexto contemporâneo de plataformas sociais como o Instagram. Para tanto, são usados como base teórica Michel Foucault para falar do controle do corpo, Naomi Wolf para abordar o mito da beleza e Abigail Saguy junto de George Vigarello para falar sobre as percepções e representações do corpo gordo ao longo das décadas. Nesse caminho, realizar-se-á uma pesquisa qualitativa a partir de análise de imagens que foi estruturada segundo as matrizes teóricas de Martine Joly, dando enfoque em elementos plásticos e elementos icônicos. Esse processo permitiu responder à pergunta de pesquisa que buscava compreender como a produção artística de Michaela se relaciona com o mito da beleza e cria significação através da expressão de feminilidades em corpos gordos. Os resultados demonstraram que o trabalho fotográfico da artista consegue perturbar as convenções de beleza e feminilidade do contemporâneo ao salientar corpos gordos, disformes e grotescos ao mesmo tempo que a artista se beneficia desse estranhamento e, em alguns momentos, acaba reforçando alguns estereótipos.

Palavras-chave: Feminismos; Corporalidades; Mulher Gorda; Análise de Imagens; Fotografia de Moda.

ABSTRACT

Abstract: Michaela Stark is an artist and fashion designer who has been gaining attention and success on the social network Instagram and in a few luxury fashion circuits through the production and dissemination of photographs featuring fat, flabby and curvaceous women. The aim of this paper is to analyze the production of femininity based on Michaela's photographic and conceptual work in the contemporary context of social platforms such as Instagram. To this end, Michel Foucault will be used as a theoretical basis to talk about the control of the body, Naomi Wolf to address the beauty myth and Abigail Saguy as well as George Vigarello to talk about the perceptions and representations of the fat body over the decades. Along these lines, a qualitative study will be carried out based on an analysis of images that has been structured according to Martine Joly's theoretical matrices, focusing on plastic and iconic elements. This process made it possible to answer the research question, which sought to understand how Michaela's artistic production relates to the beauty myth and creates meaning through the expression of femininity in fat bodies. The results showed that the artist's photographic work manages to upset contemporary conventions of beauty and femininity by highlighting fat, misshapen and grotesque bodies, while at the same time the artist benefits from this strangeness and, at times, ends up reinforcing certain stereotypes.

Keywords: Feminism; Corporalities; Fat Studies; Image Analysis; Fashion photography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia de editorial para a Perfect Magazine, outubro de 2021.....	9
Figura 2 - Fotografia de moda divulgada no perfil da Yves Saint Laurent, no Instagram, relativa à coleção de Inverno 2024.....	10
Figura 3 - Fotografia de moda divulgada no perfil da Victoria's Secret, no Instagram, com a modelo <i>plus size</i> Paloma Elsesser, 2022.....	11
Figura 4 - Pintura “As Três Graças” de Peter Paul Rubens, 1630-1635, exposta no Museo del Prado, Madrid.....	23
Figura 5 - Pintura “Baco” de Peter Paul Rubens, 1638-1640, exposta no The State Hermitage Museum, St. Petersburg.....	23
Figura 6 - Capa da revista Vogue do ano de 1911, disponível no Vogue Archive.....	25
Figura 7 - Retrato fotográfico da atriz Lillian Russell na produção “Les Brigands”, tirada por Benjamin Falk, datada de 1889. National Portrait Gallery.....	26
Figura 8 - Fotografia de editorial para a Revue Magazine, 2021.....	36
Figura 9 - Fotografia exposta na exibição Stark Naked, que ocorreu em dezembro de 2021, em Paris.....	40
Figura 10 - Fotografia de editorial para a Perfect Magazine, setembro de 2021.....	44
Figura 11 - Fotografia para lançamento da marca Panty, abril de 2024.....	4

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. O CORPO E SUA VIVÊNCIA	5
2.1 O controle do corpo	7
2.2 O belo, o liso, o gostável	10
2.3 A mulher gorda	12
3. A FOTOGRAFIA DE ARTE	20
3.1 A fotografia como linguagem	21
3.2 Sobre a artista e sua presença no Instagram	24
4. METODOLOGIA E ANÁLISE DAS OBRAS DE MICHAELA	27
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51

1. INTRODUÇÃO

Ao longo de 2022 e 2023, a designer de moda e empresária Michaela Stark, de origem australiana, vem recebendo destaque em revistas de moda e alta costura, desfiles de grandes estilistas – como Jean Paul Gaultier e Victoria's Secret – além da rede social Instagram, no seu perfil @michaelastark. Seu trabalho e sua criação artística são polêmicos desde sua concepção inicial e naturalmente trazem sentimentos conflitantes: ao usar seu próprio corpo, flácido e volumoso, Michaela fantasia sobre a feminilidade dos corpos grotescos e a sexualidade de mulheres gordas ou curvilíneas. As imagens postadas por ela em seu perfil pessoal, criado em 2012 e atualmente com 205 mil seguidores, são incômodas o suficiente para incitar comentários raivosos de usuários completamente alheios ao seu trabalho conceitual e seu propósito, relacionando seu trabalho com fetichismo, violência ou tortura.

FIGURA 1 - EDITORIAL



Fonte: www.michaelastark.com

O trabalho de Michaela é indiscutivelmente grotesco quando comparado com o cenário da fotografia de moda e com as passarelas majoritariamente magras e muito magras dos desfiles de inverno e verão de 2024. As grandes casas da moda ocidental, como Prada, Gucci, Dior, Yves Saint Laurent e Versace, têm seus perfis no Instagram tomados quase exclusivamente por imagens de modelos brancos muito magros, com espaço para pessoas racializadas (negras,

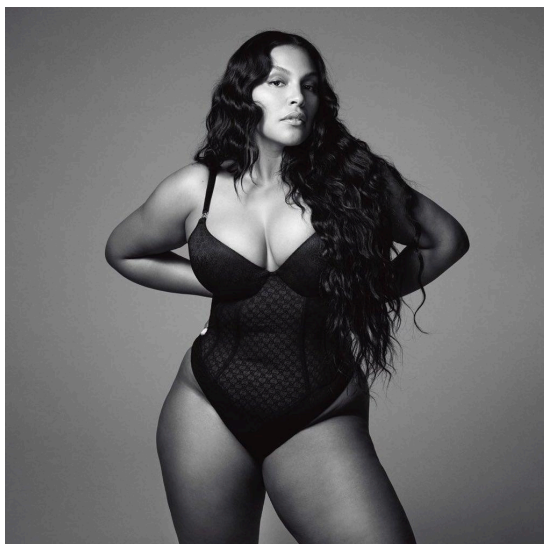
asiáticas ou indígenas) desde que sejam também muito magras. Nos editoriais e registros das passarelas, vemos exclusivamente corpos magros e até corpos discutivelmente anoréxicos. Até mesmo a Balenciaga, casa de alta costura conhecida pela experimentação extrema com silhuetas e pelo exagero, seleciona apenas modelos magros ou muito magros para seus desfiles e campanhas digitais. Nos últimos anos, surgiram vários perfis de mulheres e modelos gordas ou *midsized* (termo para o corpo que não é considerado nem gordo nem magro) com bastante relevância, participando de campanhas de grandes marcas e posando nas passarelas, como Yasmin El Yassini (@opheliathanatos), Paloma Elsesser (@palomija) e Tess McMillan (@tess_mcmillan). Elas são ainda minoria, infelizmente, e recebem muitos comentários odiosos em seus perfis. Mas estão inquestionavelmente mudando o cenário da moda com seus corpos e sua presença.

FIGURA 2: YVES SAINT LAURENT, INVERNO 2024.



Fonte: Instagram.

FIGURA 3: MODELO PLUS SIZE PALOMA ELSESSER PARA VICTORIA'S SECRET, 2023



Fonte: Instagram.

Mas esse mundo *fashion* tão obcecado pela magreza tem sido cada vez mais questionado e criticado, cobrado por usuários nas redes sociais. O cancelamento do tradicional desfile dos anjos da Victoria's Secret no ano de 2018 foi talvez o grande primeiro passo para um novo momento na moda feminina, com uma maior preocupação em trazer representatividade ao palco mas, acima de tudo, tirar das passarelas o corpo anoréxico e impossível de imitar.

O tema da representatividade de mulheres gordas e da criação de imagens que desafiam o *status quo* é um debate muito relacionado ao campo da Comunicação, visto que a representatividade versa sobre o que vemos na mídia e como grupos sociais marginalizados se veem representados em campanhas de publicidade, programas de TV e nas redes sociais. É importante entender como essas imagens construídas atravessam o mercado publicitário e afetam o público que as consome, sejam eles parecidos ou completamente diferentes daqueles corpos vendidos como o ideal estético desejável. Alguns estudos como os de Pilger (2021), Nechar (2018) e Jimenez (2020) relacionaram corpos de mulheres gordas e respectivas representações na mídia, no entanto, o diferencial desta pesquisa é justamente o enfoque das mulheres gordas no contexto da produção de fotografia de moda no Instagram.

Nesse caminho, tentando definir o problema da pesquisa, busquei construir uma rede de questionamentos e afunilar estas perguntas até chegar na questão específica que quero investigar. Uma das abordagens que mais me interessou desde o início é sobre a relação entre a produção

fotográfica da artista e as problematizações feministas acerca do mercado *fashion* e da grande mídia — como que as imagens criadas por Michaela são concebidas em um mundo dominado por imagens gordofóbicas e reforçadoras de uma doutrina de controle sobre o corpo feminino? Essas imagens e postagens já foram denunciadas por serem “pornográficas” e degradantes, e Michaela já teve sua conta no Instagram suspensa algumas vezes. Pensando nessas abordagens, meu problema de pesquisa é: **Como a produção artística de Michaela Stark se relaciona com o mito da beleza e cria significação através da expressão de feminilidades em corpos flácidos e gordos?**

Meu objetivo geral é analisar a produção de feminilidades a partir do trabalho fotográfico e conceitual de Michaela Stark no contexto contemporâneo de plataformas sociais como o Instagram, enquanto meus objetivos específicos são: a) esmiuçar por um viés foucaultiano o conceito de controle do corpo e sua relação com o mito da beleza; b) entender a fotografia artística como criadora de significado; e c) dissecar os significados das imagens criadas por Michaela em contraste com questões históricas e contemporâneas de gênero e sexualidade. Para tanto, utilizarei referencial teórico constituído principalmente por Foucault (1979, 1988, 1999, 2008, 2009), Vigarello (2013), Saguy (2013), Wolf (1991) e Dubois (1993) – autores que permitirão a discussão dos dispositivos de controle do corpo gordo, do contexto da moda feminina e do alicerce metodológico de análise das fotografias.

Para responder ao problema da pesquisa e atingir os objetivos geral e específicos, será feita uma pesquisa qualitativa baseada na análise descritiva de quatro imagens do trabalho de Michaela, escolhidas a partir de alguns aspectos técnicos como enquadramento, cores, iluminação, indumentária, tipo de corpo, entre outros – elementos reformulados partindo de matriz de análise proposta por Martine Joly. O *corpus* será apresentado por meio de quadros para interpretação e indicação dos elementos e significados identificados, para depois observar os aspectos em conjunto, apontando o que se repete e o que tem de único em algumas fotos que não aparece nas outras.

2. O CORPO E SUA VIVÊNCIA

Autores como Edgar Morin (1997) e Boorstin (2006) teorizaram o surgimento das celebridades e das microcelebridades no século XX e de como essas figuras olímpicas estavam, de certa forma, mudando os valores sociais, isto é, costumes e noções de heroísmo foram aos poucos se transformando em obsessão por ter fama, nome, circulação e visibilidade social. Mundo de aparências e futilidade. Esse processo é levado a um patamar de adoração fascinada no século XX e XXI; certas figuras da cultura pop nas últimas duas décadas são comparáveis a divindades e santidades pela quantidade de imagens de idolatria e pelas legiões de fãs absolutamente obcecados pela sua existência e corporalidade – os grupos de *k-pop* (pop produzido na Coreia do Sul) como BTS e Blackpink e até mesmo a cantora norte-americana Taylor Swift são fenômenos surpreendentes em engajamento e sucesso comercial. As Kardashians são figuras messiânicas a serem seguidas e deificadas, o sucesso da indústria fonográfica tem como seu pilar de sustentação o uso e abuso da hipersexualização feminina das ídolas pop. Outro sintoma desse processo são diversas pessoas diabéticas ao redor do globo que estão sem acesso a medicamentos porque a febre do Ozempic – “canetinha milagrosa” que permite a perda de peso através do controle da glicemia e do apetite – já não é mais um fenômeno isolado das micro e macro celebridades.

Com o aumento da produção e divulgação da informação de maneira sistematizada pela internet, somos bombardeados a cada minuto por imagens novas e intermináveis, vídeos e produtos que estão centrados no corpo e no consumo minucioso de cada centímetro de pele à mostra. Esse tipo de fascinação pelo corpo perfeito esteve sempre presente na história da humanidade, porém de um jeito mais mórbido: a existência dos chamados santos ou beatos “incorruptos” na tradição religiosa católica é uma maneira interessante de pensar a mistificação da forma física de figuras consideradas maiores que a vida; recentemente viralizou nas redes a história do adolescente de 15 anos, Carlo Acutis, que faleceu em 2006 mas tem seus restos mortais expostos para visitação e veneração pública. Apesar de não ser o caso de Carlo, muitos acreditavam que o jovem seria um dos considerados corpos incorruptos, um fenômeno da religiosidade católica que está relacionada a figuras santas que, após morrerem, têm seu corpo milagrosamente conservado sem qualquer método de embalsamamento ou mumificação. Carlo, ao que parece, havia recebido na verdade uma reconstrução do rosto a partir de máscara de silicone, a fim de ficar exposto à veneração pública, mas alguns fiéis acharam que era um caso de

inocorrupibilidade do cadáver santo. Pode parecer estranho esse parêntesis sobre a tradição religiosa católica, mas vejo uma conexão significativa entre esses dois fenômenos de adoração imagética, e acho interessante pensar a partir deles o quanto a humanidade é fixada em determinadas figuras humanas desde seus primórdios. As pinturas rupestres, estátuas gregas, iluminuras medievais e deslumbrantes obras renascentistas preocupadas com o realismo técnico apresentam preocupação com a reprodução e representação do corpo físico não só entre os iguais e contemporâneos, mas também como uma tentativa de permitir-se ser visto por aqueles que virão depois.

Se o corpo já foi marginalizado em relação à mente por ser pecaminoso (por ser a carne) e já foi visto como força de trabalho na Revolução Industrial, no contemporâneo o corpo ganha ainda mais importância política, cultural, comercial, semiótico-linguística e sexual no contexto de plataformização e redes sociais digitais – atravessado por cirurgias, tatuagens, maquiagens, produtos de beleza, academia, próteses e todo tipo de medicamento, suplemento e hormônios (Preciado, 2018; Vigarello, 2008).

O celular é, afinal, um espelho: a tela polida nos reflete quando olhamos para ela. Vivemos na era dos corpos eletrônicos, e quase tudo que consumimos nos é apresentado através de imagens, sons, cores e palavras digitais; nosso consumo de mídia se dá através da internet, da televisão, e do cinema, principalmente. É no capítulo *Corpos Eletrônicos* do seu livro *Corporalidades Eletrônicas: Comunicação do Corpo em Estudos Midiáticos* que a professora Nísia Martins do Rosário (2022) define:

É possível dizer que o CE [corpo eletrônico] é aquele que se torna objeto dos textos das mídias terciárias, assumindo as mais diversas formas na televisão, no cinema e na internet. É, na maioria das vezes, uma representação, simulação, simulacro, substituição ou aproximação do humano, mas é encontrado em variações diversas. (Rosário, 2022, p. 71)

O consumo de mídia que fazemos no século XXI é, segundo a autora, um consumo de corpos descorporizados ou simulados - os atores, quando estão nas telas, são esvaziados de sua corporalidade como conhecemos; os corpos que consumimos na internet não são exatamente parte do mundo “real”, eles estão condicionados às leis e formas daquela mídia eletrônica pela qual se manifestam. “Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é constituída” (Le Breton, 2012,

p. 7). Os corpos nos nossos celulares, nas nossas televisões e computadores não são corpos como o meu e o seu: eles seguem regras específicas para que possam ser veiculados nesses espaços, mas fingem espontaneidade e se abraçam ao ‘falso’ para se aproveitarem do fenômeno da identificação que nos estimula a consumir, comprar e criar laços. Mas será que todos os corpos podem se inserir nesse cenário midiático digital, isto é, será que o corpo de pessoas gordas pode ser emulado, simulado, circulado, veiculado sem ser para efeito de riso ou espetáculo?

2.1 O controle do corpo

O corpo como objeto de poder, segundo a análise de Michel Foucault (2009) em *Vigiar e Punir: História da violência das prisões*, começa primeiro a ser escrito e descrito por Descartes, em âmbito anátomo-metafísico, e é continuado e detalhado por médicos e filósofos. A partir da perspectiva militar, escolar, hospitalar e de controle das operações corporais, vira objeto de estudo do âmbito técnico-político também. Esses dois âmbitos eram ao mesmo tempo muito distintos, visto que o primeiro tratava de submissão e o segundo de explicação (corpo útil *versus* corpo inteligível), mas também eram, de um ao outro, pontos de cruzamento. É no século XVIII, mais especificamente em *O Homem-máquina*, de La Mettrie, que surge um dos conceitos mais interessantes para o entendimento do poder exercido sobre os corpos: a docilidade. Ao corpo analisável se une o corpo manipulável: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Foucault, 2009, p. 132). Apesar dos esquemas da docilidade não serem um conceito novo para as sociedades humanas, é nesse novo sistema que o controle sobre o corpo atinge uma escala nunca presenciada antes: é sobre a coerção sem folga, nos mínimos detalhes, e a manutenção de movimentos, gestos, atitudes. Nesse novo sistema, também surge um objeto inédito a ser controlado: a economia, a eficácia dos movimentos; os olhos se voltam para a cerimônia do exercício das atividades (Foucault, 2008, 2009). O autor chama de disciplina o método que permite o controle minucioso das operações do corpo, que garante a sujeição das suas forças e que lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade. Através das instituições militares, religiosas e laborais, os processos disciplinares já estavam difundidos na sociedade há muitos séculos, até que evoluíram para fórmulas de dominação no decorrer dos séculos XVII e XVIII.

Segundo Foucault (2009):

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas uma formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente (Foucault, 2009, p. 133).

É nesse momento que nasce uma mecânica do poder, ou também uma anatomia política, que tem como função tentar impor disciplina à sociedade através de coerções diretas e utilitaristas: fazer o corpo atingir seu máximo de eficiência e atingir, também, seu estado de maior obediência (Foucault, 1979, 2009). Através de técnicas minuciosas e sempre íntimas, é definido um certo modo de investimento político e detalhado do corpo, uma microfísica do poder, uma mutação do regime punitivo. “A disciplina é uma anatomia política do detalhe” (Foucault, 2009, p. 134). Ao citar o trabalho de Marechal de Saxe, Foucault explica: é a obsessão e manutenção dos detalhes que configura os processos do poder; é uma nova escala da racionalização utilitária do detalhe na contabilidade moral e no controle político.

A minúcia dos regulamentos, o olhar esmiuçante das inspeções, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo darão em breve, no quadro da escola, do quartel, do hospital ou da oficina, um conteúdo laicizado, uma racionalidade econômica ou técnica a esse cálculo místico do ínfimo e do infinito (Foucault, 2009, p. 136).

No capítulo dois (Os recursos para o bom adestramento) da terceira parte do livro, é desenvolvido o conceito de poder disciplinar: “[...] é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (Foucault, 2009, p. 164). A disciplina serve para fabricar indivíduos em escala e ritmo industriais, adestrando as multidões “inúteis” de corpos e forças e estabelecendo os indivíduos como objetos, mas também instrumentos de seu exercício. É, acima de tudo, um poder modesto, calculado, sem cerimônia, manifestado através do olhar hierárquico, da sanção normalizadora e da combinação destes dois primeiros elementos em um terceiro: o exame. O poder disciplinar, graças aos avanços nas técnicas de vigilância, é anônimo, automático, discreto (funciona em silêncio) e indiscreto (sempre alerta); está em toda a parte, não descansa (pense no funcionamento de um panóptico) e, pelo menos em teoria, que não recorre à violência e ao excesso, não é corporal. A punição nesse sistema “compara, diferencia, hierarquiza, homogeniza, exclui. Em uma palavra, ela normaliza” (Foucault, 2009, p. 176), e é dessa tentativa de normatização dos corpos abjetos, sobretudo o corpo gordo, até mesmo invisibilização daqueles que não podem ser corrigidos, que vamos tratar em breve, aqui no texto.

O padrão de beleza é, acima de tudo, um método disciplinar. Diante da libertação feminina propulsionada pela segunda onda do feminismo – aquelas não mais submissas ao mito da maternidade, da vida doméstica, munidas de certa liberdade sexual e capazes de se sustentar pela autonomia financeira decorrente da entrada no mundo corporativo – o padrão de beleza exige corpos cada vez mais magros e rostos cada vez mais manipulados cirurgicamente. Como diz a jornalista Naomi Wolf (1991) em seu livro *O Mito da Beleza*, no momento em que as mulheres como grupo social abriram uma brecha no sistema de poder majoritariamente patriarcal, receberam como contragolpe imagens de beleza mais inatingíveis, mais cruéis, mais rígidas: “[...] cresceram em ritmo acelerado os transtornos alimentares, e a cirurgia plástica de natureza estética se tornou uma das especialidades médicas de mais rápida expansão” (Wolf, 1991, p. 26):

Estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza. [...] À medida que as mulheres se liberaram da Mística Feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhar, para assumir sua tarefa de controle social. (Wolf, 1991, p. 26-27)

Se depois da 2ª Guerra Mundial as imagens de beleza e publicidade focaram em donas de casa atarefadas, mas incondicionalmente felizes, para torturar as mulheres libertas do mito da domesticidade, a partir dos anos 2000 o novo parâmetro de feminilidade bem-sucedida é a modelo extremamente magra e que nunca envelhece. O poder masculino, antes homogeneizado em diversos aspectos da sociedade, a partir dos anos 50 e 60 parece desesperadamente direcionar suas forças para decidir quais mulheres são belas e quais devem eternamente buscar o ser. O homem e a mulher não estão no mesmo patamar; não são semelhantes. Na organização social e cultural, por muito tempo, a mulher foi compreendida a partir do homem, sendo o polo inverso e submissa a ele (Bozon, 2004). Muitas narrativas sociais reforçaram esse aspecto, como Eva que surge da costela de Adão ou Pigmaleão que constrói uma boneca e se apaixona por ela (Beauvoir, 1970, Ruberg, 2023). Assim, as mulheres passam, ao longo dos séculos, a serem disciplinadas em seus comportamentos e sofrem com distintos estereótipos, que instituem o que uma mulher pode ou não fazer: com que roupa andar, com que cabelo, com que gestos. A mulher, segundo Beauvoir, é eternamente e intimamente ligada ao seu algoz; não pode exterminar seu opressor. E apesar dos inúmeros avanços da luta feminista e interseccional ao redor do globo, a perspectiva patriarcal ainda é muito forte na nossa sociedade e mostra suas garras sempre que pode.

2.2 O belo, o liso, o gostável

O que é, afinal, a beleza? Mais pertinente do que tentar conceituar algo que é, supostamente, tão subjetivo, é entender quem decide os parâmetros da beleza. “Não existe nenhuma justificativa legítima de natureza biológica ou histórica para o mito da beleza” (Wolf, 1991, p. 30), e ainda desafia o senso comum de que o belo é indissociável da aparência: o mito da beleza é e sempre foi mais sobre comportamento do que sobre um rosto ou um corpo ideal. A leitura de Naomi Wolf parte de um contexto de um feminismo inicial que vislumbra os homens como inimigos, (fazendo com que as mulheres briguem entre si). No entanto, apesar da visão polêmica da autora, ainda hoje existe uma predominância dos homens como criadores, produtores e financiadores em diversas indústrias, sobretudo na de produtos comunicacionais, entre os quais podemos destacar a publicidade, a criação de videogames e a moda, que estruturam visões sexistas, misóginas e opressoras que determinam como as mulheres podem ser representadas e excluindo-as dos processos de decisão — o que poderia diminuir esses processos de estereotipação.

Segundo a autora, na manutenção dos tentáculos opressivos do mito da beleza, a culpa feminina (e feminista) é essencial: é importante que nós, mulheres jovens e “libertas”, tenhamos medo de estarmos indo longe demais; o espetáculo precisa que estejamos sempre apreensivas sobre nossa posição na sociedade e que questionemos se ainda precisamos de mais direitos do que já temos. Depois da Revolução Industrial, com as mudanças sociais profundas que a industrialização acarretou aos regimes de trabalho e às fábricas, surge uma nova classe de mulheres alfabetizadas, instruídas e ociosas – urge, então, a necessidade de um culto à domesticidade e de uma forma de prender as mulheres a tarefas repetitivas, efêmeras e, muitas vezes, inúteis.

A ascensão do mito da beleza foi somente uma dentre as várias ficções sociais incipientes que se disfarçaram como componentes naturais da esfera feminina para melhor encerrar as mulheres que ali estavam. [...] e uma definição do trabalho feminino que ocupava as mulheres com tarefas repetitivas, demoradas e trabalhosas, como, por exemplo, o bordado e a renda feita à mão. (Wolf, 1991, p. 33)

É interessante pensar que a menos de um século atrás, as mulheres ainda não podiam votar no Brasil e, por não terem esse direito, eram classificadas como menos que cidadãs. Quando analisamos o contexto social de muitas mulheres contemporâneas, podemos pensar que

as tarefas domésticas deixaram de ser algo unicamente feminino e o que resta para ocupar o espaço e o tempo das mulheres intelectualizadas mas ociosas é, justamente, o mito da beleza. O uso de cosméticos, a manutenção das unhas e cabelos, o *skin care*, a obstinação pela boa forma física são apenas formas de manter essas mulheres presas a sua aparência, com tarefas repetitivas, efêmeras (a unha precisa ser refeita e o cabelo precisará ser seco, alisado, hidratado de novo) e aparentemente vazias. Mesmo no momento político e social que estamos, com a problematização constante do papel da mulher, quando o movimento feminista busca a conscientização da condição feminina, quando teóricos e estudiosos de gênero falam sobre a construção social e cultural em cima do mito da beleza, a preocupação com a aparência continua sendo meta dominante, principalmente para as mulheres.

Para Foucault (1999), os sujeitos podem resistir ou se assujeitar diante de discursos e contextos sociais. Talvez a relação mais interessante que se possa fazer entre o mito da beleza e o trabalho de Michaela Stark seja justamente a ideia de uma beleza que, em alguns aspectos, não se deixa assujeitar, subverte os rituais relacionados à manutenção da figura feminina ideal: a depilação constante e do corpo inteiro, a manutenção do peso e da silhueta. As imagens de beleza criadas por Stark são, acima de tudo, imagens de sexualidade e sensualidade feminina críticas ao modo como as feminilidades sofrem pressões para se enquadrar a certos padrões de beleza, e, por consequência, a essas indústrias que se beneficiam financeiramente e comercialmente dessas pressões, tais como tintas, cintas modeladoras, cera depilatória, remédios para emagrecer, maquiagens, produtos *fitness*, entre outras,

É interessante pensar, também, o trabalho de Stark através do olhar e das palavras do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2016), mais especificamente na sua obra *A Salvação do Belo*, onde ele discorre sobre a importância do liso e do polido para a sociedade contemporânea hiperconsumista. No primeiro capítulo do livro, Han menciona alguns objetos que são especialmente interessantes para o debate que ele propõe: o primeiro é o smartphone, que de tão liso e polido, reflete. É um espelho. O *touchscreen*, esse ecrã tátil polido, é o potencializador do sentido do tato, eliminador de distâncias. Pegando emprestado de Barthes (1957 apud Han, 2016), o tato é o “mais desmistificador dos sentidos, ao contrário da vista, que é o mais mágico”. A mística de uma obra de arte, por exemplo, é intensificada pela distância obrigatória que os museus determinam, através de linhas ou cordas de concierge, para impedir o toque ou qualquer gesto que coloque a obra em perigo; o toque é desmistificador, segundo Han (2016). Sem

distância, não existe mística, e sem mística, tudo é saboreável e, inclusive, consumível. O smartphone desmistifica tudo, e permite que tudo seja consumido.

Em outro momento, Han fala sobre o trabalho do artista Jeff Koons, talvez o artista contemporâneo com maior sucesso comercial do mundo, que inclusive teve sua peça chamada Rabbit leiloadada por 91 milhões de dólares americanos, em 2019. É considerada a obra mais cara já leiloadada de um artista vivo. Byung-Chul Han o chama de “mestre das superfícies polidas” (Han, 2016, p. 12), por suas obras serem suaves, polidas, sem costuras ou brechas. “Nada dá a interpretar, a descodificar ou a pensar. É uma arte do Gosto” (2016, p. 12). Vivemos em uma sociedade positiva, obcecada pelo limpo e higiênico, que sente repulsa de qualquer forma de negatividade, de feiura, de algo inassimilável — é claro isso quando vemos os comentários enojados nas fotos de Michaela, exigindo que as modelos se depilem ou emagreçam. Muitas das imagens produzidas e reproduzidas pela mídia, publicidade, cinema e moda estão contaminadas pela pornografia, mas ao mesmo tempo, tudo que é pornográfico fica escondido e rebaixado a alteridade. Somos diariamente bombardeados por milhares de imagens publicitárias e midiáticas de corpos femininos seminus, sempre magros e sem pelos, e estes se mesclam com a paisagem porque já aprendemos que a insegurança das mulheres vende. O prazer genuíno sexual, o autoamor e qualquer corpo abjeto não recebem espaço ou financiamento pois não geram angústia, e um corpo não-angustiado consome muito menos.

Um pouco mais adiante, o autor afirma que “o mundo do polido é um mundo de hedonismo, um mundo de pura positividade onde não há dor alguma, ferida alguma, culpa alguma” (Han, 2016, p. 16), e acho que faz um paradoxo interessante com o Instagram e o seu algoritmo: é uma rede social que busca e incentiva a perfeição e a positividade, sem que haja espaço para dor, desigualdade e até mesmo sem espaço para o diferente. No entanto, como veremos na próxima seção, a utilização que Michaela faz do corpo gordo produz diversas tensões, pois ao mesmo tempo que se distancia dos padrões hegemônicos femininos, utiliza aspectos como o liso, o grotesco e a sexualização (às vezes pornográfica) tão em voga para “chamar a atenção” nas redes sociais digitais – e talvez entender o porquê de as postagens da designer serem frequentemente censuradas pelo Instagram.

2.3 A mulher gorda

Para poder analisar os sentidos que atravessam o corpo gordo e curvilíneo feminino em 2024, acho de extrema importância entender não só as perspectivas pelas quais o corpo grande e gordo já foi visto através dos séculos na história da humanidade mas também onde essas perspectivas diferem em relação a gênero, raça e classe. Não é de se surpreender que os estereótipos relacionados às pessoas gordas (preguiçosos, descuidados, incapazes, etc) sejam consequência do desenvolvimento do apreço pela magreza típico da sociedade ocidental moderna, Porém, esses preconceitos contra corpos maiores sofreram mudanças drásticas ao longo do progresso da civilização medieval, moderna e contemporânea. Já houve tempos em que o gordo e o grande eram vistos com bons olhos, evocando força, fartura, fertilidade ou até mesmo uma boa ascendência. É no seu livro *As Metamorfoses do Gordo: História da Obesidade no Ocidente da Idade Média ao Século XX*, que o especialista George Vigarello (2013) traça uma linha do tempo extremamente detalhada das percepções sociais sobre o corpo gordo e obeso desde a era medieval, através de cartas, literatura e pinturas, procurando contar a história da gordura corporal e da figura do glutão, levantando seus críticos e seus defensores, mas, principalmente, suas ambiguidades.

Considerando a Idade Média um período de escassez de recursos na história humana, com dificuldades generalizadas em relação a obtenção de alimentos — solos degradados por mau uso, armazenamento inadequado, redes de transporte e distribuição complicadas — e uma parte considerável da população passando fome, é lógico pensar em corpos grandes e bem alimentados como um símbolo de privilégio social. Não eram todos que podiam acumular algumas calorias a mais, e aqueles que conseguiam tinham sua vitalidade e vigor apreciados coletivamente. Havia, no imaginário popular, um conceito chamado *pays de cocagne*¹ - uma terra fictícia, como se fosse um paraíso na Terra, onde fartura infinita era a regra: “[...] paisagens deslumbrantes onde cerveja e vinho fluem como rios, ensopados e assados parecem surgir do solo e as encostas são perfumadas por néctares fabulosos” (Vigarello, 2013, p. 3); frente a tanta mortalidade e insegurança alimentar, eram acalentadores os sonhos e fábulas de uma terra onde não há fome.

Figuras religiosas e doutores questionavam a percepção positiva de corpos gordos, principalmente pelos “excessos” relacionados aos pecados capitais, como a gula e a avareza; eram julgamentos de cunho moral, e não estavam ligados à beleza ou saúde nesse período.

¹ País da Cocanha, em português.

Apesar de não ser uma diferenciação clara, havia uma ambiguidade de julgamento para com pessoas corpulentas: uma pessoa grande pode ser apreciada e vista com bons olhos, enquanto alguém muito grande (pensamos em obesidade, mas não haviam medidas ou registros do que eram os parâmetros da época) pode sofrer represália pela gravidade dos seus pecados ou por sua mobilidade reduzida. Para descrever mulheres belas/atraentes nas fábulas medievais, era notável a escolha de palavras: “corpulenta, branca e macia” ou “grande, macia e bela” são repetidas desde as primeiras histórias, e estavam relacionadas a uma saúde resplandecente (Vigarello, 2013, p. 3,4).

Para o imaginário medieval, não se dá muita atenção para as nuances da gordura corporal — os registros médicos e relacionados à preocupação dos clérigos com os excessos e a falta de controle frente aos prazeres terrenos estão sempre preocupados com o muito gordo, mas não com o corpo médio-grande. Iluminuras e outras peças de ilustração da época, quando começaram a dar mais profundidade às silhuetas e tipos de corpos, adotaram a binaridade de gordo *versus* magro para estabelecer diferenças de classe: serventes e subordinados, como cozinheiros e açougueiros, eram retratados com corpos objetivamente maiores, enquanto figuras da nobreza e realeza sempre tinham silhuetas esbeltas e delicadas.

A figura do glutão só começa a ser atacada verdadeiramente com o advento da Europa moderna e sua preocupação com a virtude dos homens, vide a popularização do pensamento renascentista e sua preocupação com tudo que é harmonioso e equilibrado, buscando o aperfeiçoamento do espírito humano. O corpo gordo, nessa época, é objetivamente isolado e visto como uma falha: a falta de destreza, eficiência e sua inaptidão para tarefas cotidianas acabam inclinando a opinião pública a relacionar pessoas muito gordas com preguiça e ignorância (Vigarello, 2008, p. 31). É interessante, porém observar as obras do pintor Peter Paul Rubens (1577-1640), por exemplo, e sua fascinação por representar a flacidez do corpo e suas curvas, com corpos não tonificados em diversas das suas releituras de histórias mitológicas e figuras romanas. As Três Graças (Figura 3), provavelmente sua obra mais famosa, é notória pelos corpos femininos gordos em primeiro plano, com os quadris e nádegas marcados pela gordura que hoje chamamos celulite. Os braços e formas macias dos seios e abdômen são delicados, e não transparecem nada negativo sobre esses corpos grandes e flácidos. São figuras graciosas.

FIGURA 4 - AS TRÊS GRAÇAS, PETER PAUL RUBENS (1630-1635)



Fonte: Museo del Prado, Madrid.

FIGURA 5 - BACO, PETER PAUL RUBENS (1638-1640)



Fonte: The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Ainda não há, nos séculos XV e XVI, nuances sobre o que é considerado gordo ou a definição do peso considerado saudável, com limites borrados entre a magreza e a gordura; só há a certeza de que corpos muito gordos são vistos como incapazes e até mesmo estúpidos. A

gordura e a vulgaridade andam juntas. Mas é interessante a semelhante crítica aos corpos extremamente magros, justamente pela visão de que o ideal é o equilíbrio e o ser humano se beneficia da harmonia acima de tudo: o medo relacionado à imagem da magreza está muito ligado à fome e à peste que outrora assombravam o povo europeu da Idade Média. A magreza extrema acena para o inevitável processo de envelhecimento e morte (Vigarello, 2013, p. 42). Uma mulher muito magra evoca também uma falta de fertilidade e dificuldade para prover filhos, uma certa fraqueza ou pouca vitalidade.

No século XVIII, há uma virada interessante: em uma perspectiva crítica ao privilégio destes, cria-se uma conexão entre o peso e a fortuna daqueles que lucram muito. “Aqueles que se engordam na sustância roubada da viúva e do órfão, enquanto o povo perece da miséria e da fome” (Vigarello, 2013, p. 95-96). Magistrados, senhorios e cortesãos são representados na arte e na caricatura como corpos obesos, incapazes de se movimentarem sozinhos, deformados. É um simbolismo visual que continuará sendo usado por movimentos sociais e operários por séculos adiante, transformando a caricatura do capitalista obeso e sedento por poder um símbolo bastante reconhecível na história humana.

Por volta dos anos 1920, a norma se torna o corpo atlético, e a preocupação com os músculos é de certa forma uma evolução daquela preocupação com a eficiência e capacidade de realizar que esteve em voga na renascença europeia; é de certa forma um prelúdio da crescente obsessão com a silhueta tonificada que culminou na atividade física como necessidade social e de status como vemos hoje (Vigarello, 2013). É por volta dos anos 1920, também, que as novas tecnologias da informação — revistas, cinemas e a publicidade — permitem a distribuição em nível industrial de imagens de beleza para mulheres em todas as grandes cidades. Apesar de criada em 1892, uma mudança editorial transforma a partir de 1909 a *Vogue* em uma publicação preocupada com a moda e o consumo, criando objetos de desejo e imagens de corpos considerados atraentes (de acordo com o momento histórico, claro) para impactar cada vez mais leitoras. Considerando a quantidade de publicações de revistas e livros focadas em emagrecimento e dicas para fazê-lo, acaba sendo construída uma nova imagem do corpo gordo: aquele que ainda o é, é porque está desviando da norma e se nega a aprimorar a si mesmo, negligenciando sua forma. Com as significações da psicologia cada vez mais entrelaçadas no senso comum ocidental, a visão prestigiosa do corpo magro duplica a falha e incompetência do corpo obeso em se “curar”.

FIGURA 6: CAPA DA REVISTA VOGUE, 1911.



Fonte: Vogue Archive

Abigail Saguy (2013), no seu trabalho *What's Wrong With Fat?*, estabelece uma relação interessantíssima entre a mudança na percepção do corpo gordo e as revoluções industrial e agrícola: no momento que esses fenômenos diminuíram a escassez de comida generalizada, a gordura deixou de ser um símbolo de privilégio e acumulação de capital. Com as classes baixas engordando, até mesmo como forma de emular os corpos ricos e seu vigor, a percepção desses corpos mudou: as calorias extras passaram a simbolizar uma falta de prestígio social e *status*. Pessoas com mais recursos financeiros passaram a fugir cada vez mais da corpulência e do excesso, como forma de se diferenciar das classes operárias, conta Saguy (2013). No contexto nacional dos Estados Unidos, corpos gordos estavam associados com falta de controle, imoralidade, barbaridade e com a negritude desde muito cedo; o repúdio à gordura, inevitavelmente, está ligado a preconceitos de raça, classe e gênero.

A obesidade começou a ser vista como epidemia pela comunidade médica e da saúde a partir da metade do século XX e chamar a gordura de 'obesidade' foi crucial para transformar a opinião pública e convencer da necessidade de médicos especializados nisso e de mais procedimentos cirúrgicos específicos, como a ligadura da mandíbula (costurar a mandíbula para que o paciente não possa comer nada sólido), o *bypass* gástrico, o *bypass* intestinal, cirurgia

bariátrica, lipoaspiração, pílulas para emagrecimento, laxantes e diuréticos (Saguy, 2013, p. 42). Embora a área fosse monopolizada por médicos homens, a demanda alta era criada por mulheres brancas de classe média desesperadas para perder peso e presas em ciclos de dietas radicais, ganho de peso, remédios e dismorfia corporal. Se a primeira cirurgia bariátrica foi realizada nos anos 50, menos de 60 anos antes a atriz e cantora Lillian Russell (FIGURA 2), cuja silhueta seria certamente categorizada como *plus size* nos padrões atuais, era considerada a personificação da beleza e graça (2013, p. 56).

FIGURA 7 - ATRIZ LILLIAN RUSSELL



Fonte: National Portrait Gallery Collection.

É importante considerar um contexto brasileiro no estudo social das pessoas gordas. O livro *Gordos, Magros e Obesos*, de Denise Bernuzzi de Sant'Anna (2016), apresenta uma evolução histórica de como as pessoas gordas foram vistas desde a chegada da corte portuguesa até o século XX, com a reprodução em jornais de notícias abordando os temas do corpo-armazém e outras percepções jocosas que salientaram o peso e o tamanho do corpo.

Em 1969, em Nova Iorque, é fundada a Associação Nacional para o Avanço da Aceitação da Gordura (National Association to Advance Fat Acceptance, NAAFA em inglês) nos moldes da

NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), que não só funcionava como um escape para indivíduos gordos em busca de socialização mas também oferecia ajuda para casos jurídicos de discriminação por gordofobia em ambientes médicos, de trabalho ou imagens midiáticas (Saguy, 2013, p. 61). É um passo importante para os movimentos de aceitação do corpo gordo que vinham crescendo dentro dos espaços de convivência e militância dos movimentos civis, e ganharam potência nos anos 70, 80 e 90 - mesmo que nos anos 90, contraditoriamente, a obsessão por corpos extremamente magros voltasse a ser *mainstream* e modelos como Kate Moss fossem as mais requisitadas no circuito *fashion*. A magreza extrema das celebridades do mundo da moda estava muito relacionada ao uso recorrente de drogas ilícitas como a cocaína e a heroína, conhecidas por serem extremamente viciantes e afetarem a capacidade do corpo de armazenar gordura; na época foi criado o termo *heroin chic* para se referir à corpos femininos tão magros que pareciam adictos, e muitas vezes as modelos amadoras viravam usuárias por incentivo da indústria, um dos motivos sendo para manter o peso baixo. Além de Moss, a britânica Jodie Kidd também ficou famosa pelas suas olheiras profundas e por um visual melancólico glamourizado. A comparação entre a gordura excessiva e raça, orientação sexual ou deficiências físicas acabou trazendo bastante visibilidade para militantes da aceitação de corpos gordos, pegando carona nas grandes mudanças sociais relacionadas à diversidade no espaço de trabalho e nos valores corporativos.

Demorou algumas décadas para o corpo gordo, principalmente o corpo gordo feminino, começar a ser enxergado como uma categoria que também tem seus interesses políticos, sexuais e românticos. A partir dos anos 2010 e 2020, finalmente as mulheres gordas passaram a ser vistas como potenciais consumidoras de produtos que não sejam exclusivamente voltados para o emagrecimento. Não é à toa que agora — no contexto brasileiro — a maioria das lojas de departamento de roupas, como a Renner, a C&A e a Riachuelo, possuem submarcas de produção e marketing específico para corpos grandes e obesos. Ainda não é suficiente, claro, mas é um passo importante para a dignidade que as mulheres corpulentas possam se expressar e se sentir confortáveis em suas roupas.

3. A FOTOGRAFIA DE ARTE

Há uma discussão em voga na última década sobre o trabalho emocional e manual que o artista precisa fazer no século XXI para conseguir se estabelecer como classe artística em meio ao uso das redes sociais e *smartphones* cada vez maior. Artistas pequenos, sejam eles pintores, escultores, ceramistas, artesãos, tatuadores e até mesmo ilustradores digitais, são beneficiados e prejudicados por inovações digitais, como por exemplo, algoritmos de redes como o Instagram e o Tik Tok que podem permitir alcance e engajamento nos seus perfis de trabalho ou pelo contrário esconder e silenciar tais artistas por não atender padrões tecno-estruturais, estéticos e sociais. Cada vez mais o papel do artista e o papel do influenciador se confundem no contexto do Instagram, compartilhando conceitos de criatividade, produção e até de alcance. Conforme Crary (2023), é necessário adotar uma postura de empreendedorismo em relação a si mesmo e apostar tempo e dinheiro nas redes sociais para conseguir mais engajamento e visibilidade. Acho que essa discussão se aproxima de uma maneira interessante de um fenômeno do século XIX descrito pelo autor Philippe Dubois (1993) no seu livro *O Ato Fotográfico: o advento da fotografia como liberação da pintura e da criatividade dos artistas plásticos da época*, transformando diversos retratistas em fotógrafos e abrindo espaço para obras de arte que não se prendessem ao realismo. Embora essa percepção tenha evoluído junto com a evolução da técnica e da filosofia ao redor da fotografia, nos seus primeiros passos ela era indissociável da sua capacidade de mimese; a foto é o espelho do real. Como não seria mimética por essência, se a foto é tão semelhante ao referente? Mesmo que não fosse um consenso, essa percepção da fotografia que imita e que reproduz com perfeição foi uma perspectiva dominante entre os discursos da época. A fotografia da verossimilhança é o oposto da obra de arte, do trabalho do gênio. Para Baudelaire (1962 *apud* Dubois 1993, p. 30), que acreditava na fotografia como um auxiliar da memória, “o papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo” partindo da perspectiva de que a arte deve ser livre de qualquer função social e qualquer compromisso com o que é real. Pensando de maneira semelhante, o que seria capaz de libertar o artista no século XXI? A fotografia, nesse contexto, é ao mesmo tempo salvadora e algoz: com o celular na mão, supostamente qualquer um pode criar conteúdo na internet e divulgar seu próprio trabalho, e, supostamente é democrático, pois qualquer um poder criar um perfil e vender sua arte no Instagram sem ter a necessidade de alugar uma loja ou contratar um propagandista. Ao mesmo tempo, é preciso dominar essa técnica para

ter sucesso. O funcionamento do algoritmo das redes sociais é inconstante e arbitrário: é preciso estudar pra ser especialista e entender as nuances do que é considerado adequado e o que pode levar ao chamado *shadow ban*, um tipo de banimento que o Instagram usa para punir contas que desobedecem às regras da rede social. Conteúdos com certos ângulos de câmera, vídeos no formato *reels* com dancinhas ou formatos de edição que estejam em alta são privilegiados, e são “entregues” para mais usuários. O artista, por fim, precisa aperfeiçoar não só a sua técnica manual e especificações artesanais do seu domínio, mas também dominar as linguagens e as regras de cada rede social; perfis comerciais no Instagram se tornando reféns dos caprichos do algoritmo para serem vistos pelos seus seguidores e, talvez, receberem encomendas e venderem suas peças. Será que há algo que ainda pode ser inventado para libertar o artista pela segunda vez?

Por último, em relação à arte, é importante teorizar sobre o conceito de grotesco, elemento presente tanto nos corpos gordos quanto na arte. Bakhtin (1999) elabora o grotesco a partir do carnaval europeu e festas do período da Idade Média e do Renascimento. Era justamente nessas noites festivas que o povo conseguia se libertar dos padrões sociais que regem o cotidiano, promovendo tensionamentos entre elementos que não costumam ocupar os mesmos espaços, lugar onde o feio e o bonito se misturam, onde o bobo da corte pode virar rei e o rei pode virar plebeu; eram festas com máscaras onde a alegria se misturava com o que é assustador e estranho. Logo, o grotesco é tipicamente um elemento popular de transgressão às normas vigentes e aparece também nos circuitos de moda e nas redes sociais digitais, pois se há espaço para a exposição incansável dos corpos tonificados e em constante “aperfeiçoamento”, também há espaço para esse grotesco e burlesco que consegue furar bolhas, chamar a atenção e produzir espetáculos carnavalescos que valorizam a originalidade e a alteridade. Não são raras as temáticas burlescas em espaços e festas da comunidade LGBTQIA+, cujos corpos já foram e ainda são símbolo de degeneração moral e vítima de violências generalizadas, físicas ou verbais, em uma sociedade obcecada com a imagem da família tradicional heterossexual e cisgênero.

3.1 A fotografia como linguagem

Algumas linguagens, como a língua oral ou escrita, são recorrentemente privilegiadas como responsáveis pela nossa formação social, a depender do contexto histórico de cada

sociedade. No entanto, somos constituídos por diversas outras linguagens, como a gestual, a espacial, a tátil, a musical e principalmente por imagens. Mesmo aqueles que não têm perfil em nenhuma rede social ou não trabalham com criação de imagens em nenhum nível estão rodeados por figuras e rostos o dia inteiro: nas propagandas das paradas de ônibus, nos *outdoors*, nas televisões nos espaços privados e públicos, nos panfletos e folhetins, nas capas de livros e revistas, nos santinhos políticos. Não é estranho ouvir que vivemos em um mundo “saturado de imagens”, sejam elas publicidade ou apenas fotos despreziosas no Instagram (Crary, 2023). É possível trocar fotos em grupos do Whatsapp o dia inteiro e pagar por mais espaço no armazenamento do Google para podermos estocar ainda mais imagens do que já tínhamos salvas. Na contemporaneidade, seja nos centros urbanos, nas periferias ou no campo agricultor, é quase impossível encontrar pessoas que não sejam afetadas por propaganda e publicidade em algum nível, mesmo que algumas acreditem que estão imunes à influência de imagens criadoras de desejos e necessidades de consumo. E apesar dessa saturação de imagens que nunca acabam, esse movimento que Crary (2023) exemplifica a partir do *grid* e do *design UX* que possibilita o deslizar dos dedos pelo *smartphone* para consumir mais e mais imagens, como o feed do Instagram, estar rodeado por elas o tempo todo não significa necessariamente ser capaz de entender ou assimilar todas. As imagens, como pinturas, existem dentro de um contexto específico no espaço-tempo, mas ao mesmo tempo não estão presas às intenções do autor e suas experiências de vida. A partir do livro *Lendo as imagens* do ensaísta argentino Alberto Manguel (2001), é possível tentar entender a natureza das imagens e nossos esforços para entendê-las:

O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. Conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. (Manguel, 2001, p. 27)

E, como nunca antes, as últimas gerações de espectadores são muito privilegiadas em questão de repertório e acesso à informação: os *millennials* e a geração *Z* já nasceram imersos na internet e cientes das possibilidades das ferramentas de pesquisa. Uma imagem é capaz de dialogar com milhares de imagens que vieram antes e também as que vieram depois, em qualquer canto do globo ou da internet. Manguel já falava disso no seu livro, chamando de “canto da metamorfose” (2001, p. 28) esse diálogo entre pinturas e obras de arte. De maneira figurada mas

também de um jeito bastante literal, “construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios [...]” (Manguel, 2001, p. 28). Quando alguém está de coração partido e ouve uma música romântica, de término ou de saudade, esse alguém sente através da música a sua própria dor: é como se a canção estivesse falando com o ouvinte, mas também falando sobre o ouvinte anônimo, contando sua história, sentindo suas angústias particulares. Com imagens, não é muito diferente, pois através de elementos identificáveis universalmente somos capazes de enxergar nossa história em fotos de pessoas que nunca conhecemos e nem iremos conhecer. Uma roupa, um brinquedo, uma peça de louça, um livro, todos esses objetos podem evocar uma narrativa que o espectador já viveu, independentemente de onde a imagem foi tirada e quem a tirou. Até mesmo sentimentos e conceitos mais abstratos (como nostalgia) podem transparecer por uma foto e gerar uma conexão inesperada.

Se a imagem fotográfica é um meio de conhecimento e até de comunicação de conhecimentos, é essencial que haja estudo e terminologia focada na análise da imagem e suas interpretações. Através do trabalho de Boris Kossoy (2012), historiador e professor paulista, podemos adotar um sistema de dois níveis de análise da fotografia: no primeiro momento, de acordo com o livro *Fotografia & História*, é necessário o trabalho heurístico, onde o pesquisador localiza e seleciona as fontes de conhecimento com as quais irá trabalhar. Essas fontes podem ser separadas em quatro categorias: escritas, iconográficas, orais e objetos; através delas, é possível entender os assuntos pertinentes a serem fotografados na época escolhida, os fotógrafos que trabalhavam nessa época e as tecnologias às quais eles tinham acesso. Assim, pode-se iniciar a análise iconográfica, que foca nos elementos icônicos para situar a foto no espaço-tempo. É literal e descritiva, mas nunca interpreta as informações visuais. “[...] a imagem fotográfica é um meio de conhecimento pelo qual visualizamos microcenários do passado; contudo, ela não reúne em si o conhecimento do passado” (Kossoy, 2012, p. 82). Depois de conhecer o documento fotográfico e entender seu contexto e origem, temos a segunda análise: a interpretação iconológica, que busca o significado além da iconografia e ousa interpretá-lo. Esse significado é imaterial, implícito, intrínseco. O encontro dessas duas análises permite compreender a fotografia na sua realidade exterior e interior. Ao compreender melhor a fotografia, podemos tentar nos conhecer melhor e entender quais imagens constroem a nossa narrativa individual.

Retomando a discussão iniciada sobre Dubois (1993) sobre a fotografia como espelho do real, acho que é essencial questionarmos esse papel das imagens no momento em que vivemos na era do Photoshop e dos retoques, do *airbrush* para emagrecer corpos e esconder imperfeições em capas de revista, e da acessibilidade à *softwares* de edição e montagem. A discussão sobre a veracidade do que vemos nos nossos celulares e computadores está em ebulição, principalmente com a força que as inteligências artificiais vêm ganhando nos últimos cinco anos, gerando estudos críticos sobre desinformação, *deep fakes* e autoria das imagens (Röhe, Santaella, 2016; Prado, 2021). Porém, não foi com o *boom* dos geradores de imagem por IA que a fotografia perdeu seu caráter de veracidade indiscutível. Philippe Dubois, por exemplo, recupera discussões de Rudolf Arnheim e Pierre Bourdieu, pois o primeiro enumerava as diferenças entre a fotografia e o real, e o segundo afirmava que a fotografia não era uma “linguagem natural” porque a seleção de qual aspecto do real capturar é sempre arbitrária. É na entrevista que Dubois concede à Lúcia Ramos Monteiro em 2018 que o escritor fala sobre a passagem da “imagem-rastro”, conceito usado por vários estudiosos da filosofia da fotografia, para a “imagem-ficção”. Se a primeira é o registro do mundo com pouca mediação, a segunda não tem compromisso em ser um vestígio do mundo e tem suas próprias regras, pode se inventar sem se preocupar em ser reprise do real. Com esse rompimento, a imagem — acima de tudo, a imagem digital — tem possibilidades infinitas, podendo construir mundos e narrativas sem que essas tenham qualquer conexão com a realidade. Se não se pode mais usar a função de prova de uma fotografia, o que se pode fazer é escolher acreditar na narrativa que ela constrói e apresenta, e adotar a ficção que ela ostenta. Eis aí uma importante conexão com os mundos possíveis construídos nas fotografias de moda de Michaela Stark.

3.2 Sobre a artista e sua presença no Instagram

“A vadia que transforma corpos”² é como Michaela Stark refere-se a si mesma na biografia do seu Instagram. Há um emoji de laço cor de rosa do lado da frase. Em uma entrevista para a revista Dazed no dia 8 de agosto de 2024, a designer de moda fala sobre a importância da cena *fashion* jovem de Londres para a construção da sua personalidade rebelde e gosto pelo uso transgressor da costura. O estilo artístico da artista pode ser pensado a partir do termo “*high femme*” de Bo Ruberg (2022 apud Montargil, 2023), que referencia um estilo específico focado na

² *That body morphing bitch*, em inglês.

hiperfeminilidade, valorizando o viés performático do exagero por meio de cabelo, maquiagem, roupas e trejeitos. A obsessão de Michaela por cabelos compridos, mencionada por ela em entrevistas e vídeos nas redes sociais, e os temas recorrentes de laços e babados cor-de-rosa nas imagens que ela cria são símbolos relacionados à expectativa da beleza feminina que performa docilidade e submissão, muitas vezes sendo impossível separar o que poderia ser um traço visual de sátira e o que são apenas escolhas estéticas pós-irônicas.

Foi em 2020 que Michaela foi chamada para trabalhar com a marca, participando do VS20, um grupo de designers emergentes que recebeu a tarefa de reimaginar o desfile tradicional da VS. O desfile dos anjos só voltou a acontecer em 2024, após uma remodelagem da marca que vem sendo duramente criticada por “se render à cultura *woke*” e dar destaque para modelos gordas, negras e com corpos flácidos. O que antes era motivo para criticar a marca por ser gordofóbica e forçar padrões inatingíveis de magreza como símbolos de beleza acabou virando uma linha editorial que vários consumidores estão sentindo falta, por acreditarem que os corpos anoréxicos eram o diferencial positivo da VS, incentivando as mulheres a buscarem sempre emagrecer mais.

Atualmente, o Instagram possui mais de 2 bilhões de usuários ativos, com aproximadamente 99 milhões de usuários brasileiros, sendo que 92% desses acessam o app diariamente³. Além do *feed*, espaço onde as postagens de quem o usuário segue são apresentadas e também onde o usuário deixa fixadas suas fotos, o Instagram tem uma parte enorme da sua experiência relacionada aos *stories*, publicações temporárias que ficam disponíveis apenas por 24h a menos que adicionadas aos Destaques, espaço específico no perfil para *stories* que o usuário deseja manter disponível a quem acessa sua página. No ano de 2024, o Instagram é uma rede pensada e construída para perfis comerciais e influenciadores digitais, mesmo que tenha surgido apenas para compartilhamento de imagens e vídeos. Michaela, apesar de não se referir a si mesma como influenciadora, tem seu trabalho focado em sua imagem pessoal, em criação de conteúdo sobre temática específica e usa da sua autenticidade para vender um produto ou ideal. Sua presença nas redes sociais se apresenta por um viés totalmente performático, de representação de papéis diversos, como bonecas, estátuas, bailarinas, noivas e anjos da Victoria's Secret. De acordo com Karhawi (2016), em seu artigo *Influenciadores digitais: o eu como mercadoria*, o influenciador digital é um atalho para o público-alvo almejado por uma empresa,

³ Fonte: [Pesquisa Instagram no Brasil 2024: dados dos usuários brasileiros \(opinionbox.com\)](https://www.opinionbox.com.br/estudo-pesquisa-instagram-no-brasil-2024/)

sendo, portanto, uma forma interessante de entender a relação da Victoria's Secret com o trabalho de Michaela. Com a necessidade da marca se reinventar e construir uma nova postura para as redes sociais e para as campanhas publicitárias, Michaela é um intermédio para chegar em mulheres *plus size* ou de corpos abjetos. A VS, por exemplo, anunciou nesta sua nova era lingerie funcionais para pessoas com deficiência de mobilidade, com fechamentos especiais em imã e outras características adaptativas, com criação de conteúdo baseada em mostrar que todo corpo é passível de beleza e que não é só o convencional que merece espaço. É uma estratégia de comunicação que tem sido muito adotada em tempos de busca por personalidade, aproximação e genuinidade (Karhawi, 2016) e de rejeição da propaganda em seus moldes tradicionais. O influenciador é na verdade um sujeito ativo no processo do marketing boca a boca. E retomando a entrevista que Michaela deu para a revista Vogue sobre sua parceria com a VS, o principal facilitador do sucesso da campanha foi a liberdade que a designer teve para visitar os arquivos da marca e escolher as peças, podendo trabalhar com materiais que estivessem de acordo com sua imagem e seu conceito artístico; “[...] não há espaço para moldar os influenciadores, eles são mídias autônomas e têm uma imagem de si construída sobre uma estrutura muito sólida de reputação e legitimação no espaço digital” (Karhawi, 2016, p. 56). Outro autor que nos ajuda a entender o contexto do Instagram é Mavroudis (2019) que ao fazer uma autoetnografia permite perceber essa construção de engajamento e visibilidade como um trabalho. Muito mais do que fotografar espontaneamente cenas do cotidiano, no Instagram, as imagens ali postas, segundo Mavroudis (2019) são produzidas, encenadas e planejadas para sedimentar o público “instafamous”. Por fim, Mavroudis (2019) também lembra que existe uma rede de plataformas, de forma que essas fotografias não são arquitetadas somente para atender ao Instagram, mas sim, à possibilidade de compartilhar por outras plataformas de redes sociais e inclusive mídias tradicionais, como é o caso de Michaela Stark, que já tem o trabalho exposto em revistas, jornais e sites de moda, além do seu próprio site-portfolio.

4. METODOLOGIA E ANÁLISE DAS OBRAS DE MICHAELA

A partir das discussões propostas nos capítulos anteriores, responder-se-á ao problema de pesquisa buscando identificar nas obras fotográficas de Michaela Stark elementos semióticos que conversem, tensionem ou subvertem-se ao mito da beleza e às expectativas da aparência feminina, construindo significações ao corpo gordo e flácido de mulheres que performam dentro desse contexto de moda e redes sociais digitais. Para tanto, esta pesquisa se baseará em uma ênfase qualitativa a partir da análise de imagens/fotografias (Joly, 1996) com uma seleção de quatro imagens que trabalham visualmente alguns conceitos que encontramos nas nossas referências bibliográficas, relacionados ao controle do corpo feminino e à negação do imaginário preconceituoso e estigmatizado que as pessoas gordas enfrentam, reforçados pela mídia ou pelas indústrias de cosméticos e cirurgias plásticas.

Foi essencial encontrar os autores e autoras certas para aprofundar e compreender conceitos teóricos e acontecimentos históricos relevantes para o movimento feminista, a história da fotografia e os métodos de percepção e controle do corpo humano ao longo dos séculos. Igualmente essencial é encontrar os métodos adequados para cada etapa da pesquisa. Para a análise das imagens, foram reformulados dois quadros temáticos introduzidos por Martine Joly (1996) em seu livro *Introdução à análise das imagens*, o primeiro especificando os significantes plásticos e seus significados e o segundo, os significantes icônicos, seus significados e conotações. Os significantes plásticos⁴ estão relacionados para Joly (1996) a um contexto mais técnico e formal das imagens, ou seja, focaliza aspectos do aparato tecnológico que registra a imagem e de como a imagem foi arquitetada. As categorias escolhidas para o primeiro quadro relacionadas aos significantes e significados plásticos, são: enquadramento, ângulo da tomada, plano, cores, iluminação e textura. Já os significantes icônicos estão na dimensão do conteúdo e da interpretação da imagem – ou o que Kossoy (2012) denominaria como um estudo iconológico. As categorias para o segundo quadro, separadas em elementos, significantes e significados icônicos, são: indumentária, maquiagem, cor de pele, tipo de corpo e posição. Na próxima sessão, vamos ver os quadros e a discussão sobre as imagens.

⁴ Apesar de Martine Joly (1996) utilizar a nomenclatura significantes plásticos e significantes icônicos, nesta pesquisa utilizarei uma denominação mais abrangente, usando “elementos” para as categorias, “significantes” para aspectos visíveis na fotografia e “significados” para a dimensão conotativa, interpretativa subjetiva das imagens.

Conforme mencionado, para fazer a análise dessas quatro fotografias escolhidas, serão utilizados dois quadros descritivos, um para o caráter plástico e um para o caráter icônico de cada imagem por meio de três colunas, categorizando (1) os elementos ou categorias semióticas, (2) seus significantes e (3) seus significados.

A figura 8, datada do ano de 2021 e retirada do site pessoal e comercial de Michaela Stark, tem como modelo a própria designer. A fotografia faz parte do editorial “Courbes” (Curvas, em francês) para a Revue Magazine. O corpo da designer ocupa quase toda a fotografia, cortada abaixo da linha do cabelo e em cima dos joelhos. Ela veste duas peças, um sutiã assimétrico com amarrações longas feito de um material plástico em amarelo-queimado, e uma calcinha assimétrica também amarela em material transparente assemelhado ao tule, com acabamento rústico e um efeito quase balonê. Vemos algumas amarrações na perna também. A maquiagem parece ter um toque da mesma cor nos lábios e bochechas. O cabelo está solto e parece estar flutuando, como se a modelo andasse de balanço. Seu corpo está na diagonal e parece suspenso pelas amarrações do sutiã. Michaela olha para algo fora da tela. Ao aplicar os quadros à figura 8, podemos destacar várias possibilidades de sentido dessa imagem-ficção (Dubois, 2018) que Michaela constrói nessa fotografia.

FIGURA 8

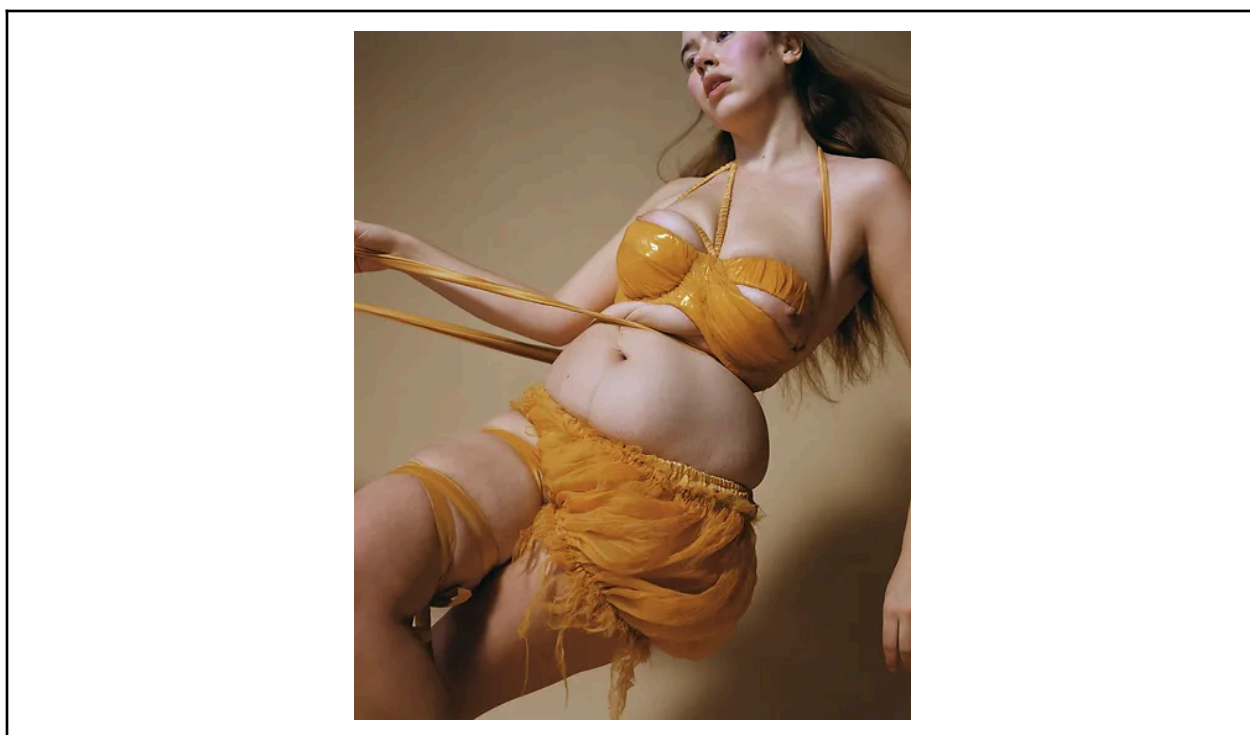


Foto para a Revue Magazine, 2021.

QUADRO 1 - Dimensão plástica da figura 8.

ELEMENTOS PLÁSTICOS	SIGNIFICANTES PLÁSTICOS	SIGNIFICADOS
ENQUADRAMENTO	Fechado, retangular horizontal, corta parte da cabeça e pernas, parte da mão direita e do braço esquerdo, centro do enquadramento na barriga.	Intimidade, proximidade, certo desalinho em relação às normas hegemônicas da fotografia.
ÂNGULO DA TOMADA	$\frac{3}{4}$, entre frontal e lateral; há algo além da câmera. De baixo para cima.	Flutuação e imponência do corpo.
PLANO	Americano, centralizado na barriga	Apreciação da barriga e do corpo gordo.
CORES	Tons beges e de “pele”, amarelo queimado com pouco contraste.	O pouco contraste entre a pele e o fundo faz com que o amarelo queimado fique mais em evidência, remetendo ao calor à luz do sol.
ILUMINAÇÃO	Luz suave e levemente quente.	A luz é artificial e evoca um estúdio pelas paredes lisas e de cor sólida.
TEXTURA	Lisa e macia (pele), tule com transparência.	Pele clara e macia, sem defeitos remete à pureza e inocência, mas as amarrações e a pele amordaçada remetem ao sadomasoquismo e ao <i>bondage</i> .

Fonte: a autora (2024), a partir da fotografia de Michaela Stark do ano de 2021.

QUADRO 2 - Dimensão icônica da figura 8.

ELEMENTOS ICÔNICOS	SIGNIFICANTES ICÔNICOS	SIGNIFICADOS

INDUMENTÁRIA	Toda indumentária em amarelo queimado. Sutiã de material brilhoso; calcinha em tule, parecendo estar sem acabamento em algumas partes, amarrações extras, cintura baixa e assimétrica entre a perna direita e a esquerda. Bico do peito esquerdo aparece entre as amarrações do sutiã.	A parte de cima, plástica, pode evocar roupas de látex, sadomasoquismo, o que pode ser apoiado pela fenda que deixa o bico do peito aparecer. A parte de baixo é leve, com certa transparência e assimetria, remete à contos de fadas e inocência.
MAQUIAGEM	Lábios e bochechas pintados de rosa, o restante do rosto quase sem indícios de maquiagem.	Remetem à naturalidade e à ternura de um jeito quase infantil e inocente, tendo em vista que as bochechas e lábios rosados podem remeter a uma criança depois de brincar muito. Por outro lado, bochechas coradas também remetem à sexo, no contexto do rosto rosado pelo sangue bombeado ao corpo.
COR DE PELE	Branca	A pele clara remete a uma boneca ou um bebê com bochechas rosadas, sugere inocência.
TIPO DE CORPO	Corpo curvilíneo com barriga flácida. Entre o magro e o gordo. Cabelos longos num tom de castanho claro, textura com algum volume. Rosto com traços harmoniosos, olhos azuis, pescoço longo (podendo ser um efeito do ângulo).	O corpo com curvas gera estranhamento nesse ambiente que parece um estúdio de fotografia – o que remete à modelos, predominantemente magras. Esse estranhamento é transmitido em conexão com o enquadramento e com a postura do corpo. É um corpo branco, jovem, que se aproxima do ideal estético cotidiano mas é abjeto no âmbito da moda. O rosto com pouca expressão parece indicar que a modelo está em transe, ou em êxtase.

<p>POSIÇÃO</p>	<p>O corpo ocupa uma diagonal do enquadramento, as pernas parecem cruzadas, um braço mais afastado do corpo e a mão direita segurando as tiras da amarração. Não vemos os pés tocarem o chão. Os olhos estão direcionados para fora do enquadramento, a boca semiaberta sem sorriso.</p>	<p>O corpo parece suspenso pelas amarrações, a modelo parece estar flutuando ou boiando pela posição relaxada das mãos e ombros, o cabelo em movimento. Remete à um balanço, e a algo fantasioso. A posição diagonal remete a instabilidade e os cortes do enquadramento não permitem determinar a cena.</p>
----------------	--	--

Fonte: a autora (2024), a partir da fotografia de Michaela Stark do ano de 2021.

Acionando os conceitos de Martine Joly (1996) e atualizando-os para as especificidades desta pesquisa, podemos ver que a figura 8 mistura elementos que são contraditórios em um primeiro momento, gerando alguns estranhamentos, sobretudo em relação ao enquadramento e a forma do corpo. Ao mesmo tempo, expressa conteúdos de ternura e de inocência infantil emulada pela maquiagem corada e pele clara contrastando com o rosado dos lábios e bochechas, além da percepção do corpo da modelo estar em suspensão, voando ou se balançando, pelo movimento nos cabelos e a aparente falta do chão. Temos, porém, os mamilos e pelos da axila expostos, bem como amarrações que esmagam a pele flácida de maneira similar ao *bondage*, prática sadomasoquista onde se restringe consensualmente o parceiro com correntes, cordas ou até mesmo suspendendo seu corpo no ar, para mexer com o sensorial e o estético – algo que nos leva a retomar as discussões sobre o controle do corpo e do controle patriarcal em relação às mulheres (Foucault, 2009; Wolf, 2018). O sutiã de material brilhante evoca indumentárias fetichistas feitas de látex ou couro sintético e contrasta com a calcinha com elementos de calcinhas infantis, de tecidos leves e com elástico. Mas são as amarrações, a fenda no sutiã e a pele exposta que evocam sentidos mais sexualizados à imagem, criando a potencialidade de sedução e dominação ou, por outro lado, excentricidade e até repulsa. Nessa perspectiva, a boca entreaberta e o olhar tranquilo sugerem que a modelo está em êxtase, talvez em um devaneio. Importante discutir a barriga para além dos seios como um elemento ressaltado pelos elementos plásticos (Joly, 1996), no sentido de que a barriga saliente pode ser uma parte do corpo que ao invés de ser escondida, pode sim ser exposta e ser inclusive objeto de desejo; no entanto, esse enfoque na barriga – alvoroçando os padrões de beleza estabelecidos sobretudo para o campo da moda – é também um

elemento do grotesco (Bakhtin, 1999), que perturba as convenções de beleza ao mesmo tempo que ajuda a chamar a atenção dentro das redes sociais digitais e dos circuitos de moda. Por fim, cabe observar essas várias camadas de sentidos que a imagem provoca e que tensionam entre si: riqueza vs pobreza; pureza vs grotesco; sexualização vs inocência lúdica; bonecas, fadas, bruxas.

Essa imagem parece se construir para tensionar as normalizações referentes ao corpo das mulheres, no que se refere a forma física e a sexualidade, se o padrão de beleza é um método disciplinar, como afirmamos anteriormente, a fotografia mostra um corpo um tanto indisciplinado, avesso a hierarquias (Foucault, 2009). Nesse corpo, há, também, um tensionamento causado pelo mito da beleza (Wolf, 1991), desalinhando-se em relação a estética física hegemônica da atualidade e lembrando as mulheres renascentistas (Vigarelo, 2013), macias e volumosas, de pele branca. Por outro lado, a posição do corpo, o enquadramento evidenciando a barriga e as amarrações evidenciando as dobras e as gorduras desafiam a invisibilidade das mulheres gordas nos espaços e produções de moda. Não se pode deixar de comentar que a modelo, sendo branca e jovem, possui ainda laços com as representações do corpo idealizado pela mídia e pelas marcas, mas é sobretudo o aspecto gordo e flácido da sua aparência que evoca a indisciplina e o desalinhamento com o mito da beleza; ao mesmo tempo, os elementos plásticos da figura 8 (enquadramento, plano e ângulo, principalmente) tem papel importante na composição desses sentidos que evidenciam e constroem uma estética para o corpo gordo.

A figura 9, datada do ano de 2021 e retirada do site pessoal e comercial de Michaela Stark, tem uma modelo não-identificada. A fotografia faz parte do editorial produzido para a exibição “Stark Naked”, que aconteceu em Paris em dezembro de 2021. O corpo sem cabeça e sem pés ocupa quase toda a fotografia, centralizado, em um ângulo difícil de identificar: pode estar deitado ou em pé, em cima da câmera. Ela usa três peças de roupa — um sutiã assimétrico, uma cinta liga e uma calcinha — todas beges, feitas de *chiffon* ou material parecido, costurado de maneira que tenha muitos babados e textura. O rosto e o cabelo estão fora da imagem, mas temos maquiagem nos joelhos, seios e dobras da barriga que realçam as marcas causadas pelas peças apertadas de propósito.

FIGURA 9

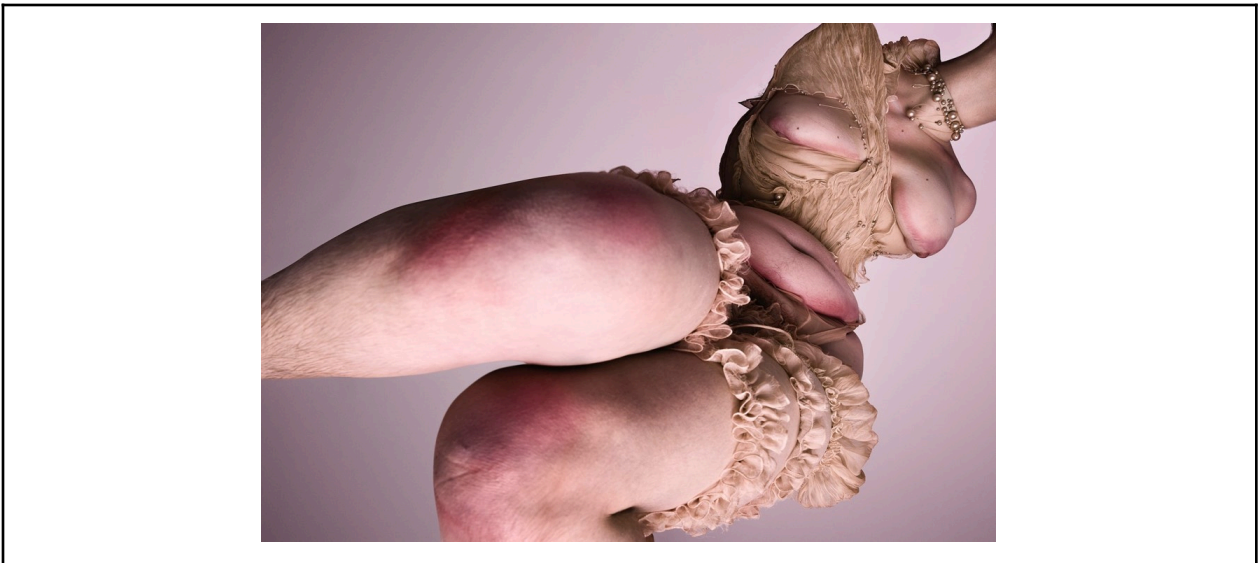


Foto da exibição Stark Naked, 2021.

QUADRO 1 - Dimensão plástica da Figura 9.

ELEMENTOS PLÁSTICOS	SIGNIFICANTES PLÁSTICOS	SIGNIFICADOS
ENQUADRAMENTO	Fechado e retangular horizontal, não é possível ver o rosto e os pés.	Sensação de proximidade ou até mesmo de sufocamento, enclausurando a modelo em um espaço que ela não deve transbordar.
ÂNGULO DA TOMADA	Ângulo baixo.	A figura parece deformada e monstruosa, gigantesca. Sugere imponência. As roupas e seios 'desafiam' a gravidade.
PLANO	Americano, focado nas coxas e pernas.	Esse plano faz o corpo parecer desproporcionalmente grande, como se estivéssemos observando algo monumental.
CORES	Bege e tom de pele caucasiano em contraste com rosa e roxo da pele.	O rosa dos joelhos é o mesmo dos mamilos e da pele marcada, com hematomas e vestígios de amarrações anteriores remetem a um corpo amordaçado, oprimido de alguma forma. A pele

		esbranquiçada com vermelho emula um corpo com circulação prejudicada ou doente.
ILUMINAÇÃO	Luz artificial dura, sombras marcadas.	As sombras adicionam à sensação de estranheza.
TEXTURA	Lisa e macia (pele), tule com certa transparência.	A pele clara e macia, sem defeitos, remete à pureza e inocência, mas as amarrações e a pele amordaçada remetem ao sadomasoquismo e ao <i>bondage</i> .

Fonte: a autora (2024), a partir da fotografia de Michaela Stark do ano de 2021.

QUADRO 2 - Dimensão icônica da Figura 9.

ELEMENTOS ICÔNICOS	SIGNIFICANTES ICÔNICOS	SIGNIFICADOS
INDUMENTÁRIA	Blusa e bermuda em tecido rosa/bege semi-transparente	A textura e babados remetem às camisolas e roupas íntimas da era vitoriana.
MAQUIAGEM	O rosto está fora da moldura mas há maquiagem nos joelhos, barriga e seios.	As pinturas vermelhas e roxas evocam imagens de violência contra a mulher, com hematomas e marcas de confronto.
COR DE PELE	Branca	O branco da pele contrasta muito com as marcas rosadas e roxas do corpo apertado, parece que a modelo está sendo torturada ou participando de atos sadomasoquistas.
TIPO DE CORPO	Corpo curvilíneo com barriga flácida. Entre o magro e o gordo. Seios grandes com cicatrizes, coxas e quadril volumosos. Em função do	O corpo grande, parecendo deformado, em peças tão delicadas traz estranhamento. Os pelos pubianos e nas pernas e o joelho machucado

	enquadramento e do ângulo fica difícil identificar o tipo de corpo.	destoam das roupas relacionadas à delicadeza e à inocência.
POSIÇÃO	É difícil identificar se o corpo está deitado ou em pé. Não há sombras que sinalizam o chão ou paredes. Contudo, em relação ao enquadramento o corpo está na transversal.	A posição traz um desnorteamento e confusão. O ângulo propositadamente inusitado dá uma sensação de algo grotesco e disforme.

Fonte: a autora (2024), a partir da fotografia de Michaela Stark do ano de 2021.

Aplicando os conceitos de Joly (1996) mais uma vez, podemos ver que a figura 9 tem um tom mais agressivo e sadomasoquista que a anterior. Apesar das peças de roupa serem cheias de babados e de tom pastel – muitas vezes traços relacionados a roupas infantis ou roupas íntimas vitorianas – elas não estão em um contexto de ternura e parecem na verdade ser uma subversão da inocência que transmitem. O corpo grande e com proporções distorcidas pela proximidade da câmera parece ter um tipo de gigantismo, com as pernas e joelhos muito maiores que o resto da silhueta, causando ao espectador um espanto e um medo dessa silhueta que não parece humana, sobretudo pela ausência da cabeça, dos braços e dos pés. As mãos para trás podem simbolizar que a modelo é vítima de algo ou alguém, amordaçada, mas também pode ser uma atividade sadomasoquista. A pele branca manchada pelo vermelho e roxo das marcas sugerem que a circulação de sangue está prejudicada. Esta abordagem que explora marcas de dor está associada com os dispositivos de controle dos corpos aos quais o indivíduo gordo e obeso é submetido socialmente desde os primórdios da civilização moderna ocidental (Foucault, 2009; Vigarello, 2013). Infelizmente, muitas mulheres sofrem desde primórdios dos tempos até os dias atuais para se enquadrar em determinados padrões estéticos e não conseguem fugir da pressão social do mito da beleza, como as mulheres chinesas com problemas de saúde até hoje decorrentes da prática dos pés-de-lótus, mesmo com o discurso feminista difundido nos espaços sociais. Além disso, essa conjuntura de significantes plásticos e icônicos que realçam o disforme e o monstruoso (por exemplo, um corpo em ângulos irreconhecíveis, gigantismo, cabeça cortada fora da imagem) nos leva para interpretações de uma imagem-ficção (Dubois, 2018) que tem o intuito de movimentar os elementos do imaginário popular sobre o corpo gordo e curvilíneo, desafiando concepções socialmente aceitas de que o indivíduo acima do peso não pode ser atraente, não pode ser

desejado e não pode não querer se encaixar aos padrões estéticos rígidos de magreza e obediência ao *status quo* – inclusive o *status quo* fotográfico. Por último, para além da violência estética, propomos uma tentativa de problematização sobre as imagens conterem simbolismo de violência doméstica e contra a mulher, evocando processos de machismo e misoginia que estruturam visões sociais (Beauvoir, 2008; Ruberg, 2022; Wolf, 2018), pois os significantes da maquiagem que se apresentam no corpo em partes das coxas e seios, permite também essa interpretação da submissão, da vítima que apanha ou da tentativa de se adequar a padrões tecno-sociais instituído para satisfazer ideais misóginos, patriarcais e masculinos – pintando a subversão através da deformidade do corpo.

A figura 10, também do ano de 2021 e retirada do site pessoal e comercial de Michaela, tem uma mulher gorda, de cabelo ou peruca loira na altura dos ombros sentada em um banco. A fotografia faz parte do editorial feito por Stark para a primeira edição da Perfect Magazine. A modelo, uma mulher grande com coxas fartas e braços e barriga flácidos, levanta as mãos acima da cabeça e posa para o clique como uma supermodelo. A vestimenta consiste em duas peças, um sutiã vermelho forte e uma calcinha quase invisível aos olhos. Na barriga, braço direito e perna direita vemos um cordão vermelho cortando a pele branca e espremendo pedaços de gordura e flacidez. Podemos ver algumas tatuagens no braço direito e na barriga, sendo a segunda uma ilustração de corrente que atravessa o abdômen todo. A modelo faz contato visual com a câmera, vemos que sua boca está pintada, mas não conseguimos diferenciar outros detalhes da maquiagem. Com a adaptação do quadro descritivo para a necessidade do trabalho, podemos entender um pouco melhor os significantes e significados plásticos e icônicos dessa fotografia:

FIGURA 10



Foto de editorial para Perfect Magazine, 2021.

QUADRO 1 - Dimensão plástica da figura 10.

ELEMENTOS PLÁSTICOS	SIGNIFICANTES PLÁSTICOS	SIGNIFICADOS
ENQUADRAMENTO	Quadrado, incluindo todo o corpo na vertical e cortando um pouco dos pés.	Permite ver a expressão corporal e a totalidade da silhueta.
ÂNGULO DA TOMADA	De frente, normal.	Um ângulo para apresentação da “personagem”, que permite ver detalhes do rosto mas também chama atenção para a barriga e pernas.
PLANO	Médio, enquadra o corpo todo com um pouco de folga.	Mostra uma mulher sentada com os braços levantados, sem a cortar do seu contexto, mesmo quando não há cenário.

CORES	O fundo acinzentado e em degradê frio mais escuro na parte superior direita, contrasta com o vermelho do sutiã e o loiro do cabelo.	O fundo refletido pelas luzes é de tons frios e simboliza uma certa frieza e distância da modelo. O sutiã cor de sangue chama muita atenção.
ILUMINAÇÃO	Luz entre a suave e a dura no rosto e nos braços, com sombras marcadas por todo o restante da foto.	Através da luz o olho do espectador viaja pela foto toda, partindo do cabelo e unhas, passando pelo sutiã e descendo pela barriga até as pernas. A iluminação coloca em destaque a silhueta da modelo e traz brilho às partes expostas do corpo..
TEXTURA	Apesar do corpo gordo, as amarrações atrapalham a lisura.	As amarrações que espremam a pele criam protuberâncias da carne e afastam os sentidos de harmonia que vem com a lisura, a maciez e a perfeição.

Fonte: a autora (2024), a partir da fotografia de Michaela Stark do ano de 2021.

QUADRO 2 - Dimensão icônica da figura 10.

ELEMENTOS ICÔNICOS	SIGNIFICANTES ICÔNICOS	SIGNIFICADOS
INDUMENTÁRIA	O sutiã vermelho, que deixa uma parte do seio à mostra é o protagonista da foto. As amarrações e calcinha também são vermelhas mas apagadas pelas sombras do corpo da modelo.	Essa cor vermelha e o material aveludado do sutiã são elementos muito eróticos e que estão no imaginário popular, junto com o cabelo loiro médio que lembra Marilyn Monroe.
MAQUIAGEM	A boca e os olhos estão pintados, mas não é possível identificar muito mais detalhes pelo cabelo e sombras.	O tom escuro do batom, entre o vinho e o marrom fechado, é sensual e normalmente é adotado para <i>looks</i> noturnos ou de festa.

COR DE PELE	Branca, ainda mais pálida pelos tons frios escolhidos.	A pele pálida sendo refletida em alguns pontos iluminados dos joelhos e barriga faz com que a modelo pareça uma boneca de plástico.
TIPO DE CORPO	Muito gordo, obeso. Barriga e quadril são avantajados pelo ângulo.	Subverte a impressão de que corpos obesos não podem ser sensuais e ousados. A gordura espremida pelas amarrações chama muito a atenção pela silhueta que é gerada.
POSIÇÃO	Sentada em um banco, com braços para cima e joelhos apontados para fora.	Os braços levantados e as pernas levemente abertas são sugestivos no imaginário publicitário, sugerindo que a modelo está pronta para se entregar. Os olhos em contato com o espectador poderiam ser um convite para mais intimidade.

Fonte: a autora (2024), a partir da fotografia de Michaela Stark do ano de 2021.

A partir das categorias previamente selecionadas e aplicadas na figura 10, podemos dar mais atenção para duas questões: a expressão corporal e as escolhas de cores. É raro vermos representações de corpos gordos com liberdade sexual e personalidade forte na mídia tradicional ou nas produções de moda e arte; personagens gordos ou obesos normalmente são vistos como alívio cômico ou com certa ridicularização, relacionados a piadas com comida e pouco sucesso amoroso (Vigarello, 2013; Sant’Anna, 2016; Saguy, 2013). Aqui neste ensaio, porém, o corpo gordo é erotizado justamente por suas curvas e seu exagero: coxas fartas, quadril largo, barriga volumosa, e um seio que parece ter sido mais forte sobre o sutiã que tentava o conter. A frieza das cores e a posição despudorada da modelo parecem sugerir uma troca de olhares entre estranhos, mas o vermelho-sangue do sutiã é quente e quase burlesco, sugerindo uma performance teatral nesses gestos de disponibilidade misturados com mistério. A lisura da imagem (visível na pele brilhosa e na axila depilada) nos retorna para as discussões de Han (2016) porque a iluminação refletida na pele da modelo evoca uma superfície polida, quase lustrosa, ou sintética. Não há

celulite destacada ou estrias e essa aparência lisa do corpo da modelo parece evocar um convite ao toque, eliminando qualquer resistência – o que nos permite problematizar o trabalho de Michaela Stark, pois se o grotesco e o disforme não é tão atrativo nas ambiências digitais, ao apresentar elementos polidos, lisos, brilhosos, Michaela transforma essas mulheres vistas socialmente por um viés de aversão em algo palatável e confortável no contexto digital contemporâneo, algo que pode ser consumido no contexto digital (Han, 2016). Ainda assim, elementos grotescos e até mesmo circenses podem ser apontados na foto, como o seio direito centralizado que faz parecer que a modelo tem apenas um ou as linhas que dividem e deformam a barriga dela, podendo até evocar uma imagem conotada de uma boca com dois lábios carnudos. Na perspectiva do trabalho de Michaela, a beleza do corpo é potencializada por suas possibilidades e sua mutabilidade proveniente da pele flácida e das gorduras, “[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação” (Bakhtin, 1999, p. 277). De alguma maneira, é interessante pensar no efeito visual de um corpo que parece ter sido feito para ser aproveitado e apreciado, nem que seja apenas pelos olhos, na publicidade e no cinema, mas também pode ser consumido pelo olhar como um espetáculo de circo grotesco.

Na figura 11, a última do nosso *corpus*, vemos uma mulher negra gorda, a primeira pessoa racializada dentre as fotos escolhidas. A fotografia é uma das imagens produzidas em uma sessão de fotos para o lançamento da marca *Panty* (calcinha, em inglês), um desdobramento do trabalho de Michaela que foca em peças *ready-to-wear*, ou seja, que não precisam ser encomendadas sob medida. O perfil da marca foi lançado em fevereiro de 2024 pelo Instagram, mas também há uma sessão no site de Michaela para a loja. As peças que estrelam nesta fotografia em especial são um sutiã com laço nos ombros e acabamento rústico, e uma calcinha estilo balonê, ambas da cor rosa-antigo. A modelo está em pé, de perfil, fazendo contato visual com a câmera, que a registra na altura do olhar. O fundo infinito é neutro e permite destaque para os travesseiros empilhados que emolduram a pose da modelo. A seguir, a análise dentro das categorias dos quadros:

FIGURA 11

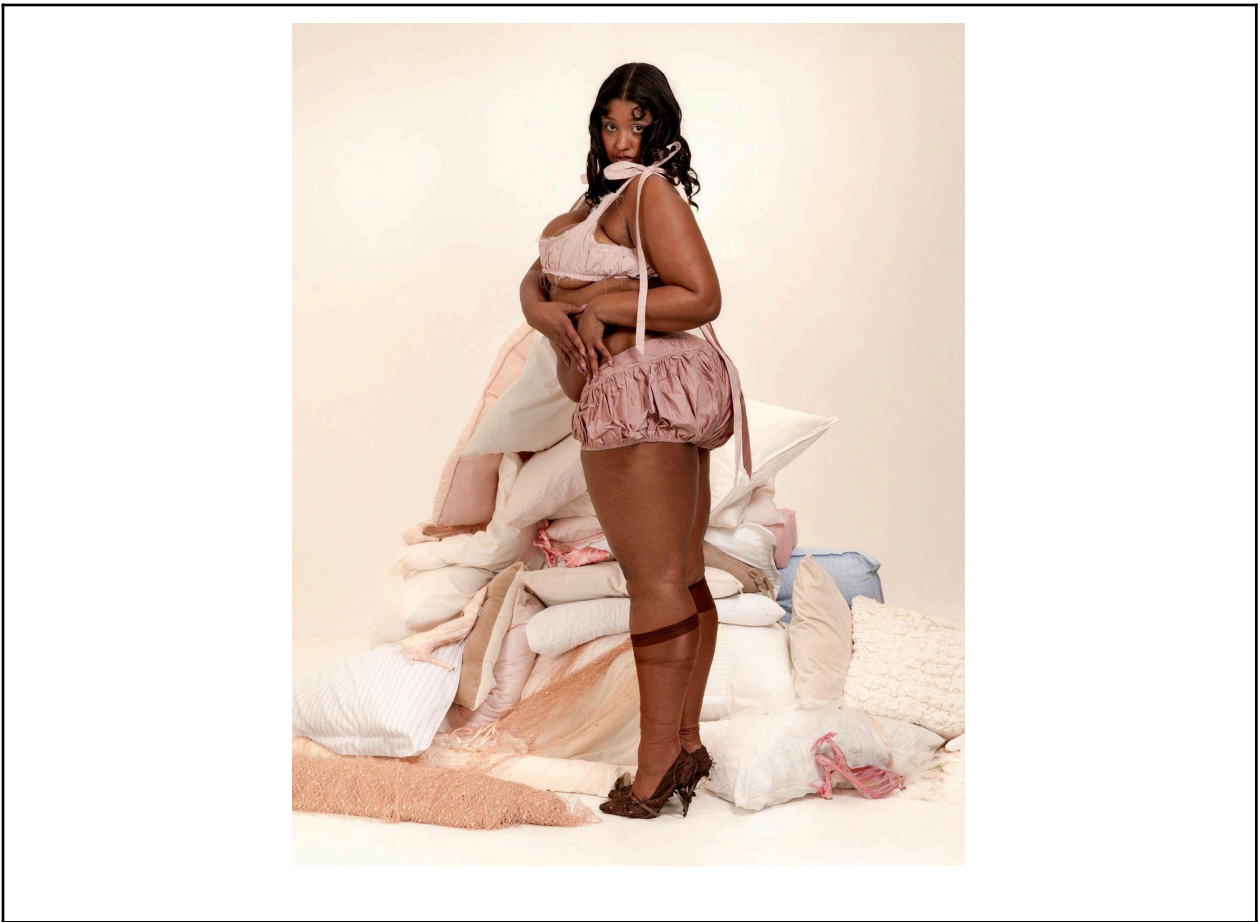


Foto para lançamento da marca Panty, abril de 2024.

QUADRO 1 - Dimensão plástica da figura 11.

ELEMENTOS PLÁSTICOS	SIGNIFICANTES PLÁSTICOS	SIGNIFICADOS
ENQUADRAMENTO	Retangular vertical, vemos o corpo inteiro enquadrado sem cortes, na altura dos olhos.	Lembra uma foto de catálogo de moda, e justamente é um projeto mais comercial de Michaela..
ÂNGULO DA TOMADA	Frontal, mesmo o corpo estando de perfil.	A expressão facial e postura da modelo sugerem uma brincadeira, como se ela virasse o corpo longe da câmera de propósito. O contato visual é um desafio.
PLANO	Médio, enquadra a modelo	Há uma intenção de

	inteira. Mostra o cenário constituído por mais de dez travesseiros em tons pastel e com babados, amontoados em uma pilha ao fundo.	ambientar a modelo em um espaço etéreo, que poderia ser um sonho.
CORES	O fundo e alguns dos travesseiros são da mesma cor, além de tons aproximados como branco e rosa nas almofadas. A pele escura da modelo contrasta com a lingerie e as meias transparentes.	Há um cuidado na paleta de cores para valorização do tom de pele da modelo, apostando no fundo infinito claro para destacar a silhueta em primeiro plano. Os detalhes em rosa, como o par de sapatos e o conjunto de lingerie evocam feminilidade.
ILUMINAÇÃO	A luz é suave e frontal, sugerindo que tudo deve ser enxergado com detalhes.	Não é o momento para mistério, é o momento de fazer contato visual e se apaixonar (= comprar), deixar tudo às claras para valorizar a ingenuidade da pose da modelo.
TEXTURA	A pele, diferentemente de outras fotografias de Michaela, não está amordaçada.	O conjunto de roupa íntima parece levemente amassado, mas de um jeito aconchegante — como alguém que acaba de acordar, apesar do cabelo impecável e maquiagem feita.

Fonte: a autora (2024), a partir da fotografia de Michaela Stark do ano de 2024.

QUADRO 2 - Dimensão icônica da Figura 11.

ELEMENTOS ICÔNICOS	SIGNIFICANTES ICÔNICOS	SIGNIFICADOS
INDUMENTÁRIA	Lingerie formada por duas peças, um sutiã sem bojo com amarração nos ombros e laços caídos na lateral do corpo e uma calcinha estilo balonê, com cós, de cintura baixa, ambas em rosa-antigo. A meia	O conjunto de lingerie com lacinho no sutiã e efeito balonê na parte de baixo são muito românticos, se aproximando à estética <i>coquette</i> (tendência dos anos 2020 que explora a

	calça abaixo do joelho e o sapato de salto em tons escuros entre o vinho e o marrom contrastam com o fundo claro.	feminilidade através de laços, renda, babados, tons pastéis e peças românticas) que está muito em voga.
MAQUIAGEM	Sombra azul clara nos olhos e muito blush rosa nas bochechas. Boca neutra.	Emulam a aparência de uma boneca de porcelana ou de pano, com olhos pintados e blush reforçado.
COR DE PELE	Negra. A única mulher não-branca do corpus.	Há corpos negros no trabalho de Michaela mas não são tão frequentes. A escolha de uma mulher gorda de pele preta é compatível com a proposta de criar ficção performática em torno de corpos abjetos.
TIPO DE CORPO	Gordo e com curvas acentuadas.	O corpo é macio como os travesseiros. A modelo procura o espectador através do olhar para a câmera, tem uma silhueta bastante curvilínea, com quadril e seios fartos, mas a cintura parece acentuada. No passado, esse tipo de corpo era relacionado à fertilidade e à fartura.
POSIÇÃO	Em pé, olhando para a câmera, queixo no ombro, com o corpo virado para o lado esquerdo. Mãos abertas repousam na cintura.	A postura inocente e lúdica da modelo parece sugerir uma brincadeira, como um convite para uma festa do pijama. Apesar da lingerie, não há nenhum tom de vulgaridade.

Fonte: a autora (2024), a partir da fotografia de Michaela Stark do ano de 2024.

Escolhida justamente por destoar das imagens apresentadas anteriormente, a figura 11 foge de alguns dos temas visuais mais recorrentes no trabalho de Michaela como a evocação de estéticas sadomasoquistas e das marcas vermelhas ou roxas da pele machucada. A modelo, a primeira e única mulher negra do *corpus*, tem seu cabelo encaracolado com *babyliss* e seus seios dentro do sutiã, por mais que pareçam tentar escapar (o que acontece em outras fotografias da

artista). É preciso trazer para esta pesquisa as reflexões de Mendes e Silva (2022) que fizeram estudos sobre o cabelo “pixaim e sarará”, em especial de mulheres negras, e constataram as várias pressões mercadológicas em prol do alisamento e da cultura de evitar usar o cabelo afro cacheado ao natural. Apesar de a modelo ser negra, corpos pretos não são tão recorrentes no trabalho de Stark, e, apesar de construir uma imagem-ficção (Dubois, 2018) que alude a significados de inocência, ingenuidade e fofura para uma modelo gorda e negra, estes corpos normalmente estão envoltos em um olhar preconceituoso que considera mulheres negras (principalmente as mais gordas) incontroláveis e raivosas. Sua expressão é curiosa e sugere uma pausa na seriedade dos editoriais anteriores. Mesmo usando roupa íntima e de salto alto, a figura na imagem tem uma postura comportada e pouco insinuante. Gostaria ainda de falar do elemento icônico Textura, pois há uma construção de maciez, fofura, conforto que se dá tanto pelo objeto travesseiro quanto pela modelo e sua pele aveludada e flácida, elementos que se relacionam com o polido e o confortável tão desejado pelo que circula nas redes sociais digitais (Han, 2016). As fotografias de Michaela normalmente retratam corpos em situações angustiantes, com amarrações fortes que machucam a pele e deformam a silhueta, logo é interessante ver imagens de uma mulher negra gorda sem qualquer relação com sofrimento ao invés de amordaçada e com maquiagem imitando hematomas. É uma subversão do que Michaela geralmente adota para subverter imagens de feminilidade, mas sem se afastar do imaginário de uma possível percepção diferente do corpo gordo racializado, permitindo fantasiar seus meios de expressão em contextos dóceis e empoderadores. “A violência sexual contra as mulheres não é obscena enquanto a curiosidade sexual feminina é” (Wolf, 2018, p. 203). Na próxima seção faço as considerações finais desta pesquisa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se dedicou a explorar o trabalho de Michaela Stark, artista e designer de moda que angaria certo sucesso nas redes sociais e eventos de alta costura por meio de uma produção artística e fotográfica que constrói narrativas em que mulheres gordas, flácidas, barrigudas, corpulentas e que ocupam outras dimensões do estranho passam a ser sujeitos de interesse e de valorização no contexto da fotografia de moda. Para a metodologia, foram escolhidas matrizes para análise descritiva de quatro imagens selecionadas da artista, matrizes essas baseadas no trabalho de Martine Joly (1996), com enfoque nos elementos, significantes e significados de duas das dimensões possíveis na fotografia: plástica e icônica. Nesse caminho, no primeiro capítulo foi dada uma ênfase aos conceitos de controle dos corpos e de mito da beleza (Foucault, 2009; Wolf, 2018) Através de diversas obras de Michel Foucault fomos capazes de compreender as nuances do poder e como ele afeta os indivíduos em seus contextos sociais

específicos, contendo seus corpos e punindo a desobediência. Apesar de Foucault (2009) fazer suas reflexões sobre o século XX e contextos sociais até mais antigos, conceitos como disciplina, dispositivos de poder, enquadre social, processo de normalização dos anormais, controle das sexualidades, etc., são de muita valia para a percepção do corpo gordo e das mulheres no tecido social de que fazemos parte hoje, sobretudo no que tange aos seu apagamento, marginalização e nas pressões tanto para reconhecer tais corpos como doentes (Saguy, 2013) como para se “esquadrinhar” em padrões de beleza, magreza e de aparência considerados “aceitos” no contemporâneo, sobretudo, marcado pela web e redes sociais que instigam a comparação.

Por esse motivo foi importante o olhar dos feminismos a fim de entender como o padrão de beleza é usado como método disciplinar, buscando o controle social das mulheres libertas do mito da maternidade e da vida doméstica, prontas para entrar no mundo corporativo e ocupar espaços que um dia foram exclusivamente masculinos. No subcapítulo 2.2, aprendemos um pouco mais sobre os padrões de opressão relacionados ao mito da beleza, reforçados por homens nos altos cargos das grandes empresas de cosméticos, da moda, da publicidade e da mídia, impondo valores misóginos, racistas e sexistas em seu trabalho e seus produtos (Ruberg, 2022; Wolf, 2018; Beauvoir, 2016). É por meio do furacão de imagens criadas e compartilhadas diariamente que somos bombardeados pela ideologia da sociedade positiva e limpa (Han, 2016), rígida em seus padrões comportamentais e estéticos, determinada a ridicularizar os corpos grotescos pelos seus exageros ao ponto da exclusão social ou da obsessão pelo aperfeiçoamento.

Em *A salvação do belo*, Byung-Chul Han explora os detalhes e discursos da cultuação ao liso, ao polido e ao perfeito, não só nas obras de arte mas também no *smartphone* que carregamos de um lado para o outro. Esse vício pelas superfícies polidas tem como consequência a repulsa pelo outro extremo, asco de tudo que é entendido como negativo, feio e inassimilável, que não pode ser apropriado e embalado para consumo. O viciado em positividade não é capaz de compreender nada que é feio sem demandar o seu embelezamento, pois não tem interesse em decodificar e pensar sobre qualquer coisa que ele não goste (Han, 2016; Crary, 2023).

No capítulo 2.3 temos uma linha do tempo da história do corpo gordo e das mudanças nas percepções do magro, do obeso e do curvilíneo, da Idade Média até o século XX, segundo George Vigarello e seu *As metamorfoses do gordo: história da obesidade no ocidente da Idade Média ao século XX*. Interpretando e analisando diversas representações literárias, artísticas e midiáticas de corpos que fogem da norma de magreza em cada contexto observado, podemos

traçar o começo da percepção do obeso como incapaz e o abandono de valores positivos outrora ligados ao corpo forte, cheio e com gordura. É a partir das transformações sociais da Europa moderna e renascentista que qualidades como a destreza, a eficiência e a harmonia se tornaram características que todos deveriam ter, endereçando o corpo como, acima de tudo, imoral. Ao longo do século XIX e XX, é possível observar o corpo tonificado e atlético se estabelecendo como objeto de desejo e também como precursor da preocupação da atividade física como manutenção do *status* social. Temos, em 1909, o nascimento da revista Vogue nos moldes que conhecemos hoje, centralizadora de tendências e indicações relacionadas à moda e beleza feminina, e precursora do fenômeno do aumento de circulação de imagens direcionadas a acenarem para o padrão estético vigente. Começa um movimento da classe médica para o estabelecimento da obesidade como não apenas uma enfermidade, mas sim, uma epidemia, abrindo portas para especializações em emagrecimento, procedimentos cirúrgicos ligados à perda de gordura e pele flácida e técnicas como a lipoaspiração. A partir de 1960, com o crescimento dos movimentos sociais pela igualdade racial, de gênero e direitos civis, há também uma movimentação para aceitar e acolher o corpo gordo, combatendo a discriminação. Se nos anos 1990 e 2000 tivemos uma forte tendência de adoração das mulheres extremamente magras como a modelo Kate Moss, a *heroin chic* mais famosa de todas, podemos ver hoje uma multiplicação dos discursos de aceitação e amor ao corpo gordo e cheio de curvas, visto como passível de amor, de desejo e de vontades de consumo, e que resiste à estigmatização para se colocar em lugares de visibilidade, procurando desbancar o imaginário de ridicularização e vergonha que cerca as mulheres gordas ou obesas.

Avançando para o capítulo 3, adentramos os estudos de fotografia, de um ponto de vista filosófico, mas também aplicado às artes e à moda. Temos três momentos diferentes: primeiro, usamos os conceitos de Dubois (2018) para compreender melhor a jornada da fotografia desde sua preocupação com o real e a verossimilhança, adotando o termo imagem-rastro para a fotografia com características de mimese, e aterrissando na imagem-ficção do século XXI, descolando a técnica fotográfica de sua necessidade de espelhar o referente e abrindo caminho para uma câmera que conta histórias e constrói narrativas que não estão presas ao mundo real, retratando mundos paralelos ou fabulações. Passando rapidamente por alguns questionamentos acerca do indivíduo médio estar saturado de imagens e a população estar mais do que nunca dessensibilizada para a quantidade de informação que recebe, pontuamos alguns processos que

relacionam nossa capacidade de compreensão do mundo com o repertório artístico e imagético que temos, apontando o ser humano como aquele capaz de se identificar com narrativas distantes da sua desde que tenha sido alfabetizado nos simbolismos universais que ilustram nossas fotografias, tanto as amadoras e caseiras quanto as produzidas para cunho comercial.

A seguir, temos dois subcapítulos, um sobre a rede social Instagram, seu funcionamento e suas especificidades em relação à figura dos influenciadores e suas regras algorítmicas, e outro sobre a história de Michaela, seus valores e objetivos com sua criação artística e indumentária, capturados através de entrevistas, matérias de revista e suas redes sociais. Podemos, finalmente, partir para a metodologia e a análise descritiva das imagens, procurando criar reflexões suficientes geradas pelo tensionamento entre os apontamentos teóricos feitos mais cedo e os significantes e significados identificados nas imagens feitas por Michaela para conseguir atingir nosso objetivo de entender melhor o processo de criação de imagens-ficção de feminilidade no Instagram da designer. A metodologia se baseou em matrizes teóricas de Martine Joly (1996) considerando elementos, significantes e significados em duas dimensões: plástica e icônica.

Desta forma, ficou claro que é difícil entender a produção artística de Michaela Stark como um fenômeno desassociado do mito da beleza, já que é a partir dele que a artista escolhe o que são medidas de controle social do corpo e o que é simbolismo visual das feminilidades que interessa ser reciclado e reformulado não só para valor de choque, mas também por escolhas estéticas. A indumentária, a maquiagem, as poses e os tipos de corpo são apenas alguns elementos que podem ser analisados nas produções fotográficas escolhidas para buscar entender os interesses de Michaela pelos processos de subversão do imaginário gordo e criar novas imagens de beleza que tensionam conceitos de feiura e sensualidade. Acredito que é interessante, porém, pensar no contraponto desses tensionamento: criar imagens sensuais explícitas de corpos considerados abjetos não é uma forma de tentar objetificar esses corpos também? Existem meios de explorar visualmente a sexualidade e o prazer femininos sem que haja interpretação dessas imagens como pornografia ou degradação moral? Mesmo usando modelos fora do padrão estético das fotografias de moda, usar imagens de feminilidade e performance de gênero tipicamente femininas não é uma maneira de reforçar estereótipos relacionados à expectativa da submissão feminina e outros sexismos?

Ainda há muito para estudar sobre a performance de gênero no Instagram e nas redes sociais ligadas à imagem pessoal. Por mais que muitas empresas e *big techs* já façam estes esses

estudos com seus interesses comerciais em jogo, ainda há muito o que ser explorado no âmbito da comunicação, da psicologia e da antropologia quando falamos sobre algoritmos programados para filtrar e manejar nossos interesses online, influenciando até mesmo de maneira orgânica mas principalmente visando o lucro o que será exposto a nós dia após dia, nos anúncios pagos e nos conteúdos “inofensivos” das páginas “Para você”. É impossível pensar separadamente, por exemplo, as imagens políticas que Michaela cria e divulga e seu inevitável desejo de se tornar mais famosa e engajar em projetos cada vez maiores e mais lucrativos. E por mais que isso possa ser entendido como hipocrisia, e talvez até seja, isso não desqualifica as críticas dela ao modelo capitalista de criação de imagens que reforçam o corpo perfeito como magro, branco e entregue ao sistema. Michaela faz parte de uma geração de mulheres que foram expostas incondicionalmente à televisão, à internet e às imagens de beleza nos outdoors e capas de revistas, acostumadas a enxergar desde pequenas o corpo esbelto e tonificado que lhes disseram ser o ápice da performance feminina. As mesmas asas da Victoria’s Secret que brilhavam na TV nas figuras extremamente magras de modelos brancas famosas, dessa vez brilharam em corpos gordos que antes não eram nem considerados corpos dignos de respeito. É através dos seus corsets, lingerie e acessórios que Michaela acena para as imagens sistemáticas do que a mulher pode e deve ser, como se vestir e como se portar, por vezes se aproveitando da repulsa que a sociedade contemporânea tem do corpo gordo “defeituoso” e grotesco como valor de choque para difundir seus ideais de que não há um monopólio do que é considerado bonito e a beleza não convencional ainda é beleza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4ª ed. São Paulo-Brasília: EDUNB, 1999.

BARTHES, R. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 2012

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**, vol 1: Fatos e mitos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

BOORSTIN, D. J. **From hero to celebrity**: the human pseudo-event. *In*: MARSHALL, P. D. (Ed.). *The celebrity culture reader*. New York: Routledge, 2006. pp. 72-90.

BOZON, M. **Sociologia da Sexualidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

CRARY, J. **Terra Arrasada**: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. Traduzido por Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora. 2023.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas - Papirus, 1993.

DUBOIS, P. [Entrevistado] *In*: MONTEIRO, L. R. Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. **Revista Zum**, on-line. 2018.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: História da violência nas prisões. Rio de Janeiro: Petrópolis/Vozes, 2009.

FOUCAULT, M. **Segurança, População, Território**: Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Editora Loyola, 1999.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HAN, B. **A salvação do belo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**, Campinas: Editora Papyrus, 1996.

JIMENEZ, M. L. J. **Lute como uma gorda**: gordofobia, resistências e ativismos. 2020. 237f. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Mato Grosso, 2020.

KARHAWI, I. **Influenciadores digitais**: o Eu como mercadoria. In. SAAD-CORRÊA, E. N.; SILVEIRA, S. C. Tendências em Comunicação Digital. São Paulo: ECA-USP, 2016

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes. 2012.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAVROUDIS, J. **Fame Labour**: A critical autoethnography of Australian digital influencers. *In*. ABIDIN, C.; LINDSAY BROWN, M. Microcelebrity around the globe: approaches to cultures of internet fame. Bingley: Emerald Publishing Limited, 2019.

MENDES, F. M. M.; SILVA, J. A. da. **“Cacheada, pixaim ou sarará”**: alisamento e transição capilar em textos do G1 Acre. Intexto, Porto Alegre, n. 53, p. 125451, 2022. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/125451>>. Acesso em: 8 ago. 2024.

MONTARGIL, G. **Bonecas Sexuais**: conexões colonizadoras entre fabulações, tecnologias e sexualidade. Sociologias (UFRGS), v. 25, p. 1-14, 2023.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: neurose/Edgar Morin: tradução de Maura Ribeiro Sardinha — 9ª ed — Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NECHAR, P. A. **Diversidade de Corpos**: a ascensão do corpo gordo Através das artes, redes Sociais e o movimento plus size. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, de 2 a 8 de setembro de 2018. Joinville, SC, Intercom, 2018. 15 p.

PRECIADO, P. B. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições: 1. ed, 2018.

PILGER, C. R. **As gordas saem do armário... e entram no closet**: interseccionalidade, lugar de fala e empoderamento na configuração das mulheres gordas pela revista Donna. 2021. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 346 f.

PRADO, M. P. **Deepfake de áudio**: manipulação simula voz real para retratar alguém dizendo algo que não disse. TECCOGS — Revista Digital de Tecnologias Cognitivas, n. 23, p. 45-68. 2021. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/55977>> . Acesso em: 08 ago 2024.

ROHE, A.; SANTAELLA, L. **IAs Generativas**: a importância dos comandos para texto e imagem. Revista Aurora v. 16 n. 47: Dossiê Inteligência Artificial: questões éticas e estéticas - Parte 1. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/62724/43402>>. Acesso em: 08 ago 2024.

ROSÁRIO, N. M. **Corporalidades eletrônicas**: comunicação do corpo em estudos midiáticos. Porto Alegre: Imaginalis, UFRGS, 2021.

RUBERG, B. **Sex dolls at sea**: imagined histories of sexual technologies. Cambridge, MA: The MIT Press, 2022.

SAGUY, A. **What's wrong with fat?** New York: Oxford University Press. 2013.

SANT'ANNA, D. B. **Gordos, magros e obesos**: uma história do peso no Brasil. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

VIGARELLO, G. **The metamorphoses of fat**: a history of obesity. New York: Columbia University Press, 2013.

VIGARELLO, G. Treinar. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.; VIGARELLO, G. **História do Corpo**. As mutações do olhar: o século XX. v. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 197-252.

WOLF, N. **O mito da beleza**: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 18ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018.