



Este artigo está licenciado sob uma Licença Creative Commons 4.0. Com essa licença você pode compartilhar e/ou adaptar o material para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra, forneça um link para a licença, e indique se foram feitas alterações.

ARTIGO

Criar para si um *corpolento*: escrever um corpo em cartas

José Andressa Fragoso Pitombo:

 Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-6514-0916>

Michele de Freitas Faria de Vasconcelos:

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9013-6352>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.23564778>

Resumo:

Com inspiração em Antonin Artaud e seu teatro da crueldade, deseja-se pensar o corpo, experimentando-o no tensionamento ao projeto moderno-colonial e sua política das famílias. Diante das investidas da vida capital (por meio de inúmeras intervenções biomédicas, estatais e mercadológicas de patologização e sujeição dos corpos gordos ao estilo de vida ativa, empresarial, *fitness*) e mesmo através de práticas ativistas de empoderamento do corpo gordo; ambas, sejam as de sujeição ou de empoderamento, individualizantes, desdobram-se numa pergunta-desvio: como criar para si um *corpolento*? Fazendo dessa pergunta um território comum de vida e de pesquisa, propomos pistas de um *modo de fazer*, convidando a uma político-clínica incorporada, encorpada e engordurada tramada por meio da escrita de cartas, uma política de narratividade que escreve e inscreve no corpo uma outra temporalidade.

Palavras-chave: político-clínica; corpulência; tempo; metodologia epistolar.

Create a *corpolento* for yourself: write a body in letters

Abstract:

Inspired by Antonin Artaud and his theater of cruelty, the aim here is to rethink the body, experimenting with it away from the police of families. Faced with the onslaught of capital life (by way of numerous biomedical, state, and market-driven interventions that pathologize fat bodies and subject them to an active, entrepreneurial, fitness-oriented lifestyle) and even through activist practices aimed at the empowerment of fat bodies—both of which, whether rooted in subjection or empowerment, are individualizing—unfold into a diversionary question: how to create a *corpolento* for yourself? Making this question a common territory of life and research, we propose some clues for a way of doing things, inviting political-clinical experimentation through letter writing, a politics of narrativity that writes and inscribes another temporality in the body.

Keywords: political-clinical; corpulence; time; epistolary methodology.

Escrever um corpo em cartas

Imagem 01



Gorda 10 (Magalhães, 1995)¹

Escrever um corpo por meio da escrita de cartas, mas não qualquer corpo, um *corpolento*. A escolha por uma metodologia epistolar de pesquisa é uma aposta na criação de um modo de fazer ver e fazer falar, um modo de fazer sentir-pensar, talvez porque a carta tenha um destinatário, talvez porque ela seja uma escrita imediatamente compartilhada. Uma escrita-entre mediada por um outro. Esse outro passante em nós. Esse outro, não da raiz nem da origem que nos separa, mas da travessia. Escrever uma

¹ MAGALHÃES, Maria Fernanda V. de. **Gorda 10. Série: A representação da mulher gorda nua na fotografia.** 1995. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/3019184029/in/album-72157608814592426>. Acesso em: 15 jul. 2026.

carta compartilhada, em composição. É como estar dentro e contra essa lógica do mesmo e do Outro. Escrever cartas como quem deseja diferir. Deslocar-se de si, construir para si uma deriva inusitada.

Além disso, escrever cartas aproxima-se muito da linguagem falada em ato e, por isso, é uma linguagem performática que “não hesita em se deixar eletrizar pela paixão [...]. Uma escrita anímica: animada e não morta-viva” (Seligmann-Silva, 2013, p. 14). Trata-se, portanto, de “correr o risco de abrir a escrita a tudo aquilo a que a prática acadêmica sempre resistiu, com seu medo das emoções, da sensibilidade [...] e mesmo das dúvidas” (*Ibidem*), sem que para isso se renuncie ao rigor. Um rigor que não busca uma verdade cientificista, mas uma verdade sem medo, uma verdade político-afetiva, “que fere, provoca e desmonta [...] ao fazer da escrita de si um contrapoder” (idem, p. 20), uma linha de (des)subjetivação. É que “não existe verdade que não falseie ideias pré-estabelecidas. Dizer ‘a verdade é uma criação’ implica em que a produção da verdade passa por uma série de operações que consistem em trabalhar uma matéria” (Deleuze, 1992, p. 157).

Na medida em que se escreve, inscreve-se um corpo, e esse corpo, lento. A fala vem antes da escrita. Isso acontece não só quando ‘eu’ escrevo, mas quando leio cartas que me enviaram. Ouço a voz da pessoa, como uma conversa. Disso deriva o gesto de bancar a oralidade na pesquisa científica e acadêmica que ainda é tão falocêntrica e logocêntrica. A escrita epistolar é uma escrita oral, mais próxima da oralidade do que da escrita. Uma escrita com tom, ritmo e voz! Existe algo na escrita de cartas, ainda mais quando *corpulentas*, que deseja ser ouvido, gritado; “[...] algo como o grito, algo que escorreria sobre as redundâncias e as informações, que escorraçaria a linguagem e que apesar disso seria ouvido [...] estar na própria língua como um estrangeiro, traçar para linguagem uma espécie de linha de fuga” (Deleuze, 1992, p. 56).

Sabe-se que a oralidade sempre foi menos valorizada na academia. “O grafocentrismo com sua mania de documentação, o desdém pela oralidade e os rigorosos códigos acadêmicos fazem parte de uma mesma cultura positivista e falocêntrica” (Rago, 2013, p. 03). A escrita é o falo, a oralidade a fecundação não filiativa da voz. A voz é o bater de asas das palavras, é a libertação da palavra do tecnicismo e

utilitarismo da escrita. Talvez seja nesse mesmo sentido que bell hooks (2019) oferece a pista da ênfase na voz. Talvez seja por isso que gostamos de escutar, tomando a escuta clínica como abertura das formas, dilatação das palavras dadas. Escutar seria, assim, em alguma medida, acompanhar palavras reiteradamente silenciadas, tirar-lhes o mofo, apoiando os sujeitos a encontrar a própria voz e, assim, desviarem de si. “Achar a própria voz não é somente o ato de contar as próprias experiências. É usar estrategicamente esse ato de contar – achar a própria voz para também poder falar livremente sobre outros assuntos” (*Idem*, p. 199).

Recomenda-se ler as cartas em voz alta! Recomenda-se ouvir vozes! A voz da escrita desse texto, assim como minha voz com pigarro e gosto de testosterona, por vezes, oscila. Inclusive na sua grafia em todo o texto, alternando entre feminino e masculino, terceira e primeira pessoa. Nessa oral escritura, a terceira pessoa também é fabulação de povo, fuga da fabricação do indivíduo, essa mônada sem janelas e portas em que nos confinamos, inclusive por meio da escrita acadêmica. Aqui, terceira pessoa não tem a ver com (suposta) neutralidade científica; nem primeira pessoa, com autoria. Em alguns momentos será perceptível o tensionamento entre essas vozes. A voz da escrita de cartas em primeira pessoa, que flerta com a linguagem literária, mais especificamente com o fora da linguagem, enfrenta a linha do fora da escrita dita acadêmica com seus referenciais bibliográficos, onde só se pode falar em terceira pessoa.

A escrita epistolar debate-se com o problema da publicização da vida íntima como tecnologia atual de poder. Mas o tateio é por construir uma política de intimidade singular e em singularização, “uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 42). A tentativa é a de constituir um espaço-tempo íntimo e ao mesmo tempo de problematização, estranhamento dos limites do si mesmo já constituído e do mundo habitado, uma “ultrapassagem do plano do vivido” (Kastrup, 2008, p. 270). Espaço-tempo íntimo, de publicização e problematização, por meio de uma anacronia: a carta, quando se tende a já não fazer uso dela.

A carta, uma sobra, um modo de correspondência e de escrita que não parece ter cabimento nesse contexto de hiperconexão e aceleração das tecnologias informacionais e digitais, em que as mãos e os dedos desaprenderam o manuseio artesanal do encontro do lápis ou da caneta com o papel e os cérebros plugados já não concebem qualquer demora e hesitação no retorno da mensagem. Uma sobra, uma duração que toma dimensão de prática de si, cuidado de si, permitindo “efetuar, por conta própria ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre seu corpo e alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmo” (Foucault, 1990, p. 48).

Essa oral escrita funciona como dispositivo político-clínico², uma prática que faz da narratividade um cuidado de si inseparável da criação de um comum, produzindo, no e pelo próprio ato de escrever, um *corpolento*. Na companhia de Giorgio Agamben (2009), pensamos dispositivos e a necessidade de profanar – tornar comum aquilo que foi capturado, de libertar a técnica da tecnologia e fazer uso ético-estético desta, como sugere o Comitê Invisível (2016). Eis a aposta: numa escrita profanadora do cuidado hegemônico sujeitador e tutelar que insiste em mutilar nossos corpos para fazer caber o que não tem cabimento, para dar contornos às forças germinativas de si. Eis um corpo que se fabula por meio de uma escrita que trans.borda em banhas e dobras.

Esse corpo pesa, demora-se! E, pelo seu peso, desvia, escapa das classificações patologizantes, medicalizantes, individualizantes. Essa escrita encorpada e engordurada é nômade, anda na contramão do tempo, instaurando um outro tempo, ritmo, cadência, ginga. Escrita andarilha que se faz enquanto se caminha, l.e.n.t.a.m.e.n.t.e, desafiando

² A pesquisa de mestrado da qual este texto deriva afirma a indissociabilidade entre política e clínica, partindo do entendimento de que a produção de um corpo é inseparável da produção de um mundo. Os corpos não existem fora dos dispositivos que os nomeiam, classificam, patologizam e administram, mas tampouco se reduzem a eles. É nas brechas desses mesmos dispositivos que podem emergir processos de singularização. Nessa direção, a clínica deixa de significar a adaptação de indivíduos para tornar-se criação coletiva de novas possibilidades de existência (GUATTARI, 1992; BAREMBLITT, 2012), enquanto a política deixa de restringir-se ao plano institucional para habitar as micropolíticas do desejo e da produção de subjetividade (GUATTARI; ROLNIK, 2013). Como afirmam Passos e Barros (2001; 2009), clínica e política tornam-se indissociáveis quando compreendidas como práticas de intervenção nos modos de viver e de produzir realidade. É nesse sentido que a escrita de cartas é tomada, aqui, como dispositivo político-clínico: uma prática que não busca interpretar o corpo gordo, mas criar condições para experimentá-lo de outros modos, produzindo, no próprio ato de escrever, um *corpolento*.

a homogeneidade do relógio, fazendo os ponteiros gaguejarem. Não se trata aqui de um elogio à lentidão, ou pelo menos, não só, mas de “estar atento para as diferentes temporalidades” [...] fazendo “compor, combinar, ressoar, destoar. Não para fazer bandinha, mas para não deixar que, por solidão, uma temporalidade morra estrangulada (Pelbart, 1997, p. 43). Escrita pesada, povoada, *corpólenta*.

As cartas que compõem este artigo não foram concebidas, inicialmente, como um procedimento metodológico de pesquisa. Elas surgiram durante a pandemia de Covid-19, no contexto de três grupos de cuidado destinados a pessoas gordas. Organizados inicialmente como oficinas, os grupos buscavam criar coletivamente modos de cuidar que escapassem às práticas normalizadoras e individualizantes dirigidas aos corpos gordos. Foi no decorrer desses encontros que a troca de cartas emergiu como uma prática de cuidado, instaurando outro regime de tempo, marcado pela espera, pelo endereçamento, pela escuta e pela duração. À medida que as correspondências circulavam, outros interlocutores passaram a integrar essa rede de trocas, ampliando o território comum inicialmente constituído pelos grupos acompanhados. Apenas posteriormente, durante a pesquisa de mestrado, reconhecemos a potência metodológica desse dispositivo e passamos a acompanhá-lo cartograficamente.

Mais do que um procedimento de produção de dados, a escrita de cartas transformou o próprio modo de produzir conhecimento; deixou de ser apenas uma estratégia de cuidado para tornar-se a forma da escrita da pesquisa. Escrever passou a significar escrever a alguém, sustentando uma narratividade atravessada pela relação, pela resposta possível e pela circulação dos afetos. Assim, as cartas não figuram neste artigo como um *corpus* a ser interpretado ou ilustrado teoricamente, mas como um território de experimentação no qual pesquisar, escrever e cuidar tornaram-se movimentos indissociáveis, em sintonia com a perspectiva cartográfica e com a aposta político-clínica que orienta este trabalho.

Querida Andressa,
Ainda estamos aqui!

Estamos nos equilibrando, len.ta.men.te, entre a vida e a morte. Estamos sustentando esse corpo. Mais do que sustentando, estamos criando um corpo, reinventando-o a todo momento. E é por essa linha de fuga — uma linha de fuga lenta — que escapamos da morte e estamos fazendo vida!

delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar (Artaud apud Lins, [1947] 2011, p. 44).

O título deste artigo, “Criar para si um *corpolento*”, tem como inspiração o texto de Deleuze e Guattari (1996) chamado “Como criar para si um *corpo sem órgãos*”, apropriando-se do conceito de CsO de Antonin Artaud (1974). Aqui, gostaríamos de propor uma relação entre *corpo sem órgãos* e *corpolento*. Os dois corpos operam numa dimensão ética, no plano de imanência e não de transcendência como na moral, a qual propõe um ideal de organização do corpo, isto é, uma redução do corpo ao organismo através de um conjunto de práticas biopolíticas, normalizadoras, disciplinadoras e bioascéticas. Tais práticas operam um cuidado-controle compulsório, em que saúde é confundida com a interpretação, classificação e a patologização do corpo gordo.

A criação do *corpolento*, por sua vez, precisa partir de uma experimentação que é sempre singular; caso contrário pode-se cair facilmente na reprodução do que já está posto e, portanto, na redução do corpo ao organismo, do corpo gordo à obesidade, à doença. Ao mesmo tempo, essa experimentação exige uma prudência ética e cada um precisa encontrar a sua dose de prudência. Uma experimentação para além da moral, ou para acabar com o julgamento de Deus, da balança, do espelho, da contagem de calorias, das pedagogias dos corpos dóceis e agora empreendedores de si. Toda experimentação exige agenciamento de um corpo com outros corpos, humanos ou inumanos, para que as intensidades possam passar. E há que se ter prudência em meio a alguns perigos: nada acontecer, nada passar; ir rápido demais, com muita velocidade e perder o acontecimento; e por fim, o risco de ultrapassar o limite e morrer (Deleuze; Guattari, 1996).

“O *corpo sem órgãos* é tanto biológico quanto coletivo e político [...] se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo, quanto aos das organizações de poder [...] não é uma noção, um conceito, mas uma prática [...] não se chega, nunca se acaba de chegar” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 9). O CsO é um limite. Nessa experimentação, há um combate contra a moral, contra os estratos (históricos), contra os corpos organizados. É mais sobre não se deixar reduzir à função dos órgãos do que sobre a ausência deles. É necessário ter um pouco de organismo, de território para

que se transite entre o organismo e CsO, tal qual as experiências dos xamãs e dos caçadores. O xamã consegue transitar entre os mundos visível (material) e invisível (espiritual); da mesma forma o caçador, para conseguir capturar uma caça, precisa entrar no modo de vida dela e se deixar com ela confundir.

Da mesma forma, a construção de um *corpolento* é uma experimentação, ele se faz em ato, nesse caso, por meio da escrita de cartas e das performances corporais subsequentes, que serão aqui posteriormente apresentadas. Trata-se de movimentos singulares de (des)territorialização, próprios ao CsO. O ponto que nos interessa no conceito de corpo sem órgãos é o seu efeito na proposição de uma político-clínica esquizoanalítica: o corpo de intensidades, o vazio pleno, o que corresponderia na matemática ao zero que é ao mesmo tempo um vazio, mas também infinitude de possibilidades. Um corpo que é experimentado em seu limite e, por isso, consegue se reinventar de outras maneiras, dobrar-se.

Aqui propomos essa dobra como experimentação-escrita-cuidado-performance de si: no lugar de pensar/intervir no corpo gordo sob uma lente patológica, medicalizante e/ou mercadológica, a partir de técnicas de emagrecimento prescritas por um cuidado hegemônico e tutelar, no lugar de vendê-lo/vender-se como mais uma mercadoria ou um estilo de vida, por que não o experimentar no limite de sua lentidão, como potência e não, ou pelo menos não só, como patologia, em direção à construção de um *corpolento*? Inspirando-nos em Deleuze que, por sua vez, orientou-se por Espinosa, podemos também perguntar: O que pode o corpo gordo? Essa pergunta provoca em nós, não um imediatismo em respondê-la, mas um desejo de experimentá-la em seu limite, com a criação de uma deriva subjetiva, um *corpolento*. As cartas que seguem já fazem isso por meio de sua linguagem performativa e também pelos acontecimentos-performances que narram.

Pitombo,

Eu te li e te senti em múltiplos agenciamentos; em rizoma, mas dificilmente sem chão ou sem corpo, talvez aqui eu me confunda com o que li em você, pois eu, feito bernardo-árvore-aranquã, preciso, em demasia e em brincante equilíbrio, do ar e da terra. É com um corpo que me faço árvore e aranquã, e é com ele que me debato.

Aprendi no divã que não sou um corpo, embora eu tenha um, e isso me dá liberdade para visitar e desenhar os contornos que eu bem desentender. Já

tive uns, terei outros, assim espero. A permanência é um caso de neurose cultural.

Dito isso, retorno a ti. Ao ler e concluir sua leitura, como podes perceber neste curto espaço escrito, fui sobressaltado pela questão do corpo (ou pelas questões que se fazem ao corpo? Ao longo desta carta talvez eu entenda). De todo modo, não é à toa que corpo é uma ferramenta conceitual que você utiliza com muita frequência.

Eu sinto seu corpo e os corpos daqueles com quem se agencia, mas, sobretudo, o seu, em de-composição. Longe de um processo mortífero que finda em silêncio e mistério, trata-se de um processo de povoamento; um estado que produz outras coisas, outras materialidades.

Desejei te escrever, como aqui o faço, mas também desejei lhe escrever para te conhecer. Quero ser apresentado a este corpo. Há aqui a mesma curiosidade brincante que minha vó notara em meus olhos desde bebê, assim como há a compreensão de que se conhecer é viver e viver é conhecer, como afirmam Maturana e Varela; tu, em ex-posição, o faz nestes escritos.

E é justamente por isso que, em dado momento do seu texto, me pergunto e lhe pergunto se “corpo” e “em si” são equivalentes. Sinto, com os olhos, como se pudesse ver todas as cenas escritas e/ou autonarradas, que é com o corpolento que tu podes criar alguma coisa, de tal modo que há a possibilidade de se perguntar: “como criar para si um corpolento?” E, mais ainda, perguntar: “o que a corpulência pode criar?”

Sem essencialismos.

A corpulência lhe permite habitar a encruzilhada. Sinto que dolorosamente tenha vivido, e ainda viva, cenas, não sozinha, justamente pela captura, não-toda, da corpulência pela moral. No entanto, sinto como a mesma, em exercício, lhe possibilita cartografar um porvir possível, um outro processo cognitivo, inclusive.

Como dar-lhe consistência? E no que isso implica?

Quando der, deixa umas pistas, quem sabe; e/ou me chama para te ver dançar, do jeito que só você sabe.

Aracaju, final de 2022 (Carta nº2 do diário de campo do autor, 2022).

O correspondente da carta anterior teve contato com os escritos, em processo, da dissertação. Ao ler, sentiu-se provocado e resolveu responder com essa carta. O corpo o qual eu estava me ocupando em escrever era sentido como um corpo em de-composição. Mas, não seria esse corpo em de-composição, um corpo que experimenta o seu limite, que pode dar notícias de um fim, mas também de um recomeço, o qual conjuramos, aqui, como *corpolento*?

As dobras de um corpo propostas a seguir são pistas político-clínicas, rastreios rastreiros de modos de fazer: corpocidade, corpogravidade e corpoburla. Trilhas para experimentações a fim de criar um *corpolento*. A dimensão político-clínica vem da aposta em práticas capazes de acompanhar a invenção de modos de existência. Criar um corpo é, simultaneamente, criar outras maneiras de habitar o mundo. Nesse sentido, o *corpolento* se afirma como dispositivo político-clínico: uma experimentação que

produz deslocamentos nas formas de ver e dizer, de pensar e sentir, retomar espaços e compor a vida. Assim como Artaud buscava experimentar um corpo longe da polícia das famílias, por meio do teatro da crueldade, buscamos experimentar um corpo capaz de escapar às formas que o organizam, criando para nós um *corpolento*.

Diante das investidas da vida capital, através de inúmeras intervenções estatais, mercadológicas e ativistas, recortam-lhe a dimensão política, pública. Sejam elas as biomédicas de patologização, classificação e sujeição dos corpos gordos a um estilo de vida ativa *fitness* e empresarial, sejam as de despatologização e empoderamento do corpo gordo, ambas, consideradas práticas de sujeição e de empoderamento tendo como o centro o corpo individual.

Assim, uma pergunta comparece como desejo de produção coletiva: como criar para si um *corpolento*? Como dobrar a última linha, a do poder, quando todo movimento de resistência tende a ser capturado?⁴ Não se trata de imaginar uma resistência exterior ou pura, mas de produzir dobras capazes de fazer variar as forças que nos atravessam. Nossa questão: “como criar para si um corpolento?” inscreve-se justamente nesse movimento. Portanto, interessa-nos experimentar práticas que permitam dobrar os dispositivos que nos capturam, produzindo um corpo gordo que não se reduz nem ao organismo medicalizado nem ao corpo empoderado como mercadoria, mas um corpo.lento que se inventa como modo singular de existência. Essas perguntas convidam à experimentação, mas com prudência, pois é preciso voltar para narrar o que aconteceu.

⁴ A pergunta que nos acompanha aproxima-se daquela que atravessa a última pesquisa de Foucault. Depois de mostrar como os sujeitos são produzidos pelos jogos de saber e pelas relações de poder, sua investigação desloca-se para outro problema: como nos constituímos como sujeitos de nossas próprias práticas? Para além da analítica do poder, perguntar pelas condições de criação de modos de existência que escapem às formas hegemônicas de subjetivação. Em *A vida dos homens infames* (FOUCAULT, 1977/2003), esse deslocamento já se anuncia quando o mesmo volta seu olhar para vidas mínimas, anônimas, cujas existências só chegaram até nós porque, em algum momento, dobraram os dispositivos de poder. Mais tarde, nos cursos sobre o cuidado de si e em *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2006), essa questão ganha maior consistência ao ser formulada como um problema ético: como fazer da própria vida uma obra de arte, inventando práticas de si no interior das relações de poder? É nesse horizonte que Deleuze (1992) afirma que a pergunta do último Foucault era a de como dobrar a linha do poder para fazer emergir uma linha de subjetivação, uma linha de fuga.

CorpoCidade

Imagem 03:



Esculturas de Eliana Kertész localizadas no bairro da Ondina, Salvador-Bahia (Kertész, 2004)⁵

Salvador,

Cidade gorda! Cheia de curvas, de enormes ladeiras! Foi com essa percepção e experimentação que Eliana Kertész inicia sua obra *As meninas do Brasil*, ou “As gordinhas”, como ficou conhecida, desde miniaturas até esculturas gigantescas te povoando.

É impossível percorrer suas ruas de forma abrupta. É necessária uma va-gor-si-da-de, um estado alerta de len-ti-dão que possibilite a apreensão de suas paisagens, a degustação de sua comida nas esquinas de cada rua.

Com todo o processo de urbanização e espetacularização, mesmo com as tentativas de padronização e docilização dos corpos por meio da chamada revitalização e/ou “ACMentalização”, você ainda resiste.

E só um corpo farto, lento, só mesmo uma corpulência, pode de fato re.existir a você, Salvador.

Salvador, 2016 (Carta nº3 do diário de campo do autor, 2016).

A história da beleza no Brasil, como nos conta Denise Sant’anna (2014), coincide com o projeto republicano civilizatório fomentado pelo higienismo e eugenismo europeu. O objetivo era varrer qualquer resquício de um Brasil Colônia, tanto da cidade como dos corpos. As mulheres indígenas que habitavam aqui, antes da chegada dos portugueses, e, também, as mulheres negras que foram escravizadas, eram corpulentas, diferentes das europeias, como narram os portugueses. Estava em curso “uma rede de objetos, matérias, cores e odores para a produção e controle do corpo feminino brasileiro. Dissimular, apagar, substituir imperfeições” (Del Priore, 2000, p. 17).

⁵ Disponível em: <https://www.elianakertesz.com/>.

O padrão de beleza a ser seguido era o do homem branco europeu, e aqui o uso do masculino é proposital. O que desviasse disso seria considerado feio, sinônimo de atraso e posteriormente doença. A chamada medicina social interviria no cotidiano das famílias; com seu discurso de saúde, prescreveria novos hábitos de vida, que passariam a organizar a vida da família patriarcal nuclear, não só no espaço privado como, também, no público, prescrevendo uma ‘normalidade familiar’ que se espalhava pela cidade ao mesmo tempo em que ela era construída (Sant’anna, 2001). As cidades são o coração da reprodução do modo de vida ‘familiar’.

A cidade elevou-se [...] ao lugar da civilização, ao lugar do sucesso moderno, à materialização do progresso e do desenvolvimento. [...] A cidade se fez o lugar privilegiado para não sermos nós mesmos, para deixarmos de nos olhar no espelho, e, ao contrário, para tentarmos viver uma farsa de imitações do que é externo, do “civilizado”, do “desenvolvido” [...]. As cidades são o coração da reprodução dos modos de vida dominantes, coloniais, modernos, capitalistas (Ibáñez, 2016, p. 297).

Com o projeto de nova república, os grandes centros urbanos das capitais brasileiras, principalmente o eixo Rio de Janeiro - São Paulo, passariam por um processo de urbanização, semelhante ao ocorrido nas capitais da Europa. Dessa forma, tornar-se-iam grandes vitrines e corredores de passagem, lugares de trânsito entre um lugar e outro. Trata-se sempre de chegar o mais rapidamente possível sem se deter, sem se envolver, sem demorar. Para tanto, as ruas precisavam ser cada vez mais largas para o trajeto dos carros. Com a revolução industrial, os estudos relacionados à combustão e leis termodinâmicas pediam cidades aceleradas, cada vez mais para carros e não para pedestres, caminhantes. O resultado foi a expulsão da classe operária, o que contribuiu para as formações das periferias.

Esse ideal civilizatório modificou não somente a organização do espaço privado e público, mas também, o discurso em relação às pessoas gordas, que tanto para empresários como para cientistas, possuíam um defeito orgânico, já que não queimavam o tanto que consumiam. A ordem agora era ter um corpo-energético que não armazenasse nenhuma gordura inútil para um modo de vida cada vez mais veloz e eficiente, assim como os carros, as máquinas nas fábricas, as informações nas redes. Diferente do esbelto, o corpo gordo seria mais *lento*, com dificuldade para otimizar o

que come, como se fosse uma máquina falha, antiquada, anacrônica, dentro da vida atrelada às leis da Termodinâmica e às necessidades da produtividade fabril, que logo em seguida, ganha tonalidades e energias empresariais: uma alma-empresa vai se constituindo, os operários tornam-se capitalistas de si mesmos (Deleuze, 1992).

A corpulência nas cidades contemporâneas seria, portanto, anacrônica e sua lentidão um movimento aberrante já que desvia da linearidade, produzindo uma brecha no tempo, fazendo surgir outras lógicas ou, como apontado por Adriana Ribeiro (2007), outras racionalidades, outras sensibilidades. Como já foi dito, não se trata aqui de um elogio à lentidão, pelo menos, não só, mas de considerar a “complexidade de tempos, através das sobrevivências, das emergências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos que sobrevivem” (Jacques, p. 218, 2012).

Esse contraste é percebido, por exemplo, na obra da artista baiana Eliana Kertész intitulada “As meninas do Brasil⁶”. Curvas e dobras que exigem de nós passantes um demorar-se para percorrer aqueles corpos, para percorrer o corpo da cidade soteropolitana. A presença dessa corpulência instaura uma outra temporalidade que confronta o tempo e o espaço dessa avenida e cena citadina com intenso fluxo de carros e cada vez menos intensidade de pessoas e viventes, que dão passagem a cada vez mais cimento, asfalto, poeira. Mas é do asfalto mesmo que brotam flores e ervas daninhas: consideremos, pois, a complexidade dos tempos, a coexistência de temporalidades para extrair para si uma duração, um tempo singular, um *corpolento*. “O anacronismo [...] poderia ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco” (Didi-Huberman, 2015, p. 09).

Querida H.,

Enquanto te escrevo, meus peitos tocam a mesa de vidro. Uma escrita que se faz entre seios fartos, flácidos, que já não se sustentam mais. Logo eu, que me dizem feminista, e não consigo queimar meu sutiã; antigo conhecido nosso, outrora chamado de espartilho, instrumento de tortura, prótese, diferente do dildo, utilizado para o silenciamento das mulheres na era vitoriana.

⁶ Popularmente chamada “as gordinhas de Ondina”, “As meninas do Brasil”, obra instalada no bairro Ondina em Salvador, é um conjunto de três esculturas de bronze que homenageia mulheres de povos indígenas e negros.

Ana O. já não suportava mais ficar calada, silenciada. Inventou a psicanálise: “Cala a boca e me deixe falar, seu Freud! ”. Junto às operárias que boicotaram as engrenagens das máquinas com seus tamancos, produzindo uma paralisia que é, ao mesmo tempo, movimento histórico, “histericamente histórico”, como brada Linn da Quebrada (2021), que se fez mulher ao quebrar a costela de Adão.

Esses dias me deparei com uma iconografia de Didi-Huberman (2015), uma coleção de imagens de corpos de mulheres diagnosticadas com histeria, corpos distorcidos, deformados, que já não sustentavam um corpo de mulher sujeitada, domesticada, silenciada, recalcada. Era preciso criar para si seu próprio corpo.

Um corpo-voz?

Qual corpo queremos criar para nós?

Você lembra do momento em que se deu conta da existência do seu corpo, H.? E de quando percebeu que ele não era desejado e que, portanto, deveria deixar de existir por ser gordo?

A primeira vez que percebi meu corpo foi através da dor: violentado, invadido, dilacerado, fragmentado. É com esse corpo quebrado que lhe escrevo.

Escrever cartas é “politizar a ferida” e é, afinal,

[...] um modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame impossível, o indício de uma coletividade áspera e improvável. Tem a ver com habitar espaços irrespiráveis, avançar sobre caminhos instáveis e estar a sós com o desconforto de existir em bando, o desconforto de uma vez juntas, tocarmos a quebra uma das outras (Mombaça, 2021, p. 17).

Aracaju, 2022 (Carta nº4 do diário de campo do autor, 2022).

Tocar a quebra uma da outra, por meio da escrita de cartas, que se faz enquanto se caminha lentamente pela cidade. Ao narrar, provoca-se um deslocamento, criam-se espaços, uma “geografia de ações [...]”. Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia” (Certeau, 1998, p. 200). Foi com o intuito de produzir uma tensão-fricção entre a rapidez da cidade e a cadência de nossos corpos gordos que propomos como regra de deriva: a lentidão.

A proposta era produzir uma brecha no tempo, esgotar a lentidão. Como seria caminhar lentamente na contramão das ruas movimentadas do centro da cidade? Seria tal como a experiência de deriva do *flâneur* que caminhava com uma tartaruga nos *boulevards* recém-inaugurados em Paris. Ou como o andarilho de Tsai Ming-Liang (2012) em sua peregrinação meditativa no centro de Hong Kong, no plano cinematográfico tão lento que te leva a querer acelerar o tempo com o controle. A cidade é dos homens lentos, lembra-nos Milton Santos (1994). Errantes, erravam pela cidade, produzindo um desvio.

A cidade é das mulheres corpulentas! Para isso, é preciso deixar de se avexar para avessar a cidade, abrindo mão do olhar masculino e consumidor do flâneur para fruir com andarilhas urbanas, habitando as ruas da cidade gendrada (Stoll, 2020). Tal qual o átomo de Epicuro desvia pelo seu peso, tal como Alice (do romance ‘Quarenta Dias’ citado por Daniela Stoll) habita a cidade na condição de mulher, organizada como uma mulher velha, nordestina e em situação de rua, refugio invisível que, por isso, pode agora flunar/fruir, encontrando-se com outros, produzindo mundos. Nossos corpos pesados caminham lentamente desacelerando o tempo e produzindo um anacronismo, uma sobra, um resto, um resíduo, um refugio, um excremento, um transbordo, uma dobra, “um gesto aberrante que quebra a linearidade do tempo positivista, da ideia de progresso e cronologia linear, ao mostrar o cruzamento, o choque entre tempos heterogêneos” (Jacques, 2012, p. 297).

Levando “Seu Pitombo” para passear

Imagem 04:



“Levando ‘Seu Pitombo’ para passear”. Arquivo pessoal (2023)

Quando eu era pequeno, ‘Seu Pitombo’, antes de ir ao trabalho, me acordava cedo todos os dias pela manhã para caminhar. Essa caminhada não era um passeio pela cidade, adoraria que fosse! Meus passos curtos apressavam-se para alcançar os dele, era preciso andar no mesmo ritmo: um pé, depois o outro, subir e descer ladeiras até a exaustão. Nesse percurso, as paisagens eram ignoradas, a rua era apenas um lugar de passagem, uma esteira de asfalto cujo único objetivo era caminhar para o

emagrecimento, parte de um programa em que eu, desde a infância, era submetido para caber num ideal de mulher imaginado por ‘Seu Pitombo’.

Mas, dessa vez, sou eu quem o levo para caminhar, para lentamente fabular. E esse, sim, é um passeio, talvez seja mais do que isso, mais do que um simples passeio, uma travessia, uma *trans.ve.ssia corpolenta*. No centro da cidade, os prédios fazem sombra e a luz mingua. É um dia chuvoso. O que faço com as expressões de meu rosto? Sorrio, fico sério? Ihhh Esqueci de cuspir o chiclete. ‘Seu Pitombo’ passeando, mascando chiclete e andando lentamente pelo centro da cidade. Ele que percorre todo o ‘santo’ dia esse mesmo caminho, “acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Os homens ‘lentos’, para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações” (Santos, 1996, p. 144). Só que, dessa vez, ele não tem pressa em abrir a loja, ele não vai trabalhar hoje.

No lugar da pressa hegemônica, a lentidão como resistência e insistência. Ou melhor, Milton Santos (1996), como geógrafo, sabia que nas cidades os tempos coexistem e por vezes colidem, friccionam, roçam, produzindo um choque entre tempos, excessos, sobras, restos que sobrevivem. Eis o gesto aberrante: A lentidão, que sobrevive na cidade. Sobrevive nos homens lentos! Não estou sozinho: andarilhos, camelôs, ambulantes, pessoas em situação de rua, os chamados vadios e desocupados, os que foram expulsos de casa, os nômades, as mulheres de rua. Somos uma multidão!

Fazer da rua não um lugar de trânsito, mas do di.vagar de práticas e inventividades cotidianas mesmo que temporárias. Não nos referimos à física: rápido/devagar, aceleração/desaceleração. Mas sim a um outro tipo de movimento e de entendimento: É que a lentidão do errante diz de uma temporalidade que não é absoluta e objetiva, que significa outras formas de apreensão do espaço urbano que não se encerram e não se contentam com a “representação” meramente visual.

Podemos conceber a presença, nas cidades, de uma lentidão que é mesmo vagarosa, mas que, atenta, caminha na direção de outro mundo. É lenta porque precisa ser. É lenta e reclama mais lentidão como virtude porque a sabedoria é feita, de.vagar e da fabricação de um caminho feito passo a passo. De modo algum, portanto, pode-se dizer que é lenta porque já é tarde, porque já passou o tempo, ou porque é preciso rapidez para se evitar o atraso. É exatamente o contrário. É a pressa que diz que estamos atrasados e

que não há tempo para nada. É a velocidade e a pressa que dizem que o tempo, pelo qual todos reclamam, deixou de existir (Hissa, 2012, p. 217).

Mas para que essa sombrinha aberta, se não faz chuva nem muito sol, se caminho pelas ruas sombreadas? É para se esconder, para passar despercebido e, ao mesmo tempo, ser visto. Jogo de corpo, entre luz e sombras, na sombra, lá vai Seu Pitombo. Sou invisível na multidão, anônimo, apenas mais um. Só que, quando abro o guarda-chuva, crio uma extensão do meu corpo, ocupo mais espaço ainda do que a minha corpulência poderia ocupar. Eu caminho lentamente e espaçosamente.

Hoje, conversando com Paula, ela me disse o quanto que sair de casa para comprar um pão se torna sempre um acontecimento. O quanto que é difícil ser mulher trans no Brasil, quando seu corpo é matável, quando sua expectativa de vida é de 30 anos⁷, quando não se sai às ruas sem ser observada, objetificada. À medida que são vistas, são assassinadas. O Brasil é o país que mais mata mulheres trans no mundo. Eu disse a ela o quanto que nós homens trans nem somos vistos. Somos invisíveis para sociedade e, por isso, nos suicidamos ou, talvez pior, em vida, nos matamos⁸, quer dizer, somos suicidados por ela. É que luz demais, mata. Sombra demais, também. Vocês conseguem me ver? Uma mulher, ambulante, me enxerga, ela também é da rua, ela também não é vista pela multidão. Ela que vende guarda-chuva o abre e tenta fazer o mesmo gesto que eu, olha para trás para ver se ‘tá’ sendo filmada, se ‘tá’ sendo vista. Nos bastidores em *off*, pede desculpas por ter atrapalhado a filmagem e pergunta onde ela pode assistir. Aqui os anônimos *corpolentos* se encontram. Experiência anônima,

⁷ A recorrente referência à expectativa de vida de aproximadamente 30 anos para pessoas trans no Brasil não é tomada aqui apenas como um dado demográfico, mas também como um enunciado que adquiriu força política nas lutas do movimento trans. A própria Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) evidencia que se trata de uma estimativa construída a partir de anos de monitoramento das condições de vulnerabilidade e violência que atingem essa população, reconhecendo as limitações metodológicas decorrentes da ausência de dados oficiais sobre identidade de gênero em bases estatais. Ainda que sua fundamentação estatística seja debatida, sua circulação evidencia a disputa pelos modos de publicitar a violência estrutural que atravessa vidas trans e a necessidade de reivindicar políticas públicas capazes de enfrentá-la. Nesse sentido, interessa-nos menos a cifra em si do que seus efeitos políticos de visibilidade. Para saber mais ver: <https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2024/03/nota-producao-de-dados-antra.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2026.

⁸ Para adensar essa discussão, embora o autor não foque exclusivamente em homens trans, e mais efetivamente em trajetórias homossexuais, ver tese de Leonardo Calou (2023) intitulada “A gente mal nasce e começa a morrer”: micropolíticas do desejo de morte e práticas de resistência em trajetos homossexuais”.

mas corporificada! E você que me escuta? Você pode agora tentar acompanhar um desses passantes: se demorar nele. Em seu rosto, gestos, caminhar. Para onde ele vai? Ou vem? Onde ele trabalha (ou vadia), onde ele mora. Deixar-se ser engolido pelo anonimato desses tantos outros, eis o convite.

Ao final, com a câmera desligada e ainda montado de Seu Pitombo, fomos comer cuscuz numa padaria do lado do cinema Vitória que o dono fez questão de afirmar sua existência: “Essa padaria tem 84 anos, meu nobre”. O cinema Vitória e a padaria de 84 anos também resistem em pé no centro da cidade. Gesto aberrante que sobrevive. O ato corporal de percorrer vagarosamente, habitar, permanecer, durar onde não se deve, instaura um outro tempo, que pertence ao tempo do agora. Correr o risco de olhar para o contemporâneo, olhar para os fragmentos ainda em suspensão. Ser contemporâneo é conseguir ver sua própria época, pois é através desse “anacronismo”, que “ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (Agamben, 2009, p. 58-59). Para tal, torna-se necessário um movimento, um gesto intempestivo, uma tomada de posição em relação ao presente.

O cinema Vitória e a padaria de 84 anos são locais que dizem de um passado que já se mostra obsoleto para a maioria de nós que frequenta *shoppings* e *delicatessens*. Locais que, ao insistirem, produzem um choque entre tempos e ritmos, entre corpos. Montagem e desmontagem de tempos, a figura do *drag king* corporifica uma história dos cabarés e do teatro burlesco que foi apagada da história oficial. Talvez por isso é tão perigoso: por buscar tensionar o sistema binário de gênero/sexo base do regime tecnopatriarcado⁹; por materializar e intensificar um regime que disciplina e hierarquiza os corpos sexuados, generificados e sexualizados, ao mesmo tempo que, por meio desse mesmo dispositivo *drag king*, é possível escapar. O burlando! Ao intensificar, desloca os

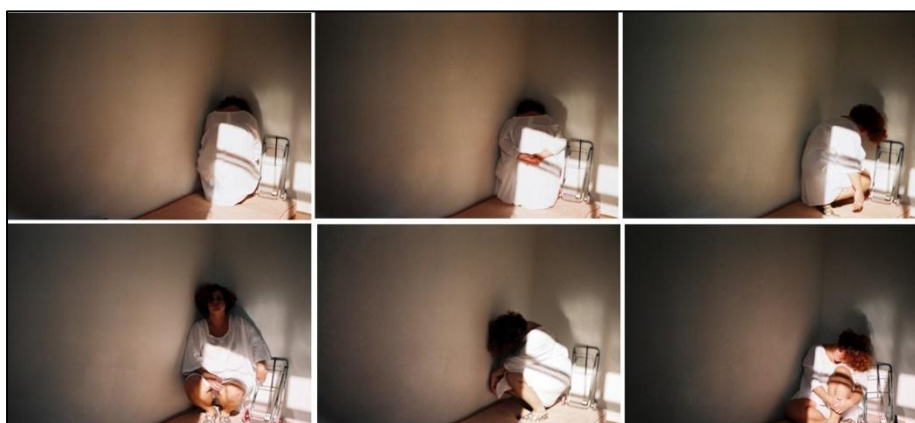
⁹ O termo *tecnopatriarcado* dialoga com a crítica de Paul B. Preciado aos atuais regimes de produção dos corpos, referindo-se à articulação entre tecnologias biopolíticas e estruturas patriarcais de organização do sexo, do gênero e da sexualidade. Em sua trajetória, o autor já se referiu a esse regime capitalista como *farmacopornográfico*, como se pode ver no *Testo Junkie* (2018), sendo posteriormente ampliado em *Dysphoria Mundi* (2022), quando o autor passa a enfatizar também as dimensões ecológicas, coloniais e energéticas dos regimes de subjetivação em curso o que o faz denominar o atual regime de *petrosexorracial*: ele se ancora numa economia e estética baseadas na extração e combustão de energias fósseis, no binarismo de gênero e na cisheteronorma como tecnologias de controle e reprodução da força de trabalho e na lógica colonial de hierarquização e exploração dos corpos.

gestos da masculinidade hegemônica, não busca reproduzi-los fielmente, mas evidencia seu caráter histórico e performativo, abrindo brechas para a invenção de outros modos de habitar o corpo. É essa potência da burla, operada menos como disfarce do que como criação, que será retomada adiante como uma das pistas para pensar o *corpolento*.

As pistas CorpoCidade e o passeio de Seu Pitombo na cidade funcionam, aqui, como uma regra de deriva, como uma experimentação e criação do *corpolento*, que se faz no entre, na relação desse corpo com a cidade. No tensionamento entre o tempo veloz da cidade e a lentidão das corpulências. É nessa fricção, nessa tensão que nasce um corpo, *o corpolento*. Em articulação com o conceito de corpos sem órgãos, podemos pensar na regra de prudência para a criação desse corpo, que antes de tudo é uma regra ética que nos permite experimentar esse corpo em seu limite, mas também, num plano de imanência, ou seja, a partir do que ele pode e não do que idealizamos para ele, ou o que deseja o mercado em nós a partir de uma transcendência. No lugar de um convite à adaptação e à conformação a esse tempo e a essa tara do agora nos e dos espaços urbanos, por que não um convite para a experimentação e criação de um *corpolento*? Eis a nossa aposta!

CorpoGravidade

Imagem 05:



Autorretrato no Rio de Janeiro (Magalhães, 1993)¹⁰

¹⁰ MAGALHÃES, Maria Fernanda V. de. **Autorretratos no Rio de Janeiro**. 1993. 1 fotografia, Cor. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/albums/72157608789549746/>.

A artista Fernanda Magalhães (1993)¹¹, depois de se mudar para o Rio de Janeiro e ir pela primeira vez à praia, não conseguiu se reconhecer nos corpos das mulheres em/de Copacabana. Ao retornar para o isolamento de seu quarto de hotel, iniciou uma relação com seu corpo por meio de autorretratos, o que mais tarde iria se tornar um trabalho artístico no qual evidencia o que pode o corpo de uma mulher gorda. A ação de fazer fotos de si mesma ainda não era comum na época, hoje chamada de *selfie* e muito presente nas redes sociais. Mas aqui podemos acompanhar uma outra proposta, que seria a da utilização de *selfies* não só para relação consigo a partir da imagem, mas também para a produção de um corpo por meio de imagens que, em vez de dizer o real, fazem ardê-lo, interpelando-o. Uma tecnologia de si.

Imagem 06



Gorda 09 (Magalhães, 1995)¹²

No seu autorretrato chamado *Gorda 09*, no qual “sobrepõe-se a cabeça da Vênus de *Willendorf* no lugar da sua, [...] a artista promove uma imagem da mulher obesa, fonte da vida, da felicidade, origem da própria espécie” (Rago; Tvardovska, 2007, p.64). O ato de esconder a cabeça é presente nos autorretratos da artista, dissolvendo a ideia de uma identidade cristalizada, ampliando a questão da gordura para um plano

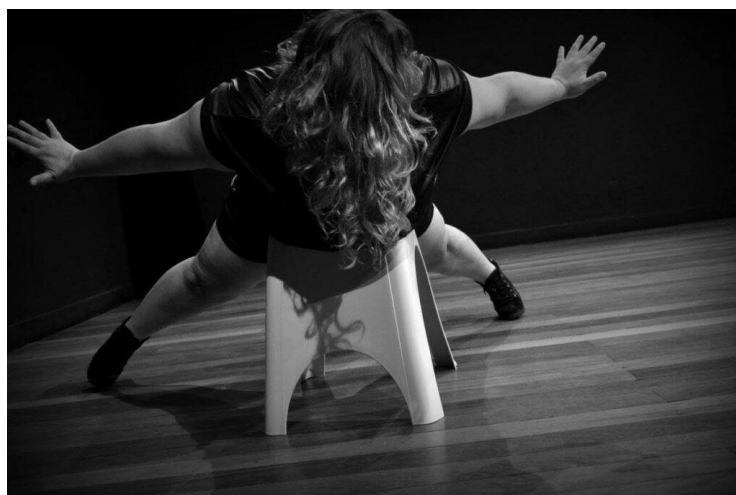
¹¹ Disponível em: <https://www.fernandamagalhaes.com.br>. Acesso em: 07 jul. 2026.

¹² MAGALHÃES, Maria Fernanda V. de. **Gorda 09. Série: A representação da mulher gorda nua na fotografia**. 1995, 1 Fotografia, p&b. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/3019186497/in/album-72157608814592426>.

mais complexo e político, além de fugir do reducionismo do corpo biológico obeso, adoecendo-o e individualizando-o.

Por meio da criação de práticas de cuidado de si junto a mulheres gordas, a dançarina Jussara Belchior, integrante da Companhia de dança cena 11, estreia seu espetáculo *Peso bruto*¹³. Aqui é importante considerar que eu não consegui assistir ao espetáculo de forma presencial. Tive acesso a algumas cenas. Porém, não nos interessa aqui descrevê-lo pormenorizadamente, mas relatar efeitos-subjetividade que o espetáculo, como a própria artista assinala no trecho de uma entrevista dada, em que ela afirma que a criação dessa dança se faz a partir da materialidade do seu corpo, de “suas banhas, curvas e silhueta gorda”. Jussara enfatiza que os movimentos foram criados considerando as singularidades e a singularização do seu corpo e corpulência.

Imagem 07



Espectáculo “Peso Bruto” Cia de Dança Cena 11 (Cruzeiro do Sul, 2022)

Assim, a proposta não é a de demonstrar que o corpo gordo pode fazer as mesmas coisas que um corpo magro na dança, mas sim, de, a partir da sua corpulência, criar movimentos singulares, sem nenhum outro corpo como parâmetro. Singularizar, reapropriar-se dos componentes de subjetividade, estabelecer uma relação de expressão, cultivar um *corpolento*. Salta aos olhos a relação de sua experimentação dançante com a nossa proposta do *corpolento*. Ambas seguem a premissa (a regra de

¹³ Disponível em: <https://istoe.com.br/jussara-belchior-100-kg-leva-questoes-esteticas-ao-espetaculo-peso-bruto/>.

prudência ética) de ensaiar a criação de um corpo naquilo que ele pode a partir de um plano de imanência, ou seja, de sua potência, considerando as condições de realidade, no caso do corpo da bailarina, a sua materialidade, as suas dobras, as suas banhas. A dança que se faz a partir dessa topologia implacável, desse corpo e não de um corpo de bailarina transcendente, idealizado. “Só a bailarina que não tem¹⁴”, corpo, dobras.

Oi, R.

Estava lendo o roteiro do filme que você me mandou e resolvi te responder com esta carta. Achei muito interessante a cena em que ela se olha no espelho. A percepção que temos de nós mesmos não é neutra, né? Com quais olhos ela se olha quando se encontra de frente para o espelho? Um olhar de julgamento que se faz a partir da comparação com um corpo padrão, hegemônico, não é mesmo? Uma ideia de corpo que é ilusória, criada, produzida.

A construção do corpo se dá, muitas vezes, a partir de uma tentativa de conformação a um padrão vigente, e não de uma experimentação singular consigo mesmo. Então, achei bem interessante essa cena, e ela me fez lembrar do Foucault do espelho (1966/2013, p. 07). Você conhece essa passagem? Acho belíssima! (...).

Outra questão que me chamou atenção no roteiro foi essa relação conflituosa que ela tem com a religião. Essa dicotomia corpo/alma está muito presente no cristianismo, essa separação entre o espiritual e o carnal. Como se o cristianismo estivesse muito mais preocupado com esse mundo utópico que há de vir, “o paraíso”, e aí faz todo sentido a relação que ela, como cristã, estabelece com seu corpo.

Qual a necessidade de ter um corpo, de cuidar desse corpo, de se relacionar com esse corpo, de perceber, inclusive, a existência dele, se ele, no juízo final, quando Jesus voltar ou quando ela morrer, será transfigurado? É quase como um espírito sem corpo, desencarnado, que seria, ao mesmo tempo, “belo, transparente, sempre transfigurado [...]”. Uma utopia de um corpo incorporeal” (Foucault, 1966/2013, p. 08).

Sabe, R., o que é curioso é que essa experiência não é uma realidade distante de nós. Essa subjetividade cristã que você relata nessa cena é um modo de subjetivação bastante contemporâneo. O nosso corpo se tornou a última fronteira a ser ultrapassada (Sant’anna, 2001), ou um fardo (Le Breton, 1999/2003), ou ainda um corpo que não aguenta mais (Lapoujade, 2002).

A gente vive hoje hiperconectado, numa velocidade de internet cada vez mais veloz e, ao mesmo tempo, desconectados de nós mesmos. O que a gente faz com um corpo que não suporta mais o seu próprio peso?

Tentando responder essa pergunta, foi que me coloquei a experimentar as aulas de contato-improvisação. Essa teoria/prática foi inventada por um cara chamado Steve Paxton (2022). Acho que tem muito a “pegada” da biodança. Lembra que a gente fazia lá na UFBA?

Estava me perguntando como dançar a partir do meu próprio esgotamento, do cansaço, como dançar com o meu peso? Não para me livrar dele, mas com ele, a partir dele. Um pouco do que aprendi na oficina de Butô que fiz durante a pandemia.

Não se sabe exatamente a origem do Butô, mas tem uma versão que me contaram que faz todo sentido para mim: o Butô é a dança da morte! Mas a

¹⁴ Em referência à música “Ciranda da Bailarina”, composta por Chico Buarque e Edu Lobo em 1983.

dança da morte em um corpo vivo e que tem mais força do que a própria bomba atômica.

O Butô é a dança que se dança a partir de um corpo que sobreviveu à guerra, um corpo em “de-composição”.

Aracaju, 2022 (Carta nº5 do diário de campo do autor, 2022).

O modo de fazer da pista corpogravidade convoca a experimentação de um *corpolento* que se faz por meio da relação com a gravidade. O corpo que dança, por exemplo, o faz considerando e a partir de um chão. A ação da gravidade, como lei da física, marca uma condição na qual estamos submetidos, a imanência do vivo e da vida. Quando nos deparamos com o corpo (no/do) contemporâneo e com os estudos em relação a esse corpo, como por exemplo o livro de Le Breton (2013) “Adeus ao corpo”, ou num texto conhecido de Lapoujade (2002) “O corpo que não aguenta mais” ou até mesmo no livro da historiadora Denise Sant’Anna (2001), “Corpos de passagem”, constatamos que o corpo hoje se apresenta como a última fronteira a ser “superada”.

Nesse tempo de agora, em que a velocidade da hiperconexão é cada vez mais exigida, o meu corpo, o seu corpo é encarado como fardo, peso, analógico demais e, portanto, precisa ser atualizado ad infinitum como fazemos com um programa de computador ou um aplicativo de celular. Com toda certeza, haverá centenas de serviços e produtos com essa promessa de atualização corporal instantânea. Desde um metabolismo mais rápido e mais eficiente até uma conexão de internet de primeiro mundo. O *corpolento* que se faz, aqui, por meio da vagar.rosa tessitura de sua relação com a gravidade, longe de querer superar ou abandonar esse corpo que “já não aguenta mais”, ensaia uma dança em composição com a gravidade, com o peso de se carregar (em) um corpo, de ser um corpo, hoje.

Nesse horizonte, situamos a dimensão ético-estético-político e clínica do *corpolento*. Talvez ele seja essa insistência artaudiana em não aceitar o corpo tal como nos é dado, mas sem por isso cair nas armadilhas neoliberais de aprimorá-lo por meio de práticas bioascéticas. Se Artaud (2020), já em 1948 reivindicava a criação de um corpo sem órgãos como gesto de ruptura com as organizações que capturam a vida, o *corpolento* não pretende alcançar um corpo ideal ou reconciliado e sim afirmar um corpo que permanece inacabado, aberto às experimentações, às dobras e às lentidões que escapam às formas hegemônicas de organização do viver.

Criar para si um corpolento: escrever um corpo em cartas

Cadernos do LPPP UFJ, vol. 3, e0317, 2026

A arte comparece, assim, não como representação da experiência, mas como linha de fuga e, simultaneamente, como prática de invenção de modos de existência. Caminhar, escrever cartas e performar tornam-se gestos que profanam os dispositivos que capturam o corpo gordo e criam outras possibilidades de habitar a cidade, o tempo e a si mesmo. É nesse sentido que a arte, aqui, opera como dispositivo estético-político-clínico: ao produzir subjetividades, desloca os regimes de visibilidade, dizibilidade e de cuidado que individualizam e patologizam os corpos, abrindo um campo de experimentação no qual escrever, criar e cuidar tornam-se movimentos inseparáveis. O *corpolento*, por fim, não pretende responder à exigência de atualização *ad aeternum* do corpo; ele cria condições para experimentar outros modos de existência.

Considerações finais ou uma carta para acabar com o juízo dessa escrita

Imagem 08:



Performance do Drag King “Seu Pitombo”. Acervo Pessoal (2023)

Olá, K.!

Te escrevo, dentre outras coisas, para lhe agradecer. Obrigado por ter me apresentado ao burlesco! Foi um marco para mim. Precisei de muita coragem para chegar nessa oficina. Sabia que seria composta majoritariamente por homens cis, mas tinha um drag king no meio do caminho.

Não sei se te contei, mas você foi o primeiro drag king que conheci. Lá em Salvador, eu era frequentador assíduo do Âncora do Marujo, mas lá só circulavam (não sei se ainda é assim) drag queens.

E mais do que conhecer, foi me fazer drag king, construir um corpo burlesco, burlar o corpo que me fizeram. Quando retornei para casa, me deparei com o trabalho de Saidel (2018). Ela trouxe uma definição de burla que fez muito sentido para meus estudos sobre o corpo gordo. Coloquei-me a pensar que a própria gordura pode funcionar como burla, inclusive engordurando a fronteira de gênero.

Um homem pode ter teta (grande, farta)?

Um homem pode ter curvas?

Quando entro nas páginas de homens trans nas redes sociais, eles não se parecem comigo.

E naquele momento em que pisei no palco do Teatro Lume, montado de drag king, colocando as tetas de fora, foi tão libertador que correspondeu a um ano de terapia. Não me refiro apenas àquele momento, que foi o ápice (minha inspiração foi Elvira, a Rainha das Trevas, que passava na Sessão da Tarde quando eu era criança), mas a todos os dias da oficina, nos quais fui construindo o corpo do “Seu Pitombo”.

Fiz questão de intensificar as características “mais viris” dos homens da minha família de forma bem caricatural. Tanto que tive medo ao me olhar no espelho. Era isso. Era esse o homem que eu temi durante toda a minha infância, o mesmo que me reprimiu, que mandava eu fechar as pernas, parar de comer, rir que nem mocinha. Bem ali, na minha frente, encarnado, encorpado, eu era ele, ele era eu.

Eu o montei, o construí, dia a dia, naquela oficina, e o fiz chegar ao palco e diante da plateia, ao som de “Eu sou homem”, de Caetano, interpretado pela voz encorpada de Alice Caymmi. Eu o expus, o despi, o quebrei, o burlei.

E burlar é “produção de diferença, é recriar políticas de desestabilização [...] é romper com as lógicas e práticas normatizadoras [...] é criar possibilidades de reinvenção” (Conceição, 2013, p. 09). Aquele que burla “desliza, escorrega, recusa o jogo ou subverte-lhe o sentido, corrói o próprio campo e assim resiste às injunções dominantes” (Pelbart, 2000 p. 02).

Aquele que foge e faz tudo fugir. Ele faz do próprio ato de burlar um território subjetivo. Ou seja, não é que não tenha território, ele tem território, mas esse território é o próprio burlar. O entre.

Entre o feminino e o masculino, posso habitar essa tensão, explodir o gênero como categoria ao experimentá-lo de outros modos, intensificando as características ditas masculinas, peitando-as, engordurando-as.

Aracaju, olhando para a foto de “Seu Pitombo”, maio de 2023 (Carta nº 6 do diário de campo do autor, 2023).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. São Paulo: Argos, 2009.

ARTAUD, Antonin. Taraumaras. In: **Oeuvres complètes**, tomo IX. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus**. Belo Horizonte: Editora Moinhos, [1948] 2020.

BAREMBLITT, Gregorio Franklin. **Compêndio de análise institucional e outras correntes: teoria e prática**. 6. ed. Belo Horizonte: Instituto Félix Guattari, 2012.

CALOU, A. Leonardo. **A gente mal nasce e começa a morrer: micropolíticas do desejo de morte e práticas de resistência em trajetos homossexuais**. 2023. 296 f. Tese

(Doutorado em Psicologia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/2bc849c3-07d8-4d06-aad2-69cf807f94c3>.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. **A burla do corpo: estratégias e políticas de criação**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27102>.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história das artes e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ESTADÃO CONTEÚDO. **Jussara Belchior, 100 kg, leva questões estéticas ao espetáculo Peso Bruto**. ISTOÉ Independente, São Paulo, 20 out. 2017. Disponível em: <https://istoe.com.br/jussara-belchior-100-kg-leva-questoes-esteticas-ao-espetaculo-peso-bruto/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias del yo – y otros textos afines**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O corpo utópico. As heterotopias**. São Paulo: N-1, [1966] 2013.

_____. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Coleção Ditos e Escritos IV. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 203-222, 2003.

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

- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HISSA, Cassio Eduardo Viana. A lentidão no lugar da velocidade. **Redobra**, n. 09 (impresso). Salvador: Edufba, p. 75-82, 2012.
- hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.
- IBÁÑEZ, Mario Rodríguez. Ressignificando a cidade colonial e extrativista: bem viver a partir de contextos urbanos. In: DILGER, Gerhard, Lang, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge (Orgs). **Descolonizar o imaginário: debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento**. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016.
- JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JORNAL CRUZEIRO (Fotografia). **Teatro do Sesc Sorocaba apresenta espetáculo ‘Peso Bruto’**. Jornal Cruzeiro do Sul, 14 maio 2022. Disponível em: <https://www.jornalcruzeiro.com.br/cultura/noticias/2022/05/693757-teatro-do-sesc-sorocaba-apresenta-espetaculo-peso-bruto.html>. Acesso em: 15 jul. 2026.
- KASTRUP, Virgínia. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- KERTÉSZ, Eliana. **As meninas do Brasil**. 2004. Disponível em: <https://www.elianakertesz.com/>. Acesso em: 23 set. 2023.
- LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Fortaleza: Relumé Dumará, 2002.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo – antropologia e sociedade**. São Paulo: Papirus, [1999] 2003.
- LINS, Daniel. **Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. São Paulo: Lume, [1947] 2011.
- MAGALHÃES, Fernanda. **Fernanda Magalhães**. Disponível em: <https://www.fernandamagalhaes.com.br/>. Acesso em: 12 ago. 2025.
- MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 89-116, 2001.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Pista 1: a cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, p. 17-31, 2009.
- PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PRECIADO, Paul B. **Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- PRECIADO, Paul B. **Dysphoria mundi**. Barcelona: Anagrama, 2022.
- DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**. São Paulo: Senac, 2000.
- QUEBRADA, Linn da. **Eu matei o Júnior**. Álbum: Trava Línguas, 2021.
- RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- RAGO, Margareth; TVARDOVSKAS, S. L. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade arte. **Caderno Espaço Feminino**, v. 17, n. 01, jan./jul. 2007. Disponível em: <https://ieg.ufsc.br/storage/articles/October2020/01112009-020158tvardovskasrago.pdf>.
- RIBEIRO, Adriana. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, número especial resistências em espaços opacos, 2007. DOI: <https://doi.org/10.9771/ppgauaufba.vi0.60454>.
- SANT'ANNA, Denise. **A história da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. 3ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Técnica, espaço, tempo – globalização e meio técnico científico-informacional**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio do livro. In: RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo: N-1, 2022.

STOLL, Daniela. A flânerie de uma andarilha urbana. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 28, n.2, p. 01-12, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n157230>.

MING-LIANG, Tsai. **Walker**. Hong Kong: Homegreen Films. Curta-metragem (27 min), 2012.

José Andressa Fragoso Pitombo é doutorando em psicologia no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: andressapitombo@academico.ufs.br

Michele de Freitas Faria de Vasconcelos é professora do Departamento de Psicologia e dos Programas de Pós-Graduação em Psicologia e em Educação da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: michelevasconcelos@academico.ufs.br

Criar para si um corpolento: escrever um corpo em cartas

Cadernos do LPPP UFJ, vol. 3, e0317, 2026