



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 10, v. 1 nov.2018-abr. 2019

p. 131-162.

Gordura que não sai: análise dos discursos de ódio nas redes a partir da interação com imagens da performance *gordura trans #3/ gordura localizada #1*, de Miro Spinelli¹

Caio Arnizaut Riscado²

RESUMO: o artigo analisa os discursos de ódio propagados por usuários das redes sociais a partir de interações com registros da performance *gordura trans #3 / gordura localizada #1*, de Miro Spinelli, realizada em Salvador (BA). O estudo descreve os memes preconceituosos e criminosos produzidos com a utilização ilegal da imagem do artista e analisa os comentários difamatórios realizados sobre ele e o seu trabalho em arte. Através desses exemplos, o artigo relata como esses discursos incitam a discriminação e a violência contra pessoas desviantes por meio de mensagens transfóbicas, gordofóbicas e patologizantes. Além disso, torna evidente as experiências de linchamento e condenação virtuais sofridas pela população LGBTQ+.

PALAVRAS-CHAVE: preconceito; transfobia; gordofobia; gordura; performance.

Abstract: this article analyzes the hate speeches spread out by social network users from their interactions with documentations of the performance *gordura trans #3 / gordura localizada #1*, by Miro Spinelli, presented in Salvador (BA). The study describes the criminal and prejudiced memes made by the illegal use of the artist's image and investigates the defamatory comments posted about him and his work of art. Through these examples, the article reports how these speeches incite discrimination and violence against deviant people by means of transphobic, fatphobic and pathologizing messages. Furthermore, this article brings light to lynching and virtual condemnation experiences encountered by LGBTQ+ people.

Keywords: prejudice; transphobia; fatphobia; fat; performance.

Resumen: el artículo analiza los discursos de odio propagados por usuarios de las redes sociales a partir de interacciones con registros de la performance *gordura trans #3 / gordura localizada #1*, de Miro Spinelli, que ocurrió en Salvador (BA). El estudio describe los memes prejuiciosos y criminales producidos con la utilización ilegal de la imagen del artista y analiza los comentarios difamatorios producidos sobre él y sobre su trabajo en arte. A través de estos ejemplos, el artículo relata cómo esos discursos incitan a la discriminación y la violencia contra personas desviadas por medio de mensajes transfóbicos, gordofóbicos y patologizantes. Además, hace evidente las experiencias de linchamiento y condena virtuales sufridas por la población LGBTQ+.

Palabras clave: prejuicio; transfobia; gordofobia; grasa; performance.

¹ O presente artigo é uma adaptação de capítulo que integra a inédita *TESE BICHA: marcas da abjeção na performance e no teatro*, defendida pelo autor em março de 2018, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

² Diretor teatral formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), artista pesquisador, artista visual, professor, produtor e performer. Mestre e doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO. E-mail: caioriscado@gmail.com

Recebido em 24/08/18

Aceito em 12/11/18

Gordura Trans é um projeto artístico continuado e seriado, com eixo central na performance e desdobramentos em diversas mídias, criado pelo performer e artista pesquisador Miro Spinelli. Até então, foram realizadas 17 ações em diferentes cidades e espaços do Brasil e do exterior. As performances do projeto são numeradas e seguem algumas balizas conceituais que orientam a organização dessa produção. O programa performativo de *Gordura Trans* consiste na exibição do corpo gordo nu do performer em relação com algum tipo específico de material gorduroso, o espaço e a recepção presente. Tanto o material quanto o espaço onde se dá a ação são escolhidos anteriormente pelo performer³.

A performance *gordura trans #3 / gordura localizada #1*, que será abordada nesse artigo, feita com óleo de dendê, foi realizada em 2015, na cidade de Salvador, BA, na ocasião do *II Seminário Internacional Desfazendo Gênero* e inaugurou uma nova contagem paralela à contagem principal do projeto serial. De acordo com Spinelli, as “gorduras localizadas” querem dialogar com as especificidades locais através de materiais e com o contexto político no que tange ao corpo gordo, mas também com questões políticas gerais, disparadas pelo material e pelo público que se relaciona com a ação performática, como as questões religiosas e raciais, por exemplo, no caso da capital baiana.

A performance *gordura trans #4 / gordura saturada #1* realizada na exposição *Depois do Futuro* (RJ, 2016), com curadoria de Daniela Labra, inaugurou a contagem das “gorduras saturadas” que organiza as ações que se desdobram para o espaço expositivo através da exibição de registros das performances anteriores, criação de objetos ou instalações. As “gorduras saturadas” podem acontecer com ou sem a presença do artista. Após essa breve explicação de como funciona a contagem da estrutura serial do projeto de performances de Spinelli, retorno para o seu programa performativo com o objetivo de descrever a ação realizada pelo performer em Salvador e tecer alguns comentários e reflexões.

3 No anexo desse artigo disponibilizo uma listagem de todas as performances realizadas e os materiais utilizados por Miro Spinelli, até então, no projeto *Gordura Trans*.





Figura 1: *gordura trans #3 / gordura saturada #1*, de Miro Spinelli, Salvador (BA), 2015. Foto de Andréa Magnoni

Em *gordura trans #3 / gordura localizada #1*, realizada em espaço público, num dos jardins da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Spinelli expôs o seu corpo gordo e nu ao público presente. Numa espécie de banho demorado, cobriu o corpo todo de óleo de dendê, derramando, um a um, o líquido das cinco típicas garrafinhas onde o óleo é comercializado na Bahia. Para cada garrafinha o artista experimentou diferentes acomodações corporais, mas sem a preocupação de reproduzir poses ou posturas comunicáveis. Uma vez inteiramente besuntado de dendê, o performer procurou observar individualmente todas as pessoas presentes na recepção que estivessem mais próximas do seu olhar. Depois de travar essa espécie de contato demorado com o público, o performer se levantou, deixando o local da ação.

Apesar de algumas corporeidades acessadas pelo artista durante a performance nos remeterem a imagens comuns da representação do corpo gordo na história da arte, principalmente na pintura e na escultura, o programa performativo exercitado por Spinelli, como descrito, não tem como regra essa espécie de travessia imagética. As imagens resgatadas pelo artista em performance, em experimentação com o seu próprio corpo, passeiam por esse imaginário não como ação planejada,



mas em consequência da própria abertura que o programa em questão possibilita. Ao ver Spinelli em ação realizamos, num curto espaço de tempo, uma das denúncias que o seu trabalho é capaz de despertar: nossas referências imagéticas são tão escassas quando relacionadas ao corpo gordo que, enquanto recepção, já queremos aprisionar a imagem do performer em algum canto da memória próximo do já sabido.

As posturas acessadas pelo performer surgem como desaparecem e o que parecia conhecido se atualiza pela presença do artista que reivindica novas espacialidades referenciais. O corpo gordo de ontem, inanimado, por exemplo, nas volumosas esculturas de Botero, ganha movimento e reivindica seu lugar na disputa desse imaginário. No projeto *Gordura Trans* o corpo gordo está presente, vivo e engajado na ação de se relacionar com o material escolhido.

As performances que compõem o projeto serial *Gordura Trans* partem justamente desse princípio. Ou seja, o de exibir o corpo gordo vivo, em sua materialidade tida como excessiva, para cobri-lo por completo, em seguida, com mais gordura. As performances de Spinelli criam essa sobreposição de camadas oleosas quando acumulam gordura sobre gordura e o dito “excesso” se transmuta em discurso. O que era grande, passa a ser maior ainda e, por isso mesmo, menos propenso a ser ignorado. Além do corpo do performer, as ações terminam por criar, através da manipulação dos diferentes materiais gordurosos, um corpo em obra que se sobrepõe a imagem do corpo primeiro, mas não para escondê-lo. O acúmulo de gorduras destaca, sublinha e amplia a presença do performer.

Sobre esse aspecto político que o acúmulo de gorduras promove no trabalho, em conversa comigo, Miro comentou:

Tem toda uma estética do acúmulo. No começo eu pensava muito sobre esta segunda camada de gordura como uma afirmação que abre espaço para uma renegociação da relação do corpo gordo com o outro. Afirmar a gordura como uma abertura política mesmo, pois é isso que justamente nunca é feito. As pessoas lidam com a gordura do outro como se ela não existisse, aquilo que já conversamos, tem vergonha de falar que a pessoa é gorda na frente dela, esperam que ela se cubra, etc. E aí a segunda camada afirma, é uma afirmação que chega a ser violenta e rompe com tudo isso. Fica pra mim uma pergunta 'o que tem depois daí, desse rompimento?'. Pra mim o momento performativo deste programa é sempre sobre esta pergunta (SPINELLI, 2017, n.p)⁴.

4 Durante o processo da pesquisa que gerou esse artigo conversei muitas vezes com Miro Spinelli. Essas conversas se deram em encontros, por troca de e-mails e/ou mensagens em aplicativos. Sempre que nos encontrávamos, eu fazia muitas



O que tem depois daí? O que tem depois desse rompimento é a continuidade de um processo que se distancia bastante da ideia de fim. O trabalho performativo faz uma pergunta e a resposta segue em aberto pois ela é pessoal e intransferível. Cada atuante da recepção, em diálogo com o seu próprio manancial subjetivo, traçará sua trajetória com relação a ação apresentada. A gordura como abertura política, como mencionado pelo performer, promove reações diversas e essa sobreposição de camadas estimula atravessamentos tanto de origens estéticas quanto éticas. Na disputa pela atualização de um imaginário sobre o corpo gordo, na visão de Miro, as experiências podem endereçar ao mesmo tempo, por exemplo, o sublime e o grotesco:

E ainda tem essa coisa de que as performances de *Gordura Trans* são uma experiência estética muito forte, num sentido do belo mesmo. E aí eu acho que as pessoas ficam ali na vibração entre sublime e grotesco, estando o sublime, talvez, na experiência sensorial do corpo com o material e todas essas imagens, e o grotesco em toda a discursividade que enquadra este corpo como abjeto e indesejável (SPINELLI, 2017, n.p).

Depois de banhar-se com o material da vez, Miro costuma olhar para as pessoas que assistem ao seu trabalho. Não classificaria aqui a sua expressão como combativa. Ao contrário disso, seu olhar sempre me parece sereno, mas atento, presente e, de certa forma, até convidativo⁵. A gordura sobre a gordura age quase como um abrigo provisório, uma vestimenta temporal onde o performer indica gostar de estar. Estão ali, e também no olhar do artista, a dor e a delícia, o medo e o acolhimento. Está ali sua própria existência como imagem do mundo, como criação de imagem do seu estado de permanente negociação com o mundo. Está o artista performando seu corpo e simultaneamente criando corpo. Está o corpo, está o mundo. E ambos em suas contradições.

Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A bio-política dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo (FABIÃO, 2009, p. 238).

Particularmente, esse é o momento que mais me interessa nas performances de Spinelli: quando deixo de ser somente observador e passo também a ser visto, investigado. Quando, e através

anotações em meu caderno. Sendo assim, todas as citações sem paginação que fazem referência somente a Miro são transcrições diretas do meu caderno de pesquisa.

5 A expressão do artista pode ser vista na figura 3 desse artigo.



de seu corpo, eu me enxergo no corpo-mundo mencionado por Fabião. Quando eu experimento o corpo que a performance cria em mim, acessando relações e múltiplos pensamentos. Quando eu sou invadido pela potência que, diante dos meus olhos, transborda em gordura, e me convoca à ação. Quando, e numa instância densamente afetiva, eu percebo os problemas do mundo. Quando, e imediatamente depois, eu também percebo que não é preciso dizer isso porque sua performance não é um pedido de aceitação e, muito menos, de carinho. É, antes de tudo, um alarme, uma bomba – uma ameaça: o corpo gordo existe, resiste e continuará se fazendo presente no corpo-mundo.

A performance *gordura trans #3 / gordura localizada #1*, em Salvador, durou cerca de meia hora, tendo um público estimado em cem pessoas, incluindo os passantes. A ação foi registrada por muitos dos presentes e também pelos fotógrafos oficiais do evento. Não demorou muito para que essas imagens chegassem à internet através do compartilhamento por mídias diversas. Uma vez nas redes sociais, as imagens foram exaustivamente (re)compartilhadas, gerando uma espécie de (re)performance online. A ação que tinha atingido um número restrito de pessoas foi amplamente alargada e os seus registros detonaram discussões de todos os tipos.

Com a velocidade que é comum às redes sociais, Spinelli virou o centro do debate de muitos grupos destinados aos estudos da teoria queer, saberes subalternos, práticas subversivas, transfeministas, performance e movimentações artísticas em geral. Por outro lado, os registros de sua ação também foram ilegalmente apropriados e transformados em memes⁶ que ofendem tanto o seu corpo gordo como o ofício de artista performático. A partir disso, inúmeros foram os casos onde as imagens foram utilizadas de forma indevida, sem autorização do artista ou dos fotógrafos, como, por exemplo, na propaganda de academias de ginástica e suplementos alimentares.

No Tumblr⁷ do projeto Gordura Trans, Spinelli postou alguns dos memes gerados na internet a partir das imagens de sua performance em Salvador. Na plataforma, podemos encontrar 11 dessas intervenções anônimas feitas, repito, sem a prévia autorização do artista, o que é comum no universo dos memes. O que difere essas apropriações e recriações das fotos do caso relatado acima, quando as mesmas foram usadas em uma peça publicitária, é que os memes, pelo menos inicialmente e principalmente os feitos de forma anônima, não possuem vínculo com empresas e não se destinam a

6 Na compreensão atual, da cultura digital, memes são atos, ideias ou informações que se espalham rapidamente através da internet, geralmente, por intermédio de imagens elaboradas a partir de apropriações, alterações e/ou colagens de determinado conteúdo.

7 Disponível em: <<http://gordura-trans.tumblr.com/>>. Acesso em 15 ago 2018.



fins lucrativos. O que pode acontecer para que um meme anônimo se torne lucrativo é a sua venda para algum site do ramo antes de ser publicado nas demais redes sociais. Se isso ocorre, ao ser compartilhado, por exemplo, no Facebook o meme irá gerar muitos cliques para o site comprador, evidenciando as marcas que, por hora, estejam anunciadas nele, encarecendo o seu espaço virtual de propaganda.

Os dois tipos de manipulação das fotografias da performance de Spinelli contribuem para a degradação da imagem do artista e funcionam como dispositivos que incitam manifestações de violência, preconceito e crimes de ódio. Esse artigo não compactua com a propagação dessas imagens e, por isso, opta por não abrir espaço em sua escrita para o aparecimento de ilustrações/colagens desse tipo. Bloquear o compartilhamento dessas imagens, mesmo que de forma restrita, é uma postura política que se assume, também em escrita, no próprio entendimento dos acordos éticos que balizam essa pesquisa.

Mesmo que algumas dessas imagens tenham sido postadas pelo próprio artista em seu Tumblr, o discurso que aqui se formula não parte de uma vontade de predisposição ou autorização de quem cria o trabalho de performance. Escrever sobre uma ação performativa é, sem dúvidas, também recriá-la a partir do seu próprio manancial subjetivo. E contar uma história de performance, ou seja, narrar um acontecimento performático, por via oral ou escrita, é também contribuir para o arquivo vivo de relatos que cercam o imaginário de determinada obra ou artista.

Desta forma, para dar continuidade a escrita, a saída adotada foi a descrição desses memes. Mesmo sabendo que a partir da descrição a recepção continuará entrando em contato com essas imagens, ao menos essa relação se dará pelo exercício da leitura, transferindo para cada um a tarefa de imaginar criativamente os quadros sem deixar de dimensionar os seus aspectos ofensivos, preconceituosos e patologizantes. A descrição dos memes também dará aos leitores uma visão atual da utilização desse tipo de ferramenta nas redes sociais para promover o linchamento virtual e a condenação de determinados sujeitos e identidades.

No primeiro meme publicado em seu Tumblr o corpo de Spinelli, banhado de dendê, aparece recortado da fotografia original de sua performance. Ou seja, da imagem original, somente a figura do artista é aproveitada, descartando o seu fundo. O dendê dá outra cor a pele do performer que parece ter sido, literalmente, pintado de laranja. A figura recortada é posteriormente colada em cima de uma imagem que exhibe aqueles grandes fornos onde ficam rodando os frangos que são comumente vendidos em padarias.



O meme nos mostra um forno com cinco grandes espetos, cheios de frango bem assados e corados, e no último deles podemos observar o corpo de Spinelli encaixado. Ou seja, nesse meme específico a imagem do artista encontra-se aprisionada e espetada, dentro de um forno, pronta para ser comprada e, logo em seguida, consumida. Além de transformar o artista em uma espécie de mercadoria, a imagem pode traduzir violentamente o desejo de quem anonimamente a criou: pensar o performer como um frango gordo, assado, laranja, corado, quente e crocante – uma grande refeição.

O segundo meme é mais simples e segue os padrões de corte de imagem já descritos no primeiro. Dessa vez, o corpo destacado de Spinelli está parcialmente todo envolto por um rótulo de refrigerante da marca *Fanta Laranja*. Conseguimos ver as pernas do performer e a cabeça que, por sua vez, sustenta uma tampinha de garrafa pet, também laranja, como uma espécie de chapéu. Mais uma vez, agora em forma de líquido, o artista também está pronto para ser consumido e saciar, quem sabe, a sede daqueles que de tanto comer a carne precisam também beber o sangue dos corpos que silenciam e agridem – quase como vampiros sociais.

Na terceira imagem postada, o corpo do performer aparece em uma vitrine de lanchonete. Em pratos brancos e retangulares, com papel toalha em cima, estão dispostos alguns salgados fritos de mesmo tipo que parecem ser coxinhas de galinha ou bolinhos de aipim. Como sabemos, esses salgados fritos se aproximam da coloração laranja e Spinelli faz par com eles dado o tingimento do dendê. Esse meme tem um detalhe interessante que não pode deixar de ser comentado: o fundo de lanchonete no qual o corpo do artista foi inserido exibe ainda a mão de uma pessoa, com as unhas pintadas de azul, que segura um daqueles talheres de duas hastes, específico para retirar alimentos de recipientes. Não para a nossa surpresa, na imagem o corpo de Spinelli está colado justamente entre as hastes de metal do talher, como se o artista fosse, então, o salgado escolhido da vez. Mais do que a comparação com um alimento, a ação representada por esse meme pode nos sugerir a leitura da rápida morte que não cessa de ser encomendada pelo organismo social dominante para pessoas que desviam da norma.

Ainda sobre o terceiro meme, outro detalhe a ser comentado é que a figura de Spinelli foi retirada de outra fotografia de sua performance, diferente da que foi utilizada nos dois anteriores. Desta vez, o performer tem os dois joelhos flexionados, as duas mãos apoiadas no chão e a cabeça levemente inclinada, mas não de todo baixa. O arranjo corporal do artista nos lembra algumas pré-posições realizadas por esportistas como, por exemplo, os corredores antes do apito que marca a largada.

Sendo assim, poderíamos dizer que, no ato da execução de sua performance, Spinelli, quando fotografado, poderia estar em um momento de transição e/ou prontidão exigido pelo seu trabalho



performativo. Acontece que essa corporeidade retirada do local que lhe é próprio muda de acordo com o contexto que é inserida. Ou seja, essa imagem do corpo de Spinelli, no terceiro meme, colado entre as hastes de metal do talher, nos provoca de forma fria a leitura de que o performer poderia estar fugindo, ou ao menos tentado escapar, do sistema que persiste de forma truculenta em sua captura – tanto física quanto subjetiva.

No quarto meme postado, a figura do artista foi colada em um cartaz promocional da série americana *Orange Is The New Black* (OITNB)⁸, uma realização da empresa Netflix. A série OITNB tem como principal locação cenográfica um presídio federal de segurança mínima e narra a história da protagonista (loira, branca, cristã e de classe média alta) condenada a 15 meses por ter participado do transporte de dinheiro ilegal proveniente do tráfico de drogas. Quando a série começa o crime cometido por ela está prestes a prescrever, mas, assombrada pelo passado, a protagonista decide se entregar e troca a realidade de uma vida confortável, ao lado de seu noivo, para o novo e misterioso ambiente da prisão feminina.

Na penitenciária, ela reencontra a ex-namorada, personagem que a colocou nessa emboscada criminosa, e passa por muitos eventos que envolvem discussões de temas como: luta de classes, abuso de poder, racismo, machismo, sexismo, religião, amizade entre mulheres, empatia, gravidez, identidade de gênero, lesbofobia, xenofobia, transfobia, precariedade dos sistemas prisionais, desorganizações psíquicas, dependência química, dependência sexual e muitos outros.

OITNB é um grande negócio e já está em sua sexta temporada. Para além das questões narrativas de sua dramaturgia que fogem do interesse dessa pesquisa, vale destacar que a população pertencente a segmentos minoritários foi, e ainda é, a razão dessa série ter se transformado em um fenômeno de público. Isso porque a produção da série dialoga com muitos pontos que são caros às discussões atuais movimentadas por esses segmentos. OITNB tem o seu elenco formado majoritariamente por mulheres, incluindo nessa conta atrizes latinas, orientais, negras, gordas, lésbicas, bissexuais, mulheres classificadas como da terceira idade e mulheres trans. Os episódios giram em torno da vida dessas personagens mulheres e seus cotidianos na cadeia, trazendo visibilidade e representatividade para uma gama de identidades específicas que sumariamente, e propositalmente, são excluídas desse tipo de produção.

8 A partir desse momento farei referência a série *Orange Is The New Black* pela sigla formada por suas iniciais: OITNB.



Não esquecendo que a série é produzida por uma empresa americana capitalista, que visa o lucro, é oportuno dizer que, poucas vezes, as pautas feministas costumam ser abordadas de forma continuada e aprofundada em produções como essa. Sendo assim, mesmo como um produto do sistema dominante, a série também pode ser vista como uma produção que coloca em pauta a agenda de um feminismo que se pretende interseccional⁹.

Visto por este ângulo, o meme em questão, que localiza o corpo de Spinelli no cenário da cadeia do seriado, parece não servir ao propósito que foi criado pois pode atuar como uma espécie de elogio à participação do artista perante os temas acima citados. Isso porque a figura do corpo do artista está encaixada exatamente no meio da imagem que mostra algumas personagens do seriado em frente as portas de suas celas na cadeia. Poderíamos ler essa intervenção, dada a repetição da corporeidade de Spinelli utilizada pelo terceiro meme, como se o artista fosse a própria personagem protagonista do seriado.

Imagine que a imagem mostra sete celas e que em frente a elas há uma, ou duas, personagens posando para a câmera em uma situação cotidiana, sexual ou de leve enfrentamento. Todas elas vestem o mesmo uniforme, com pequenas variações, estão limpas, maquiadas e algumas até sorriem. Justamente da cela do meio, surge do chão, a imagem do corpo nu de Spinelli e encoberto de dendê. Enquanto todas as personagens parecem lidar bem com suas poses, afinal esse material foi produzido para promover a série, Spinelli, colado nesse contexto, parece ativar o contrário. É como se o artista, levando em conta as informações dadas sobre o seriado, fosse uma nova personagem que chega para desestabilizar a trama, diluindo barreiras e sujando algumas fronteiras. Nessa leitura possível, o artista seria uma espécie de herói do drama, ao invés de figura zombada por uma apropriação indevida de sua imagem na internet.

Mas se memes desse tipo, em geral, não se pretendem elogiosos, podemos nos permitir outras leituras. O criador anônimo pode ter associado o laranja da cor do azeite de dendê no corpo de Miro ao título da série. *Orange Is The New Black* quer dizer, literalmente, “laranja é o novo preto” e faz referência ao universo da moda que considera a cor preta como básica e indispensável para qualquer

9 O movimento feminista interseccional é aquele que pauta sua agenda a partir do entendimento de que as mulheres experimentam a opressão em configurações variadas e em diferentes graus de intensidade. Isso porque os padrões culturais de opressão não estão só interligados, mas são diretamente influenciados pelos sistemas interseccionais da sociedade. Ou seja, classe, religião, gênero, sexualidade, etnia e outros. Essa vertente do feminismo vai considerar como pauta, por exemplo, as especificidades das mulheres negras que, além do machismo, são oprimidas pelo racismo. É também essa vertente do movimento que irá incluir em sua agenda a luta pelo reconhecimento e por direitos das mulheres trans.



armário feminino. Como o uniforme da penitenciária onde se passa o seriado é da cor laranja, as detentas todos os dias se vestem assim. Na realidade da cadeia fictícia, o laranja é o novo preto.

Se não for pela superficialidade da cor, o criador anônimo dessa intervenção faz coro com os de antes pois criminaliza a experiência corpórea e identitária do artista. É como se a imagem também nos dissesse que corpos desviantes devem ser punidos, estar atrás das grades, como criminosos, e fora do convívio social. Levando em conta, mais uma vez, as informações fornecidas sobre a narrativa da série, mas recebidas e interpretadas por uma ótica machista, a imagem de Miro na cadeia sugere também que o desejo do criador anônimo é que o artista faça companhia as mulheres pobres, putas, vadias, drogadas, lésbicas, viciadas... Ou seja, por comparação, retornamos a injúria e ao xingamento.

O quinto meme usa o mesmo recorte de postura que o primeiro e o segundo e se aproxima tematicamente do terceiro, da vitrine de lanchonete. Agora, a imagem nos mostra um fogão com um tabuleiro do lado, também coberto por papel toalha. Em cima do fogão está uma frigideira média com óleo quente borbulhando e alguns salgados, provavelmente coxinha de galinha, sendo fritos. No canto superior direito da imagem vemos um pedaço muito pequeno de uma mão que segura uma colher de sopa. Na cavidade da colher, está colada a imagem de Spinelli, como quem está sentado e aguardando o momento de ser jogado no óleo para ser frito.

O sexto meme criado é o mais distante dos já apresentados. A imagem é de uma quadra de basquete fechada e exibe uma arquibancada lotada de torcedores. A partida está rolando e alguns jogadores estão no meio do campo, olhando para o que está mais próximo da câmera. Este último, em destaque na imagem, está saltando, tem os dois pés fora do chão, e o braço direito erguido como quem se prepara para fazer um lance em direção a cesta. Na mão direita do jogador está posicionado, por colagem digital, o corpo de Spinelli como se ele fosse a bola que, em breve, será arremessada. Distante do universo dos animais e do alimento, é a gordofobia que claramente se manifesta. O corpo gordo do artista é resumido a um objeto, uma bola de basquete, como se o mesmo servisse como instrumento e/ou suporte para o divertimento alheio. Ou ainda, como sugere o estado de uma bola em jogo de disputa, que o corpo gordo é público, pode passar de mão em mão, doa a quem doer.

Em seguida, o sétimo meme nos mostra uma travessa branca, cheia de forminhas também brancas que exibem um tipo de doce inespecífico. Eles se parecem com ovos alaranjados e brilhosos ou doces do tipo quindim em formato oval. Embrulhado pelas forminhas e pelo plástico que separa o doce do papel está o corpo recortado de Miro, dessa vez, de cabeça para baixo. O que vemos na imagem é uma parte dos braços, da coluna e das pernas de Miro que em razão do arranjo corporal



curvado se assemelham a uma forma também oval. Ao invés de uma fritura, o artista é um doce em exposição, também pronto para ser devorado.

O oitavo meme nos leva para uma paisagem bucólica onde um senhor, vestindo um moletom cinza e um boné azul, está com as mãos direcionadas para um pé de laranja. A imagem é facilmente associada ao momento da colheita e o verde das plantas contrasta com a cor das frutas. Entre elas está, mais uma vez, o corpo do artista recortado e colado digitalmente. Além do sangue, já mencionado, a imagem pode nos levar a pensar na possibilidade de se fazer um suco do corpo do performer. Tão violento quanto.

Em nono lugar está o meme que afunda o corpo de Miro no caldo de um farto prato de sopa de galinha ou miúdos. Além dos muitos elementos que fazem parte dessa receita, o corpo do artista também está ali, banhado pela água quente e de coloração alaranjada, um possível efeito do amplo uso de temperos como, por exemplo, pimenta e curry. Um detalhe curioso desse meme é que só vemos um pedaço do ombro e a cabeça de Miro, que está de olhos fechados. A expressão do artista é calma e, por isso, uma relação paradoxal se estabelece: poderíamos pensar que o mesmo se encontra relaxado pelo ambiente supostamente agradável. Mas, dado o contexto de feitura dessa intervenção digital, sabemos, prontamente, que a ideia de relaxamento foge do nosso quadro descritivo.

O décimo meme trabalha uma estrutura de colagem diferente de todas as anteriores. Ou seja, o corpo do artista não foi recortado da fotografia original de sua performance em Salvador e o fundo da imagem é também aproveitado como ambiência da intervenção. Miro está sentado, com o corpo coberto de dendê e uma poça, também de dendê, já está se formando embaixo dele. Ao lado do artista ainda resta uma garrafa do produto e atrás dele uma faixa de grama. Por cima do que a fotografia original retrata foram colados os nomes da *Disney* e o título do filme *Winnie The Pooh* – mais conhecido no Brasil como “Ursinho Pooh”. Além dos nomes, na parte inferior da imagem, também temos a inserção da figura de um pote de mel com três pequenas abelhas que o sobrevoam. Nesse meme, o artista representa o próprio ursinho de mel, todo lambuzado.

No décimo primeiro e último meme o corpo recortado de Spinelli foi colado em um cenário de desenho animado oriental (anime). Na imagem vemos uma arena de luta com uma plateia cheia no fundo. A luz ilumina o centro do ringue no qual estão: um personagem gordo com indumentária tradicional da luta de sumô e Spinelli, um de frente para o outro, como se fossem dar início ao primeiro round da disputa. No meio dos dois está outro personagem, de quimono roxo, que parece desempenhar a função de juiz. Outra vez é o deboche ao corpo gordo o que está em destaque.



Depois de todas essas descrições, para situar o leitor, é preciso dizer que tanto os memes quanto as fotografias oficiais de Spinelli em performance foram largamente exploradas para propagar os mais diversos tipos de preconceito, injúria e horror que recaem sobre a população gorda, transdesviante, sexodiversa e fora dos padrões. Da transgordofobia a ataques à arte da performance e sua finalidade, os registros da ação *gordura trans #3/ gordura localizada #1* estiveram presentes nas redes por semanas, construindo um específico quadro reacionário - espelho do conservadorismo enraizado na sociedade brasileira.

Os desdobramentos da performance em Salvador revelam, em variados contextos, o horror produzido pelo capital social dominante frente ao diferente. Ou seja, quando o mesmo se sente impelido a comentar ou, e até mesmo, intervir na realidade de (um) outro corpo que ameaça sua estabilidade – tanto emocional quanto da posição de topo na cadeia hierarquizante do sistema de poder monitorador. A intervenção por ofensa, que patologiza e humilha o corpo não normatizado, evidencia que o embate não se dá somente entre ideias, mas também entre esferas de poder, no âmbito daquilo que pode ou não pode um corpo.

O corpo de Spinelli tornou-se alvo de diversas injúrias justamente por reivindicar sua emancipação e autonomia frente aos embates políticos que balizam valores morais e de controle do organismo social. Enquanto corpo desviante, sua ação performativa possibilita o mapeamento de operações da política e polícia falocêntricas, bem como suas manifestações de cunho machista, gordofóbico, transfóbico, de cerceamento da liberdade do outro em razão de um padrão preestabelecido e convencionalmente tido como normal.

Com o objetivo de destacar e denunciar tais operações, os comentários nas fotos oficiais¹⁰ da performance, divulgadas no Facebook, serão analisados a partir de seus conteúdos e agrupados por proximidade temática. Para essa análise crio um quadro formado por 5 eixos: 1) preconceito e objetificação; 2) manifestação clara de preconceito, ódio, horror, repugnância e intolerância 3) gordofobia; 4) criminalização e patologização da diferença; 5) manifestação sobre o conceito de arte, finalidade da arte, espaço de produção de arte na academia e sua relação com o cidadão contribuinte, que serão detalhados a seguir.

10 Quando digo “fotos oficiais” me refiro as fotografias feitas por fotógrafos convidados pelo artista ou integrantes da equipe que promoveu o evento em Salvador. Essa diferenciação tem por objetivo sinalizar que os comentários analisados por essa pesquisa foram colhidos dessas publicações de fotos oficiais e não dos memes anônimos já descritos.



O primeiro eixo do quadro criado pode ser inicialmente ilustrado pelos seguintes comentários filtrados: “isso é uma mulher?”, “que porra é essa?”, “não sei se é homem ou mulher te apresento o século xxi kkkkkkkkkk”, “essa coisa bizarra que nem sei o sexo”¹¹. A fala preconceituosa é clara e exemplifica algumas formas de controle da sexualidade e do gênero promovidas pela heteronormatividade. Os questionamentos binários - referentes às categorias: homem e mulher - fortalecem o discurso biologizante das ciências psíquicas e médicas, reduzindo a identidade dos sujeitos aos seus órgãos genitais. São essas mesmas ciências que classificam os indivíduos, promovendo guetizações que não levam em conta suas subjetividades; que querem manter “cada um no seu quadrado”, como se isso fosse possível.

Nota-se também que o substantivo “sexo” é utilizado a partir de um entendimento largamente aceito pelo senso comum - que é transfóbico - e não abarca as vivências e nem a multiplicidade dos corpos desviantes. Sexo nada tem a ver com identidade de gênero e, por isso, não se afirma como constituinte de masculinidade ou feminilidade. A sexualidade é um conjunto de práticas que requer uma análise contextual e não distanciada do objeto que se pretende abordar¹².

O uso do pronome demonstrativo “isso” e dos substantivos “coisa” e “porra” expressam a objetificação do sujeito desviante realizada pela heteronorma. A pessoa movedora da diferença, ou aquilo que foge do que é tido como padrão, tem sua vida diminuída ao valor de um objeto e, também por isso, parece não poder se defender ou reivindicar seus direitos. A objetificação do desviante, como numa clara manobra de opressão, torna-o inanimado. O opressor objetifica o sujeito desviante com o intuito de negar-lhe a ação. Em resumo: aos “issos” e “aquilos”, às “porras” e às “coisas”, a sociedade reserva o espaço da abjeção e da precarização da vida.

Vale lembrar aqui que o extenso movimento de objetificação de Spinelli se deu nos comentários feitos nas fotos de sua performance divulgadas no Facebook. O evento performativo, traduzido em imagem, ou seja, curtido e/ou analisado a partir de seu registro e distante da presença do artista, facilita, em diversos sentidos, certa profusão de interação, positiva ou negativa, com a peça performada.

O usuário das redes sociais, protegido pelo anonimato ou falsa identidade, interage com o registro de performance que pode, ao mesmo tempo, servir como ferramenta de aproximação e de

11 Os comentários são citados entre aspas e da forma como foram escritos pelos usuários das redes sociais.

12 Em uma relação lésbica, por exemplo, um dildo é tão sexual quanto o falo mitificado como orgânico. Orelhas, umbigos, sovacos e o tão perseguido cu também podem ser explorados como zonas sexuais e a usufruição delas não é uma característica definidora da identidade ou sexualidade dos sujeitos, sejam eles desviantes ou não.



distanciamento. A imagem assegura ao usuário de que Spinelli não está presente, de que sua ação já se deu, é um feito realizado. A ausência do artista, materializada em presença perturbadora na imagem, autoriza a manifestação de seu opressor que se sente seguro para o ataque.

A imagem, nesse sentido, é um paradoxo: ao mesmo tempo que parece não oferecer perigo, ameaça a subjetividade de seu opressor. Por já se tratar de um objeto, a imagem é (re)objetificada através de uma ação monológica que não se submete às negociações que seriam implicadas se o mesmo se desse no momento de realização da performance.

No segundo eixo do quadro de análise encontram-se comentários como: “vou vomitar ali e já volto”, “que nojo”, “que merda cara aaa q nojo”, “que vontade de vomitar”, “me devem um teclado novo acabei de vomitar no meu sacanagem”, “terão que pagar meu medicamento pois meus olhos não agüentam isso bom almoço hue kkkkkk”, onde a agressão a Spinelli se manifesta de forma clara e direta. Ao presenciarem imagens do seu corpo nu banhado de dendê, alguns usuários da rede afirmam, por exemplo, ter vontade de vomitar. O vômito como reação à imagem do corpo de Spinelli reafirma a colocação feita acima e corrobora para a sua manutenção de sujeito marginalizado, abjeto, tido como repulsivo, horripilante e provocador de sensações indesejadas

Nesse mesmo sentido, podem-se destacar os comentários que, além de hostilizar, menosprezar e zombar da vivência do artista, despejam adjetivos que legitimam a maneira como os muitos sujeitos desviantes são percebidos e tratados socialmente. São eles: “coisa horrorosa”, “aberração”, “isso é um fracassado maldito”, “coisa bizarra e você não pode nem dizer que achou feio pacifuder”. Aquelas e aqueles que não se enquadram nos ditos “gêneros inteligíveis” são mantidos em categorias inferiorizantes (culturais, científicas, religiosas e jurídicas) que autorizam a continuidade desse tipo violência. O classificado como horroroso, bizarro, maldito e feio tem, sim, seu lugar na sociedade. Mas esse lugar não está amparado de segurança, direitos, respeito, cuidado e muito menos afeto.

O espaço reservado para os pertencentes a essa “categoria” é o inumano, mantido como anormal, marcado por uma convenção tão ficcional quanto suas próprias balizas (ou virtudes) tidas como naturais. Ou seja, o desvio que transcende a norma, o hetero-estabelecimento-das-normas, ou é objetificado ou desumanizado, pois o dominante não pode ver o seu sistema de crenças e controle ser abalado e borrado rumo a uma espécie de transgressão. A manifestação opressora e preconceituosa é também uma forma de luta por poder: nomear as aberrações, localizar suas dimensões, para, em seguida, exterminá-las. Como numa tática de guerra, não se pode atingir o inimigo sem antes identificá-lo.





Figura 2: *gordura trans #3 / gordura saturada #1*, de Miro Spinelli, Salvador (BA), 2015. Foto de Andréa Magnoni

Abro parênteses.

Antes de seguir com o quadro de análise gostaria de comentar a figura acima. A fotografia de Andréa Magnoni captura um momento interessante da performance apresentada por Miro em Salvador. O quadro é composto por 4 garrafinhas de óleo de dendê, todas elas quase vazias, três abertas e uma tampada. Por debaixo das garrafas e dos pés do performer está a poça formada pelo recente material derramado em seu corpo que transbordou para o chão. Na poça podemos ver os reflexos, um tanto borrados, do resto do corpo de Spinelli, que a imagem não mostra, e da garrafa que aparece isolada das outras três que estão agrupadas. A divisão entre as qualidades de chão é o que nos possibilita constatar que a performance ocorreu num espaço de concreto, possivelmente cercado por grama. Entre os pés do performer e as garrafas de dendê há um intervalo espacial e é sobre ele que quero me deter.

Examinando a imagem com atenção, pode-se perceber a existência de pequenas gotas, respingos laranjas, que são realçadas pelo verde da grama. Bem próximo do pé esquerdo do performer há uma gota maior e o instante capturado pela fotógrafa parece ser o exato em que a gota toca o chão, reage a esse contato, mas ainda não adere a poça em formação. Esse respingo gorduroso (agora composto por dendê, suor e sujeira) congelado na/pela fotografia é um detalhe interessante para pensar o projeto performativo aqui exposto. Minimalista no que diz respeito a estrutura e necessidades



técnicas, mas enorme enquanto ação política, para o projeto *Gordura Trans* parece haver sempre uma última gota de gordura para transbordar.

O material passa pelo corpo do artista, cria corpo, como já mencionado, e marca o espaço onde a performance acontece. O transbordamento da gordura possibilita uma extensão desses corpos e atua na paisagem como vestígio não do que já se deu, mas do que continua se dando. Em nosso caso, a poça de dendê é como um gerúndio da ação organizada por Miro e proporciona a continuidade de seu trabalho. O artista vai embora e a poça fica. Ficamos nós tendo que lidar com essas gotas, com a gordura que escorre e suja o chão. Mesmo na ausência do artista, o trabalho segue trabalhando, criando corpo em quem por ele é afetado.

No caso dessa performance, a gordura que cai forma uma poça, ela é laranja e de dendê. Ao olharmos para a imagem dessa poça podemos compará-la com algumas poças que já vimos se formarem. Mas o corpo que acabou de performar sobre ela nos indica sua especificidade contextual. Ou seja, ele nos direciona e traça um recorte em nosso campo imagético e relacional: se essa poça não resume todas as poças, de quais poças estamos falando? Longe de restringir imageticamente a recepção da performance, a delimitação de algumas poças se faz necessária para reafirmar o caráter político do dramaturgismo que se opera no trabalho de Spinelli.

Dito isso, podemos agora pensar: nas poças de gordura geradas pelas cirurgias plásticas destinadas ao embelezamento – fruto de um opressivo padrão de beleza; nas poças de suor das academias – em consequência do terrorismo do bem-estar pleno e do culto ao corpo normalizado como saudável; nas poças de sangue das sucessivas mortes de pessoas gordas pós-operadas, em decorrência de erro médico, precariedade do sistema público de saúde, infecção hospitalar, complicações pós-operatórias, depressão pós-cirurgia, ganho de peso, suicídio – as razões são



diversas¹³; nas poças de sangue formadas pelo assassinato em massa da população trans brasileira¹⁴; nas poças formadas não só de sangue mas também pelo ódio que fomenta a barbárie¹⁵; nas poças de água levemente salgada das lágrimas daqueles que choram, diariamente, por não poderem viver – por não saberem o que é ter uma vida.

Quantas gotas mais será preciso derramar?

Fecho parênteses.

13 De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS) a cirurgia bariátrica deve ser considerada como último recurso para quem sofre de "obesidade mórbida" e todos os fatores a ela associados como diabetes, doenças cardiovasculares, etc. A utilização desse procedimento pode ser proveitosa em pessoas que não responderam a tratamentos anteriores menos agressivos como o acompanhamento clínico, psicológico, a realização de dietas, mudança de hábitos e rotina, atividades físicas e uso de medicação por no mínimo dois anos. O que acontece é que esse procedimento vem sendo utilizado em pacientes que não apresentam essa extrema necessidade, por exemplo, em pessoas que não são classificadas pela literatura médica como "obesas mórbidas". Uma pesquisa de 2012 (ver MADURA, 2012) mostra que o quadro aprovado para aplicação da cirurgia é que o paciente tenha um IMC (índice de massa corporal) entre 40 e 35. Porém, estes números têm sido reduzidos para ampliar a gama de pessoas que podem usar do procedimento. Em 2012, de acordo com essa publicação, o índice limite já estava em 30. Ou seja, se os estudos conduzidos para compreender os efeitos e riscos da cirurgia foram feitos em pacientes com o IMC entre 35 e 40, os demais estão expostos a situações imprevisíveis, já que não se conhece quais as consequências que a cirurgia pode trazer nestes casos. Um outro estudo (ver YVEZAJ, 2014), realizado por um grupo de pesquisadores de Yale, mostra que uma grande parte das pessoas que se submeteram ao procedimento desenvolveram depressão e abuso de substâncias ao longo do tempo. Em publicações mais recentes, de 2016, duas pesquisas nos mostram os seguintes dados: que uma grande parte dos pacientes apresenta graves problemas ósseos após a operação devido a desregulações no metabolismo de cálcio (ver GREGORY, 2016) e que a taxa de ganho de peso atinge mais ou menos 62% dos pacientes em até três anos após a cirurgia (ver MALECKAS, 2016). Este último dado pode estar atrelado aos ditos "transtornos psiquiátricos" apontados no estudo de 2014.

14 “343 LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transexuais) foram assassinados no Brasil em 2016. Nunca antes na história desse país registraram-se tantas mortes, nos 37 anos que o Grupo Gay da Bahia (GGB) coleta e divulga tais homicídios. A cada 25 horas um LGBT é barbaramente assassinado vítima da 'LGBTfobia', o que faz do Brasil o campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais [...] Tais mortes crescem assustadoramente: de 130 homicídios em 2000, saltou para 260 em 2010 e para 343 em 2016 [...] Dos 343 assassinatos, 173 eram gays (50%), 144 (42%) trans (travestis e transexuais), 10 lésbicas (3%), 4 bissexuais (1%), incluindo 12 heterossexuais, como os amantes de transexuais ('T-lovers'), além de parentes ou conhecidos de LGBT que foram assassinados por algum envolvimento com a vítima” - trecho extraído do “Relatório 2016 – Assassinatos de LGBT no Brasil”, elaborado pelo Grupo Gay da Bahia (GGB). É importante destacar que os crimes só puderam ser analisados porque relatados ou noticiados. Como alguns segmentos de políticos e a mídia de comunicação em massa trabalham pelo abafamento desses índices de violência no Brasil, infelizmente, é provável que o total do número de mortes seja ainda maior.

15 No dia 04 de maio de 2017, em entrevista para a Revista IHU On-Line, revista do Instituto Humanitas Unisinus, a pesquisadora Berenice Bento respondeu à pergunta sobre a atualidade da violência contra a população trans no Brasil, definindo a situação como trágica. Bento diz que quando uma travesti, por exemplo, é agredida por alguém próximo ou da família, esse dado desaparece e não pode ser computado como informação. Isso porque a população trans vive no limbo do reconhecimento jurídico e político, tendo sua cidadania amplamente negada em muitos aspectos da vida social. A pesquisadora afirma que a demanda é por um reconhecimento de humanidade desses corpos que se reconstróem fora da matriz de inteligibilidade binária do gênero, esclarecendo que tal matriz é a que diz que nossas identidades de gênero e sexualidades seriam definidas por nossas genitálias. A pesquisadora relata que simples deslocamentos, como ir ao banco ou pegar um ônibus, podem ser momentos de agressão. E acrescenta que muitos casos não são denunciados pelo medo que a população trans têm de sofrer ainda mais violência de instituições como a delegacia. Sobre o noticiamento desses crimes, Bento responde: “De forma geral, a violência contra a população trans aparece um pouco mais quando é fatal, quando são assassinadas. Esses assassinatos têm uma ritualística de morte cruel: nunca ouvi o caso de uma travesti que foi assassinada com uma facada ou com um tiro; essas mortes são sempre com dezenas de facadas, esquartejamento do corpo e com muitos tiros” (BENTO, 2017).



O terceiro eixo do quadro reúne as diferentes declarações gordofóbicas que foram direcionadas a Spinelli. A primeira filtragem dos comentários realizados evidencia a gordofobia dos usuários das redes sociais e o seu equívoco em relacionar, por exemplo, dois temas que não estão diretamente ligados. Ou seja, a gordura e o suposto excesso de comida ou a alimentação tida como não-saudável: “adorei a massa de coxinha azeda boiando no dendê bacana”, “essa teta vei banana caraterizada leitão ao molho de mel”, “que nojo porra leitão ao molho agridoce credo que nojo”.

Além de saber que a afirmação de que pessoas gordas comem demais e se alimentam mal é generalista e simplista, há um amplo quadro de sintomas ligados à gordura que não se relacionam com a qualidade de alimentação do indivíduo. Pessoas podem ser gordas por questões relacionadas à genética, ao biotipo, por razões emocionais etc. A relação entre o sujeito gordo e a comida é só mais uma evidência do plano de controle dos corpos imposto pela sociedade dominante.

Em um dos primeiros episódios da série inglesa *My Mad Fat Diary* (2013)¹⁶, protagonizada por uma adolescente gorda recém-saída de uma internação por tentativa de suicídio, devido a problemas com seu corpo, imagem e tamanho, essa relação é denunciada. Rae, a protagonista, diz que não gosta de comer em público, pois se sente vigiada. Se ela está comendo um hambúrguer com fritas, o olhar das pessoas ao redor ganha caráter acusatório e abusivo, como se dissessem: “por que não come algo mais leve para emagrecer?”. Por outro lado, a personagem coloca que, se está comendo uma salada, é atacada com ironia, deboche e desconfiança: “comendo salada? A quem você acha que está enganando, queridinha?”.

Nas palavras do próprio artista Miro Spinelli em texto escrito em parceria com o performer Ricardo Nolasco:

O corpo gordo é, para todos os efeitos, um corpo indesejável. Está categoricamente instituído que desejar um corpo gordo para si ou desejar eroticamente o corpo gordo de outro é uma espécie de fetiche patológico. A não ser que uma mulher esteja gorda porque está grávida, ou que as tetas caídas estejam produzindo o doce e gorduroso leite para o filho do rei. Os reis aqui são todos os pais que esperam um prêmio por desejar as esposas gordas diante do místico dever da procriação. Todos os outros gordos

16 “Situada na década de 1990, a história de *My Mad Fat Diary* acompanha a vida de Rae, uma jovem obesa de 16 anos que vive em Lincolnshire com sua mãe excêntrica. Recém-saída de um hospital psiquiátrico, ela se vê jogada em um mundo no qual não se sente à vontade. Logo ela reencontra Chloe, sua antiga melhor amiga que não sabe do seu passado. Ela a apresenta para sua turma; Archie, Chopp, Izzy e Finn, que acolhe Rae à sua maneira. Sem perder o bom humor e sua crença no amor, Rae tem como principal objetivo se tornar uma pessoa melhor. Mas não será tão simples assim”. Disponível em: <www.bancodeseries.com.br>. Acesso em 06 ago 18.



estão proibidos e condenados como tudo o que é excessivo, protuberante e irregular ou o que ultrapassa os limites do útil e do necessário. Assim, o corpo está submetido a uma funcionalidade e eficiência onde qualquer desvio desses paradigmas deve ao menos se cobrir para não ferir os olhos do cidadão de bem comendo suas saladas de alface (SPINELLI; NOLASCO, 2014)¹⁷.

Para o organismo social dominante o que parece ser importante não é o motivo pelo qual alguém é gordo ou deixa de ser, mas sim o direito que as pessoas sentem que têm sobre o corpo e a alimentação de um corpo gordo. É como se o corpo gordo estivesse aberto ao debate, resumindo a subjetividade do sujeito à sua imagem, desconsiderando suas particularidades. A insalubridade do corpo gordo é dada como verdadeira e inquestionável, e a população dominante se incomoda com sua existência e teme, agressiva e absolutamente, engordar.

Há uma cruzada para fazer o desejo desejar, para estimular cada indivíduo a modelar seu corpo, diariamente, a limpar as carnes de todo vício, tornando-se, assim, um policial não apenas de si, mas do grupo do qual faz parte, da casa onde habita, do local em que trabalha, da cidade onde vive. [...] Desse modo, o indivíduo controla não apenas a limpeza profunda de suas carnes, de sua pele, de seus cabelos, mas controla e limpa também o seu entorno, não permite que o “outro” suje seu ambiente de fumaça, que o “outro” invada o seu espaço vital com suas carnes gordas, com seu corpo cheio de excessos, expressão dos vícios. Policial de si e do outro, policial da vida. São os vigilantes do peso, os vigilantes do açúcar, os vigilantes do cigarro, os vigilantes dos bons costumes. Vigiar e punir! Nunca essa acertada união de palavras feita por Foucault foi tão atual e tão profunda (SOARES, 2009, p. 65).

Ainda na primeira filtragem do terceiro eixo do quadro de análise nota-se que a objetificação da imagem se atualiza e o sujeito é animalizado. Spinelli é chamado de leitão - o que deslegitima sua condição humana e autoriza, mais uma vez, a precarização de sua existência. Mas aqui evidencia-se um novo paradoxo: o animal é utilizado como insulto e estratégia de diminuição do corpo desviante, ao mesmo tempo que funciona como referencial imagético e de comunicação por parte do opressor. De novo, a imagem parece não oferecer perigo, mas ameaça. Ou melhor, pergunta: quem, ou o quê, está servido à mesa?

O que motiva a utilização de leitão como insulto, xingamento? A vontade de comer, o desejo de experimentar ou a repulsa à carne animal? Será que todos os opressores que se manifestaram são veganos? E, se são, têm nojo dos animais que defendem? E, se não são, têm nojo daquilo que os une

17 Fragmento retirado do texto “Culpas, excessos, regulações e incômodos”, de Miro Spinelli e Ricardo Nolasco, escrito em decorrência da apresentação da performance *gordura trans* #2, no evento “ARREIMATE”, realizado em Curitiba, no Museu Guido Viaro, em dezembro de 2014 e da manifestação pública posterior por parte do museu. O texto foi publicado no Tumblr do projeto *Gordura Trans*.



à mesa para uma farta refeição? O problema não está na carne, mas sim em quem é a carne da vez. Ou então, na pergunta: que sangue pode jorrar primeiro?



Figura 3: *gordura trans #3 / gordura saturada #1*, de Miro Spinelli, Salvador (BA), 2015. Foto de Andréa Magnoni.

Seguindo para outros comentários desse mesmo eixo, o plano de controle dos corpos, mencionado acima, se mostra ainda mais evidente quando a gordura é relacionada com a questão do bem-estar (terrorismo do bem-estar) e o sujeito gordo tem sua saúde abertamente questionada como se a mesma fosse um dado público: “qual o paradigma está sendo quebrado ao celebrar a obesidade”, “velho isso é horrível os cara exalta a própria falta de saúde”, “kkkkkk pelo amor de deus não ser gordo não é levado apenas para estar no padrão de beleza e sim ter qualidade de vida saúde vem em primeiro lugar por favor”, “o gordo aleatório pelado se enche de óleo”, “o cara não ver nem o próprio pau”.

A simples existência do corpo gordo é classificada como celebração da gordura e, mais uma vez, a imagem vem antes do sujeito e de sua subjetividade. Quem exalta a própria condição de saúde (ou falta dela?) é, na verdade, o usuário opressor que lida através de seu campo superficial de leitura dos corpos e suas multiplicidades e, com isso, tenta impor o seu padrão higienizador ao desviante. O usuário das redes sociais quer saber: que paradigma está sendo quebrado? Ele direciona para o outro, em atitude clara de vigilância e punição, a tarefa que deveria ser sua se fosse, de fato, comprometido com a desconstrução. A pergunta bate no corpo gordo e retorna mais violenta e rápida: e ao celebrar



a magreza, que paradigma está sendo quebrado?

A performer Eleonora Fabião (2015), quando em ocasião de interrupção, proibição ou questionamento sobre suas ações, adota como estratégia de resposta a repetição da sentença proferida pelo opressor em forma de pergunta. Ou seja, ela (re)diz o já dito: “você ouviu o que acabou de me dizer?”. Para ilustrar a estratégia e seu funcionamento, segue um trecho do livro *Ações da performer*:

Um policial mandou me chamar. “Pois não, o senhor está me procurando?” “A senhora é a responsável por isso?” “Se eu sou a responsável por isso?” “Sim, se é responsável”. “Se eu sou responsável?” “Sim, se a senhora é responsável!” “Sim, sou responsável e sou eu a responsável. Mas a esta altura acho que já é de todo mundo. O senhor quer uma pipa?” “É proibido fazer isso aqui”. “É proibido fazer exatamente o quê aqui? É proibido empinar papagaio e dançar na praça?” “Sim”. “Sim? Mas por quê? Não estamos desrespeitando ou atrapalhando ninguém. Não estamos quebrando nada nem interrompendo passagem. Não há nenhum fio elétrico por perto. Estamos brincando. É sexta-feira, final de tarde, e está todo mundo alegre”. “Aqui não é lugar de alegria. É lugar de passagem rumo ao trabalho”. “A praça não é lugar de alegria? É lugar de passagem rumo ao trabalho?” “Exatamente”. “A praça toda?” “Você tem autorização?” “Se eu tenho autorização? Exatamente para quê? Para soltar pipa, dar pipas, dançar ou ficar alegre em todas as partes da praça?” Foi difícil acompanhar o raciocínio daquele policial. O que dizia não parecia fazer sentido. Pedi a ele que me desse dez minutos por gentileza, e fui explicar a situação para o pessoal (FABIÃO, 2015, p. 96).

O corpo gordo incomoda tanto ou mais que a alegria. O corpo gordo incomoda, incomoda muita gente. Se não se pode ser alegre em uma sexta-feira de tarde numa praça, imaginem um corpo gordo alegre em qualquer dia da semana ou espaço? A saúde em primeiro lugar, frase promovida como slogan pela classe vigilante, pode ser tão perversa como a atitude do policial relatada por Fabião. Proíbe-se a alegria, a pipa, a tarde, a dança, a praça, a gordura e tudo isso em razão da política do bem-estar, da mobilidade pública, da “livre” passagem, do trabalho, do funcionamento das cidades e das pessoas? Do funcionamento das cidades e das pessoas? Que cidades e que pessoas? Exatamente.

É possível afirmar que há uma escala crescente de difusão de uma literatura de massa propondo cuidados com a saúde e com o bem-estar pleno, agregada ao mundo da Televisão que alarga exponencialmente os seus efeitos de moda e, ao mesmo tempo, de constante renovação desse “mercado triunfante” que amplia significativamente seu território de venda, renovando rubricas e reforçando sua difusão. A expressão composta bem-estar, agregada ao lazer e à saúde perfeita, torna-se slogan de campanhas publicitárias de venda de imóveis, de escolas privadas, cruzeiros e até mesmo clínicas e lojas destinadas aos animais também ostentam na porta de entrada a mágica expressão “para o bem-estar do seu animal!” [...]. Essa noção tão simples e tão diuturnamente alardeada - o bem-estar - esse estado de plenitude, parece conduzir uma população ao desejo de apagamento de qualquer traço de dor, de perda, de



sofrimento e de vínculos públicos (SOARES, 2009, p. 76).

Nota-se também que a gordofobia atinge de tal maneira os usuários das redes sociais que muitos deles, sem nem se dar conta, reconhecem Spinelli dentro do padrão de gêneros binários, referindo-se no masculino - “o gordo” - e questionando a suposta relação que o mesmo teria com a sua genitália - “o cara não vê nem o próprio pau”. Sobre Spinelli, no que diz respeito à repulsa à gordura, recaem tanto os preconceitos largamente direcionados às mulheres quanto os, mais escassos, ligados à figura do homem. Se por um lado a performance denuncia a forte rede de controle dos corpos femininos e o padrão de beleza, saúde e bem-estar imposto pela sociedade a eles, ela também mapeia o preconceito relacionado ao corpo do homem gordo.

Esse gesto social implantado pelo trabalho de Spinelli é tão interessante quanto o movimento dos corpos desviantes que não se enquadram nas categorias psíquicas, médicas e sociais difundidas pelos aparelhos de controle. A performance detona mais um paradoxo do social quando pensada a partir desses dois temas. Ou seja, o que está em questão para o opressor? O corpo gordo ou a suposta transgeneridade de Spinelli? Perdido em sua própria falta de conhecimento, o opressor parece agir a partir daquilo que mais lhe causa repugnância: admite a gordura, mas não aceita a transgeneridade ou reconhece um dos gêneros, mas não suporta a gordura. O que mais interpela o opressor parece ser o(s) aspecto(s) que ele julga irreconhecível se convidado a fazer um relato de si mesmo.

Em seu livro *Relatar a si mesmo – crítica da violência ética* (2015), a filósofa Judith Butler nos diz que contar uma história sobre si mesmo não é o mesmo do que relatar a si. A razão disso é que o “eu” não tem uma história própria e, de acordo com a filósofa, sua história só existe porque é também a história de uma relação ou conjunto de relações que está, por sua vez, para um conjunto de normas. O pensamento de Butler pode ser facilmente traduzido se acessamos a lembrança de quando tentamos fazer algum relato de nós mesmos e percebemos o quanto a nossa existência, ou seja, esse “nós mesmos”, já está implicada numa temporalidade social e cultural que, muitas vezes, foge da nossa própria capacidade de narração. Não existe, então, a possibilidade de que nenhum “eu”, ou “nós”, se separe totalmente das condições sociais de seu surgimento e que não esteja implicado numa série de marcadores e normas morais condicionadoras.

Isso quer dizer também que só somos em relação ao outro e que precisamos do outro para perceber, mas nunca integralmente, pois não se trata de um exercício essencialista, um pouco do que consideramos por nós mesmos. Quando dissemos que nos conhecemos por completo, que somos unificados, estamos, de acordo com Butler, deixando de lado justamente aquilo que é formulador da



nossa identidade. Ou seja, aquilo que não nos é possível identificar sozinhos, pois para a pergunta “quem é você?” nunca terá resultado amplamente satisfatório se designado pelo próprio “eu”. A identidade que dissemos ser, não nos captura, porque é nas falhas, ou na *opacidade* e no *fracasso* (para usar das palavras de Butler), naquilo que está fora das categorias fixadas da identidade, que podemos estar próximos de uma ideia de nós mesmos.

Se condicionamos a quem somos em relação com o outro e com as coisas, a percepção de mim está diretamente ligada aquilo que apreendo do outro e vice e versa. Sendo assim, poderíamos dizer que antes de julgar o outro necessitaríamos de ter algum tipo de relação com ele, mesmo que essa seja de desidentificação. Mas se até mesmo para se desidentificar é preciso antes se relacionar, será que tal processo poderia ser motivado por aquilo que vejo no outro e, por consequência, rechaço em mim? Não que o que eu localize no outro seja diretamente formador da minha identidade, mas que, de algum modo, exponha as dinâmicas relacionais que agem sobre mim quando em contato com o outro?

Se o resultado dessa exposição não é satisfatório e identificamos o outro, em caráter de julgamento, como irreconhecível, estaríamos agindo contra o projeto de conhecimento de si próprio? Quando, no caso de Spinelli, o usuário opressor das redes sociais condena o corpo e a identidade do artista, estaria ele, o usuário, condenando a si mesmo? Seria essa uma atitude perceptível pelo lado do usuário? Se o trabalho do artista interpela de tal modo a existência de tantas pessoas, estariam elas condenando suas próprias vidas porque dedicadas em não deixá-lo viver? Ou então, contribuir para o silenciamento da existência de Spinelli seria uma forma de apaziguar aquilo que se quer vivo por parte do usuário e o mesmo não deixa viver justamente por sua condição de “eu” inseparável das normas morais?

A condenação, a acusação e a escoriação são formas rápidas de postular uma diferença ontológica entre juiz e julgado, e ainda de se expurgar o outro. A condenação torna-se o modo pelo qual estabelecemos o outro como irreconhecível ou rejeitamos algum aspecto de nós mesmos que depositamos no outro, que depois condenamos. Nesse sentido, a condenação pode contrariar o conhecimento de si, uma vez que moraliza o si-mesmo, negando qualquer coisa comum com o julgado. Embora o conhecimento de si seja certamente limitado, isso não é motivo para rechaçá-lo como projeto. A condenação tende a fazer justamente isso, expurgar e exteriorizar a nossa própria opacidade (BUTLER, 2015, p. 65).

Para contar uma outra história de performance e condenação: Indianara Siqueira¹⁸, travesti

18 Em artigo publicado na Revista Periódicus, os autores Carlos Guilherme Mace Altmayer e Denise Berruezo Portinari (2017) refletem sobre o trabalho de Indianara Siqueira e a dimensão estético-política de suas ações. De acordo com eles,



residente na cidade do Rio de Janeiro, já deixou, algumas vezes, tanto a polícia quanto a justiça carioca em dilema. Presa por estar com os seios de fora em uma manifestação, Indianara foi levada para depor na delegacia. Eis aqui o paradoxo: se o Estado determina a ordem de prisão à Indianara, ele a reconhece enquanto cidadã mulher e a enquadra na linha dos crimes de atentado ao pudor. Esse fato reconheceria a militância da travesti que luta pelos direitos da população trans. Mas, como isso não acontece, pois a transfobia é institucionalizada no Brasil, o Estado não tem o direito de prendê-la.

Por outro lado, se reconhece Indianara como homem, como em todos os casos em que a militante performou, o Estado assume sua má conduta em relação a ordem de prisão, pois homens podem andar sem camisa na rua, e revela a falha da equivocada constituição brasileira que não concede direitos iguais a homens e mulheres. A falha institucional não permite que o caso de Indianara vire um processo, pois não há jurisprudência. A lei brasileira¹⁹ não dá conta de Indianara e promove, paradoxalmente, a continuidade do seu trabalho performativo.

Diante do espectro da condenação, da lei que não reconhece o corpo trans, travesti e/ou desviante, Preciado comenta:

Conforme me aproximo da aquisição do novo documento, eu percebo consternado que o meu corpo trans não existe aos olhos da lei. Realizando o ato do idealismo político-científico, os médicos e os juizes negam a realidade do meu corpo trans a fim de continuarem a afirmar a verdade do regime binário sexual. Então existe a nação. Então o juiz existe. Então o arquivo existe. Então a carteira existe. Então o documento existe. A família existe. A lei existe. O livro existe. O centro de internação existe. A psiquiatria existe. A fronteira existe. A ciência existe. Mesmo Deus existe. Mas o meu corpo trans não existe (PRECIADO, 2017)²⁰.

Ou ainda:

Meu corpo trans não existe nos protocolos administrativos que asseguram o estatuto de cidadania. Ele não existe como encarnação da soberania masculina ejaculante na representação pornográfica, nem

Indianara teria iniciado a performance citada na Marcha das Vadias de 2012, no Rio de Janeiro, evento do qual ela era uma das organizadoras: “foram ao todo cinco ações executadas em diferentes locais e intensidades [...]. A partir do acontecido na Marcha das Vadias, Indianara começou a executar a ação de colocar os peitos para fora em outros locais públicos, como o próprio prédio onde morava. Quando via um homem entrar sem camisa ela decidia tirar a dela também” (ALTMAYER; PORTINARI, 2017, p. 303).

¹⁹ Em ocasião do evento *Stonewall 40 + o que no Brasil?*, realizado pelo CUS - Grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade, em setembro de 2010, na cidade de Salvador (BA), Keila Simpson, participante da mesa de debate intitulada “Os estudos e movimentos LGBT no Brasil pós-Stonewall”, disse: “O que me deixa feliz em ser travesti é que eu não tenho contexto, sou aquilo apenas o que os seus olhos podem ver, e que te desestabiliza” (Simpson, 2011, p. 182).

²⁰ Citação do texto *Meu corpo não existe*, de Paul B. Preciado, publicado no site Transfeminismo, em 2017.



como meta de vendas nas campanhas publicitárias das indústrias têxteis, nem como referente das segmentações arquitetônicas da cidade. Meu corpo trans não existe como variante possível e vital do humano nos livros de anatomia, nem nas representações do aparelho reprodutivo saudável dos manuais de biologia do liceu. Discurso e técnicas de representação não acreditam na existência do meu corpo trans, que é tratado como espécime pertencente a uma taxonomia da desviação que deve ser corrigido. Eles afirmam que ele só existe como corolário de uma etnografia da perversão. Eles declaram que os meus órgãos sexuais não existem, senão como déficit ou prótese. Fora da patologia, não há representação apropriada dos meus seios, da minha pele, da minha voz (PRECIADO, 2017).

No caso de Spinelli, os usuários das redes sociais reproduzem o comportamento da polícia e da justiça perante Indianara e Preciado. Todos eles querem vigiar, mas não encontram jurisprudência legal para punir. Não há crime em ser gordo e nem em se autoafirmar do gênero masculino, feminino, travesti, trans, gênero binário ou sem gênero (agênero). Como de costume, nesses casos, a solução articulada pelo aparelho de controle do social vai de encontro ao discurso manipulador, criminalizante e totalizante das ciências psis e médicas. Ou seja, patologizar esses indivíduos e, conseqüentemente, suas vivências e psiquismo é a saída encontrada pelo capital dominante para continuar a mantê-los à margem.

A “criminalização” da diferença, então, ganha status de doença e é muitas vezes nomeada como loucura, retirando do indivíduo a capacidade de responder por suas ações, necessidades, desejos e impulsos de diversas ordens. Os exemplos seguintes, destacados pelo eixo 4 do nosso quadro de análise, ilustram a argumentação aqui exposta: “que nojo credo acho que deu de internet por hoje deveriam prender quem organizou essa merda”; “tá tentando contra o pudor público deviam chamar a polícia e prender”; “recomendo internação síndrome de münchhausen”; “ae ó huahuahauhauaha pega esse câncer”.

Alguns usuários das redes sociais sugerem a intervenção da polícia e a prisão de Miro Spinelli. Outros patologizam sua vivência, citando uma síndrome e/ou um câncer. É nesse eixo que muitos argumentos opressores se misturam e evidenciam também a forte censura ao corpo gordo nu fora dos padrões de beleza promovidos pelo mercado. Os corpos desviantes sofrem constantes movimentos medicalizantes, onde a ideia de cura - largamente explorada pelas indústrias farmacêuticas e dos cosméticos, pelas redes de academias e por diversas extensões do mercado religioso de exploração da fé - é a promessa de luz no fim do túnel.

O processo de criminalização da diferença, camuflado pelo plano de medicalização ratificado pela medicina, apresenta ao corpo desviante um amplo quadro de saídas e superações (para usar uma palavra frequentemente explorada pelo terrorismo do bem-estar) de questões tão somente mapeadas



pelo próprio sistema. Voltando ao caso de Spinelli: nada parece ter sido perguntado e/ou averiguado e, mesmo assim, o diagnóstico surge como resposta a uma pergunta que não foi feita.

As sugestões são diversas: de tratamentos derivados da reeducação alimentar e dietas miraculosas a intervenções cirúrgicas sérias, como, por exemplo, a cirurgia bariátrica. O sistema parece ter resolução para tudo. Mas não enxerga que é, ele mesmo, o inventor dos “problemas” que busca resolver. Dando fim aos “problemas”, o sistema (re)afirma seu real plano de controle e monitoramento dos corpos. Ou seja, o de dar fim às pessoas.

Spinelli é transgordurante e não vê esse fato como um problema, porque “o corpo gordo não é um estado provisório, um momento de passagem, [...] ele não precisa ser ultrapassado e nem superado” (RISCADO, 2015, p. 8). A gordura é parte edificante da narrativa de seu trabalho continuado enquanto performer, fazendo confluir arte e vida, ética e estética. Se há um problema com a gordura, ele está no outro que não a tolera e, por isso, diminui a existência de quem escapa, ao menos provisoriamente, do contexto biopolítico em que se almeja

uma existência asséptica, indolor, prolongada ao máximo, onde até os prazeres são controlados e artificializados: café sem cafeína, cerveja sem álcool, sexo sem sexo, guerra sem baixa, política sem política (PELBART, 2007, p. 61).

Em contrafluxo ao contexto biopolítico mencionado, Spinelli é a gordura que não sai. Seu trabalho em performance mais se assemelha àquela sensação de limpar as mãos com um guardanapo ruim depois de comer uma batata frita no bar. Após muitas folhas, as mãos continuam sujas e o cheiro de fritura permanece. O trabalho incomoda, questiona o corpo, pois começa nele e para ele retorna. Parece mais lúcido ter as mãos sujas, não recusar o prazer ou higienizar o desejo. Nas palavras de Miro Spinelli:

Ao pensar a representação do corpo gordo, nos deparamos rapidamente com dois paradigmas distintos. O primeiro remete a imagens difusas de pinturas renascentistas, quadros que não sabemos nomear, mas que retratam uma mulher gorda nua, deitada em um divã. Nutridora e materna, é possivelmente um dos ápices da feminilidade dócil e domesticada. Mulheres de quadris largos estão mais aptas a parir, diz a sabedoria popular. Do outro lado, temos o corpo gordo preso em roupas largas, guardando sob sua camada adiposa e espessa as dores de não expressar pela carne os desejos que vêm dela mesma. Por cima do corpo e por baixo das roupas, há uma infinidade de monstrinhos que ninguém quer ver: pelos, espinhas e furúnculos cobertos por um sebo oleoso [...]. Nós resolvemos não mais nos cobrir, nós escolhemos desejar. Partimos dos nossos corpos e retornamos sempre a eles. Nesta performance usamos de catalisadores simples para fazer brotar nossos desejos e pisotear junto com a gordura vegetal que



escorreu a culpa que carregamos junto com o peso da nossa massa corporal (SPINELLI; NOLASCO, 2014).

Sua imagem é tão provocadora que desperta, nos meios e espaços mais inusitados, discussões a respeito do que é arte, o valor da arte e a relação da arte com a academia, com a formação de novos artistas: “que porra é essa isso não é arte”; “utilizam o campus de uma universidade pública para este tipo de intervenção artística que em nada tende a agregar apenas banalizar”; “qual a necessidade disso em termos acadêmicos”; “é pra isso que eu pago impostos”; “boa tarde isso não é arte, é doença mental demais e desafio alguém a me dizer por que isso é bonito”; “essa galera aí consegue ser tão supérflua que passa conceitos errados e deixa a arte mal vista”; “e pior dentro da academia que aceita constrói e forma cada vez mais idiotas”; “isso não é arte isso é lixo”; “olha também sério que meus impostos são usados pra criar essa bosta”; “o que esse jovem vai aprender com isso”.

Os comentários destacados acima refletem o descompromisso dos usuários das redes sociais em relação às questões da arte e da própria história da arte, que parecem julgar conhecer e dominar. O conservadorismo das opiniões e posturas é nítido, além do subentendido plano de elitização e aburguesamento das manifestações artísticas. Para falar em performance, os usuários ignoraram dados de sua especificidade enquanto movimento artístico e meio pelo qual se questionam justamente os limites entre arte e não arte, arte e vida, pessoal e político.

Os usuários também desconsideraram o evento em que a performance foi realizada, banalizando o contexto social e político do nosso país com relação ao tratamento das populações marginalizadas. Repito: a imagem de Spinelli é tão provocadora que inibe a curiosidade dos opressores sobre seu projeto e revela o ódio e o preconceito que está por trás desses sujeitos. Spinelli complica o social e a recepção negativa de seu trabalho é a prova viva da necessidade, eficiência, contundência e continuidade de suas propostas performáticas. Cada ação do projeto *Gordura Trans* é um chamado, uma convocação por tomadas de posição imediatas - no aqui e agora - mesmo que virtual.

Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural. [...] Nesse sentido, as performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance (GLUSBERG, 2009, p. 72).

Um dado curioso é perceber a preocupação de alguns usuários com relação ao



(des)embelezamento da arte e sua suposta condição de maldita. Querer guardar a arte para si ou para determinado segmento estético é o que não faz a performance quando se utiliza da rua, do espaço público e da materialidade do corpo na proposição de novos deslocamentos para o olhar cotidiano e acostumado. Do luxo ao lixo, o corpo em fluxo performativo é um dispositivo (conjunto heterogêneo) detonador de subjetividades outras que desestabilizam os sujeitos que não se permitem ultrapassar o conhecido, habitual e tradicionalmente imposto. Ao rejeitarem o chamado da performance e exprimirem suas ideias e opiniões, esses usuários, mesmo sem se dar conta, alertam a sociedade para a potência denunciativa do projeto de Spinelli.

Isso quer dizer que, ao manipular signos, sentidos (e também sentimentos?) tidos como desviantes, Spinelli produz conhecimento, gera significados. Seu trabalho se elabora ao desenvolver-se no próprio fazimento dos seus programas performativos. Sua denúncia é clara e conta com a ajuda do próprio denunciado para se propagar. É nesse momento que o sistema se autoboicota e o planejamento de uma performance se configura como estratégia política de sobrevivência e produção em arte. Ao manipular determinadas convenções sociais, a performance indaga o enunciado dominante e a pergunta, como dito anteriormente, volta como resposta-pergunta: isso não é arte?

Assim, podemos ver a verdadeira natureza da performance: a de sonho, a de um processo onírico que supera a experiência imediata e envolve em suas brumas as ações concretas. Em suma, a performance é uma realização de desejos. Dessa forma, a performance não tenta fazer arte; é arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e mais importante, com o tempo desse corpo (GLUSBERG, 2009, p. 110).

A passagem extraída de Glusberg (2009) é generalista, pois não considera outras naturezas possíveis de trabalhos em performance. Como é sabido, nem sempre uma ação performativa precisa necessariamente ser a realização de um desejo ou partir do corpo de um artista. Uma performance pode se programar, por exemplo, para ser a negação de um desejo. Mesmo assim, considera-se relevante sua utilização tendo em vista que definir o campo da performance já seria, por si só, um falso problema. Essa indefinição de campo, essa abertura de perspectiva é o que faz da performance uma fonte inesgotável de produção de conhecimento, de saber/prazer. O que interessa na passagem é a afirmação de que a performance é arte justamente por não tentar ser. E é essa não tentativa, esse não ser, que a configura como sempre sendo, em fluxo e em constante transformação.

Além disso, Glusberg (2009) destaca o tempo do corpo do artista performático como uma característica do trabalho em performance. Aqui, entende-se o tempo não só como uma espécie de



marcador temporal e histórico, mas também como dado que localiza contextos sociais, políticos, subjetivos e lugares de fala. O tempo de um corpo é uma informação específica que diz respeito às singularidades constituintes de sua formação e interação com o meio onde vive.

Se a academia forma ou deixa de formar idiotas, a afirmação só seria válida se nos despuséssemos a refletir sobre a palavra idiota, seus significados e possíveis desdobramentos. Se ser idiota é dialogar com o seu próprio tempo, olhando o presente a partir do presente, do passado e sem cair no erro de idealizar um futuro menos aterrorizante, quero ficar ao lado de Spinelli e cada vez mais íntimo de seu projeto artístico e político. Prefiro ser um idiota do meu tempo, que se permite outras temporalidades, do que um intelectual que parece não ver a escuridão que nos cerca. *Gordura Trans* me auxilia a estranhar a História e - nesse estranhamento - seguir em arte.

Referências

- ALTMAYER, Guilherme Mace; PORTINARI, Denise Berruezo. As ações estético-políticas de enfrentamento direto de Indianara Siqueira, pessoa normal de peito e pau. *Periódicus*, n.7, v.1, maio-out, 2017.
- BENTO, Berenice. *Feminismos e o mito da sororidade: entrevista especial com Berenice Bento*. Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: <<https://bit.ly/2Dfwp0S>>. Acesso em 16 ago 2018.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. *Revista Sala Preta* #8. São Paulo: Revista do PPG em Artes Cênicas - ECA - USP, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME* #4. Campinas: Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatrais da UNICAMP, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Artes, 2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- GREGORY, Naina Sinha. *The Effects of Bariatric Surgery on Bone Metabolism*. Elsevier Inc., New York, 2016.
- GRUPO GAY DA BAHIA (GGB). *Relatório 2016 – Assassinatos de LGBT no Brasil*. Disponível em: <<https://bit.ly/2pmXox2>>. Acesso em 14 fev 2018.
- IVEZAJ, Valentina; SAULES, Karen K & SCHUH, Leslie M. New-Onset Substance Use Disorder After Gastric Bypass Surgery: Rates and Associated Characteristics. *Springer Science+Business Media*, New York, 2014.
- MADURA, James A. & DIBAI, John K. Quick fix or long-term cure? Pros and cons of bariatric surgery. *F1000 REPORTS Medicine*, 2012.
- MALECKAS, Almantas; GUDAITYTĖ, Rita; PETEREITA, Ruta; VENCLAUSKAS, Linas & VELIČKIENĖ, Dzilda. *Weight regain after gastric bypass: etiology and treatment options*. Gland Surg, 2016.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Revista Sala Preta* #7. São Paulo: Revista do PPG em Artes Cênicas - ECA - USP, 2007.



PRECIADO, Paul B. *Meu corpo não existe*. Disponível em: <<https://bit.ly/2T6YQ6M>>. Acesso em 16 ago 2018.

RISCADO, Caio. Engordurando Fronteiras: dez instantes a partir do projeto de performance *A Natureza da Vida*, de Fernanda Magalhães. *Revista Performatus* #14, ano 3, julho 2015.

SIMPSON, Keila. Os estudos e movimentos LGBT no Brasil pós-Stonewall. In: COLLING, Leandro (org). *Stonewall 40 + o que no Brasil?*. Salvador: EDUFBA, 2011.

SOARES, Carmem Lúcia. Escultura da carne: o bem-estar e as pedagogias totalitárias do corpo. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Para uma vida não fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SPINELLI, Miro; NOLASCO, Ricardo. *Culpas, excessos, regulações e incômodos*. Disponível em: <<https://bit.ly/2z4UGnv>>. Acesso em 16 ago 2018.

Anexo

Gordura Trans

projeto serial de Miro Spinelli

Performances

- *gordura trans* #1: “Independência: quem troca?”, Curitiba, PR, 2014, em parceria com Fernanda Magalhães e Ricardo Nolasco. Material utilizado: óleo de soja.

- *gordura trans* #2: “Arremate”, Museu Guido Viaro, Curitiba, PR, 2014, com Ricardo Nolasco. Material utilizado: gordura vegetal.

- *gordura trans* #3 / *gordura localizada* #1: “II Seminário Internacional Desfazendo Gênero”, UFBA, Salvador, BA, 2015. Material utilizado: óleo de dendê.

- *gordura trans* #4 / *gordura saturada* #1: exposição “Depois do Futuro”, curadoria de Daniela Labra, EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Obra de caráter expositivo composta por dois quadros com registros da performance *gordura trans* #3 / *gordura localizada* #1.

- *gordura trans* #5 / *gordura localizada* #2: “Degeneradas 2”, SESC Santana, São Paulo, SP, 2016. Material utilizado: graxa azul.

- *gordura trans* #6: exposição “Depois do Futuro”, curadoria de Daniela Labra, EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Material utilizado: manteiga.

- *gordura trans* #7: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Material utilizado: manteiga.

- *gordura trans* #8 / *gordura saturada* #2: “Esforços #1 – mostra de performances”, curadoria de Caio Riscado e Lucas Canavarro, Olho da Rua, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Instalação composta por vestígios em papel da performance *gordura trans* #7 e manteiga.

- *gordura trans* #9 / *gordura saturada* #3: *Revista Concinnitas*, 2016. Ensaio visual para a Revista Concinnitas. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25924> – último acesso em 15/05/2017.

- *gordura trans* #10 / *gordura localizada* #3: “Trans*studies: an International Transdisciplinary Conference on Gender, Embodiment and Sexuality”, The University of Arizona, Arizona, EUA, 2016, com Daniel Chávez. Material utilizado: banha e spray culinário “PAM”.

- *gordura trans* #11 / *gordura localizada* #4: “LiVEART.US – Transformations”, curadoria de Hector Canonge, Queens Museum, NYC, EUA, 2016. Material utilizado: manteiga de amendoim.



- *gordura trans* #12: exposição “My body is a cage”, curadoria de Raphael Fonseca, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, RJ, 2016. Material utilizado: chantilly caseiro.
- *gordura trans* #13 / *gordura localizada* #5: “Seminário Políticas Culturais, Diversidade e Direitos”, curadoria de Jan Moura, SESC Arsenal, Cuiabá, MT, 2017. Material utilizado: óleo de soja e óleo de babaçu.
- *gordura trans* #14: “Mostra todos os gêneros”, Itaú Cultural, São Paulo, SP, 2017. Material utilizado: maionese.
- *gordura trans* #16 / *gordura localizada* #6 / *gordura saturada* #4: “Frestas – Trienal de Artes de Sorocaba”, curadoria de Daniela Labra, Sorocaba, SP, 2017, com Jota Mombaça, Jup do Bairro, Lucas Moraes e o fotógrafo Francisco Costa. Material utilizado: sebo bovino.
- *gordura trans* #17 / *gordura localizada* #7: “Como ser uma máquina de guerra com lágrimas nos olhos? #1”, curadoria de Daniel Lourenço e Jota Mombaça, Roundabout.lx, Lisboa, 2017. Material utilizado: azeite de oliva e dendê.

Para mais informações e imagens: <https://www.mirospinelli.com/gordura-trans-trans-fat>

