

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Gilberto Alves Junior Leal

**Tensão entre Cristianismo e Arte em Ventura Profana:
uma abordagem teológica indecente**

Porto Alegre

2021

Gilberto Alves Junior Leal

**Tensão entre Cristianismo e Arte em Ventura Profana:
uma abordagem teológica indecente**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Veras.

Porto Alegre

2021

A banca examinadora, reunida para avaliação em 24 de maio de 2021
foi constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Eduardo Veras (orientador)

Prof^a Dr^a Daniela Pinheiro Machado Kern

Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa

CIP - Catalogação na Publicação

Leal, Gilberto Alves Junior
Tensão entre Cristianismo e Arte em Ventura
Profana: uma abordagem teológica indecente / Gilberto
Alves Junior Leal. -- 2021.
161 f.
Orientador: Eduardo Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2021.

1. Ventura Profana. 2. Teoria Queer. 3. Teologia da
Libertação. 4. Arte Contemporânea. 5. História da
Arte. I. Veras, Eduardo, orient. II. Título.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso analisa a obra de Ventura Profana para debater nela uma tensão entre cristianismo e arte. A bricolagem foi utilizada como método de pesquisa, com inspiração na noção de gambiarra. Também foi realizada uma análise crítica de entrevistas, que de certa forma correspondem à própria obra performática da artista. Tendo como ponto de partida e prioridade o olhar/escuta da obra, optei por elaborar uma abordagem interdisciplinar articulando referenciais teórico-metodológicos da História e Crítica de Arte, Psicanálise, Antropologia e Teologia – com ênfase para a Teologia da Libertação, a Teologia Negra de James H. Cone e a Teologia Indecente de Marcella Althaus-Reid, além do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro e a noção de *Levantes* de Georges Didi-Huberman e Judith Butler. Esta abordagem foi aplicada na análise do videoclipe da música *Eu não vou morrer*, em diálogo com outras obras da artista, em particular a série de colagens *Sonda*. Sem pretensão de univocidade, foi possível concluir que no trabalho da artista a aparente tensão entre cristianismo e arte, na realidade, trata de tensões entre formas diferentes de cristianismo que fazem uso da arte para apresentar suas posições divergentes. Assim, busco trazer uma contribuição para a fortuna crítica de Ventura Profana, aproximando a partir de seu trabalho referenciais teórico-metodológicos incomuns à História da Arte em uma abordagem teológica indecente.

Palavras-Chave: Ventura Profana. Teoria Queer. Teologia da Libertação. Arte Contemporânea. História da Arte.

ABSTRACT

This final term paper analyzes the work of Ventura Profana to debate in it a tension between Christianity and Art. Bricolage was used as a research method, with inspiration on the notion of gambiarra. It was also employed critical analysis of interviews, which correspond to the artist's performances. With the sight/listening of the artwork as a starting point, I opted to elaborate an interdisciplinary approach articulating references from Art History, Psychoanalysis, Anthropology, and Theology - with emphasis on the Latin American Theology of Liberation, James H. Cone's Black Theology of Liberation, and Marcella Althaus-Reid's Indecent Theology, in addition to Viveiros de Castro's Amerindian Perspectivism, and Didi-Huberman's and Judith Butler's notion of Uprisings. This approach was applied in the analysis of the video clip of the song *Eu não vou morrer*, in dialog with other artworks of the artist, in particular the *Sonda* collage series. Without the pretension of univocity, it was concluded that in the work of the artist the apparent tension between Christianity and Art actually seems to be a tension between different forms of Christianity which make use of art to present its divergent positions. Hence, I seek to contribute to the critical fortune of Ventura Profana, bringing uncommon theoretical and methodological references together in a theological indecent approach to Art History.

Keywords: Ventura Profana. Queer Theory. Theology of Liberation. Contemporary art. Art History.

*Minha teologia nada tem a ver com teologia.
É vício.
Há muito que deveria ter abandonado este nome.
E dizer só poesia, ficção.
Descansem os que têm certezas.
Não entro no seu mundo e nem desejo entrar.
Jardins de concreto me causam medo.
Prefiro a sombra dos bosques
e o fundo dos mares,
lugares onde se sonha...
Ali moram os mistérios
e o meu corpo fica fascinado.
Rubem Alves (2012 p. 30)*

*Na eucaristia, podemos comer Deus. Ele passa pelo nosso
corpo. Ele se torna um com o nosso corpo. Então Deus
se transforma em caos: o cheiro do nosso corpo quando
fazemos amor, nossos fluidos e excreções, o enrijecer
de nossos músculos, a ereção dos nossos mamilos.
Marcella Althaus-Reid (2002, p. 92)*

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	8
1.1 COSTURAS INTERDISCIPLINARES A PARTIR DE HANS BELTING.....	14
1.2 GAMBIARRAS METODOLÓGICAS	23
2. UMA ABORDAGEM TEOLÓGICA INDECENTE	30
2.1 TEOLOGIA É TRETA	30
2.2 FUNDAMENTALISTAS E LIBERAIS: CONTEXTO DO NEOPENTECOSTALISMO	32
2.3 A GENEALOGIA DO “SENHOR” INIMIGO DE VENTURA PROFANA.	35
2.4 ARTE E CRISTIANISMO, UMA HISTÓRIA DE GUERRAS TEOLÓGICAS	38
2.5 AS TEOLOGIAS DA LIBERTAÇÃO	46
2.5.1 <i>Teologia da Libertação Latino-americana</i>	48
2.5.2 <i>Teologia Negra</i>	53
2.5.3 <i>Teologia Indecente</i>	60
2.6 TEOLOGIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O “FAZER”	77
2.7 LEVANTES DE GEORGES DIDI-HUBERMAN: O “AGIR”	81
2.8 UMA ABORDAGEM TEOLÓGICA INDECENTE PARA HISTÓRIA E CRÍTICA DE ARTE	85
3. VENTURA PROFANA	90
3.1 EU NÃO VOU MORRER	100
3.2 A AMBIGUIDADE DA MÚSICA TRAVESTI	108
3.3 PARTE A – INTRODUÇÃO: SONHOS E VISÕES.	111
3.4 PARTE B - POEMA	122
3.5 PARTES C – F: EU NÃO VOU MORRER.....	138
4. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	152
5. REFERÊNCIAS.....	156

1. APRESENTAÇÃO

O que é isso? Essa foi a primeira pergunta que me veio à mente ao me deparar com o trabalho da artista visual Ventura Profana.

Em uma aula na disciplina História da Arte no Brasil IV, o professor apresentou à turma uma lista com 20 artistas, entre os quais deveríamos escolher um para realizar uma entrevista que apresentaríamos como trabalho final. Não era qualquer lista, veja bem. Era um editorial do site da produtora SP-Arte, que desde 2005 realiza o Festival Internacional de Arte de São Paulo, o principal evento do mercado de arte no Brasil, reunindo galerias de arte e design, editoras, revistas, museus e instituições em uma grande exibição na qual o foco é apresentar as “tendências no mercado das artes visuais, fortalecendo a economia criativa do país” (SOBRE - SP-Arte, 2020). No editorial, realizado no início do ano, período pré-pandemia de COVID-19, a SP-Arte já anunciava: “2020 traz consigo o nascimento de uma nova década. Não que estejamos lá muito esperançosos com o futuro, mas é preciso manter a arte como um farol para seguirmos em frente – principalmente aquela que está se produzindo agora, a partir das contingências do presente”. E assim, o editorial apresenta 20 artistas escolhidos por especialistas, todos eles curadores. Na sala de aula escura, úmida e quente, verão porto-alegrense, naquela que seria uma de nossas últimas aulas presenciais de 2020, toda luz vinha do projetor que exibia o site da SP-Arte. O professor passou pela lista, artista por artista. Chegando em Ventura Profana, a descrição me chamou atenção:

Ventura Profana (Salvador, 1993) é compositora, escritora e artista visual. Doutrinada em templos batistas, a artista também se apresenta como pastora missionária e cantora evangelista, que profetiza a multiplicação e abundância da vida negra e travesti. Suas releituras de narrativas bíblicas, que foram historicamente apropriadas por projetos políticos de embranquecimento populacional e concentração de poder, questionam as implicações do deuteronomismo no Brasil através da difusão das igrejas neopentecostais. (20 ARTISTAS... 2020)¹

¹ Ventura Profana (Bahia, 1993) iniciou sua trajetória no ano de 2016 com o lançamento do livro *A Cor de Catu* e logo obteve reconhecimento no sistema das artes. Em 2019, foi residente no Programa Bolsa Pampulha. Em 2020 participou do IMS convida, do Instituto Moreira Salles, com a série de colagens *Sonda*, que foi capa da Revista ZUM. Foi indicada ao Prêmio PIPA 2020 e 2021.

O que é isso? Eu me perguntei, olhando para a imagem de duas obras que apareciam junto à descrição. Imediatamente levantei a mão e disse: “Eu quero ficar com essa artista, professor!” A decisão de entrevistá-la se devia ao meu interesse pelo tema do seu trabalho. Mas o estranhamento ainda era a melhor forma de definir o impacto do seu trabalho sobre mim – como qualquer obra de arte relevante no seu tempo.

O que é isso? A primeira resposta era óbvia: aquilo era arte. Só porque estava lá, nessa lista do SP-Arte, apresentada pelo professor de História da Arte, era arte? O estranhamento se intensificava à medida em que eu percebia que a primeira colagem que se apresentava continha imagens que me eram muito familiares desde a infância, mas arranjadas de modo a dizer outra coisa. Algo que eu não sabia o que era.



Ventura Profana. Falo, 2019. Colagem digital.

Uma colagem com figuras antropomórficas masculinas com os braços estendidos sobre outra figura ajoelhada; flores; uma escultura de mármore; figuras deitados de bruços à esquerda; mais homens de terno, estes sentados e sob seus pés, figuras

cabisbaixas sentadas no chão. No centro, outra figura, ajoelhada com os braços abertos com uma camiseta onde se lê “Jesus transforma”. Mais homens com braços estendidos sobre outra figura ajoelhada de terno. Uma faixa de tecido onde se lê “Pare de Sofrer. Trabalho Especial...” e um símbolo que sugere uma pomba dentro de um coração. Por toda a imagem manchas vermelhas.

Numa segunda camada de interpretação, confronto a (in)familiaridade das imagens que compõem a colagem com minha própria história. Assim como a artista, eu também fui criado em uma família evangélica na periferia e também me oponho às práticas cristãs coloniais e ao conservadorismo religioso de algumas igrejas. Assim, de memória, percebo claramente que na parte de cima da imagem trata-se de uma igreja pentecostal – a inscrição na parede “SE DEUS É POR NÓS, QUEM SERÁ CONTRA NÓS?” e a pintura mural de uma paisagem idílica remetem a diferentes igrejas desse tipo nas quais eu já estive – em um ritual de consagração do homem ajoelhado, que depois desta oração passará a receber algum título, de diácono, presbítero ou pastor. A escultura é o David de Michelangelo, claro, com toda a sua tradição (europeia) de significados. Os senhores sentados são pastores ou presbíteros, que nas igrejas pentecostais geralmente sentam-se no palco e não junto com os irmãos na nave da igreja. Sob seus pés e à esquerda, há um grupo de presidiários, “quase todos pretos de tão pobres” – imagens do massacre do Carandiru, o que explica o vermelho do sangue por toda a imagem. Na parte de baixo, o logotipo da Igreja Universal do Reino de Deus, uma igreja neopentecostal, e seu slogan “Pare de sofrer”, mas a faixa de pano está rasgada na composição. Ao centro, o corpo da artista. Daí o estranhamento aumenta: o que será isso? A relação entre os líderes religiosos, todos eles homens, em contraposição aos presos massacrados parece clara quando nos lembramos da atuação da bancada evangélica, aliada às bancadas do boi e da bala no congresso nacional. O título da obra, *Falo*, talvez ajude a explicar a posição do Davi, com seu órgão genital à frente, como um símbolo do forte patriarcalismo presente na história da arte e na religião cristã. Mas os pastores ao centro da imagem estão olhando diretamente para a bunda da figura central, que é uma foto da própria artista, com uma roupa que eles certamente considerariam indecente. Um desses pastores, o que está mais perto dela, até sorri. A palavra “falo” é substantivo, mas também é verbo.

O que é isso? A figura da própria artista, inserida como uma chave hermenêutica no centro da imagem e sobre as outras causa um deslocamento de sentido, um estranhamento que faz a imagem fugir de uma interpretação fácil. Talvez a pergunta estivesse errada. Talvez a correta fosse: como posso explicar o que isso significa? Ou ainda: o que ela está querendo dizer com isso? De fato, Panofsky pressupõe que o conhecimento bíblico é absolutamente necessário para um historiador da arte (PANOFSKY, 2014 p. 59, p. 62). Como qualquer cristão, eu estudei a Bíblia a vida inteira. Mas apesar do tema familiar, ao ver o trabalho de Ventura Profana, o estranhamento permanecia e se intensificava.

Mais tarde, durante o recesso pandêmico, o professor Igor Simões compartilhou no seu perfil no Facebook o álbum musical da artista, que acabara de ser lançado: *Traquejos pentecostais para matar o senhor*. Eu parei para ouvir com total atenção, sem nenhuma atividade paralela, como quem lê um livro. Aquela experiência foi uma revelação para mim. Eu não sabia explicar o que era aquele impacto. A colagem minuciosa de hinos evangélicos de muitas fontes e décadas diferentes para trazer uma mensagem, uma profecia que em nada se assemelhava ao que suas fontes diziam me causava um estranhamento que agora se apresentava como regozijo. Ao procurar outras obras da artista, me deparei com suas performances, inclusive a *live* de lançamento daquele mesmo álbum. Novamente, minha memória de infância foi ativada de imediato. Suas performances tinham a exata forma de um culto em uma igreja pentecostal. Uma pessoa à frente cantando uma música, muito apaixonada, falando alto um discurso que utiliza a repetição como recurso retórico, citando trechos bíblicos de memória e usando expressões típicas do vocabulário evangélico enquanto no público ouvem-se gritos de “Glória!” e “Aleluia!”. Mas, novamente, o estranhamento: a música não era um hino erudito do século XIX como se ouviria em uma igreja reformada tradicional, nem tampouco um forró, como se ouviria numa igreja pentecostal na periferia. Era música eletrônica – nunca em toda a minha vida eu estive em uma igreja em que se ouvisse música eletrônica no culto. Nunca. A música eletrônica tocada nas festas em casas noturnas é muito indecente para entrar na igreja, mesmo nas mais modernas. O fato da pastora ser travesti me causava um estranhamento até menor do que aquele estético musical litúrgico: eu mesmo sou membro de uma igreja inclusiva (Igreja Episcopal Anglicana do Brasil), na qual pessoas LGBTQIA+ são aceitas e amadas como são, como nossas irmãs. Também conheço há algum tempo igrejas como

a Comunidade Metropolitana na qual Alexya Salvador, uma mulher trans, é pastora, com bastante notoriedade. Mas música eletrônica? Aquela que o DJ toca em uma festa? Em um contexto litúrgico? Com esse jeito indecente? E ainda com uma linguagem pentecostal? O que é isso?

Alguém poderia levantar a possibilidade de que ela não fosse realmente cristã de nenhum modo, muito pelo contrário, que, ao se identificar como “pastora missionária e cantora evangelista”, Ventura Profana estivesse apenas debochando do cristianismo como um todo. Depois de ver/ouvir seus trabalhos e entrevistas, não é esse o meu entendimento. Em primeiro lugar, porque suas performances são semelhantes a cultos evangélicos – na forma e no conteúdo, em uma análise mais técnica, mas também no modo como elas me *afetam*. Tomo esse circuito de afetos como um efeito emocional que testifica materialmente sobre essa semelhança, ainda que subjetivo.

O fato da artista ser travesti, defender questões relacionadas à negritude, ecologia, colonialismo, gênero/sexualidade e citar elementos de religiões afro-brasileiras não é incompatível com uma forma de cristianismo. Muito pelo contrário. A questão é: que cristianismo é esse? Tratarei disso nos capítulos sobre as teologias da libertação, negra e queer, e de forma mais detida na análise de seu trabalho.

O fato dela tomar como inimigo o “senhor” que ela identifica com uma forma ultra-conservadora de cristianismo – podendo usar, aqui sim, o deboche – tampouco a coloca numa posição contrária ao cristianismo como um todo. Isso também ficará mais claro no decorrer deste trabalho.

Por hora, me parece útil citar que ela mesma se declara cristã e diz que tem uma relação ambígua em relação à igreja, que não é nem mais nem menos violenta que a esfera não-religiosa do mundo:

Mona, sou uma boneca de berço evangélico, como dizem. [...] Tudo que sou está fundamentado, justificado e alicerçado ao evangelho, portanto não só minha infância foi moldada na fé em Cristo como todas as minhas experiências são plasmadas diante de uma visão, de um lar, de uma cosmogonia cristã. [...] Fui muito feliz na igreja, também muito ferida. E sinto que isso se repete também em relação ao mundo. Diz-se “mundo” ou “secular” aquilo que não é igreja, ou que não está em Cristo. Muitas feridas, mas muita graça. (VENTURA... 2021b)

Ela deixa claro em diversos momentos que a maior fonte para seu trabalho é a Bíblia, que sua música é adoração a Deus(a) e que se identifica com o sofrimento e a luta por libertação que lê na mensagem de Cristo:

Eu sou Cristo. Está em mim o castigo que traz paz à branquitude. [...] Quando revelo-me Cristo, insistem em matar-me, conduzem-me aos açoites à Gólgota. [...] Evangelho significa boas novas, conseqüentemente evangelizar é anunciar, espalhar notícias de tempos vitoriosamente vívidos, abundantes, verdejantes, novas de salvação, num contexto onde a lei é a condenação. [...] Dedicar-me ao estudo bíblico ferrenho tem sido meu maior prazer, fonte inesgotável de inspiração. (VENTURA... 2021b)

Eu canto em adoração à Deusa Travesti: “eu não vou morrer”. Esta performance é, acima de tudo, um clamor por socorro, justiça e restituição: parem de nos matar!!! É um resgate de vestígios de uma educação evangélica, criando um paralelo entre o genocídio à TLGBs e a crucificação de Cristo. (VENTURA... 2020)

Além disso, me parece relevante o fato de que a ironia como princípio cômico, compreendido a partir do conceito de dessacralização na carnavalização de Bakhtin (1999) implicaria na interpretação de sua travestilidade como uma prática associada à linguagem do bufão, do bobo, da palhaçada. Isso me parece uma forma de discriminação a respeito da qual a própria artista responde, no lançamento do seu Álbum, *Traquejos pentecostais para matar o senhor*:

“Monas... Não é brincadeira não... Quem acha que é brincadeira... Quem acha que ‘ai, elas estão de palhaçada’... Travesti não está aqui de palhaçada... Entendeu? Essa é a real! Se você acha que travesti está aqui para te fazer rir... Se vocês acham que travesti está aqui só para entreter, vocês estão muito enganados! Travesti está aqui para batalhar! Para disputar lugares de poder! Para disputar lugares de honra! Para disputar lugares de glória!” (TRAQUEJOS...2021)

É claro que há em seu trabalho uma tensão, um tipo de disputa contra alguma forma de cristianismo. Mas não na chave do deboche generalizado. Como veremos mais adiante, não há nenhuma forma de cristianismo que não possa ser determinada a partir da negação de outra forma de cristianismo. A apologética – a defesa de uma teologia em contraposição a outra – é a forma mais tradicional de fazer teológico.

No entanto, o referencial teórico-metodológico de uma História da Arte eurocêntrica e patriarcal – que privilegia e categoriza como mestres quase exclusivamente homens brancos, que negou sistematicamente o estatuto de arte para os artefatos dos povos negros e aborígenes, classificando-os como primitivos e ingênuos, que dividiu a história em estilos a partir de referenciais exclusivos do norte-atlântico – me parecia tão inadequado como abordagem para pensar sobre a arte de uma jovem artista pastora missionária cantora evangelista baiana negra travesti quanto seria inadequado utilizar a teologia tradicional do norte-atlântico, excludente, racista, patriarcal,

dogmática, fundamentalista e colonizadora para explicar o que ela faz e diz em termos litúrgicos e teológicos.

1.1 Costuras interdisciplinares a partir de Hans Belting

Esse questionamento da história da arte canônica foi realizado por Hans Belting ao longo de duas décadas, entre 1983-2003, indicando a necessidade de uma “história das imagens” que possa incluir em seu pensamento as produções pré e pós-artísticas. Ao indicar “o fim da história da arte”, o medievalista alemão não se refere a uma extinção da disciplina ou da produção artística, mas reconhece uma mudança substancial tanto na história como na arte, que faz com que determinada forma de narrativa chegue ao fim de sua relevância, mas não o tema dessa narrativa. Aquela história da arte havia escolhido certas imagens em detrimento de outras, formando uma narrativa que privilegiava a visão ocidental como superior a todas as outras. Questionando a relevância dos métodos de Wölfflin e Panofsky na análise da arte contemporânea, Belting aproxima a história da arte da história das ideias enquanto expande o alcance dos objetos com os quais um historiador da arte pode lidar. (AMARO, 2009)

É bastante relevante para o interesse desta pesquisa o fato de que Belting se dedicou com muita profundidade à história das imagens devocionais, das imagens sagradas produzidas no ocidente cristão desde a antiguidade até o início da idade moderna (ou seja, até o início da noção de “arte”), particularmente no livro *Semelhança e presença*, analisando como as imagens religiosas conviviam com obras de arte sem estar necessariamente ligadas a esse conceito (BELTING, 2010). Enquanto os cristãos protestantes burgueses destruíam as imagens religiosas, as obras de arte ganhavam cada vez mais importância na cultura europeia. No entanto, para Belting, assim como existiu um “antes” da história da arte, também pode existir um “depois”. Quem sabe nesse “depois”, em que se configura a arte contemporânea, uma obra possa ser ao mesmo tempo artística e devocional? Para além dos significados estéticos, podemos também olhar para os contextos políticos, religiosos, sociológicos e culturais em que as obras foram produzidas? A abordagem de Belting em *Semelhança e presença* pode nos ser muito útil aqui:

Meu livro não “explica” as imagens e nem pretende mostrar que elas se expliquem a si mesmas. Ao contrário, tem como base a convicção de que revelam melhor seu significado por meio do uso que lhes é dado. Trato aqui, portanto, das pessoas e suas crenças, superstições, esperanças e temores ao lidar com as imagens. (BELTING, 2010, p. XXIV).

A partir daí, podemos ver a obra de Ventura Profana e fazer as perguntas que Belting propõe. Qual é a função da sua obra? Qual é o seu valor de uso? Essa função tem desdobramentos apenas estéticos ou também políticos, econômicos e teológicos? Em que contexto social ela é produzida? Como podemos elaborar um pensamento, com rigor e complexidade, sem preconceitos teóricos, sobre a fé travesti que compõe o tema principal de sua obra? Como podemos entender seus medos e suas esperanças? Que referenciais teórico-metodológicos podem nos ajudar a responder essas perguntas?

Essas e outras questões suscitadas pelo trabalho de Ventura Profana apontam para a possibilidade de trabalharmos com referenciais teóricos que estão para além da História da Arte tradicional. O próprio Belting descreve essa como uma das possíveis saídas para a crise, ao descrever sua nova ciência da imagem, alternativa teórico-metodológica à história da arte canônica: “A ciência da imagem, enquanto ciência da cultura é, por excelência, um projeto interdisciplinar cujas perguntas não podem ser respondidas por nenhuma disciplina individual” (BELTING, 2007, p. 12 apud HEILMAIR, 2019, p. 28). Ao se referir ao trabalho de artistas que utilizam multimídias – caso específico de Ventura Profana –, Belting defende uma abordagem interdisciplinar, uma vez que “a existência simultânea das mídias e da arte obriga justamente ao diálogo” entre a História da Arte e outras disciplinas que tratam da interpretação e análise de imagens (BELTING, 2012 p. 283).

Obviamente, a interdisciplinaridade como abordagem em História da Arte é uma escolha pessoal entre várias abordagens teórico-metodológicas que seriam possíveis, o que não pressupõe nesta escolha que as outras seriam necessariamente inválidas, insuficientes. Pelo contrário, talvez eu tenha feito esta escolha justamente para fugir de opções totalizantes, demasiadamente cheias de certezas e convicções.

A partir desta abordagem interdisciplinar, mudamos nossa perspectiva e podemos refazer a pergunta. No lugar de “O que é isso?”, outra pergunta me parece mais relevante: “Quem é ela?”. Belting deixa clara a importância desta pergunta quando declara

que “A experiência do ‘eu’ também é tematizada por muitos artistas multimídia conhecidos, invocando-a e abjurando-a, como se fosse exatamente essa experiência que hoje ainda importa” (BELTING, 2012, p. 153). Essa mudança de perspectiva não é tão inocente quanto pode parecer. Claro que não se trata de falar da vida da artista biograficamente – o que seria retroceder mais ainda, às origens da pré-história da arte com Giorgio Vasari (1511-1574) – mas de optar por outro tipo de relação que não necessariamente a posição kantiana sujeito-objeto.

Dessa maneira, podemos fazer um contraponto à tradição kantiana na qual “conhecer requer que um objeto concorde com a percepção real” (Dunker, 2016 p. 248), entrelaçando o real com a experiência possível. Pelo menos desde as experimentações surrealistas, a noção ocidental de real tem sido constantemente questionada na arte, conforme o crítico e historiador da arte Hal Foster (2017, p. 135) a partir da psicanálise de Freud e Lacan. A arte contemporânea intensificou ainda mais este questionamento, como evidenciou o movimento *Nouveau Réalisme*. No lugar da percepção “realista” de realidade, temos uma nova percepção a partir de Lacan: o real como discordância da experiência, o real da falta de analogia com a percepção real, o real como o impossível, o evanescente, aquilo que não pode ser simbolizado, o inominável, aquilo que volta sempre ao mesmo lugar, aquilo que se separa da imagem alienada para finalmente produzir uma realidade própria, enfim, aquilo que não cessa de não se escrever (Dunker, 2016).

Assim, no trabalho de Ventura Profana não encontramos nenhuma busca de representação mimética, da perspectiva artística que reinou desde a Renascença até o Modernismo e que foi explicada pela História da Arte oficial. Ou seja, ela evidentemente não procura fazer um registro da realidade percebida pelo olho que possa ser facilmente descrita pelas metodologias tradicionais da História da Arte europeia, mas em vez disso, ela faz uma arte com o que resta – o registro do fracasso do registro. Para a artista, “A performance é sobreviver. As melhores performances eu assisti, eu vi, eu faço, quando estou andando na rua, quando não tem ninguém... Performance é isso: é estar aí.” (#8 VENTURA profana @ Desaquenda..., 2018). Esse “estar aí” não é representação, mas é uma forma de vida que não pode ser registrada porque é demasiadamente real.

Esse fracasso do registro revela o equívoco sempre presente no trabalho de tradução que se quer realizar entre os mundos nos quais a artista e o historiador / crítico

de arte vivem e a partir dos quais enxergam um ao outro. A crítica de arte que também se contrapõe ao viés kantiano – como a que propõe a crítica e historiadora da arte Rachel Costa (2017) a partir do perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro – tem como única certeza o equívoco. Por isso mesmo, a ferramenta mais adequada de aproximação entre esses dois mundos é a ficção. “É a crítica de arte enquanto criação de mundos possíveis”, como diz Costa (2017). É claro que não tomamos a noção de ficção e de mito como fingimento, narrativa mentirosa ou criação fantasiosa. Pelo contrário, procuramos nos aproximar da verdade, tendo consciência de que “A verdade tem uma estrutura de ficção” (LACAN, 1956-1957). Essa estrutura de ficção se revela no mito individual criado pela artista e narrado a partir de elementos retirados do seu próprio passado, cheio de verdade. “A verdade de que o mito trata repete temas básicos ligados à existência do sujeito: a vida e a morte, o aparecimento do que não existe e o desaparecimento do que existe e o fato de ele ser sujeito de um sexo” (CARREIRA, 2001). No caso de *Ventura Profana*, este mito individual se entrelaça com mitos coletivos de diversas fontes – com grande destaque para a mitologia bíblica e a cultura cristã pentecostal – criando uma perspectiva própria, um mundo ao qual não temos acesso direto, mas do qual podemos, por meio de uma equivocidade crítica, nos aproximar.

Destá forma, percebemos na *liturgia travesti* criada por Ventura Profana uma religião ficcionalmente verdadeira que poderia se apresentar como uma questão: e se a maior parte da cristandade comungasse com as travestis assim como elas são e desejam ser? E se as travestis fossem líderes de comunidades religiosas, como pastoras, cantoras, missionárias e evangelistas? E se essas igrejas se abrissem para o diálogo interreligioso com as religiões afro-brasileiras e com as tradições indígenas? Como seria um culto de domingo, se isso fosse assim? É esse o mundo que Ventura Profana, em verdade, cria nas suas performances. Uma ficção profética que contrasta com outra verdade: para uma travesti como Ventura Profana, sobreviver é uma guerra. Esse é o seu contexto social. “O contexto, por sua vez, ganha cada vez mais interesse quanto mais ele se condensa na figura histórica da obra. [...] Na costura entre ‘arte e vida’ foi liberada criatividade artística por todos os lados” (BELTING, 2012 p. 281). Por isso, no diálogo entre arte e vida que caracteriza a arte contemporânea, a performance é sobre viver, e para Ventura Profana a performance é *sobreviver*. Quem não vive nessa guerra não pode compreender completamente sua arte. Por isso que, aqui, não

se trata de explicar o que ela faz ou pensa, mas estar aí com ela, como aliado estratégico nesta mesma guerra pela vida em abundância para as pessoas marginalizadas na nossa sociedade, especialmente para as travestis.

Ao criar esta liturgia travesti, Ventura Profana se contrapõe de modo frontal às teologias brancas colonizadoras do norte-atlântico e seu autoritarismo da decência que se difundiram no nosso continente. Estas teologias oficiais criaram uma simbologia que não trata de outra coisa senão criar um ar sagrado para a opressão e o genocídio das populações negras, povos indígenas e para dissidentes de gênero e sexualidade. No entanto, me parece evidente que ela não tem uma posição antirreligiosa, jogando na lata do lixo todo o seu referencial e sua história como cristã. Antes disso, ela faz na sua práxis artística aquilo que a teóloga Marcella Althaus-Reid define como uma Teologia Indecente:

Uma teologia indecente é uma teologia que problematiza e desnuda as camadas míticas de opressão múltipla na América Latina, uma teologia que, encontrando seu ponto de partida no cruzamento entre Teologia da Libertação e Pensamento Queer, refletirá sobre a opressão econômica e teológica com paixão e imprudência. Uma Teologia Indecente questionará o tradicional campo da decência e ordem latino-americanas enquanto permeiam e apoiam as múltiplas estruturas (eclesiológica, teológica, política e amorosa) de vida em meu país, Argentina, e em meu continente. (ALTHAUS-REID, 2002, p. 2, tradução nossa)

De fato, quando nos deparamos com a descrição de Althaus-Reid da sua própria tarefa enquanto teóloga – “desconstruir uma ordem moral que é baseada numa construção heterossexual da realidade, que organiza não somente categorias de interações sociais e divinas mas econômicas também” (ALTHAUS-REID, 2002, p. 2, tradução nossa) –, esta não parece estar distante da fala de Ventura Profana sobre seu trabalho: “Enfim, tento trabalhar buscando essa reconciliação com a Vida. Com uma vida que não seja cisgênera, que não seja heteronormativa, que não tenha que obrigatoriamente se padronizar naquilo que é tido como bom, agradável e perfeito, que era o ser branco.” (SONDA: um roteiro..., 2020).

Fica claro, portanto, que não se trata aqui da obra de arte ilustrar uma teoria ou uma cosmovisão, nem inversamente de projetar teorias sobre a obra, que são exercícios que apenas empobreceriam ambos os lados da equação, mas antes de pensar com a artista e de estar aí com ela e sua obra, recorrendo à teoria quando necessário, para fundamentar melhor a reflexão. Tampouco estou dizendo aqui que a artista utiliza ou aplica essa ou aquela teoria em seu trabalho. Ainda – como bem disse o artista e

escritor Pedro Neves Marques (2018) a partir da obra de Viveiros de Castro – não se trata de transformar o conceito em tema, uma vez que o tema é o inverso do conceito. Trata-se sim, da especulação, da ficção, da criação, da elaboração mútua de novos mundos possíveis que levem a sério a autodeterminação do outro, ou seja, “pensar um mundo perto do modo como os outros o pensam, que será sempre pensar de um outro modo que o nosso.” (MARQUES, 2018)

Tenho em consideração o fato de que há em mim, no papel de pesquisador, um outro sujeito com seu próprio olhar, sua própria memória e perspectiva e seus referenciais teóricos, crenças e superstições, mas que procura no processo de pesquisa uma relação verdadeira com a artista: aquela que se opera entre sujeito e sujeito – mesmo quando esse segundo sujeito é a própria obra, dotada antropomorficamente de sua própria perspectiva, seu próprio ponto de vista, como propõe o historiador da arte Bertand Prévost (2018), também a partir de Viveiros de Castro –, e não entre sujeito e objeto, ao modo kantiano.

Compreendo também que, como a perspectiva do outro sujeito é inacessível como objeto, o que se pode analisar é justamente a relação. Assim, aceito o *equivoco* como parte da pesquisa e assumo a verdade da ficção como *ferramenta de trabalho*, como bem coloca Rachel Costa:

Por isso mesmo o equivoco é a certeza e a ficção a ferramenta de aproximação mais propícia para a tarefa em questão. É a crítica de arte enquanto criação de mundos possíveis, enquanto processo de experimentação da imaginação surgida de uma relação previamente estabelecida entre naturezas diferentes. Nesse sentido, ideias como explicação, definição, verdade, certeza ou interpretação se mostram inúteis. O que há é uma tentativa de traduzir do ponto de vista da natureza do experimentador o modo como a relação se dá, o que transforma a virtualidade da relação em uma atualidade possível, isto é, em crítica. (COSTA, 2020, p. 182)

Quando comecei este trabalho de conclusão de curso, sabia que queria pesquisar algo que tivesse relação com o cristianismo e, mais especificamente, com a Teologia Latino-americana. No entanto, ao decidir pesquisar *Ventura Profana*, me deparei com questões que não podiam ser respondidas daquela maneira. Percebi que não podia “passar o carro na frente dos bois”, ou seja, definir um referencial teórico-metodológico antes de um olhar cuidadoso para a obra. Por se tratar de uma pesquisa em História da Arte, entendo que é necessário prestar atenção para “não atribuir às palavras mais poderes do que elas realmente possuem”, já que “diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o conceito que define. Vale mais, portanto,

colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil.” (COLI, 2005, p. 11). Por isso, na minha análise da obra da artista, o olhar e a escuta devem estar na frente de qualquer teoria.

A partir e *depois* desse olhar, busquei também outros referenciais teórico-metodológicos que me ajudassem a compreender a obra. Estes referenciais vieram, além da História da Arte, também de campos como a Psicanálise, a Antropologia e a Teologia. No entanto, é importante mencionar que estas disciplinas também fazem admoestações no sentido de dar prioridade ao olhar e à escuta do que está diante de nós e só depois à teoria. Ao invocar, nesta forma especial de escuta, um referencial teórico psicanalítico, o ponto mais fundamental desta abordagem é lembrar que, “como Freud sempre o sublinhou, cada caso deve ser estudado na sua particularidade, exatamente como se ignorássemos tudo da teoria” (LACAN, 1953/1987, p. 53 *apud* CARREIRA, 2001). De fato, Freud repetia uma frase que aprendeu com seu professor Jean-Martin Charcot: “A teoria é boa, mas não impede [um fato] de existir” (FREUD, 2020). Também quando invoco um referencial da Teologia da Libertação, me lembro que “a tendência de fetichizar ou objetificar a linguagem na teologia é muito forte, de modo que, para resistir a ela, convém usar uma boa dose de sadio agnosticismo” (BOFF, 2015, p. 57). Ou seja, eu preciso estar atento para o fato de que não serei capaz de compreender tudo, e por isso mesmo é necessário ter um olhar e uma escuta bem afinados, já que na Teologia Latino-americana a vida concreta e material é o ponto de partida e o objetivo final. E quando invoco o referencial antropológico do pensamento ameríndio apresentado por Viveiros de Castro para defender uma crítica que não procura a univocidade definitiva, mas trabalha no equívoco, buscando o ponto de vista da artista/obra, lembro-me do que ele diz citando Deleuze: “Se há algo que cabe de direito à antropologia, não é certamente a tarefa de *explicar o mundo de outrem*, mas a de *multiplicar nosso mundo*, ‘povoando-o de todos esses exprimidos que não existem fora de suas expressões’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Como já disse, a primeira coisa que salta aos olhos quando vejo a obra de Ventura Profana é o fato de ser uma arte que dialoga com a linguagem da liturgia cristã, tendo muitas citações bíblicas e de hinos evangélicos, além da própria forma da performance semelhante à forma de um culto. Mas há um deslocamento radical em relação à liturgia tradicional cristã, pois a artista se assume como negra e travesti e deixa essa condição, seu próprio corpo, bem como o desejo e a história dos levantes de libertação

dos oprimidos, fluir e tomar forma em sua arte. Para dar conta dessa complexidade de modo interdisciplinar – e tomando como pressuposto que o referencial teórico que utilizamos deve ser escolhido a partir do olhar para a obra e não o contrário –, lançarei mão de uma abordagem teológica para fazer história e crítica da arte neste trabalho. Se por um lado, como também já foi dito, não seria adequado utilizar aqui as teologias conservadoras do norte-atlântico, por outro lado, percebi que o trabalho da artista se aproxima muito do campo das Teologias da Libertação, especificamente de três referências distintas dentro deste campo: a Teologia da Libertação Latino-americana, a Teologia Negra e a Teologia Queer. Ao mesmo tempo, percebi que ela se distanciava um bom tanto de teologias protestantes mais tradicionais e até mesmo de teologias latino-americanas mais progressistas como a Teologia da Missão Integral e a Teologia Feminista. Por isso, embora fossem do meu interesse como pesquisador, estas ficaram de fora nessa pesquisa. Assim, fui em busca de uma abordagem em História da Arte que pudesse me ajudar nessa aproximação entre História e Crítica de Arte e Teologia.

No entanto, na revisão bibliográfica que fiz para esta pesquisa pude verificar que há, obviamente, uma grande quantidade de pesquisas realizadas no campo da teologia sobre Teologia da Libertação Latino-americana, Teologia Queer e Teologia Negra, mas não encontrei nenhum trabalho com foco específico na relação entre estas abordagens teológicas e o campo da arte, exceto pela tese de doutorado de André Musskopf (2008), com título *Via(da)gens teológicas: itinerários para uma teologia queer no Brasil*, que utiliza pinturas de Frida Kahlo, juntamente com as histórias de pessoas dissidentes de gênero, como fonte para elaborar sua teologia. Há também uma quantidade razoável de pesquisas a partir de temas decoloniais e pós-coloniais em História da Arte, bem como pesquisas que fazem alguma referência rápida à teologia católica-romana mas não pude encontrar em nenhuma dessas pesquisas uma relação específica com a Teologia Latino-americana. No entanto, gostaria de fazer referência a alguns trabalhos que propõem relações interessantes entre tipos diversos de pensamento teológico (para além da teologia cristã tradicional, católico-romana ou protestante reformada) e temáticas do campo da arte, ainda que não sejam especificamente a respeito do nosso tema de pesquisa.

No artigo “Arte e Sacralidade: entre a visão do sensível e o vislumbre do divino”, a pesquisadora Vanessa Alves de Lacerda Santos, da Universidade Federal do Rio

Grande do Norte, propõe uma investigação sobre “a relação entre o silêncio pretendido pelos místicos e aquele proposto por Rothko como resposta à experiência estética com sua pintura”, trabalhando de modo interdisciplinar com a Teologia Apofática de Mestre Eckhart e Dionísio Pseudo Areopagita, além da filosofia platônica e neoplatônica, na compreensão da obra teórica de Rothko *A realidade do artista. Filosofias da arte e de suas pinturas da Rothko Chapel em Huston*. (SANTOS, 2011)

No artigo “Raimundo de Oliveira: um místico entre os modernos”, a pesquisadora Neila Dourado Gonçalves Maciel, da Universidade Federal da Bahia, apresenta relações entre a obra de Raimundo de Oliveira, a cultura indígena e afrodescendente brasileira e a forte ligação do artista com a religiosidade cristã a partir de um imaginário popular, por meio de relatos bíblicos numa visão brasileira e nordestina, retomando conceitos como Sacralização e *Hierópolis* em Mircea Eliade. Desta maneira, a pesquisadora aproveita de modo interdisciplinar o referencial teórico deste notável cientista das religiões na compreensão da obra de Raimundo de Oliveira. (MACIEL, 2010)

O mais próximo que encontrei de uma abordagem teórico-metodológica que pensa a arte a partir da Teologia Cristã foi o trabalho *Arte e Cristianismo*, de Alain Besançon (2006). No entanto, o historiador da arte se restringe a fazer referências apenas a teologias tradicionais do norte-atlântico. Seu modo de relacionar conceitos teológicos e artísticos, porém, será uma referência metodológica no sentido de que podemos trabalhar de modo relativamente similar a ele, mas utilizando outros conteúdos teológicos, o que resultará necessariamente em outra abordagem, bem diferente da dele. Será necessário elaborar, portanto, uma abordagem específica, já que não encontrei trabalhos que utilizassem as teologias da libertação como referencial teórico-metodológico para uma abordagem em História da Arte, apenas trabalhos que observam a influência e o impacto direto de temas e noções teológicas ou religiosas no processo criativo dos artistas analisados, utilizando metodologias consolidadas na História da Arte.

Não pude encontrar, tampouco, trabalhos que realizassem uma análise mais aprofundada ou mesmo um estudo de caso a respeito das obras da artista Ventura Provana. Encontrei, no entanto, diversas citações de obras de sua autoria (fotos, colagens, textos, citações de entrevistas e letras de músicas) em pesquisas que tratam de temáticas travestis, trans e antirracistas. É o caso da dissertação de mestrado *Táticas de resistência: relatórios da sobrevivência da onça*, que faz uma análise de táticas de

resistência e sobrevivência travesti na arte contemporânea (RODRÍGUEZ OLFENZA, 2019). Também é o caso dos trabalhos de conclusão de curso *SEDE.ALIMENTO,BRAZILtrans*, de Luan Barcellos Dresch (2019), e *Meu caminho é de pedra como posso sonhar*, de Wallace Batista Teixeira (2019), que transcrevem narrativas acadêmico-poéticas e pessoais sobre a vivência, sobrevivência e potência do corpo travesti na arte. Também há o caso do trabalho de conclusão de curso *“Eu não estou aqui”: texto-testemunho para psicologias antirracistas*, de Manoel Nogueira Maia Neto (2019), que trata de questões antirracistas na psicologia e cita o impactante trecho de uma performance de Ventura na qual ela declara: “nós não morreremos.”

Ou seja, não tendo encontrado na minha revisão bibliográfica um trabalho que lance mão do referencial teórico-metodológico das teologias da libertação para propor uma abordagem de análise em história e crítica da arte, procurarei elaborar uma abordagem no decorrer desta pesquisa.

1.2 Gambiarras metodológicas

Esta necessidade que encontrei de elaborar uma abordagem interdisciplinar fez com que este trabalho acabasse tendo um volume maior do que certamente teria caso eu me sentisse confortável utilizando um referencial teórico-metodológico consolidado ou tradicional e restrito à disciplina da História da Arte. De certa forma, talvez eu tenha realizado dois trabalhos de conclusão de curso: um mais teórico, em que elaboro essa abordagem, e outro em que a coloco em prática. No entanto, como já foi dito, a elaboração da abordagem teve como ponto de partida o olhar para a obra, enquanto a análise da obra é baseada na abordagem. Assim, sozinhas, nenhuma das duas partes fariam muito sentido. Juntas, espero que funcionem como um círculo hermenêutico. Sei que isso também significa que o trabalho ficou demasiadamente longo na parte da teoria, só chegando de fato ao ponto (a obra!) no último terço. Além disso, me parece também que essa abordagem, feita sob medida para lidar com Ventura Profana, pode não ser muito relevante para outras pesquisas que procurem articular arte e cristianismo – exceto talvez no caso em que estiverem presentes características similares: apropriação estética/formal de elementos do cristianismo, história de vida e

ponto de vista da artista, crítica do patriarcalismo, da sujeição racial, do capitalismo neoliberal e do cristianismo neopentecostal / ultraconservador.

Além de uma abordagem elaborada para me aproximar da artista, também foi considerado um recorte ainda mais específico: a obra que escolhi para analisar. Trata-se do videoclipe da música *Eu não vou morrer*² do álbum *Traquejos pentecostais para matar o senhor*. Esta música foi escolhida por trazer um conjunto de elementos que aparecem em toda a sua obra: poesia, música, performance e artes visuais, colaboração com outras artistas, além de se relacionar muito bem com diversos trabalhos, em particular a série de colagens *Sonda*³. Essa série foi realizada a convite do Instituto Moreira Salles no mesmo período em que foi feito o álbum.

A princípio, elaborar uma abordagem incomum em história e crítica da arte em um trabalho de TCC parece uma ideia pouco plausível. A escassez de tempo de pesquisa e espaço, a necessária restrição do escopo e conseqüentemente a pequena quantidade de fontes bibliográficas e documentais que poderiam ser analisadas em um trabalho deste tipo, além da minha própria inexperiência acadêmica, parecem indicar que uma tentativa de criar uma abordagem teórico-metodológica tem um grande risco de fracassar. Alguém poderia dizer, talvez, que na melhor das hipóteses, o que eu poderia alinhar é uma gambiarra.

Mas é isso mesmo que eu pretendo fazer: uma gambiarra metodológica. Minha criação na periferia de São Paulo em uma casa que esteve permanentemente em construção, como filho e neto de encanadores, me fez respeitar muito uma boa gambiarra. Na periferia, quando não temos os recursos necessários para resolver um problema, lançamos mão da gambiarra. Geralmente o resultado é feio e perigoso, mas funcional. A premissa principal de uma gambiarra é o seu caráter provisório. Ela deve ficar ali até que os recursos necessários para resolver o problema de modo *decente* cheguem. Como eles nunca chegam, a gambiarra fica ali como uma solução precária até deixar de funcionar, quando então se faz uma nova gambiarra para resolver o outro problema que foi criado a partir da primeira. E assim se constroem vidas negras

² O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8>. Embora ele só seja analisado neste trabalho bem mais adiante, acredito que a leitura da parte teórica fará mais sentido para quem assistir o vídeo desde já. O mesmo vale para a série de colagens.

³ A série de colagens *Sonda* está disponível em: <https://ims.com.br/convida/ventura-profana/>

e periféricas, de modo *indecente*. Quando digo que farei uma gambiarra na minha pesquisa, por falta de recursos, não digo isso com pesar, como se infelizmente eu não pudesse fazer o que gostaria, mas com o prazer de quem aprendeu com a vida a ver na gambiarra uma atitude criativa para enfrentar os desafios que nos são impostos e criar aquilo que desejamos, do nosso jeito, a partir dos nossos recursos, sem dar muita atenção para as normas estabelecidas.

Em sua dissertação de mestrado, Rodrigo Bouffleur (2006) apresenta *A questão da gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos*. Bouffleur explica que “atualmente, o termo gambiarra tem recebido interpretações que o configuram como uma atitude de improvisação, criatividade, solução alternativa, conserto improvisado. [...] Essa interpretação informal vem sendo também incorporada pelo erudito” (p. 35). o autor cita exposições e artistas que trabalham com este conceito, inclusive internacionalmente, e o modo como definem a palavra *gambiarra*, e segue dizendo que “estas definições vêm ao encontro dos conceitos de bricolagem”, explicando então o conceito de *bricolagem* como metodologia a partir de Levi Strauss. Pois então, *bricolage* é um nome chique, francês e academicamente correto para falar sobre o que nós da periferia chamamos de gambiarra. Chamarei a gambiarra por este outro nome, para mostrar como sou educado.

No 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), cujo tema foi *Transversalidades nas artes visuais*, Laila Loddi e Raimundo Martins (2009) apresentaram um trabalho sobre bricolagens metodológicas e artísticas na cultura visual. Eles explicam que “em sua origem, a palavra bricolagem caracteriza especialmente o ato de operar com fragmentos, adotando procedimentos que se desviam da norma técnica” (p. 3416). A bricolagem “se refere às noções de invenção, improviso, interdisciplinaridade e transversalidade”. O sentido do termo é atribuído a Levi-Strauss (1970): “O bricoleur está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas”. Como metodologia de pesquisa qualitativa, a bricolagem é apresentada por Denzin e Lincoln (2006) como um terreno de práticas interpretativas que não se reduzem a uma única disciplina, mas uma sensibilidade ao valor da abordagem por diversos métodos, de modo multiparadigmático, no qual o compromisso principal é com a vida: “a competência da pesquisa qualitativa é o mundo da experiência vivida, pois é nele que a crença individual e a ação cultural

entrecruzam-se” (p. 22 *apud* LODDI; MARTINS, 2009). O *bricoleur* (gambiarreiro), deve trabalhar com conteúdos de disciplinas diferentes em um procedimento que envolve a reunião e montagem de pequenos e diversos fragmentos, procurando ali o sentido interpretativo como que por meio de colagens surrealistas. Um bom gambiarreiro (*bricoleur*) improvisa com a habilidade de um bandolinista numa roda de choro. Na pesquisa, isso significa saber se deslocar entre conceitos da política, da economia, da psicologia, da sociologia, do local para o histórico e para o cultural.

Desse modo, o *bricoleur* metodológico executa diversas atividades, desde entrevistas a processos de autorreflexão, trabalhando com perspectivas e paradigmas concorrentes, e entre eles. O *bricoleur* interpretativo concebe a pesquisa como um processo interativo influenciado pelo contexto das pessoas envolvidas. O *bricoleur* político entende que ciência significa poder. O *bricoleur* narrativo sabe que os pesquisadores contam histórias sobre o mundo que tiveram acesso e estudaram. O amálgama destes diferentes tipos de pesquisadores sugere a complexidade na formação rigorosa do pesquisador *bricoleur* que deve estar consciente desta multiplicidade de formas de abordagem e possibilidades de resultados. (LODDI; MARTINS, 2009 p. 3423)

Diferente do profissional técnico especializado da autorizada, que se atém às normas do seu campo restrito de atuação, um gambiarreiro na periferia sabe um pouco de tudo. Meu pai era o gambiarreiro mestre na nossa casa. Toda a família se admirava com a sua criatividade. Seus muitos anos trabalhando na construção civil como encanador lhe deram algum conhecimento de elétrica, hidráulica, marcenaria, alvenaria, mecânica, que lhe habilitavam e potencializavam sua capacidade criativa de resolver problemas práticos do dia a dia, isto é, de fazer design por meio da metodologia da gambiarra. Como pesquisador gambiarreiro, eu me proponho a procurar os métodos e referenciais teóricos que funcionem melhor para responder às perguntas que se levantam no trabalho de pesquisa a partir da obra. “Nesse sentido, pode-se dizer que a recusa da aceitação passiva de métodos e roteiros preexistentes é, em si, um ato de subversão.” (LODDI; MARTINS, 2009 p. 3424). A bricolagem, ainda mais quanto compreendida a partir da noção popular de gambiarra, não significa falta de rigor. Pelo contrário ela “é bastante rigorosa pelo fato de considerar a diversidade e a complexidade da pesquisa científica” (*idem*) e os recursos e materiais disponíveis no momento. Além disso, “a bricolagem opera a partir de uma visão sobre as formas dominantes de poder, adotando uma ontologia relacional e enfrentando o desafio de trazer para o bojo da pesquisa as dificuldades envolvidas em seu processo” (*idem*).

Uma dessas dificuldades se deve ao fato de que, diferente do processo normativo das assistências técnicas autorizadas que seguem os manuais, a gambiarra tem sempre um componente subjetivo e autoral. Muito diferente do “do it yourself” dos móveis da Tok & Stok ou da IKEA apresentados como exemplo cotidiano de bricolagem por Loddi e Martins, dois gambiarreiros jamais resolverão um mesmo problema do mesmo jeito. Ainda assim:

Um aspecto fundamental da bricolagem como método de pesquisa é o fato de o *bricoleur* considerar sua própria subjetividade. Sua bagagem não é negada ou, dizendo de outra maneira, não há a pretensão de assumir uma postura de neutralidade em relação ao fenômeno investigado. Sua visão de mundo, conceitos e preconceitos estão em jogo no desenvolvimento da pesquisa. Assim, o pesquisador se torna “autorreflexivo com relação a seu próprio papel e ao dos outros pesquisadores em geral no processo de criação do conhecimento e da realidade” (LODDI; MARTINS, 2009 p. 3425).

Outra comparação feita por Loddi e Martins é com obras de arte feitas a partir de materiais catados no lixo ou na rua. De fato, a realidade dos de baixo como matéria-prima nos interessa. Mas quando associamos a bricolagem com a realidade periférica da gambiarra, nos lembramos que na periferia o objetivo é a sobrevivência. A gambiarra pode não ser bonita, mas ela tem que funcionar, mesmo que de modo precário e temporário.

Há um outro componente importante nesta gambiarra: a metodologia utilizada para tratar das entrevistas. Destaco aquelas que a artista concedeu por escrito para a Friction Magazine em 2018 e para a Identidades Marginais em maio de 2020, além de diversas entrevistas em vídeo, em especial a realizada na ocasião do Prêmio Pipa em junho de 2020 e a *live* com a RevistaZUM em agosto de 2020. Estas duas últimas, somando 1h25min de duração, foram inteiramente transcritas por mim. Então, foi realizado um tratamento analítico e crítico do material. Procurei relacionar temas que se repetem com frequência e escutar um pouco de sua história de vida. Também tive contato com os seus comentários rápidos sobre as obras. Mas sobretudo não pude deixar de observar como a *forma* de suas respostas dizia tanto quanto o conteúdo. Embora seja fundamental manter como pressuposto a ideia de que “o discurso, por mais fascinante, não pode justificar, nem substituir, nem traduzir o objeto de arte” (VERAS, 2006), pude perceber que no caso específico de Ventura Profana o discurso tem um caráter performático. A linguagem é muito semelhante à das próprias obras. É

importante lembrar que em suas performances a artista não somente canta, mas discursa bastante entre uma música e outra, como é comum na liturgia evangélica. Nas entrevistas ela quase não fala de seu processo criativo, suas preocupações estéticas, muito menos suas intenções artísticas. Ela fala de si e de suas amigas travestis. Também fala muito da Bíblia, de Jesus, de sua visão sobre o cristianismo. E é claro, fala bastante das questões políticas e sociais de que trata em seus trabalhos. Nestas entrevistas, ela faz discursos tão inflamados quanto os sermões que ouvimos em igrejas pentecostais, *continuando* a apropriação estética que faz em suas performances. Nas entrevistas, ela quase não fala *da* obra, mas fala muito *como* a obra e *com* a obra. Mesmo quando a artista responde à entrevista por escrito, suas repostas são poéticas e proféticas, com neologismos, imprecações, metáforas, denúncias, jogos de linguagem, orações, dialetos, citações bíblicas, em uma forma praticamente igual à utilizada em seus trabalhos. Assim, não se pode traçar uma linha divisória rígida entre artista e obra, mas um litoral, de tal modo que eu somente pude começar compreender melhor sua obra a partir do perspectivismo ameríndio, que vê na obra um sujeito em potencial, uma forma de vida, e não um mero objeto inanimado (PRÉVOST, 2018). Trazendo o material das entrevistas, eu não somente falo *da* Ventura Profana, mas também falo *com ela*. Por isso, passei a tratar o material não somente como depoimentos da artista sobre os objetos criados por ela, mas como discursos que de certa forma *correspondem* à própria obra. De fato, me parece que há uma continuidade entre aquilo que a artista diz e o que ela faz que não pode ser ignorada.

Assim, acho que está suficientemente óbvio, portanto, que não tenho a pretensão de criar uma nova abordagem para a História da Arte como um todo no espaço de um trabalho de conclusão de curso, mas apenas de fazer uma reflexão teórico-metodológica sobre como a teologia pode ajudar a responder às perguntas que faço a partir do meu olhar para a obra de Ventura Profana.

É neste contexto que busco trazer com esta reflexão uma contribuição para a fortuna crítica de Ventura Profana e talvez ajudar outras pessoas a se aproximarem de seu trabalho a partir de outras cores teórico-metodológicas. E quem sabe um olhar mais detido possa nos ajudar a ver melhor a diversidade e a dissidência que há no pensamento e na forma de vida dos cristãos, muitas vezes tratados com muito preconceito e ignorância pela elite intelectual, como se fossem um bloco homogêneo de pessoas inferiores, como demonstra a pesquisa do antropólogo Juliano Spyer (2020)

no livro *Povo de Deus: quem são os evangélicos e por que eles importam*, apresentado por Caetano Veloso.

Minha pesquisa sobre *Ventura Profana* expressa também o meu desejo de que os próprios cristãos ampliem sua visão sobre como a arte pode enriquecer sua espiritualidade – bem além da arte sacra católico-romana ou bizantina, bem além do que o mercado evangélico brasileiro chama de “gospel” ou do *worship* enlatado estadunidense, bem além das liturgias mumificadas e desconectadas com a linguagem e a cultura do povo pobre latino-americano das igrejas tradicionais (MARASCHIN, 1996 p. 141), bem além da pretensão mística de certa arte abstrata, espero que a espiritualidade negra e indecente de *Ventura Profana* toque profundamente mais cristãos, como me tocou, e transforme suas experiências com Deus, como transformou a minha no decorrer desta pesquisa.

2. UMA ABORDAGEM TEOLÓGICA INDECENTE

Se tivesse que resumir minha abordagem em apenas um parágrafo, eu diria que a arte de Ventura Profana – travesti, negra e cristã – é uma fonte de revelação da Palavra Divina de Libertação. Essa Palavra pode ser interpretada combinando as ferramentas da História da Arte com as das Teologias da Libertação e outras disciplinas em um círculo hermenêutico. Este círculo vê/escuta a arte como fonte para uma teologia capaz de sintetizar a fé libertadora dos levantes, estando nestes o conteúdo dos desejos de emancipação que tomam forma na arte.

Acredito que, na ausência de um conhecimento básico da história da teologia cristã, da história da teologia da imagem, e principalmente das discussões mais recentes do campo das teologias da libertação, o arrazoado acima pode soar como simples metáfora poética para uma prática interpretativa comum, ou como um disparate religioso. De todo modo, tentar resumir uma abordagem complexa (de *complexus*: o que é tecido em conjunto, cf. MORIN, 2003) em um parágrafo curto me parece um erro. Passo então a juntar os elementos de que disponho para elaborar essa abordagem, para melhor explicá-la mais adiante.

2.1 Teologia é treta

Nesses quatro anos de graduação em História da Arte, eu percebi que a Bíblia e a teologia cristã são fontes de conhecimento pertinentes a toda a História da Arte oficial, aquela feita no centro do sistema das artes nos últimos séculos, mas não necessariamente a todas as histórias da arte. De qualquer modo, a influência da cultura colonizadora patriarcal cristã na criação da noção de “Arte” é tão grande que a teologia parece ser incontornável mesmo para os debates das histórias da arte pós-coloniais, decoloniais, negras, aborígenes, feministas, queer, etc. Como falar do processo de colonização, das justificativas para a escravização e genocídio dos povos negros e indígenas, da opressão do patriarcado e da perseguição aos dissidentes de gênero sem mencionar o papel central que a teologia cristã tradicional europeia teve na construção dessas ideologias, que ainda seguem em curso na nossa sociedade?

Mais importante do que isso, é preciso desfazer um possível mal entendido de que Ventura Profana – cujas “releituras de narrativas bíblicas, que foram historicamente

apropriadas por projetos políticos de embranquecimento populacional e concentração de poder, questionam as implicações do deuteronomismo no Brasil através da difusão das igrejas neopentecostais” (20 ARTISTAS... 2020) – seria “anticristã” ou estaria “fugindo da religião” por se contrapor a uma teologia e prática religiosa específica. A melhor forma de desfazer esse mal entendido é compreender que teologia é justamente isso mesmo: uma forma de interpretar a fé cristã que se contrapõe a outra interpretação, geralmente tratada como inimiga. Teologia é treta. Roger Olson em *História da teologia cristã* diz que “a história da teologia cristã começa no século II, cerca de cem anos depois da morte e ressurreição de Cristo, com o início da confusão entre os cristãos no Império Romano” (OLSON, 2001 p. 23). A confusão não terminou até hoje. Sem discórdia entre os cristãos, não haveria teologia nenhuma. Ventura Profana se inscreve nessa tradição ao se contrapor à teologia neopentecostal e ultraconservadora para criar seu próprio pensamento teológico através da arte.

Teologia é luta, sempre. As confusões teológicas se sucedem ao longo do tempo. No primeiro século, os gnósticos misturavam o cristianismo com outras religiões de seu tempo, construindo um pensamento muito sofisticado, mas perderam a batalha para a teólogos como Justino Mártir e Irineu. No século III, a filosofia grega passa a fazer parte da teologia com um debate sério sobre fé e razão. Orígenes de Alexandria defende uma interpretação alegórica da Bíblia e entra para a história como um herege. No século VI, os teólogos começam a formalizar a fé cristã e, por ordem imperial romana, que tinha como objetivo reduzir as confusões no império e a fragmentação religiosa (e por consequência, política), criaram uma só confissão de fé para todos os cristãos no Concílio de Constantinopla (no ano 381), fruto de um debate quase interminável: “Essa se tornou a declaração universal de fé, obrigatória para todos os clérigos cristãos segundo o decreto do imperador Teodósio” (OLSON, 2001 p. 200). O gesto autoritário imperial de criar uma única forma correta de crer em Deus no cristianismo oficial deu origem às perseguições a outras formas de pensamento que a partir daí foram consideradas heresias. A doutrina da trindade foi motivo de debates por séculos. O mesmo se deu com a discussão sobre a natureza de Jesus – ele era um homem ou era Deus? E como poderia ser os dois ao mesmo tempo, sendo essas naturezas tão distintas?

A disputa política no império se traduzia em disputa teológica e vice-versa, de modo que a disputa entre a igreja do Oriente e a da igreja do Ocidente foi se intensificando, até que em 1054 a grande tradição se cindiu e a igreja se dividiu entre as tradições Romana e Ortodoxa. Um dos grandes temas desta divisão é justamente a grande controvérsia iconoclasta, que tem um importante ponto de inflexão do século VIII com João Damasceno, mas se estende por toda a história da teologia cristã, sendo um ponto muito importante na reforma protestante, dando origem não somente a debates intelectuais mas à imensa destruição de obras de arte e guerras entre cristãos católicos e protestantes.

2.2 Fundamentalistas e liberais: contexto do neopentecostalismo

No século XIV, o teólogo Guilherme de Occan defende um princípio epistemológico fundamental para o surgimento da ciência moderna, conhecido como navalha de Occan: se é possível aplicar apenas um princípio para explicar um fenômeno, não é necessário aplicar mais que um. Ou seja, se uma lei natural explica a queda de uma rocha, não é necessário especular se um anjo a empurrou. Esse sentimento moderno se intensifica no século XV e XVI, e os reformadores como Erasmo de Roterdã com seu humanismo, e Martinho Lutero com sua denúncia dos erros da igreja de Roma dão origem ao movimento protestante que tem como principal diferença da Igreja Católica-romana três princípios: “*sola gratia et fides* (a salvação pela graça mediante a fé somente), *sola Scriptura* (as Escrituras acima de todas as demais autoridades da fé e da prática cristãs) e o sacerdócio de todos os crentes” (OLSON, 2001 p. 380).

O pensamento iluminista se desenvolveu nos séculos seguintes, defendendo a autoridade da razão no lugar da tradição e da fé e a uniformidade da natureza no lugar do sobrenatural. Pensadores cristãos pouco ortodoxos – Occan, Galileu Galilei, Francis Bacon, Robert Boyle, Isaac Newton, Johannes Kepler, entre muitos outros – desenvolvem neste contexto a ciência moderna, entrando em contradições frontais com alguns dogmas da igreja e vencendo de forma cada vez mais contundente os embates contra os teólogos tradicionais no que se refere aos fenômenos da natureza. No século XIX, o progresso liberal por meio da ciência parecia ser uma força insuperável e o cristianismo tinha para eles cada vez mais uma aparência de credice primitiva e

supersticiosa em comparação ao conhecimento científico. Alguns cristãos cultos desse período pensaram que era preciso dar uma resposta positiva para esses avanços que não significasse o fim do cristianismo. (OLSON, 2001 p. 546-555)

Assim como, entre os séculos II e V, os “pais da igreja” contextualizaram e formalizaram as doutrinas da fé cristã dialogando com a filosofia, a cultura e a visão de mundo de sua época, os cristãos do século XIX passaram a repensar sua fé a partir da ciência e da filosofia moderna. Nascia assim a Teologia Liberal, com o propósito de descobrir a essência do cristianismo sem os dogmas tradicionais que já não eram mais relevantes ou críveis à luz do pensamento moderno.

Uma referência foi o pensamento de Immanuel Kant (1724–1804), que dava prioridade à razão, relegando a religião à esfera da moral e da ética e determinando que a religião autêntica era viver de acordo com os deveres racionalmente discerníveis, dispensando a crença (OLSON, 2001 p. 555). Sob a influência kantiana, os teólogos liberais mais radicais descartaram totalmente qualquer crença literal no sobrenatural e no milagroso ou até mesmo os dogmas clássicos como a trindade e a divindade de Cristo (p. 554).

Mais tarde, Hegel (1770–1831) reintroduziu o conceito de Deus na filosofia moderna, sem exigir nenhuma crença que contrastasse com a ciência. Para Hegel, Deus era um Espírito (*Geist*) imanente, que subjaz à natureza e à história e evolui com eles. A crença nesse Deus era especulativa, metafísica, mas prescindia da fé. Hegel defendia ainda uma continuidade dialética entre Deus e a natureza, afirmando que “sem o mundo, Deus não seria Deus” (OLSON, 2001 p. 556).

Tanto Kant quanto Hegel se identificavam como cristãos e frequentavam a igreja ocasionalmente, mas rejeitavam seus dogmas. Esse tipo de religião filosófica, natural, idealista, subjetiva, que dispensava a crença e valorizava a razão, era exageradamente secular para ser incorporada à igreja. Tendo o pensamento teológico de Friedrich Schleiermacher (1768–1834) como principal referência, teólogos do século XIX empregaram um esforço para propor mudanças na teologia que colocassem em harmonia o cristianismo e a modernidade. A teologia liberal traz três temas principais: a imanência divina, a substituição do dogma pelos referenciais filosóficos da moral e da ética e a salvação universal de toda a humanidade. A influência de Hegel na teologia liberal enfatizou a continuidade entre Deus e a Natureza de tal forma que lembra o

panteísmo, a doutrina de que Deus está em todas as coisas. (OLSON, 2001 p. 557-559)

Outro teólogo liberal, Albrecht Ritschl (1822–1889), elabora uma diferença entre o julgamento de fatos (esfera da ciência) e de valores (esfera da religião). Este autor acreditava ter encontrado a essência do cristianismo no ideal de Jesus do “Reino de Deus”, que não se referia a idas e vindas sobrenaturais, milagres, juízo final, céu ou inferno, mas a “uma unidade ideal da humanidade, organizada segundo o amor na história da humanidade. Esse Reino é o sumo bem de Deus e da humanidade e o interesse exclusivo da teologia”. Desta forma, o cristianismo já não era uma religião que se referia a outro mundo, mas uma religião de transformação mundial pela ação ética inspirada no amor (OLSON, 2001 p. 563). Esta teologia teria consequências políticas muito relevantes, que se desdobrariam em teologias com ênfase na ação social e na transformação da sociedade, sendo um antecedente relevante das Teologias da Libertação.

A teologia liberal se alastrou nas universidades na Europa e nos Estados Unidos rapidamente e pegou muitos pastores de surpresa. Mas a reação não demorou. Os conservadores iniciaram um movimento com o propósito de contestar a teologia liberal (a que chamavam pejorativamente de “modernista”) e chamaram este movimento de *fundamentalismo*, pois buscava o retorno aos fundamentos da fé cristã. Arraigados na ortodoxia protestante, fizeram uma campanha violenta para eliminar as influências liberais da igreja e da sociedade. Assim, fizeram o esforço intelectual de elaborar uma Teologia Sistemática com proposições internamente coerentes que deviam ser aceitas na íntegra, de modo absoluto, ou rejeitadas totalmente. O questionamento de um único ponto levaria à acusação de heresia ou apostasia da fé e à excomunhão religiosa e social do crente. Defendiam a inspiração verbal da Bíblia (ou seja, Deus teria literalmente ditado palavra por palavra aos autores dos livros da Bíblia), a infalibilidade e inerrância (não há na Bíblia nenhum erro, incoerência ou contradição), bem como as doutrinas tradicionais da teologia ortodoxa protestante. (OLSON, 2001 p. 570-573) Os pastores e teólogos proponentes do fundamentalismo desde o fim do século XIX apontavam Darwin e o evolucionismo como os grandes inimigos da fé (OLSON, 2001 p. 578). O movimento ganhou a confiança de uma elite econômica e política conservadora dos Estados Unidos, que instituiu leis fundamentalistas em seus estados e

financiou a distribuição de panfletos e livros por todo o país para divulgar suas ideias contra os perigos liberais.

2.3 A genealogia do “senhor” inimigo de Ventura Profana.

Essa história do fundamentalismo me parece muito importante para compreender o contexto do trabalho de Ventura Profana. As primeiras igrejas Batistas no Brasil se formaram na Bahia (Salvador, 1882) e são fruto do trabalho de missionários batistas do Sul dos Estados Unidos, que emigraram para o Brasil logo após a derrota na Guerra Civil Americana. Ou seja, a epistemologia, a própria visão de mundo das primeiras igrejas batistas no Brasil tem sua origem nas igrejas mais escravistas e conservadoras dos Estados Unidos. Para eles, o Brasil era “a terra prometida onde os confederados derrotados na Guerra de Secessão poderiam reconstruir suas vidas, seus lares e suas propriedades incluindo a mão-de-obra escrava.” (SILVA, 2021) Foi desse contexto fundamentalista que surgiu a Primeira Igreja Batista em Catu (fundada em 1923), onde Ventura Profana, quase um século adiante, foi criada. Não me parece possível entender o que Ventura Profana quer dizer quando diz a palavra “senhor” em seu trabalho sem ter isso em mente. Como ela mesma explica: “Então a gente tem um conflito que é: o senhor que é quem me mata, o senhor escravocrata, o senhor feudal, o senhor fariseu, ele me catequiza, ele invade a minha terra, ele leva toda minha família pra dentro de templos onde ele mesmo é adorado.” (SONDA... 2020). Além da sua criação batista, Ventura Profana também se apropria muito do que ela chama de *dialeto evangélico* e se autodenomina *cristã pentecostal*, enquanto se coloca como inimiga do “deuteronomismo neopentecostal”. Assim, é preciso distinguir essas categorias.

Ao longo do século XX, os teólogos e pastores que se opuseram ao liberalismo e abraçaram a reação fundamentalista foram chamados de *evangélicos*. No entanto, entre estes houve um novo cisma desde o início do século. De um lado, os fundamentalistas que tinham foco total no ensino bíblico, desconfiando do crescente movimento pentecostal, pois acreditavam que a ênfase no “sentimento” poderia levar a uma teologia liberal, uma vez que é algo relativo, que não se pode verificar como se pode verificar a crença em um dogma. Do outro lado, os evangélicos pentecostais, que

mantinham a fé na doutrina correta e na inerrância da Bíblia, mas que colocavam seu foco nas experiências sobrenaturais, nos milagres e na experiência com Deus, tendo como referência os teólogos avivalistas como John Wesley (1703–1791) e Charles Finney (1792–1875) (OLSON, 2001 p. 610–611). Esta é considerada a “primeira onda” pentecostal, representada no Brasil por igrejas como Assembleia de Deus e Congregação Cristã no Brasil. A “segunda onda”, também chamada de “Deuteropentecostalismo” surge nos anos 1950 com a vinda de outros missionários estadunidenses em cruzadas de evangelização, utilizando rádio e grandes eventos em estádios, dando origem a novas igrejas como a Igreja do Evangelho Quadrangular (que adota costumes um pouco menos conservadores e permite que mulheres sejam pastoras) e a Igreja Pentecostal Deus é Amor (que adota costumes muito conservadores e rígidos, onde as mulheres não podem cortar o cabelo ou usar calças).

A partir dos anos 1970, surge a “terceira onda” pentecostal, também chamada de neopentecostalismo. Essa nova dissensão teológica se separa das demais formas de pentecostalismo de maneira marcante, de modo que aquelas passam a ser chamadas de “pentecostalismo clássico”. As características centrais do neopentecostalismo são: a mistura de elementos das religiões de matriz africana ao pentecostalismo clássico – o que não significa que essas igrejas não persigam as religiões afro-brasileiras, muito pelo contrário –; a batalha espiritual (confronto espiritual direto com os demônios); a doutrina da “confissão positiva”, na qual a Palavra de Deus é interpretada de maneira mágica, onde o dizer, ou “confessar”, com a boca uma determinada benção deve fazer, necessariamente, com que aquilo venha a acontecer na realidade; a Teologia da Prosperidade, na qual as doações para a igreja funcionam como um investimento e quanto maior a doação, maior o retorno financeiro que a pessoa receberá; membros oriundos da base da pirâmide social; uso da mídia e indústria cultural; inserção organizada na política entre outras. (ORO, 1992; MARIANO, 1995; MARIANO, 1999; *apud* ARENARI, 2013 p. 90) Neste caso, a divergência em relação à Teologia Sistemática fundamentalista é tanta que estas doutrinas são consideradas heresias e as igrejas neopentecostais são consideradas seitas sectárias para a ortodoxia teológica. Fazem parte desta corrente no Brasil a Igreja Universal do Reino de Deus, a Renascer em Cristo, Assembleia de Deus Vitória em Cristo (de Silas Malafaia) entre outras. (NE-OPENTECOSTALISMO... 2021). Em um artigo recente, Christian Dunker (2021b)

examina o neopentecostalismo a partir da psicanálise lacaniana, associando-a às formas neoliberais de gestão do sofrimento, além de explicar com cuidado as necessárias distinções entre pentecostais e neopentecostais. Ou seja, se na sua origem no Brasil os evangélicos estavam associados aos confederados escravistas, hoje os neopentecostais estão associados às violentas práticas neoliberais. Essa é a genealogia do “senhor” inimigo de Ventura Profana em seu trabalho.

No último capítulo da sua *História da teologia cristã*, Olsen apresenta o surgimento, nos anos 1970, na América do Norte e do Sul de diversas teologias da libertação, de origem católica e protestante, procurando dar uma resposta ao sofrimento dos povos oprimidos neste continente que fosse além da especulação metafísica e se concentrasse na *práxis*, ou seja, numa atividade libertadora, com o objetivo de mudar a estruturas injustas da sociedade (OLSEN, 2001 p. 620). Estas correntes serão apresentadas mais adiante e serão uma das fontes mais relevantes desta reflexão.

O contexto histórico teológico apresentado até aqui serve para ajudar na compreensão da discussão específica sobre Arte e Cristianismo. É fundamental entender, mesmo que superficialmente, que houve nos últimos dois mil anos um debate intenso e acalorado que tem impacto direto no pensamento sobre a imagem e a arte até hoje. Se Deus é totalmente transcendente, é possível representá-lo? Se é totalmente imane e se identifica com a natureza, a representação desta é idolatria ou uma forma de revelação divina? Se Jesus é a Palavra de Deus e há uma antiga fonte tradicional para pintar seu retrato, o ícone seria uma revelação da Palavra de Deus? Se a Bíblia é a única regra de fé e prática, é inerrante e deve ser lida literalmente, o que o mandamento “Não farás para ti imagem de escultura” (Êxodo 20:4) quer dizer para a arte figurativa? A interpretação fundamentalista literal de Levítico 20:13 – “quando também um homem se deitar com outro homem, como com mulher, ambos fizeram abominação; certamente morrerão” – ou o fato do Catecismo Católico (parágrafo 2357) considerar a homossexualidade uma depravação grave e contrária à lei natural, chamando as pessoas homossexuais a “unir ao sacrifício da cruz do Senhor as dificuldades que podem encontrar devido à sua condição” (CATECISMO... 2021) tem algo a ver com o fato de que o Brasil é o país que mais mata pessoas transsexuais do mundo (TMM... 2021)? O que isso significa para a arte queer no Brasil, um país em que 86,2% das pessoas se declaram cristãs (CENSO 2010... 2021)? Como uma artista travesti como a Ventura Profana poderia lidar com essas questões sem pensar a partir do aspecto

religioso, que marca tanto sua própria história de vida desde a infância? E como um historiador e crítico de arte poderia se aproximar do trabalho dela sem alguma articulação com esse aspecto religioso?

Quando o curador Gaudêncio Fidelis realizou no Santander Cultural, em Porto Alegre, a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, surpreendeu-lhe a reação violenta de um determinado grupo. Foi amplamente noticiado que grupos cristãos, especialmente católicos, junto com o Movimento Brasil Livre, alegaram que havia imagens que desrespeitavam símbolos religiosos católicos, e imagens associadas à pornografia, à pedofilia e à zoofilia (QUEER..., 2021). A relação que esses grupos faziam era a de que aquelas imagens iriam conduzir outras pessoas, pessoas decentes, a repetir aquele comportamento depravado que estaria sendo representado nas obras. Uma pessoa que vê uma imagem de zoofilia seria assim convencida, pela retórica artística, a se tornar um zoófilo. Será que isso tem alguma coisa a ver com história da teologia da imagem? Para entender melhor essas questões, vejamos qual foi o tratamento dado especificamente à arte na história da teologia cristã e como isso se relaciona ao trabalho de Ventura Profana.

2.4 Arte e cristianismo, uma história de guerras teológicas

Se o objetivo dessa pesquisa é analisar a obra de Ventura Profana para compreender nela uma tensão entre cristianismo e arte, vale a pena retomar rapidamente o longo contexto histórico desta tensão.

No ensaio “Arte e cristianismo”, Alain Besançon (2006) sintetiza as principais ideias que são discutidas em grande profundidade no seu livro *Imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia* (BESANÇON, 1997). O autor é um historiador da arte francês e diretor da École des Hautes Études en Sciences Sociales. O referido ensaio foi publicado em *Imagem e conhecimento* – livro organizado por Annateresa Fabris e Maria Lúcia Bastos Kern, que também traz contribuições de Georges Didi-Huberman entre outros. Ele abre com uma pergunta: o cristianismo poderia dispensar a arte?

O ponto de partida para qualquer discussão sobre arte e cristianismo é obviamente a já citada proibição no segundo dos dez mandamentos da Bíblia hebraica. No início do cristianismo, a arte não era bem vista. A perseguição romana determinava muito do seu pensamento, mártires da fé eram assassinados diante de ídolos pagãos feitos

por artistas, de forma que estes, ao se converterem, eram aconselhados a mudar de profissão. A filosofia grega também não era favorável às imagens, sendo Platão o exemplo mais conhecido desta posição. Plotino compreendia que o belo não tinha forma, era imaterial, o que faz Besançon imaginar que uma exposição de arte curada por Plotino seria bem parecida com uma de arte contemporânea. A elite intelectual desprezava as imagens como superstição popular. A teologia cristã apofática, com seu caráter místico e negativo, focada no que não se pode dizer sobre Deus, nunca teve olhos para a arte. O sentimento dos cristãos do primeiro século de que o Reino de Deus, com a segunda vinda de Jesus, era iminente levava ao desprezo do adorno do mundo à sua volta (BESANÇON, 2006, p. 32).

Havia, porém, uma pressão que conduzia à arte: o povo queria ver Deus. Havia uma tensão constante entre o Deus invisível, transcendente e abstrato dos filósofos e o Deus conosco, imanente e vulnerável dos populares. Enquanto aqueles eram movidos pela razão apolínea, estes eram movidos pelo desejo dionisíaco de ver Deus. A partir de Constantino IV, com a absorção da igreja pelo Império Romano, os cristãos saíram dos grafitos nas catacumbas para a arte e seu mercado: a pintura e a escultura pareciam úteis para ilustrar sua fé. Imagens santas se multiplicaram nos séculos seguintes e a questão da idolatria se levantou até o ponto de uma guerra civil, com a grande querela das imagens entre 730 e 843. (p. 33)

O problema teológico das imagens pode ser resumido em três perguntas: (1) Jesus é a imagem de Deus?, (2) Ele também o é na sua forma humana, terrena, com sua aparência comum de homem pobre palestino? e (3) Se o ícone é uma imagem fiel de Jesus, ele é por conseguinte a imagem de Deus? Os intelectuais iconoclastas diziam não para a terceira pergunta. Mas os defensores das imagens respondiam que, se a terceira era negativa, as duas primeiras também seriam. Além disso, se a imagem representava o Jesus humano, negava sua natureza divina, caindo na heresia conhecida como *nestorianismo*. Se representava o Jesus divino, negava sua natureza humana, caindo na heresia conhecida como *monofisismo*. Sob influência de Plotino, desde os primeiros pais da igreja como Orígenes de Alexandria, Eusébio e Évagro, a imagem é o que deve ser superado. Assim, as igrejas passaram a adotar símbolos abstratos como a cruz sem o supliciado e decorações semelhantes às muçulmanas. Entre os iconófilos, João Damasceno (675-749) parecia resolver a questão: “Venero a matéria pela qual me veio a salvação como plena energia divina e de graça”. Se a

energia divina emanava de Deus para a matéria, era possível fazer o caminho de volta, pela matéria a Deus por meio dessa mesma energia. Para Teodoro de Antioquia (350-428), o ícone não representa nem a natureza divina, que é irrepresentável, nem a humana, que é um conceito abstrato: representa a pessoa concreta, o homem de Nazaré no qual se revelam essas duas naturezas. A encarnação de Cristo teria tornado, assim, possível e lícita a representação de Deus. O século IX marcou a vitória dos iconófilos na disputa. (p. 34-36)

Na igreja oriental, a partir dessa compreensão de que havia uma forma de representar as coisas divinas, a pergunta era: vale a pena representar as coisas desse mundo? A conclusão dos teólogos era que não. Daí nasce uma arte exclusivamente religiosa. Na tradição da iconografia, apenas personagens e acontecimentos sagrados eram pintados. Para eles, aquela era a única arte puramente cristã, sem idolatria ou heresia, uma forma infinitamente superior às outras. No entanto, havendo um modelo correto para representar as figuras sagradas, o trabalho do artista devia ser restrito à cópia desses modelos, assim como o trabalho dos copistas das sagradas Escrituras era o de manter-se o mais fiel possível, letra por letra – o que nem sempre era seguido, tanto num caso quanto no outro. Essa arte pura cristã cinde em dois o cosmos onde as pessoas vivem sua vida social. Ao longo dos séculos, a repetição indefinida viola a liberdade humana na produção artística e aos poucos a forma vai se empobrecendo até se esgotar por volta do século XVII (p. 37-38).

Na igreja ocidental, a influência do paganismo era muito maior e havia uma sensação de que o divino está presente em todas as coisas. Para os estoicos, toda representação é portadora do divino. No mundo pagão não se venera a imagem, mas aquilo que ela simboliza. Essa compreensão não é muito diferente do dogma do Concílio de Niceia II. No império romano, as imagens são tomadas por sua utilidade: a retórica, com o objetivo de difundir as ideias do império. Um evento chave aconteceu no ano 500, em que Papa Gregório Magno enviou uma carta ao bispo de Marselha, que havia mandado quebrar todas as imagens da cidade, dizendo que a imagem era para os iletrados um meio de ensino porque eles não podiam ter acesso às escrituras. A imagem, para Gregório, tinha um valor para a evangelização e a manutenção do interesse das pessoas pela igreja: ela inflama a piedade, orienta as paixões para a virtude, persuade, instrui, comove e agrada. Ou seja, a imagem é pura retórica. E por se tratar de retórica (evangelística), é mantido o eficaz referencial estético pagão, seu

estilo, suas técnicas, materiais, etc. Do ponto de vista formal não havia, portanto, uma nova arte cristã no ocidente que contrastasse com a arte helênica, que lhe serve de modelo junto com outras fontes. É essa arte comum europeia que “renasce” quando o estilo bizantino começa a se esgotar a partir do século XV (p. 39-41).

Essa noção teológica tem um grande impacto estético no surgimento da arte. Do ponto de vista formal, se a imagem é retórica e não mais uma imagem do divino, essa sua função mais modesta a leva a uma busca de efetividade que amplia a sua diversidade e técnica. A arte profana é permitida e até mesmo invocada pela arte sagrada. A natureza impregnada pelo divino dos pagãos dá lugar à beleza da criação que revela a beleza de Deus. Agostinho de Hipona (354–430), tendo desenvolvido seu trinômio ontológico Deus / natureza humana / natureza criada, contribui para uma noção ocidental de natureza determinando que esta, tendo sido criada por Deus, é semelhante a Ele. A natureza criada é uma imagem que nos informa da natureza de seu Autor. Tomás de Aquino (1225-1274) se inspira na atitude benevolente de Aristóteles para com a arte e o artista. Para este teólogo, a natureza e o artista prolongam o influxo criador divino. Ele ainda ressalta o prazer e a diversão daquele que contempla a obra de arte e afirma a confiança no artista e na liberdade para a arte. Assim, a arte no contexto latino se desenvolve misturando temas cristãos e pagãos (p. 42-45). Desta maneira, podemos compreender que os mitos bíblicos e os mitos helênicos servem igualmente como fonte para os artistas realizarem sua arte, que tinha como função oficial ensinar o evangelho aos iletrados, ou seja, fazer uma teologia popular por meio de imagens. Nesse sentido, não há santidade ou pureza na arte: toda ventura é profana e todo artista é um teólogo de certa forma. Aliás, nesse contexto o artista ganha uma importância que passa a rivalizar com a dos próprios teólogos no papel de transmitir a beleza divina e seus ensinamentos. Então vem o novo iconoclasmo.

No campo protestante, João Calvino (1509-1564) defendeu que as imagens não ensinam, só a Bíblia, única Palavra de Deus, ensina. Ele retoma assim os antigos argumentos contra a idolatria das imagens. Para este teólogo, o mundo é dessacralizado, não há nele nenhuma morada divina. A presença de Deus pode ser sentida “pela experiência” do indivíduo com Ele. Calvino proíbe a imagem devocional mas não recusa a arte, que é um dom de Deus e deve ser feita com excelência para Sua glória, como qualquer outro trabalho. Mas seus discípulos ignoram este traço de sua doutrina, e o século XVI é marcado por uma imensa destruição de obras de arte por toda

a Europa. A pintura holandesa, no entanto, com seu elogio à vida familiar cotidiana e aos valores decentes e edificantes, é tolerada. (p. 46).

O concílio de Trento refutou as posições calvinistas e mobilizou recursos para fomentar a arte profana e sacra. Na guerra teológica entre reforma e contrarreforma, o século XVII foi um momento fecundo na arte, tanto no mundo católico quanto no protestante.

O iconoclasmo não tem apenas fontes religiosas, tem também filosóficas. Pascal e o movimento cartesiano fazem uma crítica da retórica e desvalorizam a principal fonte de inspiração dos artistas. Por outro lado, a filosofia kantiana propõe ao artista um alvo demasiadamente elevado: o gênio e o sublime. No gênio, estava a busca da originalidade pura, bem além do talento, um artista que cria suas próprias regras. No sublime, uma oposição absolutamente grande à simplicidade do belo. Para Kant, o segundo mandamento da Bíblia hebraica é sublime, porque fala da inacessibilidade de Deus que desencoraja na raiz a representação. Kant seculariza ou laiciza a teologia clássica do iconoclasmo cristão. Besançon faz ainda um paralelo entre a santidade do iconógrafo cristão que traz à luz a revelação de Deus por meio de sua pintura e o artista kantiano que corresponde à exigência do gênio e do sublime. Ambos pensam estar praticando uma atividade santa. (p. 47)

Hegel parece reencontrar e renovar a grande tradição teológica ao introduzir a dimensão histórica na qual ele separa a arte pagã e a arte cristã. Para ele, a arte cristã teria uma essência, um conteúdo que a situa à parte enquanto arte. Aos artistas, coube comunicar o divino, mas essa função já não era mais relevante pois no seu sistema filosófico havia uma continuidade entre Deus e o Mundo, e a fé não era mais necessária. “Doravante, arte é coisa do passado”, ele teria dito. Assim, resta aos artistas fazer como os holandeses: ilustrar o domingo da vida. Hegel ainda indicou aos artistas do século XIX e XX os caminhos que restavam na arte: buscar a novidade nos “primitivos” (p. 48-49).

Dando razão duplamente a Hegel, de acordo com Besançon, os artistas ao mesmo tempo se afastaram da fé cristã e perceberam a forte ligação entre religião e inspiração artística. Assim veio no modernismo a nova religiosidade *New Age* de Kandinsky, Malevich, Mondrian, Herbin até Rothko, com fontes como o esoterismo e a teosofia. A abstração é produto de uma mística. É o movimento mais místico da pintura, evocando a tradição do ícone, que os russos conheciam bem. Uma mística vaga que leva a uma

idolatria do gênio do próprio artista. O museu e a galeria, os cubos brancos, tornaram-se os lugares de culto do nosso tempo. A arte imaterial seria então semelhante à eucaristia transubstanciada do gênio e da Arte. (p. 51)

Besançon conclui seu ensaio discordando da posição hegeliana de que a fé está morta. Hegel havia definido um conteúdo específico para a arte cristã, mas a igreja não. Esta contentou-se em manter uma disciplina da conveniência, do decoro, do ornamento e da decência. Assim, a arte cristã pôde continuar de outras formas. O autor a identifica no “domingo da vida” que Hegel admirava na arte holandesa e que se desenvolve no impressionismo. No triângulo agostiniano (Deus / Humano / Mundo), a ênfase dos artistas bizantinos na relação Deus-humanidade que deixava o mundo de fora dá lugar a uma ênfase do artista com o mundo “porque o divino se convida espontaneamente” (idem). Essa arte cristã não segue os dogmas, mas se apoia na convenção de que o mundo que Deus criou é muito bom, no sentido erótico da palavra “bom”, e deve ser desfrutado. Também o é no sentido da encarnação que confirma a “morada divina” pagã. Desse modo, toda arte poderia ser vista como arte cristã, assim como a beleza da natureza é considerada como uma preparação para o evangelho. Por isso, conclui Besançon, “não é preciso preocupar-se com a arte cristã, mas sim com a arte” (p. 52), uma vez que o autor identifica como cristã essa arte universal que apresenta em sua *história teológica da arte*.

Uma vez que Besançon chama as imagens da antiguidade de “arte” e as caracteriza como cristãs determinando sua função a partir de critérios exclusivamente teológicos, vale olhar rapidamente para o modo como Belting (2010) caracteriza as imagens deste mesmo período em *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*:

A arte, como é estudada hoje na disciplina História da Arte, existiu tanto na Idade Média como depois. Entretanto, após a Idade Média, ela assumiu um novo significado, passando a ser reconhecida como tal – a arte inventada por um famoso artista e definida por uma teoria apropriada. [...] Caracterizada por um tipo particular de historiografia que mesmo sendo ainda chamada de História da Arte, trata, na verdade, de história dos artistas. (BELTING, 2010 p. XXIII)

Este contraponto de Belting a Besançon me parece, aqui, providencial. Para este autor, todas as vezes que as imagens ameaçam conquistar uma influência indevida dentro das igrejas, começando a agir diretamente em nome de Deus, os teólogos tentam despi-las de seu poder. As imagens ofereciam uma experiência em níveis mais

profundos e satisfaziam desejos que as autoridades da igreja não eram capazes de atender. Por isso, os teólogos sempre estiveram mais propensos a bani-las e, só por conta da resistência dos fiéis, concordaram em estabelecer condições e limites para o seu acesso: só ficavam satisfeitos quando podiam explicá-las.

Desde os tempos primitivos, o papel das imagens tem se tornado aparente a partir das ações simbólicas desempenhadas tanto por seus defensores quanto por seus oponentes. [...] Como substitutas daquilo que representam, funcionam especificamente para possibilitar demonstrações públicas de lealdade e deslealdade. (BELTING, 2010, p. 1)

Para Belting, as imagens têm papéis históricos que a teologia sozinha não dá conta, enquanto, por outro lado, historiadores da arte não dão conta da discussão teológica e só se interessam pela sua própria disciplina, o que seria outro problema. Historiadores lidam com textos e fatos políticos e econômicos, mas não entendem os níveis mais profundos de experiência que as imagens exploram. Portanto, o manto de competência das disciplinas acadêmicas é insuficiente. “As imagens pertencem a todas elas e a nenhuma exclusivamente” (BELTING, 2010, p. 2).

A história religiosa não coincide com a história da teologia. As imagens não podem ser reduzidas ao seu conteúdo teológico. A teologia trata a imagem como sendo universal, com um único papel. Mas as imagens desempenham muitos papéis e as disciplinas acadêmicas não podem reduzir seus reais usos em benefício da própria teoria. A teologia das imagens sempre teve a finalidade de resolver conflitos em um acordo mascarado como doutrina, mas sempre falando de modo geral. Teólogos não defendiam nem atacavam as imagens específicas em si. Mas imagens específicas têm usos específicos. Podem ser veneradas como sagradas, operar milagres, fazer discursos proféticos, alcançar vitórias. Podem representar um culto local ou uma autoridade local, bem além da função única de representar os dogmas da igreja. As imagens tinham um conceito de veracidade e exigiam cópia fiel, assim como os textos da Revelação. Tinham vida própria, uma existência e subjetividade única, eram capazes de agir, tinham um poder sobrenatural. Como autores das pinturas, os pintores eram a voz de Deus (p. 3-8).

Seguindo Belting e deixando de lado tanto as abstrações teológicas genéricas sobre arte quanto a história da arte enclausurada em sua própria circunscrição disciplinar para olhar atentamente a obra em si, percebemos que há uma continuidade dessa

tensão entre cristianismo e arte na obra de Ventura Profana. Essa tensão se faz presente na sua intransigente denúncia do colonialismo, do patriarcalismo e do racismo na história do cristianismo e do neoliberalismo representado pelas igrejas neopentecostais. É claro que Besançon não tem olhos para a violência colonial e o racismo que está na própria estrutura do pensamento ocidental que ele apresenta – incluindo aí o conteúdo racista da filosofia de Kant e Hegel. Besançon não percebe que quando se diz que “Jesus é a imagem de Deus”, há ao mesmo tempo uma tradição de representá-lo com uma certa ambiguidade de gênero e projetar nele uma heterossexualidade idealizada que não está nas Escrituras. A tensão entre uma certa tradição acética na igreja e o erotismo sempre presente na estética, na arte, quando não levou à destruição completa de milhares de obras de arte, contratou artistas para cobrir os órgãos sexuais de obras-primas como os afrescos de Michelangelo na Capela Sistina, por exemplo. Ventura Profana retoma essa energia erótica em sua arte, mas identifica o divino em todas as partes do seu corpo, inclusive aquelas tidas como mais profanas. Quando Besançon fala sobre a beleza da natureza como morada divina, há uma aproximação muito grande com o modo como Ventura Profana fala sobre a travestilidade como floresta, como veremos mais adiante. Mas quando o autor fala do “domingo da vida” hegeliano, esquece que, para os miseráveis, para os negros nos países pobres da América Latina, para os povos originários atacados diuturnamente em seus territórios há 500 anos pelos *conquistadores* europeus, para as travestis e outros dissidentes do regime sexo/gênero cristão europeu, o domingo no qual crentes hipócritas vão à igreja louvar ao “senhor” sem se preocupar com esses problemas, é o domingo da morte. É a partir dessa exata noção católica de que arte é pura retórica – e serve para convencer alguém a fazer algo – que grupos conservadores protestam contra exposições como *Queer museu* e atacam artistas como Ventura Profana. Mas, como pretendo apontar neste trabalho, na tensão entre cristianismo e arte, Ventura Profana está dos dois lados ao mesmo tempo. Ela segue a tradição artística de comunicar o divino, da arte como forma de teologia mais eficaz que os escritos dos teólogos, mas o faz de modo profético, através de uma denúncia jubilosa, quebrando a tradição da arte sacra que fala somente sobre outra dimensão (distanciando-se das questões mundanas), e quebrando a tradição na qual uma arte secular protestante liberal deixa as questões religiosas para o âmbito do privado, fingindo que elas não afetam a esfera pública. Essas questões ficarão mais claras na análise da obra da artista, mas estão

resumidas aqui para mostrar a necessidade da compreensão desse contexto mais amplo da história da tensão entre cristianismo e arte para nos aproximarmos de seu trabalho. É evidente, no entanto, que a abordagem de Besançon, por conta de seu conteúdo eurocêntrico e fechado nos dogmas eclesiásticos hegemônicos, não seria adequada a uma análise do trabalho de Ventura Profana. Por isso, precisamos lançar mão das teologias da libertação que, como veremos a seguir, colocam no centro do debate teológico as mesmas questões que Ventura Profana levanta em sua obra, no caminho de elaborar uma abordagem específica para esta pesquisa.

2.5 As Teologias da Libertação

Para explicar a minha abordagem, talvez fosse suficiente escrever três parágrafos trazendo apenas os aspectos metodológicos das teologias da libertação que veremos a seguir. No entanto, isso seria esvaziar completamente a própria metodologia dessas teologias, que têm na *práxis* o seu principal diferencial em relação às teologias conservadoras do norte-atlântico. Diferente destas, nas teologias da libertação o método não é um fim em si mesmo, mas está a serviço dos levantes de emancipação dos oprimidos, dos pobres, das populações negras, dos povos originários e das dissidências de gênero, especialmente das travestis. É nesse aspecto específico, no conteúdo, nos temas, nos problemas sociais que denuncia e busca ajudar a resolver na prática, que as teologias da libertação mais se aproximam do trabalho de Ventura Profana. Elencar apenas os aspectos teórico-metodológicos talvez não fosse o suficiente para demonstrar o quanto a abordagem que eu procuro elaborar para essa pesquisa é adequada ao trabalho da artista.

Além disso, como ficou evidente no levantamento bibliográfico, temos também o fato de que no ambiente acadêmico de História da Arte essas teologias são largamente desconhecidas, em que pese também o fato mencionado por Belting de que historiadores da arte não são tão bons teólogos quanto imaginam. Não fosse esse o caso, talvez bastaria dizer que as teologias da libertação são anticoloniais, antirracistas, antipatriarcais e anticapitalistas como também é o trabalho de Ventura Profana. Por isso mesmo, não tenho a expectativa de que uma mera menção de passagem a estes autores em nota de rodapé fomentaria um interesse pelo assunto a ponto de levar à leitura do extenso conteúdo que trago sintetizado em poucas páginas nesta

parte do trabalho e que são potencialmente estimulantes, a meu ver, para a compreensão dessa abordagem e da obra de Ventura Profana. Por isso, na intenção de contribuir para a abertura do olhar para a obra da artista sem preconceitos religiosos, trago aqui um resumo das principais ideias dessas teologias que mais intimamente se relacionam com o objetivo desta pesquisa. Se essa iniciativa fará com que este trabalho tenha um número de páginas superior ao que seria considerado adequado para um TCC, peço desculpas e espero sinceramente que ofereça uma pequena contribuição para enriquecer o debate em torno das tensões entre cristianismo e arte contemporânea, um tema tão urgente em tempos de iconoclastia moralista e ataque conservador à cultura contra-hegemônica.

A pergunta que tenho a intenção de começar a responder ao apresentar esta teologia é: como podemos ver a obra de Ventura Profana, veementemente anticolonial e anticapitalista, como revelação da Palavra Divina por uma abordagem teológica em História e Crítica de arte, se o cristianismo é parte tão inextricável na ideologia colonial e burguesa?

As teologias da libertação são para mim mais do que um referencial teórico para uma pesquisa específica. São um referencial para a vida. São também um conjunto de reflexões que orientam a nossa *práxis* de luta no coletivo Abraço Negro, do qual sou membro – pastoral afro da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, que se empenha nas lutas antirracistas, estuda teologia e se propõe a contribuir no diálogo interreligioso, particularmente com religiões afro-brasileiras, que sofrem perseguições constantes (LIRA, 2014). É a partir desta perspectiva que me considero cristão. Estando envolvido assim diretamente de modo tão particular, é especialmente difícil ser objetivo. Nesse esforço, cito a síntese que Olson (2001) faz ao introduzir a história das Teologias da Libertação:

Na década de 1970, grupos de cristãos social, econômica e politicamente oprimidos na América do Norte e do Sul começaram a desenvolver teologias da libertação. Os teólogos da América do Norte voltaram a atenção para o problema do racismo e incluíram no conceito da salvação a libertação dos afro-americanos do preconceito e da exclusão racial. [...] Na América Latina, teólogos católicos e protestantes começaram a refletir teologicamente sobre a situação do continente – a miséria extrema e a injustiça econômica – e interpretaram a salvação incluindo a ideia da abolição da pobreza estrutural e das ordens políticas injustas. Na década de 1980, teólogos [sic] feministas americanos voltaram a atenção cada vez mais para o problema do preconceito sexual e do patriarcalismo, tanto na igreja quanto na sociedade. (OLSON, 2001, p. 620)

O que havia de comum entre estas teologias distintas era que todas concordavam que “a teologia não é universalmente aplicável e nem social e politicamente neutra. A teologia precisa ser novamente contextualizada em toda situação sociocultural e se tornar concreta e comprometida com a justiça naquela situação específica” (idem).

Um modo simples e um pouco grosseiro de entender esse novo contexto seria dizer que, se no século XX as correntes políticas poderiam ser divididas entre conservadores à direita, liberais ao centro e socialistas à esquerda, até a década de 1970 praticamente só havia referenciais conservadores e liberais na teologia.

2.5.1 Teologia da Libertação Latino-americana

A Teologia da Libertação Latino-americana trouxe para a reflexão teológica um olhar socialista que ia desde os teólogos protestantes da “Missão Integral” – bastante moderados e concentrados na manutenção da ortodoxia protestante com uma ênfase maior no contexto social da evangelização – até os teólogos católicos revolucionários, como Camilo Torres, que ficou conhecido como “santo padroeiro do movimento [...], que lutou ao lado de um grupo guerrilheiro de esquerda até ser morto num combate com as forças armadas em 1966 e tornou-se um mártir internacional da extrema esquerda” (JENKINS, 2004, p. 197). Torres entendia que o amor cristão e o conhecimento científico da problemática social colombiana levavam à conclusão de que a única solução era a tomada do poder pelo povo por meio da luta armada (TORRES, 1981 p. 10). Diversos movimentos cristãos de esquerda precederam a Teologia da Libertação, notadamente a Juventude Operária Católica fundada na Bélgica em 1923, que estabeleceu raízes no Brasil ainda na década de 1920, além das diversas teologias sociais, com foco na construção do Reino de Deus no presente na terra, como a de Albrecht Ritschl (1822-1889).

Do ponto de vista do diálogo que sempre há entre a teologia e a filosofia, isso também significava avançar dos pressupostos idealistas hegelianos adotados pelos liberais para uma filosofia mais concreta, que trouxesse ferramentas adequadas para compreender a importância dos fatores econômicos na sociedade, as origens e a superação da pobreza a partir da luta de classes no mundo capitalista globalizado e o poder mistificador das ideologias (inclusive as religiosas). A filosofia de Karl Marx (1818–1883) é então utilizada “de modo puramente instrumental”. Na teologia latino-

americana, o marxismo nunca é um ponto de partida para pensar sobre os pobres, pelo contrário, o teólogo pergunta a Marx: “Que podes tu nos dizer da situação de miséria e dos caminhos de sua superação?” (BOFF; BOFF, 2010, p. 45).

Em sua tese de doutorado defendida nos Estados Unidos em 1969, considerada como precursora da Teologia da Libertação Latino-americana, Rubem Alves (1933–2014) propõe uma ação política dos cristãos no mundo (ALVES, 2012), concordando com o adágio do jovem Marx em sua décima primeira Tese sobre Feuerbach: “Os filósofos apenas interpretaram o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (ENGELS; MARX, 2007). Em 1971, Gustavo Gutiérrez (1928–), escreveu *Teologia da Libertação – Perspectivas*, que analisa a Teoria da Dependência do ponto de vista teológico e é considerado o ato teórico fundacional que deu nome ao movimento. Em contraste com a teologia sistemática e com a teologia liberal, a Teologia da Libertação não estava preocupada em fazer releituras dos dogmas tradicionais da ortodoxia católica ou protestante. Esses pensadores estavam preocupados principalmente com a forma com que a igreja colocava em prática sua teoria em favor dos pobres. Se o marxismo é a filosofia da práxis, a Teologia da Libertação é a teologia da *práxis*.

Como seria possível elaborar uma teologia que aproveitasse a filosofia marxista como instrumento para refletir a respeito da situação dos pobres, enquanto a teologia é uma prática de interpretação da revelação divina? Será que misturar religião e política era uma boa ideia? Por outro lado, como poderia ser possível fazer teologia na América Latina e anunciar as Boas Novas de Cristo no meio da mais abjeta miséria e desigualdade social, no contexto político de extremo autoritarismo das ditaduras militares, ignorando a situação concreta do povo oprimido? A resposta foi uma nova forma de fazer teologia, um novo método, como explica a teóloga Regina Sanches.

A análise metodológica da Teologia da Libertação passa por sua origem e desenvolvimento histórico, que se referem ao aspecto da contextualidade, como característica fundamental no seu modo de se fazer. Ela se constrói na forma do círculo hermenêutico e se organiza de modo a ser pensamento sempre crítico tanto da realidade social, quanto do pensamento e da práxis da fé, ou seja, dela mesma. (SANCHES, 2019)

O método teológico da Teologia da Libertação tem suas origens no movimento popular Juventude Operária Católica, que desde suas origens reformistas em Bruxelas na década de 1920 passa por uma radicalização de recorte revolucionário nos

anos 1960 (JEUNESSE... 2021), quando seus membros foram duramente perseguidos, presos e torturados pela ditadura militar brasileira (JUVENTUDE... 2021). Da JOC veio o método conhecido como “Ver, Julgar e Agir”. Elaborado a princípio como um método para as reuniões dos grupos de base do movimento, na JOC ele consiste nos seguintes movimentos: (1) ver: os jocistas compartilham o que vivenciam em seu dia a dia no trabalho, estudos, vida emocional, família, etc e são convidados à escuta uns dos outros; (2) julgar (a palavra é empregada no sentido de examinar a situação, mas também no sentido de colocar os opressores no banco dos réus): os jocistas fazem uma análise crítica das situações de vida compartilhadas na primeira fase e procuram as causas das situações difíceis pelas quais estão passando para que possam agir sobre elas. Essas situações são encaradas a partir de suas convicções de fé, geralmente com um momento de leitura bíblica; (3) agir: os membros da JOC constroem um projeto coletivo ou pessoal para responder às situações problemáticas vividas pelos jovens (JEUNESSE... 2021). Desta forma, fica claro que desde as origens de seu método teórico, a Teologia da Libertação esteve sempre comprometida com a luta de classes, com os movimentos sociais e principalmente com a escuta da vida concreta das pessoas como ponto de partida para o pensamento. No Brasil, este método era utilizado não somente pela JOC mas também por diversos movimentos da Igreja Católica, como as Comunidades Eclesiais de Base (COMUNIDADES... 2021) e o Movimento de Educação de Base, que trabalhava em sintonia com os princípios filosóficos do educador Paulo Freire (MOVIMENTO... 2021). A partir dessa inspiração popular, os teólogos da libertação constroem seu método em três mediações:

A mediação socioanalítica olha para o lado do mundo do oprimido. Procura entender por que o oprimido é oprimido. A mediação hermenêutica olha para o lado do mundo de Deus. Procura ver qual é o plano divino em relação ao pobre. A mediação prática, por sua vez, olha para o lado da ação e tenta descobrir as linhas operativas para superar a opressão de acordo com o plano de Deus. (BOFF; BOFF, 2010, p. 40)

Na mediação socioanalítica, o teólogo se apropria das ferramentas da sociologia para compreender o contexto do pobre. Essa categoria “o pobre” é uma das questões mais discutidas ou até mesmo criticadas dessa teologia, pois impõe uma forte ênfase no recorte de classe. Os irmãos Boff fazem um esforço para alargar o conceito compreendendo todo tipo de opressão, seja ela racial, étnica ou sexual (contra a mulher), mas os trabalhos publicados nas primeiras décadas dessa teologia não chegam a

citar explicitamente a opressão das pessoas LGBTQIA+ (p. 46). Na mediação hermenêutica, a ênfase está no fazer teológico profissional propriamente dito, ou seja, na leitura e interpretação das Escrituras, entendidas como um testemunho da preferência de Deus pelos pobres em sua luta de libertação. Na mediação prática, a ênfase está na definição coletiva de estratégias e táticas, na articulação com movimentos sociais seculares e no discurso performativo da ação (p. 61). A dinâmica metodológica prossegue em um círculo hermenêutico no qual a mediação prática conduz a uma nova mediação socioanalítica e assim por diante. A condição inicial para iniciar o trabalho em Teologia da Libertação, considerada “momento zero”, é o compromisso do teólogo com os pobres na luta social prática.

Apesar de sua ênfase na política, na economia e no mundo concreto da luta contra a pobreza, ou justamente por esse motivo, a Teologia da Libertação está longe de ser uma teologia seca, cerebral, teórica e racionalista. O prefácio do livro *Teologia da Libertação* (2012), de Rubem Alves, publicação da sua tese de 1969, é um jardim de poemas. Cito apenas três, que considero tão relevantes aqui quanto toda a teoria mencionada:

Não é preciso acreditar em nada.

Basta sentir.

Teologia é um morango que se colhe e que se come, pendurados sobre o abismo – sem nenhuma promessa de que ele nos fará flutuar...

Pode parecer coisa irresponsável, num mundo tão cheio de graves problemas.

Mas eu me pergunto se a gravidade dos problemas não é causada pela gravidade das pessoas que julgam que o destino do mundo depende de sua ação.

Justificação pelas obras.

Se elas não se levassem tanto a sério, talvez não construíssem tantas armas e não fossem tão implacáveis na cobrança dos seus juros e tão autoritárias na imposição dos seus pensamentos.

(ALVES, 2012, p. 27)

Teologia é um exercício de beleza e de humildade.
Brincamos, como a própria Santíssima Trindade que, nos jogos intelectuais do venerável Santo Agostinho,
só fazia uma coisa,
nas transas intra-trinitárias:
brincar.
Autoerotismo.
(idem, p. 28)

—

Minha teologia nada tem a ver com teologia.
É vício.
Há muito que deveria ter abandonado este nome.
E dizer só poesia, ficção.
Descansem os que têm certezas.
Não entro no seu mundo e nem desejo entrar.
Jardins de concreto me causam medo.
Prefiro a sombra dos bosques
e o fundo dos mares,
lugares onde se sonha...
Ali moram os mistérios
e o meu corpo fica fascinado.
(idem, p. 30)

Como vimos antes, os conceitos de corpo humano e natureza estiveram apartados na história da teologia da imagem. A ênfase estava ora na Presença de Deus no mundo, ora na Semelhança da Criação com seu Autor, e privilegiava a Alma em comunhão com Deus ou a Revelação de Deus à Alma humana, mas deixava o corpo humano no mundo apenas na sua relação com o pecado e o sofrimento que seriam aliviados somente após a morte ou na volta de Cristo. Em contraposição a esse pensamento, a Teologia da Libertação de Rubem Alves faz uma articulação pungente entre a Bíblia e o pensamento marxista para chegar a uma teologia do corpo:

Devido às boas dádivas da terra existirem em benefício do homem, um substantivo da linguagem da comunidade de fé adquire importância central: o corpo. Somente através de seu corpo o homem é capaz de receber a dádiva. É o corpo humano que estabelece a solidariedade do homem com o mundo e a solidariedade deste com ele. Por meio do corpo o homem se descobre filho da terra. O ser humano é feito “do pó do chão”. (Gen 2:7) A natureza constitui o seu corpo e, por conseguinte, o seu pão. Por isso ela é aquela ‘com a qual temos de permanecer num contínuo intercâmbio, a fim de não morrer.’ (K. Marx, Alienated labor, em E. Fromm, Marx’s concept of man, p. 101) Por meio de seu corpo o homem descobre a natureza como seu corpo. Portanto, o corpo não consiste numa entidade estranha. É sim, amigável, carinhoso, um lugar de alegria e felicidade: o seu lar. Através de seus sentidos corporais, o ser humano é capaz de se deleitar na natureza. Descobre-se num jardim, num lugar de gozo estético. (ALVES, 2010 p. 279)

Embora o racismo seja citado pelos teólogos da libertação em sua tentativa de alargar o conceito de *pobre*, essa categoria de opressão não foi aprofundada como conceito teológico como foi na Teologia Negra, que traz um pensamento antirracista que só tem paralelo latino-americano em sua radicalidade com a teologia revolucionária de Camilo Torres.

2.5.2 Teologia Negra

Were you there when they crucified my Lord?

Were you there when they crucified my Lord?

O sometimes it causes me to tremble! tremble! tremble!

Were you there when they crucified my Lord?

Were you there when they nail'd him to the cross?

Were you there when they nail'd him to the cross?

O sometimes it causes me to tremble! tremble! tremble!

Were you there when they nail'd him to the cross?

Were you there when they pierced him in the side?

Were you there when they pierced him in the side?

O sometimes it causes me to tremble! tremble! tremble!

Were you there when they pierced him in the side?

Were you there when the sun refused to shine?

Were you there when the sun refused to shine?
 O sometimes it causes me to tremble! tremble! tremble!
 Were you there when the sun refused to shine? ⁴

(Letra do *spiritual* chamado *Where you there*, publicada no livro *Old Plantation Hymns* em 1989 (WERE YOU THERE... 2021))

Nos Estados Unidos, os anos 1960 foram marcados pela luta dos negros contra a discriminação e a segregação racial institucionalizada. Líderes do movimento como o muçulmano Malcolm X e o pastor batista Martin Luther King Jr, entre outros, divergiam entre uma estratégia que incluía a luta armada / direito de autodefesa e a não-violência inspirada nas práticas de Gandhi. Dadas as características do colonialismo e da escravidão no país, onde os negros foram proibidos de cultivar sua espiritualidade africana, o cristianismo protestante se engendrou na cultura negra, que o adaptou para sua luta por libertação ao longo dos séculos, identificando no sofrimento de Cristo o seu próprio sofrimento, como fica claro nos *spirituals*, gênero precursor do blues, do jazz e da *black music* em geral (AFRICAN American Spirituals..., 2021). É neste contexto que James H. Cone apresenta nos anos 1970 sua Teologia Negra da Libertação.

A pergunta que tenho a intenção de começar a responder ao apresentar esta teologia é: como podemos ver a obra de Ventura Profana, veementemente antirracista, como revelação da Palavra Divina por uma abordagem teológica em História e Crítica de arte, se o cristianismo é parte tão inextricável na ideologia da branquitude?

Enquanto a Teologia da Libertação Latino-americana é feita a partir do pobre, mas “à luz da Palavra de Deus registrada nas Escrituras” (BOFF; BOFF, p. 50), Cone diz

⁴ Você estava lá quando eles crucificaram meu Senhor? / Você estava lá quando eles crucificaram meu Senhor? / Oh, às vezes isso me faz tremer! Tremer! Tremer! / Você estava lá quando eles crucificaram meu Senhor? / Você estava lá quando eles o pregaram na cruz? / Você estava lá quando eles o pregaram na cruz? / Oh, às vezes isso me faz tremer! Tremer! Tremer! / Você estava lá quando eles o pregaram na cruz? / Você estava lá quando eles perfuraram o lado dele? / Você estava lá quando eles perfuraram o lado dele? / Oh, às vezes isso me faz tremer! Tremer! Tremer! / Você estava lá quando eles perfuraram o lado dele? / Você estava lá quando o sol se recusou a brilhar? / Você estava lá quando o sol se recusou a brilhar? / Oh, às vezes isso me faz tremer! Tremer! Tremer! / Você estava lá quando o sol se recusou a brilhar?

que a Teologia Negra da Libertação “é uma teologia à luz dos oprimidos” (CONE, 2020a p. 53). O objetivo da Teologia Negra é interpretar a ação de Deus em relação à comunidade negra oprimida (p. 57). O Deus libertador se identifica com os oprimidos. Por isso ele é um Deus negro (p. 130). A Teologia Negra acredita que o racismo é incompatível com o evangelho de Cristo. Assim, o profeta do evangelho de Deus deve fazer todo o possível para revelar a natureza satânica do racismo para que possa ser eliminado (p. 75), e mesmo que isso signifique se tornar “anticristão” e “antipatriota”, ele deve desafiar a estrutura nacional e suas instituições, especialmente as igrejas estabelecidas (p. 121). Enquanto a Teologia Latino-americana é feita a partir do pobre, Cone elege o Negro como o sujeito oprimido com o qual Deus se identifica. A negritude é definida por ele como um traço fisiológico do povo de pele negra, independente do tom, mas também um traço ontológico daqueles que participam da luta pela libertação da opressão (p. 63). Para o autor, não se pode ser negro e se identificar com os poderes constituídos. Defendendo a utilização de uma linguagem apaixonada contra uma pretensa objetividade neutra e universal do que ele identifica como Teologia Sistemática (fundamentalista ou neo-ortodoxa), Cone não mede palavras: “ser negro é estar comprometido com a destruição de tudo aquilo que este país ama e adora” (p. 76). E deixa claro seu apoio à autodefesa dos negros, considerando que pregar o amor não é pregar a aceitação do status quo. Para Cone, a violência sempre vem do opressor. O oprimido, a vítima, age sempre em legítima defesa em sua luta por libertação (CONE, 2020b, p. 297-301). Cone faz ainda uma crítica veemente ao que chama de “teologia branca”, que não se envolveu na luta pela libertação dos povos negros e funciona como uma ferramenta de consentimento religioso para o genocídio dos negros e ameríndios nas Américas (CONE, 2020^a, p. 56). Para o autor, a incapacidade dos brancos de reconhecer a humanidade de pessoas não-brancas explica o extermínio dos ameríndios, negros, e outros povos racializados e marginalizados (p. 60). A branquitude, com sua força dominadora em todo o mundo, é então identificada como “o símbolo do anticristo” (p. 61). Cone explica de maneira detalhada, citando documentos, como a teologia branca estadunidense defendeu a escravidão (CONE, 2020b, p. 95-104) e responde aos seus críticos que defendem a reconciliação divina entre negros e brancos em nome do amor cristão que essa reconciliação só pode acontecer na alegria da libertação dos povos e na ira de Deus na destruição dos valores brancos (p. 312).

Assim como a Teologia da Libertação Latino-americana, a Teologia Negra da Libertação de James Cone também faz um uso sofisticado de referenciais marxistas. Ao se perguntar “qual a conexão entre a vida e a teologia?”, cita a noção de Feuerbach de que “o pensamento é precedido pelo sofrimento” e a virada materialista de Marx: “não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”, para então concluir que a resposta a esta pergunta não pode ser a mesma para pessoas negras e pessoas brancas porque estas não compartilham da mesma vida (CONE, 2020b, p. 49). O autor ainda retoma a crítica que Marx e Engels fazem à filosofia de Feuerbach em *Ideologia alemã*, dizendo que Feuerbach estava satisfeito em ter uma “consciência correta sobre um fato existente”, quando é necessário derrubar o “estado existente das coisas” (MARX; ENGELS, 1970, p.60 *apud* Cone, 2020b, p. 91). A partir daí ele diz que os teólogos devem se perguntar: “Qual é a conexão entre as relações materiais dominantes e as ideias teológicas dominantes em uma determinada sociedade?” (CONE, 2020b, p. 91).

Outra particularidade da Teologia Negra que é muito relevante para nós aqui é o seu método, principalmente na seleção das fontes a partir das quais faz sua teologia. As fontes da Teologia Negra são a experiência negra, a história negra, a cultura negra, a Revelação, as Escrituras Sagradas e a tradição. A Revelação aqui é compreendida como um acontecimento negro, é o que o povo negro está fazendo em relação à libertação. As Escrituras são o testemunho bíblico de que Deus é um Deus negro da libertação. A tradição trata de uma crítica da história do cristianismo ocidental desde o século IV, já que a aceitação do cristianismo como religião oficial do Império Romano foi o início do declínio do cristianismo e os reformadores pouco fizeram para tornar o cristianismo uma religião para os oprimidos, como era em suas origens (CONE, 2020a, p. 81-93). O caráter da sua hermenêutica se apresenta por meio dessa pergunta: qual a relevância de Deus na luta contra as forças do mal que buscam destruir a pessoa negra? (CONE, 2020^a, p. 97) Para Cone, Jesus é a revelação de Deus, que se manifesta como Cristo Negro, que provê a alma necessária para a libertação negra (CONE, 2020^a, p. 99). O professor Silvio Almeida, no prefácio a *Deus dos oprimidos*, faz também um exercício de imaginação teológica no sentido de ampliar o escopo das fontes da Teologia Negra no Brasil, partindo do conceito de Revelação de Cone:

“A verdade neste sentido é a verdade negra, uma verdade revelada na história e na cultura do povo negro” (p. 49), dirá Cone. Decorre disso que a Bíblia

é apenas uma das inúmeras fontes da teologia negra, pois faz parte da história do povo negro. Os relatos daqueles que passaram pela escravidão, pelo cárcere e pela privação são fontes essenciais da teologia negra. Os sermões de Martin Luther King Jr. e os discursos de Malcolm X são parte da Teologia Negra, segundo Cone. No contexto brasileiro, acrescento: os relatos sobre Palmares, os textos de Luiz Gama, os livros de Machado de Assis e Lima Barreto, as obras de Lélia Gonzales, Abdias do Nascimento e Milton Santos; a música de Pixinguinha, de Cartola e Ivone Lara; o Rap dos Racionais, de Dexter e tantos outros; os cantos dos Orixás e os pontos de Umbanda; tudo isso é fonte da Teologia Negra, pois parte da experiência negra, nesse caso, de uma experiência negra brasileira. (CONE, 2020b, 17)

Na apresentação deste mesmo livro, o pastor Henrique Vieira lê a noção de “*secular*” em Cone – a teologia feita a partir de fontes culturais do povo negro que não se referem a Deus, como o blues por exemplo – como uma abertura de caminhos para o diálogo inter-religioso (CONE, 2020b, p. 12-13).

Ao refletir sobre a utilização da arte, da poesia e da música negra como fontes para a Teologia Negra, Cone se pergunta “o que um poeta negro deve cantar?” A resposta vem com a forte citação do poeta Imamu Amiri Baraka:

O papel do Artista Negro nos Estados Unidos é ajudar na destruição dos Estados Unidos como ele o conhece. Seu papel é relatar e refletir tão precisamente a natureza da sociedade, e de si mesmo nessa sociedade, que outros homens serão movidos pela exatidão de sua versão e, se forem homens negros, crescerão fortes através desse movimento, tendo visto sua própria força e fraqueza; e se forem homens brancos, tremerão, amaldiçoarão e enlouquecerão, porque estarão encharcados com a sujeira de seu mal. (BARAKA, 1966, p. 251 apud Cone, 2020b, p. 74)

A partir da visão de Baraka, Cone sugere para o artista negro que “em um ambiente de fortes e poderosos, as práticas culturais populares do povo negro se concentram na capacidade dos mais fracos sobreviverem através da astúcia”. O autor diz ainda que “o conjunto da expressão negra, cristã e não cristã, religiosa e poética, trata do tema da libertação e da transcendência que acontece na luta”. Daí a necessidade de incorporar os discursos, contos, blues, *spirituals*, orações e sermões negros à nossa existência atual para falar a verdade que é a experiência negra. (CONE, 2020b, p. 74-75)

Os críticos de Cone caracterizam sua teologia como exclusivista e excessivamente subjetiva. Em resposta, o autor explica que “a teologia não é uma linguagem universal; é uma linguagem focada e, portanto, é sempre um reflexo dos objetivos e aspirações de um determinado povo em um cenário social definitivo” (CONE, 2020b, p. 87). Mas,

se a revelação divina pode ser identificada com a experiência negra, por que não deixar toda essa conversa sobre Deus de lado e ficar somente com a experiência? Se o cristianismo dos colonizadores europeus é uma expressão da opressão branca, por que não abandoná-lo totalmente? Em uma abordagem surpreendentemente estruturalista, Cone responde que a palavra “Deus” é um símbolo, e o seu significado pode mudar dependendo de quem fala. Portanto, é impossível que oprimidos e opressores queiram dizer a mesma coisa com a palavra “Deus”. O Deus dos oprimidos é o Deus da revolução que põe fim à escravidão. O Deus dos opressores é o Deus da escravidão e deve ser destruído junto com os opressores (CONE, 2020^a, p. 123-124). Mais uma vez nos lembramos de todo o discurso de Ventura Profana contra o “senhor”, questão central de seu trabalho, que não quer dizer que ela seja contra toda e qualquer divindade cristã, muito pelo contrário.

Cone cita ainda o caráter antropológico do discurso teológico afirmado por Feuerbach. “A pista para o significado do Real não se encontra nas abstrações filosóficas, mas na vida concreta, seus sentimentos, desejos e necessidades” (CONE, 2020b, p. 88). Como Feuerbach afirma que “o homem não pode ir além de sua própria natureza”, a ideia de Deus é a própria humanidade projetada ao infinito. Para Feuerbach, “se Deus fosse um objeto para um pássaro, ele seria um ser alado. [...] Assim como o pensamento e a natureza do homem, assim é o seu Deus”. Por isso, “consciência de Deus é autoconsciência, conhecimento de Deus é autoconhecimento” (FEUERBACH, 1957, p. 12-17 apud Cone, 2020b, p. 88). E para Cone, “libertação é conhecimento de si” (CONE, 2020b, p. 210). A partir de Feuerbach, Cone conclui que “o que as pessoas pensam sobre Deus não pode ser separado de seu lugar e tempo em uma história e cultura definidas. [...] A teologia é um discurso subjetivo sobre Deus, um discurso que nos diz mais sobre as esperanças e sonhos de certos oradores sobre Deus do que sobre o Criador do Céu e da Terra” (CONE, 2020b, p. 89). Assim, podemos caracterizar o que Sílvio Almeida chama no prefácio de “objetividade subjetiva e subjetividade objetiva. Ou seja, a Teologia Negra é resultado da experiência humana mais singular, mas que é, ao mesmo tempo, a revelação de todo o potencial da humanidade” (CONE, 2020b, p. 15). Essa noção não se refere somente ao povo negro tomado como uma abstração sócio-histórica: “Se estamos falando da história de todo um povo ou de um indivíduo, uma coisa é certa: estamos falando da luta pela sobrevivência” (CONE, 2020b, p. 162).

No livro que ele intitulou originalmente *Black Theology of Liberation* (CONE, 2020a), mesmo na crítica que Cone faz ao movimento hippie e à sua noção branca de classe média de “liberdade”, Cone não fala uma palavra sobre liberdade sexual. Nem mesmo quando se trata da liberdade sexual negra. Esse silêncio sobre as histórias sexuais do povo negro permanece em *Deus dos oprimidos* (2020b), exceto por uma rápida menção do autor no prefácio: “Compartilho as preocupações das teólogas negras, feministas, queer, mulheristas, nativas americanas e sul-africanas, apesar de nem sempre concordar com sua avaliação crítica da minha perspectiva teológica”. Mas o autor mantém sua posição ao responder a essas críticas que “Nenhuma experiência pode ter precedência à verdade revelada na luta do povo negro pela humanidade plena. A mesma regra de fé deve ser usada por todas as pessoas oprimidas, pois elas refletem sobre Deus em sua luta pela integralidade” (CONE, 2020b, p. 25). Ou seja, Cone não chega a uma leitura interseccional das opressões de raça, classe, gênero e sexualidade, mantendo sempre seu foco nas relações raciais, talvez como metáfora para todos os tipos de opressão.

Ao apresentar a crítica de Marx ao materialismo de Feuerbach, Cone cita um dos conceitos mais centrais do materialismo dialético: “As ideias não têm uma existência independente, mas são do começo ao fim um produto social. As ideias governantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes apreendidas como ideias” (ENGELS; MARX, 1970, p. 64 apud CONE, 2020b, p. 90). Disso, Cone parece concluir que os brancos projetam em seu Deus imaginário suas próprias ideologias, já que “a classe dominante promove a religião porque ela justifica as atuais relações materiais e também porque serve como um sedativo para os oprimidos” (CONE, 2020b, p. 91). “E mesmo que não aceitem a rígida causalidade dos chamados marxistas ortodoxos, os teólogos terão dificuldade em evitar a verdade de que seu pensamento sobre as coisas divinas está intimamente interligado às ‘manifestações da vida real’” (idem). Pois “uma vez descoberto que a família terrena é o segredo da sagrada família, a primeira deve então ser criticada em teoria e revolucionada na prática” (ENGELS; MARX, 1959, p. 244 apud CONE, 2020b, p. 91). O que Cone parece não perceber é que a “família terrena” da classe dominante defendida pela teologia fundamentalista dos conservadores brancos é definida a partir da heteronormatividade compulsória. Neste caso, a família terrena heterossexual é o segredo da sagrada família heterossexual. O milênio terminaria antes que esse raciocínio pudesse aparecer

na Teologia da Libertação e ser levado às últimas consequências, como veremos a seguir.

Se não desce nas histórias sexuais dos pobres e dos negros, também não podemos dizer que a Teologia Negra não tem nada de indecente, mesmo que timidamente. Cone diz que o Reino de Deus é para os marginalizados e não para os justos e cita as palavras proféticas de Jesus aos decentes líderes religiosos de sua época: “os cobradores de impostos e as prostitutas irão à vossa frente para o reino de Deus” (Mateus 21:31) (CONE, 2020b, p. 134). O pastor Henrique Vieira, em sua pungente apresentação do livro *Deus dos oprimidos* – escrita dois dias após o assassinato brutal de João Alberto Silveira Freitas por seguranças do Carrefour em Porto Alegre –, abre uma perspectiva mais interseccional para a leitura da obra de Cone no contexto brasileiro: “Como falar de Deus neste país sem considerar o corpo do povo negro, das mulheres, dos povos indígenas, das LGBTQIA+, dos sem terra, dos sem teto, dos moradores de rua, dos famintos...”. (CONE, 2020b, 12-13)

2.5.3 Teologia Indecente

Seguindo o princípio de que quanto menos familiar é um conteúdo (para nós e para o outro que supomos ao escrever), mais trabalho temos para apresentá-lo, e consciente de que até mesmo (ou principalmente) no campo da teologia acadêmica esta temática é largamente evitada, seguimos para uma síntese – não tão concisa quanto talvez devesse ser – das ideias que considero mais relevantes entre todo o referencial teórico-metodológico desta pesquisa para uma aproximação da obra de Ventura Profana.

A pergunta que tenho a intenção de começar a responder ao apresentar esta teologia é: como podemos ver a obra de Ventura Profana, veementemente antipatriarcal, como revelação da Palavra Divina por uma abordagem teológica em História e Crítica de arte, se o cristianismo é parte tão inextricável na ideologia patriarcal da normatividade e coercitividade de gênero e sexualidade?

Como vimos, a teologia sempre dialogou com a filosofia de seu tempo e o contexto social e político dos teólogos que desenvolvem esse pensamento. Nas últimas décadas, a partir do questionamento da noção de gênero feita pelo feminismo, a teoria queer veio desenvolvendo um novo olhar para os comportamentos sexuais e papéis

de gênero considerados “normativos” ou “desviantes” na sociedade, a partir de uma filosofia pós-estruturalista. Neste contexto, a teóloga argentina Marcela Althaus-Reid (1952–2009), que cresceu num contexto católico-romano e depois se tornou membra da Comunidade Metropolitana (ICM), foi a pioneira do pensamento queer na teologia. Seu livro *Teologia Indecente* (ALTHAUS-REID, 2002), é o cruzamento entre Teologia da Libertação Latino-americana e Teologia Queer (p. 2), considerando as ideias de seus precursores da teologia gay/lésbica como Robert E. Goss entre outros.

Ela se destaca de qualquer outro pensamento teológico com que teve contato por sua sofisticação, rigor interdisciplinar e a complexidade com que trata do assunto, articulando ideias da teoria queer, teologia latino-americana, a crítica da teologia sistemática fundamentalista e neo-ortodoxa e mesmo da própria teologia latino-americana mais antiga, fazendo uso da filosofia marxista, de ideias pós-estruturalistas e dos estudos literários de Barthes, Derrida e Kristeva, da psicanálise lacaniana, além de uma hermenêutica bíblica provocativa e corajosa, e de histórias sexuais de pessoas marginalizadas como fonte para construir uma teologia pulsante e extremamente original. Também se destaca pela linguagem elaborada, poética e apaixonada com que trata do tema. Enquanto a maior parte os textos da Teologia da Libertação fazem um esforço para serem acessíveis para um público leigo, Althaus-Reid não simplifica sua teologia e não faz questão nenhuma de explicar detalhadamente os referenciais teóricos de que lança mão, em uma atitude que pressupõe uma leitora que está a par das discussões teóricas mais avançadas nas humanidades em sua época. Isso não significa que sua teologia é hermética ou confusa, mas exige uma leitura ativa e um conhecimento prévio para compreender seu pensamento. Sintetizar suas ideias em poucas páginas não é tarefa fácil, portanto pretendo considerar aqui apenas aquilo que entendo que seja mais relevante para esta pesquisa, esperando aguçar a curiosidade das pessoas para a leitura do seu trabalho – uma das leituras mais instigantes que já fiz na vida.

Althaus-Reid declara que sua tarefa é desconstruir uma ordem moral que é baseada numa construção heterossexual da realidade, que organiza não somente categorias de interações sociais e divinas mas econômicas também (p.1). Para a autora, toda teologia implica uma práxis política e sexual, que se relacionam à experiência do sagrado (p. 4). Engajada na militância de base a partir da Teologia da Libertação desde os anos 1970, ela compreende que uma teologia dos pobres deve ser uma teologia

sexual, uma teologia da economia e dos desejos (idem). Portanto, a Teologia Indecente é o oposto de uma teologia sexualmente canônica na qual tudo fora da heterossexualidade patriarcal é desvalorizado e alienado espiritualmente (p. 10). A Teologia Indecente muda as estruturas dos sentimentos sexuais, sai do armário, deixa de ser uma teologia sexualmente neutra (p. 19) para retomar as lutas e resistências contra o poder religioso que não começaram agora, mas sempre foram reprimidas nos processos de hegemonização do sentido (p. 20). Esses discursos patriarcais foram escritos nas estruturas legais, na arte, na política e no simbolismo litúrgico (idem). A Teologia Indecente reconhece a diversidade dos comportamentos sexuais e teológicos (p. 64), em um processo de desenrustir (*coming-out*): duvidar das tradições de pressuposições sexuais em um processo público que tem implicações políticas transformadoras (p. 69). A Teologia Indecente tem como objetivo desnudar a relação entre os discursos dominantes da teologia e da política e a conexão íntima entre construções hegemônicas sexuais e sociopolíticas na base do capitalismo, já que desejos econômicos andam de mãos dadas com desejos sexuais (p. 165). Desta maneira, o objetivo da Teologia Indecente é produzir uma ruptura nas identidades imaginárias. Não é criar novas identidades para Jesus, ou para Deus, mas suprimir essa noção identitária para conceituar a família de outro jeito (p. 98). Enquanto os teólogos da Libertação, como Gustavo Gutierrez, colocam o recorte de classe acima das questões feministas e queer, dizendo que as mulheres latino-americanas não podem se preocupar com essas coisas enquanto seus filhos morrem de fome, Althaus-Reid – que cresceu em um bairro muito pobre na Argentina, nos tempos da ditadura militar – compreende pessoalmente a questão da fome, mas diz que Libertação não é só comida na mesa. É vida abundante como satisfação dos desejos sexuais das pessoas pobres e marginalizadas (p. 138). Essa é a “vida abundante” de que Ventura Profana fala em todo seu trabalho.

Enquanto a Salvação na teologia sistemática (fundamentalista) é salvação do pecado, e o pecado é a transgressão da norma heterossexual, na Teologia da Libertação a Salvação é materialista, Salvação é Libertação. Mas não se pode libertar um povo da pobreza material mantendo as opressões raciais, coloniais, de gênero e sexualidade. Marcella Althaus-Reid faz uma relação entre o cristianismo com sua santificação do sofrimento e as práticas sexuais sadomasoquistas explicando como os cristãos são convidados a sofrer voluntariamente pelo chamado dos homossexuais à castidade no catecismo da igreja católica. Na Teologia da Libertação Latino-americana, mulheres e

dissidentes de gênero são convidadas a sujeitar seus desejos pela luta por libertação política. Mas as práticas de dissidência de gênero carregam em si uma enorme potência de desestabilização da sociedade capitalista. Essas práticas são verdadeiros levantes de libertação do desejo (p. 151-154). Por isso é tão congruente a militância de Ventura Profana contra o capitalismo e pela defesa da travestilidade em uma só voz.

O termo “indecente” é usado num sentido positivo e subversivo, referindo-se a um contradiscurso para desmascarar e desnudar as pressuposições sexuais da Teologia da Libertação das décadas passadas e de hoje, confrontando o neoliberalismo (p. 168). Este termo se contrapõe à noção de decência como aquilo que se encaixa de modo simétrico no pensamento binário, buscando quebrar a simetria heterossexual-capitalista que só sabe produzir clones (p. 193).

A Teologia Indecente usa o desvio como fonte metodológica para desafiar o que é aceito, o que é a raiz dos poderes que controlam e desumanizam a vida das pessoas. Sem nunca perder de vista o fato de que as questões teológicas também são questões sexuais, políticas e econômicas, Althaus-Reid faz propostas indecentes na economia para “descolonizar nossas almas espirituais, que também são almas econômicas” (p. 193).

Althaus-Reid faz ela mesma muito mais teoria *queer* do que cita autores desse campo em seu trabalho. Mas define *queer* como uma categoria de indecência, a partir do conceito de Annamarie Jagose: “uma zona de possibilidades promovida por um senso de potencialidade que ela não pode ainda articular” (JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory*. 1996, p.2 *apud* ALTHAUS-REID, 2002, p. 64). Seu ponto principal é a crítica da heterossexualidade, que é a origem do patriarcado (p. 12) e tenta se passar por neutra quando é uma criação artificial de uma versão oficial (p. 13). Assim, compreende que a heterossexualidade determina os impostos, a propriedade privada, o lucro, etc. que não são discursos políticos apenas, mas sexuais (p. 20). A autora faz uma apresentação histórica da origem da noção evangélica de “sodomia”, que surpreendentemente tem origem no evolucionismo. A partir da lei da perpetuação das espécies, a reprodução seria o único sentido da sexualidade. Isso seria “natural”, o que se demonstrou falso pela biologia (p. 193). Mesmo teólogos da libertação veem na sodomia um tipo de alienação do outro como objeto sexual autoerótico. A sodomia, para eles, ameaçaria a ordem social porque tem uma estrutura homem/homem em vez da

hierarquia homem/mulher. É uma traição de gênero que prejudicaria a vida em sociedade e a constituição de estados e a relação com Deus (p. 194). A autora então defende que a sodomia confunde hierarquias políticas de gênero e posiciona a sua Teologia Indecente como uma teologia *contra natura*, ou seja, contra a ideologia dominante (p. 194). Ao fazer sua teologia, entende que o cristianismo poderia ser definido como uma forma de educação sexual da antiguidade (p. 63) e então estabelece que a teologia é um ato sexual. Ela sacraliza padrões sexuais com uma ortodoxia sexual e uma ortopraxis sexual. Uma teologia nunca é sexualmente inocente ou neutra (p. 87), por isso é preciso criticar as noções sexuais distorcidas da teologia tradicional e construir outra: uma Teologia Indecente.

O conceito marxista de ideologia e o materialismo dialético são referências tão importantes para Althaus-Reid quanto são para Cone na Teologia Negra. Se o marxismo mostrou que política não é o que os políticos fazem, a Teologia da Libertação mostrou que teologia não é o que os teólogos fazem. É identificar realidades ideológicas que se refletem em opressão sacralizada (p. 24). Ao elaborar a diferença entre Teologia da sexualidade e Teologia sexual, determina que a primeira é idealista e tem como ponto de partida uma ideia de Deus e da Bíblia apoiada na opção heterossexual, enquanto a última é a Teologia Indecente, que é materialista e tem como ponto de partida a vida real das pessoas. É da sexualidade humana que se começa a perguntar sobre o sagrado, e não o contrário (p. 145).

Sabemos que n' *O capital*, ao analisar a forma dinheiro do valor, Marx faz uma análise do fetichismo da mercadoria e seu segredo: “À primeira vista, a mercadoria parece ser coisa trivial, imediatamente compreensível. Analisando-a, vê-se que ela é algo muito estranho, cheio de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas” (MARX, 2008, p. 92). Com o profundo conhecimento da teologia de sua época que tinha, neste mesmo subcapítulo, Marx também diz: “Daí ser o cristianismo, com seu culto do homem abstrato, a forma de religião mais adequada para essa sociedade, notadamente em seu desenvolvimento burguês, o protestantismo, o deísmo etc.” (MARX, 2008, p. 101). Comparando com a leitura que Marx faz do fetiche do Capital, Althaus-Reid explica que a heterossexualidade também foi divinizada e tratada como natural (p. 173).

No entanto, a autora dialoga também com noções pós-modernas como o Fim das Grandes Narrativas. Mas faz isso de maneira irônica. Sem nunca citar Jean-François Lyotard, levanta uma noção de “Grandes Narrativas” a partir do conceito de “bom

senso” em Gramsci para defender de modo pós-colonial que o maior fim das grandes narrativas aconteceu no século XVI com a *conquista* espanhola, que destruiu as grandes narrativas dos povos originários imperialistas incas e astecas mantendo, no entanto, intactos seus traços patriarcais (p. 11). A brutalidade cristã na colonização forçou a grande narrativa cristã na América Latina (p. 12). O livro é cheio de exemplos grotescos e horripilantes de como os *conquistadores* forçaram sua fé sobre os nativos enquanto os assassinavam em nome da Virgem. Aqui há uma grande aproximação com o discurso crítico do colonialismo muito presente em toda a obra e em todas as entrevistas de Ventura Profana.

Em todo o livro, destaca-se uma abordagem crítica aos processos de colonização. Citando Judith Butler, diz que o imaginário cristão heterossexual veio à América Latina para reproduzir modelos expressivos de sexo/gênero por meio da normalização e do controle (p. 12). Na escravização, os colonizadores fizeram de tudo para arrancar a cultura dos povos africanos, mas mantiveram e reforçaram o que houvesse ali de noções de poder patriarcal (p. 13). A autora faz ainda uma relação de práticas sexuais e de gênero que já estavam presentes no continente e foram perseguidas com violência pelos invasores cristãos, como as travestis sacerdotais de Cihuacoatl no México, a homossexualidade no Caribe e a liberdade sexual ameríndia (p. 14-18). A partir de uma hermenêutica que deixa claro que os mandamentos da Bíblia hebraica tinham como pressuposto que a mulher era propriedade do homem (cf. Êxodo 20:17), mostra documentos que comprovam que a preocupação dos espanhóis ao estuprarem as mulheres nativas era com a violação da autoridade e da propriedade dos homens nativos (p. 16). A partir da escravização e exploração dos povos nativos, o cristianismo na América Latina impôs uma ordem econômico-sexual da usura, do uso das pessoas. Como as mulheres valem pelo seu valor de uso (gerar, reproduzir mais mão de obra barata) os casamentos não-heterossexuais eram proibidos porque não reproduzem, ou seja, não dão lucro (p. 20). O Deus dos *conquistadores* era um senhor Colonial cujo ponto de crise não veio como resultado da secularização (que manteve intacta a estrutura do Capital), mas do questionamento das epistemologias imperiais e pelas lutas sociais e teológicas por libertação no continente (p. 94).

A partir da noção gramsciana de hegemonia, que é alcançada pelo controle da produção, Althaus-Reid explica que o cristianismo hegemônico colonizou as almas

(idem). Então não basta pregar um Jesus com quem lésbicas e gays possam se identificar. É preciso também desconstruir a ideologia colonial que fixou a sexualidade e o gênero de Cristo como hétero-idealizado. A Teologia Indecente fala dos limites, mas não reprime essas identificações, pelo contrário, é ela que fala de um Deus Viado, Deus Bicha, Deus Drag Queen, Deus Sapatão, Deus hétero que não aceita uma heterossexualidade idealizada, Deus ambivalente, Deus indefinido, e sobretudo de Deus Travesti (p. 94), que tem o maior destaque no seu trabalho. Seu conceito de Indecência é iminentemente anticolonial, identificando que o que os senhores coloniais tornaram ilegal para os nativos, eles chamaram de *indecente* (p. 169). Assim, diversos mitos cristãos de superioridade foram usados no processo colonial: superioridade racial branca, superioridade dos homens sobre as mulheres, superioridade do homem sobre a natureza, superioridade econômica da metrópole europeia, superioridade do estereótipo heterossexual (p. 173). A partir dessa articulação de Althaus-Reid, podemos compreender que não há qualquer contradição no fato de que Ventura Profana tenha como inimigo o “senhor” enquanto seu trabalho é um ato de louvor a “Deize”, assim como vê Cristo feito uma travesti negra.

Para Althaus-Reid, a teologia é uma forma de arte porque é uma representação estética e uma forma não natural, mas naturalizada de refletir e agir sobre Deus e as pessoas (p. 91). Ela cita a definição de arte de Julia Kristeva: “arte revela uma prática específica, cristalizada em um modo de produção com manifestações altamente diversificadas e múltiplas”. Então diz que na arte há uma relação entre ideologia e tradição, desejo e lei (Kristeva 1984, p. 97 apud Althaus-Reid, p.93). Assim, Althaus-Reid entende que as narrativas teológico-artísticas legitimaram a violência colonial e a submissão das colônias. Estas narrativas se baseiam em um desejo limitado e em relações não consensuais como os padrões impostos que Butler (1990) chama de Matriz Heterossexual. Deus é entendido como uma obra de arte a serviço dos colonizadores. Esse Deus-objeto-de-arte colonial age de modo sexual, já que sua economia é baseada numa estrutura heterossexual de *desejáveis* e *rejeitáveis*. Essa teologia colonial é um caldeirão de machismo, homofobia, racismo, preconceito de classe e sonhos coloniais (p. 93). Contra essa teologia colonial, Ventura Profana cria em seu trabalho contra-narrativas teológico-artísticas dissidentes e contra-hegemônicas.

Em todo o trabalho de Althaus-Reid, sua principal crítica é ao que chama de teologia heterossexual. A teologia que naturaliza padrões de relacionamento e se materializa em instituições como a família, na qual Deus é representado como família para cumprir funções ideológicas coloniais e capitalistas (p. 96). Essa teologia reforça as imaginações heterossexuais para além da naturalização: ela diviniza histórias de heterossexualidade e também esconde o questionamento e a busca da realidade na imaginação de outras formas de vida (p. 125-126). Uma teologia que usa elementos litúrgicos (hinos, orações) para esconder suas metáforas de heterossexualidade. Mesmo quando se dão conta das injustiças econômicas e políticas, esses teólogos continuam reproduzindo injustiças de gênero e sexualidade (p. 126-129), já que a heterossexualidade é a ideologia do patriarcado e seu verdadeiro deus (p. 173). Por isso, desafiar Deus não é tão indecente quanto desafiar a sexualidade da teologia heterossexual (p. 22), uma vez que é mais fácil para um cristão viver sem o conceito de Deus do que viver sem o conceito heterossexual de homem (p. 18). Essa teologia feita por homens brancos está na base dos discursos econômicos e políticos. Esses discursos são baseados em experiências sexuais decentes (p. 23) e por isso essa teologia é aliada do capitalismo e suas forças de controle (p. 89). Trata-se de um cristianismo que concebe um Deus exclusivamente masculino. A relação é entre Pai e Filho. Enquanto há várias formas de ser homem, somente um tipo de heterossexual é normalizado nessa visão (p. 18). Esses sistemas teológicos são baseados em uma heterossexualidade compulsória e papéis de gênero normatizados. Por isso uma heterossexualidade enrustida (*closeted*) – a suposição errada de que a heterossexualidade pode ser moldada de forma prescritiva – foi sempre assumida como algo “natural” (p. 45). No entanto, a heterossexualidade se funda na negação da realidade e funciona criando uma cultura cristã de secretismo, de vidas duplas e hipocrisia (p. 74). A teologia sistemática cria uma duplicidade esquizofrênica entre a vida pública e a privada. Por isso, os teólogos devem sair do armário da heterossexualidade compulsória para fazer Teologia da Libertação (p. 87), usando a imaginação teológica contra a pretensa factualidade da teologia sistemática (p. 68). Quando faz essa crítica à teologia heterossexual, pode parecer que Althaus-Reid se refere exclusivamente à teologia fundamentalista, mas não é o caso, já que as teologias liberais e até mesmo as teologias da libertação também assumem pressupostos heterossexuais que não tem nada de factuais, muito menos naturais. Contra essa teologia heterossexual, o trabalho de

Ventura Profana traz uma teologia travesti, que investe na ambiguidade de gênero como forma de crítica do capitalismo e suas forças de controle.

A partir dos anos 1970, a Teologia da Libertação ganhou um grande mercado internacional. O sofrimento dos pobres se transformou em uma lucrativa mercadoria. Isso a fez perder sua indecência inicial. Os pobres em seu sofrimento é que trazem sua criatividade e questionamento teológico, mas eles não dispõem dos meios de produção para produzir seu próprio discurso, e são alienados do produto do seu trabalho ao qual os teólogos têm acesso. Depois de estar na moda por décadas no mercado europeu, a Teologia da Libertação perdeu seu senso de novidade para outras teologias (p. 26-28). As iniciativas para transformar a Teologia da Libertação em uma teologia adequada para os critérios de mercado do Atlântico Norte a fizeram perder sua forma transgressora (p. 30). O trabalho dos ministros da igreja sempre foi ligado à administração das propriedades eclesiásticas. Teologia é uma ciência atuarial. A Teologia da Libertação é ruim para os negócios porque esvazia a igreja do público de classe média e aumenta o público das Comunidades Eclesiais de Base (CEB), que não pode contribuir para a manutenção da igreja, em termos financeiros (p. 28). No entanto, por trás de qualquer discurso de libertação da América Latina capaz de quebrar padrões de autoridade nos níveis social, político e religioso, há um trabalhador escondido que produziu esse discurso em anonimato. Esses discursos vêm da atividade das pessoas rebeldes, não de sua forma textual elaborada por teólogos (p. 21). É nesse sentido que eu insisto que Ventura Profana, em sua prática artística, faz teologia. Um teólogo poderia se apropriar do pensamento dela e desenvolver uma teologia para o consumo dos teólogos, mas a criatividade e imaginação dessa teologia travesti é resultado do trabalho da artista.

As decisões eclesiásticas em relação ao acolhimento e inclusão de pessoas LGBTQIA+ no seio da igreja também são analisadas pelas lideranças mais conservadoras com um olhar econômico. Decisões eclesiásticas são decisões patriarcais de negócio, que levam em consideração oferta e demanda, produtividade, penetração, crescimento, investimento, manutenção, terras, prédios e meios de produção. O cálculo feito na questão da ordenação de pastores e padres é que mulheres e gays podem não ser tão efetivos, se ordenados, na gestão desses objetivos estratégicos de negócio. Se as mulheres e pessoas dissidentes de gênero trouxerem o sermão no domingo por suas próprias perspectivas (e não reproduzindo a ideologia patriarcal heterossexual),

a igreja terá mais ou menos membros? As ofertas vão crescer ou diminuir? Será possível pagar as contas da igreja? Até a efetividade espiritual é questionada: se uma mulher ou um gay te batizar, você vai para o céu? (p. 166) Para decidir pela inclusão total de pessoas LGBTQIA+ na igreja – como fez a Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, por exemplo – é preciso estar mais preocupado com as pessoas marginalizadas do que com o crescimento da igreja e suas finanças. Por isso que mulheres foram eleitas presidentes de nações antes de serem bispas. A decência fixa as necessidades no mercado dos corpos e almas (p. 167).

Seria uma simplificação demasiadamente grosseira e até errada dizer que a Teologia da Libertação Latino-Americana faz um recorte de classe, enquanto a Teologia Negra faz um recorte racial e a Teologia Indecente faz um recorte de gênero e sexualidade. Marcela Althaus-Reid deixa claro que é na *intersecção* das opressões que se acha o seu núcleo (p. 170). Por isso, trabalha para demonstrar que ideologia, teologia e sexualidade formam um só campo legislativo (p. 64). Recuperando conceitos elaborados por Friedrich Engels (2019), lembra que o capitalismo nasce da família (p. 176). O capitalismo nasce e depende do patriarcado e tem como características principais uma epistemologia econômica binária e um processo de acumulação de capital baseado na exploração hierárquica. Esta hierarquia se forma a partir da ideologia heterossexual patriarcal branca (p. 171). O capitalismo é uma teoria encarnada que cria uma certa realidade cultural baseada em um certo corpo (p. 174). A heterossexualidade é uma instituição política compulsória (p. 175), é a base do pensamento econômico, que precisa ser repensado a partir de histórias sexuais marginais (p. 191). Não é à toa que o paradigma de dois sexos que correspondem a dois gêneros se consolidou na Europa no século XVIII (p. 175). Toda teoria política é uma teoria sexual com uma teologia de suporte (p. 176). A teologia segue um pensamento político e o pensamento político segue princípios sexuais (p. 177).

O serviço militar obrigatório no Brasil é uma instituição a serviço da coerção à heteronormatividade acima de tudo, que impõe um Deus heterossexual acima de todos. É por isso que na ditadura militar o discurso de ordem e decência é apoiado pela igreja. Os inimigos políticos são vistos como homossexuais e como putas, uma ameaça ao tamanho da “potência” do poder fálico militar.

Apresentando documentos das ditaduras de diversos países da América Latina, Althaus-Reid mostra como a ditadura militar, a partir da Doutrina de Segurança Nacional, caracteriza seus inimigos internos como homens feminilizados, desvirilizantes (essa foi a acusação que rendeu o exílio de Caetano Veloso), e por outro lado perseguem os gays e lésbicas como se fossem todos comunistas e os comunistas como se fossem todos “viados”. Por isso, reconhecer a transitividade sexual e de gênero, e sua instabilidade, onde não existe “homem de verdade” e “mulher de verdade”, como querem os ditadores, é também um processo de libertação política (p. 186-188). Mas a autora não para na análise marxista do capitalismo e nos processos políticos do período da ditadura (que se estendem até hoje), e faz uma análise do neoliberalismo e seu impacto nos países da América Latina, relacionando os processos de globalização e a noção econômica de local e global com a ideologia sexual que separa os âmbitos do público e privado, sendo que ambos dão origem a situações de injustiça, violência e opressão (p. 189). O ponto é que cristãos decentes são cidadãos de decentes. E é preciso ser indecente e subversivo para transformar a sociedade (p. 169). É a partir desse lugar de indecência subversiva que Ventura Profana faz em seu trabalho constantes referências ao belicismo, ao militarismo, à Bancada da Bala (que se conjuga à do Boi e da Bíblia no Congresso Nacional), às armas de destruição em massa e suas relações com a destruição da vida travesti, tendo como exemplo mais claro um trabalho chamado *SEM SENHOR* no qual esse título é escrito sobre um grande tecido com estampa camuflada, em frente ao batalhão da polícia militar de Belo Horizonte.



Ventura Profana. *Sem Senhor*, 2019.

Como Teologia da Libertação Latino-americana, o ponto de partida metodológico de Althaus-Reid é a vida cotidiana das pessoas, é uma teologia materialista (p. 4) e

multidisciplinar (p. 7). Envolvida desde cedo em projetos comunitários, pastorais, Comunidades Eclesiais de Base e como líder de um reconhecido programa de alfabetização de adultos pobres na Argentina utilizando o método Paulo Freire, Althaus-Reid tem como referencial metodológico o “Ver, Julgar e Agir” já mencionado. No entanto, ela estabelece um modo específico de lidar com essas categorias: (1) Ver. Além de ouvir os desafios e as necessidades das pessoas marginalizadas, o desafio é ver a sexualidade heterossexual enrustida na liturgia e descobri-la; (2) Julgar. Discernir, fazer uma análise crítica da situação e planejar estratégias. Aqui entra a leitura da Bíblia como um processo dinâmico que não parte de pressupostos heterossexuais; (3) Agir. De acordo com a estratégia e os limites do que se pode fazer, trabalhando coletivamente e compreendendo os riscos que se corre (p. 126-129). Na Teologia da Libertação, o método “Ver, Julgar e Agir” deve ter uma base material. E compreendemos que, na realidade concreta, os comportamentos sexuais não caibam em categorias e caixas. É caos. Ao tratar da sua hermenêutica, compreende que é preciso redefinir a Bíblia: há a Escritura autorizada dos teólogos e as histórias e imagens conhecidas pelo povo (p. 129). A religião popular é reconhecida com o mesmo grau de autoridade que os dogmas da Igreja oficial. Além disso, assim como James Cone, a Bíblia não é sua única fonte para fazer teologia. Althaus-Reid defende que é preciso fazer teologia a partir de histórias sexuais dissidentes (p. 147-150). É nesse sentido que compreendo as performances de Ventura Profana como um tipo de *Liturgia Travesti*, que busca através de seu ministério de louvor levar a palavra de Abundância de Vida Travesti.

Outro referencial metodológico de Althaus-Reid vem a partir de Sartre. No cristianismo tradicional, a pureza é compreendida como hegemonia, celibato, uma experiência transcendente fora do corpo. Enquanto Sartre vê obscenidade como categoria da visibilidade do corpo e exposição da carne sem controle (p. 102), a Teologia Indecente traz um senso de viscosidade (outro conceito de Sartre) transcendental, que mancha, marca, suja qualquer noção de transcendência fora do corpo. Sartre elabora uma contraposição entre obscenidade e graça. O exemplo utilizado é uma bailarina que dança com tal graça que sua nudez não provoca desejo sexual. Assim, a obscenidade mostra o corpo, enquanto a graça esconde a nudez. “Maria cheia de graça” é Maria sem corpo. A obscenidade *des/cobre* a graça, afirmando a realidade do corpo contra a supressão estética do cristianismo que nega a divindade do erótico (p. 110).

Cristos obscenos aparecem quando a pretensa graça da teologia precisa ser descoberta: o Cristo Negro de Cone é obsceno porque descobre o racismo velado no Jesus branco. A *Christa* (escultura de Edwina Sandys, exposta na Cathedral of St. John the Divine em Nova Iorque, que apresenta um crucifixo com uma mulher nua supliciada) é obscena porque revela a pretensa masculinidade de Deus. O Jesus histórico foi encoberto por construções ideológicas de realidade com bases racistas e sexuais (p. 111). Desta maneira, para Althaus-Reid, a obscenidade é uma metodologia (p. 112). As consequências teológicas que a autora tira a partir dessa metodologia são muito relevantes para nossa pesquisa. A própria definição que Ventura Profana traz ao explicar por que nega a noção racista e patriarcal de “santidade”, declarando-se “profana” a partir desse raciocínio, se aproxima muito dessa noção de obscenidade como metodologia teológica de Althaus-Reid.

Um ponto central da Teologia Indecente é que o fato de não sabermos nada sobre a identidade sexual de Deus, de Jesus e de Maria libertam-nos da suposição de que seguem uma heteronormatividade e os papéis de gênero que lhes são atribuídos pela teologia sistemática. A identidade de Deus-Pai é subordinada pela teologia sistemática às genealogias: Deus de Abraão, Deus de nossos pais. Mas isso não nos autoriza a homogeneizar essa performatividade de gênero com sua sexualidade (p. 67). Ventura Profana também traz em sua crítica do patriarcado essa crítica da genealogia da divindade a partir de Abraão. Portanto, se a ideia de que Deus é masculino é uma mera suposição, podemos fazer outras suposições. E se Deus fosse viado (*faggot*)? (p. 64) O poder subversivo de uma religião está na sua subversão sexual: se uma virgem dá à luz uma trindade masculina, isso significa que não há uma só forma de masculinidade (p. 18). A teologia sistemática pensa Deus como uma divindade masculina e sua palavra criadora, *logos spermatikós*, é o maior falo que o homem pode imaginar. Por que não podemos pensar em um Deus feminino? Por que não um Deus como lugar de prazer, o ponto G (God)? Em vez de um Deus como um grande falo, por que não um Deus como uma grande vulva? (p. 47)

Ventura Profana diz que vê Cristo como uma travesti negra. Ao pensar sobre Jesus, Althaus-Reid cita a cristologia queer de Robert E. Goss, que segue os seguintes passos: (1) Jesus é um homem histórico; (2) Desde sua representação tradicional mais antiga até hoje, Jesus tem aparência andrógina; (3) A relação de Jesus com Lazaro levanta rumores de homossexualidade; (4) Se as relações de Jesus não eram

controladas pela sexualidade, mas pela amizade (como afirma a teologia tradicional), Jesus nos dá vislumbres de padrões sociais não-heteronormativo, não-homofóbicos; (5) Jesus morreu por sua solidariedade com os marginalizados, a cruz é um símbolo do terror da homofobia internalizada. (p. 70) Em Jesus, o que encarnou não foi a imutabilidade perene, mas a eterna transitividade, mobilidade, transformação dinâmica. O pecado, portanto, é a falta de errância, a obstinação nas tradições mumificadas, a paixão por ideologias solidificadas, imóveis, aceitáveis e por teologias estagnadas (p. 17). De fato, sabemos sobre a construção de gênero e sexualidade que foi feita sobre Jesus, mas não sobre seu gênero e sexualidade, mesmo na narrativa bíblica. A ideologia patriarcal é projetada sobre Jesus para imaginá-lo como heterossexual, assim como os brancos projetam sua subjetividade nele para imaginá-lo branco. Porém, se por um lado é evidente que um judeu na Palestina da antiguidade não seria racializado como branco senão na imaginação racista dos europeus, também não há contraexemplos de gênero e sexualidade na Bíblia que tenham sido negados por Jesus para afirmar sua heterossexualidade por contraste (p. 104-106). A divindade de Jesus não está nos seus genes, mas nos seus relacionamentos, que são diversos em termos de cultura, religião e sexualidade (p. 68). Jesus era chamado pelos fariseus de “amigo de pecadores e prostitutas”. Que pecados são esses? Não seriam pecados sexuais condenados na tradição judaica? Amigos têm algo em comum. Jesus também aprendeu com seus amigos. As amizades de Jesus não tinham o objetivo de condenar (p. 112). Foi a Teologia Sistemática que vestiu Jesus de heterossexualidade. A narrativa bíblica de Jesus e Lázaro conta uma relação carregada de emoções muito fortes. Teólogos Queer veem um Cristo que foge do binarismo, que é fluido, que não está confinado à heterossexualidade (p. 114). Mas não precisamos fixar Jesus como heterossexual ou como gay, bissexual, lésbica ou trans, embora essas visões possam servir muito bem a uma determinada experiência comunitária. Mas podemos pensar em um Cristo Travesti, como faz Ventura Profana, tomando sobre si a opressão sofrida quando uma pessoa desloca em seu corpo as orientações de gênero e sexualidade. Cristo sofre a privação econômica, marginalização social e excomunhão heterossexual que os dissidentes de gênero e sexualidade sofrem, por isso essa identificação pode acontecer. Não existe “o Cristo” mas um diverso ultra-Cristo encarnado no nosso tempo e nas nossas comunidades. Esse bi-Cristo é uma cristologia indecente que não leva em consideração as categorias heterossexuais da teologia. Entende bissexualidades

como desejos invisíveis contraventores da visão normativa heterossexual (116). Jesus é representado às vezes como “Cordeiro de Deus”, submisso até a morte e ao regime político romano, às vezes como “Senhor” soberano. Essas posições mudam para atender a ideologia capitalista heterossexual. Para os pobres, mulheres, dissidentes sexuais e negros, a referência apresentada é o Jesus sofredor cordeiro submisso ao sofrimento. Para os ricos homens heterossexuais brancos a atitude a ser imitada é a do Senhor, Rei e Mestre. Mas Jesus é contraditório e não se submete à lógica coerente da teologia sistemática heterossexual. Ele é múltiplo, plurivocal, não-binário (p. 162).

Ao decidir tomar histórias sexuais como fonte para sua teologia, Althaus-Reid reconhece que é necessário estabelecer um critério de quais histórias são mais relevantes para uma Teologia da Libertação. Cita então o conceito da pirâmide das histórias sexuais de Gayle Rubin. No topo da hierarquia dessa pirâmide, estão as histórias sexuais mais ouvidas; na base, as mais invisíveis. No topo, está aquilo que é considerado sexo correto, normal, natural, saudável, santo: heterossexual, casado, monogâmico, reprodutivo, em casa. Descendo a pirâmide, no meio há uma área disputada, em discussão: casais heterossexuais descasados, heterossexuais promíscuos, masturbação, casais gays e lésbicos estáveis há muitos anos, lésbicas no bar, homens gays promíscuos em saunas ou no parque. Na base da pirâmide, aquilo que é considerado sexo incorreto, anormal, não natural, doente, pecaminoso, exagerado: sexo entre gerações muito distantes, fetichistas, sadomasoquistas, sexo por dinheiro, transsexuais, travestis. É claro que, no topo dessa pirâmide hierárquica, estão os ricos e brancos e, na base, estão os pobres e negros (Rubin, G., 1984 *apud* Althaus-Reid, 2002, p. 134-135). As histórias dos de baixo da pirâmide de Rubin abrem caminho para novos modelos teológicos (p. 162).

A temática travesti percorre todo o livro. Há uma longa análise da Santa Librada, que é uma Jesus travesti, uma transição entre Jesus e Maria na religião popular argentina (p. 78). Ela cita também como exemplo de indecência o conceito de Marjorie Garber de travesti: é uma crítica do binarismo porque nos apresenta uma terceira alternativa, algo único que transgride e emigra das localizações masculino / feminino. Uma (ou um) travesti tem uma clara localização de gênero (ambígua), mas não sexual. Travestis podem ser homens heterossexuais casados, lésbicas presas em corpos masculinos, ou qualquer interseção entre duas coisas em atração sexual e construção

de gênero (Garber, Marjorie, 1992, p. 132 *apud* Althaus-Reid, 2002 p. 81). A travestilidade é uma crise da categoria que opera tornando óbvio (no nível superficial da roupa) que há um conflito na cultura religiosa que desestabiliza o sistema (p. 81). Ao contar uma história sobre cristãs travestis que receberam um teólogo da igreja metropolitana na Argentina com muito carinho, Althaus-Reid diz: “Não existe transgressão em teologia tão poderosa quanto a transgressão dos padrões e estereótipos do que é um crente e também de suas crenças” (p. 191). Ventura Profana, assim, não trabalha somente no campo de desfazer os preconceitos sobre a travestilidade, mas também no campo de desfazer os preconceitos e estereótipos sobre o que é uma *pessoa cristã* – e ela fala de forma explícita sobre isso em suas entrevistas.

No final do livro, Althaus-Reid elege uma história travesti como exemplo máximo de sua teologia. A história é de um adolescente chamado Guto, na Nicarágua, no tempo da ditadura, que pega a blusa nova da irmã (uma raridade de requinte no meio da extrema pobreza da época) e faz um ato, uma performance travesti por meia hora, para o deleite da família e dos amigos que param para ver e ficam encantados. Na travestilidade, a divisão do espaço público/privado que marca a heterossexualidade desaparece. Guto como travesti é um fato de ambivalência e desordem política. A revolução sandinista na Nicarágua é um ato queer, porque desafia o status quo, a normalidade da opressão, com uma mistura estranha de marxismo, socialismo latino-americano e cristianismo. Guto desafia a teologia sexual idealista. A travestilidade é uma prática carnal de “um espaço intermediário” (*in between*). Nem aqui, nem lá. Travestilidade é um caso de jornada transversal entre raça, classe e sexualidade. Esse “intervalo” lembra o marxismo de Althusser: não um sistema total, mas um marxismo aleatório, um materialismo do encontro – a prática sensorial que para Marx era condição para a vida humana. Travestilidade é uma prática sensual gratuita, arriscada, ambivalente, improdutiva como um jogo. Penso que Airton Krenak (2020) poderia acrescentar: “Inútil, como a vida”. Nesse sentido, é uma atitude profundamente anticapitalista. A teologia da libertação mais antiga rejeitou as práticas improdutivas dos pobres. Travestis são comuns no carnaval. Ali aparecem Jesuses e Marias Madalenas travestis aos montes. Mas por que o pobre, na única ocasião em que pode se representar como quiser, decide se travestir? Por que essa confusão sexual e de gênero numa festa popular com uma música negra cheia de crítica política? Por que os pobres, na

tristeza sem fim das favelas trabalham o ano inteiro “por um momento de sonho, pra fazer a fantasia” travesti, “pra tudo se acabar na quarta-feira”?

Porque identidades sexuais são identidades políticas. O objetivo é desestabilizar as ideologias. Se temos que falar de rebelião, falemos de rebelião integral. Uma teologia integral sai do armário em busca do real e, como Guto, põe uma blusa e um batom para perverter o roteiro socioteológico, desvelando a obscenidade para ver, por meio das histórias sexuais dos de baixo da pirâmide hierárquica, contos sobre Deus e a crítica a sistemas políticos. Teólogos devem ser efetivos na representação dos excessos, na paixão por organizar as transgressões luxuriantes do pensamento político e teológico. O excesso das vidas famintas de comida, do toque de outros corpos, de amor e de Deus. A teologia deve desafiar, como num Carnaval, os manuais dos normalizadores da vida. Os hipócritas adúlteros moralistas. A infelicidade da justeza do justo que não percebe que, somente em um mundo de justiça econômica e sexual, um encontro com a Divindade pode acontecer. Esse encontro acontece na encruzilhada do desejo, quando se ousa abandonar a ordem ideológica da normatividade heterossexual. É um encontro com a indecência de Deus e do cristianismo. É pensar a teologia, a política e o gênero a partir das nossas experiências e identidades sexuais. (p. 195-200). Afinal, o pensamento binário só pode ser desafiado por pessoas cujos corpos são parábolas vivas de transgressão (p. 179). Pessoas como Ventura Profana.

2.6 Teologia na arte contemporânea: o “fazer”

A partir destes conhecimentos apresentados, sugiro que a teologia cristã não é relevante apenas para os estudos da arte realizada na Europa há séculos atrás. Ela continua relevante para certa arte contemporânea. Se há uma coisa que podemos dizer sobre a arte contemporânea, é que ela não é homogênea, não se trata de um estilo, uma escola, um movimento. Esse é o ponto principal de Belting (2012). É por isso que, ao mencionar as relações entre arte e teologia, ele faz questão de deixar claro que as imagens não pertencem a nenhuma disciplina exclusivamente, e pertencem a todas elas. Se isso significa que “o papel real das imagens religiosas não pode, assim, ser entendido unicamente em termos de conteúdo teológico”, isso também significa que “os historiadores da arte, contudo, podiam não ser justos sobre o assunto, caso se limitassem à análise dos pintores e estilos. Nem tampouco são teólogos tão

bem qualificados como podem parecer” (BELTING, 2010, p. 3). O mais importante, em todo o caso, em uma abordagem teológica da arte, é escutar a admoestação de Belting aos teólogos:

Esta visão se baseia na maneira pela qual os teólogos discutiram as imagens e continuam a discuti-las. Seu conceito de imagem visual é tão geral que só existe no nível da abstração. Eles tratam a imagem como sendo universal, uma vez que só esta abordagem pode produzir uma definição conclusiva com significância teológica. As imagens, que desempenhavam papéis muito diferentes na prática, foram reduzidas, para benefício da teoria, a um único denominador comum, destituindo todos os traços de seu real uso. [...] Mesmo seus oponentes [das imagens] só podiam atacá-las e refutá-las teologicamente em termos gerais; não podiam atacar as imagens específicas em si. (BELTING, 2010, p. 4)

Também na Teologia da Libertação, como vimos, o primeiro passo é VER. O olhar para a obra específica e a desconfiança de abstrações generalizantes sobre as imagens é uma necessidade metodológica.

Por isso, se a noção (teologicamente muito liberal) de Besançon de identificar toda e qualquer arte como *arte cristã* me parece exagerada por um lado, a noção de que a arte contemporânea é totalmente secularizada e nela não cabe nenhum pensamento teológico me parece outro erro. A teologia cristã pode ser relevante hoje para muitos artistas em todo o mundo.

Um exemplo é o artista contemporâneo Makoto Fujimura (Boston, EUA 1960 –). Ele é internacionalmente reconhecido, representado por importantes galerias em Nova Iorque e outras cidades do mundo. Seus trabalhos, inspirados no expressionismo abstrato e na arte tradicional japonesa Nihonga, fazem parte da coleção permanente de museus como o Modern Museum of Art in Tokyo, Yokohama Museum of Art, Tokyo University of the Arts Museum, Saint Louis Museum, entre outros, com exposições em todo o mundo. Ele recebeu o título de doutor *honoris causa* por diversas universidades e foi o primeiro estrangeiro a participar do programa de doutorado em pintura japonesa da tradicional Universidade de Artes de Tóquio (MAKOTO Fujimura... 2020). Seu trabalho, profundamente inspirado pela sua espiritualidade cristã e por sua ancestralidade japonesa, é descrito como uma contemplação espiritual e bicultural do mundo. Entre 2003 e 2009, ele foi membro do National Council on the Arts, um conselho consultivo do National Endowment for the Arts, o principal órgão governamental de fomento às artes nos EUA. Em 2014, Fujimura recebeu o prêmio Religion and the Arts Award da American Academy of Religion (WINNERS..., 2021). Em janeiro de

2021, o artista lançou um livro pela editora Yale University Press chamado *Art and faith*, no qual ele desenvolve uma Teologia do Fazer – relembrando o verbo grego *poiema* (ποίημα) que significa *fazer, criar*, e de onde vem a nossa palavra *poema* – uma reflexão teológica sobre como fazer arte é um meio para conhecer Deus, uma vez que, do seu ponto de vista, o Deus Criador é sobretudo um Artista e o fazer é uma forma de conhecer. Para ele, o fazer do artista está conectado com a presença de Deus. Neste livro, ele pensa uma Teologia Kintsugi, relacionando a arte japonesa do reparo (e recriação) de cerâmica utilizando ouro, que faz o objeto restaurado ter mais valor do que tinha antes de se quebrar, com noções teológico-artísticas sobre criação, restauração e regeneração. No final do livro, Fujimura diz que a referência bíblica principal para sua teologia/poética visual é o menor de todos os versículos bíblicos, João 11:35: “Jesus chorou”, que é lido como um choro que permanece por toda a história de tragédias e sofrimento humano, de racismo, violência e guerras, um choro que é respondido, segundo ele, pela voz de artistas como Pablo Picasso, Mark Rothko e T. S. Eliot, que inspiram Fujimura a uma reflexão sobre seus trabalhos e a cultura contemporânea. (FUJIMURA, 2021)



Makoto Fujimura. *Golden Sea*, 2011. Pigmentos minerais e ouro sobre Kumohada. 203,2 x 162,56cm. Dillon Gallery.

Outro exemplo é o artista contemporâneo Ron Athey (Groton, EUA 1961–). Suas performances de arte queer se referem diretamente a formas visuais e sonoras da religião cristã, numa intersecção entre discursos religiosos, sexuais e políticos. O artista utiliza imagens e rituais da tradição cristã pentecostal, na qual ele foi criado como “um santo vivo” (*living saint*), dentro de um sistema abusivo que vibrava de energia sobrenatural, do qual ele participava sem fé (RON Athey, 2021a). Imagens da iconografia católica e ortodoxa também fazem parte de seu trabalho, bem como práticas sadomasoquistas, perfurando religiões tradicionais e apresentando novas visões do sagrado em seu lugar. A temática religiosa de Athey em obras como *Surgical stigmata*, *Martyrs & Saints* e *Torture trilogy* foi motivo de ataque de políticos conservadores que lutaram para barrar o fomento público a artistas queer e feministas (RON Athey, 2021b). O ataque conservador que recebe está relacionado principalmente a sua abordagem queer do sagrado, mas também ao fato de ser um homem abertamente gay e soropositivo. Assim como Fujimura, Athey também foi agraciado com o prêmio Religion and the Arts (WINNERS, 2021).



Ron Athey. Fotografia da performance *Gifts of the Spirit*.

2.7 Levantes de Georges Didi-Huberman: o “agir”

Uma questão se levanta ao se pensar uma abordagem em história e crítica da arte a partir da Teologia da Libertação. Se olharmos para o método “ver, julgar e agir”, não é nada difícil associar o “ver” e “julgar” ao trabalho do historiador/crítico de arte. Ver é o nosso fundamento, nosso dogma, e também nosso maior desafio. Se o “julgar”, entendido como o estabelecimento de critérios judicativos universais para a arte ficou na crítica de arte do passado, o entendimento do verbo como análise, interpretação, aproximar-se dos sentidos de uma obra, povoar nosso mundo com o mundo da arte, estabelecer relações subjetivas com ela, articulando conhecimentos de diversas fontes, faz claramente parte do nosso trabalho. No entanto, o “agir”, no sentido da luta ao lado dos oprimidos, poderia levar uma abordagem assim a uma instrumentalização excessiva. Ou, tomando como referência o marxismo presente nas teologias da libertação, a uma abordagem que entende tudo apenas a partir das relações materiais de produção e a história da luta de classes. Se por um lado, como ressalta Belting (2010, p. 4), podemos analisar imagens – sejam elas obras de arte ou não – a partir dos diferentes papéis que elas desempenham, e estes papéis podem ser políticos, evocando demonstrações públicas de lealdade e deslealdade (p. 1), e mesmo que toda arte tenha um aspecto político (e teológico, econômico e sexual, como vimos), não podemos reduzi-las a um tipo de *agitprop*, como aquele feito por Erwin Piscator e Bertolt Brecht no teatro e por outros artistas soviéticos, uma arte cujo objetivo é elevar a consciência das massas para a luta de classes e o engajamento político no partido e no exército vermelho. Desta maneira, vale evocar um conceito estético-político do “agir” na arte que compreenda a própria arte como uma forma de agir contra a opressão. Para mim, o conceito que melhor se adequa a este objetivo é o de *Levantes*, de Georges Didi-Huberman (1953–).

Soulèvements, Uprisings, Levantes, Insurreccions e Sublevaciones foram edições diferentes de uma exposição na qual o curador Georges Didi-Huberman não somente traduziu o título, mas modificou também as obras que a compuseram.

- *Soulèvements (Uprisings)*, de outubro de 2016 a janeiro de 2017 no Jeu de Paume, em Paris, foi sua estréia;
- *Insurreccions*, de fevereiro a maio de 2017 no Museu nacional d'art de Catalunya, em Barcelona;

- *Sublevaciones* de junho a agosto de 2017 no MUNTREF Centro de Arte Contemporânea em Buenos Aires;
- *Levantes*, de outubro de 2017 a janeiro de 2018 no Sesc Pinheiros, São Paulo, cujo catálogo foi consultado neste trabalho;
- *Sublevaciones*, de fevereiro a julho de 2018 no Museo Universitario Arte Contemporáneo, na Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México;
- *Uprisings* de setembro a novembro de 2018 na Galerie de l'UQAM e na Cinémathèque québécoise em Montréal.

Como filósofo, historiador, crítico de arte, curador e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris, o pensamento de Didi-Huberman é fortemente interdisciplinar, articulando História da Arte, Filosofia, Psicanálise, Edição Fílmica, Teatro e Geopolítica. Seu trabalho teoriza principalmente sobre a questão da imagem em publicações como *O que vemos, o que nos olha*, *Diante da imagem*, *Diante do tempo* e *Quando as imagens tomam posição*.

Seguindo a maneira warburguiana de comparar imagens, adotando o anacronismo como estratégia, Didi-Huberman propõe uma série de imagens relacionadas ao tema-título *Levantes*. Como explica no texto curatorial – iminentemente filosófico, mas também bastante poético –, a ordem das imagens na exposição segue um roteiro: *Elementos* (desencadeados), *Gestos* (intensos), *Palavras* (exclamadas), *Conflitos* (abraçados), *Desejos* (indestrutíveis). O curador cita Brecht ao caracterizar o mundo contemporâneo como “tempos sombrios” e levanta a pergunta: “O que fazer quando reina a obscuridade?” Por um lado, procura fugir das “ilusões na obscuridade” e dos “fantoches do espetáculo imposto”, por outro, aponta o perigo de “dobrar-se na inércia mortífera da submissão, seja ela melancólica, cínica ou niilista”. O autor não aponta soluções simples para o problema através das imagens que selecionou para a exposição, mas lança luz sobre o conceito freudiano de “indestrutibilidade do desejo” e procura nas imagens “evidências” do levante como um “gesto sem fim, incessantemente retomado, soberano como pode ser chamado soberano o próprio desejo ou essa pulsão, esse ‘impulso de liberdade’”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 13-18)

Nos *Elementos* (desencadeados), o curador fala do levante como quem fala sobre o levantar de uma tempestade, de levantar-se diante daquilo que nos oprime. Entre muitas outras obras, nesta seção é exibida uma foto de um Parangolé de Hélio Oiticica, sendo usado como uma bandeira vermelha por algumas pessoas. Nos *Gestos*

(intensos), Didi-Huberman diz que levantar-se é um gesto que vem antes da ação, como um sinal de esperança e resistência: o não da recusa e o sim do desejo. Uma impressionante foto de Germaine Krull (Die Tanzenin Jo Mihaly in “Revolution”, Paris, 1926) ilustra este gesto de forma pungente. Nas *Palavras* (exclamadas), o curador procura a poesia dos folhetos, onde há uma inteligência particular inerente aos livros de resistência ou de levantes. Aqui Hélio Oiticica aparece novamente com sua *Homenagem a Cara de Cavalo*, de 1968. As *Inserções em circuitos ideológicos 2: projeto cédula*, de Cildo Meireles, 1970, também faz parte desta seção da exposição, entre muitas outras obras. Nos *Conflitos* (abrasados), tudo se inflama em formas de um desejo de libertação. A única força que os manifestantes reprimidos têm é aquela do desejo. Fotografias de uma imensa estátua de Stalin derrubada em Budapest e o impressionante trabalho *The route*, de Chieh-Jen Chen, mostrando um protesto organizado por estivadores do mundo inteiro, falam alto. Imagens de revoluções de diversos períodos e lugares mostram pessoas sangrando e destroços nas ruas, tendo como ponto alto a *Autoimolação pelo fogo do monge budista Thich Quang Duc em Saigon*, 1963. Por fim, em *Desejos* (indestrutíveis), a força sobrevive ao poder. Um levante pode acabar em lágrimas de mães chorando sobre os filhos mortos, mas essas lágrimas – como o “Jesus chorou” de Fujimura – não são de esgotamento: elas ainda podem ser força de sublevação. A exposição termina num tom poético, com obras como *A esperança do condenado à morte*, de Joan Miró, e as mães argentinas – sobre as quais Marcella Althaus-Reid fala bastante em sua *Teologia Indecente*, principalmente em seu conceito de Ressureição – com fotos de seus filhos desaparecidos na *Marcha de la resistencia*. Diversas imagens relacionadas ao Movimento pelos Direitos Civis nos EUA fazem parte da exposição, onde podemos evocar um diálogo com a Teologia Negra. Como quem monta um filme, Georges Didi-Huberman cria através das imagens uma narrativa forte, que toca profundamente aqueles que são capazes de se indignar diante da injustiça.

A complexidade da noção de levantes em Georges Didi-Huberman não precisa ser tratada em detalhes aqui, já que é uma exposição muito conhecida por críticos e historiadores da arte. No entanto, é importante ressaltar a questão que o norteia: “Como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?” (DIDI-HUBERMAN, 2017 p. 18). O mais importante aqui é

compreender que as imagens, mesmo quando criadas em um contexto político específico, transcendem esse contexto e ganham sentidos mais profundos podendo ser ressignificadas em outras lutas.

Também vale citar a participação de Judith Butler, uma das principais vozes da teoria queer, em seu ensaio para o catálogo da exposição, no qual explica que “Um levante, então, normalmente procura dar fim a uma condição na qual se padeceu por mais tempo que o razoável. [...] Um levante não é algo individual. [...] Quem faz um levante o faz em conjunto e ao constatar um sofrimento inaceitável” (p.23).

O que se levanta num levante resulta de uma crescente determinação a não mais se sujeitar, de uma convicção compartilhada de que as coisas devem parar e depois evoluir de algum modo, convicção essa que tem origem em histórias individuais e coletivas convergentes. [...] Pode-se fazer isso sozinho ou em grupo; num levante, porém, indo contra o poder, essas pessoas expõem a intenção de contestar uma forma persistente de injustiça ou de derubar o regime assentado nessa injustiça. (p.24)

A filósofa também diz que “pessoas se agrupam em torno de imagens que são testemunhos” de injustiças de todo tipo. No entanto,

um levante não requer uma análise complexa. Não é necessário que todos tenham lido Karl Marx [...] ainda que um levante implique que as pessoas pensem. A única coisa necessária é o sentimento de que a vida num determinado regime, seja ele político ou econômico, significa um sofrimento intolerável. (p. 25)

A relação dos levantes com a arte, então, reside no fato de que “em geral, os levantes repousam numa metáfora estruturante: a imagem de alguém que se levanta, alguém para quem se levantar representa uma forma de libertação” (p. 26).

Minha leitura dessa exposição sempre foi influenciada pela minha vivência política com a Teologia da Libertação. A Bíblia é marcada do começo ao fim por uma série de levantes.

O Salmista exclama:

“Levanta-te, lahweh!

Ó Deus, ergue a tua mão!

Não te esqueças dos infelizes!

[...]

lahweh, tu ouves o desejo dos pobres,

fortaleces seu coração e lhes dás ouvidos,

fazendo justiça ao órfão e ao oprimido,
para que o homem terreno
já não infunda terror.
(Salmos 10:12;17-18).

O cântico de Ana exclama:
“Levanta do pó o fraco
e do monturo o indigente,
para os fazer assentar-se com os nobres
e colocá-los num lugar de honra,
porque a lahweh pertencem os fundamentos da terra,
e sobre eles colocou o mundo.
(1 Samuel 2:8)

Meu objetivo aqui não é fazer uma leitura teológica da exposição *Levantes*, de Didi-Huberman – embora isso pudesse ser feito, em outro trabalho–, mas o contrário: aproveito essa noção de levantes para fazer uma releitura poética do “Agir” no método da Teologia da Libertação, que traga o entendimento de que fazer arte pode ser agir na mesma direção dos desejos de libertação dos oprimidos.

2.8 Uma abordagem teológica indecente para história e crítica de arte

Tendo reunido os materiais que tenho para fazer a minha gambiarra, passo então para a descrição da abordagem, na esperança de que funcione. Considerando que:

1. A teologia cristã é parte incontornável da História da Arte e do pensamento sobre a imagem, desde a antiguidade tardia até, potencialmente, os dias de hoje (Besançon);

2. A imagem pode ser pensada a partir da análise do papel que ela desempenha, em uma abordagem interdisciplinar que inclui Teologia Cristã e História da Arte (Belting);

3. A teologia é um método de interpretação e todo teólogo é sobretudo um exegeta (Cone);

4. A Palavra de Deus se revela também através da luta dos negros por libertação (Cone) e das histórias sexuais indecentes de dissidentes sexuais e de gênero (Althaus-Reid) na arte que produzem;

5. O fazer da arte é uma forma de conhecer a Deus (Fujimura);

Então a arte que trata da luta negra e travesti por sobrevivência pode ser tomada como revelação divina – como um dos papéis que desempenha – e sendo Palavra de Deus, essa arte específica pode ser interpretada utilizando métodos da teologia cristã.

Tendo isso como pressuposto, posso tomar como referência:

1. O método “Ver, Julgar e Agir”, ou seja, a mediação socioanalítica, hermenêutica e prática da Teologia da Libertação Latino-americana;

2. O método da Teologia Negra de tomar expressões culturais negras (inclusive as seculares ou de religiões afro-brasileiras) como fonte para o fazer teológico;

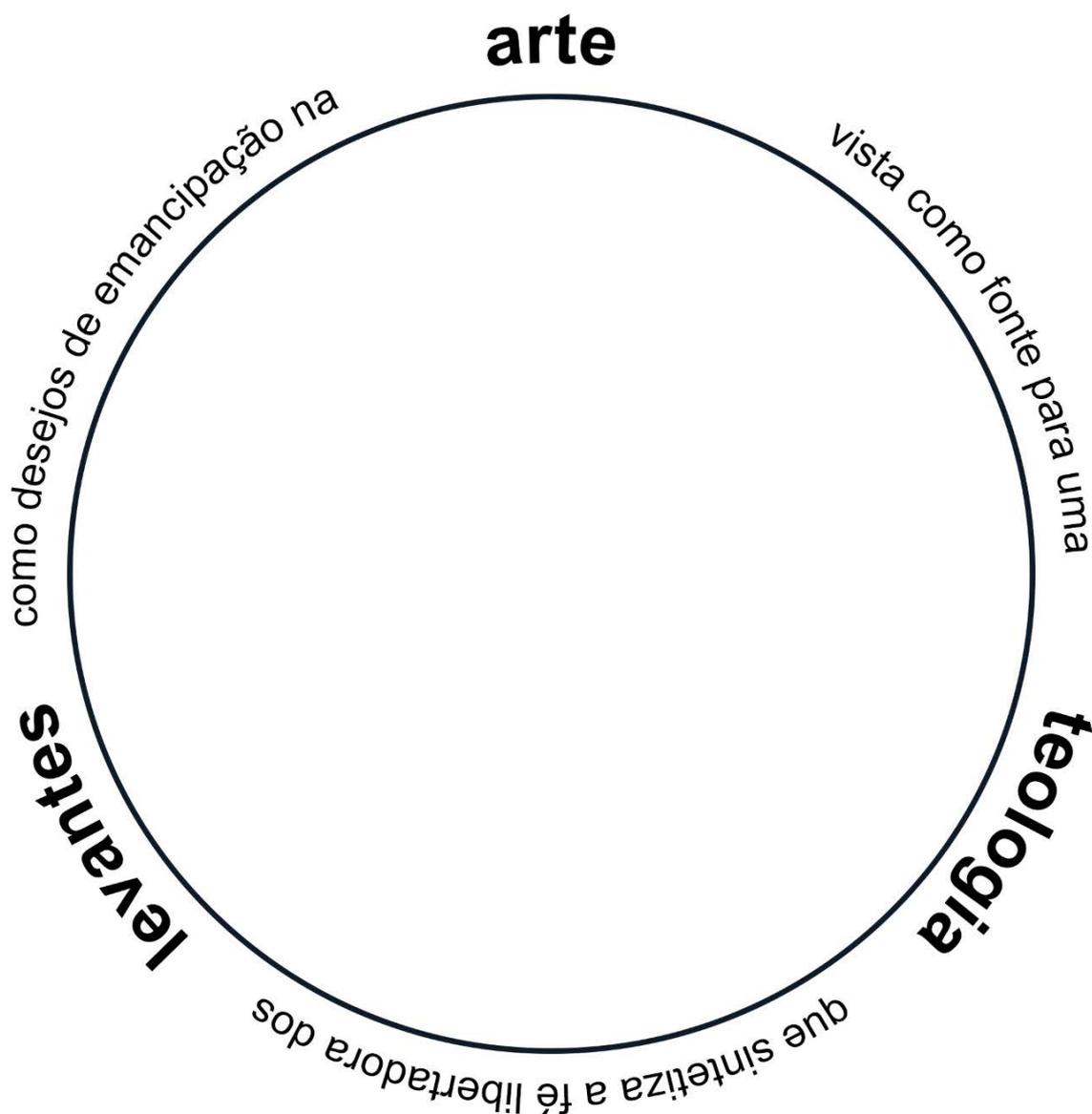
3. O método da Teologia Indecente de tomar histórias de dissidências sexuais e de gênero como fonte para o fazer teológico;

4. A noção de Georges Didi-Huberman e Judith Butler dos levantes como expressão do desejo humano de emancipação, que toma forma nas imagens e na arte, funcionando como uma metáfora estruturante da imagem de alguém que se levanta, como um gesto que representa uma forma de libertação;

E assim elaborar uma abordagem em História e Crítica da Arte que funcione como um círculo hermenêutico, no qual cada giro aprofunda mais a compreensão – informada, evidentemente, pelos avanços da hermenêutica a partir de Schleiermacher, passando por Dilthey, Heidegger, Gadamer e Ricoeur, mas com uma aproximação

maior da hermenêutica das teologias da libertação já citadas – progredindo em forma de espiral.

Em síntese, a abordagem é esta: ver a arte como fonte para elaborar uma teologia que sintetiza uma fé libertadora, que impulsiona os oprimidos na direção dos levantes, nos quais os desejos de emancipação aparecem como conteúdo que toma forma por meio da arte.



Essa abordagem pressupõe que um teólogo profissional (que permaneça fechado em sua disciplina) não foi treinado e não tem necessariamente as ferramentas para fazer teologia a partir das artes visuais, embora a erudição de Rubem Alves, Cone e Althaus-Reid, bem como a atuação profícua e muito relevante de teólogos como Armino Trevisan (ARMINDO... 2021) na História da Arte demonstrem que isso também é possível. Esse viés considera ainda que historiadores da arte – embora “não sejam teólogos tão bem qualificados como podem parecer” (BELTING, 2010 p. 3) – têm esse treinamento, não tanto pelo seu conhecimento de teologia, mas pelo seu conhecimento de História da Arte. Além disso, o referencial teórico-metodológico aqui apresentado pressupõe que “teologia não é o que os teólogos fazem” (ALTHAUS-REID, 2002 p. 24), ou seja, uma reflexão teológica pode ser feita por um leigo.

Ou seja, do mesmo modo que um historiador da arte pode analisar uma obra para um fim econômico (assessorando colecionadores cujo objetivo é lucrar com a obra) sem que com isso ele esteja fazendo economia em vez de história da arte; ou do mesmo modo que ele pode analisar uma obra de arte para um fim jurídico (como técnico responsável por verificar a autoria de uma obra em uma disputa de plágio por exemplo) sem que com isso ele esteja fazendo direito; um historiador da arte pode analisar uma obra para fazer teologia sem sair do seu campo para se tornar um teólogo, utilizando as ferramentas da História da Arte para atuar de modo interdisciplinar em diálogo com outro campo.

Não se trata aí de impor a teologia sobre a obra de arte, mas pelo contrário, fazer teologia *a partir da arte*, tendo esta como fonte que dialoga com outras fontes, como a Bíblia, a experiência do povo negro, as histórias sexuais dos de baixo da pirâmide de Rubin, e outros referenciais teóricos que possam auxiliar no trabalho hermenêutico.

Também não se trata de impor uma religiosidade desnecessária aos levantes, mas colocar mais lenha na fogueira dos desejos de emancipação através da fé libertadora, como uma palavra de esperança, como horizonte utópico que move os oprimidos para a luta, sem negar a espiritualidade multifacetada que caracteriza de modo marcante a cultura latino-americana. É assim que a Teologia da Libertação é vista pelo pensador marxista brasileiro Michael Löwy (2007), diretor do Centre National de la Recherche Scientifique na França, ressaltando o caráter dialético da expressão de Marx, quando lida em seu contexto: “A angústia religiosa é ao mesmo tempo a expressão da dor real e o protesto contra ela. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o coração de um

mundo sem coração, tal como o é o espírito de uma situação sem espírito. É o ópio do povo.” (Marx, 1969, p. 304 *apud* LÖWY, 2007, p. 300) e os desenvolvimentos posteriores do pensamento marxista sobre a religião, que o levam a concluir que o potencial utópico da tradição judaico-cristã e o papel subversivo da religião permanecem vivos na América Latina através da Teologia da Libertação.

Embora alguém possa encontrar utilidade para essa abordagem além desses limites, ela foi pensada a partir da obra de Ventura Profana, tendo como objetivo, nesta pesquisa, compreender a tensão entre cristianismo e arte na obra da artista. Por isso ficaram de fora referenciais teológicos interessantes como a Teologia da Missão Integral, a Teologia Feminista e a Teologia Ameríndia / Teologia Aborígine, que poderiam ser trazidos caso o objeto da pesquisa fosse outro.

Como espero ter deixado bem claro, não há um cristianismo só, e a arte contemporânea é marcada pela fragmentação. Desta forma, quando pensamos sobre a tensão entre cristianismo e arte, o teólogo pergunta “qual cristianismo?” e o historiador da arte pergunta “qual arte?”. Assim, vemos que na realidade, esta pode ser caracterizada como uma tensão entre cristianismo e cristianismo, arte e arte, compreendendo que uma obra de arte pode ter o papel de apoiar uma forma de pensamento teológico e que um fazer artístico pode ter como fonte um determinado pensamento teológico (e vice-versa nos dois casos). As teologias, por sua vez, partem de pressupostos sexuais e carregam consequências econômico-políticas. Teologia (A) com Arte (A) *versus* Teologia (B) com Arte (B), essa é a tensão que se apresenta.

Uma das perguntas a serem respondidas para atingir este objetivo, portanto, é: a que tipo de pensamento teológico corresponde o trabalho de Ventura Profana, já que as referências ao cristianismo aparecem em seu trabalho tanto no conteúdo quanto na forma? Por isso, precisamos de uma abordagem teológica, já que a arte lida com símbolos, e “Deus” é um símbolo cujo significado pode mudar dependendo de quem fala (CONE, 2020, p. 123-124).

3. VENTURA PROFANA

Quem é Ventura Profana?

Em suas próprias palavras⁵:

É cantora, escritora, compositora, performer e artista visual. Filha das entradas misteriosas da mãe Bahia, profetiza a multiplicação abundante da vida negra e travesti. É também pastora missionária e cantora evangelista. Pesquisa as implicações e metodologias do deuteronomismo no Brasil e no exterior através da difusão das igrejas neopentecostais. (VENTURA... 2020)

Quando a artista fala sobre si, a primeira coisa que escutamos é a multiplicidade de linguagens que ela utiliza no seu trabalho: música, escrita criativa, performance e artes visuais. Na música, prefere a linguagem eletrônica, em parceria com o produtor podenserdesligado. Na escrita criativa e nas artes visuais, a colagem é a técnica preferida. Nas suas performances, ela se apropria com respeito e carinho da cultura musical, da oratória e do dialeto dos evangélicos – que aprendeu desde a infância com a família – para criar sua própria *liturgia travesti*.

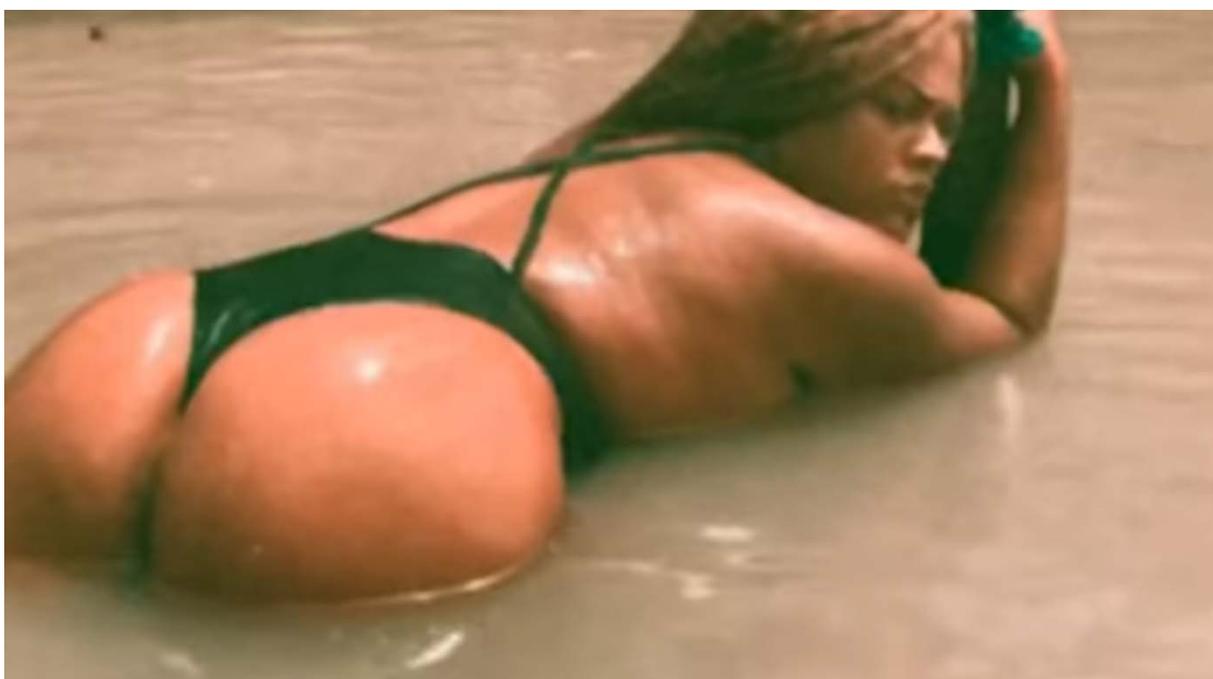
A Bahia para ela não é apenas um local de nascimento, é um lugar de identidade artística e espiritual, é um lugar de axé pentecostal, onde as ancestralidades afrobrasileiras formam uma síntese única. Este é o mistério engendrado na Bahia e da Bahia: os filhos dos negros escravizados expressam sua identidade de forma múltipla e diversa, tanto pelas religiões de matriz africana quanto pelo catolicismo e pelo pentecostalismo. Ventura Profana é capaz de entrar em todas essas tradições e sair de todas elas.

Enquanto a acepção mais conhecida da palavra *profeta* tem a ver com adivinhação do futuro, esse não é o papel de um profeta na Bíblia e principalmente no entendimento que a teologia latino-americana faz do termo. Em vez disso, profetizar é denunciar a opressão, denunciar as patologias sociais e estruturas injustas da sociedade, colocar com ousadia os reis, os senhores, as autoridades e elites políticas e econômicas no banco dos réus e anunciar a ira divina contra aqueles que oprimem os pobres. É comunicar a mensagem central da revelação: Deus é libertador. Como uma artista

⁵ Vale lembrar que, como foi dito na apresentação, decidi tratar as entrevistas não somente como depoimentos da artista sobre o trabalho, mas como discursos que de certa forma *correspondem* à própria obra.

pentecostal, Profana também trabalha com a profecia como declaração de um horizonte utópico que precisa ser transformado em ato com urgência, dando forma a desejos de emancipação e lutas por libertação coletiva.

O jogo entre as palavras *abundante* e *bunda* é evidente no seu trabalho, demonstrando de imediato que sua profecia é indecente e seu corpo – todo ele – é templo de Ruah⁶. Essa abundância é abundância de amor. Amor como *ágape* (αγάπη), cuidado, atenção, cura, proteção, caridade, doação, solidariedade, mas cujo *propósito* (τέλος) é o *eros* (ἔρως), o tesão pela vida, o prazer do corpo com o mundo e com os outros corpos, a satisfação e plenitude da liberdade de estar no mundo como se deseja.



Trecho do videoclipe da música *Eu não vou morrer* em que a artista diz “superabundantes”, citando Romanos 5:20 “onde o pecado abundou, superabundou a graça”.

Bem ao modo das Teologias da Libertação, a profecia de Ventura Profana não busca universalidade, não é totalitária. É subjetiva, é dirigida a um modo de viver específico. É para a vida negra e travesti. Ela não se dirige à branquitude heteronormativa senão para desnudar e denunciar seus planos satânicos e idólatras que dirigem

⁶ Este é o nome feminino de Deus na Bíblia hebraica, que significa *Ventania*, e se traduz para o masculino *Espírito Santo* na tradição cristã patriarcal a partir de *pneuma*, πνεῦμα, no grego.

a adoração a um Deus três vezes macho a que preferem chamar de Senhor, que é como chamam a si mesmos os senhores de escravos, os senhores (neo)feudais, os senhores brancos engravatados das religiões fundamentalistas, do mercado neoliberal e da corrupta política institucional latino-americana.

A abundância de vida e o milagre da cura divina que Ventura Profana profetiza é também destruição para aqueles que não se interessam pela cura das travestis negras, sua cura é a destruição da branquitude heteronormativa (SONDA... 2020), porque “ser negro é estar comprometido com a destruição de tudo aquilo que este país ama e adora” (CONE, 2020a p. 76). Sua profecia de abundância de vida negra fala da sobrevivência, que é o tema central de seu trabalho. A Teologia Negra de Cone nos ajuda a compreendê-la, porque é uma teologia da sobrevivência que trata, assim como a artista, da tensão entre a vida e a morte, da crise de identidade e do poder social e político dos brancos (CONE, 2020a, p. 64). Ventura Profana fala sempre de modo apaixonado, deseja nunca ser morna, recusa a objetividade medíocre dos hipócritas (SONDA... 2020), pois “já que a teologia negra é uma teologia da sobrevivência, devo falar com uma paixão que seja consistente com a profundidade das feridas das pessoas oprimidas” (CONE, 2020a p. 72). Assim, ao falar sobre seu Deus Negro, Ventura Profana traz consigo não somente a Bíblia como Revelação – embora esta seja a principal fonte de sua poética e de seu pensamento, tanto para pensar sua própria interpretação negra e travesti das escrituras quanto para denunciar as interpretações fundamentalistas e suas consequências (SONDA... 2020). Ela também faz como Cone e pensa sobre Deus a partir da experiência e da fé negra, da arte negra, fazendo sua espiritualidade cristã dialogar poeticamente com “os cantos dos Orixás e os pontos de Umbanda” (CONE, 2020b, p. 17) que só fazem aumentar a potência do seu trabalho. A Bíblia não é a sua única fonte, já que “o conjunto da expressão negra, cristã e não cristã, religiosa e poética, trata do tema da libertação e da transcendência que acontece na luta” e “em um ambiente de fortes e poderosos, as práticas culturais populares do povo negro se concentram na capacidade dos mais fracos sobreviverem através da astúcia” (CONE, 2020b, p. 74-75).

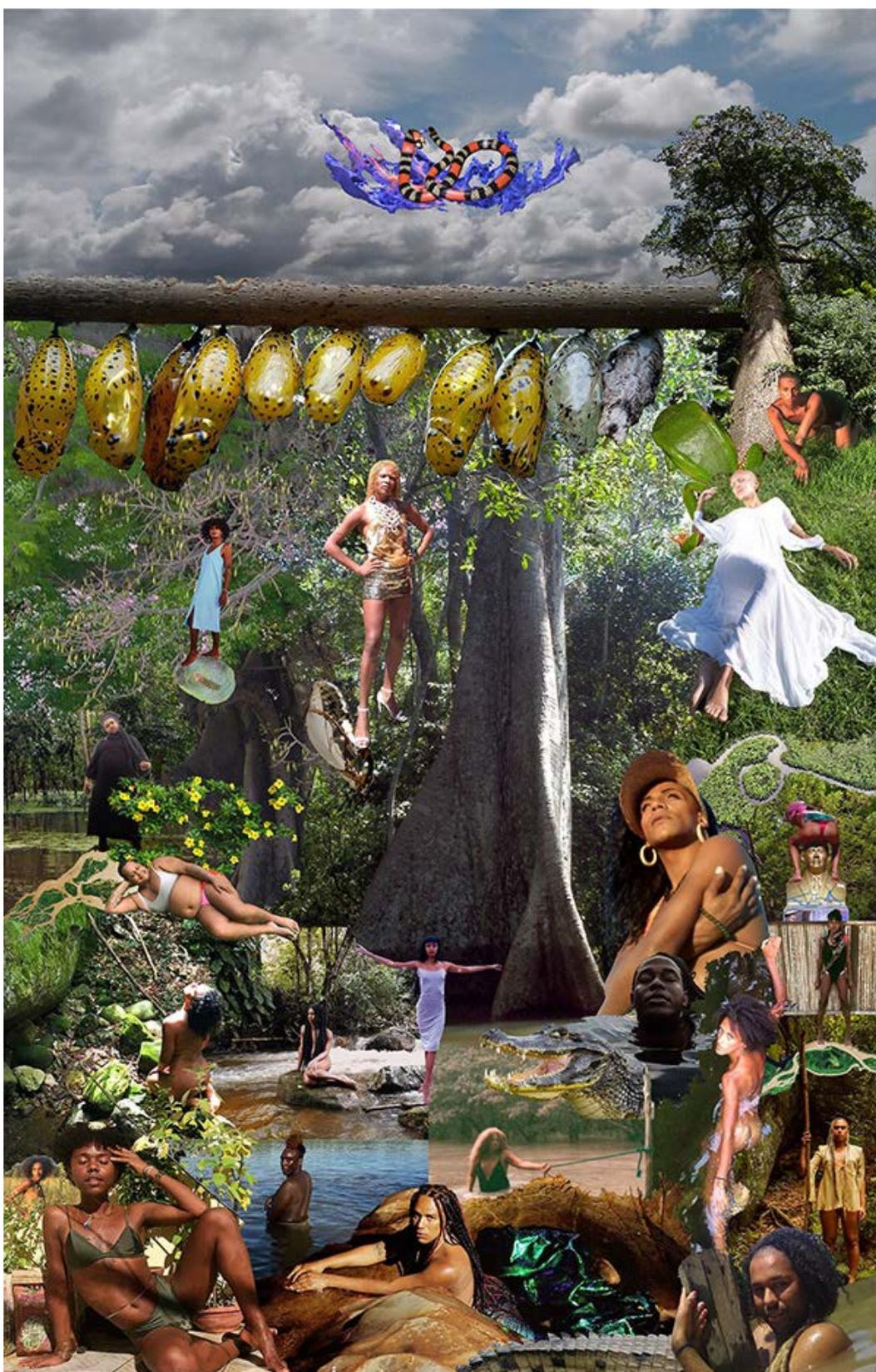
Sua profecia também é de vida abundante travesti. Ao falar sobre uma colagem (sem título) da série Sonda, refletindo sobre sua travestilidade, Ventura Profana fala sobre Jesus, traçando paralelos entre a transfiguração de Cristo diante de Pedro, Ti-

ago e João e a metamorfose milagrosa pela qual passam as travestis, como borboletas (SONDA... 2020). A multiplicidade e a riqueza da diversidade da floresta é outra metáfora forte para determinar a travestilidade: “A essência da vida a essência da natureza é travesti”. Ao se identificar nesta entrevista/performance como travesti e cristã, deixa claro: “eu creio em Jesus como uma travesti preta” (SONDA... 2020), e lembra Mateus 22:37-40, quando Jesus foi questionada⁷ pelos fariseus quanto ao maior mandamento: “Amarás o Senhor teu Deus em todo o teu coração e toda a tua alma e em todo o teu entendimento. Este é o grande, o primeiro mandamento. O segundo é semelhante a este: amarás o teu próximo como a ti mesmo. Nesses dois mandamentos está suspensa toda a lei e os profetas”. A partir daí, conclui que:

[...] a gente precisa amar a Deus, e a gente precisa entender que se somos feitas à imagem e semelhança, se somos imitadoras de Cristo, se somos cristãs, nós também somos divinas, somos seres divinos porque vivemos, porque onde há vida há Deus. Então precisamos amar a Deus, logo precisamos amar a vida. E a vida é todo ser que respira, as plantas, os jacarandás, os tamarindeiros, precisamos amar os bichos, precisamos amar todos os animais, precisamos amar todos os seres que vivem, todos os seres vivos, travestis, homens trans, precisamos amar não binárias, precisamos amar. O evangelho de Cristo se baseia em amor e eu vejo e eu conheço o amor na face e na vida travesti (SONDA... 2020).

Assim, não é somente que Ventura Profana projeta sua travestilidade em Jesus (da mesma maneira que os heterossexuais projetam sua heterossexualidade em Jesus), mas ela pensa sua própria travestilidade a partir da sua leitura dos Evangelhos. Como vimos, a teóloga Marcella Althaus-Reid (2002) faz um raciocínio semelhante, caracterizando a travestilidade como uma crise da categoria que opera tornado óbvio que há um conflito na cultura religiosa, o que desestabiliza esse sistema (ALTHAUS-REID, 2002 p. 81). É nessa borboletice florestal que Ventura Profana constrói sua existência transgressora e sua guerra contra a branquitude patriarcal. Em seu ato profético, Ventura Profana questiona “a presença senhoril, a hipocrisia moral, essa lógica capitalista. Precisamos parar de voltar nosso louvor a esse senhor extremamente cruel” (TRAVESTI... 2021). A atitude travesti de Ventura Profana não é apenas identidade de gênero desconectada das realidades de múltiplas opressões.

⁷ A artista usa tanto pronomes masculinos quanto femininos para falar de Jesus/Deus.



Ventura Profana. *Sonda*, 2020. Colagem digital.

Em sua complexa descrição, Ventura Profana ainda se apresenta como “pastora missionária e cantora evangelista”. No sistema das artes, essa é uma atitude tão corajosa – no sentido de enfrentar os preconceitos – quanto a de se apresentar como negra e travesti. A artista comenta sobre o sistema das artes:

Odeio a arte, lugar inventado, reservado, composto pro corpo e ser branco. Quando digo que é armadilha, digo porque é onde a branquitude se alimenta, suga, rouba e debocha da magia negra y originária, essa merda é uma ilusão. Um ringue. É colonial, faz parte desse projeto, é pilar desse plano. Não confio na arte. Mas esse foi o caminho onde me agarrei, o campo de batalha que acato e onde concentro meus esforços para rever tempos livres, verter vida transtravesti negra y originária. Estratégias para/de/na guerra. (VENTURA... 2021b)

A pesquisa rigorosa do antropólogo Juliano Spyer (2020) no livro *Povo de Deus: quem são os evangélicos e por que eles importam*, apresentada por Caetano Veloso, demonstra como os evangélicos sofrem muito preconceito na sociedade, especialmente da elite intelectual e da *intelligentsia* de esquerda. Eu não precisava ter lido o trabalho de Spyer para entender isso. Eu passei toda a vida sofrendo preconceitos por ser cristão (e negro, e pobre, e queer). As pessoas generalizam a imagem dos televangelistas neopentecostais a todos os pastores evangélicos e pensam que todo pastor é desonesto, enquanto, por burrice e ignorância, todos os crentes seriam suas vítimas. Mas a ignorância, como sempre, é dos preconceituosos. É bom lembrar que, de acordo com o Censo 2010, 22,1% dos brasileiros são evangélicos, e 60% destes são pentecostais. A imprecisão teológica do IBGE e da mídia ao tratar sobre o tema, confundindo pentecostais e neopentecostais, não nos permite diferenciar com precisão absoluta, mas comparando o tamanho da maior igreja pentecostal, a Assembleia de Deus com 22,5 milhões de membros (Assembléias... 2021) com a maior igreja neopentecostal, a Igreja Universal do Reino de Deus com 1,873 milhão de membros, e considerando que a fragmentação entre igrejas pentecostais é muito maior que entre as neopentecostais, podemos inferir que os cristãos e pastores neopentecostais são minoria, não só entre os cristãos mas também entre os evangélicos no Brasil, correspondendo a no máximo um terço destes. Uma das características principais do neopentecostalismo é a sua ênfase na presença por rádio e TV, o que faz com que sejam uma minoria ruidosa, com representação desproporcional no congresso nacional (Evangélicos... 2021), que contribui para o preconceito e a discriminação (que tem um claro recorte de classe) contra todos os evangélicos, que são um movimento muito

diverso e fragmentado. Ventura Profana também deixa isso bem claro e defende o respeito aos evangélicos, tratando a memória de sua criação num lar batista com muito carinho, ao explicar sua apropriação do dialeto evangélico na sua obra e como o preconceito contra os evangélicos em geral contribui para fortalecer o “senhor” contra o qual ela guerreia:

Eu acho que a esquerda branca [...] é extremamente ignorante sobre as realidades evangélicas tão múltiplas, tão poderosas e tão distintas. [...] Existe uma série de correntes cristãs, pentecostais ou neo-pentecostais... A gente precisa entender o que é pentecostal. A gente precisa se apropriar da força pentecostal. Eu acho que as travestis vivem o pentecostes. Eu sou pentecostal. A minha união com essas travestis é uma união pentecostal. Mas a gente tá falando então desse processo [artístico], é um processo de apropriação. Eu fui muito feliz, eu sou muito feliz e muito grata por ter vindo, por ter nascido numa família num lar cristão. Eu acho que isso me possibilitou um olhar e viver no mundo de uma forma extremamente especial e particular. Acho que há muita ignorância então nessa comunicação, que gera exatamente esses ruídos que propiciam um terreno extremamente fértil para que o inimigo, para que o senhor, se aposse dessas almas e se aposse dessas presenças. Então acho que a gente precisa ter muito respeito, aprender os dialetos para poder se comunicar de uma forma que sejamos devidamente entendidas, compreendidas. (SONDA... 2020)

Por isso, levamos a sério o ministério pastoral de Ventura Profana⁸ bem como sua guerra profética contra o senhor dos fundamentalistas. Enquanto apenas algumas igrejas evangélicas mais moderadamente conservadoras têm pastoras, o cargo de “missionária” é reservado às mulheres pentecostais que querem estudar teologia, abrir

⁸ Vale notar há dois sentidos para a palavra “pastor”. O primeiro e mais comum trata do cargo clerical e administrativo que um sujeito ocupa em uma instituição religiosa protestante (que é formalizada junto ao Estado com um CNPJ), representando inclusive legalmente aquela igreja. A segunda se refere ao *ministério pastoral da igreja*, ou seja, um cuidado mútuo que deve ser observado por todos os cristãos (KIVITZ, 2002 p. 49). Também vale notar que recentemente há um fenômeno mundial conhecido como “Igreja orgânica”, “desigrejados”, ou “*Simply Church*” que são cristãos que se reúnem informalmente nas casas e outros lugares públicos, recusando a participação e membresia em qualquer tipo de instituição religiosa. Esse tipo de cristão sem nenhum vínculo eclesiástico é um dos grupos que mais crescem no Brasil. (IGREJA ORGÂNICA... 2021). Não encontrei nesta pesquisa qualquer vínculo eclesiástico formal que Ventura Profana tenha mantido nos últimos anos, embora haja algumas igrejas inclusivas nas quais ela seria plenamente aceita como cristã e travesti, como a Comunidade Metropolitana e a Igreja Episcopal Anglicana do Brasil. Por outro lado, o cuidado espiritual mútuo que Ventura Profana mantém com sua comunidade é bastante evidente: “A minha união com essas travestis é uma união pentecostal”, ela diz (SONDA... 2021).

igrejas e seguir um ministério que, de outro modo, seria exclusivo aos homens. A missionária faz tudo que um pastor faz, mas vai aos lugares mais difíceis, mais pobres, marginalizados, mais hostis, e com muito menos recursos. Seu sacrifício pelo evangelho é admirado, mas não é recompensado. Ventura Profana não se identifica como Apóstola, nem como bispa, mas como pastora-missionária, como tantas mulheres de fé e conhecimento teológico, que deve ter conhecido enquanto crescia com sua família evangélica.

Ao ouvirmos as músicas de Ventura Profana, fica clara sua admiração pelas cantoras gospel que cresceu ouvindo. São muito comuns as colagens de trechos de músicas de cantoras como Ana Paula Valadão e Aline Barros, que se apresentam com muito glamour no milionário mercado musical evangélico, como veremos mais adiante. É particularmente interessante o fato de que essas cantoras sejam muito conservadoras, e Ventura Profana se aproprie de trechos de suas canções para compor sua liturgia travesti, numa atitude antropofágica que devora o inimigo e transforma seu conteúdo para dizer o oposto do que queria dizer. Mas, muito mais do que o mercado *gospel* que só prega para convertidos, um dos objetivos do trabalho de Ventura Profana é evangelizar. Ela explica: “‘Evangelho’ significa espalhar boas novas e é isso que eu quero, pois há corpos condenados por conta dessas políticas de horror e o que eu prego é salvação para essas vidas” (TRAVESTI... 2021). Nesse sentido, a soteriologia desta soteropolitana comunga com a da Teologia da Libertação Latino-americana, da Teologia Negra e da Teologia Queer, nas quais salvação não significa somente salvação da alma para ir para o céu depois da morte, mas libertação material e sexual das pessoas pobres, negras e dissidentes sexuais e de gênero da opressão patriarcal da branquitude capitalista. Nesse sentido, evangelizar é também desnudar o poder mistificador das ideologias que contribuem para a reprodução do status quo, principalmente as ideologias religiosas. Assim como as pessoas que fazem Teologia da Libertação (como teólogas profissionais), Ventura Profana não está preocupada em interpretar os dogmas tradicionais da ortodoxia católica ou protestante, mas está preocupada com a sua *práxis*.

A descrição de sua pesquisa das “implicações e metodologias do deuteronomismo no Brasil e no exterior através da difusão das igrejas neopentecostais” é a parte que eu considero mais difícil de interpretar. Deuteronomismo é um termo bem técnico em teologia, que se refere à análise crítica das fontes dos livros da Bíblia hebraica. Não

me parece que seja a isso que ela se refere, mas ao efeito das igrejas neopentecostais na sociedade. Vendo e ouvindo seu trabalho e todas as entrevistas que tive acesso com mais cuidado, ficou claro para mim que sua pesquisa não se reduz apenas ao neopentecostalismo, mas ao fundamentalismo (termo que, tomado tecnicamente e não como xingamento, inclui teologicamente grande parte dos evangélicos) como a mais conservadora das correntes do cristianismo. De modo mais amplo ainda, lembrando que Deuteronômios (do grego, Δευτερονόμιον) significa “segunda lei”, eu compreendo que o deuteronomismo ao qual a artista se refere tem algo a ver com o heteronormismo, ou seja, a lei heterossexual aplicada nas igrejas (e em outras instituições como a escola e o exército) para impor coercivamente a matriz heterossexual. A sua lógica é ampla e inclui outras religiões além do cristianismo. Ela compreende que o patriarcado se manifesta através das religiões de matriz abraâmica e o fundamentalismo religioso se apresenta nessas religiões como violência e coercitividade sexual e de gênero. Na verdade, sua pesquisa temática é realmente muito ampla, incluindo a linguagem das religiões conservadoras, a negritude, as religiões de matriz africana, a travestilidade, o racismo, o patriarcado, o armamentismo e o ruralismo (uma vez que no congresso nacional há uma aliança “BBB” entre as bancadas da Bíblia, da bala e do boi), os mecanismos bélicos e armas de guerra, além de uma atenção muito grande à crise ecológica global e a temas urgentes do momento social como o COVID-19. Tudo isso vai enriquecendo seu conceito de “senhor” inimigo, o que faz seu trabalho de síntese tão polissêmico, admirável e potente. Ao falar de seu processo, sua linguagem retorna sempre a palavras no campo semântico do diagnóstico e da cura. Assim, em sua pesquisa, Profana faz um diagnóstico das psicopatologias sociais e promove a cura milagrosa pela palavra profética, uma cura que busca restaurar a vida e destruir os múltiplos sistemas de opressão (SONDA... 2021).

Para concluir essa interpretação de sua apresentação, não podemos nos esquecer de seu nome. É parte da travestilidade escolher seu próprio nome. E se *Ventura* tem o sentido de boa sorte e felicidade, mas também risco e perigo, a escolha de Profana como sobrenome parece contradizer sua fé como cristã. Muito pelo contrário, é por meio desta palavra que Ventura melhor define seu modo próprio e maravilhosamente indecente de ser cristã. Ao comentar em uma colagem sua o detalhe do encontro dos dedos em *Criação de Adão*, de Michelangelo, na Capela Sistina, a artista traz uma

interpretação que serve para praticamente toda a história da arte sacra que representa Deus e os personagens bíblicos como brancos heterossexuais:

[nessa imagem] a gente tem essa relação do ser humano com Deus, esse pacto instituído pela branquitude que somente eles são divinos, são santos. Isso não me agrada... Eu sou Profana porque a santidade me enoja, porque percebi que aqueles que se colocam como santos são macabros, são assassinos, são genocidas, assinam embaixo de um plano que é genocida. Por isso não sou santa e por isso eu não quero ser santa e por isso vivo a profanar (SONDA... 2021)

Assim, me parece que a palavra “profana” em Ventura Profana tem um sentido que se aproxima de “indecente” na Teologia Indecente de Marcela Althaus-Reid, um sentido positivo e subversivo, referindo-se a um contradiscurso para desmascarar e desnudar as pressuposições sexuais das teologias conservadoras do norte-atlântico, confrontando o neoliberalismo (ALTHAUS-REID, 2002 p. 168). Este termo se contrapõe à noção de decência como aquilo que se encaixa de modo simétrico no pensamento binário, buscando quebrar a simetria heterossexual-capitalista que só sabe produzir clones (ALTHAUS-REID, 2002 p. 193). Mas também se assemelha à noção de James Cone de que, para ser verdadeiramente cristão em uma sociedade na qual pessoas brancas que se identificam como cristãs oprimem e matam os negros sistematicamente, é preciso ser “anticristão” (CONE, 2020a p. 121).

Desta forma, antes de se afastar e deixar de lado sua espiritualidade, é justamente na leitura da Bíblia, na oração, no louvor à Deusa Negra Travesti, no “trabalho de fortalecimento espiritual” que se fundamenta sua poética. A leitura de Althaus-Reid e de Rubem Alves nos impele a lembrar sempre que o espiritual aqui não está em oposição ao corpo, tampouco significa austeridade estética, pelo contrário. Ventura Profana diz que, para fazer seu trabalho, “Eu preciso me encantar, eu preciso me apaixonar, eu preciso ter tesão, eu preciso gozar...” (SONDA... 2021). O ponto de partida de todo seu trabalho é o seu próprio corpo, que está em íntima conexão, de modo inseparável mesmo, com sua espiritualidade e sua herança cultural familiar evangélica, em contraposição à violência heteronormativa que sofreu na igreja (tanto quanto fora dela) seguindo no sentido da elaboração desse sofrimento em sua poderosa liturgia travesti:

Comecei o meu processo artístico a me retratar, me fotografar para poder me sentir bem, para poder me sentir bonita para poder destruir essa lógica de que eu era demoníaca e de que eu era feia, e de que eu era não querida, e

de que eu era não amada. Eu precisei mergulhar num processo profundo de autoamor, de autocuidado, de autovalorização e de resgate. De resgate e de cuidado, mais do que de resgate, de cuidado daquilo que é a grande magia da minha vida que é a minha família, é quem veio antes de mim, que é o lugar, que é a terra de onde eu nasci (SONDA... 2021).

3.1 Eu não vou morrer

Tendo apresentado a abordagem com a qual percorreremos o caminho e feito uma leitura da apresentação que a artista faz de si mesma, passamos então a uma aproximação do trabalho chamado *Eu não vou morrer*⁹. Essa música, composta por Ventura Profana em parceria com o produtor musical Podenserdesligado, foi lançada com um vídeo clipe em maio de 2020, é a penúltima faixa do álbum *Traquejos pentecostais para matar o senhor*, e também está presente na performance (live) homônima realizada no Teatro Espanca. Os temas, imagens, sons, ritmos, colagens (de trechos de outras músicas e de imagens no vídeo) e a apropriação do dialeto evangélico e da tradição das religiões afro-brasileiras que compõem esse complexo trabalho se relacionam de modo congruente com as outras músicas do mesmo álbum, com suas performances e com as colagens da série *Sonda*, realizada no mesmo período em que foi feito o álbum, pelo *programa convida* do Instituto Moreira Salles.

Para fins de análise crítica, a música pode ser dividida em cinco partes: A (introdução) correspondente ao minuto 0:00 até 0:30, B (poema) até 1:34, C (eu não vou morrer) até 2:16, D (e no terceiro dia) até 3:12, E (mona) até 3:28 e F (Videira) até 4:10, seguida de um epílogo até 4:32. O debate daqui por diante segue cada uma dessas partes. Para ver melhor as imagens relacionadas a cada trecho, montei cinco painéis. Também montei um grande painel com todas as partes juntas. As imagens em cada painel podem ser numeradas na ordem de leitura (da esquerda para direita, de cima para baixo). Ao todo, somam-se 80 imagens desmontadas do vídeo, sendo 5 da parte A (introdução), 14 da parte B (poema), 10 da parte C (eu não vou morrer), 12 da parte D (e no terceiro dia), 8 da parte E (mona) e 21 da parte F (Videira), além das

⁹ O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8>

10 colagens de Sonda (que devem ser vistas no link original para melhor visualização¹⁰).

Painel Parte A



¹⁰ A série de colagens está disponível em: <https://ims.com.br/convida/ventura-profana/>

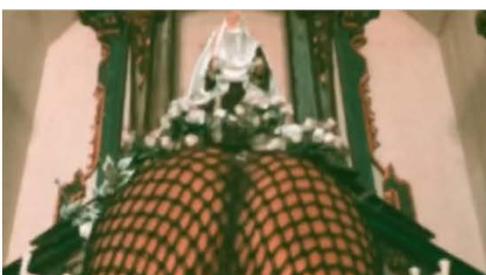
Painel Parte B



Painel Parte C



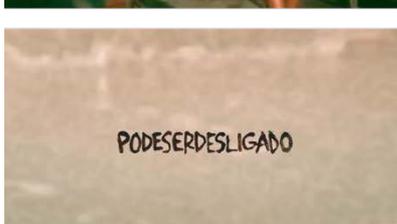
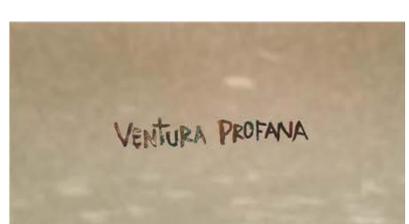
Painel Parte D



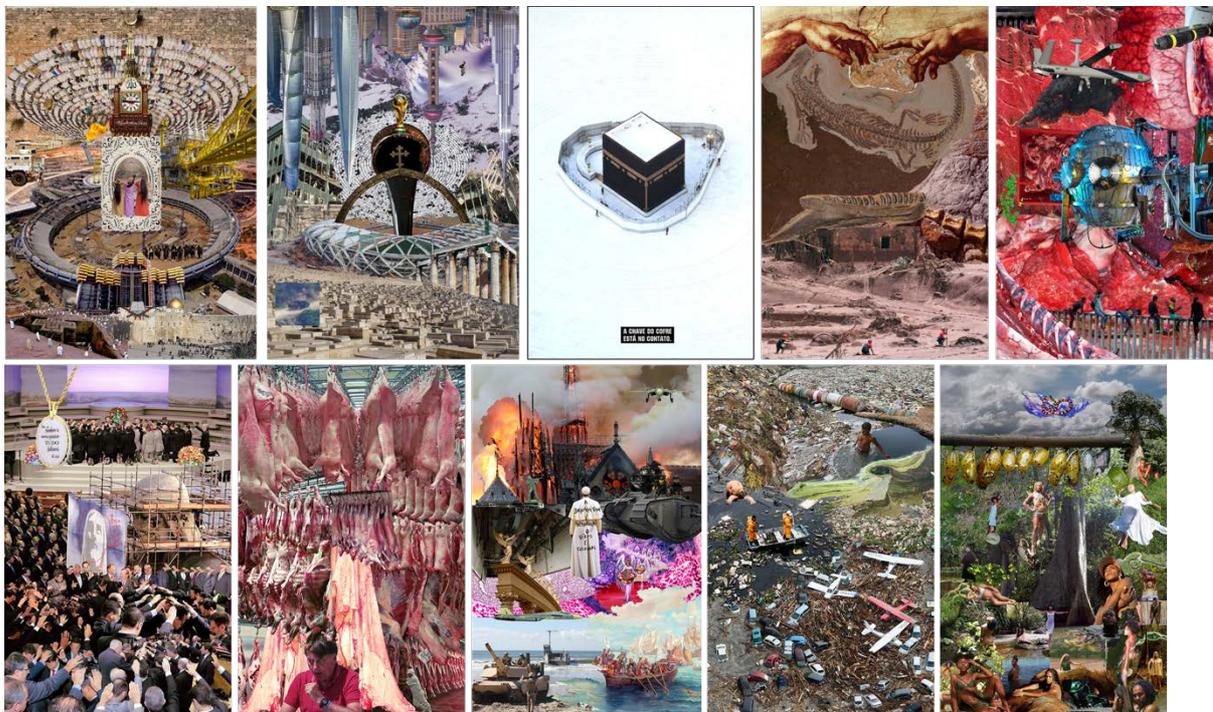
Panel Parte E



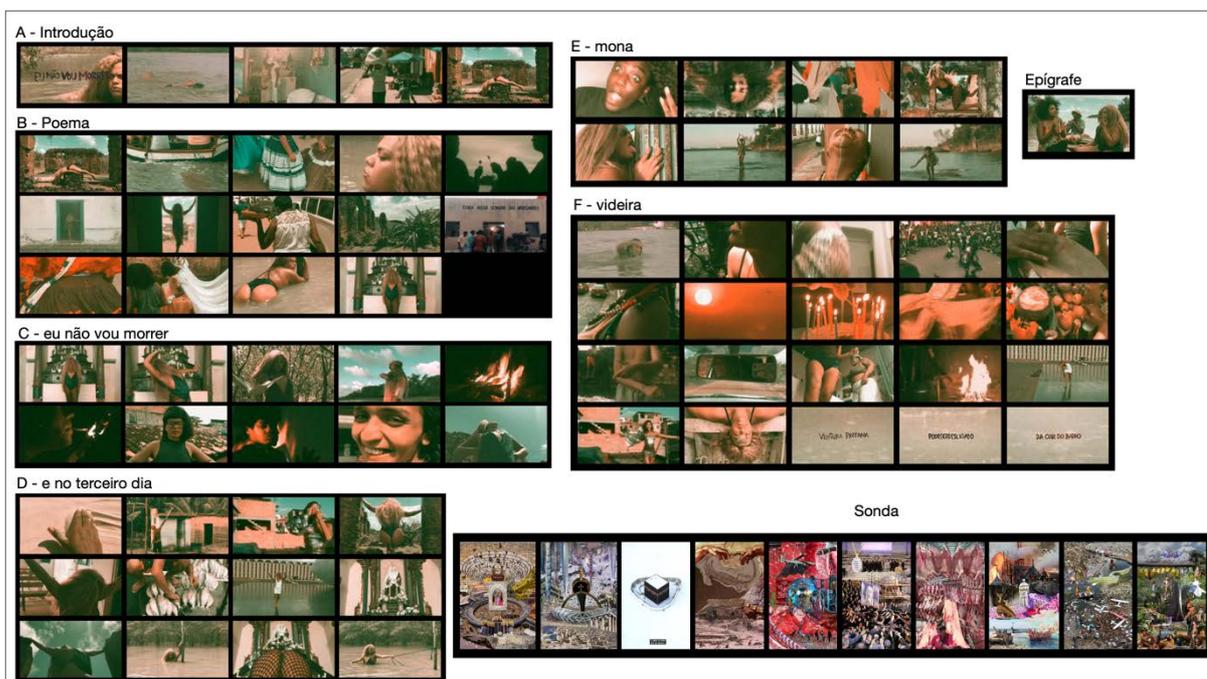
Painel Parte F



Painel com as colagens da Série Sonda



Painel único de análise com todas as imagens reunidas



3.2 A ambiguidade da música travesti

A música eletrônica, particularmente a EDM (Eletronic Dance Music), tem sua origem na música negra e queer de Chicago (EUA) nos anos 1980. A discriminação que sofriam nas festas da disco music branca até o final dos anos 1970 fez as comunidades negras criarem suas próprias festas, misturando elementos do disco com gospel, soul, funk, que deu origem ao Chicago House – designação que tem por causa o club Warehouse, de Chicago. Embora tenha ganhado o mainstream e se tornado sinônimo de música popular contemporânea dos anos 2000 em diante, nas suas origens, esse tipo de música eletrônica surgiu nos clubs onde pessoas negras e dissidentes sexuais e de gênero sentiam-se seguras para festejar. Enquanto muitas pessoas iam à igreja, aquelas comunidades tinham nesses clubs seu único refúgio de comunhão (DANCE music... 2021). Não é à toa que o mercado brasileiro do “gospel” – o multimilionário braço evangélico da indústria cultural – conseguiu incorporar praticamente qualquer gênero ao seu leque de produtos de prateleira, inclusive o rock, desde o pop rock mais melódico até o mais pesado heavy metal, mas se mantém distante da indecente música eletrônica dançante. Se Ventura Profana se apropria do que ela chama de “dialetto evangélico” e da linguagem bíblica no conteúdo, como veremos a seguir, os sintetizadores e samplers fazem essa forma de falar parecer deslocada, fora de lugar. Por outro lado, a troca da linguagem explicitamente sexual característica da música pop eletrônica, que podemos perceber de Madonna e Britney Spears a Anitta e Pablio Vittar, por uma linguagem bíblica e evangélica – enquanto mantém nas imagens o caráter sexy do gênero musical, de forma bastante desavergonhada – também faz essa música soar ambígua e dissonante na relação dialética forma-conteúdo, mas não incongruente.

Essa ambiguidade se confirma também nas características especificamente musicais do trabalho. Na parte A, o ritmo 4/4 é marcado pela pulsação dos sintetizadores que formam o acorde Bbm em um *ostinato* que se mantém por toda a introdução. Na parte B, com a entrada do poema, a raiz do acorde (si) vai para fá suspenso, mudando o acorde do primeiro para o quinto grau com sétima maior. No entanto, a sensação ainda é de *ostinato* em Bbm. Este centro de gravidade tonal se mantém ainda na parte C enquanto a letra repete “eu não vou morrer”. Seria uma música monótona para

quem não tem ouvidos para o *sound* da música eletrônica, ou seja, para características como a verticalidade (variação no volume de cada instrumento) e horizontalidade (panorama, espacialização de cada instrumento variando entre os lados direito e esquerdo), textura, timbre, dinâmica, delimitação, ambientação entre outras categorias de análise mais adequadas à música eletrônica que as categorias tradicionais, harmonia, melodia e ritmo (STEDEROTH, 2017). Ainda assim, o *ostinato* harmônico é muito apropriado para criar um ambiente místico, religiosos, sendo que esse tipo de repetição é muito comum em trechos de música pentecostal, em que se quer uma densidade emocional, um fervor maior, dando ênfase para a eloquência da oração, da profecia, da narrativa, da ministração da Palavra, que é declamada (em vez de ser cantada) por cima da base instrumental, como faz Ventura Profana até aqui.

Esse tipo de “densidade emocional” é bem característico do grupo musical gospel chamado Diante do Trono, citado textualmente e melodicamente por Ventura Profana em toda a parte D. Aqui, a artista faz uma colagem com algumas partes da música *Vitória na cruz*, do álbum *Águas purificadoras*, lançado no ano 2000 por Diante do Trono. Ventura começa a cantar a frase melódica que acompanha a letra “e no terceiro dia a pedra do sepulcro rolou”, tomando como primeira nota o si bemol menor que estava no centro tonal da música até aqui. No entanto, dada a escala na qual está essa melodia, isso faz com que ela saia de Bbm para Dbm. Mas depois de um período no qual apenas os instrumentos percussivos soam na música, a base dos instrumentos harmônicos retorna não mais em Bbm mas em um arpejo que denota um centro tonal em Em (mi la sol la sol mi). Ora, se a melodia está em Dbm e os instrumentos em Em, a norma da música tradicional diria que há algo errado. De fato, o trecho soa muito dissonante e essa ambiguidade tonal faz com que ora pareça que Ventura Profana está cantando fora do tom, ora que os instrumentos entraram de maneira aleatória sobre a melodia. No entanto, Ventura Profana canta bem afinada em Dbm, enquanto a base está em Em (e faz isso mesmo na performance ao vivo, o que exige muita concentração, já que o tom da base instrumental tem um centro de gravidade muito forte que puxa as notas da melodia para si mesmo). Como se não bastasse isso para criar uma estranheza sonora (aos nossos ouvidos demasiadamente acostumados à norma musical), ainda na parte D aparecem notas em um sintetizador bem

agudo que não estão no campo harmônico de Em, nem de Dbm, criando uma atmosfera sombria por meio da dissonância totalmente congruente com a letra que se canta no trecho, que fala de temas como sobrevivência, morte e ressurreição.

Chegando na parte E (onde ela diz “mona!”), o arpejo em Em (mi la sol la sol mi) se faz acompanhar de duas notas agudas (dó e lá) que criam mais outra ambiguidade tonal: as vezes a música parece estar em Em, às vezes em C, às vezes em Am, pois as notas mi sol e lá estão tanto na escala maior em C quanto na escala menor em Am (ou talvez em E no modo frígio?). A dúvida quanto ao centro tonal é justamente o ponto aqui. Enquanto as imagens no vídeo fazem um jogo entre as religiões afro-brasileiras e o glamour indecente da música pop em contraponto à letra soando às vezes como o dialeto do fundamentalismo evangélico (de Diante do Trono, etc.), a música joga com tudo isso, reforçando a ambiguidade que vem de todos os lados. Na última parte, F, Ventura Profana cita a música *Videira*, do cantor gospel Cláudio Claro, retomando o tema da ambiguidade, mas neste caso uma ambiguidade rítmica realizada por meio da repetição sequencial de uma *tercina* (três notas ocupando o tempo que normalmente seria o de duas) formada pela palavra “videira” que se resolve ritmicamente na palavra “vida” (quando volta a ocupar o tempo “normal” de duas notas) para então retornar novamente à *tercina* da “videira” e assim por diante.

Essa ambiguidade é o lugar privilegiado de expressão do equívoco como fenômeno de resistência da linguagem, que escapa do ordenamento funcionalista comunicacional, perturbando a ordem do sistema e driblando suas regras numa rejeição à univocidade heteronormativa, em desrespeito aos delírios sistemáticos da tradição musical branca europeia e suas leis – que têm início, aliás, na teologia do papa Gregório Magno. A ambiguidade tão presente nas decisões musicais (conscientes ou não) desta composição é característica marcante da cultura popular, da religiosidade e da sexualidade brasileira, conforme a teologia queer de André Muszkopf (2008), que defende a ambiguidade como princípio epistemológico em sua tese de doutorado, ligando esse conceito às noções de “equívoco, pluralidade, mistura, simultaneidade, fluidez, relação, hibridismo, polifonia, sincretismos, mobilidade, transgressão, resistência” (MUSSKOPF, 2008). O autor traz uma definição de Marilena Chauí para o termo:

Ambigüidade não é falha, defeito, carência de um sentido que seria rigoroso se fosse unívoco. Ambigüidade é a forma de existência dos objetos da percepção e da cultura, percepção e cultura sendo, elas também, ambíguas, constituídas não de elementos ou de partes separáveis, mas de dimensões simultâneas que, como dizia ainda Merleau-Ponty, somente serão alcançadas por uma racionalidade alargada, para além do intelectualismo e do empirismo. (CHAUI, 1986 *apud* MUSSKOPF, 2008)

A ambigüidade é tratada, desta maneira, por Musskopf como um tipo de tradução equivocada de *queerness*. O próprio autor cita Marcella Althaus-Reid, para quem a ambigüidade das histórias sexuais da base da pirâmide é obrigatória para a construção de uma teologia queer. Essa ambigüidade é tratada pela autora como a marca principal da travestilidade, que é definida como “um entre” (*in between*), nem aqui nem lá, uma jornada transversal entre raça, classe e sexualidade, um fato de ambivalência e desordem política que desafia o status quo, a normalidade da opressão e a teologia sexual idealista heteronormativa (ALTHAUS-REID, 2002).

3.3 Parte A – Introdução: sonhos e visões.

Travestis nadam em um rio caudaloso em meio a uma vegetação fechada. O movimento é constante para não submergir. Mas contra a correnteza, vale? Quando nadar contra a corrente, existir *contra natura*, viver a contrapelo é a única forma de se manter viva, já não é um exercício fútil, mas um ato de resistência, luta pela sobrevivência. Enquanto a correnteza da ideologia heterossexual puxa todos na mesma direção, a fluidez de gênero e sexualidade caracteriza queer como uma categoria de indecência, conforme o conceito de Annamarie Jagose: “Uma zona de possibilidades sempre modulada por um sentido de potencialidades que ainda não se pode articular” (JAGOSE, Annamarie. *Queer theory*. 1996, p.2 *apud* ALTHAUS-REID, 2002, p. 64). Marcella Althaus-Reid explica que a heterossexualidade se apresenta como neutra e natural, quando é uma criação artificial de uma versão oficial, a origem do patriarcado (ALTHAUS-REID, 2002, p. 12-13). É muito importante a insistência de Ventura Profana em relacionar sua travestilidade à natureza, uma vez que a floresta “é tão múltipla, é tão travesti, em essência. A essência da vida, a essência da natureza é travesti” (SONDA... 2021). Como vimos, surpreendentemente, a origem da noção evangélica de “sodomia” tem relação com o evolucionismo. A partir da lei da perpetuação das espécies, a reprodução seria o único sentido da sexualidade. Isso seria “natural”, o

que se demonstrou falso pela biologia. Althaus-Reid explica que a sodomia é vista pela teologia fundamentalista como uma traição de gênero que ameaça a estrutura hierárquica homem-mulher. A autora defende a sodomia como uma noção que confunde hierarquias políticas de gênero, posicionando sua Teologia Indecente como uma teologia *contra natura*, ou seja, contra a ideologia dominante (ALTHAUS-REID, 2002, p. 193-194). A natureza não é neutra. A natureza tem uma subjetividade própria, tem seu ponto de vista, uma humanidade potencial em cada bicho, cada planta, cada montanha. Isso não a torna um lugar pacífico e paradisíaco, muito pelo contrário, isso faz do mundo um lugar perigoso. (VIVEIROS DE CASTRO, 2021)

Na imagem seguinte do vídeo, um ritual de defumação em um terreiro libera a energia das ervas. As plantas não estão em silêncio, não estão ali para decorar. Se pararmos para escutar, elas falam sobre nossos antepassados, sobre a história das nossas batalhas. E, então, uma senhora negra caminha carregando um saco grande e pesado na cabeça, enquanto uma menininha negra ao seu lado carrega um pequeno saco na mão direita, cada uma com o seu fardo. A letra da introdução da música diz “as velhas terão sonhos, as jovens terão visões”, citando Atos 2:17, e como um sopro sussurro ouve-se “sobre as águas”.

Ao falar sobre seu trabalho, Ventura Profana sempre traz de memória versículos das escrituras. Ela explica: “eu gosto de discutir, eu gosto debater com quem tem base bíblica, ponto” (SONDA... 2021). Na narrativa do evangelista, três dias depois de sua morte, Jesus Cristo ressuscitou e esteve com os discípulos, instruindo-os a permanecerem em Jerusalém “até serdes vestidos com a força do Sublime” (Lucas 24:49)¹¹. Estando eles em Jerusalém, “ao chegar o dia de pentecostes, [...] aconteceu subitamente um som vindo do céu como que transportado por um vento violento, [...] e apareceram-lhes línguas divididas como que de fogo [...], e ficaram todos cheios de um espírito santo e começaram a falar em outras línguas” (Atos 2:1-4). Esta narrativa, que marca o início da primeira igreja cristã, mostra o milagre da *glossolalia*, que até hoje marca a espiritualidade das igrejas evangélicas pentecostais. Também mostra a

¹¹ As citações bíblicas do *Novo testamento* neste trabalho vêm sempre da tradução de Frederico Lourenço (2018), por ser a mais literária das traduções em português e não se preocupar com noções dogmáticas ou eclesiásticas, mas apenas com o texto; uma vez que a sua tradução da Bíblia hebraica não está disponível ainda, utilizo a Bíblia de Jerusalém.

forma como os cristãos eram tratados já ali: enquanto muitos estrangeiros – a grande maioria deles não-brancos, de regiões do Oriente Médio e do continente africano – se admiravam e ficavam perplexos por ouvir em suas próprias línguas “as coisas grandiosas de Deus”, os judeus que viviam em Jerusalém debochavam daqueles primeiros cristãos dizendo que “estão cheios de vinho doce” (Atos 2:13-14). Percebendo o preconceito a partir do qual os judeus estavam debochando deles, o apóstolo Pedro se levanta para explicar que eles não estavam bêbados, “pois é ainda a terceira hora do dia”, ou seja, muito cedo para beber.

Citando Florestan Fernandes e Cláudia Fonseca, o antropólogo Juliano Spyer (2020) analisa com profundidade o preconceito de classe sofrido pelos evangélicos, já que as igrejas evangélicas estão muito mais presentes nas periferias das cidades, nas quais a grande maioria dos seus membros são negros. As classes privilegiadas percebem o pobre de duas maneiras: com compaixão, quando é exótico e distante; ou condenação, quando compartilha os espaços da cidade, relacionando-os com “violência”, “promiscuidade” e “famílias desestruturadas”, em um sistema comparável ao apartheid da África do Sul. Neste contexto, os evangélicos criam espaços de convivência exclusivo nos bairros pobres, e não aceitam ser vitimizados e tratados como crianças ou incapazes. Não aceitam a posição passiva de vulneráveis, não se resignam a serem vistos como mais frágeis, vítimas do sistema. Segundo Spyer, essa rebeldia é um dos motivos para intelectuais que se colocam como porta-vozes de indígenas, quilombolas e pobres urbanos terem antipatia por eles, que dispensam essa intermediação. Desta forma, evangélicos são ao mesmo tempo acusados de alienação política e de se meterem demais na política, são criticados por dedicarem muito tempo à igreja e ao mesmo tempo por se envolverem com o mundo fora das igrejas. Spyer explica que o evangélico pentecostal rejeita a perspectiva católica (colonialista) segundo a qual o pobre entra no reino dos céus após aguentar e se manter submisso, dando a outra face para as injustiças da vida. A ousadia pentecostal o leva a não se perceber como menor ou menos valioso que outras pessoas, mas como alguém que se percebe como excepcional e, com a ajuda de Deus, atravessará grandes provações para levar uma vida digna – materialmente digna. O antropólogo mostra ainda a crítica ferrenha sobre os pentecostais e neopentecostais que abraçam a teologia da prosperidade com o desejo de mobilidade social e acesso ao consumo e às experiências que as camadas abastadas que os criticam já têm.

Diante deste preconceito contra os evangélicos, Ventura Profana responde que a “esquerda branca é extremamente infeliz, ela é extremamente ignorante sobre as realidades evangélicas tão múltiplas, tão poderosas e tão distintas” já que “existem uma série de correntes cristãs, pentecostais ou neopentecostais...”, Frente a essa fragmentação, a artista defende que “a gente precisa entender o que é pentecostal. A gente precisa se apropriar da força pentecostal”. É isso que aparece nesse trecho da letra da música, ao citar um versículo de Atos 2, no qual o apóstolo se levanta para responder ao preconceito com que eram tratados os seguidores de Cristo (como bêbados). Ela relaciona então a sua noção de travestilidade com a sua compreensão da experiência pentecostal. “Eu acho que as travestis vivem o pentecostes. Eu sou pentecostal. A minha união com essas travestis é uma união pentecostal.” As travestis às quais ela se refere são aquelas que aparecem na capa da revista ZUM, a última imagem da série de colagens *Sonda*, na qual elas aparecem no meio de uma floresta, com destaque para a metamorfose de umas borboletas. Podemos associar essa metamorfose da borboleta à noção de *metanóia* (μετανοεῖν), palavra grega que aparece nas escrituras bíblicas e geralmente é traduzida por “arrependimento”, mas que, em sua tradução, Fredrico Lourenço deixa claro que tem um significado muito mais amplo e polissêmico, e menos moralista: *mudança* (μετά) *de mentalidade* (νοῦς). É essa mudança de mentalidade que Jesus prometeu aos seus discípulos, “para libertação dos erros”, quando seriam “vestidos com a força do Sublime” (Lucas 24:47-49) no dia do pentecostes.

Voltando à narrativa de Atos 2, diante do preconceito sofrido pelos primeiros cristãos, tratados como bêbados no primeiro ato da igreja após a morte e ressurreição de Cristo, no pentecostes, Pedro então oferece uma interpretação do que estava acontecendo, usando uma linguagem que aqueles judeus compreenderiam: as palavras do profeta Joel (na Bíblia hebraica Joel 3:1-5), fazendo a experiência pentecostal ecoar os levantes proféticos de libertação da história judaica:

“E assim será nos últimos dias, diz Deus:

Derramarei a partir do meu espírito sobre toda a carne;

E profetizarão os vossos filhos e as vossas filhas;

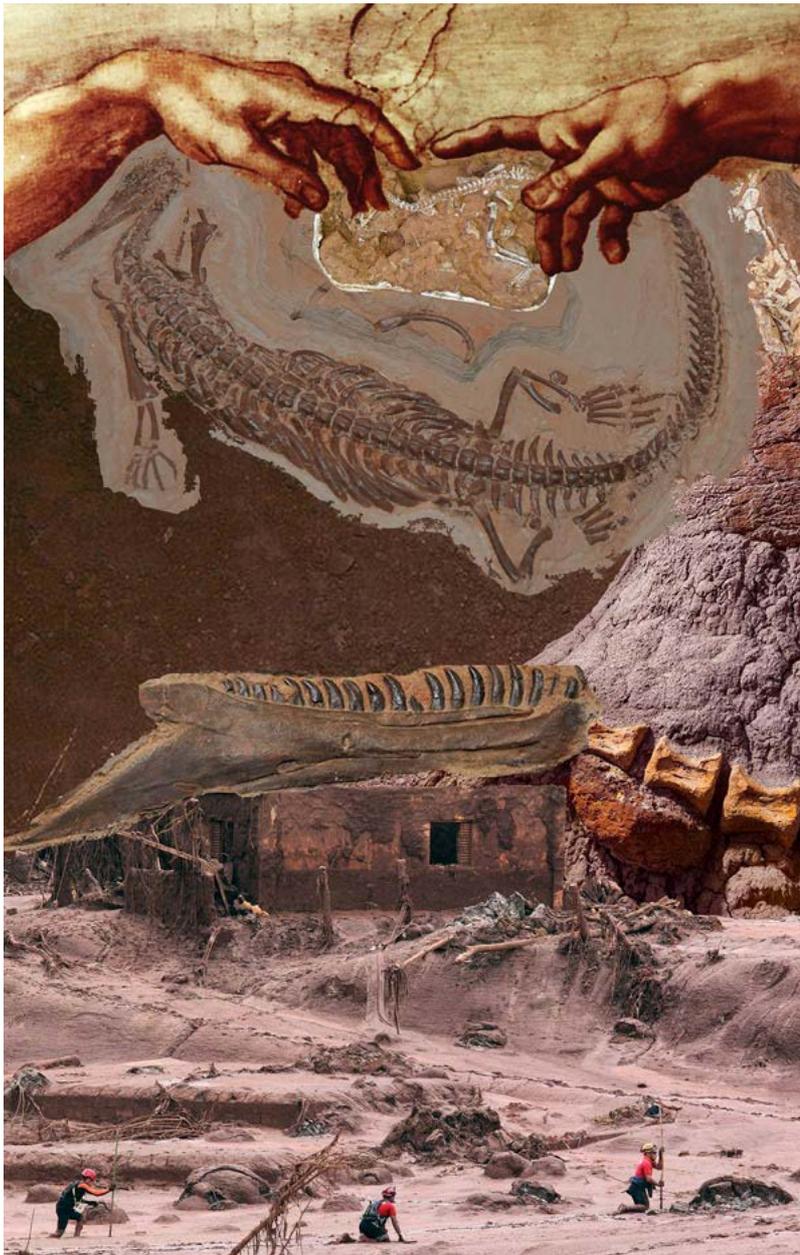
E os vossos jovens verão visões;

E os vossos anciãos com sonhos sonharão.”

(Atos 2:17)

O espaço aqui não nos permite entrar nas minúcias do contexto e da qualidade literária do pequeno livro de Joel, que tem apenas três capítulos curtos. Mas é importante entendermos que na introdução da música *Eu não vou morrer*, Ventura Profana está citando a experiência pentecostal de Atos 2 e, ao mesmo tempo, a profecia de Joel, que aparece ainda em outras músicas, como veremos mais adiante. Ventura Profana privilegia muito os profetas na sua leitura bíblica, citando-os com recorrência em suas músicas e entrevistas.

A Teologia da Libertação também privilegia na Bíblia “os profetas, por sua intransigente defesa do Deus libertador, sua denúncia vigorosa das injustiças, reivindicação dos direitos dos pequenos e anúncio do mundo messiânico” (BOFF, 2011, p. 54). Lembramos então que, na primeira metade do livro, o profeta Joel fala sobre uma grande fome e miséria provocada por uma praga de gafanhotos que transformou as vinhas em deserto e secou todas as árvores do campo. Da fome e devastação, a morte, o choro e o luto. O alimento desapareceu, os grãos ressecaram, os silos devastados, os celeiros demolidos, o gado geme, os rebanhos andam errantes pois já não há pasto para eles. O fogo devorou as pastagens. Os animais selvagens gritam porque secaram os ribeiros. “Diante dele o fogo devora, atrás dele a chama consome. Antes dele, a terra era como um jardim do Éden, depois dele será um deserto desolado!” (Joel 2:3).



Ventura Profana. *Sonda*, 2020. Colagem digital.

Ao ler essa profecia, como não nos lembrarmos da desolação das queimadas na Amazônia e no Pantanal e do desastroso crime ambiental de Mariana, citados nas entrevistas de Ventura Profana e também na colagem da série *Sonda* na qual aparece no topo a *Criação de Adão*, na Capela Sistina, no centro imagens de fósseis e na parte de baixo o crime ambiental cometido pela Vale e pela Samarco em Mariana? Ventura Profana interpreta as mãos brancas da pintura de Michelangelo como “essa relação do ser humano com Deus, esse pacto instituído pela branquitude que somente eles são divinos, são santos”, os fósseis falam sobre “como que se mata tão rápido, como

se mata de maneira tão avassaladora”, enquanto Mariana “foi um crime que me trouxe uma sensação apocalíptica”. A artista conta que até então entendia o apocalipse como um processo de destruição colonial que vinha acontecendo há 500 anos no Brasil, caminhando lentamente para o fim do mundo.

O que eu não tinha dimensão era que se podia matar tanto em tão pouco tempo. [...] Então quando essas barragens explodem você tem o Rio Doce todo morto em uma semana. Você tem uma vida, você tem um circuito vital interrompido de uma forma tão traumática, tão violenta em uma semana. Foi o que me trouxe essa dimensão apocalíptica, essa dimensão de devastação instantânea. (SONDA... 2021).

De fato, a profecia de Joel assume um tom escatológico na passagem para a segunda metade, anunciando “Tremam todos os habitantes da terra, porque está chegando o dia de lahweh! Um dia de trevas e de escuridão, um dia de nuvens e de negridão” – este é o versículo que Ventura Profana cita na introdução de outra música do mesmo álbum chamada *Restituição*. De fato, a visão apocalíptica de Joel é uma imagem do levante de um exército formado pelos famélicos da terra. Chegado o “Dia de lahweh” – que Ventura Profana traduz ao seu modo indecente como “Dia da Trava”, rejeitando a tradição equivocada do contexto medieval e colonial que traduz o tetragrama divino como “Senhor”, que, por sua vez, não por acaso, é o mesmo título dado aos senhores feudais e aos senhores de escravos – a resposta que Deus dá ao seu povo por meio da profecia de Joel é esta: “Eis que vos envio trigo, vinho e óleo. Saciar-vos-eis deles” (Joel 2:19), “Não temas, terra, exulta e alegra-te” (2:21), “Não temais, animais do campo! Porque reverdeceram as pastagens da estepe” (2:22), “as eiras se encherão de trigo, as tinas transbordarão de vinho e de óleo novo” (2:24), “Eu vos devolvarei os anos que o gafanhoto devorou” (2:25), “Comereis até fartar-vos” (2:26). E “depois disto” vem o trecho citado na introdução da música, que Ventura Profana traz para o feminino: “as velhas terão sonhos, as jovens terão visões” (3:1). É por isso que, após citar novamente na música *Restituição* os versículos da profecia de Joel, Ventura Profana proclama:

Restituição da condição de besta
 A qual me foi atribuída, aqui estou
 Como intercessora, com os joelhos feridos
 Pelo clamor do ser

Inegociáveis
Bálsamo pra dor
Por toda energia roubada
Repouso em amor
Travesti sendo glorificada
Nem luto, nem luta
Vou brincar de transmutar a alma
Fazendo um inferno
Pra dívida impagável ser paga
Eu quero de volta
Tudo que o devorador roubou
Nós somos o evangelho
O evangelho, o evangelho do fim
O chão vai tremer, tremer
O céu vai tremer, tremer
Sete vezes mais
Eu quero

No YouTube, cada uma das músicas do álbum *Traquejos pentecostais para matar o senhor* é acompanhada por uma imagem, sem nenhuma legenda ou explicação. No caso específico da música *Restituição*, a imagem escolhida é a Coroa dos Andes (*La Corona de Nuestra Señora de la Asunción de Popayán*), adquirida em 2015 pelo Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque por 2,5 milhões de dólares. Datada do século XVII, a coroa de ouro é adornada por 450 esmeraldas, sendo a maior delas a Esmeralda Atahualpa, que teria pertencido ao imperador Inca Atahualpa, capturado pelo *conquistador* espanhol Francisco Pizarro em 1532 (CROWN... 2021).



La Corona de Nuestra Señora de la Asunción de Popayán, c. 1590

Tomando a imagem como chave hermenêutica, fica claro que Ventura Profana não usa “restituição” no sentido individualista e neoliberal que a Teologia da Prosperidade neopentecostal dá à palavra: que o indivíduo, por meio da fé e do empreendedorismo, sendo generoso nas suas doações à igreja, receberá a benção divina em seus negócios. Em vez disso, a artista cita textualmente em sua música o conceito de “dívida impagável” de Denise Ferreira da Silva, que, além de sua inovadora pesquisa acadêmica sobre relações raciais nas últimas décadas e sua própria produção com poesia e arte, tem também um trabalho relacionado à arte incluindo textos para publicações ligadas às bienais de Liverpool (2016), São Paulo (2016), Veneza (2017) e a documenta 14.

Em um pensamento extremamente complexo que vem de sua tese de doutorado publicada em livro como *Toward a Global Idea of Race* (FERREIRA DA SILVA, 2007) e se desdobra em *A dívida impagável* (FERREIRA DA SILVA, 2019), Denise Ferreira

da Silva discute os limites da epistemologia iluminista moderna (da subjetividade em Descartes e Kant ao pensamento de Hegel, etc.), bem como a epistemologia científica (de Newton à física quântica), demonstrando como a noção de racialidade faz parte do pensamento moderno liberal e revelando a insuficiência da inclusão de populações negras e indígenas no sistema de educação liberal para a libertação destas pessoas da opressão racial – em vez disso, a autora argumenta que é necessário pensar a partir de outras bases ontoepistemológicas. Assim, a autora procura engendrar um espaço para “o tipo de abertura ética que pode ser vislumbrada com a dissolução do jugo do Entendimento e a entrega do Mundo à imaginação” (idem p. 44). Não havendo espaço aqui nem mesmo para resumir brevemente seu pensamento, vale apenas citar rapidamente alguns conceitos chave abordados nos dois livros citados. O primeiro é o que chama de *dialética racial*, uma lógica que culpabiliza as pessoas negras e indígenas pela violência que elas mesmas sofrem. Como exemplo dessa lógica nefasta: a polícia mata as populações negras porque percebe os negros como criminosos, os negros são vistos como criminosos porque a maioria dos criminosos são negros, logo a violência policial não é nada além de uma reação racional (matar ou morrer) ao fenótipo negro e suas supostas características moralmente inferiores. O mesmo procedimento é utilizado pela autora para explicar a crise do *subprime* de 2008, na qual os negros recorrem aos empréstimos *subprime* (com juros altos e variáveis) porque não têm acesso ao crédito, porque os bancos nos Estados Unidos têm um histórico racista de não dar acesso a crédito comum aos negros, porque os negros não têm garantias, essas garantias não existem por causa de séculos de exclusão, etc. A isso ela denomina “lógica da exclusão”. Como as populações negras e indígenas seriam a causa do problema racial, a “solução” para o problema portanto seria a exterminação completa dessas populações, seja por projetos de embranquecimento populacional, seja pela noção de democracia racial, seja pelo mero extermínio sistemático pela ação do Estado (através da violência policial) ou pela falta de ação do Estado (dando lugar ao tráfico e às milícias nos territórios negros). A isso ela denomina “lógica da obliteração”. A lógica da exclusão e a lógica da obliteração fazem parte do conceito de dialética racial. Assim, analisando os aspectos raciais da crise do *subprime* de 2008, Denise Ferreira da Silva percebe que as populações indígenas e negras carregam uma dívida que não pode ser paga, porque sempre aumenta, mas que também não lhes cabe pagar. A partir desse conceito de “dívida impagável”, a autora faz uma leitura

dos processos históricos coloniais da escravidão, da *conquista* e da racialidade, caracterizando o capitalismo global como a materialização do sofrimento de populações indígenas e negras e da matéria que compôs os recursos materiais extraídos de terras indígenas. Com sua capacidade de síntese ímpar, Ventura Profana resume o conceito de “dívida impagável” em entrevista como “o roubo energético causado por uma ambição diabólica supremacista branca”, cuja responsabilidade pela restituição é da branquitude (SONDA... 2021). Assim, vemos aqui mais um exemplo de como a artista fala em entrevista *com* e *como* a sua obra e não somente *sobre* ela. Ela articula em *Eu não vou morrer* e também em *Restituição* – não somente na letra da música, mas também nas imagens – a profecia de Joel com o conceito de dívida impagável.

Outro conceito chave de Ferreira da Silva que me parece imprescindível aqui é o de *evento racial*, que é uma figura proposta para romper com a dialética racial, buscando trazer os aspectos jurídico-econômicos da subjugação racial na descrição do que está acontecendo, para desfazer a lógica da exclusão na qual os povos negros e indígenas são a causa de seu próprio sofrimento, responsabilizando assim a branquitude pelas consequências da racialização. A Coroa dos Andes usada por Ventura Profana, desta forma, representa esse “roubo energético” colonial e a restituição de que Ventura Profana fala significa que “vocês [branquitude] precisam começar a acostumar-se com travestis negras como eu ocupando lugares de poder” (SONDA... 2021).

Essa relação entre colonialismo, pensamento queer e processos econômico-jurídicos que Ventura Profana faz em seu trabalho, conversa muito com a Teologia Indecente de Marcella Althaus-Reid (2002), em sua abordagem crítica aos processos de colonização, como já explicamos anteriormente. O próprio conceito de “indecente” de Althaus-Reid é anticolonial, identificando que o que os senhores coloniais tornaram *illegal* para os nativos, eles depois chamaram de *indecente* (idem p. 169). Assim, a autora lista diversos mitos cristãos de superioridade que foram usados no processo colonial (idem p. 173). É na destruição dessas noções ideológicas de superioridade que atribuem à travesti a “condição de besta”, e na restituição das coroas de glória e de poder, das riquezas que foram roubadas, que Ventura Profana constrói sua noção escatológica de “Dia da Trava”: nada além da libertação de todas as pessoas negras, indígenas e dissidentes sexuais e de gênero que foram destituídas violentamente de suas terras e riquezas interessa. A restituição, no final das contas, é inegociável. Somente quando a abundância indecente de que fala a segunda metade da profecia de

Joel estiver completamente realizada, quando “as tinas transbordarão de vinho e de óleo novo”, é que “as velhas terão sonhos, as jovens terão visões”. Ventura Profana não descansa na promessa, mas luta como diz na música *Restituição*: “Fazendo um inferno / Pra dívida impagável ser paga” pela branquitude privilegiada por séculos de colonialismo. É essa imaginação política presente em seu trabalho que transfigura poeticamente o tempo todo luto em luta.

3.4 Parte B - Poema

Ora pois, quando fomos amarradas e lançadas na fornalha
Em sua mais alta temperatura
Por não nos dobrarmos diante do trono de nenhum senhor

O livro profético de Daniel traz duas narrativas de resistência à perseguição. Uma é a do próprio Daniel, que é lançado em uma cova com leões famintos, mas por um milagre eles não o devoram (Daniel 6). A outra é a citada por Ventura Profana nesse trecho da música, dos três amigos do profeta, Sadraque, Mesaque e Abedenego (Daniel 3). Nabucodonosor, rei da Babilônia, erigiu uma estátua de ouro e decidiu que, ao soar de uma música, quem não se ajoelhasse diante dela seria lançado em uma fornalha de fogo ardente. Os três amigos de Daniel se negaram e foram condenados à morte. O calor da fornalha era tanto que os homens que lançaram os três nela morreram só por chegarem perto, enquanto Sadraque, Mesaque e Abedenego permaneceram ilesos mesmo em meio ao fogo, enquanto um anjo estava com eles dentro da fornalha. Diante do milagre, o rei Nabucodonosor reconheceu o Deus dos três como Deus Altíssimo.

A predileção de Ventura Profana pelos profetas tem um significado filosófico e político, não somente teológico. Em uma conferência em 2010, grandes nomes da filosofia contemporânea – Jürgen Habermas, Charles Taylor, Judith Butler e Cornel West – apresentaram textos e dialogaram sobre o poder da religião na esfera pública, apontando os limites da laicidade e do secularismo e demonstrando filosoficamente como a religião segue sendo um recurso politicamente importante. Habermas aponta que o secularismo não é neutro e propõe uma tradução do conteúdo religioso que pode servir politicamente para fomentar uma ética laica. Taylor propõe uma redefinição radical

da secularização, com atenção ao contexto cultural concreto, criticando o laicismo que fomenta preconceitos religiosos obrigando crentes a se despirem de suas convicções e valores pessoais para participar do debate público. Butler se debruça sobre as questões do judaísmo e do sionismo contemporâneo, recuperando noções da diáspora judaica e o conceito de coabitação para propor soluções para a ocupação da Palestina e problemas geopolíticos. Cornel West, por sua vez, traz a religião profética ao centro do debate, em uma fala muito consonante com a postura profética de Ventura Profana em seu trabalho. (BUTLER et al., 2011).

Definindo-se como um *bluesman* na vida da mente, jazzman no mundo das ideias, Cornel West lembra que o projeto de Platão era separar a filosofia da poesia de Homero e propõe a retomada da poesia como uma forma de pensamento que traz a coragem, a empatia e a imaginação diante do caos. Filosofia e poesia devem ir à escola juntas. Só assim seria possível compreender a visão de mundo das outras pessoas e estabelecer um debate público. Entendendo profecia como poesia política, West defende uma “torção profética” que olha para a “história das catástrofes” (citando Benjamin) em uma forma profética de ser no mundo, um pedido de socorro que tem como ponto de partida o grito dos oprimidos. Para o filósofo, a tradição judaica do profetismo é uma revolução epistemológica que ultrapassa a desconstrução de Derrida, questionando tudo em nome da justiça. O amor ao próximo e a lógica da superabundância entram em jogo colocando a sequência de catástrofes sociais no centro do debate. Assim, a profecia traz uma santa indignação e raiva contra a injustiça. Assumindo a prioridade nas questões das populações negras e dos povos originários – cujo genocídio é o pecado original da América – West entende que esta orientação poética deve transbordar empatia e imaginação, abrindo e colocando em discussão novos pontos de vista. Ao lidar com a catástrofe por meio de “interrupções utópicas”, o profeta sabe que seu trágico fracasso está às portas. Ao confrontar os poderes injustos que subjagam os pobres, o profeta sempre se arrisca ao martírio, mas segue em frente. Essa disposição poética da profecia, para West, deve gerar novas formas de mobilização e organização contra a injustiça em diversos níveis da sociedade. (WEST, 2011)

Em um ato profético-poético no vídeo, enquanto cita Daniel 3, Ventura Profana coloca a si mesma deitada como sacrifício sobre um altar em meio a ruínas. No país que mais mata pessoas trans no mundo, a travestilidade é uma permanente ameaça

de morte. A decisão, da qual não se pode fugir, está entre dobrar os joelhos à normatividade coercitiva de gênero e sexualidade patriarcal ou permanecer de pé com suas amigas em meio à multidão ajoelhada. Não há ingenuidade no gesto do levante: um preço deverá ser pago. A fé profética de Ventura Profana a leva a anunciar a urgência do levante, mesmo contra o imenso poder imperial babilônico. A palavra real era lei e a punição para a desobediência era a morte na fornalha. Quando a lei atravessa o caminho do desejo, obedecer é pior que morrer. Essa relação é precisamente o que caracteriza um gesto como *levante*, no pensamento de Didi-Huberman: “Desobedecer: eis um verbo que rima muito bem com desejar. Desobedecer é tão antigo e tão urgente quanto desejar.” (DIDI-HUBERMAN, 2017 p. 358). A mesma sociedade que põe a travesti sobre um altar para sacrificá-la a ídolos do patriarcado (que Ventura chama de “senhor”) é uma sociedade na qual “tudo parece que era ainda construção e já é ruína”, como diz Caetano Veloso.

Os três amigos de Daniel não se dobraram diante da estátua de ouro, mas Ventura Profana fala sobre não se dobrar “diante do trono de nenhum senhor”. Como já vimos, o significante “senhor” no trabalho de Ventura Profana sempre está relacionado à branquitude, ao patriarcado, em um ato de desnudar a ideologia idólatra que convenientemente dá o mesmo nome (senhor) para o Deus cristão e para o senhor feudal, o senhor colonial, o senhor de escravos, o senhor engravatado capitalista, o senhor deputado engravatado das bancadas da bíblia, da bala e do boi. Mas, mesmo que a crítica ao “senhor” como nome de Deus seja muito importante, o restante do verso “não nos dobrarmos diante do trono” não está aí à toa, já que não corresponde ao texto bíblico citado. Foi no congresso chamado “Diante do Trono” que a cantora gospel Ana Paula Valadão disse: “A Bíblia chama qualquer opção contrária ao que Deus determinou de pecado. E o pecado tem uma consequência que é a morte. Tá aí a aids para mostrar que a união sexual entre dois homens causa uma enfermidade que leva à morte e contamina as mulheres.” Esta é a mesma cantora do grupo Diante do Trono, cujas músicas do álbum *Águas purificadoras* são citadas por Ventura Profana diversas vezes no álbum e duas vezes só nesta música *Eu não vou morrer*. Essa é a mesma cantora que disse em um culto que o Senhor mandou ela comprar uma bota de couro de cobra Phytton, “muito cara”, para “ir às nações” e “pisar na cabeça de principados e potestades”. Ventura Profana também cita essa situação na sua música *Python*, do

mesmo álbum *Traquejos* e repete em um tom semelhante ao já discutido em *Restituição*: “Preparo os meus pés pra batalha... Python... Eu fui no terreno do inimigo, tomei tudo que me roubou”. Esse é o jogo de apropriação que Ventura Profana faz em toda sua obra: ela não assume que a cultura cristã na qual ela foi criada é propriedade privada do inimigo, do “senhor”, e deve ser completamente descartada, mas que está sob o domínio ilegítimo dele e deve ser retomada pelas filhas de Deize. Por isso, se apropria de elementos dessa cultura e dá outro significado a eles. Se para a pastora neopentecostal Ana Paula Valadão a ostentação de uma bota de Python é símbolo da prosperidade individual que é resultado da benção divina, para Ventura profana a bota de Python representa o desejo de emancipação da sujeição racial, de gênero e classe a que as travestis estão submetidas e um chamado aos levantes proféticos para pôr um fim a essas estruturas injustas. De fato, o evangelho que Ventura Profana anuncia, como ela diz em *Restituição*, é o Evangelho do Fim:

Evangelho significa boas novas, conseqüentemente evangelizar é anunciar, espalhar notícias de tempos vitoriosamente vívidos, abundantes, verdejantes, novas de salvação, num contexto onde a lei é a condenação. Neste tempo maligno instituído pela demoníaca branquitude a melhor das notícias é o próprio fim desta era, deste mundo, desta lógica, desta invenção, desta ótica, deste testamento. Por isso, creio e prego o Evangelho do Fim. Por tal motivo é necessário divinamente transicionar-se. (VENTURA... 2021b)

Esta expectativa do fim deste mundo e a esperança do Reino de Deus está presente em todo o livro de Daniel (2:44; 3:33; 4:31; 7:14). As travestis, populações negras e povos originários vivem permanentemente no fim do mundo. A tensão profética de Ventura Profana se coloca entre adiar o fim do mundo, colocando-se contra “o mito da sustentabilidade, inventado pelas corporações para justificar o assalto que fazem à nossa ideia de natureza”, como defende Ailton Krenak (2019, p. 9), e desejar, imaginar e profetizar o fim do mundo, como defende Denise Ferreira da Silva ao dizer que “a face radical da negridade reside na torção do pensamento – ou seja, ao saber e estudar, a negridade anuncia o fim do mundo como conhecemos” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 21).

Nesta situação de resistência profética, sobrevivendo dentro fornalha, “Foi que Deize se revelou a nós”, continua a música. Negando-se a chamar Deus de “Senhor”, rejeitando os acordos políticos coloniais que resultaram nos dogmas da Igreja Católica Romana em seus concílios, Ventura Profana propõe: “Façamos um segundo acordo e passemos a chamá-la Deize” (VENTURA... 2021b). Outra cantora travesti, sempre

citada com enorme admiração por Ventura Profana, Jup do Bairro lançou uma música em 2020 chamada *Pelo amor de Deize*. Com uma produção realmente impressionante, tanto do ponto de vista musical quando visual, lembrando muito os clipes de Björk pela excelência e poética do uso da música eletrônica em consonância com os efeitos visuais obtidos por meio de computação gráfica de ponta, Jup do Bairro fala sobre o caso da depressão profunda que acabou com a carreira de Deize Tigrana (que participa da música e do clipe) cantando *Levanta dessa cama pelo amor de Deize*. O vídeo, cheio de imagens que remetem e releem a iconografia sacra, começa com um grito de apelo pelo amor-próprio e termina como um acalanto de acolhimento: “quando precisar dá um toque, não passa por esse veneno sozinha”. É parte da travestilidade escolher um novo nome.

Ao escrever *A cor de Catu* em 2016, Jackson Boaventura, que assina como autor do livro de poesia, reflete sobre suas raízes no interior da Bahia e passa por uma transfiguração: renasce ao final do livro como Ventura Profana, que assina com este nome as ilustrações e diagramação do livro. Esta mesma “torção do pensamento” é operada na tradução daquilo que nos manuscritos bíblicos originais no grego seria θεός (Theos) e no hebraico אלהים (Eloim) por Deize em vez de “Deus” – palavra que a tradição latina do cristianismo criou a partir do substantivo comum que antes nomeava as deidades pagãs (deus/dea, divus/diva). Não há deboche em chamá-La de Deize, pelo contrário, ao recusar as palavras Deus e Deusa, fica estabelecida a identificação da Divindade com a ambiguidade de gênero característica da travestilidade.

É nessa chave que Ventura Profana se identifica com Jesus Cristo: “eu creio em Jesus como uma travesti preta” (VENTURA... 2021). Diante da projeção heterossexual que a teologia faz sobre Jesus, a artista traça um paralelo com sua experiência:

Se eu Ventura Profana fosse morta amanhã – o que não serei porque EU NÃO VOU MORRER – mas se eu fosse morta amanhã, minha família me enterraria como Jackson Alves Boaventura Júnior e não como Ventura Profana. Mas eu em vida digo sou Ventura Profana. Entendem? Se eu morrer eu sou homem. Então é muito fácil você falar que Jesus não foi travesti. (VENTURA... 2021)

Em uma hermenêutica impressionante, Ventura reinterpreta o texto profético de Isaias 53 com uma torção: “O castigo que nos traz a paz estava sobre ele”. Enquanto a interpretação tradicional diz que o texto se refere ao castigo de Jesus na cruz, que traria paz aos que nele creem, Ventura se pergunta: “Sobre em quem está a paz que

me traz o castigo? Porque de certo somos as castigadas: negras travestis indígenas... Somos aquelas que recebemos sobre nossos ombros o castigo. Em quem está a paz?" (VENTURA... 2021a). "Eu sou Cristo. Está em mim o castigo que traz paz à branquitude" (VENTURA... 2021b). E essa identificação aparece nos versos de *Eu não vou morrer*: "Nascemos em manjedouras / E depois de crucificadas, ressuscitamos".

Mais adiante na música, Ventura diz que "Deize são as Yabás falando ao pé do meu ouvido / Juntas em unção / Fizemos da cruz, encruzilhada". Yabá (ou Iyabá, ou Aiabá) é o termo usado no Candomblé para definir os Orixás femininos como: Oxum, Oyá, Obá, Yewá, Iemanjá, Nanã entre outras. Para uma pessoa preconceituosa, que generaliza a perseguição que igrejas neopentecostais fazem às religiões afro-brasileiras, como se todos os cristãos fossem assim, essa identificação de Deize com as Yabás pode querer dizer que Ventura Profana simplesmente não é cristã. No entanto, o diálogo interreligioso ou até mesmo o sincretismo não faz parte somente da poética dessa artista, mas da espiritualidade de muitos cristãos e do próprio pensamento teológico brasileiro mais avançado. Em sua tese de doutorado pela EST, a reverenda anglicana Lilian Lira estabelece um diálogo com uma comunidade-de-terreiro para pensar sobre a superação da violência de gênero contra as mulheres negras. (LIRA, 2014). Sua tese foi orientada pelo teólogo queer André Musskopf. Uma breve citação de Lira do livro *Carne do sagrado*, no qual o frade Dominicano Paulo Botas faz uma reflexão teológica sobre a cosmovisão africana que dá vida ao culto dos Orixás, deixa clara a sua posição neste diálogo: "Todas as religiões têm seu evangelho, sua boa-nova, e [...] esta boa-nova não é privilégio de nós, cristãos e cristãs, nem das nossas igrejas fragmentadas por séculos de luta, dogmatismos e ortodoxias." (BOTAS, 1996, p. 16 apud LIRA, 2014, p. 131). Entendo que seja essa mesma postura de irmandade, humildade e admiração diante da religião de nossos ancestrais negros que Ventura Profana tenha ao invocar as Yabás para compor seu conceito teológico-poético de Deize.

O vídeo *Eu não vou morrer* teve a participação da artista visual Kerolayne Kemblim, que tem um trabalho que cita muitos elementos das religiões afro-brasileiras, principalmente a planta Espada de Ogum (Espada de São Jorge). Embora Ventura Profana tenha um claro interesse e respeito por essa tradição, ela aparece bem pouco nas suas entrevistas, nas quais a artista não se aprofunda nessas religiões como faz

com o pensamento e a cultura cristã, mas traz frases contundentes como “É o axé que nos salva e liberta” (VENTURA... 2021b). Suponho que a cooperação com Kerolayne Kemblim deve ter sido essencial para o registro e utilização das imagens que aparecem no vídeo, fazendo esse tipo de referência, que aparecem pelo menos 11 vezes (entre as 69 imagens que compõem o vídeo todo): na parte A, imagem 3 (defumação); parte B, imagens 10 (Tenda Nossa Senhora dos Navegantes), 11 e 12 (figuras com vestidos vermelhos, contas, coroas e véus); parte E, imagem 3 (bandeiras) e 7 (Kerolayne Kemblim rindo com pinturas no rosto e fios de contas ou guias); parte F imagem 4 (dança), 5 (batuque), 6 (Kerolayne novamente), 9 (figura com vestido branco) e 10 (oferenda). Seria necessário não somente uma boa compreensão dessas tradições religiosas em geral, mas também dos *lugares específicos* em que as imagens foram filmadas para compreender quais são especificamente os rituais citados no vídeo, elementos aos quais não temos acesso. Uma vez que as religiões afro-brasileiras são muito diversas e fragmentadas, não havendo uma teologia unificada, e o conhecimento nessas tradições seja transmitido prioritariamente de forma oral, o pouco estudo que pude fazer dessas religiões e os especialistas que pude consultar não foram suficientes para compreender melhor o fenômeno.

Uma pessoa que diz que todos os cristãos tratam a travestilidade como pecado (erro) está sendo preconceituosa e ignorante em relação às tradições que acolhem e incluem travestis (como a Igreja Episcopal Anglicana do Brasil e a Comunidade Metropolitana). Do mesmo modo, uma pessoa que diz que todas as tradições que compõem o Òrisàismo – conjunto das religiões ou a religião dos que cultuam os Òrisás Yorùbá – acolhem e incluem travestis aceitando seu lugar de gênero deixaria de considerar a complexidade do debate teológico dessas religiões. Se por um lado é verdade que a religião cristã hegemônica, principalmente aquela de recorte fundamentalista, discrimina travestis, enquanto uma minoria das igrejas cristãs aceita essas pessoas como são com a mesma dignidade de qualquer outra irmã, uma parte das casas do candomblé acolhe as pessoas travestis, mas tratam as transexualidades e as travestilidades como aíe apáníyan (“erro mortal”). Enquanto na maior parte das igrejas cristãs os cargos clericais são exclusivamente masculinos, nas religiões afro-brasileiras existem cargos exclusivos para homens (Babálòrisá) e para mulheres (Iyálòrisá). Nas igrejas cristãs inclusivas, os cargos para homens e mulheres são iguais, então a questão teológica da inclusão passa pela questão de gênero e sexualidade mas não

necessariamente pelo papel clerical – embora Marcela Althaus-Reid deixe claro que a dificuldade da aceitação de dissidências de gênero no clero cristão se deva também a uma noção de eficiência administrativa (“Teremos mais ou menos membros e dízi-mos com uma travesti como pastora? Como pagaremos as contas do templo?”) (ALTHAUS-REID, 2002 p. 28). No entanto, no candomblé a questão é: uma pessoa trans ou uma travesti deve ocupar o cargo masculino ou feminino? Uma travesti pode ser uma baiana? A Iyalòrisá Fernanda de Moraes argumenta a partir de sua teologia, defendendo o acolhimento e o respeito efetivo à população travesti e transsexual nas Casas de Asé:

Se nos cultos afro-brasileiros a fé preconiza que a cabeça (Òrí), enquanto princípio de individuação e objeto de culto, da religiosidade, é quem comanda e carrega o corpo (Árá), como podemos exigir que uma pessoa que nasceu com o sexo incongruente com seu gênero de nascimento, mas o adequou para o gênero oposto, se comporte, se vista e se porte em nossos rituais conforme a “determinação” reducionista biologizante? (MORAES, 2021)

Também podemos encontrar uma relação muito forte entre o trabalho de Ventura Profana e a tradição das religiões afro-brasileiras na sua já citada relação entre a travestilidade e natureza, já que “o Candomblé é uma dança ritualística que cultua a natureza em suas mais diversas formas” (MORAES, 2021). As águas que aparecem tanto por todo o vídeo falam sobre o batismo de João, sobre o milagre no qual Jesus caminhou “sobre as águas” (sussurrado no início da música), mas falam também sobre o elemento ligado às labás Iemanjá (orixá das águas salgadas) e Oxum (orixá das águas doces).

Seguindo sua jornada profética, Ventura Profana faz uma citação do profeta Ezequiel, dizendo “Nos levantamos do vale de ossos secos”:

A mão de lahweh veio sobre mim e me conduziu para fora pelo espírito de lahweh e me pousou no meio de um vale que estava cheio de ossos. [...] Ele me disse: “Filho do homem, porventura tornarão a viver esses ossos?” Ao que respondi: “Senhor lahweh, tudo o sabes”. Então me disse: “Profetiza a respeito destes ossos e dize-lhes: ossos secos, ouvi a palavra de lahweh. Assim fala o Senhor lahweh a estes ossos: eis que vou fazer com que sejais penetrados pelo espírito e vivereis. (Ezequiel 37:1-7)

Ezequiel então profetiza sobre os ossos e, com uma grande riqueza lírica e imagética própria da literatura bíblica, sobre os ossos formam-se tendões e músculos e levanta-se um grande exército. Na profecia, o próprio Deus interpreta a visão: “Estes

ossos representam toda a casa de Israel, que está a dizer: ‘os nossos ossos estão secos, a nossa esperança está desfeita. Para nós está tudo acabado’.

A colagem bíblica segue para o Salmo 29: “Transformamos pranto em festa”, seguido de uma imagem indecente que faria Marcella Althaus-Reid sorrir: “Nossos cus em catedrais”. Este trecho remete a outro poema, que a artista citou bem no início do seu sermão/entrevista para a revista ZUM (SONDA...2020) e na entrevista para o site Identidades Marginais (VENTURA... 2021b) como “uma passagem bíblica que pra mim é a mais sagrada e urgente”:

Partindo do cu, tomando-o como alicerce. Assim, quem edifica transcende a cruz. Isto é, a vida está no cu reconciliando consigo o mundo, não lhes imputando os seus pecados; e pôs em nós a palavra da reconciliação. De sorte que somos embaixadoras da parte do cu, como se a vida por nós rogasse. Rogamo-vos, pois, da parte do cu, que vos reconcilieis com a vida. E foram designadas algumas para apóstolas, outras para profetas, outras para evangelistas, e outras para pastoras e mestras, com o fim de preparar as profanas para a obra do ministério, para que o corpo seja edificado, até que todas alcancemos a unidade da fé e do conhecimento do cu, e cheguemos à maturidade, atingindo a medida da plenitude. (VENTURA... 2021b)

Antes de entrar na questão do cu, vale notar que *Assim, quem edifica transcende a cruz* é o nome de uma obra de Ventura Profana:



Assim, quem edifica transcende a cruz, 2019. Madeira e Ferro. 1,83 x 1,20 x 10 cm. Parte da instalação TABERNÁCULO DA EDIFICAÇÃO. Auditório do Museu de Arte da Pampulha

Neste trabalho, também podemos notar a busca pelo diálogo interreligioso entre cristianismo e religiões afro-brasileiras por meio da colagem. A cruz é o mais conhecido símbolo do cristianismo. Seu significado está ligado à morte de Cristo. Para Ventura Profana, a morte violenta de Jesus se identifica com a morte das travestis e transsexuais, que por sua vez tem sua origem no colonialismo:

Cristo é a trava de dores, desprezada, morta antes do trinta e cinco anos. Preto experimentado nos trabalhos. (Is 53:3) Somos nós, pretas mulheres travas as mais rejeitadas entre os homens. A era cristã é o tempo da cruz. A lei da condenação sobre nós, Cristo. Todo o processo colonizador se firma e regozija neste plano, afinado e garantido na doutrinação escravocrata paulina, que legitima a submissão feminina e defende entre outras, a obediência integral ao Império Romano. [...] Quando revelo-me Cristo, insistem em matar-me, conduzem-me aos açoites à Gólgota. Roma é quem me mata, e a multidão incitada pelos principais sacerdotes (Marcos 15:11) opta pelo assassino Barrabás, a mim, que vos trago libertação. (VENTURA... 2021b)

A parte em metal da escultura pode estar relacionada a dois orixás. O primeiro é Oxumaré, um Orixá que apresenta uma ambiguidade sexual e de gênero, com uma identidade que transita entre o masculino e o feminino, característica que explica porque as travestis são identificadas como filhas de Oxumaré. Verger explica a simbologia dessa orixá, (também chamada *Dan* e *Osumare*):

É representado na forma da serpente arco-íris e suas funções não são fáceis de definir, pois elas são múltiplas. Dan é o símbolo da continuidade. É representado como a serpente que morde sua própria cauda, formando assim um circuito fechado. Simboliza também a força vital, do movimento, de tudo o que é alongado. É, ao mesmo tempo, macho e fêmea. Ele sustenta a terra e a impede de desintegrar-se. É a riqueza e a fortuna. (VERGER, 1999 p. 231)

A serpente de Oxumaré pode aparecer em símbolos diversos mordendo a própria cauda, ou duas serpentes em paralelo ou entrelaçadas. O fato de serem dois arcos com a flecha no meio é que leva a interpretação deste símbolo a Oxumaré. A serpente que se fecha mordendo a própria cauda aparece em muitas tradições religiosas, geralmente simbolizando a eternidade, o eterno retorno, a continuidade cíclica do cosmos, sendo uma das mais conhecidas o *oroboros* na tradição copta (egípcia). Na Bíblia, a serpente tem um significado duplo: aquela amaldiçoada, tentadora e sedutora, que aparece à Eva no Éden e oferece a ela o fruto do conhecimento do bem e do mal; ou a serpente de bronze erigida sobre um cajado no deserto por Moisés, que era capaz de curar quem olhasse para ela (Números 21:4-9). Essa última Jesus associou a si mesmo, renunciando sua morte na cruz para salvação (João 3:14-16).

A flecha entre os dois arcos pode estar mais ligada a Oxóssi, um Orixá caçador que é sincretizado com São Sebastião (no Rio de Janeiro), um santo que se apresenta em uma imagem erótica e é tido como protetor das pessoas TLGBQIA+. É patrono e protetor dos caçadores, reside na floresta, e é representado por um homem armado com um arco e flecha. Alguns dizem que Oxóssi é a mulher de Ogum, o que pode sugerir alguma ambiguidade de gênero também a esse Orixá. Sua dança imita a caça, a perseguição aos animais e o disparo da flecha (VERGER, 1999 p. 208).

“Transcender a cruz”, neste trabalho, portanto, significa ir além do “tempo da cruz”, do colonialismo patriarcal, do fundamentalismo e sectarismo religioso, da condenação injusta e cruel de travestis à morte.

Esse trecho citado por Ventura Profana como “uma passagem bíblica que pra mim é a mais sagrada e urgente” é na verdade uma colagem de duas passagens bíblicas diferentes: 2 Coríntios 5:18-19 e Efésios 4:11-12. A primeira é parte da chamada Segunda Carta de Paulo aos Coríntios, que na verdade é composta por fragmentos de seis cartas diferentes; a segunda é parte da chamada Carta de Paulo aos Efésios, que na verdade nem é uma carta (mas uma homilia) e nem é de autoria de Paulo (LOURENÇO, 2018, p. 213, p. 323) mas de um pseudopaulo. No entanto, os trechos trazem um tema muito recorrente nas cartas de autoria autêntica de Paulo: o corpo. O apóstolo pensa essa questão com duas palavras distintas: *corpo* (σώμα) e *carne* (σάρξ).

A filosofia grega fazia parte do contexto do helenismo judaico no qual Paulo se formou. Para Epicuro, a carne é o lugar do *prazer/desejo* (ἡδονή), no entanto o sábio deve compreender que o desejo é ilimitado e desta forma busca dar um limite ao prazer, já que o *edonê* (ἡδονή) da *alma* (Ψυχή) é superior ao da carne. O judaísmo helênico, no entanto, via no epicurismo a filosofia que justificava a sexualidade descontrolada e a glotonaria sem moderação de seus vizinhos pagãos, e via esta filosofia com desconfiança, pois impossibilitava a liberdade da alma. Neste contexto, Paulo compreende a *carne* (σάρξ¹²) em primeiro lugar como corpo no sentido de existência física e terrena de uma pessoa, incluindo suas capacidades mentais. A carne em si não seria pecaminosa, mas o ato de se sujeitar aos seus impulsos imoderadamente sim.

¹² Para compreender o contexto histórico, helênico e bíblico das palavras σάρξ e σώμα, foi consultado o *Theological dictionary of the New Testament* (10 volumes), editado por Gerhard Kittel, Editora Eerdmans, 1976, versão digital.

A noção de carne não se restringe à sexualidade, mas também à comida e ao consumo de bebidas alcoólicas, e, ainda além, ao legalismo hipócrita dos fariseus em sua busca por santidade através do cumprimento de regras terrenas. O contraste que Paulo fazia não era entre carne e alma (*psyché*, Ψυχή), mas carne e *Espírito* (*pneuma*, πνεῦμα), sendo que este último não trata do espírito do sujeito, mas do Espírito de Deus. Assim, podemos compreender a recusa à sujeição à carne não como uma repressão de todos os impulsos sexuais, muito menos como parte de uma ideologia heteronomativa (que não existia na época, mas é atribuída anacronicamente ao texto bíblico) como gostariam os moralistas hipócritas, mas – em uma interpretação queer deste conceito – justamente como uma noção desbiologizante, uma ideia de que o sujeito não é determinado pela forma de seu corpo, pelo sexo e gênero que lhe foi atribuído ao nascer, pelos hormônios que seu corpo produz, mas por uma *ventania* (*pneuma*, πνεῦμα) divina, indeterminada, que flui dentro de si. Ou seja, se o sujeito pode dizer “eu não sou a minha carne”, então todas as coerções que sua carne carrega em uma sociedade heteronomativa dão lugar à liberdade no fluir do Espírito. Mas se carne se relaciona à ideia de corpo biológico terreno, em Paulo há um outro corpo: *soma* (σώμα). Trata-se aqui de um corpo redimido sobre o qual não se conta o pecado, um corpo reconciliado com Deus e ligado ao seu Espírito. Para Paulo, a ideia de uma vida após a morte que não tivesse um corpo era absurda, mas a noção de carne também não cabia ali. Assim, a palavra ligada à ressurreição do corpo é *soma*. É esse corpo que ressurge em glória no último dia. Na última ceia, Cristo deu o seu *soma* para ser comido pelos discípulos. Assim, para Paulo, metaforicamente, os cristãos são um só corpo em Cristo. O que Paulo buscava na sua dialética entre a carne terrena e corpo místico era uma ressignificação do corpo e da mente. Não é o meu corpo e seus impulsos que estão no comando, mas eu – um “eu” aqui compreendido não como o sujeito iluminista individual ocidental moderno, mas intersubjetivo, talvez cósmico semelhante ao *Atman* no hinduísmo ou o *humano* no perspectivismo ameríndio –, eu é que tomo as rédeas do meu corpo para viver em amor. É a essa unidade mística que Ventura se refere o tempo todo quando fala de sua relação com suas irmãs travestis.

Para Marcella Althaus-Reid, que, seguindo a linha da Teologia da Libertação, busca sempre fazer uma teologia materialista, há um grande problema na descorporificação que está embutida na noção colonial de santidade. A Virgem Maria dos conquistadores é uma ideia, o mito de uma mulher sem vagina, uma substância gasosa,

fantasmagórica, um simulacro, descorporificada no conceito de virgindade perpétua (ALTHAUS-REID, 2002, p. 38). Tomando a noção sartreana de obscenidade como uma metodologia, Althaus-Reid se opõe à noção de pureza da teologia dogmática: “A pureza é hegemonia, celibato, uma experiência transcendente fora do corpo” (p. 110). O conceito de ressurreição como algo transcendente fora do corpo não tem mais lugar, mas em vez disso o que se espera é justamente a ressurreição da luxúria, do desejo que estava morto (p. 121). Por isso, “na eucaristia, podemos comer Deus. Ele passa pelo nosso corpo. Ele se torna um com o nosso corpo. Então Deus se transforma em caos: o cheiro do nosso corpo quando fazemos amor, nossos fluidos e excreções, o enrijecer de nossos músculos, a ereção dos nossos mamilos” (p. 92).

Outra referência que pode nos ajudar aqui é a Teologia da Libertação de Rubem Alves (2012). Diferente da decência dos católicos e dos protestantes fundamentalistas e ortodoxos, a Teologia da Libertação de Rubem Alves é carregada de erotismo. Em pensamento sofisticado, o escritor começa explicando como o sofrimento é central na narrativa cristã, o que conduz em direção ao ascetismo. Em um raciocínio que parece ser uma crítica direta à Teologia do Processo, diz que a noção de que Deus sofre por causa do mundo leva a uma negação da necessidade de transformação do mundo. No entanto, ele chama nossa atenção ao fato de que a Bíblia está cheia de “um tremendo gosto pela vida, uma exaltação do mundo dos sentidos e uma liberdade para encontrar a alegria nas coisas boas que a vida dá ao homem” (ALVES, 2012, p. 276). Em uma crítica a outros teólogos da austeridade, diz de forma irônica que “psicologicamente, a comunidade de fé poderia ser classificada como estando dominada pelo masoquismo, já que seu sofrimento constituía ocasião para a alegria”. Para Rubem Alves,

A Bíblia fala do amor pela vida, por este mundo, e não uma alegria situada além da vida e do mundo. [...] É uma alegria no mundo e no presente, devido ao próprio mundo e ao presente. E uma linguagem transbordante de um dionisíaco sentido erótico de vida, e que jamais procura se desculpar por isso. As palavras proferidas pelo Criador no mito da criação constituem, na verdade, as mesmas palavras que a comunidade endereçava ao mundo, na alegria do gozo: ‘É muito bom!’ (ALVES, 2012 p. 277).

Em outra crítica à noção protestante de que o amor cristão é somente *ágape* (a caridade, um tipo de amor fraterno), relegando o *eros* (da ordem estética, sensual e sexual) apenas para a relação conjugal reprodutiva, diz que “a política graciosa da

libertação que segue em frente apesar do homem, política do ágape, produz e entrega-lhe uma realidade que possui beleza, alegria, permissão e que torna Eros possível e necessário” (p. 278). A única forma de aceitar e agradecer as dádivas de Deus, de acordo com o teólogo-poeta, é de maneira alegre e erótica. A ação social, a libertação dos pobres, a transformação das estruturas injustas da sociedade, a caridade, enfim o amor *ágape* (αγάπη) tem como *objetivo final* (telos, τέλος) o desejo, o prazer, o gozo estético do *eros* (ἔρως) que só pode ser sentido no corpo (entendido aqui como *soma* (σώμα), não como *carne* (σάρξ), já que o prazer passa a ser uma possibilidade exercida em liberdade, não uma obrigação impulsiva à qual a pessoa se sujeita como escrava). Esse pensamento fica então sintetizado na máxima: “O telos do ágape, assim, consiste em eros” (ALVES, 2012, p. 278).

Obviamente, na Teologia Indecente, Althaus-Reid não deixa de fora o conceito do erótico, mas vai mais longe que Rubem Alves e diz que Cristo não separa amor *eros* e *ágape*. A luxúria é uma obsessão dos teólogos patriarcais que permaneceram trancados no armário de sua sexualidade. A heterossexualidade leva todas as pessoas corajosas a serem queer (mesmo que isso signifique ser o que ela chama de heterossexual-fora-do-armário) porque ninguém deseja realmente conforme as normas o tempo todo (p. 120). A luxúria patriarcal realmente tem que ser vista como pecado, pois é violenta e auto-indulgente. Já a luxúria feminina e travesti é o desejo de vida abundante (p. 146). A autora cita o conceito trinitário da Teologia da Libertação que diz que “Deus é sociedade”, mas sociedade é o fluir de desejos, logo Deus é Desejo (p. 147).

É nesse contexto que colocamos “Nossos cus em catedrais” e damos sentido à passagem bíblica indecente de Ventura Profana. Se não descorporificamos a transcendência espiritual e temos o erótico como objetivo da ação cristã amorosa no mundo, o corpo não pode mais ser desintegrado, desmembrado, castrado de suas propriedades eróticas em nenhuma de suas partes. Assim, o cu não somente pode deixar de ser visto como um membro abjeto, mas pode ser incorporado como parte deste lugar de prazer em liberdade, reconciliado no Espírito erótico divino. É dessa reconciliação que Ventura Profana fala, a reconciliação do cu que reconcilia com a vida as sexualidades marginalizadas pelo regime da decência colonial. Assim o corpo metafórico no qual estão incluídas todas as travestis e outras dissidências sexuais e

de gênero já não é um corpo do pecado, um corpo condenado à morte, mas um corpo obscuro e profano reconciliado com Deize. Essa é a profecia de Ventura Profana.

Neste momento, começa uma cena que é recortada e distribuída por todo o vídeo: vestida com um colan bem decotado, Ventura entra em uma igreja (muito pobre? muito antiga?), para na porta como uma diva pop, se posiciona de cabeça baixa, de costas para a imagem de uma santa católica, depois começa a fazer uma dança sensual, a câmera faz um ângulo no qual aparece quase só a bunda de Ventura e frente à santa, e depois lambe um dos pilares do altar como em um ato sexual. Nesta cena, ela mostra aquilo de que fala: a obscenidade indecente como metodologia para revelar a sua teologia do corpo.

“Conhecemos os mistérios por com eles andar
Não mais calvário
Arrebatamos das mãos do senhor
As chaves de nossas cadeias”

Ventura segue a música aludindo à ideia de que sua noção de Deus não se submete aos manuais teológicos do norte-atlântico autorizados pelos dogmas das instituições religiosas, mas em uma atitude radicalmente pentecostal, seu conhecimento dos mistérios está em sua própria experiência de andar com eles. Assim, profetiza o fim do calvário de sofrimento a que as pessoas marginalizadas são condenadas e anuncia o combate, o levante por meio do qual se questionará o poder dos senhores coloniais, que até hoje subjagam as pessoas negras, os povos originários, as travestis, os pobres...

“Dancemos engenhosas e aprendamos a voar
Para respirarmos submersas em águas vivas
Superabundantes”

Conforme o Evangelho de João (7:37-39), Jesus usou a expressão “águas vivas” para se referir ao Espírito Santo que haveria de vir mais tarde, no pentecostes. No entanto, a expressão ainda remete à conversa que Jesus teve com a Mulher Samaritana. Naquele tempo, “por volta da hora sexta”, junto a um poço, uma mulher decente

não deveria falar com homens estranhos, nem tampouco homens decentes deveriam iniciar conversas com mulheres “dos outros”. Além disso, Jesus era judeu e a mulher era samaritana. Os samaritanos eram tratados com racismo pelos judeus de então, que os tinham como “raça rafeira e apóstata”. No entanto, Jesus não somente supera essas expectativas de ordem e decência de gênero, sexualidade e racialização como, sendo ele o Cristo, representante máximo do Povo Eleito, desvaloriza o templo de Jerusalém, a própria definição da supremacia religiosa do seu povo, e acolhe essa mulher desprezada – em todos os sentidos, não somente por seu gênero e raça, mas também entre os próprios samaritanos por ser uma mulher indecente, que já teve cinco maridos e vive agora com um homem que não é marido dela – e revela a si mesmo como Messias em pessoa oferecendo a ela uma água que quem tomar nunca mais terá sede (LOURENÇO, 2017, p. 336). Seguindo essa indecência de Cristo, Ventura Profana cita mais uma vez o apóstolo Paulo: “Mas onde a transgressão abundou, a graça superabundou” (Romanos 5:20) – no vídeo ela aproveita o trocadilho do significante e liga “superabundância” a “bunda”, em uma cena na qual a bunda da artista surge de dentro das águas de um rio enquanto ela se agarra a um pau.

“Em Kalunga
Somos eternos”

O quilombo Kalunga na região da Chapada dos Veadeiros em Goiás é o maior território quilombola do país. Fruto dos levantes dos negros em busca de sua emancipação, o território tem mais de 300 anos de ocupação e só tomou contato com os brancos há poucas décadas, permanecendo em uma área que segue preservada e foi recentemente reconhecido pela ONU como o primeiro Território e Área Conservada por Comunidades Indígenas e Locais (Ticca) do Brasil. O título internacional é concedido a regiões que mantêm a conservação da natureza e asseguram o bem-estar de seu povo. Diversas cenas no vídeo da música *Eu não vou morrer* de Ventura Profana foram gravadas no território quilombola de Alcântara, que está sob constante ameaça da invasão militar. Essa noção de eternidade trazida pela artista não é uma fantasmagórica eternidade da alma, fora do corpo, mas relata a ancestralidade negra de lutas por libertação.

3.5 Partes C – F: eu não vou morrer

Mãe! Eu não vou morrer!

Viva em pleno Mar Morto!

As imagens do vídeo seguem em outras partes da já referida cena na igreja, da dança em frente à santa. Uma nova cena mostra Ventura Profana entre árvores, e, conforme a câmera desliza de cima para baixo sobre seu corpo travesti com um colar preto, vemos que as árvores não estão plantadas em solo firme, mas sobre as águas correntes de um rio – remetendo à profecia do Salmo primeiro, versículo 3: “Pois será como a árvore plantada junto a ribeiros de águas, a qual dá o seu fruto no seu tempo; as suas folhas não cairão, e tudo quanto fizer prosperará”.

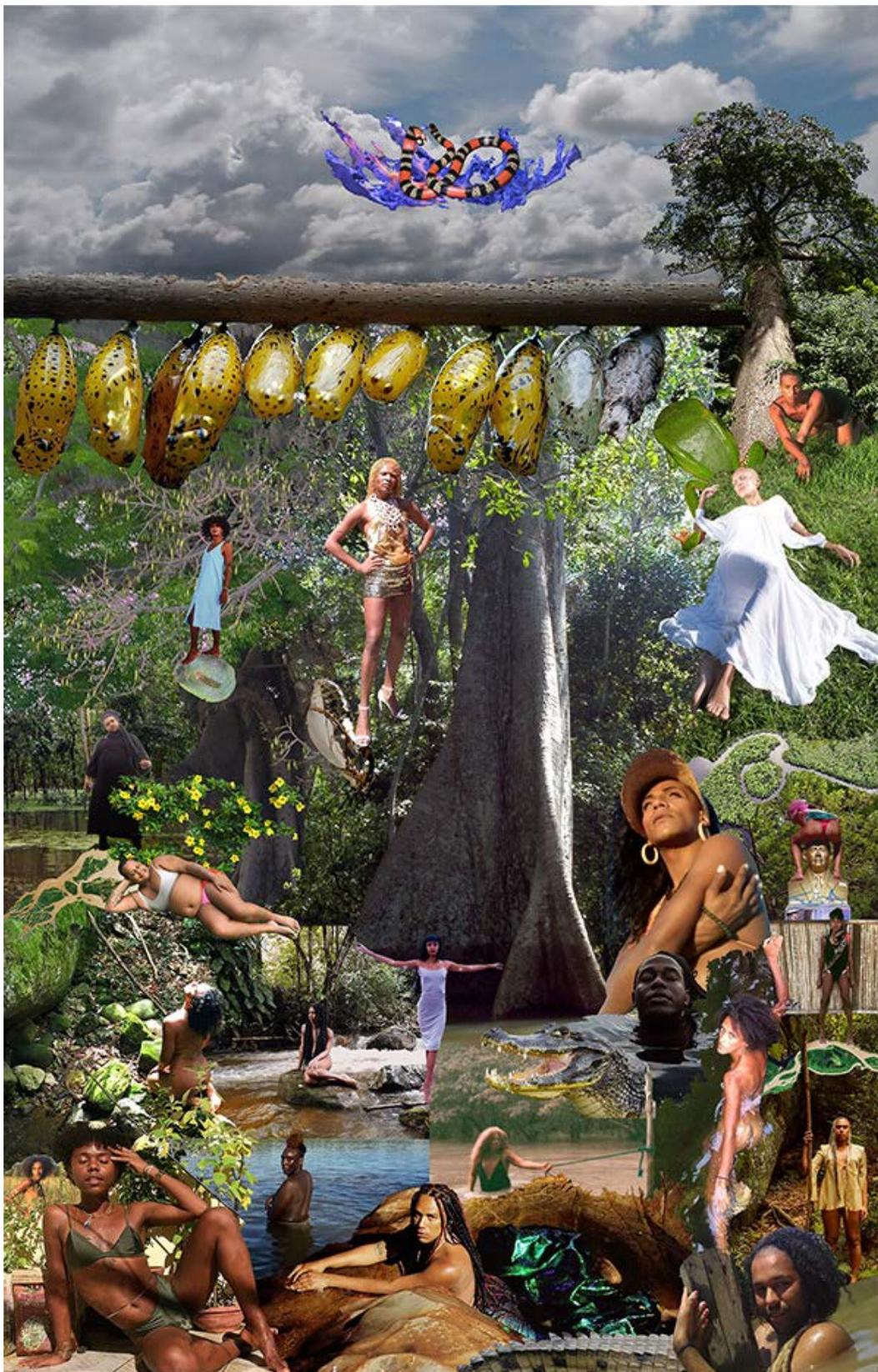
Em seguida, Ventura mostra em uma dança sua mão suja de terra, em frente a uma paisagem com árvores ao fundo e mais algum tipo de água escura, provavelmente lamacenta. Não é possível verificar exatamente qual é o local, mas a vegetação com raízes sobre águas e a lama remetem ao *mangue*, sobre o qual Ventura Profana fala em uma entrevista, comparando-o com a Baía de Guanabara em uma metáfora sobre os cheiros da vida e da morte de vidas negras em uma época pandêmica:

Eu me criei no Rio de Janeiro, no bairro chamado Olaria, que é um bairro que é beira mangue. Mas é um bairro que fede. Quando você vai se aproximando do mangue... O mangue que é o berço, que é esse terreno sagrado de nascimento, que a terra de Nanã, que é esse lugar aonde é a vida flui e onde a vida se reinventa... [...] O que é isso? A baía de Guanabara fede. A baía de Guanabara ela exala esse terror colonial. Por mais que o Rio de Janeiro ostente a maravilha, a beleza... Por mais que Rio de Janeiro seja capturado pelas câmeras da Rede Globo de Televisão, quem vive a realidade política do Rio de Janeiro, quem se depara diariamente com a polícia militar do Rio de Janeiro tirando e interrompendo vidas negras de hora em hora sabe que o problema é muito maior e que a dor é muito maior, que a chaga é muito maior e muito mais profunda que o COVID. (SONDA... 2020).

Em seguida, entram cenas nas quais participam suas amigas. Não pude identificar com precisão todas elas no vídeo, mas seus nomes são na descrição no YouTube: Bianca Kalutor, Cassie Capeta Mylenar, Castiel Vitorino Brasileiro, Divina Profana, Maria do Rio Negro, Manauara Clandestina, Mendes Auá, Nanny Ribeiro, Mendes Auá, Rainha Favelada, Regina Arcanjo. Muitas delas são artistas visuais que são referências para o trabalho de Ventura Profana, como ela explica sempre que é perguntada sobre sua inspiração. “Me inspiram aquilo que amo, como minhas amigas. [...]

Elas que me excitam no diálogo, nas horas, no mais íntimo do meu ser. É onde está minha alegria e meu refúgio.” (VENTURA... 2021b). Algumas dessas mesmas amigas queridas aparecem também na colagem da série *Sonda*, tendo a natureza como fundo. Ventura explica:

Só sou porque sou com as manas, só sou e só consigo ser, só dou conta de ser porque não sou só, porque não estou só, tampouco estarei e não estou só de hoje. Todas essas são transancestrais, serão ancestrais das travas que virão, das travas pretas e originárias que temos plantado nessa terra. Então é sobre essa outra plantação. É sobre um reflorestamento né. Ah gente, elas me inspiram e elas me ajudam a desenvolver um modo de vida que é equilibrado que respeita tudo aquilo que vive, tudo aquilo que vive. É muito problemático quando a Bíblia fala ‘todo ser que respira louve ao senhor’ e aí que está o perigo. A gente precisa matar o senhor para que todos os seres possam respirar. Porque esse senhor ele tem conspirado contra a nossa respiração. (SONDA... 2020)



Ventura Profana. *Sonda*, 2020. Colagem digital.

O grito de “Mãe!” me parece um enigma. Uma opção seria interpretar esse grito como o retorno de um trauma relacionado à não aceitação de sua travestilidade pela família, ou mesmo a algum tipo de violência religiosa, transfóbica, que Ventura Profana teria sofrido na igreja, e que retorna aqui como um pedido de socorro. Qualquer abordagem psicanalítica requer que nos desvencilhemos dos nossos preconceitos e que nos atentemos à escuta. E aqui faremos apenas uma escuta da obra, em sua própria subjetividade, ou seja, obviamente não se trata de uma escuta propriamente psicanalítica, que tem uma ética profissional própria. Em todas as entrevistas a que tive acesso, Ventura Profana deixa claro que sofreu sim, mas ao mesmo tempo foge desse lugar de vítima da família e da igreja conservadora em que foi criada. “Eu fui muito feliz, eu sou muito feliz e muito grata por ter vindo por ter nascido numa família num lar cristão. Eu acho que isso me possibilitou um olhar e viver no mundo de uma forma extremamente especial e particular” (SONDA... 2020), relata a artista. Falando sobre como foi o início do seu trabalho como artista, ela diz que:

Eu precisei mergulhar num processo profundo de autoamor de autocuidado de autovalorização e de resgate. Resgate e de cuidado, mais do que de resgate, de cuidado daquela daquilo que é a grande magia da minha vida que é a minha família, é quem veio antes de mim, que é o lugar, que é a terra de onde eu nasci” (SONDA... 2020).

Ela faz então uma distinção entre sua família e o senhor, que é seu inimigo: “Então a gente tem um conflito que é: o senhor que é quem me mata, o senhor escravocrata, o senhor feudal, o senhor fariseu, ele me catequiza, ele invade a minha terra, ele leva toda minha família pra dentro de templos onde ele mesmo é adorado” (idem).

Talvez essa separação clara entre ideologia colonial/patriarcal e a incapacidade de sua família em aceitá-la como travesti indique uma elaboração dessa relação de afeto e rejeição, como se estivesse dizendo: a responsabilidade não é da minha família, que no fundo me ama e me quer bem, mas do senhor que quer me matar e escraviza as mentes das pessoas com sua ideologia heteronormativa. Essa leitura fica mais clara quando ouvimos o que Ventura Profana diz sobre sua experiência ambígua com sua igreja-mãe (Primeira Igreja Batista de Catu) e seu encontro com Cristo em sua própria travestilidade, que a levou a assumir esse ministério que nós chamamos de arte:

Fui muito feliz na igreja, também muito ferida. E sinto que isso se repete também em relação ao mundo. Diz-se mundo ou secular aquilo que não é igreja,

ou que não está em Cristo. Muitas feridas, mas muita graça. O diferencial nesse quesito foi conhecer a verdade e por ela ser liberta. Me aproximar da natureza de Cristo, prevista por Isaías em seu livro (recomendo a leitura do capítulo 53), aprofundar-me nos estudos do evangelho de João (dica missionária certa de minha vó Margarida), para assimilar com mais precisão a missão de Jesus e reconhecer nela a mim, foi o que me salvou. A partir daí, meus olhos foram arregalados para os desafios do meu próprio chamado ministerial. (VENTURA... 2021b)

Em outras palavras, Ventura Profana reconhece o sofrimento a que foi submetida no contexto religioso em sua igreja, mas faz questão de deixar claro que nesse sentido a igreja não é diferente do contexto não-religioso: fora da igreja, ela também foi ferida. Ou seja, seria preconceito nosso pressupor que a igreja é um lugar de rejeição e violência traumática para travestis, enquanto a sociedade secularizada seria um lugar seguro e acolhedor para essas pessoas. Não é essa a experiência de Ventura Profana, muito pelo contrário. Talvez seja justamente por isso, pela ligação afetiva que faz entre a cultura evangélica e sua família, que Ventura Profana procure fazer em seu trabalho essa síntese-colagem entre o dialeto evangélico e o dialeto travesti, como se estivesse deixando claro que não abandonou as suas raízes, mas em vez disso está tentando arrancar delas o parasita que nunca deveria ter se instalado ali: o senhor. Talvez sua ira divina contra o senhor possa ser compreendida também como uma elaboração de um saber de que sua família a ama, mas foi cegada pela ideologia. Por isso a verdade liberta. Que verdade é essa? A verdade de que a natureza de Cristo não é determinada pela projeção de heterossexualidade normativa que fazem sobre ele. Talvez seja por isso que Ventura Profana nunca se refira à sua família ou à igreja em que foi criada com raiva, ressentimento ou rancor, mas com um amor dolorido de quem está longe porque paga o preço de ser como é e desejar como deseja, deslocando-se das normas coloniais, racistas e patriarcais.

Fica claro, portanto, que muito além de um retorno do real traumático na relação individual da artista com seu passado – como na abordagem utilizada por Hal Foster (2017) para analisar obras de Andy Warhol – o que está em jogo para Ventura Profana é a interrelação entre o neopentecostalismo e as violentas políticas neoliberais de destruição de direitos e extermínio das populações marginalizadas. Em um recente artigo, Christian Dunker (NEOPENTECOSTALISMO... 2021) faz uma análise a partir da psicanálise justamente das relações entre o neopentecostalismo e o neoliberalismo como uma forma de gestão do sofrimento contemporâneo. Fazendo uma distinção muito clara e técnica entre pentecostalismo e neopentecostalismo a partir do trabalho

de Arenari (2013), ele destaca quatro narrativas centrais do neopentecostalismo. A primeira narrativa se refere a uma fronteira clara e definida entre “o que é de Deus” e “o que não é de Deus”, envolvendo formas estéticas, tipos morais, racialização e disposições culturais, como formas de se vestir e uma maneira de falar que funciona como sinais de reconhecimento para outros evangélicos, criando uma circunscrição social dentro da qual as pessoas estariam seguras do mal que vem de fora: drogas, álcool, sexualidade não autorizada e crenças estranhas. A segunda narrativa de sofrimento se baseia na ideia de um pacto malfeito que deve ser sempre reconstituído: as demonstrações de lealdade do crente garantem que Deus fará sua parte no contrato, e os infortúnios indicam sempre a falta de fé do indivíduo. A terceira narrativa se relaciona com a gestão neoliberal do sofrimento com seu dispositivo de criação de novos desejos, na qual o crente deve multiplicar suas realizações materiais pela fé, em uma hermenêutica bíblica que se assemelha a manuais de autoajuda empresariais. A quarta narrativa envolve a produção de novas unidades simbólicas para substituir as que já estão decadentes, formando um território de pertencimento para populações que vivem em comunidades precárias, devastadas, em estado de refúgio ou em situações extremas, como os presídios brasileiros. As batalhas espirituais contra os demônios dão um novo sentido ao mundo, que se torna ele mesmo também um palco para esses embates, dando lugar a teorias conspiratórias e projetos de poder político. Nem a ciência, nem o Estado, nem nenhum poder constituído pode desafiar o novo reino do senhor. Dunker termina o artigo acenando para uma possível alteração deste cenário a partir do que chama de “múltipla presença religiosa”:

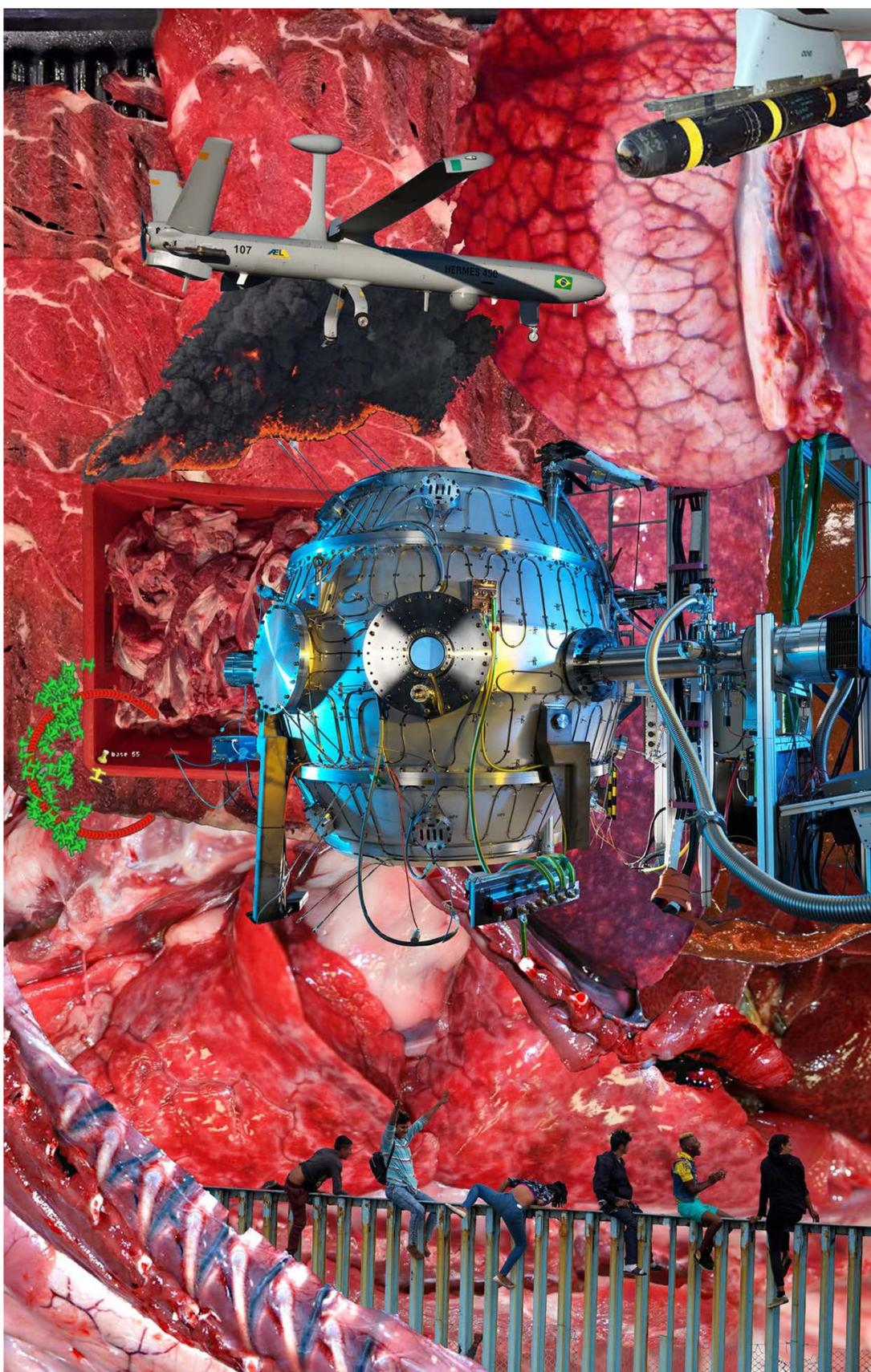
Ou seja, assim como o neoliberalismo parece estar às voltas com uma crise iniciada por volta de 2008, o neopentecostalismo parece estar perdendo a batalha contra aquilo que seria seu adversário mais básico, ou seja, a ideia profundamente nacional de sincretismo, que não por acaso se manifesta de forma mais direta na religiosidade de matriz africana. É por esse elemento, e não por suas ligações com a magia natural que temos aqui um confronto de narrativas. A deriva de conversões, que caracteriza cada vez mais o percurso evangélico, tende a combinar modos simultâneos de culto e de “rendimento”. Por isso a importância de voltarmos nossas atenções às narrativas neopentecostais e seus enlances neoliberais (NEOPENTECOSTALISMO... 2021).

Ventura Profana percebeu em seu trabalho que, se o inimigo do senhor neopentecostal são as religiões afro-brasileiras, é nelas que ela deve também buscar inspiração para lutar contra ele e seus enlances neoliberais. É por isso que seu trabalho não para na crítica à bancada da Bíblia no Congresso Nacional, mas também a seus enlances

com as bancadas do boi e da bala. Em suas colagens da série *Sonda*, aparecem pelo menos três que estão fortemente associadas a essa crítica: uma com porcos mortos pendurados e o presidente Bolsonaro tossindo e outra na qual pedaços de carne são justapostos a um reator nuclear, drones militares, o muro das lamentações e o muro que Trump mandou construir para bloquear e evidenciar a fronteira entre Estados Unidos e México. Quando Ventura Profana diz “EU NÃO VOU MORRER!”, este “eu” não trata só dela individualmente, mas toda a população submetida ao que Denise Ferreira da Silva chama de “lógica de obliteração”. A artista explica: “Vou então para esse estudo sobre as movimentações sobre os gestos bélicos sobre as armas de guerra. Ao mesmo tempo eu vou falar sobre as fronteiras vou falar sobre esse fechamento das fronteiras sobre os muros que estão medidos.” (SONDA... 2020).



Ventura Profana. *Sonda*, 2020. Colagem digital.



Ventura Profana. *Sonda*, 2020. Colagem digital.

A travestilidade de sua performance artística em relação a uma crítica do cristianismo colonial e do neopentecostalismo neoliberal não é à toa. Para Marcella Althaus-Reid (2002), ideologia, teologia e sexualidade formam um campo legislativo (p. 64). Uma vez que cristãos decentes são cidadãos decentes, é preciso ser indecente e subversivo para transformar a sociedade, já que é na intersecção das opressões que se acha seu núcleo. Como o capitalismo nasce e depende do patriarcado, suas características principais envolvem uma epistemologia econômica binária e um processo de acumulação de capital baseado na exploração hierárquica. Esta hierarquia se forma a partir da ideologia heterossexual patriarcal branca. Uma vez que o capitalismo é uma teoria encarnada que cria uma certa realidade cultural baseada em um certo corpo, a heterossexualidade torna-se uma instituição política compulsória. Não é à toa que o paradigma de dois sexos que correspondem a dois gêneros se consolidou na Europa no século XVIII. Ou seja, toda teoria política é uma teoria sexual com uma teologia de suporte. (ALTHAUS-REID, 2002 p. 169-176)

A pesquisa de Ventura Profana dos “gestos bélicos” retoma também a recente militarização do poder político no governo de Jair Bolsonaro, que recupera noções que foram estabelecidas nas ditaduras militares latino-americanas contra as quais a Teologia da Libertação formou uma das mais importantes bases de resistência. Marcella Althaus-Reid explica que, na ditadura militar, o discurso de ordem e decência é tradicionalmente apoiado pela igreja. Os inimigos políticos são vistos como homossexuais e como putas, uma ameaça ao tamanho da potência do poder fálico militar. A ditadura militar caracteriza seus inimigos internos como feminilizados, desvirilizantes e perseguem os dissidentes de gênero como se fossem comunistas e os comunistas como se fossem dissidentes de gênero. Reconhecer a transitividade sexual e sua instabilidade, onde não existe “homem de verdade” e “mulher de verdade”, como querem os ditadores, é por si só um processo de libertação. Assim, a teóloga elabora uma crítica ao neoliberalismo, concentrada na questão da dívida argentina, apontando o fato de que para os credores internacionais, que se julgavam exemplos de democracia para o mundo todo, não importavam os horrores das ditaduras latino-americanas, que eram vistos como questões domésticas, desde que os empréstimos fossem pagos no âmbito público global. A partir deste exemplo, ela problematiza as noções de público e doméstico: a dívida externa é um problema público, a violência da ditadura é um problema doméstico, assim como a decência e a ordem são questões públicas, enquanto

a violência sexual e de gênero são tidas como questões domésticas (familiares). Nesse sentido, a heterossexualidade é a base do pensamento econômico neoliberal, que precisa ser repensado a partir de histórias sexuais marginais. A sua Teologia Indecente então usa o desvio como fonte metodológica para desafiar o que é aceito, o que é a raiz dos poderes que controlam e desumanizam a vida das pessoas. Propostas indecentes na economia poderiam descolonizar nossas almas espirituais, que também são almas econômicas (ALTHAUS-REID, 2002 p. 185-193).

É claro que *Eu não vou morrer* não é apenas uma crítica político-econômica, mas também um levante de sobrevivência. Esse também é um tema tratado com bastante cuidado por Althaus-Reid, que pensa o problema da sobrevivência a partir do conceito de *ressureição*. A autora critica o conceito de ressurreição como algo transcendente fora do corpo e defende a ressurreição da luxúria, do desejo que estava morto. Pensa na ressurreição dos desaparecidos da ditadura na memória das lutas das Mães de Maio. E conta a História do pastor gay que foi visitar a família de um homem gay que foi assassinado e oferecer apoio jurídico e emocional. Ele diz: “Estamos com você. Seu filho morreu, mas nós não aceitamos isso. Os filhos de outras pessoas não vão morrer. Em suas vidas, seu filho ressuscitará. Essa é a ressurreição do desejo de Justiça” (ALTHAUS-REID, 2002, p. 121-124).

A sobrevivência também é um tema recorrente na Teologia Negra de James Cone. O teólogo explica que a Teologia Negra é uma teologia da sobrevivência que trata de três características da condição negra: a tensão entre a vida e a morte, a crise de identidade e o poder social e político dos brancos (CONE, 2020a p. 64). A luta contra o genocídio negro é que determina o tom da sua linguagem teológica apaixonada, que fere a exigência de objetividade, neutralidade e universalidade dos teólogos de sua época: “Já que a teologia negra é uma teologia da sobrevivência, devo falar com uma paixão que seja consistente com a profundidade das feridas das pessoas oprimidas” (CONE, 2020^a, p. 72). A questão da morte para o autor não era assunto para tratados metafísicos. Ele denuncia: os opressores se esquivam da questão da morte, apontando para o céu como um lugar onde o sofrimento vai ter fim, e fazem isso enquanto vivem suas vidas de luxo no lixo da violência de classe. A Teologia Negra não se esquivava do problema: o que acontece após a morte? Para a Teologia Negra, essa questão não pode ser desligada do tempo presente. Se no céu não haverá sofrimento e morte, devemos lutar para que seja assim hoje também. Essa luta por justiça é que

coloca as pessoas negras em risco de morrer (CONE, 2020a, p. 211-226). “Eu não vou morrer!”, este é o profético grito de guerra de Ventura Profana, que não se deixa enganar por uma esperança ingênua, mas reconhece a situação desastrosa em que vivemos, a exemplo do já referido crime ambiental em Mariana e Brumadinho: “Viva em pleno Mar Morto!”

É por isso que, na parte D do videoclipe, Ventura Profana retoma o conceito de ressurreição com sua colagem da música do grupo Diante do Trono, da igreja da Lagoinha, “capitaneada pela Sinhá Ana Paula Valadão e sua família feudal” (VENTURA... 2021b):

E no terceiro dia (catwalk)
A pedra do sepulcro rolou (Laroyê Exu!)
[...]
Entre as mortas
Não devia procurar

A letra original da banda neopentecostal é interpolada pelo sussurro indecente “catwalk” que nos faz imaginar de que modo Jesus – entendido por Ventura Profana como uma travesti preta – saiu andando do sepulcro. A imagem glamurosa de suas amigas travestis, uma delas com um vestido prateado em meio a uma comunidade periférica, outra com um vestido branco dançando em meio a prédios modernos, dão concretude à visão que Ventura Profana faz da ressurreição dessa Jesus e sua simbologia com a sobrevivência travesti, que corresponde ao fim deste regime de morte do senhor capitalista. Ventura coloca essa profecia de sobrevivência e transformação política na boca de Jesus, citando João 3:16, aquele que talvez seja o versículo mais conhecido entre os cristãos: “Assim amou Deus o mundo, a ponto de dar o seu filho unigênito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha vida eterna.”

Seguindo seu estilo sincrético, enquanto cita a revelação, Ventura Profana saúda: “Laroyê Exu!”. Verger traz uma interpretação sobre esse importante Orixá:

Mensageiro dos demais Orixás, nada se pode fazer sem ele. Guardiã dos templos, das casas e das cidades. É a cólera dos Orixás e das pessoas. Tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente. Os primeiros missionários, espantados com tal conjunto, assimilaram-no ao Diabo e fizeram dele o símbolo de tudo que é maldade, perversidade,

abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor a Deus. Mas se Exu gosta de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas, desencadear brigas, dissensões e mal-entendidos, se ele é o companheiro oculto das pessoas e as leva a fazer coisas insensatas, se excita e atíça os maus instintos, tem igualmente seu lado bom e nisso, Exu revela-se e, talvez, o mais humano dos Orixás, nem completamente bom, nem completamente mau (VERGER, 1999 p. 119).

Nada mais congruente do que saudar esse orixá indecente que foi demonizado pelos cristãos colonialistas ao pensar uma teologia indecente e aberta ao diálogo interreligioso.

Seguindo nas partes E e F:

Mona! Ponha-se neste dia sobre as nações e sobre os reinos
 Para arrancares, para derrubares, para destruíres, e para arruinares
 Edificando e plantando
 Videira, videira, videira...
 Viver a vida

Aqui Ventura volta a temática para o potencial destrutivo dos levantes contra o regime sexo/gênero:

Tudo pode ser destrutivo. A minha cura é a destruição da cis-generidade. A medida que travestis negras se curam, a medida que travestis negras edificam e plantam, como eu canto em eu não vou morrer, nós derrubamos, destruímos... Então a cura pode sim ser destrutiva. Mas não necessariamente para quem se cura, acho que para quem não se interessa pela nossa cura. (SONDA... 2020)

A essa destruição, podemos associar a já mencionada noção de “Evangelho do Fim”, de Ventura Profana, que se relaciona com a noção de “Adiar o Fim do Mundo” de Airton Krenak (2019) e à torção do pensamento que Denise Ferreira da Silva propõe para que a negridade anuncie o fim do mundo como conhecemos (FERREIRA DA SILVA, 2019 p. 21). Nesse sentido, edificar e plantar um novo mundo é um trabalho que só pode ser feito derrubando a lógica da obliteração e a lógica da exclusão que formam a dialética racial.

Essa luta não se faz apenas de punhos cerrados, deixando de lado a alegria e o prazer, muito pelo contrário, é um levante alegre e dionisíaco que se faz com muito vinho. Mais uma vez, Ventura cita (colando o coro da música de Cláudio Claro) o

Evangelho de João (cap. 15:1-2): “Eu Sou a videira verdadeira e o meu Pai é o vinhateiro. Todo o ramo em mim que não dá fruto Ele tira; e todo o ramo que dá fruto Ele poda, para que dê ainda mais fruto”. Mais uma vez, trazendo assim o tema da unidade vital na qual se encontram os relacionamentos de cuidado e amor, mas trazendo ainda a crítica pesada que Jesus faz aos religiosos hipócritas e mentirosos de seu tempo – que cabe tão bem aos líderes neopentecostais de hoje – que fica mais clara no sermão da montanha:

Tende cuidado com os falsos profetas, eles que se aproximam de vós vestidos como ovelhas, mas por dentro são lobos rapaces. A partir dos seus frutos os conhecereis. As pessoas não colhem uvas dos espinhos nem figos dos abrolhos, não? Assim toda a árvore boa dá belos frutos, ao passo que a árvore podre dá frutos estragados. Não pode uma árvore boa dar frutos estragados, nem pode uma árvore podre dar belos frutos. Toda a árvore que não dá um belo fruto será cortada e atirada ao fogo. A partir dos seus frutos os conhecereis (Mateus 7:15-17).

4. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Como relatei na apresentação, ao escolher realizar esse trabalho de conclusão de curso sobre Ventura Profana, sua obra era para mim um enigma. O tema das teologias da libertação sempre me interessou, mas seria muito mais fácil relacionar esse tema a um artista diretamente ligado a ele, como o pintor Adolfo Pérez Esquivel, do que me lançar a uma jornada cujo desenlace eu não podia de forma alguma antever. Assumir uma ignorância como ponto de partida da pesquisa foi essencial, fazer o caminho ao caminhar.

Embora as ferramentas de interpretação da História da Arte parecessem insuficientes no início, no decorrer do trabalho percebi que o olhar atento aos detalhes da obra, a descrição da imagem para me aproximar de um significado, a comparação de dezenas de imagens em um único painel, o olhar para os aspectos políticos da obra não somente no conteúdo mas também na forma, a análise crítica das entrevistas, enfim, todas as técnicas de pesquisa que utilizei vieram do treinamento que tive no decorrer do curso de História da Arte – a partir de Panofsky, Warburg, Jorge Coli, Mário Pedrosa, Didi-Huberman, Belting, além dos historiadores da Escola dos Annales, entre tantos outros teóricos, críticos e historiadores da arte, além dos próprios professores do curso que nos ensinaram que o mais importante, no final das contas, é ver a obra e escutar o que ela está dizendo, evitando que nossos pressupostos teóricos se imponham sobre a interpretação, mas buscando novos referenciais teóricos a partir da obra e das questões que ela levanta.

Para isso, foi imprescindível nesse trabalho entender com Belting que a interdisciplinaridade faz parte do trabalho com a imagem, principalmente quando se trata de arte contemporânea, e fazer esse exercício de tentar articular em uma única abordagem campos tão diversos como a história e a crítica de arte, a análise musical, a psicanálise, a antropologia e a teologia. Para isso, foi muito útil assumir – a partir da contribuição filosófica do perspectivismo ameríndio na crítica de arte, com Rachel Costa e Bertrand Prévost – um olhar para a obra que não a visse como um objeto que seria analisado e explicado à procura de um significado unívoco e definitivo, mas como uma subjetividade potencial da qual eu poderia, como um sujeito com sua própria história e todas as suas implicações, me aproximar e estar aí com ela. Sem a bricolagem como referencial metodológico, eu não poderia fazer esta costura. Assim eu pude

assumir o meu olhar e meus referenciais e buscar novos olhares e referenciais, assumindo que esta não é a única abordagem possível, nem necessariamente a melhor, mas aquela que pude fazer, como quem faz uma gambiarra. Por isso, o mundo de Ventura Profana que eu pude imaginar na minha aproximação com seu trabalho pode ser visto como *uma ficção*, mas como toda ficção, também carrega em si uma verdade – e eu penso que seja uma verdade libertadora.

Para chegar a essa abordagem, foi importante apresentar o campo da teologia como um campo de constantes disputas, procurando desfazer preconceitos que generalizam o aspecto hegemônico e conservador da religião cristã. Perceber a diferença entre cristãos liberais e cristãos fundamentalistas, evangélicos históricos e evangélicos pentecostais, igrejas pentecostais e igrejas neopentecostais, bem como a disputa constante entre teologias conservadoras e as teologias da libertação trouxe as nuances que eram necessárias para perceber as aparentes contradições que apareciam na obra e tentar ouvir sua mensagem. Assim, ficou evidente no trabalho da artista que a tensão entre cristianismo e arte, na realidade, trata das tensões entre formas diferentes de cristianismo que fazem uso da arte e das imagens para apresentar suas posições divergentes. A leitura dos autores da Teologia da Libertação Latino-americana, da Teologia Negra e da Teologia Queer, para tentar compreender melhor a visão de cristianismo que Ventura Profana parecia trazer em seu trabalho, me ajudaram a abrir a minha própria visão de mundo e dar mais profundidade e convicção a posições que eu já tinha, mas que eu não era capaz de articular ainda. Nessa jornada tão pouco objetiva, minha aproximação de Ventura Profana mudou não só a minha visão sobre ela, mas minha visão sobre Deus e sobre mim mesmo – uma vez que a heterossexualidade idealizada e compulsória não passa de uma criação artificial de uma versão oficial, posso reconhecer a Deus e a mim mesmo como *queer* e participar dos levantes coletivos pela libertação das pessoas oprimidas pelo patriarcado.

Como foi apresentado na conferência de Jürgen Habermas, Charles Taylor, Judith Butler e Cornel West (BUTLER et al, 2011) sobre religião na esfera pública, e me parece que fica exemplificado nessa pesquisa, não podemos tratar a religião como algo que não tem influência na esfera pública hoje, nem tampouco nas artes. A própria separação Igreja/Estado e a noção de secularização são ideias protestantes, que muitas vezes escondem o fato de que valores religiosos não declarados passam como ideologia para a esfera política, jurídica e econômica e continuam determinando a

forma do estado, apoiando a lógica da exclusão e obliteração das populações marginalizadas. O debate teológico na esfera pública, por meio da arte, tem, portanto, o potencial de trazer consequências políticas e econômicas relevantes. Nessa pesquisa, pude verificar que há uma continuidade de questões religiosas antigas e a abertura de novas questões religiosas na arte contemporânea. Um tipo de visão religiosa pode autorizar um tipo de arte e desautorizar outros, criando mecanismos de censura e autocensura que precisam ser combatidos. A arte que denuncia a religião que está ao lado dos opressores também pode apoiar a religião que está ao lado dos oprimidos em vez de tornar-se simplesmente antirreligiosa. Por isso, uma gama maior de referenciais teológicos (de diversas religiões), além do conhecimento da teologia hegemônica do atlântico-norte, pode ajudar a nos aproximar de formas de arte que de outro modo seriam lidas como simplesmente antirreligiosas por serem na verdade contra-hegemônicas. Ventura Profana aponta um caminho de luta intransigente contra a opressão, ao mesmo tempo em que mantém um diálogo permanente com os referenciais religiosos que fazem parte da modulação dos afetos na vida real dos oprimidos. Negar sua experiência religiosa, escondendo-a na esfera do privado, do doméstico, é negar a sua forma de vida na esfera pública, apoiando a lógica da exclusão. Da mesma forma que forçar uma leitura teológica sobre uma obra de arte que passa longe dessa temática seria um equívoco, ignorar a teologia como ferramenta interdisciplinar quando a obra se refere claramente às religiões seria no mínimo perder oportunidades de interpretação relevantes. Por isso, algum conhecimento teológico parece incontornável na história e na crítica de arte, e um conhecimento mais amplo abre mais oportunidades para o reconhecimento de discursos e práticas artísticas diversas. Talvez seja necessário abandonar fórmulas simplificadoras, preconceituosas e generalizantes sobre as intersecções entre o campo religioso e o campo das artes.

Ventura Profana, com suas colagens, performances, textos, músicas e vídeos, bem como suas intervenções artístico-discursivas por meio de entrevistas e postagens em redes sociais, aponta para uma luta contra todo tipo de opressão, particularmente contra a sujeição racial, o patriarcalismo, o colonialismo e o neoliberalismo e seus crimes ambientais e violência social. Ao identificar seu sofrimento com o de Cristo, ela não se coloca, no entanto, em uma posição de vítima, mas, como Oxóssi, sua perspectiva é a de uma caçadora em sua luta contra os senhores capitalistas. Essa luta tem como horizonte o fim do mundo como o conhecemos e a construção de um outro

mundo de vida abundante, onde a ambiguidade de gênero travesti aponte para a superação das estruturas injustas da sociedade que sobredeterminam os corpos por meios políticos, jurídicos e econômicos na gestão neoliberal do sofrimento. Nessa luta, a efusiva e barulhenta alegria pentecostal, e a valorização dionisíaca do *eros* (como *telos* do *ágape*) dão o tom, e a água se transforma em vinho. Do seu olhar temático e na sua apropriação formal de elementos do campo religioso, com sua crítica feroz ao neopentecostalismo e sua afetividade com as formas de cristianismo típicas das periferias urbanas, fica a mensagem: pelos frutos, conhecereis a árvore.

5. REFERÊNCIAS

#8 Ventura Profana @ Desaquenda - Youtube. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal Cucetas Produções. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W-6-J-T_8QI. Acesso em: 7 dez. 2020.

20 ARTISTAS em 2020. In: SP-ARTE. [S. l.: s. n.]. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/20-artistas-em-2020>. Acesso em: 11 dez. 2020.

AFRICAN American Spirituals | Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/ihas.200197495>. Acesso em: 2021.

ALVES, Rubem. **Por uma Teologia da Libertação**. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.

ALTHAUS-REID, Marcella. **Indecent Theology: Theological Perversions in Sex, Gender and Politics**. London: Routledge, 2002.

AMARO, Danielle Rodrigues. “O fim da história da arte” segundo Hans Belting. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, V, 2009, Campinas. p. 16-24. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2009/AMARO,%20Danielle%20Rodrigues%20-%20VEHA.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2020.

ARENARI, Brand. (2013). **Pentecostalism as religion of periphery: an analysis of Brazilian case**. Disponível em: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/17834/arenari.pdf?sequence=1>. Acesso em: 12 mar. 2021.

ARMINDO Trevisan. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Armando_Trevisan. Acesso em: 29 jan. 2021.

ASSEMBLÉIAS de Deus no Brasil. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Assembleias_de_Deus_no_Brasil. Acesso em: 07 fev 2021.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARAKA, Amiri. 1966. **Home: Social Essays**. New York: Akashic Books.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BESANÇON, Alain. **Arte e Cristianismo**. In: Imagem e Conhecimento. Org. Annateresa Fabris, Maria Lucia Bastos Kern. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BESANÇON, Alain. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BOTAS, Paulo. **Carne do Sagrado, Edun Ara: devaneios sobre a espiritualidade dos Orixás**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Koinonia Presença Ecumênica e Serviço/Vozes, 1996.

BOFF, Clodovis. **Teoria do método teológico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BOFF, Clodovis; BOFF, Leonardo. **Como fazer teologia da libertação**. 10ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BOUFLEUR, Rodrigo Naumann. **A Questão da Gambiarra**: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos. 2006. 153 f. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-24042007-150223/publico/AQuestaodaGambiarraCorreto.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the subversion of Identity. Londres: Routledge, 1990.

BUTLER; HABERMAS; TAYLOR; WEST. **The Power of Religion in the Public Sphere**, organizado por Eduardo Mendieta e Jonathan VanAntwerpen. Nova York: Columbia University Press, 2011.

CARREIRA, Alessandra Fernandes. **O mito individual como estrutura subjetiva básica**. Psicologia: Ciência e Profissão, Brasília: vol.21, no.3, set. 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932001000300008#ast1b. Acesso em: 11 dez. 2020.

CATECISMO da Igreja Católica. Parágrafos 2196-2557. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p3s2cap2_2196-2557_po.html. Acesso em: 21 jan. 2021.

CENSO 2010: número de católicos cai e aumenta o de evangélicos, espíritas e sem religião | Agência de Notícias | IBGE. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14244-asi-censo-2010-numero-de-catolicos-cai-e-aumento-de-evangelicos-espíritas-e-sem-religiao>. Acesso em: 21 Jan. 2021.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do séc. XIX**. São Paulo: Senac, 2005.

COMUNIDADES Eclesiais de Base. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Comunidades_Eclesiais_de_Base. Acesso em: 21 jan. 2021.

CONE, James H. **Teologia Negra**. São Paulo: Recriar 2020a.

CONE, James H. **Deus dos oprimidos**. 2ª edição. São Paulo: Recriar, 2020b.

COSTA, Rachel. **A equivocidade da crítica**. Rapsódia: almanaque de filosofia e arte, São Paulo: no 11, p. 172-183, publicação anual, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rapsodia/issue/view/10523>. Acesso em: 9 dez. 2020.

CROWN of the Virgin of the Immaculate Conception, known as the Crown of the Andes | MetCollects | The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/online-features/met-collects/crown-of-the-andes>. Acesso em: 16 fev. 2021.

DANCE Music Owes Everything to the LGBTQ Community of Color | by Sultan + Shepard | Cuepoint | Medium. Disponível em: <https://medium.com/cuepoint/dance-music-owes-everything-to-the-lgbtq-community-of-color-33e88dc58cde>. Acesso em: 15 fev 2021.

DENZIN, N.; LINCOLN, Y. **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges, org. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DRESCH, Luan Barcellos. **SEDE.ALIMENTO,BRAZILtrans**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Por que Lacan?** São Paulo: Zagodoni, 2016.

DUNKER, Christian; GOSALVES, Rodrigo; ESTEVÃO, Ivan. **Neopentecostalism as a Neoliberal Grammar of Suffering**. Disponível em: <https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/101628/5%20Gonsalves,%20Dunker%20and%20Estevao.pdf?sequence=5>. Acesso em: 12 mar. 2021b.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Boitempo, 2019.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Basic Writings on Politics and Philosophy**. Garden City: Doubleday Anchor Books, 1959.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **The german ideology**. New York: International Publishers, 1970.

EVANGÉLICOS neopentecostais são super-representados na Câmara. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/evangelicos-neopentecostais-sao-super-representados-na-camara>. Acesso em: 07 fev. 2021.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2021.

FERREIRA da SILVA, Denise. **Toward a global idea of race**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2007.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **Jacques Lacan: apropriação e subversão da lingüística**. In: *Ágora* vol.5 no.1 Rio de Janeiro. Jan./Jun. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S1516-14982002000100009. Acesso em: 22 jan. 2021.

FEUERBACH, L. **The essence of Christianity**. New York: HarperTorchbooks, 1957.

FREUD, Sigmund. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. São Paulo: Autêntica, 2020.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FUJIMURA, Makoto. **Art and Faith: A Theology of Making**. New Haven: Yale University Press, 2021.

G1 - Número de evangélicos aumenta 61% em 10 anos, aponta IBGE. Disponível em: <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/06/numero-de-evangelicos-aumenta-61-em-10-anos-aponta-ibge.html>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Garber, Marjorie. **Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety**. London: Routledge, 1992.

HEILMAIR, Alex Florian. **Imagem e imaginação: aproximações entre a ciência da imagem de Hans Belting, a antropologia histórica de Dietmar Kamper e a filosofia budista vajrayana**. 2019. 178 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22402>. Acesso em: 11 dez. 2020.

IGREJA Universal do Reino de Deus. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Universal_do_Reino_de_Deus. Acesso em: 7 fev 2021.

IGREJA Orgânica. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_org%C3%A2nica. Acesso em: 7 mar. 2021.

JEUNESSE ouvrière chrétienne. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeunesse_ouvri%C3%A8re_chr%C3%A9tienne. Acesso em: 21 jan. 2021.

JENKINS, Philip. **A próxima cristandade**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Juventude Operária Católica. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Juventude_Oper%C3%A1ria_Cat%C3%B3lica#cite_note-6. Acesso em: 21 jan. 2020.

KINCHELOE, J.; BERRY, K. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KIVITZ, Ed René. **Quebrando Paradigmas**. São Paulo: Abba Press, 2002.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: companhia das Letras, 2020.

LACAN, Jacques. (1956-1957). **O Seminário de Jacques Lacan, livro 4**: As Relações de Objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LACAN, Jacques. (1975-1976 / 2007). **O Seminário, livro 23, O sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

LIRA, Lilian Conceição da Silva Pessoa de. **Elementos teopedagógicos afrocentrados para superação da violência de gênero contra as mulheres negras**: diálogo com a comunidade-terreiro Ilê À Se Yemojá Omi Olodô e “O acolhimento que alimenta a ancestralidade”. 2014. 244 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2014.

LODDI, Laia; Martins, R. **Bricolagens metodológicas e artísticas na cultura visual**. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 18º. 2009, Salvador, Bahia. Anais [...]. Salvador: ANPAP, 2009. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/laila_loddi.pdf. Acesso em: 1 fev. 2021.

LOURENÇO, Frederico. **Bíblia, volume II**: Novo Testamento: Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LOURENÇO, Frederico. **Bíblia, volume I**: Novo Testamento: os quatro Evangelhos. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LÖWI, Michael. **Marxismo e religião: ópio do povo?** In: A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007.

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. **Raimundo de Oliveira**: um místico entre os modernos. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Cachoeira. Anais [...]. Salvador: EDUFBA, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/neila_dourado_goncalves_maciel.pdf. Acesso em: 19 set 2020.

MAIA NETO, Manoel Nogueira. **"Eu não estou aqui"**: texto-testemunho para psicologias antirracistas. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Psicologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

MAKOKO Fujimura. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Makoto_Fujimura. Acesso em: 20 jan. 2021.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MARX, Karl (1844). **Towards the Critique of Hegel's Philosophy of Right**. In: Feuer, Louis S. (ed.) *Marx and Engels: Basic Writings on Politics and Philosophy*. Londres: Fontana, 1969.

MARASCHIN, Jaci. **A beleza da santidade**: ensaios de liturgia. São Paulo: Aste, 1996.

MARQUES, Pedro Neves. **Viveiros de Castro**: Antropologia e arte. São Paulo: publicado pelo canal Sesc São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bx-W4yqamVg>. Acesso em: 8 dez. 2020.

MARTINS, R. **A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver**. In: OLIVEIRA, M. O; HERNÁNDEZ, F. (Orgs.). *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

MORAES, Fernanda de. **CANDOMBLÉ**: Um Ambiente de Resistência e Luta pelo Liberdade Cidadã e Culto Religioso da População das Mulheres Transexuais e das Travestis. Disponível em: <https://antra-brasil.org/2019/01/29/candomble-um-ambiente-de-resistencia-e-luta-pelo-liberdade-cidada-e-culto-religioso-da-populacao-das-mulheres-transexuais-e-das-travestis/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

MOVIMENTO de Educação de Base. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_de_Educa%C3%A7%C3%A3o_de_Base. Acesso em: 20 jan. 2021.

MUSSKOPF, André Sidnei. **Via(da)gens teológicas**: itinerários para uma teologia queer no Brasil. 2008. 524 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2008.

NEOPENTECOSTALISMO. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Neopentecostalismo>. Acesso em: 29 jan. 2021.

OLSON, Roger. **História da teologia cristã**: 2000 anos de tradição e reformas. São Paulo: Editora Vida, 2001.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PRÉVOST, Bertrand. **Viveiros de Castro**: Antropologia e arte. São Paulo: publicado pelo canal Sesc São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bx-W4yqamVg>. Acesso em: 8 dez. 2020.

PREVOST, Bertrand. **La perspective des images**. Pour un anti-Narcisse esthétique: Homenagem a Viveiros de Castro, outubro de 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/18496755/La_perspective_des_images_Hommage_%C3%A0_Eduardo_Viveiros_de_Castro. Acesso em: 8 dez. 2020.

QUEERMUSEU: o dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso em: 7 Set. 2020.

RODRÍGUEZ OLFENZA, Yná Kabe. **Táticas de resistência**: relatórios da sobrevivência da onça. 2019. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

RON Athey. Disponível em: <https://www.ronathey.org/>. Acesso em: 20 jan. 2021a.

RON Athey. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ron_Athey. Acesso em: 20 jan. 2021b.

RUBIN, Gale. **Thinking sex**: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: C. Vance (ed.) *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984.

SANCHES, Regina Fernandes. **Teologia Latino-americana**: Introdução à História e Método. Regina Fernandes Sanches, 2019.

SANTOS, Vanessa Alves de Lacerda. **Arte e sacralidade**: entre a visão do sensível e o vislumbre do divino. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/vanessa_alves_de_lacerda_santos.pdf. Acesso em: 19 set. 2020.

SILVA, Elizete. **Visões Protestantes Sobre a Escravidão**. In: Revista de Estudos da Religião. No 1 - Ano 3 - 2003. Pós-Graduação em Ciências da Religião - PUC-São Paulo. Disponível em: https://www.pucsp.br/rever/rv1_2003/p_silva.pdf. Acesso em: 12 Mar 2021.

SONDA: um roteiro pelas frotomtagens de Ventura Profana. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1h 22 min). Publicado pelo canal revistaZUM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gh5TcpW44f4>. Acesso em: 7 dez. 2020.

SOBRE - SP-Arte. [S. l.: s. n.] Disponível em: <https://www.sp-arte.com/sobre>. Acesso em: 11 dez. 2020.

SPYER, Juliano. **Povo de Deus**: quem são os evangélicos e por que eles importam. São Paulo: Geração, 2020.

STEDEROTH, Dirk. **Sound, groove, performance**: categorias de realização estético-musical para caracterizar a música popular. In: Música, filosofia e formação cultural: ensaios. Org. Raimundo Rajobac, Luiz Carlos Bombassaro. Caxias do Sul, RS: Educs, 2017.

TEIXEIRA, Wallace Batista. **Meu caminho é de pedra como posso sonhar**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

TMM annual report 2016. 16 jun 2020. Disponível em: <https://transrespect.org/wp-content/uploads/2016/11/TvT-PS-Vol14-2016.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2021.

TORRES, Camilo. **Cristianismo e Revolução**. São Paulo: Global, 1981.

TRAQUEJOS pentecostais para matar o senhor - Ventura Profana y podersedesligado - LIVE - YouTube. Jul 31, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/QkgCj5Yts-0?t=2530>. Acesso em: 24 jan. 2021.

TRAVESTI baiana Ventura Profana lança disco para 'evangelizar' ouvintes - Jornal CORREIO | Notícias e opiniões que a Bahia quer saber. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/travesti-baiana-ventura-profana-lanca-disco-para-evangelizar-ouvintes/>. Acesso em: 7 fev. 2021.

VENTURA Profana - Instituto Moreira Salles. Programa Convida: Sonda. Publicado em: 16 jun. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/ventura-profana/>. Acesso em: 7 fev. 2021a.

VENTURA Profana | Identidades Marginais. Disponível em: <https://www.identidadesmarginais.com/ventura-profana>. Acesso em: 25 fev. 2021b.

VENTURA Profana: *Enfant des entrailles mystérieuses de la mère Bahia (Brésil)* ~ Friction Magazine. Disponível em: <https://friction-magazine.fr/ventura-profana-enfant-des-entrailles-mysterieuses-de-la-mere-bahia-bresil/> Acesso em: 7 dez. 2020.

VERAS, Eduardo. **Entre ver e enunciar** – O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

VERGER, P. F. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O pensamento indígena amazônico - Youtube. 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E7IOjgpqI9Y&t=2429s&ab_channel=Ciencia19hIFSC%2FUSP. Acesso em: 20 jan. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O Nativo Relativo**. In: Mana vol.8 no.1. Rio de Janeiro. Abr. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005. Acesso em: 20 jan. 2021.

WERE You There. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Were_You_There. Acesso em: 22 jan. 2021.

WINNERS Religion and the Arts Award. Disponível em: <https://www.aarweb.org/AARMBR/About-AAR-/Award-Programs-/Awards/Winners-Religion-and-the-Arts-Award.aspx>. Acesso em: 20 jan. 2021.