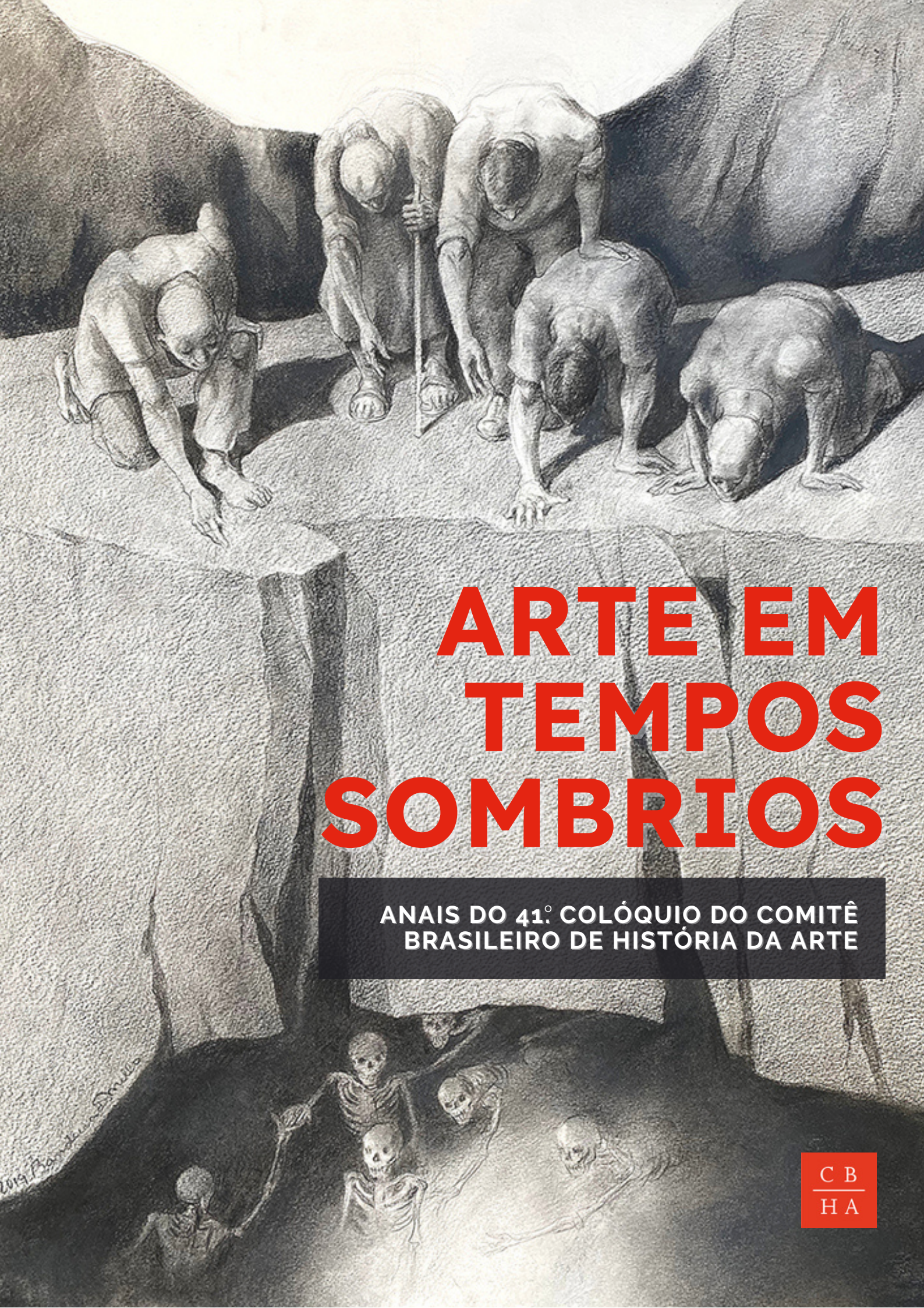




ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios**Comissão Organizadora**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21x37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

"Foda-se a sua Crença": ativismo travesti e discursos de ódio

Manoel Cheles da Silva, Centro Federal de Ed. Tecnológica Celso Suckow da Fonseca
<https://orcid.org/0000-0001-8075-0765>
manoel.silva@aluno.cefet-rj.br

Resumo

Há uma correlação do Demônio com os "desviantes" nos espaços religiosos neopentecostais; trava-se uma guerra discursiva contra o Diabo em defesa de Deus. Essa disputa reverbera na comunidade LGBT através de ativismos que confrontam a cis-heteronorma. O mal, sobretudo dentro desses espaços, recai sobre o feminino e a negritude, que são correlacionados ao pecado. Na performance "Diaba", a artista Urias incorpora vários elementos ligados a representação da Pomba-Gira, como uma forma de se afirmar travesti perante a sociedade, se percebendo no território do mal e usando disso para confrontar discursos sexistas, classistas e racistas. Concluímos que a obra é detentora de potencial de enfatizar as precarizações a que as travestis estão sujeitas. Diaba é uma resposta atijadora aos discursos de violência religiosa: "Sua permissão, nunca fez diferença/ Com toda educação/ Foda-se sua crença".

Palavras-chave: Ativismo. Diaba. Urias. Discurso LGBT. Travestis na Arte.

Abstract

There has been a correlation of the Devil with the "deviants" in Neo-Pentecostal religious spaces; a discursive war is waged against the Devil in defense of God. This dispute reverberates in the LGBT community through activisms that confront the cis-heteronorm. Evil falls upon the feminine and blackness, which are correlated to sin. In the performance "Diaba", the artist Urias embodies elements tied to the representation of the Pomba-Gira, affirming herself as a transvestite in front of society, perceiving her presence in the territory of the devil and using this to confront sexist, classist and racist discourses. In conclusion, the piece has the potential to emphasize the precariousness to which transvestites are subjected. Diaba is a compelling answer to discourses of religious violence: "Your permission, has never made a difference/ With all manners/ Fuck your creed".

Keywords: Activism. Diaba. LGBT Discourse. Transvestites in Art. Religious Violence.

"A bicha resiste. O gay se ajusta"
(OLIVEIRA, 2017)

Introdução

Através de mitos, como os da criação, se estipularam parâmetros de quem deve ser vigiado e punido, para resguardo da integridade da sociedade. A mulher, em especial, assumiu o papel daquela que é o fruto de todo o mal por ser influenciável pelas forças malignas. Mais incisivamente, o culto da figura da mulher como divina se dá apenas em função da sua valiosa pureza virginal e subserviência, enquanto mediadora de divindades masculinas intercedendo por aqueles que temem a vida após a morte.

Desprovidas do prazer e encarando a sua sexualidade como apenas uma ferramenta de reprodução através do pecado, a mulher tem as suas relações mediadas ao bel prazer do homem, cabendo a si apenas aquilo que for incumbido pela autoridade masculina (pai; marido; filho). Dentro desse cenário, a homossexualidade e a transgenereidade assumem um papel de renegação àquilo que é um dom divino (ser homem, na sociedade e na cama), visto que homossexualidade e transgenereidade de uma "humano fêmea" nem era vista como possível, pois seu corpo era entendido como o de "um homem incompleto" (BEAUVOIR, 2009).

Compreendendo que os maiores movimentos de reafirmação da identidade LGBT surgiram dentro de contextos periféricos, podemos julgar ainda que a culminação deles se deu, em especial, por parte daqueles que mais se assemelhavam com o que a sociedade despreza/teme: o feminino. Sob liderança de lésbicas, travestis e drags queen; os movimentos LGBTs se encaixam para a sociedade tradicional no lugar do "outro" que almeja por privilégios (NATIVIDADE; OLIVEIRA, 2009).

Dentre determinações onde as ferramentas de luta se constroem a partir do ativismo combativo e da arte de periferia, é remontado algo que reconhecemos por ativismo, isto é, uma confluência dos princípios da arte e do ativismo onde um se dá através da execução do outro. O ativismo, assim, não é apenas a "arte pela arte", mas um conjunto de significados que se apropriam de estereótipos e parâmetros fluidos para afetar diretamente o interlocutor que ocupa o espaço de soberania na sociedade (COLLING, 2019).

Em vista disso, compreendendo que, no caso dos LGBTs, seu algoz é um grupo enorme e fundamentalista que se denomina como conhecedor de toda a verdade e detentor de poder soberano; o ativismo LGBT tende a provocar e conscientizar os integrantes do grupo que os reprime, os agride e os mata (MOURÃO, 2015). Se dotando de signos do que pode, ou não, ser visto como divino ou diabólico, os LGBTs artistas assumem as significações que lhes são imputadas, dotando-se de discursos onde o divino e o profano confluem em um corpo que é criado por Deus e comandado pelo Diabo.

Percebendo que o bem e o mal, portanto, se caracterizam a partir de resoluções estritamente discursivas, usamos no decorrer deste artigo da metodologia de análise do discurso, dentro de um viés que o considera como parte integrante de artes e ativismos - a partir das suas localizações dentro de espaços temporais. Isto é, nossa análise permeia narrativas discursivas que são explicitadas, também, pelo modo como artistas lidam com a figura do mal, em períodos pontuais da história, bem como, a anulação de determinados "rostos" que são compreendidos dentro desta seara maligna.

Partindo da literatura de Michel Foucault (1999), podemos considerar que os discursos que se propõe como tipificadores do mal na humanidade (dentro de uma consideração estritamente cristã) se alteraram de acordo com as tecnologias e questões políticas de cada intervalo de tempo. A partir dessa descontinuidade do discurso religioso, proposto pelo autor, podemos compreender que o discurso não algo contínuo e consciente, e que as trajetórias discursivas se articulam com os trabalhos de historiadores, por serem perpassadas por "regularidade, acaso, descontinuidade, dependência, transformação" (ibidem, p.16-17). Assim, é possível que compreenda para além daquilo que está explícito, reconhecendo os interditos presentes nas artes e nos ativismos. Sobre o campo do entendimento dos discursos que se relacionam com as sexualidades dos indivíduos, Foucault considera, ainda, que: "estamos muito longe de ter constituído um discurso unitário e regular sobre a sexualidade; talvez nunca consigamos atingir isso e talvez não seja nessa direção que nos dirigimos" (1999, p.18).

Nossa proposta perpassa o entendimento, inclusive, de como determinados discursos objetivam a anulação de seus concorrentes, ao contrário da assimilação. Tal consideração se faz digna de julgamento ao considerarmos que, sobretudo no discurso autoritário religioso, pretende-se anular a possibilidade de fala do "outro", do Diabo, pois o "Verbo" é uma dádiva divina. Assim, estando o outro "anulado" dentro de normativas discursivas, sua linguagem será vitimada da mesma forma, "uma vez que esta não pode sobreviver fora da condição do discurso" (BUTLER, 2011, p.10). Por conseguinte, dentro da perspectiva de Butler (2011), aquele que é desapropriado do seu discurso perde também o seu "rosto" sendo alguém cuja indução da morte não apresenta quaisquer impeditivos sociais e morais.

Demonizando a existência do "outro" em sociedade se constroem imagéticas que possibilitam que sua dor seja vista como algo desejável para o bem, a identificação com tais indivíduos se não se consuma interna ou externamente à imagem, "mas através da própria moldura que contém a imagem". Este mecanismo demonizador, se faz simultaneamente com a desumanização de um determinado grupo de indivíduos. Dentro desta narrativa, como explicita Butler (2011), a percepção de perda se esvai, o "outro" é visto não mais como inimigo, pois a identificação com aquele rosto não é mais possível; ele é uma Besta exterminável. A imagem do "outro" é moldada, estereotipada e tipificada como aquela a ser destruída, assim, visualizar a morte desses como perda, é algo que se perdeu na própria constituição das suas existências.

Consideramos, a partir de Butler (2011) e Arendt (2013), que o assujeitado dentro dos processos de dominação, neste caso os LGBTs, se posiciona como aquele que reconhece os seus direitos e se conforma com eles, não antecipando quaisquer tipos de represálias que possam advir do controle repressor. Neste quesito, usamos da análise do discurso para explicitar que Urias não se encaixa dentro de uma categoria de assujeitamento, pois, como aferimos, seu ativismo parte de prospectos onde é necessário se posicionar contra o repressor, antes que ele lhe despossua deste poder.

O diabo, a arte e a sociedade

Apesar da base do cristianismo ser as gênesis da humanidade entendido como a "imagem e semelhança do Criador", o corpo desta humanidade acaba sendo sujeito às perversidades que o divino não possui. Detentor de uma singularidade dentre uma trindade santa (Pai, Filho e Espírito Santo), o Deus do Cristianismo não está sujeito às tentações do plano terreno, Ele não é matéria. A partir desse ponto Lloret (1993) propõe que, em realidade, o homem de matéria, tal qual o demônio, é suscetível a uma influência da racionalidade sobre a espiritualidade, coisa que o delega um fator entrópico que o conecta à desordem.

A arte (centro-europeia) nesse espaço-tempo, enquanto uma ferramenta de doutrinação, passa a ser também controlada pelas normativas do catolicismo, assim, a construção do mal acaba perpassando por aquilo que desagrada ou ameaça a soberania do cristianismo. Como apresenta Coelho (2015, p.22), "o demoníaco seria a figura arquetípica dos inimigos que trazem o caos e as trevas".

Sem apenas nos atermos àquilo que é simbolizado pelo diabo, devemos ressaltar que a figura poderosa que põe em risco doutrinas, preceitos e vidas; lasciva-se em prol de um perduro daquilo que a Igreja propõe, ele deixa de ser um coadjuvante, para ser um antagonista dentro de uma disputa entre bem e mal. Isto pois, "Deus tem necessidade ontológica do Diabo" (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012, p.14).

Para além de um controle, o Diabo dentro do cristianismo, exerce o papel de contraponto, ele se situa no lugar do "outro", do inimigo, daquilo que ameaça a soberania da Igreja, do Reino e/ou do Estado (LLORET, 1993). A partir dessa visão maniqueísta de "nós e eles", tudo aquilo que irrompe a "imagem e semelhança" divina é endiabrado, ou seja, o corpo preto, o feminino, o indígena, o estrangeiro e o transviado, são alocados no lugar inferior e inimigo da ordem divina.

Nessa representação do outro, a arte se apresenta como uma possibilidade de visualização do perigo que essa força sobrenatural detém. Segundo Magalhães e Brandão (2012, p.5) para além de criadora de novos arquétipos de bem e mal, a arte cumpria papel inequívoco mantenedora da "pedagogia do medo", instituída pela Igreja.

Diferentemente da figura pura que se atribui à Deus (branco, homem, olhos claros, loiro, europeu), o Diabo ora é mulher, ora é negro, ora é monstro, ora é um bebê europeu enquanto anticristo. O que o demônio detém é, em suma, a possibilidade de ser qualquer um, de ser aquele que, dentro da narrativa judaico-cristã, foi renegado por contrariar todo o que lhe foi dado, que não acatou as ordens do Supremo, e foi condenado às trevas por isso (LLORET, 1993). O Diabo é o espelho da figura humana: avarenta, gulosa, vaidosa, invejosa, luxuriosa, gananciosa e preguiçosa; e que apesar de temer as trevas, às enfrenta todos os dias, garantindo a manutenção de um Estado/Reinado e um Clero/Congregação que se alimenta de seu sangue, enquanto expõe todas as deficiências de uma existência fadada ao pecado (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012).

Dentro do protestantismo, crer-se-ia na magnitude de Deus sobre o mal, o demônio acabou sendo considerado como um caso já vencido, logo não capaz de influenciar nas questões espirituais dos fiéis. No entanto, dentro do pentecostalismo e do neopentecostalismo, a figura do Diabo permaneceu viva e influente. Isto é, Instituições como a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) continuaram a temer e a construir um temor ao mal no âmago de seus fiéis, usando para tal não da arte, mas de encenações que usam de questões psicológicas para mostrar o poder do pastor sobre o Diabo (DIAS, 2019).

O Diabo dentro da IURD, de forma incoerente, atua com uma figura símbolo de repressão. Ele não tem uma face, não se transfigura e não está em luta contra o cristianismo; na realidade, seu foco é no individual e não no todo. A ação individual do demônio acaba colocando pessoas em castas, onde umas são mais suscetíveis que outras, e algumas têm o poder de expulsar o mal de um corpo (DIAS, 2019). O viés doutrinário empreendido pela IURD, não é artístico - ou pelo menos não se afirma como tal -, pois o demônio é convidado ao diálogo, a realizar novamente o papel que tivera na Idade Média, onde era, tão somente, um adereço no contexto teatral (COELHO, 2015). Tal assimilação, gera que ainda no século XXI, atribuamos ao Diabo a mesmice de uma posição mitológica maligna que se sustenta em contraposição a manutenção de uma elite dominante que representa o bem.

A figura do demônio carrega consigo fatores históricos e teológicos que o possibilitam adquirir novos significados com o tempo. Na arte, no entanto, o destaque ao grotesco e polêmico possibilita que não haja idealizações acerca do que é o diabo, sua transfiguração não é a imagem e semelhança de ninguém - simultaneamente que era a imagem e semelhança direta do ser humano falho, mundano e vil (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012).

Dentro do contexto do neopentecostalismo, figuras "demoníacas" retiradas do contexto sobretudo das religiões de matriz africana, sobretudo as Pombas-Gira que são compreendidas como as principais responsáveis pelos "homossexualismos" e "lesbianismos", algo que explicita uma noção de que "estariam ligados de alguma forma o feminino e o demoníaco" (DIAS, 2019, p. 14).

Tendo a homossexualidade feminina se transformado em uma falácia, no contexto da sociedade - visto que se vê a mulher como só realizável sexualmente se

em contato com o pênis (PRECIADO, 2014) -, a homossexualidade masculina foi encarada a partir de uma corrupção gerada pelo demônio feminino, ou seja, por partilhar da feminilidade com a mulher, o homossexual afeminado, se torna passível ao ataque demoníaco (DIAS, 2019).

A partir dessas ponderações, queremos estratificar que o nosso objetivo não é, tão somente, o de compreender o processo de demonização das relações homossexuais, pois, como ponderam Souza e Cabral (2010), houvera um período medievo que a homossexualidade era bem quista mesmo pelo catolicismo, assim, o demoníaco não se aloja em relações sexuais, puro e simplesmente. Isto é, o que leva a demonização da figura da bicha é a sua proximidade com o feminino, este sim, o demônio. Afirmamos isto, pois, na contemporaneidade somos confrontados com casos de pastores e padres, que têm relações homossexuais, sob conhecimento da igreja ou congregação, mas que só são punidos quando tais casos vêm à mídia¹ (MARTEL, 2019). O problema, portanto, não se aloja na homossexualidade, mas sim naquelas bichas que a (re)afirmam com seus corpos e trejeitos femininos cotidianamente (OLIVEIRA, 2017).

Segundo Megg Rayara Gomes de Oliveira (2017, p.131), pensar na feminilização de um corpo masculino oportuniza que se repense o que é normal, logo, a forma como se dá o "controle das sexualidades, dos corpos, dos comportamentos e dos pensamentos". Assim, mais que agir em um âmbito de funções sexuais, o aspecto feminino num corpo que foi designado com masculino carrega o potencial de alterar todo um status quo que perdura há séculos. A bicha se torna um traidor dos signos que constituem o macho, se apresentando para o todo sem virilidade e de forma delicada, algo que é associado a figura da mulher (DIAS, 2019). Essa concomitância de gêneros no corpo da bicha provoca no homem heterossexual sexista "a ansiedade masculina e despertam o medo de que o feminino do outro pudesse estar nele próprio" (OLIVEIRA, 2017, p.106).

Dentro de um viés artístico, essas normativas são usadas, em suma, de uma forma parodística, através da literatura, do cinema e do teatro. Isto é, brinca-se com aquilo que é disseminado pelos "representantes de Deus"; o Diabo e Deus são antropomorfizados e colocados em um cotidiano humano, com emoções, dores e prazeres. Dentro dessa narrativa, a arte se manifesta, não de modo parodístico, mas sim confrontando essas normativas de forma combativa e incisiva. Em vista disso, podemos assumir, inclusive, que a arte deixa de ser "somente arte", pois se assume todo um novo campo de enfrentamento que pode ser compartilhado dentro daquilo que reconhecemos por ativismo. Assim, introduzimos o conceito de artivismo, que em uma explicação sucinta pode ser entendido como uma integração dos conceitos de arte e ativismo, onde a primeira se dota de uma normativa direta que a incube de ter um objetivo claro e específico, partindo de um grupo oprimido contra o opressor (MESQUITA 2008; COLLING, 2019; MOURÃO, 2015).

¹ <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/pastor-car-police-naked-man-counselling-bound-george-nelson-gregory-homestead-pennsylvania-a8210561.html>

Como um exemplo claro desse enfrentamento artista contra um sistema opressor-religioso que usa da demonização de existências como ferramenta de controle de fiéis e manutenção de uma ordem conveniente, trazemos neste *paper*, uma análise de discurso acerca da obra performática digital de Urias, intitulada "Diaba".

Urias: a personificação da bicha diaba

Se apresentando enquanto o "oitavo pecado capital", Urias se materializa em sua performance artista, "Diaba", usando de artifícios visuais que colocam o seu corpo como central dentro da narrativa. O corpo trans, tratado como "o outro" (OLIVEIRA, 2017) se dota de uma sexualidade evidente. As correntes que se moldam em um maiô, formam sua primeira indumentária, esta que não se mantém no campo da sexualidade unicamente, remetendo a uma armadura medieval (a cota de malha). Explicitando através disso que aquela é a sua veste de guerra, tal como a de um sem-número de mulheres que têm unicamente na prostituição um meio de subsistência.

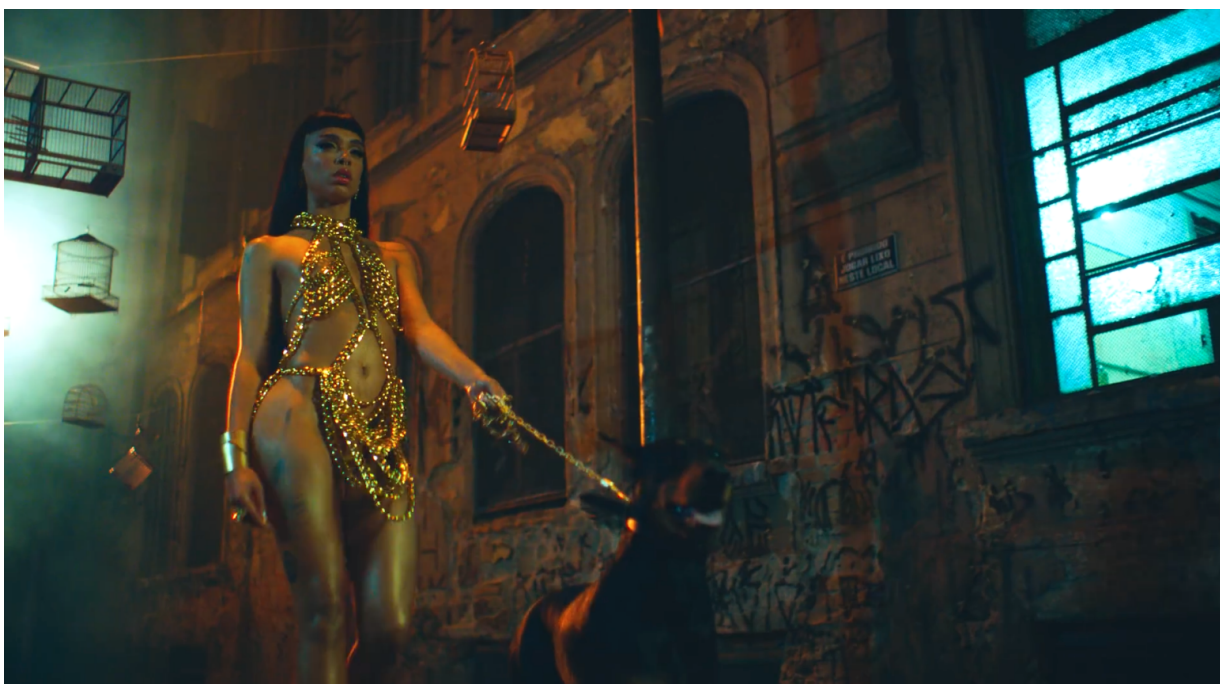


Figura 1. Pablo Urias, Diaba, 2019. Fragmento de obra audiovisual (ato 1). YouTube. Daniel Belinky. https://youtu.be/_r83_ualtPM.

Ponderando que sempre foi vista como uma má pessoa, Urias dá segmento a sua performance artista, se pondo como "o pilar principal da família", formação discursiva que pode ser compreendida a partir do entendimento predecessor que tanto o medo, quando o desejo pelo corpo negro trans interferem na dita família tradicional brasileira. Isto pois, há discursos que colocam o corpo negro trans no

lugar de perigo - daquela travesti que bate, enfrenta e desvirtua um sujeito "de bem". No entanto, há também sobre este mesmo corpo, uma sobreposição de exotismos que geram desejos profanos e satisfações, que não cabem dentro do casamento cis-heterocentrado, visto que o sexo deve ter a reprodução como único fim.

Usando como marcação de mudança de cena e enredo, Urias faz uso em sua performance de um sample de Jim Jones²: "Somebody's gonna have to tell the truth and I'm gonna tell it". Essa "verdade" que Urias se propõe a dizer está diretamente relacionada a desconstrução de estigmas e estereótipos sobre a sua comunidade, é uma realidade relativa ao local sub-humano, o qual é determinado a esses indivíduos, algo que se justifica pelo medo da perda de privilégios cis-heterossexuais, e se anula no desejo por esses corpos que se alojam dentro de um campo do exotismo.

Urias, durante a sua performance ativista digital se loca em um território físico: um pequeno bar no bairro de Santa Ifigênia (São Paulo), neste ela intervém, através da sua performance de maneiras sobrenaturais: ilustradas por curtos-circuitos na iluminação elétrica do estabelecimento e pelo início de uma coreografia que apresenta um desejo simultâneo ao ódio pela artista. Dentro dessa narrativa de conflitos corpo a corpo, a performance coloca Urias em um posto de soberana daquele espaço, ela é o objeto de repulsa, desejo e disputa.

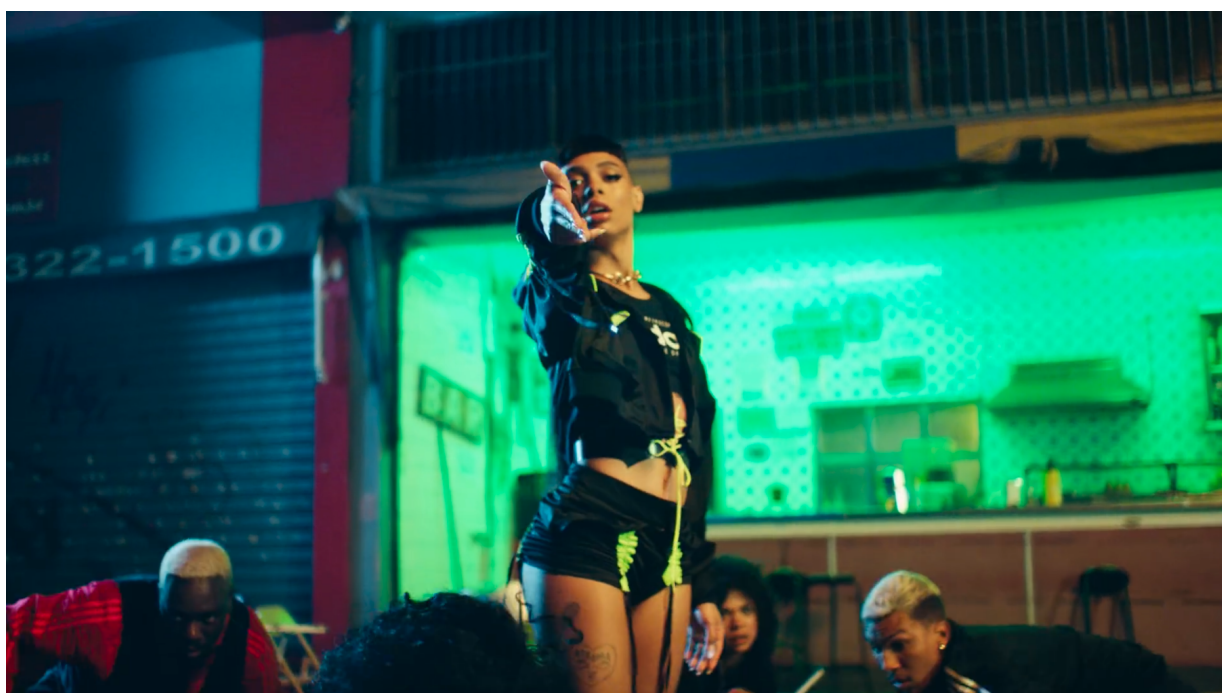


Figura 2. Pablo Urias, Diaba, 2019. Fragmento de obra audiovisual (ato 2). YouTube. Daniel Belinky. https://youtu.be/_r83_ualtPM.

² James Warren Jones - Jim Jones - (1931-1978), foi um pregador cristão, ativista contra a segregação racial, fundador e líder da seita Templo dos Povos. Se tornou famoso pelo suicídio/assassinato em massa em novembro de 1978 de 918 dos seus membros em Jonestown, Guiana.

Neste segundo ato, Urias se dota de artifícios indumentários formados por um vestido preto transparente que evidencia sua lingerie, muitos adereços dourados e um sapato que a posiciona em um espaço de liderança. O modelo do sapato é o "Miuccia Prada's cult flame - 2018", um modelo originalmente lançado em 2012, mas que foi revisitado na coleção de outono/inverno da Prada em 2018, este faz referência à "masculinidade" dos carros de corrida da década de 1950³. Urias naquele espaço-tempo é a Miranda Priestly, de "The Devil Wears Prada", que todos odeiam, mas desejam seu corpo, sua resiliência e sua sabedoria.

Como marco do início de um terceiro ato, é introduzido na performance o trigésimo segundo versículo do oitavo capítulo do Livro de João, na Bíblia em inglês: "you gotta know the truth, cause the truth will set you free". Trabalhando novamente com o conceito de "verdade", Urias se (re)apresenta como alguém que esteve sempre nas trevas, que a ocupação daqueles espaços pelas suas semelhantes não é algo novo e que não precisam do consentimento de ninguém para ocupar aquele espaço, pois como nunca foram amparadas pela sociedade tradicional (PELÚCIO, 2009), esta não se faz mais necessária.

Para além disso, Urias deixa claro seu posicionamento quanto a demonização de sua existência, da condenação de seus atos baseando-se em princípios bíblicos: "com toda educação, foda-se sua crença". Marcando, assim, que os simbolismos trazidos em seu ativismo performático, são uma bricolagem de estereótipos, signos e próteses, que ao serem atribuídos ao seu corpo à reduzem e demonizam dentro do convívio social diurno.

Encerrando a performance, somos apresentados a uma estética nova dentro do clipe, esta que foge do teor explicitamente sexual, para algo mais urbano. Urias, a partir disto, não se apresenta mais como a Diaba que afeta as normas, mas sim enquanto uma liderança para a comunidade LGBT e negra. A coreografia-ritual final, idealizada por Flávio Verne, consiste em uma mistura de elementos do estilo de dança de rua com o semba angolano contemporâneo. Essa decisão coreográfica incide sobre uma colocação reiterada daquilo que é visto como diabólico: como, por exemplo, as raízes africanas do povo brasileiro.

³SALESSY, Héloïse. Trend alert: Prada signe le retour de ses sandales à flammes. Vogue França - publicado em: 23 de fevereiro de 2018.



Figura 3. Pablo Urias, *Diaba*, 2019. Fragmento de obra audiovisual (ato 3). YouTube. Daniel Belinky. https://youtu.be/_r83_ualtpM.

Urias, no centro do círculo, se introduz enquanto uma entidade de liderança, afirmando: "tô pronta pra briga". Em vista deste enfrentamento ativo, podemos julgar a performance como artista de propósito instigador, Urias não pretende apenas se colocar como uma figura representativa, mas também motivar toda uma classe vítima de opressão sócio-estatal. Seu corpo dentro da coreografia se mostra como avesso ao erudito; ela é, ali, parte do subúrbio, da etnia negra, da identidade travesti.

Conclusão

O presente *paper* é uma produção ligada ao Grupo de Pesquisa "Estudos integrados em Turismo e Humanidades" (CNPq), que tem como uma de suas linhas principais o "Turismo e os Estudos Críticos da Imagem e do Discurso". Esta que pretende uma compreensão para além da "arte pela arte".

Em nossa pesquisa, foi percebido a arte de Urias é ativista e guarda consigo um poderio de combate contra o sistema cis-heteronormativo patriarcal. Poderíamos definir de inúmeras maneiras, a sua performance, para traçar um ponto de "sucesso", no entanto, destacamos aqui que enquanto uma performance artista, seu sucesso, em linhas gerais, se deu pela sua afetação dentro de espaços religiosos (MOURÃO, 2015). Afirmamos isso, pois é perceptível que quando se faz uso dos meios de comunicação digital para compartilhar conteúdos artistas há uma tendência que os algoritmos das plataformas, acabem enviesando o conteúdo para um público que já está familiarizado com esta arte ativista (RHUKUZAGE,

2021). Isto é, dentro desses espaços onde somos expostos àquilo que é criado a partir de nossas preferências/históricos de navegação, é pouco provável que tenhamos contato com uma arte que se distingue das nossas preferências (idem). Assim, partindo do pressuposto que cristãos fundamentalistas não tendem a visualizar conteúdos que contradizem os seus ideais, a performance de Urias chegar nesses espaços e ser vista como ameaça é sinal de que sua proposta foi cumprida.

Referências

- AMARAL, Flávio. Urias, música Diaba, respeite, respeite o diabo e os LGBTQIA+. YouTube. Postado em: 21 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/GQ74VxZys5Q>>. Acesso em 13 de março de 2021.
- ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- BARROS, Mariana Leal de. BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de "mulher"? n.62. p. 126-145. Brasil, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2015.
- BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Tradução de Sérgio Milliet. 2.ed. - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009. ISBN 978-85-209-3913-0
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. Vida precária. In: Dossiê Diferenças e (Des)Igualdades. n.1. p.13-33. Bahia, Contemporânea, 2011. ISSN: 2236-532X.
- COELHO, Gabriela Bento. A Estética Demoníaca e do Entrelugar nas Obras de Farnese de Andrade e em A Passagem Tensa dos Corpos, de Carlos de Brito e Mello. Dissertação de Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária. Goiânia, PUC, 2015.
- COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena ativista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. Ativismo das dissidências sexuais e de gênero. Leandro Colling, organizador. Salvador: EDUFBA, 2019.
- DIAS, Júlio César Tavares. O Demoníaco, o Feminino, o Homossexual. n.21. Juiz de Fora, Revista Diálogos, 2019.
- GOMBRICH, Ernst Hans. A História da arte. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015.
- GRECO, Dirceu B. A epidemia da Aids: impacto social, científico, econômico e perspectivas. Estudos Avançados. Vol. 22. USP, São Paulo, 2008.
- FORSYTH, Donelson. Making Moral Judgments: psychological perspectives on morality, ethics, and decision-making. 1.ed. Nova York, Routledge, 2020. ISBN: 978-0-429-35262-1.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. L'Ordre du discours, Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Éditions Gallimard, Paris, 1971. Tradução de: CORDEIRO, Edmundo. BENTO, António. São Paulo, Ciberfil, 2002.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A vontade de saber. Tradução de ALBUQUERQUE, Maria Thereza da Costa, ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon. 13ª edição. Edições Graal, São Paulo, 1999.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. A invenção da "ideologia de gênero": a emergência de um cenário político-discursivo e a elaboração de uma retórica reacionária antigênero. Revista Psicologia Política, São Paulo, 2018.

LLORET, Isabél Méndez. El Démon: la inteligencia en el mundo. vol.15. n.2. Barcelona, Faventia, 1993.

MACEDO, Edir. Estudo do Apocalipse. vol.1. Rio de Janeiro, Editora Universal, 2000.

MAGALHÃES, ACM. BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. O demoníaco na literatura [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 277-290. ISBN 978-85-7879-188-9.

MESQUITA, André Luiz. Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação de Mestrado em História Social. São Paulo, USP, 2008.

MOURÃO, Rui. Performances Artistas: incorporação de uma estética de dissensão numa ética de resistência. Cadernos de Arte e Antropologia, vol. 4, n.2. p.53-69. 2015.

NATIVIDADE, Marcelo. OLIVEIRA, Leandro de. Sexualidades ameaçadoras: religião e homofobia(s) em discursos evangélicos conservadores. p.121-161. In: Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana. n.2. Rio de Janeiro, UERJ, 2021. ISSN 1984-6487.

NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte. 4.ed. São Paulo, Editora Ática, 1999.

OLIVEIRA, Megg Raynara Gomes de. O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. Tese (Doutorado em Educação). Curitiba, UFPR, 2017.

PELÚCIO, Larissa. Abjeção e Desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2009. ISBN 978-85-7419-990-0.

PRECIADO, Paul Beatriz. Testo yonqui. Espanha, Espasa Libros, 2014. ISBN 978-84-670-4228-3.

RHUKUZAGE. Serge Katembera. Mobilização e Cidadania: o ciberativismo na África fancófona. Tese de Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, UFPB, 2021.

SANTOS, Ana Rita Rodrigues dos. O Preconceito nas Relações Sociais Entre Homossexuais e Heterossexuais: uma análise documental. Monografia. Belo Horizonte, UFMG, 2015.

SOUZA, Nicodemos Felipe de. CABRAL, Darwin de Andrade. Fragmentos, Imagens e Ideologias da Sexualidade Gay: uma história da homossexualidade no ocidente cristianizado.

UNICAP, IV Colóquio de História: Abordagens Interdisciplinares sobre História da Sexualidade de 16 a 19 de novembro de 2010.

Como citar:

CHELES DA SILVA, Manoel. "Foda-se a sua Crença": Artivismo Travesti e Discursos de Ódio. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 121-133, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.010>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>