DOI 10.48006/978-85-495-0936-9-7

# CAPÍTULO 7

## Da urgência da Arte Travesti: *rexistências* entre tradições e contradições

*Iêda Figueiró de Oliveira*
*Glauco B. Ferreira*

Neste capítulo, narram-se os processos de produção e os bastidores de *Pirenopolynda*, um filme protagonizado, coescrito e codirigido pela artista Tita Maravilha,[1] em colabo-

1. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2018), Tita Maravilha é *performer*, cantora, dançarina e *drag queen*. Vive atualmente em Portugal, trabalhando com a artista Cigarra no projeto "Trypas-Corassão". Trabalhos de Tita Maravilha estão disponíveis em: a) https://www.instagram.com/tita.maravilha; b) https://www.instagram.com/trypas_corassao; c) https://is.gd/K1uJuF; d) https://is.gd/IOeBOO. Acesso em: 18 jul. 2021.

ração com Bruno Victor[2] e Izzy Vitório,[3] em torno da Festa do Divino Espírito Santo, uma tradicional manifestação popular e religiosa realizada há mais de duzentos anos na cidade de Pirenópolis, no interior do estado brasileiro de Goiás. São abordados aqui as disputas e conflitos surgidos ao longo dos bastidores de produção do filme, tocando nas narrativas contraditórias entre diferentes agentes sociais sobre quem podia ou não se associar ou se considerar como parte da festa realizada na cidade, reconhecida e registrada desde 2010 como patrimônio cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).[4]

Esses conflitos se acirraram em torno do fato de que Tita Maravilha é pirenopolina, nascida em Pirenópolis, artista e travesti que buscava explorar naquele trabalho audiovisual a sua relação pessoal com a festa, em sua cidade natal, em suas relações familiares e afetivas. Tendo em conta que parte de sua equipe de produção também era constituída por outras artistas travestis, como Iêda Figueiró de Oliveira, uma das autoras deste capítulo, buscamos aqui desenvolver algumas noções em torno do que denominamos e identifica-

2. Cineasta formado em Audiovisual pela Universidade de Brasília. Dirigiu e roteirizou, em parceria com Marcus Azevedo, o curta *Afronte* (2017), premiado em festivais nacionais. Seus trabalhos estão disponíveis em: a) http://linktr.ee/brunovctor e b) https://is.gd/QRxPNz. Acesso em: 18 jul. 2021.

3. Com formação em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília e em Realização em Audiovisual pela Escola Pública Vila das Artes de Fortaleza.

4. Registro patrimonial certificado através do processo nº 01450.000715/2010-15 e detalhado em recente Dossiê Interpretativo do mesmo órgão governamental (Brasil, 2017).

mos como uma urgência da Arte Travesti. Importante notar que este capítulo foi elaborado através da colaboração entre Iêda Figueiró de Oliveira, antropóloga e artista integrante da equipe de produção do filme, e Glauco B. Ferreira, antropólogo e professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás.

Essa interlocução se desenvolveu através da relação de orientação na pesquisa de mestrado[5] em Antropologia Social, que Iêda desenvolveu ao longo de dois anos e meio, e em conversações mais recentes entre nós, que se sucederam no primeiro semestre de 2021, após a defesa da dissertação. Iêda, que é também conhecida através de seu projeto artístico e musical como Figueira Infinita,[6] abordou no mestrado suas trajetórias artística, acadêmica e espiritual enquanto travesti, celebrando e teorizando, em seus encontros com outras travestis artistas e criadoras, a formação de coletivos e comunidades no tecer de epistemologias encantadas de vida a partir da arte.

5. Em partes, este capítulo tem sua origem em reflexões realizadas na dissertação de mestrado intitulada *Do íntimo ao coletivo: Figueira Infinita em busca da plenitude ontológica*, de Iêda Figueiró de Oliveira, defendida em março de 2021, no Mestrado da Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. Outros trechos se tratam de novas contribuições nossas, que apresentamos aos/às leitores/as a partir de outras elaborações e reflexões realizadas em nossa interlocução ao longo da escrita conjunta.

6. Trabalhos visuais e sonoros de Figueira Infinita estão disponíveis em: a) https://www.instagram.com/iedaoriginal; b) https://is.gd/AQ7a7r; c) https://is.gd/f0XTYv. Acesso em: 11 jul. 2021.

Ao longo do texto, o/a leitor/a perceberá que se alternam estilos distintos de narrativa, ora em primeira pessoa, ora em dimensão mais descritiva, coletiva e etnográfica e em alguns pontos buscando amarrar e relacionar as dimensões sociais descritas com aspectos teóricos possíveis em nossas análises. Em trechos do texto, sou eu, Iêda, que escrevo em primeira pessoa, a partir de minhas experiências como travesti, como artista e musicista, enquanto participante da equipe que produziu o filme e, finalmente, também como antropóloga, refletindo sobre estas experiências em campo, em minha percepção muito próxima das situações vivenciadas, daquilo que transcorreu, que rememoro e narramos aqui. Em outras passagens, sou eu, Glauco, que opto por dar um passo atrás, habitando os "bastidores" dessa representação etnográfica, inserindo-me na narrativa e articulando-me com Iêda, em nosso diálogo e reflexão compartilhada, no que é possível e em certos limites evidentes, a partir das minhas próprias posicionalidades, como pessoa cisgênero e homossexual, parte que sou do espectro manifesto nas identidades coletivas sugeridas pela sigla LGBTQIA,[7] com os estigmas e prejuízos sociais que enfrentamos e que são associados a estas populações contemporaneamente no Brasil.

Já em algumas passagens do texto, será interessante notar que optamos por utilizar a narração em tempos verbais

7. A sigla corresponde e abarca as pessoas que se reconhecem como lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queers*/questionadores/as/us e assexuais. Assinala também a proliferação e o processo de construção social entre sexualidades, identidades sexuais e de gênero que são coletivas, negociadas em relações sociais, em pesquisas acadêmicas e em movimentos sociais existentes no Brasil ao longo das últimas décadas.

e representações articuladas no coletivo, "borrando" a autoria mais individual e reafirmando certos acordos que temos, como dupla que escreve estas linhas em parceria, em coalizão e compartilhamento. Em alguns trechos desse escrito, nós dois, Iêda e Glauco, partilhamos de certos estranhamentos, de certas insatisfações com regimes coloniais de perseguição, nomeação e classificação, optando assim, em alguns momentos, por abordar determinados temas em terceira pessoa. Desenvolvemos, assim, uma narrativa que pode ser conjunturalmente articulada numa voz mais coletiva/conjunta, ainda que contingente, ao mesmo tempo que consideramos as nossas diferenças conjunturais, ao habitarmos posicionalidades e identidades/identificações que são distintas.

Nas elaborações aqui apresentadas, procuramos construir sugestões relativas aos modos como as produções de arte, de espaços e de epistemologias travestis desafiam certas noções locais tradicionais de sociabilidade em cidades do interior de Goiás e na festa que se desenvolve em Pirenópolis. Simultaneamente apontamos que Arte Travesti se trata de um tipo de recriação, de reinventar através de outros termos as tradições festivas existentes nesses contextos sociais locais. Ao longo do capítulo, abordamos certas dinâmicas persecutórias que foram vivenciadas no contexto etnográfico aqui endereçado, as possibilidades de ocupações reversivas – na reinvenção e transformação de tradições culturais populares[8] – e a criação de espaços nos quais se pro-

8. O debate teórico especializado sobre "invenção de tradições" culturais tem uma longa carreira na antropologia e em outros campos das ciências humanas. Embora aqui estejamos adotando um sentido um tanto diferente do comumente utilizado na literatura

duzem encontros, celebrações e artes entre artistas travestis, tal como narramos a seguir.

## *Pirenopolynda*: conflitos em torno da Festa do Divino na produção de um filme

Em minha dissertação de mestrado em Antropologia pela Universidade Federal de Goiás, desdobrei várias histórias a partir dos meus encontros com outras travestis artistas, criadoras de universos, como é meu caso. Naquela pesquisa, dava enfoque à importância de nossas criações, na constituição de matilhas, de nossas famílias, tanto para nossa e minha sobrevivência quanto para a consolidação de novas epistemologias, para a recriação de nossa história coletiva, algo que considero essencial para a saúde de nossa sociedade, tão adoecida pelos processos coloniais, patriarcais e racistas que a formaram e a moldam até hoje. Em especial, um desses encontros, ocorridos antes e ao longo do mestrado, foi com Tita Maravilha, com quem me aninhei durante muito tempo. Moramos juntas, formamos coletivos, montamos espetáculos, cantamos juntas, sofremos, levantamos e tivemos nossos processos de redescoberta de nós mesmas, confluindo em todos esses momentos. Desde que conheci Tita, através dela comecei a me relacionar com a mística e

– por enfatizamos, ao longo do texto, os processos de invenção de tradições mais específicos e relativamente autônomos engendrados por travestis e pessoas trans em sua reversão de tradições populares –, recomendamos que se confira algumas das principais contribuições à discussão sobre "invenção de tradições" em: Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984), Eric Wolf (2003 [1988]), Benedict Anderson (2008 [1983]) e Roy Wagner (2010 [1975]).

memória da Festa do Divino Espírito Santo e das Cavalhadas em Pirenópolis, sua cidade natal.

A Festa do Divino[9] é uma manifestação cultural que dura muitos dias, decorrendo ao longo de dois meses, encerrando-se no domingo de Pentecostes. Surgida majoritariamente de tradições cristãs, ao longo dos anos foi se mesclando com outras práticas populares através de entrecruzamentos entre o rural e o urbano, entre noções de sagrado e de profano, entre as esferas do público e do privado. Durante as Cavalhadas, representam-se as encenações de batalhas entre mouros e cristãos, culminando na catequização dos "pagãos" e aludindo às batalhas de Carlos Magno e dos Doze Pares de França para libertarem a Península Ibérica do domínio sarraceno (Brasil, 2017, p. 62). Na encenação, existe também a figura da Onça, representando a ameaça do "espião mouro" que, "disfarçado de cristão", é morto ao final dos festejos por um dos Cavaleiros que compõem as Cavalhadas em sua apresentação anual.

Envolvendo grande parcela dos habitantes da cidade em uma variedade de eventos e celebrações, a festa produz sociabilidades ao se caracterizar como evento de média duração para o qual os moradores se preparam durante todo o decurso do ano. Como um conjunto de performances, seu ápice se dá depois da Páscoa, no Domingo de Pentecostes, ao se realizarem

9. Um registro videográfico intitulado *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis/GO*, com direção de Maurício Pinheiro e produção de Eduardo Rocha, realizado em 2008 com apoio do Iphan/CNFCP, está disponível em: https://is.gd/k8MUto. Acesso em: 11 jul. 2021.

> as folias da Roça, da Rua e do Padre, que 'giram' os bairros da cidade e a zona rural do município, recolhendo donativos para a festa. As celebrações do Império, com os cortejos do Imperador, jantares, novena, missas cantadas, alvoradas, levantamento do mastro e queima de fogos. As Cavalhadas, encenação de batalhas medievais entre mouros e cristãos. Os mascarados que, a pé ou a cavalo, circulam irreverentes pelas ruas e no Campo das Cavalhadas. A encenação de dramas e operetas e do auto 'As Pastorinhas', além de ranchões, bailões sertanejos e outras formas de expressão associadas à festa (Brasil, 2017, p. 148).

Nas pesquisas realizadas sobre a festa (Ana Cláudia Lima e Alves, 2004; Carlos Rodrigues Brandão, 1974, 2004, 2010, 2015; Caroline Tereza Lôbo, 2006; Carlos Eduardo Maia, 2002; Mônica Martins da Silva, 2001, 2011),[10] observam-se paralelos que poderiam ser realizados com as festas medievais de origens católicas existentes no continente europeu e tam-

10. É necessário aqui explicitar que optamos por transcrever os nomes e sobrenomes completos das autoras e autores utilizados em nossas citações de estudos e pesquisas presentes no corpo do texto. Esse procedimento de escrita se apresenta dessa maneira em decorrência de uma posição política e epistemológica ao buscarmos visibilizar as autorias e pesquisas realizadas por mulheres, pessoas não brancas e também por pessoas trans e travestis. Seguimos, assim, a sugestão de numerosas e variadas pesquisadoras feministas no que diz respeito à importância da visibilidade feminina e de mulheres (cis e trans) nas nuances e minúcias presentes no campo das políticas de citação e de produção de conhecimentos institucionalizados e científicos. Todas as citações que se seguem apresentam-se neste formato.

bém o fato de que, em certa medida, as festas semelhantes no Brasil se apresentam já como uma reinvenção dessas tradições, transplantadas em territórios sul-americanos pelos colonizadores ibéricos que aqui se instalaram. A batalha travada pelos Cavaleiros se trata de uma encenação simbólica de luta contra os "invasores mouros", de uma reafirmação da supremacia da figura do Imperador e de devoção ao Espírito Santo, parte da Santíssima Trindade componente da cosmologia e liturgia católicas. No regime de encenação ali presente, é interessante notar que se encarnam nos festejos as representações de combates anticoloniais travados na Península Ibérica durante o período medieval da Reconquista, transladados agora, metafórica e literalmente, nas festas realizadas em terras sul-americanas colonizadas e cristianizadas pelos portugueses.

Nos registros oficiais do Iphan e na literatura especializada em torno da celebração, encontram-se alguns dos elementos que são definidores dessa manifestação cultural como parte da identidade e religiosidade popular da cidade. Como celebração engendrada no período colonial e de origem portuguesa, constitui-se como uma manifestação do catolicismo popular em Goiás (Carlos Rodrigues Brandão, 2010) e se assemelha, de certo modo, a muitas das festas públicas em honra do Divino Espírito Santo. O diferencial da Festa do Divino talvez se distinga na incorporação relativamente recente de outros elementos estruturais no roteiro ritualístico representacional das celebrações, que se manifestam através da realização das Cavalhadas, da encenação do Auto das Pastorinhas e do cortejo de Mascarados.

O aparecimento dos Mascarados e a introdução das encenações envolvendo as Pastorinhas se dão entre as décadas de vinte e trinta do século XX, sendo que os Mascarados, com roupas coloridas e brilhantes, se caracterizam como bufões portando máscaras de bois com chifres repletos de flores, de onças, de capetas, de caveiras e monstros que circulam em bandos pela cidade, a cavalo ou a pé, exibindo-se e pedindo dinheiro ao público que participa da festa, passando "pelas arquibancadas, camarotes, ranchões, praças e bares nas imediações do campo do Cavalhódromo no sábado do Divino, na véspera do domingo de Pentecostes" (Brasil, 2017, p. 71). Suas origens na festa estão cercadas de controvérsias e mistérios, permeados por diferentes versões populares e representações que

> se perdem no tempo e convivem na memória local, refazendo-se permanentemente. Antes de tudo, entretanto, confirmam a onipresença dos mascarados e sua importância na construção não só da dinâmica da festa, como também da identidade local. Para os pirenopolinos, o brincar coletivo – ou o saber brincar – tem uma forma, um tempo e um lugar: os mascarados, durante a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis (Brasil, 2017, p. 79).

Já as Pastorinhas são parte de uma encenação composta por canções performadas somente por 24 meninas pertencentes a famílias da população local, divididas entre dois "cordões" (azul e vermelho), e de outras personagens de viés feminino, tais como a "Fé, Esperança, Caridade, Cigana,

Anjo, Diana e Religião. Aos homens cabem os papéis de Simão, o velho Benjamin (o menino) e Luzbel (o capeta). Uma pequena orquestra acompanha o espetáculo" (Brasil, 2017, p. 108). Com seu aspecto vistoso, para muitos dos habitantes locais e também para o público externo (de turistas, curiosos e estudiosos), identificam-se nas Cavalhadas componentes dos festejos os quais reencenam justamente processos de colonização, dominação e cristianização na Europa. O cortejo de Mascarados, com seu caráter bufão e com as figuras mais galhofeiras e imprevisíveis da celebração, torna-se o elemento mais reconhecível e sinônimo dos festejos.

Segundo registros históricos, patrimoniais e informais, as Cavalhadas tornam-se parte mais consistente dos festejos a partir dos anos sessenta do século passado, ao mesmo tempo que coincidem processos de patrimonialização que começam a ser associados à festa. Notava-se também o crescente papel que a "intervenção de órgãos estaduais de turismo, empenhados em construir uma identidade cultural regional" (Brasil, 2017, p. 57), tinha na consolidação das Cavalhadas na cidade, no esforço de certo resgate a partir de novos arranjos inventivos de tradições locais (Mônica Martins da Silva, 2011) numa "consciência da tradição" por parte das populações locais engajadas na celebração.

Tita é apaixonada por estas tradições de sua cidade e sempre contava mil histórias sobre como as vivências nos festejos marcaram sua infância e adolescência, em especial o desejo antigo de participar dessas festividades representando personagens tais como as Pastorinhas ou as Porta-bandeiras, que em cortejo pela cidade carregam a bandeira

do Divino e outros estandartes, aqueles de bandas que animam a festa, tal como a Banda Phoenix, o acompanhamento musical oficial das celebrações. Estas eram então, em geral, as figuras proibidas para seu corpo, travesti em formação.

Quando criança, esse tipo de empoderamento e posicionamento, como uma das figuras de destaque e/ou de grande visibilidade feminina na festa, estava impossibilitado, pois essas eram as figuras sempre proibidas para ela, como ela mesma era proibida para si, como somos todas as travestis, proibidas. Esse processo de fascínio e de aproximação com estas personagens da festa teve marcas na trajetória pessoal e acadêmica de Tita e se desdobrou em grande parte de sua pesquisa em artes cênicas pela Universidade de Brasília, onde nos conhecemos. Em nossas parcerias, cheguei a atuar em seu projeto de direção, em 2017, no qual recriamos cenários através dos símbolos típicos dos festejos em Pirenópolis. Nessa ocasião, eu fazia um papel performativo e minha figura estava envolta de sucatas, plásticos, restos de lixo, maquiagem bem-marcada, representando a imagem da pomba do Divino Espírito Santo. Na performance, apontamos e indagamos sobre a possibilidade da presença dessa força, da presença potente do Divino Espírito Santo, como algo existente também nos lugares mais marginalizados, com as travestis, em becos escuros – pessoas que, na visão de muitos, não poderiam ser iluminadas por essa dádiva protetiva e sagrada.

Em 2018, um grupo de amigues se reuniu com Tita e elaborou o projeto de um filme inspirado em sua trajetória de vida. Fomos contempladas pelo Fundo de Apoio à Cultura do

Distrito Federal (FAC-DF) com um projeto que seria rodado durante a Festa do Divino e protagonizado por Tita, revisitando suas memórias e recriando suas possibilidades de existência, de modo a ir reocupando alguns daqueles mesmos espaços enquanto travesti que volta às suas origens, em sua cidade natal. A verba do edital só foi disponibilizada em 2019 e em nosso planejamento iríamos gravar somente em 2020, mas com o atravessamento da pandemia do coronavírus, a festa foi cancelada e nosso projeto ficou em espera, suspenso. No ano de 2021, voltamos a nos reunir, pois sentíamos que esse projeto era importante e não poderia mais esperar para que fosse realizado. Naquele ano, novamente a festa foi cancelada, assim como tinha acontecido no ano anterior, ocorrendo através de eventos *online* e se adaptando virtualmente ao contexto excepcional da pandemia (Tereza Caroline Lôbo; Isis Lôbo Oliveira; João Guilherme da Trindade Curado, 2021).

Não teríamos a festa, porém decidimos recriá-la poeticamente. Tita, Izzy Vitório e Bruno Victor, que também assinam a direção do filme, adaptaram o roteiro, e a produção se encarregou de tomar as devidas providências de segurança em relação a nossa saúde para que pudéssemos nos reunir, realizar testes regulares relativos ao coronavírus, usando máscaras, em espaços onde pudéssemos estar isoladas. O filme, que recebeu como título *Pirenopolynda*, se transformou em um documentário-ficção no qual se mesclam lembranças de Tita, conversas com suas avós, imagens de arquivo da festa em edições passadas e a adição de cenas em que Tita vive seus sonhos: dessa vez, é ela quem promove a festa, imperatriz de si. Através da arte, Tita pôde realizar

seu sonho de ser uma Pastorinha. Sinto-me grata por ter vivenciado isso, testemunhado a Pastorinha mais linda que eu já vi andando nas ruas vazias de Pirenópolis. Eu vi Tita ser a Porta-bandeira, vi Tita ser a Onça e dessa vez escapar da Cavalaria. Assim, a partir de sua perspectiva marginalizada, pudemos promover questionamentos críticos importantes em relação a essas tradições, que por um lado, durante um momento, reúnem quase toda a população da cidade e por outros também promovem uma forte exclusão.

Em meio às gravações, boatos começaram a correr pela cidade, por meio de mensagens em grupos dos aplicativos WhatsApp e Facebook, dando conta de que nós estávamos gravando um filme pornô, misturando "imagens de bundas" e as associando com a bandeira do Divino Espírito Santo, um dos símbolos religiosos e um dos principais estandartes da festa. Nesses grupos virtuais, pessoas anônimas começaram a espalhar fotos que estavam disponíveis nas redes sociais de Tita, provindas de diversos outros momentos pessoais de sua trajetória e de outras performances que realizou no passado. O intento de difusão parecia estar centrado em difamar a trajetória pessoal de Tita e a realização do próprio filme que estávamos produzindo. A equipe realizadora recebeu mensagens da Comissão Pirenopolina de Folclore, do padre responsável pela Igreja Matriz e do prefeito da cidade, alertando para que parássemos as gravações, que nós estávamos cometendo uma "atrocidade", que a realização do nosso audiovisual era um "desrespeito" muito grande, entre outros descalabros, fofocas e difamações.

As mensagens persecutórias começaram a chegar em meio à principal semana de gravações e, embora já tivéssemos gravado algumas cenas, ainda faltava serem realizados alguns importantes registros em locações que tínhamos previamente definido no projeto e no roteiro. Uma das cenas emularia uma apresentação das Cavalhadas, contexto no qual, como mencionado antes, um Cavaleiro cristão mata uma onça, personagem que na liturgia do festejo representa a figura do "Mouro disfarçado". Essa cena seria gravada no Cavalhódromo (também conhecido como Campo das Cavalhadas), um dos espaços destinados na cidade aos festejos e locação que já tínhamos definido como certa, pois tínhamos combinado com o responsável pelo local para que pudéssemos gravar ali algumas das cenas, do mesmo modo como tínhamos também com antecedência providenciado com um costureiro local o aluguel de um figurino representativo do personagem do Cavaleiro.

Porém, na noite anterior, véspera da gravação, começamos a receber as mensagens que sinalizavam uma tentativa literal de proibição à nossa produção. Várias pessoas com quem tínhamos realizado acordos previamente entraram em contato conosco avisando da impossibilidade de continuar contribuindo com nosso filme. Uma das mensagens revelava a ocorrência de uma visita de dois participantes dos festejos, que comumente representavam os Reis mouro e cristão, à casa do costureiro com quem tínhamos combinado o contrato de aluguel de um dos figurinos. As figuras dos Reis mouro e cristão são caracterizadas pelo prestígio e poder que têm no festejo, representando a luta dos "senho-

res feudais cristãos", legítimos donos das terras portuguesas, contra os "invasores" (os "Pagãos", mouros sarracenos, colonizadores da Península Ibérica em tempos medievais), além de simbolizarem a defesa santificada contra os perigos dos novos territórios conquistados nas Américas, geralmente associados aos povos indígenas e aos animais inexplicáveis e raivosos que aqui encontravam, como as onças presentes na fauna atlântica sul-americana. Geralmente as personagens dos Reis são posições ocupadas por homens de "posses" da cidade, "chefes de famílias abastadas" e tradicionais da região, no regime coronelista informal que caracteriza certas relações de poder e sociabilidade no interior de Goiás. Os indivíduos que representam os Reis mouro e cristão são pessoas que têm poder simbólico e financeiro para que possam comprar as fantasias desses personagens principais, de maior prestígio, que são também figurinos que custam valores mais elevados, se comparados a outros personagens componentes da festa.

Depois que recebemos as mensagens acusatórias e difamantes que foram distribuídas em grupos virtuais, o relato que nos chegava por parte das pessoas que se recusaram a trabalhar conosco era o de que estas pessoas importantes nos esquemas de sociabilidade da cidade as tinham "proibido" de auxiliar nosso grupo. O relato que recebemos do costureiro era de que tinha sido impedido de realizar qualquer tipo de transação ou acordo conosco, sendo proibida até mesmo a possibilidade de que pudesse nos alugar o figurino que desejávamos que integrasse nossa produção nas gravações, que já tínhamos acordado com ele. A interdição

e proibição tinham se dado através de um poder bastante eficaz e simbólico dessas figuras de poder na cidade, proibindo o costureiro sob pena de que este viria a perder sua posição já definida, ao longo dos anos, na estrutura ritual do festejo anual.

Depois desse incidente, intensificou-se a disseminação de notícias falsas sobre nosso filme. Rapidamente houve uma articulação de "autoridades" locais engajadas em dificultar nossas gravações para que elas não acontecessem de fato. Começamos a nos questionar e a entender também que os papéis encenados na festa destinam e outorgam àquelas pessoas, de maior prestígio e poder financeiro na cidade, uma certa autoridade perante a população local, mesmo fora do período comum dos festejos. Quem personifica figuras como Cavaleiros, Reis e Imperadores tem também certo poder simbólico e de persuasão sobre as decisões tomadas na cidade e sobre aqueles/as que estão submetidos à sua autoridade.

A versão difamatória propagada injustamente sobre Tita e sobre nossa produção de cinema parecia ser a única que bastava e acabava por justificar aquela perseguição que se desenhava e era travada contra nós. Mas, nos pareceu interessante notar que aquela postura inquisitória e persecutória provinha de certa parcela da elite local e que não necessariamente era um sentimento generalizado entre todos que tiveram contato com nossa equipe de produção cinematográfica. Entendemos que as coisas eram diferentes quando se tratava de pessoas mais próximas de nosso coletivo, pessoas que nos auxiliavam na produção do filme, seja

de forma mais voluntária e direta ou mediada por algum tipo de serviço que era prestado, possibilitando um tipo de apoio que era também bastante incentivador para que a filmagem prosseguisse.

Em muitos casos, estabelecemos diálogo com várias pessoas da cidade, explicando sobre o que se tratava o filme. Muitas vezes, algumas dessas pessoas se emocionaram com nossa história e nos ofereceram apoio e acolhida. Tentando remediar a situação, por meio de aplicativos de mensagens, Tita enviou um apelo por meio de gravação de áudio para uma das pessoas integrantes da Comissão Pirenopolina de Folclore que tinha acionado nossa equipe, alguém que a conhecia desde pequena e que estava intimamente envolvida com a festa. Sua intenção nesse contato pessoal era o de explicar o profundo respeito e admiração que ela tinha pela Festa do Divino, destacando e mencionando que, por tudo que tinha vivido no festejo ao longo da vida e em sua cidade natal, sabia que a força do Divino também seguia com ela, por onde quer que ela fosse. Tita mencionou também que em momento algum a produção do filme tinha por intenção "difamar" a festa ou as pessoas associadas ao festejo em seu projeto de realizar nossa peça audiovisual. A intenção real era simplesmente narrar suas próprias memórias, ao recriar cenas e momentos de modo que ela também pudesse de fato "fazer parte da festa". Em resposta a esse contato pessoal realizado por Tita por aplicativos, a integrante da Comissão Pirenopolina de Folclore se manteve inflexível, preferindo ignorar nosso convite para um diálogo que pudesse

se desenvolver para solucionar em parte os conflitos que tinham surgido.

Em meio a todas essas ofensivas que nossa produção estava sofrendo, começamos a nos perguntar quais eram os motivos para tantos boatos e ataques. Começamos a nos perguntar sobre que tipos de coisas passariam pela cabeça de algumas daquelas pessoas. Imaginávamos que estas projeções e transferências que se realizavam naquela ocasião eram associações e representações que podiam remeter ao modo bastante preconceituoso como pessoas trans e travestis são encaradas em espaços públicos e nas maneiras como são "autorizadas" ou não a realizarem seus projetos. Certamente coisas tais como a hipersexualização das travestis, os pânicos morais e preocupações sobre a respeitabilidade associada à Festa do Divino, como patrimônio cultural reconhecido por instituição nacional estatal, estavam em jogo e moviam algumas destas pessoas e seus ataques, para além das evidentes restrições e interdições religiosas católicas que poderiam ser acionadas naquele tipo de mentalidade.

Tal como bem elabora a antropóloga Gayle Rubin (1993 [1984], p. 152-153, 163-164), o que parecia ocorrer ali era um desdobramento em torno de pânicos e julgamentos morais, resultando em pessoas incomodadas com um pretenso desrespeito às hierarquias constituídas em um sistema de valores sexuais e de gênero cis-hétero-normativo que opera no Brasil e também na Festa do Divino. Nos termos de Gayle Rubin, eram temores de que sexualidades e identidades de gênero consideradas "condenadas", "não naturais", "anormais" pudessem cruzar uma fronteira ou linha imagi-

nária "sagrada", atravessamento esse que se constituía como agressão a limites que não deveriam ser transpostos e muito menos serem habitados ou convocados pelas travestis, em suas existências que eram, certamente, ligadas ao "risco" e ao "perigo" para algumas dessas pessoas, em uma moralidade sexual conservadora, que tem muito em comum com os processos discriminatórios racistas e coloniais, se não é, na realidade, engendrada em si mesma por estes mesmos processos de dominação e marginalização.

Aqueles episódios de ataques em Pirenópolis expressam o medo/pânico de que se qualquer coisa fosse permitida – como, por exemplo, se nosso filme se tratasse de uma "profanação" da bandeira do Divino e da própria festa –, as fronteiras tão bem guardadas entre o sagrado e o profano iriam sucumbir e se desfazer. Se cruzássemos as linhas imaginárias entre as sexualidades consideradas "boas" e "más" por aquelas pessoas – fronteiras estas delimitadas contra estas mesmas sexualidades "impuras", as identidades sexuais e de gênero "condenadas" e "não naturais" –, algo incompreensível e inaceitável ocorreria. Permitiria, assim, que algo da ordem do indescritível pudesse cruzar os limites tão bem definidos e conservados por tantas décadas, destruindo uma integridade "sagrada", uma legitimidade patrimonial institucionalizada e a própria respeitabilidade turística de todo o sistema – algo que certamente, na visão deles, poderia colocar em jogo o funcionamento adequado de toda aquela celebração religiosa e popular.

Ora, uma travesti gravando um filme não poderia ser nada além de, certamente, algo de caráter pornográfico ou

"imoral"... Ora, uma travesti, quase sempre tida como "persona profana", não poderia se misturar ao sagrado associado à festa popular na cidade e nem se imaginar também abençoada pela imagem do Divino Espírito Santo, afinal, quase sempre, a tradição tem sido mesmo a de sua exclusão, não só das festas religiosas, mas de vários outros espaços e expressões. Os conflitos que enfrentamos na produção do filme em Pirenópolis, em nossas relações e endereçamento com a Festa do Divino, nos inspiraram a pensar, neste capítulo, sobre como se criam e se reproduzem tradições, como se legitimam certas reivindicações de elites locais de que nós, como travestis realizando um filme, estávamos desrespeitando uma tradição local.

Faz com que nos perguntemos: que tradições são essas que as elites reivindicam? Que entendimentos de tradições são esses? Quem pode e quem não pode participar, determinar ou imaginar seus mundos e aquilo que é divino em torno dessas tradições? Sem necessariamente buscar responder essas perguntas ou dar a elas algum tipo de resolução definitiva, nos parece que de forma recorrente as ideias associadas ao que é considerado "tradição" acabam sendo acionadas para reivindicar um caráter inabalável, quase imutável, de certa posição hierárquica "superior" em regimes de poder instituídos localmente, tal como se essa fosse uma posição mais "natural" e aparentemente compulsória nessas relações, em certos contextos sociais. Outras magias das/nas tradições ficam de escanteio.

Expressões coletivas, em suas diversidades, em suas pluralidades acabam por não encontrar guarida, pois não

são autorizadas a se misturar, a se imaginar também como parte daquilo que é sagrado e, em certos sentidos, também daquilo que dá dimensão e significado ao tradicional e ao sagrado em acepção cristã. Aliás, em que tradição as travestis estão incluídas e inseridas? Em quais tradições as travestis são criadoras e também produzem suas próprias tradições religiosas e mágicas? Na alusão e descrição dos episódios de conflito ocorridos em Pirenópolis, procuramos a seguir também refletir sobre algumas tradições sustentadas por travestis brasileiras ao lutarem pelas suas próprias vidas, ao expandirem os sentidos do que podem ser suas existências, ao prosseguirem na tentativa de curar feridas coloniais, buscando perspectivas plurais frente a um regime segregacionista de histórias únicas, fundadas nas tradições patriarcais, machistas, transfóbicas e racistas presentes na formação do Brasil como nação.

## Tirar as máscaras: recriar tradições a partir de suas contradições

> Manifesto então a reestruturação de tudo aquilo que te parece mais óbvio, que nas camadas e nas subjetividades eu consiga caminhar. O melhor de tudo é poder acessar a cidade que tenho construída dentro de mim. Onde sou o que sou e já desfruto disso. Muito tão gostoso ser essa corpa. E como se diz, colocar a cara no sol e ver no que dá, corpo jamais será encerramento (Trecho do manifesto escrito por Tita Maravilha, que perpassa a narração do filme *Pirenopolynda*).

Para além da dimensão religiosa e oficial, associada à Igreja Católica e a instituições governamentais locais, existe também a Festa do Divino de Pirenópolis que se negocia e se disputa no momento mesmo de sua preparação ao longo do ano, em sua própria realização, através de uma performance que se repete e se reinventa ao longo dos mais de duzentos anos na constituição anual de seus festejos. De certo modo, como tradição religiosa e popular, o discurso vigente e abrangente é aquele associado à manutenção das práticas, dos objetos e dos procedimentos ritualísticos que lhe são associados, tornando-a assim reconhecível de edição para edição. Ainda assim, essa performance, encenada repetidamente ao longo dos anos, não é sempre a mesma.

O enredo que envolve a Festa do Divino em Pirenópolis, apesar de ser uma festa "tradicional", sugere o encontro de diversas tradições que acabam por tornarem tensas anualmente as movimentações que são inerentes a qualquer estrutura ritual em sua repetição, ou seja, seus componentes não são estáticos, cristalizados no tempo e no espaço. Certamente a festa se transformou e se transforma no presente como fenômeno social sempre aberto para reinvenção e para que também esteja receptiva à incorporação de elementos que não estariam, numa primeira vista, relacionados a ela. Um aspecto ilustrativo dessa dimensão dinâmica e transformativa é o fato de que certas manifestações componentes dos festejos, que hoje fazem parte e têm lugar central no enredo, não eram, em determinado momento histórico, "bem-vistas" e entendidas como próprias ou como aquelas mais características do evento. Alguns destes elementos eram então considerados

como parte de uma dimensão exógena, como algo da ordem do estranho e do que estava em patamar subalterno ou mais mundano, mesmo se considerado o caráter religioso dessa manifestação popular em Pirenópolis.

Nos movimentos que narramos aqui em seções anteriores, relativos aos conflitos e oposições à gravação de nosso filme, uma das mensagens que recebemos da Comissão Pirenopolina de Folclore nos comunicava que poderíamos "mexer" – no sentido de aludir diretamente em nosso projeto – com a imagem dos Mascarados, mas que a bandeira do Divino estava interditada e proibida, pois esta era um símbolo muito importante e religioso, com o qual não deveríamos nos associar ou utilizar em nossas filmagens. Essas mensagens nos deram conta de que existia um temor em associar imagens sagradas com aquilo que se considerava da dimensão do profano, característica que as pessoas que conosco tinham conflito talvez estivessem associando às nossas existências, como travestis, e ao próprio filme. Mas, nos comunicava também que, na hierarquia de símbolos associados à festa, nós poderíamos incorporar somente aqueles que eram de uma ordem profana, nesse caso, a imagem dos Mascarados, que simbolizam justamente as características festivas, do excesso e da folia na Festa do Divino.

Como apontado anteriormente, a festa é constituída por diversos componentes, como as novenas realizadas de casa em casa, com as Pastorinhas e as Porta-bandeiras e outros procedimentos ritualísticos cristãos, mas também é constituída por elementos de matiz carnavalesco que se materializam através das Cavalhadas, um dos principais

símbolos associados à festa. Na realização das Cavalhadas, constituem-se, põem-se em diálogo e são representadas as figuras mais emblemáticas entre as manifestações culturais pirenopolinas: a figura dos Mascarados. Esses personagens são marcados pelo improviso, pela galhofa e por seu caráter relacionado à folia e alegria na festa, tornando-se ali quase um sinônimo do festejo, com grupos locais que saem portando máscaras pela cidade em carnavais de escárnio.

> Não há requisitos para "sair de mascarado", como se diz em Pirenópolis, a não ser o uso de máscaras e a vontade de brincar, tendo o anonimato como uma das premissas fundamentais. A maioria dos mascarados é pirenopolina, independentemente do lugar de moradia ou da renda mensal – com a máscara no rosto, todos ficam "iguais". E todos saem: velhos, moços e crianças. [...] Desde muito pequenas, crianças – meninos e meninas – saem de máscaras com seus pais ou parentes, já que esse é um gosto aprendido em família e transmitido de geração a geração. [...] [A] importância de ser mascarado foi reiterada [...] por ser o meio mais livre, descompromissado e democrático de participação na Festa do Divino de Pirenópolis. Tradicionalmente, o universo dos mascarados é masculino, mas as mulheres também têm encontrado nele um lugar. [...] Pode-se observar, ainda, nos últimos anos um número crescente de mulheres que se exibem com os cavalos mascarados (Brasil, 2017, p. 73).

Nos ditos e histórias locais que circulam pela cidade, de boca em boca e de geração em geração – e como nos diziam também certas pessoas participantes de nossa equipe de filmagens –, as figuras dos Mascarados eram entendidas como algo mais da ordem do profano, tanto por fazerem parte do carnaval e das festas quanto por não estarem tão intimamente associadas com as imagens religiosas cristãs, tal como o é no caso da bandeira do Divino, do Imperador, das Pastorinhas e dos próprios Cavaleiros e Reis mouros e cristãos. Contava-se também que o surgimento dessa figura se relacionava a grupos sociais mais marginalizados em Pirenópolis; em geral, habitantes da cidade que não tinham poder financeiro e prestígio social para ocuparem os lugares e as personas nos festejos de Cavaleiros mouros ou cristãos em função de sua origem social subalterna em relação aos poderes coloniais constituídos na cidade há mais de duzentos anos.

Entre mitos e mistérios rondando sua origem em tempos passados, destacam-se versões que dão conta que seu surgimento estaria vinculado à vontade de grupos de pessoas negras escravizadas, que então eram proibidas de estarem na festa e, à revelia de seus "proprietários", conseguiram mesmo assim participar dos festejos protegidos pelas máscaras, não sendo assim reconhecidas por seus senhorios (Brasil, 2017, p. 77). Conta-se que, sendo proibidas de participar dos festejos desempenhando papéis de prestígio, essas pessoas se tornavam anônimas como possível, de forma que sua participação não viesse a acarretar algum prejuízo: cobriam todo o corpo, modificando suas vozes, vestindo as máscaras de bois, de ani-

mais e de monstros, pedindo dinheiro de modo galhofeiro, curtindo e fazendo assim parte dos festejos.

Em pesquisa realizada em torno do processo de patrimonialização e do papel das máscaras na festa, relata-se que os Mascarados são considerados por algumas pessoas como "baderneiros, se apresentando como uma quebra em certos padrões socioculturais estabelecidos localmente, representando assim certo confronto de ideias", em um "espaço potencial da subversão, do tumulto, da inventividade, em oposição à formalidade ritualística do jogo teatral das Cavalhadas" (Maria Cristina de Freitas Bonetti, 2017, p. 145). Como expressão de "arte popular em sua relação com a memória das comunidades que fazem parte da festa", acabam por se constituir e construir um "patrimônio, inventado pela vontade de participar do 'carnaval dos mascarados'" (p. 148-149).

Mesmo que tenham se incorporado aos festejos, com espaço e temporalidades definidas – do sábado do Divino até Corpus Christi, período em que podem sair às ruas desde meio-dia até o anoitecer –, é interessante notar que os regimes de perseguição e censura aos personagens tidos como exógenos ainda permanecem até certo ponto vigentes quando se constata e se sabe popularmente que "a polícia e o poder Judiciário sempre tentaram coibir e controlar a atuação desses personagens" (Brasil, 2017, p. 72). Ao mesmo tempo que essas figuras desafiam os poderes e regulações locais, a incorporação dos Mascarados foi se dando de modo que a imagem de certas máscaras, principalmente daquela do boi com cornos repletos de flores, tenha passado a representar os próprios festejos, tornando-se "um dos ícones da

Festa do Divino e da própria cidade, na qual se veem várias estátuas de mascarados instaladas em pontos estratégicos, para deleite dos turistas" (Brasil, 2017, p. 79).

Desenha-se, nesse esquema de coisas, uma relação de inclusão e exclusão no englobamento de tais figuras no arranjo da festa, pois ao mesmo tempo que "não existe Festa do Divino sem os mascarados", como se diz e tanto se repete de boca em boca na cidade, sabe-se também que sua presença, nos primórdios do festejo, no começo do século passado, era entendida como indesejada, como algo estranho e fora das prescrições religiosas e do caráter religioso da festa. Mesmo com o englobamento contemporâneo dos Mascarados, ao representarem certa acepção de autonomia e de crítica aos roteiros religiosos sugeridos pela festa, sua participação continua a assinalar certo deslocamento ou contraponto mais mundano, mais "profano" para a encenação na Festa do Divino.

Ainda que sua presença seja hoje fundamental e reconhecida – até mesmo enquanto parte do acolhimento institucional do Iphan no reconhecimento como patrimônio cultural –, esse englobamento não sinaliza, necessariamente, que sua incorporação e memória, frente aos modelos prescritivos sugeridos pela festa, não envolvam certos conflitos e disputas de poder que ainda permeiam as relações sociais na cidade. Que histórias cabem nos mistérios em relação à origem dos Mascarados? Quais memórias existiriam por detrás das máscaras? Que consideram da ordem do sagrado as pessoas por detrás das máscaras, nessa folia profana? Por que certas memórias importam mais que outras?

Com os episódios de perseguição, nos perguntávamos estas e outras questões ao nos interrogarmos: não poderiam estar por detrás destas máscaras também as travestis? Certamente elas também ali estariam e estavam, no momento em que tentávamos realizar um filme, hostilizadas e proibidas em nossa participação nos festejos, caso ocorressem em 2021, ou mesmo em sua reencenação através de um filme, interditadas, tal qual foram um dia proibidos ou indesejados os Mascarados. Parecia haver uma intenção deliberada de que os Mascarados continuassem sem memória, sem história, que sua origem permanecesse nebulosa, assim como se trata de fazer, de modo semelhante, com as travestis. E se Xica Manicongo fosse pirenopolina, ela estaria portando a bandeira ou estaria escondida, por detrás de uma máscara, como uma das Mascaradas?

Tita Maravilha, habitante e figura obviamente "profana" para certo senso comum instaurado ali, reivindicava na festa e no seu filme uma posição no sagrado, nessa manifestação para ela tantas vezes interditada. Talvez o que Tita estivesse realizando era um desmonte, retirando a cobertura e as máscaras, para se mostrar completamente. Tita tira a máscara, sem medo ou talvez com um pouquinho de medo, quem sabe. Mas, afinal, essa ação ou tentativa articulada em nosso filme se configurava como um exercício de proclamação de Tita como travesti, tirando a máscara para reclamar de forma orgulhosa sua subjetividade perseguida, uma expressão poética de si, de sua própria história de vida e de sua memória afetiva, assim como fizeram outras antes dela e como farão muitas das que virão depois.

Talvez seja por isso que, quando estávamos nos associando à Festa do Divino, tentando ali entender e construir, junto com Tita, os sentidos muito pessoais e afetivos que todos os objetos, festejos e personagens tinham para ela, esse movimento pudesse ser encarado por alguns como algo da ordem do profano ou do embuste, tal como se esse tipo de associação ou reocupação reversiva fosse indevida, fora dos esquemas normativos das coisas, fora do *script* e daquilo que era desejado. Tal como se Tita não fosse, ela mesma, sendo natural da cidade, parte daquele festejo pelo simples fato de ser, agora, travesti. Ela buscava justamente fazer essa aproximação e associação por meio de sua arte, de sua performance e através da realização de um filme. Parecia, a princípio, algo muito cristalino e possível.

Associar a Festa do Divino à figura de uma artista travesti, mesmo sendo ela pirenopolina, poderia quem sabe, na visão de algumas, "macular" o caráter sagrado religioso, mas também, em outra dimensão mais mercadológica, atrapalhar a imagem atrativa com a qual a festa está associada ao longo das últimas décadas do século XX. Pirenópolis atrai uma considerável quantidade de turistas, que "injetam" seu dinheiro e geram maiores investimentos em uma região que tem grande parte de seus ganhos vinculados à recepção destes visitantes, que prestigiam a festa, o aspecto colonial de suas edificações e as lindas cachoeiras da região. No final, talvez, todo o conflito gerado não tivesse somente relação com a dimensão metafísica, com os desafios entre aquilo que é considerado do sagrado ou do profano, mas com interesses e conjunturas bastante mundanas e capitalistas.

Dias antes dos ataques que ocorreram em Pirenópolis, eu caminhava com Tita pelas ruas da cidade. Estávamos a caminho da casa de sua avó, pois ela nos receberia com um almoço incrível, com pães de queijo feitos na hora e um cafezinho surreal de tão bom. Fomos nós duas ao longo do caminho conversando sobre as santas da Igreja Católica, sobre suas histórias de vida, sobre o fato de que muita coisa devia estar mascarada por detrás do véu azul e da virgindade das santas. Falávamos sobre a família das Marias, sobre as histórias de Pombagiras, tantas Marias e tantas as histórias não contadas. Falamos sobre as dimensões dos sagrados e daquilo que é proibido, sobre as dimensões da vida e de seus disfarces.

Quando chegamos na casa de sua avó, ela segurava duas rosas – de cores mescladas, rosa e branca. Ela oferecia uma rosa para mim e outra pra Tita. Eram rosas da Mãe Rainha, um grupo de amigas do qual fazia parte a avó de Tita e que se reunia para louvar Nossa Senhora e para cultivar as rosas, que eram oferecidas na Festa do Divino para as mulheres que participavam dos festejos. As rosas nos chegaram como bênçãos. Nossas vidas, aparências, poéticas não se apresentavam como rivais ou mesmo estranhas à crença da avó de Tita, pois são histórias que se entrecruzam, não eram trajetórias opostas. As duas, avó e neta, se amam muito, falam sobre isso em alto e bom som. A avó de Tita nos falava e recomendava para que eu cuidasse bem da neta dela, que era mimada que só ela! É um alívio saber que tradição não seja apenas aquilo que as elites detentoras de poderes locais têm como crença e certeza,

com uma fictícia prerrogativa em determinar e controlar as coisas, tal como se pudessem definir quem fazia e quem não fazia parte dos festejos.

Nesses tipos de coisas, como em algumas dimensões da vida, nem sempre são eles que decidem, mesmo que queiram ter o privilégio e a autoridade para tal. Apesar do histórico e as origens das políticas de opressões variadas que sofremos, estamos agora também falando a partir e de dentro desses espaços e os reocupando, assim como estamos também criando outros agenciamentos com a morte, com os processos de exclusão, produzindo reversões. Aqui, me lembro de Tita sendo uma das Pastorinhas como uma dessas operações de inversão, uma dessas ocupações reversivas, reinventando a tradição que habita em suas memórias, nas experiências íntimas da infância, como parte de algo que ela achava tão belo e que a chamava, ao mesmo tempo que era para ela algo proibido. Anos depois, essa mesma tradição se refaz a partir dela – a figura proibida e interditada ao realizar sua performance retorna para realizar um filme, para justamente engajar nessa criação seu envolvimento pessoal e íntimo com a Festa do Divino. Tita narra um pouco dessa perspectiva quando realiza um processo reversivo e de ocupação, que ela define como uma traumatização das tradições:

> Falo também da importância enquanto pessoa trans gerando narrativa. Nós nunca tivemos espaços não estigmatizados e agora a partir da minha experiência colho cacos e transformo em algo. Conto meus víveres e andanças enquanto

> traumatizo tradições. Se não me vem enquanto potência me rasgo enquanto raio de luz transformador. Cada cicatriz enquanto potência. Cada desejo enquanto potência e oceano. Cada gozo e também cada dor e desconforto se torna enfrentamento. Por mais espaço de visibilidade, por ocupação de espaços não estigmatizados. O nosso lugar é onde a gente quiser. Falo do meu empoderamento como agridoce. Falo de violência enquanto linguagem, falo de abrir espaços não óbvios (Tita Maravilha Moreira Mélo, 2018, p. 34).

Acho que é importante ressaltar que quando Tita fala em traumatizar tradições ou em violência enquanto linguagem não é porque pretendemos infligir traumas e violências em pessoas, mas justamente reverter os processos históricos e estruturais que forçam as diversidades culturais de nossas terras a uma constante situação de guerra. O corpo travesti se forma a partir da violência, a linguagem endereçada a nós desde crianças, desde nossas ancestrais, é esta – partimos de interdições, proibições, ridicularizações, invisibilizações, negações… E contra essas negativas, nos levantamos, colhemos esses cacos e os transformamos em algo novo e reinventado.

Nossa transmutação abre caminhos para um outro mundo possível, pois nesses fazimentos, renascemos promovendo curas, curando grandes traumas. Pois se "mundo" como se entende é restrito ao evento colonial, genocida e epistemicida, em curso há séculos, essas feridas coletivas não cicatrizam, continuam aí abertas.

> Eu escrevi a sangue na calçada dos invasores: vocês nos devem. Minha profecia diz que, assim como nós, os nossos fantasmas virão cobrar. Que já estão a caminho. Escrever a frase na pele do país não garante que cesse a luta contra a sensação de que sou eu que devo. Isso não passa de uma forma de cortar o mundo. E o mundo é meu trauma. Eu sou maior que o meu trauma. (?). Porque se o mundo, que é meu trauma, não para nunca de fazer seu trabalho, então ser maior que o mundo é meu contratrabalho (Jota Mombaça, 2017, p. 23-24).

É interessante também notar que, mesmo com todos os impedimentos, disputas e conflitos, o filme foi realizado (Figura 1), com adaptações necessárias no roteiro e nas locações que tinham sido imaginadas, lidando também com algumas interdições que foram enfrentadas diante das resistências, principalmente institucionais, que se desenharam na ocasião. O produto audiovisual que foi desenvolvido toca agora, depois do ocorrido, também em questões que abordamos aqui ao longo do capítulo, em torno dos conflitos, constituindo-se como um filme documentário-ficção, estreado em outubro de 2023 nos festivais Goiânia Mostra Curtas e DocLisboa. Desde então, o filme já circulou por festivais no Brasil, como FestCine BH, Tiradentes, For Rainbow e PiriDoc; e acumula cinco prêmios, entre eles, Melhor Filme Goiano, Melhor Filme Latino-Americano e Melhor Direção de Fotografia.

Figura 1 - Tita Maravilha nos bastidores das gravações de *Pirenopolynda*

Fonte: Registros de Marcus Takatsuka (01) e Heloísa Abreu (02, 03 e 04). Arquivo pessoal das autoras (2021).

## Considerações finais: Arte Travesti é urgente

Então, num convite metalinguístico língua com língua, eu a história que jamais me beijou em público, safada e romântica desdobro camadas de memória e elas me gritam de longe que quase não ouço lá do vale das que não puderam, das que não estiveram, das que não foram, e das que vão beber cachaça e dançar no início e no final de todas as coisas. Nós somos todas

as coisas, hoje, ontem e para sempre. O convite é de dentro pra fora e por sua vez de fora pra dentro. Saudade delas que nem conheci, mas que são tudo que existe e que passa por cima de quando se nega existência. Ontem sonhei que estava com elas e que trazia comigo a força de quem constrói. Já fui fui fui passado presente penumbra. Que se reconstrua a partir da negação das que jamais serão descobertas e sim reaberta de túmulos confidentes. A proposta se baseia num ato contemporâneo de abertura de cicatrizes para análise. Se você me pergunta: Você tem cicatrizes? Eu respondo: Sim, eu sou da América Latina. Hoje a festa é na minha casa. Vem, pode entrar, sentar, fica à vontade pra comer e beber. Me passa pela cabeça que busco uma reestruturação de elementos que foram perdidos, de símbolos desfragmentados e histórias que ainda não foram contadas. Minha casa que é meu corpo onde abro nos meus poros o desconhecimento sobre pessoas que são barro e fogo, as que são água, as que vieram antes e as que virão depois, as que carregam o som da festa e as que já nasceram cavalo. Buscamos cada centímetro dessa memória. O preço é nosso corpo, nossos desejos, nossa fome. HOJE A FESTA É NA MINHA CASA, mas na verdade não se sinta tão confortável. Hoje a festa vai durar pra sempre. Hoje a festa é travesti (Trecho do manifesto escrito por Tita Maravilha, que perpassa a narração do filme *Pirenopolynda*).

Tornar a travesti transmutada como parte daquilo que é sagrado talvez fosse o movimento que Tita desempenhava em nosso filme e aquilo que muitas de nós também realizamos. Nessas ocasiões de conflito e embate com certa matriz religiosa cristã, a sanha colonial faz parecer que tudo que tocamos é revestido de uma dimensão profana, sempre nos associando ao "mundano", ao que não é espiritual. Esse é, porém, um mecanismo para a manutenção de nossa subalternidade e sofrimento. Pensar em uma mulher de pau, em testículos femininos, por exemplo, reverte o discurso comum a respeito da disforia que sentem muitas pessoas trans, entendida diversas vezes como um tipo de sentimento permeado por uma profunda inadequação corporal, tal como aquele de ter nascido em um "corpo errado". Porém, esse corpo talvez não estivesse ou fosse considerado "errado" se de início compreendemos uma corporalidade na qual as definições, enquadramentos, contextualizações, teorizações em torno dela não sejam exclusivamente advindos de um pensamento cisgênero, de um pensamento branco e colonial.

A travesti, artista, escritora e psicóloga clínica Castiel Vitorino Brasileiro propõe algo muito interessante e que caminha nessa direção em uma de suas aulas, intitulada "A heresia é um testículo feminino", parte de seu curso *Estéticas macumbeiras na clínica da efemeridade*. Ali ela sugere uma sobreposição de triângulos, uma triangulação das estruturas que, em suas palavras, designam nossas táticas de luta contra a morte, em entrecruzamento com as nossas estratégias de vida:

> A nação brasileira é isso aqui ó... É uma relação triangular de cis-hétero-sexualidade, normativi-

> dade, na verdade, né... Racismo e cristianismo. E a sobrevivência para nós, corpos subalternizados nesse tempo/espaço colonial, é conseguir produzir um outro espaço nesse território que nos despatrializa.... Então, esse outro espaço pode e tem sido construído, pelo menos por mim, numa relação triangular de desobediência, heresia e malandragem. E é nessa integralidade que a bixa e a travesti surgem e conseguem sobreviver. Nessa relação de negociação [riso].[11]

Essas triangulações cruzadas sugeridas por Castiel formam a figura de uma estrela e, bem ali, nossa existência é central. A nossa existência já é em si uma desobediência; nas malandragens de escapar à morte, criamos epistemologias. Quando digo escapar à morte, isso se expressa mesmo num verso, na letra de uma música, algo que se perpetua ainda que nossos corpos, por vezes, não… Pensar um testículo feminino pode parecer e soar como uma heresia para alguns, pelo modo como as genitálias foram sacralizadas pelas ciências biomédicas e pelas reminiscências do cristianismo no Ocidente. Nessa lógica, a figura de uma travesti, de uma mulher de pau, ocupando o lugar de Jesus na cruz, pode parecer algo da ordem do profano, mas que ganha,

11. A fala, em vídeo breve, pode ser prestigiada no seguinte endereço: https://is.gd/s0kE4G. Castiel Vitorino Brasileiro realiza uma interessante proposição artística audiovisual no trabalho de interlocução e construção de relações com outras travestis negras que são parte de religiões brasileiras de matriz africana, na série de trabalhos intitulada *Quando encontro vocês: macumbas de travestis, feitiços de bixa* (Série de vídeos, Vitória/ES, 2019-2020). Disponível em: https://is.gd/wJGHcD. Acesso em: 21 jul. 2021.

entre certas expressões de Arte Travesti, uma dimensão redentora e espiritual, uma dimensão do sagrado que pode ser endereçada como parte de uma contranarrativa e através de um exercício poético.

O que torna tão naturalizada a perseguição contra nós e nossas formas de expressão em artes a ponto de ser endossada pelo Estado, pela justiça, pelas igrejas, pela mídia, por parte da população? Por que nossa aproximação com aquilo que é entendido enquanto sagrado provoca tanto desconforto em certos grupos? Quais os motivos pelos quais se provoca tanto alvoroço em torno do fato de que também somos criadoras de narrativas sagradas? Por que essa iniciativa de recuperação e reivindicação de uma dimensão do sagrado em nossas vidas acaba por ser quase sempre tratada como criminosa, desrespeitosa ou perturbadora da paz? Quem tem direito à paz?

Precisamos que todas, todos e todes sejamos capazes de imaginar, de intuir novas possibilidades de vida, se quisermos sair da situação de guerra instaurada no Brasil no presente, no começo da década de 2020 do século XXI. Mesmo que saibamos que a sanha persecutória contra as travestis e outros grupos subalternizados faça parte do próprio programa colonial – algo que constitui mesmo o próprio cis-tema, que continua abrindo suas feridas, que ardem como nunca –, nós sempre reexistiremos, sempre estaremos aqui, na poesia de nosso existir, como sonho vivo e palpável. Mesmo com as perseguições que enfrentamos, ao cultivar nossas poesias de vida, sabemos que nosso caminho é aquele mais fértil, ao seguirmos na vereda de uma imaginação e de uma Arte Travesti

que promovem possibilidades de cura, aquela que é mais do que necessária nos dias de hoje, aquela que é urgente. Ainda que tramem nossa desaparição, que nos queiram confusas e acuadas em meio ao "tiroteio", que queiram que nunca sonhemos, vamos permanecer aqui, vivas e plenas; continuaremos sonhando, pois esse é nosso maior talento.

## Referências


ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1983].

ALVES, Ana Cláudia Lima e. *Minotauros, capetas e outros bichos*: a transgressão consentida na Festa do Divino de Pirenópolis, de 1960 ao tempo presente. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2004.

BONETTI, Maria Cristina de Freitas. A máscara de boi e os mascarados: Pirenópolis e o Carnaval em Pentecostes. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 130-152, dez. 2017.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Cavalhadas de Pirenópolis*. Goiânia: Oriente, 1974.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *De tão longe eu venho vindo*: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás. Goiânia: Editora UFG, 2004.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. De um lado e do outro do mar: festas populares que uma origem comum aproxima e que um oceano e um cerrado separam. *In*: OLIVEIRA, Maria de Fátima; PEREIRA, Robson Mendonça; D'ABADIA, Maria Idelma Vieira; CURADO, João Guilherme (org.). *Festas, religiosidades e saberes do Cerrado*. Anápolis: Editora UEG, 2015. p. 25-72.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Prece e folia*: festa e romaria. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Dossiê IPHAN (17)*: Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – Goiás. Coordenação: Yêda Barbosa. Brasília, DF: Iphan, 2017.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LÔBO, Tereza Caroline. *A singularidade de um lugar festivo*: o Reinado de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e o Juizado de São Benedito em Pirenópolis/Goiás. 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006.

LÔBO, Tereza Caroline; OLIVEIRA, Isis Lôbo; CURADO, João Guilherme da Trindade. Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis: antigas tradições, novos enfrentamentos. *Revista Temporis[ação]*, Cidade de Goiás, v. 21, n. 1, p. 1-32, jan./jun. 2021.

MAIA, Carlos Eduardo dos Santos. *Enlaces geográficos de um mundo festivo – Pirenópolis*: a tradição cavalheiresca e sua rede organizacional. 2002. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MÉLO, Tita Maravilha Moreira. *Puta híbrida ou a lenda da garota do pau Brasil*: escritos sobre artivismos de um corpo dissidente enquanto potência. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2018.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017.

OLIVEIRA, Iêda Figueiró de. *Do íntimo ao coletivo*: Figueira Infinita em busca da plenitude ontológica. 2021. Dissertação

(Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. *In*: ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. (ed.). *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge, 1993 [1984]. p. 3-44.

SILVA, Mônica Martins da. *A Festa do Divino*: romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis (1890-1988). Goiânia: Agepel, 2001.

SILVA, Mônica Martins da. As festas populares e a "invenção" das tradições: uma reflexão sobre as cavalhadas e a procissão do fogaréu em Goiás (1940-1980). *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 7, n. 1, p. 212-230, jun. 2011.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1975].

WOLF, Eric. Inventando a sociedade. *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela; RIBEIRO, Gustavo Lins (org.). *Antropologia e poder*: contribuições de Eric R. Wolf. Brasília, DF: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora Unicamp, 2003 [1988]. p. 307-324.