

A Cultura Material das Cavalhadas de Pirenópolis, Goiás/Brasil

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.74.8>

Amanda Geraldês

Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades/Cátedra Unesco, Universidade de Évora, Évora, Portugal
<https://orcid.org/0000-0001-9632-9692>
amanda.geraldes@gmail.com

Resumo

A cavalhada da cidade de Pirenópolis, no estado de Goiás, no Brasil, é uma manifestação cultural teatralizada que performa as batalhas medievais entre mouros e cristãos. A encenação acontece ao longo de três dias e é uma das diversas expressões que compõem o complexo sistema ritual da Festa do Divino Espírito Santo, que obteve em 2010 o registro de patrimônio cultural imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A celebração construiu uma memória expressiva na comunidade que sustenta os saberes, as artes de fazer e suas tradições, elementos intrínsecos para a elaboração e contínua reelaboração das referências identitárias coletivas e individuais. Nessa dinâmica, entendemos que os objetos e artefatos festivos expressam símbolos e significados ao materializarem e construirem sentidos em seus usos e funções na prática ritual. Esses objetos rituais marcam e identificam a festa, carregam os saberes e produzem sentidos, pois operam como instrumentos de memórias.

Palavras-chave

cultura material, memória, cavalhadas, Festa do Divino, Pirenópolis

A Festa do Divino e as Cavalhadas

A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis obteve em 2010 o registro de patrimônio cultural imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O dossiê elaborado pelo instituto para o processo de registro apresenta a estrutura da festa e ressalta o Império do Divino, as cavalhadas, os mascarados, as folias do Divino, os reinados e juizados, a cavalhadinha (cavalhada mirim) e os “autos e folguedos” que compõem os festejos ao Divino¹.

Em Pirenópolis, a Festa do Divino é uma celebração cíclica. O domingo do Divino, dia de Pentecostes², marca o fim e o início do ano festivo e compreende o momento auge das festividades: o início das cavalhadas e os principais ritos do Império. Ao final da missa matinal, é realizado o sorteio do novo imperador e dos mordomos³ e, na missa noturna, acontece a sua tomada de posse que, com os mordomos, inicia as articulações e os preparativos para a festa do próximo ano.

O ano festivo inicia suas práticas rituais em janeiro com os encontros para as rezas dos terços, organizados pelos cavaleiros das cavalhadas. São realizados 25 encontros: o primeiro acontece na casa do imperador e os seguintes nas residências dos 24 cavaleiros. Os encontros obedecem a uma ordem intercalada entre cristãos e mouros, respeitando a hierarquia: rei cristão, rei mouro, embaixador cristão, embaixador mouro, primeiro soldado cristão, primeiro soldado mouro e daí em diante até o 10.º soldado mouro – que é o 12.º cavaleiro e conhecido como “cerca-fila”.

O domingo de Páscoa é uma importante movimentação no ritual festivo, pois, além de marcar os 50 dias para o domingo de Pentecostes, é quando

1 Este artigo é uma versão atualizada de partes da dissertação de mestrado *A Memória dos Objetos: Verônicas, Máscaras e Flores da Festa do Divino de Pirenópolis/Goiás*, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Para saber mais, conferir Geraldles (2015).

2 O culto cristão ao Espírito Santo foi incorporado ao dia de Pentecostes, a festa das colheitas, celebração agrícola judaica que acontece 50 dias após a Páscoa. O Cristianismo incorporou essa data, pois, de acordo com o Novo Testamento, foi no dia da festa de Pentecostes que ocorreu a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos de Cristo. Para uma leitura aprofundada sobre a origem do culto ao Espírito Santo e sobre a Festa do Divino de Pirenópolis, conferir Geraldles (2015).

3 O Imperador é o festeiro, figura responsável pela administração e divulgação da festa. Ele representa grande autoridade e estatuto, pois foi escolhido pelo Divino para ocupar tal posição de honra e carregar seus símbolos do império: a coroa e o cetro. Os mordomos são os auxiliares do Imperador no trabalho de organização e produção da festa.

a coroa segue para a casa do imperador. É também nesse dia que ocorre, na casa do imperador, a assinatura da ata pelos cavaleiros das cavalhadas. A “assinatura do livro”, obrigatória a todos os cavaleiros, é o ato público que confirma o compromisso e a responsabilidade em participar das cavalhadas ou o pronunciamento de renúncia e afastamento. Esse momento se configura como um rito de passagem para os cavaleiros (Spinelli, 2009). Assim, a Páscoa é uma data que oficializa esses personagens da festa e marca o início de muitos preparativos, como reuniões, ensaios e afazeres. A ocasião marca a elaboração de muitos artefatos para todas as manifestações do festejo: indumentárias, adereços, acessórios, preparo de alimentos e outros.

Os cavaleiros das cavalhadas iniciam os ensaios aproximadamente 15 dias antes do domingo do Divino (Pentecostes), que acontecem duas vezes ao dia, sempre ao nascer e ao pôr do sol. Ainda na madrugada, antes do ensaio matutino, e após o ensaio vespertino, acontecem as “farofas” ou “farofadas”, em que os cavaleiros dançam catira, fazem uma farta refeição e cantam em agradecimento. Os ensaios duram 11 dias e, no último, é feita a entrega das lanças ao imperador, sempre na tarde da quarta-feira que antecede o domingo de Pentecostes.

No Brasil, as cavalhadas se tornaram populares em razão da junção das festas e expressões da cultura e da religiosidade popular. Ainda que a prática das cavalhadas ocorresse nos núcleos urbanos, a manifestação é característica da cultura rural. As cavalhadas tiveram grande expressão nos arraiais do interior, uma vez que nesses espaços os momentos de sociabilidade eram raros (Silva, 2000).

Em Pirenópolis, as cavalhadas acontecem ao longo de três tardes seguidas, com início no auge da Festa do Divino, no domingo de Pentecostes. A encenação tem lugar no campo conhecido como “cavalhódromo”⁴ (Figura 1 e Figura 2). No primeiro dia, ocorrem as embaixadas, em que os embaixadores, cristão e mouro, trocam injúrias e tentam converter um ao outro para evitar o confronto. Nenhuma das partes cede à rendição e partem, então, para as batalhas, nas quais os cavaleiros encenam, em “carreiras”, duelos de lanças, pistolas e espadas. No segundo dia da encenação (segunda-feira), os cristãos vencem as batalhas e subjugam os mouros, que se convertem e são batizados: é a imposição da fé pela espada. No terceiro e último dia (terça-feira), acontecem as demonstrações de amizade. Agora irmãos, os

4 O cavalhódromo é uma espécie de arena onde as cavalhadas são encenadas. Foi construído especialmente para esse fim e sua inauguração ocorreu em 2006. Essa mudança alterou a cartografia da festa e a dinâmica do público/espetáculo presente no ritual.



Figura 1 Campo das cavalhadas (cavalhódromo). Castelo mouro e cavaleiros. Pirenópolis/Goiás, 2013.

Créditos. Amanda Gerales

24 cavaleiros trocam flores e iniciam jogos e disputas, como em torneios medievais. A demonstração das habilidades dos cavaleiros é notável nos jogos de tira-cabeças e argolinhas. Ao findar a encenação na terça-feira, os cavaleiros deixam o campo das cavalhadas e desfilam pelas ruas da cidade até à Igreja do Bonfim, onde finalizam o espetáculo-ritual com uma última oração e com uma salva de tiros de garruchas⁵.

Juntamente à atuação dos cavaleiros das cavalhadas estão os mascarados, que surgem pelas ruas da cidade a partir do sábado que antecede o Pentecostes. Os mascarados alegam a celebração com seu colorido e o

⁵ As garruchas são armas de fogo de cano curto e são utilizadas na encenação com balas de festim.



Figura 2 Campo das cavalhadas (cavalhódromo). Castelo cristão e cavaleiros. Pirenópolis/Goiás, 2013.

Créditos. Amanda Geraldes

tilintar de guizos e promovem, com sua performance, a irreverência e subversão da festa. Eles percorrem as ruas e adentram o campo das cavalhadas nos intervalos das carreiras dos cavaleiros.

Não existem registros históricos que expliquem a origem desses mascarados e o início de sua participação na festa. Alguns mitos de origem circulam coletivamente, como a suposição de que seriam negros escravizados que se disfarçavam para participar da festa. Outra hipótese afirma que seriam

algumas pessoas excluídas da formação dos 24 cavaleiros das cavalhadas. Há também quem conte a história do surgimento dos mascarados a partir de um ataque realizado por homens com o rosto pintado de preto a uma mina de ouro que sujava as águas do rio das Almas, principal rio da cidade. E há, ainda, a versão, considerada a mais aceita, que afirma que os mascarados seriam uma recriação da figura do espião, personagem presente na encenação entre mouros e cristãos⁶. Nas cavalhadas de Pirenópolis, a figura do espião também se faz presente: a primeira cena do espetáculo é a “morte da onça”, que é, na verdade, um espião mouro disfarçado. O “espia-onça” é descoberto e morto com um tiro de pistola por um cavaleiro cristão.

Os Estudos da Cultura Material

A cultura material é o conjunto de materiais, objetos e artefatos produzidos pelos seres humanos e compreende, portanto, um campo de reflexão associado a um suporte material. Os elementos materiais da cultura são instrumentos de memórias, uma vez que saberes, símbolos e representações mentais estão impressos nesses artefatos e objetos. Assim, todo bem material comunica algo. A materialidade histórica revela diversos aspectos do cotidiano a partir dos objetos e de suas técnicas de produção, usos e consumos sociais⁷.

Os estudos da história da cultura material começaram a despertar maior interesse e relevância acadêmica a partir do movimento da escola dos *Annales*, que ampliou o leque de domínio do historiador. A cultura material, inicialmente estudada timidamente no âmbito do materialismo histórico marxista, foi revisitada por historiadores, como Marc Bloch e Lucien Febvre, que inauguraram uma nova forma de pensá-la. Bloch (1931, 1935) descobriu a paisagem rural e as técnicas aplicadas a esse universo (moinho, arado, estribo, etc.) e Febvre (1922) deu início aos estudos da história ligada ao

⁶ Alves (2004) indica estas quatro versões para explicar a origem dos mascarados de Pirenópolis. A última está apoiada na obra do folclorista Edison Carneiro (1982), *Folguedos Tradicionais*, em que o autor afirma que os dois grupos de cavaleiros, mouros e cristãos, possuem espíões mascarados (chamados “espias”) que rondam a cidade na véspera das cavalhadas. A autora assinala, ainda, que os mascarados da Festa do Divino e das cavalhadas da cidade de Jaraguá-Goiás também são denominados “espias”.

⁷ Entendemos que a nomenclatura da categoria “cultura material” não suporta a complexidade dos termos, uma vez que a terminologia estabelece uma relação dicotômica entre materialidade e imaterialidade. Compreendemos que não é possível separar o material do imaterial e, no caso específico deste estudo, os modos de saber e fazer. Para leituras aprofundadas sobre cultura material e discussões sobre os elementos materiais da cultura, conferir o trabalho do historiador José Newton Coelho Meneses (2011, 2016, 2017; Meneses & Borrego, 2018).

meio ambiente dos homens, tema que também foi estudado com competência por Fernand Braudel (1949, 1967/1995). As obras de Bloch e Febvre orientaram os trabalhos de Braudel (1967/1995), considerado o precursor dos estudos da vida material, com a obra *Civilização Material, Economia e Capitalismo*, que explora a relação essencial entre a vida material e a vida econômica. “Para Fernand Braudel, a vida majoritária é constituída pelos objetos, as ferramentas, os gestos do homem comum; só essa vida lhes diz respeito na cotidianidade; ela absorve seus pensamentos e seus atos” (Pesez, 1978/2005, pp. 247–248).

O campo da cultura material coloca o ser humano em primeiro plano, uma vez que é a partir da vivência material que podemos compreender e reintroduzir os humanos na história, pois a proposta da história da cultura material é que possamos, por meio dela, descobrir as relações sociais e os modos de produção de determinados grupos e sociedades (Pesez, 1978/2005). Nas palavras de Barros (2010),

a História da Cultura Material estuda os objetos materiais em sua interação com os aspectos mais concretos da vida humana, desdobrando-se por domínios históricos que vão do estudo dos utensílios ao estudo da alimentação, do vestuário, da moradia e das condições materiais do trabalho humano. A noção que atravessa este campo é a da “matéria” (ou do “objeto material”, que pode ser tanto do tipo durável, como no caso dos monumentos e dos utensílios, como do tipo perecível, como no caso dos alimentos). Contudo, este campo deve examinar não o objeto material tomado em si mesmo, mas sim os seus usos, as suas apropriações sociais, as técnicas envolvidas na sua manipulação, a sua importância econômica e a sua necessidade social e cultural. Afinal, a noção de “cultura” também não deixa de atravessar este campo. (p. 39)

Para o historiador Ulpiano Meneses (1983), a cultura material é o suporte material físico de produção e reprodução da vida social que é apropriado socialmente pelo ser humano. É possível entender a apropriação social como uma intervenção humana, segundo padrões e normas culturais, uma ação coletiva e não aleatória ou individual. Assim, esses artefatos precisam ser considerados em dois aspectos, como produtos e como vetores de relações sociais, cumprindo ambas as funções: resultado de práticas sociais e também como possibilitadores de novas relações sociais.

Não se pode desconhecer que os artefatos – parcela relevante da cultura material –, se fornecem informação quanto à sua própria materialidade (matéria-prima e seu processamento, tecnologia, morfologia e funções etc.), fornecem também, em grau sempre considerável, informação de natureza relacional. Isto é, além dos demais níveis, sua carga de significação refere-se sempre, em última instância, às formas de organização da sociedade que os produziu e consumiu. (U. Meneses, 1983, pp. 107–108)

Ulpiano Meneses (1998) explica que os objetos materiais desempenham um relevante papel nos processos de rememoração, uma vez que a materialidade física do artefato cria marcas na memória. O autor esclarece que “basta lembrar que a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente” (U. Meneses, 1998, p. 90). A materialidade das coisas comunica, traz recordações. Objetos são como lembranças materializadas, pois despertam sentidos e, assim, sustentam memórias. Para Dohmann (2013), isso seria a “alma das coisas”:

o objeto reflete vivências e simbolismos que envolvem universos mentais, em atribuições de sentidos caracterizadas por fluxos imagéticos de diferentes graus de subjetividade, desde simples experiências de “estar-no-mundo” até a aura criada pelo próprio artefato, na sua condição de ícone, na tarefa de comunicar experiências culturais. (p. 33)

A descrição etnográfica dos usos individuais e coletivos de objetos materiais, que desempenham funções simbólicas, é inerente ao processo de entendimento das práticas sociais e culturais das sociedades (Gonçalves, 2007). Os objetos materiais constituem sistemas classificatórios, ao demarcarem fronteiras entre categorias socioculturais e expõem as subjetividades individuais e coletivas. Ao mapear as transformações ou reclassificações desses “objetos etnográficos” (Gonçalves, 2007, p. 16), compreendemos a dinâmica da vida social e cultural das sociedades, bem como seus conflitos e tensões e as interferências dessas alterações nas subjetividades individuais e coletivas.

A cultura material se significa na prática. Esses artefatos, como “objetos cerimoniais”, além de demarcarem posições sociais, exercem uma função representativa concreta na experiência dos indivíduos e dos grupos sociais

quanto à própria materialidade desses objetos simbólicos (Gonçalves, 2007). Dessa forma, eles extrapolam a função do “representar” e operam na organização e constituição da vida social, sendo assim interpretados como “fatos sociais totais”, segundo a concepção de Mauss (1950/2003, p. 401).

Uma parte considerável da cultura material é formada por objetos manipuláveis. Sua função social se estabelece, então, em uma relação imediata e direta com o corpo. Mesmo para os demais, cuja manipulação é casual ou indireta, a relação com o corpo continua a ser fundamental, pois não se trata apenas de um contato físico imediato, mas também de articulações menos evidentes e que, no cotidiano, podem passar despercebidas, como, por exemplo, a disposição espacial dos elementos no ambiente frequentado pelo corpo. (...) No entanto, em todos os casos, o corpo se impõe como um balizador maior da experiência material do homem (do indivíduo, como da sociedade) e, por consequência, como variante importante do estudo antropológico. (Rede, 2001, p. 283)

Mauss (1950/2003) entende como técnicas do corpo as “maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (p. 401). Através da repetição se consolida uma tradição, uma vez que é pela oralidade que as técnicas são transmitidas ao longo das gerações.

Chamo técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser tradicional e eficaz. Não há técnica nem transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. (Mauss, 1950/2003, p. 407)

Warnier (1999) articula corpo e cultura material a partir da teoria de Mauss e compreende que o trabalho “*Les Techniques du Corps*” (As Técnicas do Corpo; Mauss, 1936) é fundamental para elaborar uma teoria antropológica da cultura material. Warnier (1999) explica que “Mauss teve a intuição daquilo que poderia ser uma antropologia do corpo e da cultura material articulada a uma teoria da magia e das representações” (p. 21).

Os artefatos e objetos materiais têm uma trajetória, uma biografia: suas transformações na morfologia, nas funções e nos sentidos estão em permanente construção. Portanto, é necessário entender esses objetos em suas interações sociais (U. Meneses, 1998).

Temos de seguir as coisas em si mesmas, pois seus significados estão inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias. Somente pela análise destas trajetórias podemos interpretar as transações e os cálculos humanos que dão vida às coisas. Assim, embora de um ponto de vista *teórico* atores humanos codifiquem as coisas por meio de significações, de um ponto de vista *metodológico* são as coisas em movimento que elucidam seu contexto humano e social. (Appadurai, 1986/2008, p. 17)

Os objetos e artefatos adquirem sentidos e significados nas interações sociais, nas práticas, nas funções e usos atribuídos. É no consumo simbólico ritual que as trajetórias e biografias são traçadas e é nesse sentido que devemos problematizar esses objetos: em sua inserção e interação com o homem, como escreveu Braudel (1967/1995), “vida material são homens e coisas, coisas e homens” (p. 19).

O Universo Material da Festa

Os ritos e performances da Festa do Divino demandam inúmeros artefatos, desde a preparação de alimentos; as indumentárias para as apresentações dos folclores (pastorinhas, congos, congadas, etc.); os artefatos para os reinados e juizados; a paramentação dos cavaleiros e da montaria com todos os adereços e acessórios, como chapéus, lanças, espadas, armaduras; artefatos decorativos, como velas e bandeiras; a paramentação dos mascarados e da montaria com as máscaras, flores, guizos, entre outros.

Para as cavalhadas, os artefatos da paramentação dos cavaleiros e da montaria compreendem vestimentas, capas bordadas, armaduras, entre outros artefatos. A produção exige a mobilização das costureiras e bordadeiras, geralmente mulheres do âmbito familiar, de outros artesãos para a feitura de adereços como cintos e botas, e ainda dos armeiros para a fabricação das peças de armadura, espadas, lanças e garruchas. Todos os artefatos elaborados para a paramentação do cavaleiro e da montaria seguem um sistema de cores: azul e prateado para os cristãos e vermelho e dourado para os mouros. Os símbolos também compõem esse sistema de identificação: as capas dos cavaleiros são ricamente bordadas com símbolos religiosos para os cristãos (cálice, pomba, cruz, hóstia, coroa) ou símbolos “pagãos” para os mouros (animais, elementos da natureza e da mitologia, brasões, cartas de baralho). A riqueza de detalhes na paramentação dos cavaleiros ainda obedece a uma hierarquia (rei, embaixador, soldados) identificada na estética dos adereços.

Nesse universo de elementos materiais da cultura elaborados especialmente para as festividades em honra ao Divino Espírito Santo em Pirenópolis, apresentamos, neste artigo, os saberes e fazeres que envolvem a feitura das máscaras de papel utilizadas pelos mascarados em suas performances no campo das cavalhadas e pelas ruas da cidade nos dias de festa (Figura 3 e Figura 4).



Figura 3 Mascarados em performance nas cavalhadas. Pirenópolis/Goiás, 2014.
Créditos. Amanda Gerales



Figura 4 Mascarados em performance nas cavalhadas. Pirenópolis/Goiás, 2014.
Créditos. Amanda Geraldês

O Saber-Fazer de um Artefato: As Máscaras de Papel

As máscaras dos mascarados da Festa do Divino de Pirenópolis são feitas com várias camadas de papel sobrepostas em uma forma⁸. A feitura é realizada por etapas e requer uma forma de cimento que serve como molde para fazer a máscara com as camadas de papel. Depois de seca, a máscara é retirada da forma e o trabalho é finalizado com a pintura.

O artesão de máscaras de papel José Valdivino (Figura 5), conhecido como “Zé das Máscaras”, aprendeu a fazê-las na infância, por volta dos 12 anos

⁸ É comum que essa técnica utilizada no fazer das máscaras em Pirenópolis seja confundida com a técnica do papel machê (do francês, *papier mâché*), técnica em que se faz uma massa de papel picado amolecido em água que é coado e misturado com cola e gesso.

de idade. Seu irmão de criação, já adulto e bem mais velho, era, na época, cavaleiro na encenação das cavalhadas. O envolvimento de Zé foi iniciado a partir do vínculo que o seu núcleo familiar tinha com a festa. O artesão⁹ conta que “já era tradição da família sair de mascarado, cavaleiro... Então, já era tradição”.

Zé acompanhava o irmão nos ensaios e nas demais atividades que envolviam a participação de um cavaleiro nas cavalhadas e, além de cavaleiro, o irmão de Zé fazia máscaras para vender aos mascarados.

Aí eu vendo aquilo, um dia, ele me chamou e falou: “ô, Zé, vamos aprender a fazer”. Aí eu comecei a brincar com aquilo, as primeiras que eu fiz não prestou, não saía da forma de jeito nenhum, porque não foi do modo correto. Daí pra cá, eu passei a gostar... Passei a gostar daquilo e aprendi e vim fazendo. Comecei a vender as primeiras para os colegas, para os mascarados, aí que veio na ideia, na cabeça: “por que não faz *pra* pôr na loja”. Peguei, comecei a fazer e pôr na loja... aí vende... num fica rico não, mas você tem um dinherinho... De vez em quando, tem um dinherinho. Os turistas, a cidade agora tá cheia de turista, aí tá começando a vender, começando a melhorar. Começou desse tipo, de criança como brincadeira e transformou numa coisa séria. E já tem mais de uns 15 anos que eu faço máscara, várias pessoas já me conhecem na cidade, os próprios mascarados daqui mesmo. Quando chega beirando a festa, um mês antes já começa: “faz uma pra mim”, “faz dessa cor”, “faz outra” e assim vai indo até hoje. (entrevista, 29 de janeiro de 2014).

Zé conta que já tinha saído de mascaradinho algumas vezes, antes de aprender a fazer as máscaras, e que teve vontade de aprender a fazê-las para poder fazer sua própria. Ele explica que, antes, não era comum comprar as máscaras e que, geralmente, os mascarados faziam as suas próprias.

Por isso que eu falei que deu vontade de aprender a fazer, porque aí eu fazia a minha própria máscara, porque não tinha pra comprar primeiro... Ah, então vou começar a aprender isso que faço pra mim, faço pros amigos, vendo pros amigos... E aí continua desse jeito, peguei gosto pela coisa fazendo e é divertido, é tranquilo, você alivia as tensões todinha fazendo isso... É uma terapia mesmo. (entrevista, 29 de janeiro de 2014)

9 Narrativa de José Valdivino Pereira Lima, artesão de máscaras, nascido em Pirenópolis (Goiás) a 19 de abril de 1964. Esta entrevista foi realizada pela pesquisadora Amanda Alexandre Ferreira Geraldes, em Pirenópolis (Goiás), Brasil, em 29 de janeiro de 2014. Registro audiovisual (60 min).



Figura 5 Artesão José Valdivino no processo de feitura de uma máscara de papel. Pirenópolis/ Goiás, 2014.

Créditos. Amanda Galdes

As máscaras de papel consideradas tradicionais são as feitas de papel no formato de boi, onça, homem, unicórnio e capeta. Os mascarados em Pirenópolis também são chamados de “curucucu” em razão do característico som que emitem os cincerros e guizos pendurados no peitoral do cavalo. Na Festa de Santo Estêvão de Agrochão (Bragança), em Portugal, os caretos, que são os mascarados da festa, emitem o som *curucucu* e desempenham uma performance similar aos mascarados da Festa do Divino de Pirenópolis. Eles são irreverentes e incomodam as pessoas, ao fazerem gracejos e brincadeiras.

No dia 26, o mordomo, com as insígnias do “Rei” – coroa de papelão recamada de cordões de ouro – e o meirinho, com uma cana enfeitada com fitas de cor na mão, acompanhado por oito pessoas da terra, andam, de madrugada, a cantar pelas casas da aldeia, seguidas dum careto, que, atrás delas, solta estrídulos gritos – cu-ru-cu-cu – e pede para Santo Estêvão. Após a volta à aldeia, vão almoçar. Os caretos, com uma bexiga suspensa da ponta de um pau, continuam a percorrer a aldeia, aos saltos, batendo com a bexiga nas pessoas. (Pereira, 1973, pp. 88–90)

Zé explica o processo de feitura das máscaras. É preciso ter uma forma para moldar as camadas de papel no formato desejado. As formas, que antes eram de barro e que hoje são de cimento, geralmente são no formato de cabeça de homem, boi e onça. Da mesma forma de cabeça de homem se faz a máscara de homem, de unicórnio (homem com um chifre no meio da testa) e de capeta (homem com dois chifres saindo da cabeça). Da forma de boi é possível fazer bois com chifres maiores ou menores, pois o chifre é feito à parte, em outra forma. A forma utilizada para fazer os chifres de papel é o próprio chifre de um boi. Os artesãos, geralmente, têm vários chifres de boi em formatos e tamanhos diferentes para utilizar como forma/molde para os chifres de suas máscaras. Ainda que utilizando as mesmas formas, cada máscara pode ficar diferente, pois é na arte da pintura que as cores ganham vida e as feições são criadas, já que esse acabamento influencia na elaboração do personagem mascarado.

Para começar a feitura das máscaras é preciso colocar os papéis emergidos na água. Zé utiliza jornal para a primeira camada de papel. Assim que o jornal estiver amolecido o suficiente para cobrir a forma, rasga-o em tiras para facilitar o trabalho. É preciso ter atenção nessa primeira etapa, pois o jornal molhado é que garante que a máscara sairá da forma quando estiver seca. Cobre-se toda a forma com o papel molhado e se assegura que todas as frestas estão cobertas. Feita essa primeira camada de papel, segue o trabalho para a feitura das camadas seguintes com outro tipo de papel (pode ser qualquer papel sulfite, de “loteria”, papel de embalagem, ou qualquer outro papel reciclado que tenha uma gramatura maior que o jornal) embebido no “grude”, uma espécie de cola feita a partir de uma mistura de polvilho e água. Passa-se bem o “grude” nas tiras de papel, que são colocadas na forma. São necessárias três a quatro camadas de papel com “grude” e as tiras de papel colocadas sobre a forma precisam estar bem alisadas para que não restem falhas e nem marcas. Passando o “grude” com as mãos, vai se uniformizando as camadas que foram sobrepostas. Ao terminar essa etapa, a máscara (que está na forma) precisa secar sob o sol. A depender do clima, a máscara fica entre dois e três dias secando e, após estar completamente seca, é cortada uma linha vertical, rente à forma, na parte de trás para retirá-la. O trabalho é finalizado com a pintura, em que se criam as expressões com os olhos, a boca, o nariz, os detalhes de orelhas ou chifres e outros.

Caminhos Para uma Etnografia das Memórias

A Festa do Divino – com todas suas manifestações e seus ritos festivos – opera como elemento crucial na construção da identidade coletiva da

comunidade. Os artefatos elaborados para a festa amparam seus ritos. Esses objetos rituais dão lógica e sentido ao rito, uma vez que são esses objetos que protagonizam os ritos de consagração e é a partir deles que se expressa um caráter mágico-religioso na celebração. Assim, os objetos orientam e organizam sequências rituais, dão forma e criam uma estrutura cíclica ritual propiciando mecanismos de repetição da festa e seus ritos (Côrrea, 2013).

A festa (e suas manifestações, seus rituais, seus objetos, suas performances) é consumida pela comunidade na vivência dessa tradição. Os objetos rituais são consumidos simbolicamente e coletivamente e, ao se consumir esses objetos, consomem-se tradições e memórias. Esse consumo das tradições integra as personalidades e identidades, individuais e coletivas (Gell, 1986/2008). No caso dos objetos rituais da festa, são incorporados nas identidades e relações individuais de cada devoto e festejador, mas também marcam e identificam os rituais festivos como um todo, ao demarcarem a festa, a cidade e as famílias.

No universo da Festa do Divino de Pirenópolis, a idealização e a consolidação de identidades e tradições perpassam pela memória coletiva e, principalmente, pela memória familiar e suas estruturas. A tradição e seus meios de transmissão implicam ressignificações, que são elaboradas e reelaboradas por quem recebe essas referências identitárias. Tais referências, ao serem transmitidas, pressupõem uma necessidade de preservação e conservação, ao integrarem, dessa forma, a rede de obrigações familiares.

Os núcleos familiares de Pirenópolis possuem uma identidade familiar própria que, entretanto, conversa com outra referência identitária coletiva: a identidade da festa construída na memória da cidade. A cultura material da festa opera como instrumento de memórias, uma vez que seus objetos rituais são signos de sua identificação. E é nesse sentido que a festa sintetiza suas expressões de cultura popular, pois é pela memória afetiva e familiar que essas práticas asseguram a identidade da cidade, da família, do indivíduo e é, ainda, pela contínua capacidade de simbolizar, ressignificar e construir novas performances e sentidos que as formas de expressão da cultura e religiosidade popular, na festa e na devoção, mantêm viva a tradição de celebrar o Divino Espírito Santo em Pirenópolis.

Referências

- Alves, A. C. L. (2004). *Minotauros, capetas e outros bichos: A transgressão consentida na Festa do Divino de Pirenópolis – De 1960 ao tempo presente* [Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília].
- Appadurai, A. (2008). Introdução: Mercadorias e a política de valor (A. Bacelar, Trad.). In A. Appadurai (Ed.), *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural* (pp. 15–88). Editora da Universidade Federal Fluminense. (Trabalho original publicado em 1986)
- Barros, J. A. (2010). *O campo da história: Especialidades e abordagens*. Vozes.
- Bloch, M. (1931). *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*. Société d'Édition Les Belles Lettres.
- Bloch, M. (1935). Avènement et conquêtes du moulin à eau. *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, 7(36), 538–563. <https://doi.org/10.1017/S0003441X00017556>
- Braudel, F. (1949). *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Armand Colin.
- Braudel, F. (1995). *Civilização material, economia e capitalismo: Séculos XV-XVIII* (T. Costa, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1967)
- Carneiro, E. (1982). *Folgedos tradicionais*. Funarte/INF.
- Côrrea, J. A. G. (2013). A arte de festejar: Da alternância da festa e de suas expressões materiais. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 10(1), 183–199. <https://doi.org/10.12957/tecip.2013.10181>
- Dohmann, M. (2013). *A experiência material: A cultura do objeto*. Rio Books.
- Febvre, L. (1922). *La Terre et l'évolution humaine: Introduction géographique à l'histoire*. La Renaissance du Livre.
- Gell, A. (2008). Recém-chegados ao mundo dos bens: O consumo entre os Gonde Muria (A. Bacelar, Trad.). In A. Appadurai (Ed.), *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural* (pp. 143–180). Editora da Universidade Federal Fluminense. (Trabalho original publicado em 1986)
- Geraldes, A. A. F. (2015). *A memória dos objetos: Verônicas, máscaras e flores da Festa do Divino de Pirenópolis/Goiás* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Repositório PUCSP. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12864>
- Gonçalves, J. R. S. (2007). *Antropologia dos objetos: Coleções, museus e patrimônio*. Ministério da Cultura.
- Mauss, M. (1936). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*, 32(3/4).

Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia* (P. Neves, Trad.). Cosac Naify. (Trabalho original publicado em 1950)

Meneses, J. N. C. (2011). Apresentação. *Varia Historia*, 27(46), 397–404. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752011000200001>

Meneses, J. N. C. (2016). Apresentação: Culturas alimentares, práticas e artefatos. *Varia Historia*, 32(58), 15–20. <https://doi.org/10.1590/0104-87752016000100002>

Meneses, J. N. C. (2017). Introdução: Cultura material no universo dos impérios europeus modernos. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 25(1), 9–12. <https://doi.org/10.1590/1982-02672017v25n01do>

Meneses, J. N. C., & Borrego, M. A. M. (2018). Introdução: O testemunho das coisas úteis e duráveis. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 26, 1–4. <https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e01introd1>

Meneses, U. T. B. (1983). A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, (115), 103–117. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i115p103-117>

Meneses, U. T. B. (1998). Memória e cultura material: Documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, 11(21), 89–103.

Pereira, B. (1973). *Máscaras portuguesas*. Junta de Investigações do Ultramar/Museu de Etnologia do Ultramar.

Pesez, J.-M. (2005). História da cultura material (E. Brandão, Trad.). In J. Le Goff (Ed.), *A história nova* (pp. 237–285). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1978)

Rede, M. (2003). Estudos de cultura material: Uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista*, 8(1), 281–291. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142001000100008>

Silva, M. M. (2000). *A Festa do Divino: Romanização, patrimônio & tradição em Pirenópolis (1890-1988)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás].

Spinelli, C. (2009). *Cavaleiros de Pirenópolis: Etnografia de um rito equestre* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

Warnier, J.-P. (1999). Retorno a Marcel Mauss. In J.-P. Warnier (Ed.), *Construire la culture matérielle* (pp. 21–35). Presses Universitaires de France.