



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
GOIÁS**

**Câmpus Universitário de Ciências
Sócio-Econômicas e Humanas**

Programa de Pós-Graduação “Território
e Expressões Culturais no Cerrado”



RONYPETERSON MORAIS MIRANDA

“MAS E SE ESSA FESTA SE ACABAR? AI MEU DEUS O QUE SERÁ DE MIM?”

As tradições da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – GO em registros audiovisuais

ANÁPOLIS – GO
2016

RONYPETERSON MORAIS MIRANDA

“MAS E SE ESSA FESTA SE ACABAR? AI MEU DEUS O QUE SERÁ DE MIM?”

As tradições da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – GO em registros audiovisuais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva.

ANÁPOLIS – GO
2016

RONYPETERSON MORAIS MIRANDA

“MAS E SE ESSA FESTA SE ACABAR? AI MEU DEUS O QUE SERÁ DE MIM?”

As tradições da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – GO em registros audiovisuais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva

Presidente / UEG-TECCER

Prof(a). Dra. Maria Idelma Vieira D'Abadia

Membro interno / UEG-TECCER

Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais Souza

Membro externo / UEG-Morrinhos

Anápolis, _____ de _____ de 2016.

A Cleusa Simoa de Moraes Miranda, minha mãe.

In Memoriam

AGRADECIMENTOS

Agradeço minha família – o Clã dos Mirandas, pelo encorajamento, paciência e amor incondicional; principalmente meu pai, pela ternura e compreensão com o filho sonhador e *cabeça dura*;

Ao estimado Lorde, Comendador e Orientador, Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva, agradeço pelo acolhimento, liberdade acadêmica, pela sabedoria, assim como pela paciência e o tempo que a mim foram creditados;

Agradeço as professoras e professores do TECCER, que em meio a tantas disciplinas tive o prazer de construir essa trama do saber e experimentar o mundo acadêmico sob as lentes da interdisciplinaridade;

Agradeço todos meus colegas do TECCER que desde a primeira turma, ainda em 2013, muito me engrandeceram;

Um agradecimento especial a Rosemeire Mateus, Fernando Bueno, Pepita Afiune, Maria Juliana Freitas, Damiana Coelho, Lorena Borges e Gustavo Mendonça por serem mais que colegas, amigos meus de todas as horas, de *lattes*, dissertação e artigos afins;

Agradeço também Aline, grande amiga, colega de estrada, de festas e de EnCantos;

A Prof^a. Dra. Tereza Caroline Lôbo e ao Prof. Dr. João Guilherme Curado, por me guiarem e ensinar que *festar é Ser* no mundo, meu eterno obrigado;

A Prof^a Dra. Maria Idelma Vieira D’Abadia, por me fazer perceber que “pouca festa não nos basta”, meu sincero agradecimento;

Agradeço também Einstein e Débora que muito me aturaram durante minhas constantes solicitações na secretaria do programa de Pós Graduação do TECCER;

A UEG pelo auxílio através da bolsa de pesquisa, meu muito obrigado;

A meu primo, Marcos Vinícius Ribeiro dos Santos pelo acervo bibliográfico e audiovisual a mim confiados, gratidão;

Meus sinceros agradecimentos a pessoa de Mário Sérgio Facundes Taveira, por me colocar com os pés no chão, ensinar a respirar mesmo sob os momentos de pressão, pela grande amizade, suporte emocional e calorosas conversas “interdisciplinares” não relacionadas à pesquisa, meu eterno agradecimento;

A Michelle Orphão, Isabella Moreira, Iago Carvalho, Moisés Oliveira, Caio Ramalho, Yuri Silva, Murilo Cândido, Jhonatan Edley e Everton pela companhia lupina;

E por último, mas não menos importante: Viva a Doceria!

E o sabugueiro não deu flor

Silenciou-se o domador de cavalos
por aquela que galopa a ceifar.

Não mais tem bronca...

Tampouco tem risos e piadas. Tem saudade.

Não vai ter o monjolo talhado em madeira

Nem o banquinho pros netos sentar

Foi truco! Desceu de doze... E eu perdi.

E os tentos? Tentando colocar no lugar

Não tem branco e nem vermelho

Tampouco tem o que filtrar três vezes.

Sem rins podia. Mas e o coração? Parou!

E o meu mascarado? Saiu do campo.

E o sabugueiro não deu flor...

A Galdino Simoa de Moraes, meu avô.

In Memoriam

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01-	Cavaleiros Cristãos em encenação das Cavalhadas e Castelo no Cavalhódromo ao fundo.....	46
Figura 02 -	Cavalhadas no Largo da Matriz de Nossa Senhora do Rosário no final da década de 1960.....	49
Figura 03 -	Teatro de Pirenópolis	54
Figura 04 -	Cinema de Pirenópolis.....	54
Figura 05 -	Foliões em 1994.....	68
Figura 06 -	Quando o narrador vira personagem.....	72
Figura 07 -	Folia do Divino na atualidade.....	73
Figura 08 -	Cena de discussão entre o pároco e o povo acerca das novas regras para ser Imperador.....	75
Figura 09 -	Ivaci Matias e Sr. Otávio.....	77
Figura 10 -	Fervor na chegada da folia.....	93
Figura 11 -	Rei Mouro em retirada de argolinha.....	96
Figura 12 -	Mascarado dentro do Ranchão.....	98
Figura 13 -	Vestuário da Festa.....	106
Figura 14 -	Foliões em 1988.....	108
Figura 15 -	Cena das Pastorinhas em que Santana Lôbo se reconhece.....	112
Figura 16 -	Os Imperadores e Dona Rosa.....	115
Figura 17 -	Mascarado criticando situação financeira.....	118
Figura 18 -	Rei Mouro e seu capacete.....	120
Figura 19 -	O beijo na Bandeira.....	125
Figura 20 -	O Divino, a Senhora e o Altar.....	126
Figura 21 -	O fazer na Festa: flores de papel.....	128
Figura 22 -	O altar sem letra.....	130
Figura 23 -	Fartura à mesa.....	131
Figura 24 -	Pastoras em 2007.....	133
Figura 25 -	A Festa nas escolas municipais.....	145
Figura 26 -	A Festa nas escolas municipais.....	145
Figura 27 -	A Festa nas escolas municipais.....	145
Figura 28 -	A Festa nas escolas municipais.....	145
Figura 29 -	O projeto desenvolvido pelo Colégio Estadual Comendador	

	Christóvam de Oliveira.....	148
Figura 30 -	O projeto desenvolvido pelo Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira.....	148
Figura 31 -	O projeto desenvolvido pelo Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira.....	148
Figura 32 -	O projeto desenvolvido pelo Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira.....	148
Figura 33 -	Estar-esperando a Festa.....	151
Figura 34 -	Estar-esperando a Festa.....	151
Figura 35 -	Estar-presente na Festa.....	151
Figura 36 -	Estar-presente na Festa.....	151
Figura 37 -	Estar na moda na Festa.....	153
Figura 38 -	Estar na moda na Festa.....	153
Figura 39 -	Estar-sendo folguedo na Festa.....	153
Figura 40 -	Estar-sendo folguedo na Festa.....	153
Figura 41 -	Estar-sendo folguedo na Festa.....	155
Figura 42 -	Estar-sendo folguedo na Festa.....	155
Figura 43 -	Não-estar em Festa.....	158
Figura 44 -	Não-estar em Festa.....	158
Figura 45 -	Não-estar em Festa.....	158
Figura 46 -	Identities.....	160
Figura 47 -	Identities.....	160

LISTA DE SIGLAS

Fapeg – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás;
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais;
Teccer – Territórios e Expressões Culturais no Cerrado;
UEG – Universidade Estadual de Goiás;
UPA Piri – União Protetora dos Animais de Pirenópolis.

RESUMO

A presente dissertação discute sob o viés historiográfico a origem da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, Estado de Goiás, traçando em sua ancestralidade raízes medievais e como as mesmas se dão no tempo/espço atual sob a ótica das categorias: cultura popular, *pastishe*, Medievalidade e Reminiscência. Após tal traçado histórico-linear, discorre-se sobre a interação mídia-Festa e como o Cinema, sob uma perspectiva coutiniana produziu material audiovisual acerca de tal celebração, dialogando ainda questões pertinentes à representatividade em Chartier e a espetacularização em Martin-Babeiro. Tal percurso é feito para, então, interpretar quatro vídeos sobre a citada festividade, gerando análise sobre tais mídias orientadas na tese de Jean-Claude Bernardet que versa sobre quem produz as mídias que representam uma dada comunidade, sendo, na visão de Bernardet melhore que os próprios moradores fossem os responsáveis pela direção tal ação representativa. As mídias analisadas durante a pesquisa foram: a reportagem do Globo Rural (1995), da Videofocus (1988), Iphan (2008) e da empresa local, Morro Alto Turismo (2007). Busca-se ainda as formas de representação da celebração à partir das exposições pessoais de alguns moradores locais em redes sociais como o *Facebook* e o *Instagram*. A partir do aporte teórico-histórico e analítico sobre tais mídias, ora audiovisuais, ora oriundas de redes sociais, fora possível traçar uma forma de instrumentalização das mesmas como parte dos processos de continuidades e descontinuidades da Festa em si, bem como a constatação do nível de satisfação em representatividade das mídias produzidas por sujeitos internos da comunidade.

Palavras-chave: Festa do Divino Espírito Santo; Audiovisual; Pirenópolis; Cultura Popular.

ABSTRACT

This dissertation discusses under the bias of the historiographical search the origin of the Holy Divine Spirit Festival of Pirenópolis, State of Goiás, charting on their ancestry medieval roots and how they get along in current time / space from the perspective of the categories: popular culture , pastiche, Medievalism and Medieval Reminiscence. After such a historical-linear plot, it is discussed about the Media-Festival interaction and as the Cinema under a coutiniana perspective produced audiovisual material about this celebration, still dialoguing issues pertaining to representation in Chartier and spectacularization in Martin-Barbero. This route is done in order to understand four videos on the aforementioned festival afterwards, generating analysis of such media oriented in Jean-Claude Bernardet thesis that deals with those who produce media that represent a given community, which in Bernardet vision is much better to the residents be the ones who are responsible for directing such representative action. The media analyzed during the search were: a report from Globo Rural (1995), the Videofocus (1988), Iphan (2008) and the local company, Morro Alto Tourism (2007). It is yet researched is this study the forms of representation of this celebration from the personal social networks like Facebook and Instagram.exhibition of some local residents. From the theoretical and historical and analytical contribution on such media, either audiovisual, or coming from social networks it was possible to draw a form of instrumentalization of these social media as part of continuities and discontinuities processes of the Festival itself, as well as the satisfaction level verification on the representation of media produced by internal community subjects.

Keywords: *Holy Divine Spirit Festival; Audio-visual; Pirenópolis; Popular Culture.*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
1 DA IDADE DAS TREVAS À CONTEMPORANEIDADE: CAVALHADAS E O CULTO AO DIVINO ESPÍRITO SANTO NA HISTÓRIA.....	16
1.1 RAÍZES MEDIEVAIS.....	17
1.1.1 O Culto ao Divino Espírito Santo.....	25
1.2 FESTAS PARA UM <i>MUNDO NOVO</i> : CAVALHADAS E FESTA DO DIVINO NO BRASIL.....	30
1.3 AZUL, VERMELHO E BRANCO: A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM PIRENÓPOLIS – GO.....	40
1.3.1 A Festa <i>Pastishe</i>, Medieval e Popular.....	43
2 A ESPETACULARIZAÇÃO DO TRADICIONAL: CAVALHADAS E FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NA MÍDIA.....	51
2.1 A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO.....	51
2.2 A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NO GLOBO RURAL.....	53
2.3 A FESTA DO DIVINO NA PEDAGOGIA DO IPHAN.....	86
3 COMER, REZAR, FESTAR: O PERPETUAR DE UMA FESTA POPULAR PELO REGISTRO DE SUAS TRADIÇÕES.....	103
3.1 UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO REALIZADO PELO IMPERADOR DA FESTA DO DIVINO EM 1988.....	104
3.2 CONTINUIDADES DA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NO DOCUMENTÁRIO DA MORRO ALTO TURISMO: 19 ANOS DEPOIS.	123
3.3 AUTORRETRATOS E A RESSIGNIFICAÇÃO DA TRADIÇÃO PELAS REDES SOCIAIS.....	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS.....	166

APRESENTAÇÃO

É evidente que a riqueza do Cerrado contesta categoricamente o discurso de Sertão pobre e inabitável, pois este domínio é um dos maiores complexos de biodiversidade do país, seja ela vegetal ou animal; além de abarcar culturas singulares que se adaptaram a este espaço, desenvolvendo ali seus costumes, seus saberes, suas religiosidades – suas identidades¹.

Neste território faz-se presente o confronto entre as identidades, estas amalgamadas pelas diferenças e pela tradição. Apesar da falácia histórica do sertanejo triste e preguiçoso construída por viajantes europeus como Saint-Hilaire (1975) e Pohl (1951) que em Goiás estiveram ainda durante o século XIX, discurso este reproduzido por pesquisadores como Palacin (1994), o sertanejo do Brasil Central desenvolve desde o período mineratório celebrações religiosas que mesclavam o sagrado e o profano em um sincretismo que se perpetua até o tempo presente; festejos estes que além de cultuar santos e de dinamizar as relações sociais locais eram uma das formas de agradecer as boas colheitas.

Logo, com Bertran (1988) e Chaul (1997), essa identidade pejorativa é desconstruída, expondo a rica cultura local que, mesmo com as limitações oriundas do isolamento territorial da Província goiana, a mesma desenvolvera significativo conjunto arquitetônico além de dinâmica movimentação econômica que, segundo Oliveira (2011) nem sempre era feito a partir do dinheiro e sim a partir da troca ou escambo. Assim posto, discorre-se as identidades do sertanejo goiano embasada no discurso de Hall (2003), que elenca fatores determinantes na construção das mesmas; sendo elas oriundas de um sentimento de pertencimento; fundamentar-se-á ainda em Halbwachs (2004) que advoga que tal sentimento ser-se-ia possível apenas com a construção de uma memória coletiva em torno de um bem/prática cultural em comum.

Destarte, apesar das descrições acerca do *modus vivendi*² feitas pelos viajantes europeus, aponta-se que os mesmos não poderiam estar aptos para identificar as peculiaridades que envolviam dada sociedade, pois ambos não estariam imersos nas dinâmicas sociais locais. Almeida (2003) ao trabalhar a vivência cultural corrobora ainda postulando que, um viajante ou agente externo a uma comunidade não estaria apto para

1 Para melhor entendimento, ler ALMEIDA, Maria Geralda (Org.). Tantos Cerrados – múltiplas abordagens sobre a biodiversidade e singularidade sociocultural. Goiânia: Ed. Vieira, 2005.

2 É uma espécie de arranjo temporário que possibilita a convivência entre elementos e grupos antagônicos e a restauração do equilíbrio afectado pelo conflito. O antagonismo é temporariamente regulado e desaparece como acção manifesta, embora possa permanecer latente (DICIONÁRIO DE SOCIOLOGIA. Disponível em: <http://www.prof2000.pt/users/dicsoc/soc_m.html. Acessado em 30 de janeiro de 2016 às 12h52min).

apontar as particularidades culturais locais e tampouco viver a cultura local, pois o mesmo não perceberia de forma lúcida as dinâmicas de dada sociedade devido ao fato do mesmo não pertencer ou habitar o lugar e tampouco estar inserido de forma autoconsciente nas supracitadas dinâmicas.

No entanto, apesar das constantes alertas acerca da escolha de um objeto de pesquisa próximo ao pesquisador, tendo em vista a possibilidade de gerar uma análise romântica acerca do mesmo, esclarece-se, pois, que a escolha justifica-se pela familiaridade para com o cidadão objeto, assim como o nível de imersão em que se encontra o investigador dentro da Festa³, tornando possível a percepção de peculiaridades; estas que puderam ser desveladas a partir da pesquisa participativa e das observações em campo, verificando símbolos, signos, sons e rituais que evidenciam a experiência de uma comunidade para com o sagrado e os excessos de uma realidade única vivida a partir das festas.

Deste modo, a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, Estado de Goiás não apenas possui visibilidade na grande mídia televisiva, como também é constante objeto de estudo dentro do âmbito acadêmico. Logo, inda que seja apontado como excessivo o número de investigações acerca da supracitada celebração, entende-se que dado ao recorte espacial e temporal que a mesma engloba ainda há muito o quê explorar, não esgotando, pois, os olhares e as formas de interpretação dessa Festa que representa parte da identidade local.

Assim, a presente dissertação analisa essa expressão cultural a partir dos documentários audiovisuais, buscando mostrar como a mesma é retratada e representada nas mídias. Par tanto, dentro de um universo de produções audiovisuais que celebram a Festa do Divino Espírito Santo, sejam elas fotográficas, fílmicas ou documentais, elegeu-se quatro produções audiovisuais para compor o material de análise desta Festividade. São elas: a reportagem de Ivaci Matias exibida em junho de 1995, reportagem esta que compõe o DVD de Edição comemorativa do programa Globo Rural da Emissora Globo; por conseguinte, analisa-se o documentário produzido em 2008 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, como parte do processo de registro da Festa enquanto Patrimônio Imaterial Cultural; posteriormente, lança-se análise sobre o registro documentário produzido em 1988 por Gutemberg Nobrega, documentário este concebido a pedido do Imperador Geraldo do Espírito Santo; e por último, estuda-se ainda a produção midiática de Mauro Cruz, esta subsidiada pela empresa Morro Alto Turismo.

3 Nota-se que ao escrever a palavra festa com “F” maiúsculo, referimos às celebrações existentes dentro do cronograma festivo da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, no Estado de Goiás, estas entendidas enquanto fragmentos que compõem parte da cultura pirenopolina. As demais festividades, estas escritas com “f” minúsculo se refere às festividades alheias às da Festa do Divino.

Destarte a dissertação intitulada **“Mas e se essa Festa se acabar? Ai meu Deus o que será de mim’: as tradições da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis – GO em registros audiovisuais”** faz menção a uma cantiga popularmente proferida durante a Festa, escolhida de forma proposital e metaforicamente para incitar como tal manifestação faz-se perpetuar e está atrelada à parte da identidade pirenopolina de tal maneira que, se a Festa acabar “ai meu Deus o que será de mim”! Deste modo, a presente pesquisa discute por um viés de caráter analítico as impressões obtidas a partir das mídias sobre esse bem cultural, viés este que é interdisciplinar, recorrendo, ora à História, ora à Geografia, assim como a Antropologia e demais ciências humanas.

À vista disso, divide-se a dissertação em três capítulos que remontam tanto a historicidade da Festa quanto a projeção da mesma na contemporaneidade. No primeiro capítulo intitulado *“Da ‘Idade das Trevas’ a contemporaneidade: Cavalhadas e o culto ao Divino Espírito Santo na história”* abordar-se-á as origens do Culto ao Divino Espírito Santo, buscando expor, de forma sucinta, como essa prática religiosa toma dimensões de festejo popular, embasando-se na obra de Bakhtin (2013). Buscar-se-á também versar num contexto linear-histórico o desempenho de Carlos Magno, Imperador Carolíngio de grande representatividade para a construção das Cavalhadas enquanto representação das batalhas medievais.

Faz-se necessário também aproximar-se acerca da historiografia da Festa do Divino e das Cavalhadas no contexto brasileiro e, por conseguinte em Pirenópolis, discorrendo sobre o caráter popular da cultura na Idade Moderna, tendo por referência os parâmetros e contribuições de Burke (2010). Para este capítulo, analisa-se a Festa sob a luz dos conceitos de Medievalidade e Reminiscência Medieval (MACEDO, 2009), ou seja: a retomada de imagens e ideias que se remetem por imitação ou inspiração a Idade Média; e as festas bem como seus enredos e espaços enquanto pastiche (JAMESON, 1994).

No segundo capítulo, este intitulado de *“A espetacularização do tradicional: Cavalhadas e Festa do Divino na televisão”* versar-se-á de forma breve a historicidade do audiovisual. Empregar-se-á conseqüentemente, os princípios expostos por Bernardet (2003) em sua obra *“Cineastas e imagens do Povo”*, que postula que cada grupo social dever-se-ia ser o responsável pela produção midiática que o expõe para a mídia.

Em seguida, foca-se na trajetória documentarista de Eduardo Coutinho na televisão brasileira pelo fato da mesma ter influenciado como as produções audiovisuais foram produzidas no Brasil. Para tanto, faz-se também, breve exposição acerca da formação profissional do cidadão documentarista bem como aborda a indústria cultural sob a ótica de

Martín-Barbeiro (1997) Ainda nesse capítulo é feito um levantamento midiático da produção audiovisual realizada até presente data.

Feito isso, analisar-se-á reportagem sobre a Festa do Divino que está no DVD de edição comemorativa do programa Globo Rural. Tal reportagem foi exibida em 1995, e a partir dela, faz-se uma contextualização histórica da celebração, abordando questões políticas e organizacionais. Analisa-se, também o material midiático feito pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan produzido durante o processo de registro da Festa enquanto Patrimônio Imaterial Cultural, título concebido em 2010. Esse material possui uma versão compacta de 11 minutos que não será utilizada para análise, mas que encontra-se disponível no Museu do Divino, em Pirenópolis,. Logo, para o quadro analítico, faz-se uso da versão de 28 minutos que fora emprestada por um dos pesquisadores que participou do processo de registro, sendo possível assim a utilização da mesma enquanto parâmetro na análise representando o olhar institucional e metodológico sobre a Festa.

No terceiro capítulo, este intitulado de “*Comer, rezar, festar: o perpetuar de uma Festa popular pelo registro de suas tradições*” recorrer-se-á, novamente, a Bernardet (2003) para pontuar sobre a produção audiovisual feita sob encomenda do Imperador do Divino Espírito Santo na Festa de 1988, retomando a afirmação de que cada comunidade dever-se-ia ser a responsável pela produção midiática da mesma. Analisa-se ainda a produção midiática da empresa Morro Alto Turismo, produzida em 2007 com versões compacta e completa que são comercializadas na cidade. Aborda-se ainda questões pertinentes ao ato de se retratar dentro da Festa, entendendo dada ação enquanto mecanismo de reafirmação da Identidade a partir de Hall (2003), Halbwachs (2004) e Geertz (2008).

Neste capítulo, reforça-se a representação da Festa enquanto identidade pirenopolina, abarcando de forma específica a mídia enquanto possível agente propagador e/ou reafirmador da identidade. Para isso, recorrer-se-á aos autorretratos na Festa obtidos a partir dos buscadores eletrônicos nos aplicativos de redes sociais: *Facebook* e *Instagram* sob a óptica de representação em Chartier (1991).

Por final da pesquisa, apresentar-se-á as considerações finais que versam aspectos peculiares entre a Festa e a produção midiática em torno da mesma, bem como a mídia torna-se ferramenta de perpetuação e representação das ressignificações das tradições festivas em louvor ao Divino Espírito Santo em Pirenópolis.

1 DA IDADE DAS TREVAS À CONTEMPORANEIDADE: CAVALHADAS E O CULTO AO DIVINO ESPÍRITO SANTO NA HISTÓRIA

“O glorioso Monarca Calos Magno,
Senhor de todo o Ocidente,
Protetor do Mar da Síria,
do Magno Alexandre, do invencível Vaticano,
A quem o vasto Império da Mauritânia deverá
consagrar, oferecer e render culto,
é o Rei Cristão, que por mim saudar-te
e dizer-te envia-me para que deixes de Mafoma,
essa vil seita de infame e dos diabólicos ídolos;
que se isso fizeres mediante as águas do Santo Batismo
e um pequeno tributo,
será teu amigo e te concederá grandes honras...”
(Fala do Embaixador Cristão diante do Rei Mouro)

Pensar uma expressão cultural em sua totalidade é, de fato, uma tarefa árdua. Pois ela é de uma complexidade que está para além da falácia da objetividade do conhecimento acerca da essência humana. Embora discutir a natureza desse fenômeno não seja o real objeto da presente pesquisa, é salutar esboçar algumas peculiaridades dos mecanismos utilizados pela mesma para, então, melhor compreender como ocorrem as dinâmicas festivas de uma das maiores manifestações do catolicismo popular na cidade de Pirenópolis.

Ciente de que a Festa do Divino surge a partir de um discurso religioso, atenta-se para uma breve compreensão do papel da religião no contexto fundante das manifestações populares, pois, do mesmo sentimento de desejo do homem que é associado à ausência de algo, pensa-se que tanto a religião quanto a Cultura ser-se-iam criações humana para suprir a ausência de uma vida objetiva e com sentidos claramente perceptíveis. Destarte, entender-se-á a Festa enquanto o (re)ligar identitário que perpassa a experiência única do *Homo Festivus* (MAIA, 2002) no processo de apropriação de saberes – ou seja, seus tesouros, que a partir de um sistema simbólico dá sentido ao mundo material e imaterial que o cerca.

Desta forma, ao estudar uma Festa do Catolicismo Popular entende-se, pois, o papel da ortodoxia na constituição da mesma, uma vez que ambas as expressões: o Culto ao Espírito Santo e as Cavalhadas enquanto representação das Cruzadas tem, ora como princípio fundante, ora como *pano de fundo* um veio religioso norteador.

Acerca da Festa de Pirenópolis, Brandão em entrevista com o Fabriqueiro⁴, este embasado em sua própria interpretação do catolicismo oficial, exara acerca da existência dos tempos sagrados. Segundo o Fabriqueiro houve a época do Pai, que já passara (Antigo Testamento), a época do Filho (Novo Testamento), que igualmente adviera, e o tempo do Espírito Santo (RIBEIRO, 1995): “essa época do Espírito Santo seria a época do amor, da consolação, do conforto” (BRANDÃO, 1978, p. 15).

Entretanto, esta ideia de que o Espírito Santo seria uma figura afável vai contra a imagem descrita biblicamente, quando no Evangelho de São Mateus existe uma passagem que diz:

Em verdade eu vos digo, todos os pecados serão perdoados aos filhos dos homens, mesmo as suas blasfêmias; mas todo que tiver blasfemado contra o Espírito Santo jamais terá perdão, mas será culpado de um pecado eterno aquele que cometer pecado contra o Espírito Santo, a ele não será concebido perdão (Ms: 3, 28 -30)

Conquanto esteja se falando da mesma divindade, vê-se facetas diferenciadas da mesma: uma que revela a impiedade; e outra que prega o amor, o perdão e o consolo. Para melhor compreender como surge essa dicotomia a respeito da figura do Divino, busca-se as matrizes medievais que deram origem ao supracitado culto religioso e, posteriormente, como o mesmo se molda no catolicismo popular ao adentrar o território brasileiro e, em seguida, em Pirenópolis. É salutar explicar que, para a presente pesquisa, busca-se a historicidade não apenas do culto ao Espírito Santo. Soma-se ainda ao campo pesquisado, as raízes medievais das Cavalhadas enquanto representação de Cruzada⁵.

1.1 RAÍZES MEDIEVAIS

Para compreender as dinâmicas sociais hoje presentes na Festa faz-se necessário buscar as origens de tais celebrações; tarefa que demanda uma análise histórica que vá além

4 Fabriqueiro é o título concebido a um membro do Conselho Paroquial, sendo função mesmo o recolhimento dos rendimentos da igreja, além de colaborar na administração do patrimônio e alfaias (as paramentas do clero, imagens, objetos etc) da paróquia. O Fabriqueiro em questão, entrevistado por Carlos Rodrigues Brandão é o senhor Pompeu Christóvam de Pina, falecido em 2015. De acordo com Geraldles (2015), “Pompeu foi um dos últimos fabriqueiros da igreja do país, nomeado há mais de 40 anos com o aval do Papa Paulo VI. Herdou o ofício de seu avô, o Comendador Christóvão de Oliveira” (2015, p. 34). A mesma fala ainda pode ser vista no documentário: O Povo Brasileiro, de Darcy Ribeiro aos 37min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqlcHGj4f7k>. Acessado em: 30 de janeiro de 2016, às 21h37min.

5 O presente recorte que contempla o Culto ao Divino Espírito Santo e as Cavalhadas foi feito por motivo de síntese, pois, abarcar a historicidade de todos os elementos festivos existentes no formato atual da Festa do Divino de Pirenópolis demandaria tempo e pesquisas outras que não serão contempladas aqui. Justifica-se ainda que, como o eixo temático da pesquisa gira em torno do audiovisual, as duas manifestações foram selecionadas por serem mais recorrentes nas produções midiáticas.

de uma mera narração cronológica dos fatos. Logo, para começar a explicar formato atual da Festa do Divino, é preciso voltar ao passado e analisar história e estórias sobre uma personagem heroica – Carlos Magno, perpassando, posteriormente pelas ocupações que se deram em parte do território europeu pelos mulçumanos, com um recorte temporal que abrange uma porcentagem da Idade Média, e como recorte espacial, estende-se pelo território do antigo Império Franco, e, subsequentemente, na Península Ibérica.

É importante esclarecer que a pesquisa aqui desenvolvida não é pretenciosa a ponto de se intitular como estudo medieval. Pois, o intuito de se recorrer aos fatos de eras passadas justifica-se, *a priori*, na necessidade de contextualização, dialogando o tempo passado com o tempo presente, para então descortinar as dinâmicas sociais atuais. Assim posto, regressar-se-á não apenas alguns séculos, mas um milênio inteiro, precisamente ao século V, com as invasões dos povos bárbaros ao Império Romano Ocidental, e posteriormente com ocupação do povo Mulçumano em significativa gleba do território europeu (CARLETTI, 2010).

Após as invasões dos povos bárbaros e saques ocorridos a Roma, a queda do Império Romano do Ocidente foi inevitável; fato este que se desenrolou com a deposição do último Imperador Romano pelos hérulos em 476, marcando assim o início da Idade Média. Portanto, a sede do supracitado Império, Roma, perde seu prestígio resultando, conseqüentemente, na definição da nova capital do Império Romano do Oriente – Constantinopla (PAULO, 2009). Logo, com a fragmentação territorial do Ocidente, no século V, grupos germânicos se instalaram na Península Ibéria e Itálica; povos como: os visigodos, aos suevos, alanos e vândalos.

Apenas em 533, no século VI, com a investida do Imperador Bizantino – Justiniano, iniciou-se o processo de expulsão dos povos invasores, batalha essa empreendida por cerca de dezoito anos (PAULO, 2009). Entretanto, com o desgaste e enfraquecimento do exército bizantino, somado ainda à decadência em detrimento de pestes, os germânicos denominados Longobardos instalam-se na Itália. É salutar expor que, os primeiros reis Longobardos eram reis cristãos, sendo a adesão mais importante do reino ocorrente já no século VII, com acordo do Rei Liutprando (713 – 744), como afirma Paulo (2009).

Em território Franco, com a queda do Império Romano surge significativa quantidade de reinos que fragmentavam o poder; poder este exercido não pelos reis, mas pelos prefeitos de palácios. Desta forma fragmentada surge a dinastia Merovíngia, descendentes de Clóvis. Todavia, com a constante divisão do território Francês somando à rivalidade entre os descendentes Merovíngios, houve grande atraso do desenvolvimento dos franceses, resultando por volta do século VIII no fim da dinastia Merovíngia. Somente com Pepino, o Breve, filho

de Carlos Martel surge um espírito de unificação dos reinos Franco, ação possível devido à relação de Pepino com Papado católico, resultando nas alianças que beneficiariam ambos os lados: a igreja e os Francos (LE GOFF, 1995).

Era ainda preocupações do Papado e do Reino Carolíngio a crescente ameaça muçumana que na Península Ibérica se instalara. Embora estivesse sob o domínio de cristãos visigodos, o supracitado território não resistiu às investidas islâmicas (RUNCIMAN, 2003). Em dada região, o rei de Toledo, chamado Vitiza fora coroado em 702. Não obstante, seu reinado pouco dura; Rodrigo, um nobre visigodo o destrona em 709. O filho de Vitiza, Achila, sobrevive e é exilado em Marrocos, onde arquiteta uma invasão juntamente com os sarracenos para destronar o rei visigodo. Assim, Abu Zora Tarik desembarca com seus soldados no trecho Gibraltar, batizando o monte de *Gebeç-al-Tarik* (“Monte Tarik”). Tarik vence a batalha contra os visigodos em 711, quando inicia-se, efetivamente, o domínio árabe sobre a Península Ibérica por mais de setecentos anos. Logo, a referida Península é denominada pelos povos sarracenos como *Hispania* ou de *Al-Andalus*.

As investidas muçulmanas não apenas se limitaram ao território da Península Ibérica; quando já em 732, alcançaram o centro da região Franca, até a cidade de Poitiers, na margem do rio Loire. Posteriormente, os árabes, atravessaram os Pirineus, quando chegam ao sul da França em 774, conquistando Provença e a Aquitânia, Narbona, Carcassone e Nîmes, Avignon e ainda o Vale do Ródano, Autun e Lyron, quase ocupando toda a Borgonha (GODOY, 2004).

Não obstante, o domínio dos árabes sobre a região onde hoje se encontra os países de Portugal e Espanha e em outros territórios europeus encontra sua primeira resistência significativa em 759 quando eles recuam sobre o território franco, fato marcado pela Batalha de Poitiers⁶. Essa batalha “(também conhecida como de Tours, já que se deu entre essas duas cidades) foi uma batalha importantíssima, mas também uma fábrica de mitos. Até hoje dá o que pensar” (GODOY, 2007, p. 10).

O Reino Franco, representado na figura de Pepino, o Breve, passara por instabilidades com o fim da dinastia Merovíngia. Logo, buscou uma aliança com o líder religioso, o Papa Zacarias, que toma as rédeas da igreja católica de 741 a 752. O pontífice concede a Pepino a unção régia em 751 e, em troca, o novo rei protegeria a igreja das investidas dos infieis

6 Em tempo contemporâneo, acerca da Batalha de Poitiers, Araújo (2007) com auxílio da Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos lança o romance histórico: *A Batalha de Poitiers*, narrando com fidelidade aos fatos medievais como se desenvolveu a reconquista do território Franco, perpassando pela peleja em Carcassone e redondezas.

(AIROLA, 2011). Não obstante, como corrobora Carletti (2010), esse acordo só viera a funcionar já com o Papa Estevão II, pois, o rei Liutprando renunciara o Ducado do Romano. Não obstante,

os objetivos de seu sucessor o rei Astolfo eram diferentes. De fato, em 754, o papa Estevão II (752-757) decidiu, em nome da salvação das populações romanas e da cidade de Roma, da qual dependida o livre exercício da missão universal da Igreja, pedir ajuda ao rei dos francos, Pepino o Breve (714- 768), estabelecendo uma aliança que apresentava conotações religiosas, pois se fundamentava nos valores cristãos da paz e da caridade, e elementos mais práticos, pois vinculava as duas partes publicamente e juridicamente (2010, p. 3).

Em 771, Carlos Magno (742 – 814), filho de Pepino, o Breve assume o trono, inaugurando a era Carolíngia e, reforçando no século VIII, os laços entre o Reino Franco e o Papado, como exara Paulo (2009). Segundo o autor, após conflitos com os Longobardos e as pendências territoriais do papado, o supremo pontífice, Adriano II solicita socorro para o rei Carolíngio, que investe contra os Longobardo e os expulsam do território italiano. Assim, são incorporadas ao território francês a parte setentrional das terras da Itália e as terras da Itália central que foram doadas para a Igreja Católica, surgindo, pois, o Estado Pontifício.

Nessa época, Carlos Magno foi imprescindível para o desenvolvimento político-religioso na Europa, pois o supracitado monarca fizera valiosas contribuições militares prestadas em favor da Igreja contra as investidas dos muçulmanos que haviam se instalados na Península Ibérica e contra os Longobardos na Península Itálica. Carlos Magno ainda “foi coroado pelo Papa Leão III, em Roma, durante as celebrações do Natal de 800, como sendo o imperador do Império Carolíngio” (PAULO, 2009, p. 175).

Segundo Le Goff, o ato de coroação de Carlos Magno enquanto Imperador poder-se-ia ser interpretado como um restabelecimento ou ressurgimento do Império Romano Ocidental. Ideia esta sugerida em discurso pelo sumo pontífice que o coroara em 800 – o Papa Leão III. Segundo o autor, o líder religioso “viu uma tripla vantagem em dar a Carlos Magno a coroa imperial” (1995, p. 69).

As antigas batalhas travadas no Mundo Velho logo criam mitos, heróis e estórias. A partir do século VIII, a Canção de Rolando, gesta que narra os feitos de cavaleiros, ganha espaço no imaginário popular. Logo, em torno desse Imperador, criou-se o mito de grande guerreiro das batalhas contra os Sarracenos, gestado para a posterioridade a partir da poesia de cantiga, esta de cunho popular e de composição anônima. Borges (2011) ao analisar o Maravilhoso n’A Canção de Rolando exara acerca das canções de gesta muito populares entre os séculos VIII e XII. Para a autora,

a canção de gesta é um poema épico, típico de abordagens sobre as invasões da Alta Idade Média. Utiliza dados da realidade histórica, dentro do mundo cristão [...] Estas canções relatam sempre o confronto militar entre cristãos e pagãos, com a descrição dos equipamentos e detalhes dos golpes de lanças e de espadas, batalhas brutais e sangrentas (2011, p. 11).

Borges (2011) além de apontar Carlos Magno enquanto herói das canções de gesta aponta, ainda, o próprio Rolando que, a partir da tradição oral perpetuava a figura do herói na memória daquele povo. Assim, a figura heroica ser-se-ia a representação do ideal de homem comum com qualidades supremas, sendo ele portador de virtudes que enaltecer-se-iam o espírito humano. A Canção de Rolando ainda versaria acerca dos grandes feitos de Carlos Magno, sendo salutar ressaltar a reconquista e o acesso seguro às terras consideradas santas pela Cristandade.

Segundo o célebre historiador Paul Rousset,

no final do século VIII e no começo do século IX, houve troca de embaixadas entre Carlos Magno e o califa abássida de Bagdá, Harun al Rachid. Eginhard, o biógrafo do Imperador, afirma que, o califa “renunciou, em favor de Carlos Magno, ao domínio sobre os lugares santificados pelo mistério da redenção”. Parece que o califa reconheceu que assistia a Carlos Magno o direito de proteger os cristãos residentes na Terra Santa e os estabelecimentos destinados aos peregrinos. Esse “protetorado franco” [...] permitiu que os peregrinos voltassem a tomar a rota de Jerusalém e deu aos francos enorme prestígio; a Cruzada, três séculos mais tarde, tirará partido dessa lembrança (1980, p. 21).

Acerca da figura do Imperador Carolíngio na Canção de Rolando, Borges (2011) corrobora advogando que, a mesma – a Canção, teria um caráter de narrativa fantástica, relatando as vitórias dos cavaleiros da Cristandade, inspirando, séculos mais tarde, homens a buscar a glória que ser-se-ia conquistada na batalha contra os infiéis: bárbaros e muçulmanos, empreendimento este que originaria as Cruzadas.

Após a morte de Carlos Magno, seu filho, Luís, o Piedoso assume o poder do território francês, governando até 840. Entretanto, o monarca fraco, não consegue manter a unidade do seu reino. Logo, após o Tratado de Verdun (843), o Império Carolíngio foi dividido entre os filhos de Luís, o Piedoso. Desta forma, a parte ocidental da região franca que dera origem ao reino da França ficou com Carlos, o Calvo; a França Oriental (futura Alemanha) ficou com Luís, o Germânico e a França Central que constituía-se na península itálica, ficou com Lotário até a morte do mesmo em 855 (CARLETTI, 2010).

Consecutivamente, tal repartição contribuíra para a fragmentação do poder da monarquia carolíngia que finda-se em 987, “com a morte do último soberano carolíngio, Luís

V. A aristocracia francesa escolheu, então, como novo rei Hugo Capeto, Conde de Paris, que deu vida à dinastia capetíngia (987- 1328)” (CARLETTI, 2010, p. 5). Todavia, a situação no território europeu precisamente em 1054 com a Guerra dos Normandos e o Cisma da Igreja Católica não era favorável. Com o rompimento do elo religioso das Igrejas do Oriente e do Ocidente, contribuiu-se para desordem tanto político-territorial e religiosa europeia. Pois, embora o Império Carolíngio tivera entrado em extinção em 987, o poder muçulmano na Europa continuar-se-ia com seu vigor.

Na falta de um monarca que fosse aliado com o Papado na Investida contra o povo sarraceno, o Papa lança então, as campanhas das guerras santas, empreendimentos que atravessaram a Europa até 1492. Apesar de não existir em seu caráter essencial, as Cruzadas permaneceram no imaginário popular a partir da propagação de peças teatrais a céu aberto, relatando a peleja cristã contra os muçulmanos, sendo conhecidas popularmente na posteridade como Cavalhadas.

É necessário pontuar que anterior às Cavalhadas, as Cruzadas eram acontecimentos maravilhosos, representando para o imaginário popular dos séculos XI e XII como a salvação cristã para as investidas sarracenas. Esse empreendimento do papado reunira homens plebeus e cavaleiros, sendo para a maioria dos historiadores, uma luta espiritual (ROUSSET, 1980). Desta forma, em 1095 o Papa Urbano II profere um discurso em Clemont a favor da Cristandade, instigando assim, o espírito dos homens a se juntarem ao exército santo. Assim posto, em 1096 sai a primeira Cruzada, esta uma espécie de anti-guerra, empreendimento da Paz do Ocidente, ou, como proferia o Papado, a Paz de Deus (ROUSSET, 1980).

Assim, as investidas contra os muçulmanos mascarados de guerra santa se iniciam em 1096 com a Primeira Cruzada, que dura até 1099. A Segunda Cruzada é empreendida nos anos de 1147 a 1149, devido à invasão sarracena no Condado de Edessa, que se dera em 1144. “Em cartas endereçadas ao Ocidente, e especialmente ao rei da Inglaterra, os cristãos da Síria relatam as catástrofes de 1187 e imploram o socorro dos seus irmãos” (ROUSSET, 1980, p. 150). Desta forma, a Terceira Cruzada é empreendida entre 1189 a 1191 com participação notória de reis. Em 1195, sai da Alemanha rumo à Itália meridional uma expedição que, sob o mando de Henrique VI visava não apenas a reconquista da Terra Santa, mas cobiçava também a sede do Império Romano Oriental – Constantinopla. Assim, em 1203 houve a primeira tomada contra a cidade acima citada; ato que se repetira no ano seguinte.

A Quinta Cruzada é atentada entre 1217 e 1221, que garante aos cristãos a tomada de Damietta. Todavia, veem-se cercados por muçulmanos, recebendo reforço apenas em junho de 1221. A Sexta Cruzada acontece entre 1228 e 1229. Esta, liderada por Frederico II chega ao

Acre em 7 de setembro de 1228, assinando, posteriormente junto ao Sultão do Egito, al-Kamil, um tratado que vislumbrava uma importante vitória para o império latino (ROUSSET, 1980). Na sétima Cruzada, esta que durou sete anos, de 1248 a 1254, a figura de São Luís foi imprescindível, sendo ele mesmo o responsável por tratados via embaixada com o povo mongol, e pela fortificação das cidades Acre e Cesaréia (ROUSSET, 1980).

Oitava Cruzada (1270) também fora empreendida por São Luís. Entretanto, o mesmo enfraquecido pela peste vem a falecer em 25 de agosto de 1270. Deixando a seus filhos a ordem de que continuassem com a Cruzada, São Luís é cremado. Assim, Carlos D'Anjou toma a frente do empreendimento, assinando com emir Túnis um tratado conforme aos seus próprios interesses. A Nona Cruzada (1271 – 1272) foi desenrolada por Eduardo I, coroado rei Inglês em 1272. Durante seu período na Síria, não obteve sucesso, sofrendo um atentado que quase o tira a vida.

Em 1396 sai a Cruzada rumo a Nicópolis, cidade fortificada localizada ao lado direito de Danúbio. Todavia, o Sultão Bajazet nela havia instalado guarnição que faz os cruzados repensarem a investida, cercando a cidadela. Com a ameaça da *Chirstandade*, o sultão sai de Filipópolis com aproximadamente 10 mil turcos, antes que viriam a lutar contra oito mil homens cruzados. A batalha foi desastrosa. Bajazet e seu exército exterminam os cruzados, apoderando-se, inclusive do Conde de Nevers, filho do rei Francês. Ao rei é exigida uma grande quantia pelo resgate de seu filho e, os prisioneiros que não receberam essa graça foram executados em procissão frente aos soldados turcos (ROUSSET, 1980).

As últimas Cruzadas foram empreendimentos meramente econômicos territorialistas, totalmente desprovido do sentido religioso, sendo o nome Cruzada, uma mera nomenclatura saudosista das grandes eras do passado. O Reino de Granada, no sul da Espanha, durou até 1492. Coincidentemente, o mesmo ano da descoberta da América. Apesar de as Cruzadas não estarem estritamente relacionados à uma religiosidade assídua, as mesmas continuavam a cativar e a perpetuar a figura do herói no imaginário europeu. Logo, a partir da cultura popular/vulgar, a tradição dos grandes feitos das Cruzadas perpassaram os séculos, cristalizando heróis e lendas. Segundo Franco Júnior,

a cultura vulgar era oral, transmitida informalmente (nas casas, ruas, praças, tavernas etc.) por meio de idiomas e dialetos vernáculos. Espontaneamente elaborada, ela expressava a mentalidade de forma mais direta, com menos intermediações, com menos regras preestabelecidas (2001, p. 139).

Assim, a figura do cavaleiro, já gravada no imaginário popular agregava prestígio e orgulho para quem fosse associado à ela. Exemplo claro disso foi o caso de famílias nobres minarem seu patrimônio em função da carreira cavaleiresca “na esperança de por meio delas obter senhorios maiores do que os que possuíam” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 128). Segundo o autor, inúmeras linhagens desapareceram devido ao fato de todos seus representantes masculinos estarem imersos nas Cruzadas.

É salutar expor que a construção do imaginário em torno da Idade Média, apesar de ter sido construído durante esse período não necessariamente se efetivou aí. O processo de recorrer o passado para legitimar uma identidade foi um dos principais fatores que influenciou o *maravilhamento* acerca da *Idade das Trevas*. Em princípio, o indivíduo que de fato vivenciou a Idade Média era, pois, contemporâneo em seu tempo; a rotulação de Idade das Sombras ou Média foi uma tentativa humana de trabalhar História sistematicamente à partir de delimitações temporais ainda no século XVI. Todavia, Franco Júnior (2001) alerta que o sentido pejorativo acerca de tal era atribuí-se ao pré-julgamento daqueles que não presenciaram tal acontecimento.

Para tanto, o citado autor alerta que um estudioso trabalha previamente com fragmentos e restos de um passado que por mais que seja pura intenção, jamais será reconstituído de forma íntegra (FRANCO JÚNIOR, 2001). Entretanto, as cantigas populares auxiliam tanto no processo de reconstrução do imaginário da época pelos estudiosos e, funcionam também como ferramenta do perpetuar na História. Logo, apesar da crescente investida Napoleônica pela Europa, os países invadidos buscam no cerne de sua História um elo, este que liga passado e presente numa tentativa de constituição da Identidade.

Assim, apesar da significativa repulsa contra a Idade Média durante o período Renascentista, durante o século XIX, com a movimentação do romantismo, esse medieval é resgatado enquanto raiz cultural e alicerce da identidade desse povo, sendo que o período mais vislumbrado dessa era encontra-se entre os séculos XI e XIII, na Alta Idade Média quando, aproximadamente do ano 1000 surge uma sociedade feudal expansionista, tendo como empreendimento sacro-territorialista as Cruzadas, estas já salientadas anteriormente.

Todavia, durante a chamada Alta Idade Média, surge outras práticas que se atrelaram tanto à religiosidade quanto ao imaginário dos povos europeus, em específico, os da Península Ibérica. Tal culto, como salienta Darcy Ribeiro em depoimento recolhido em junho de 1995, em Marica⁷, veio para festejar o mundo tal qual se idealizava em forma de utopia, festa essa

⁷ Tal depoimento compõe o documentário: O Povo Brasileiro, de Darcy Ribeiro aís 37min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqlcHGj4f7k>. Acessado em: 30 de janeiro de 2016, às 21h37min.

em louvor ao Divino Espírito Santo – prática religiosa que veria a ser um dos santos mais festejados no Brasil, o *Mundo Novo*.

1.1.1 O Culto ao Divino Espírito Santo

Atribui-se o início do culto ao Espírito Santo ao monge cisterciense Joaquim de Fiori (1135 - 1203), figura significativa cuja fundação da vertente franciscana na igreja também lhe é atribuída; ordem esta voltada para a caridade e o cuidado para com os pobres. Fiori, segundo alguns historiadores ter-se-ia refugiado no deserto por longos anos, onde recebe a revelação da vinda de uma *Nova Era* de relações entre os homens e o sagrado sobre a Terra: a época do Espírito Santo (CARVALHO, 2008). Biblicamente, o tempo estaria dividido entre cada uma das Pessoas da Santíssima Trindade,

a humanidade teria já ultrapassado a época do Pai (o Antigo Testamento) e, ao seu tempo, terminava o seu trânsito por sobre a época do Filho (o Novo Testamento). Estaria para chegar ao mundo a época final, a do Espírito Santo, marcada pelo advento de uma implantação definitiva de paz, do amor e da bondade entre os homens do mundo (BRANDÃO, 1978, p. 64).

Desta forma, Fiori após voltar do deserto passa a proclamar a esperança e amor do tempo vindouro, adquirindo vários adeptos às novas perspectivas religiosas que, em suma, pregava a caridade e repudiava a avareza. Entretanto, a nova prática religiosa revolucionária encontra forte repressão juntamente com a Igreja Oficial, que era, nas palavras de Brandão “ao mesmo tempo ‘medieval e fechada’” (grifo do autor – 1978, p. 64), além de grande acumuladora de riquezas. Desta forma, muitos adeptos do culto ao Divino Espírito Santo nesse período tiveram como punição pelas heresias acometidas por eles a morte na fogueira.

Apenas anos mais tarde, o culto em si deixaria de ser, aos olhos da igreja, uma heresia, pois, a figura cuja tal instituição da celebração é popularmente atribuída, era santa e da realeza – a Rainha Isabel de Aragão (1271? – 1336). Embora a imagem de Carlos Magno tenha se mistificado enquanto guerreiro imbatível, o imaginário popular em torno da rainha santa mistifica-a enquanto personagem que desde criança já estava predestinada a algo maravilhoso, sendo, mais tarde, a santa caridosa e piedosa, sendo atribuídos a ela milagres.

Segundo a lenda em torno da rainha D. Isabel de Aragão, a mesma teria nascido com a marca do empelicado. Os bebês nascidos com a marca do empelicado, em verdade, tratavam-se partos cuja bolsa com o líquido amniótico não se arrebutara. Crianças com esse tipo de nascimento eram vistas como seres predestinados a grandes fatos. Biologicamente, esse tipo

de acontecimento é muito raro. “Era corrente nestes tempos crer que os nascituros envolvidos de uma pele tinham um dever, imposto pelo destino, de salvaguardar a prosperidade e a abundância” (SANTOS, 2000, p. 93). Sua fama logo percorre os reinos, despertando desejo em vários cavaleiros. Todavia, a jovem princesa Isabel de Aragão havia sido educada para ser rainha, deixando suas terras e parentela aos onze anos para ascender ao trono luso via casamento com o D. Dinis em 1282.

A rainha de Aragão, ao contrário de seu rei e marido que prestigiava a jograria, o hábito de adultério e a arte trovadoresca, dedicava-se às *cousas de Deus* (grifo da autora) e da igreja, habituando-se a humildade e a caridade para com os miseráveis em seu reino. Desta forma, com a prática de esmola pela rainha, surge então um dos relatos mais significativos de feitos creditados a essa mulher da realeza – O Milagre das Rosas (SANTOS, 2000).

Reza a lenda que, ao sair do paço para distribuir pão e esmola aos pobres, tal rainha fora surpreendida por D. Dinis. Instigado por um cavaleiro, o rei temia que a rainha estivesse a esboroar os bens da coroa ao distribuir esmolos aos miseráveis. Assim, D. Dinis a questiona acerca do que a dama levava escondidas sob as vestes. D. Isabel responde que tratava-se de rosas. “Caçoando da dama, seu senhor e marido pergunta-lhe como tal cousa era possível pois ‘não havia rosas nem sequer maravilha em janeiro’. A rainha, então, abriu-lhe as vestes e em rosas se transformaram o pão e o dinheiro” (SANTOS, 2000, p. 95-96).

No imaginário popular português, D. Isabel apresenta outro milagre, este com a aparição do próprio Jesus. D. Dinis desconfiado que a rainha estivera cometendo o delito do adultério, adentra aos aposentos da dama na esperança de encontrá-la no ato. De fato havia outro homem nos aposentos de D. Isabel. Entretanto, tratava-se de um mendigo que ela estava a cuidar; segundo a lenda, era o próprio Deus (SANTOS, 2000). Posteriormente, ainda é atribuído à *Dama do Paço* (grifo da autora) a institucionalização do culto ao Divino Espírito Santo em terras lusitanas.

Apesar de ser claro que a instituição do culto, ser primeiramente atribuída ao monge Joaquim de Fiori, é salutar pontuar que a prática se estabiliza apenas sob intermédio da D. Isabel de Aragão. Desta forma, estudiosos como Lima (1985), Silva (2001), Lopes (1957) e Cascudo (1972) apontam que a instituição do culto ao Espírito Santo firmou-se em solo lusitano em 1296.

Segundo Barbosa (2002), a rainha santa ainda teria edificado um templo ao Espírito Santo em Alenquer, Portugal no ano de 1325. Como afirma o imaginário popular, D. Isabel teria feito uma promessa ao Espírito Santo; promessa esta a pedido de paz devido às guerras que assombravam o reino de Portugal; guerras estas entre D. Dinis e seus herdeiros. Assim,

após o período de pacificação, a rainha constrói uma igreja dedicada a essa entidade sagrada. Com a institucionalização do culto, perpetua-se a tradição que se resumia à evangelização e coleta de esmolas para doar aos pobres. Assim, nota-se a constante presença da manifestação do sagrado na corte portuguesa através da figura da rainha, que em 1556 é eleita protetora da nação lusitana e, em 1625 é canonizada (SANTOS, 2000).

Nota-se que, em torno da construção dessa expressão cultural que se perpetua até dias atuais em solo brasileiro – a festa do Divino Espírito Santo existe a manifestação do sagrado. Embora a presente pesquisa não possua caráter de ciência da religião, entende-se que, a experiência religiosa do Divino é um dos mecanismos que torna possível a perpetuação de tal celebração, pois o mesmo estaria atrelado à essência irracional que rege tal experiência, iniciada a partir de hierofanias, como no caso do sonho da Rainha Isabel.

Desta forma, a partir de Otto (2007) é possível assinalar os princípios fundantes de uma pressuposta divindade presente em todas as religiões que tenham o princípio teísta, que na presente pesquisa se faz a partir da Terceira Pessoa da Santíssima Trindade. Segundo o autor, esse sagrado possui um caráter intangível, este, algo *ineffabile*, alcançado apenas na *parousia*, quando o homem encontra-se na presença do divino fora do plano terreno. No plano terreno, o contato com o ser divino, dar-se-ia pelo estado numinoso, momento em que o homem embalado por sua fé vivenciaria pelo meio de dados rituais simbólicos a manifestação desse sagrado, este, momento de hierofania⁸.

Acerca da forma pela qual é dada tal experiência religiosa Croatto (2001) corrobora descrevendo acerca dessas ferramentas que, segundo ele, permitir-se-ia o contato com o sagrado – o símbolo, o rito e o mito. Faz-se importante ponderar que, racionalizar as ligas da experiência religiosa para explicar o processo de institucionalização do culto ao Divino Espírito Santo é algo caro para as ciências da religião. Não obstante, para a presente pesquisa, além de se considerar o culto enquanto um fenômeno entende-se que o mesmo assume ainda um caráter cultural popular.

Destarte, quando exara-se que a prática religiosa e cultural de venerar o Espírito Santo surge a partir das revelações tidas pelo monge Joaquim de Fiori, ou através do milagre de D. Isabel de Aragão, entende-se que, o culto surge a partir do momento de hierofania e que, a partir da experiência religiosa e festiva firma-se no universo popular europeu e,

⁸ Por Hierofania entende-se que: entende-se que é a manifestação do sagrado. O termo de origem grega: hieros = sagrado e faneia = manifesto, constitui em uma forma da experiência religiosa de forma ontológica. Todavia, Otto (2007) explica que tal experiência se daria através do *numinoso* que configura-se no momento em que o homem traduz seus símbolos em forma de rituais para então, estar na presença do sagrado manifestado, alcançando assim, a *parousia*. Para melhor compreensão, buscar OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o irracional. Petrópolis: Sinodal, EST, Editora Vozes, 2007.

posteriormente no brasileiro. Posto isso, faz-se pertinente esboçar as características que tornar-se-ia a festa uma expressão da cultura popular, buscando em Bakhtin (2013) referenciais medievais para tal.

Bakhtin (2013) então dissocia a cultura popular medieval em três grandes categorias, das quais duas delas se aproximam do caráter atual da Festa do Divino de Pirenópolis. Elas seriam:

as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
obras cômicas verbais (inclusive as paródias) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar – grifo do autor (grifo do autor – 2013, p. 4).

Por se aproximar de forma mais eficaz enquanto categoria, a Festa se traveste enquanto a primeira grande categoria. Embora o autor aborde o aspecto carnavalesco e irreverente dos festejos, entende-se que por mais que o festejo em louvor ao Divino Espírito Santo seja algo que envolva esferas tanto religiosas quanto a do Estado, a mesma possui uma natureza singular de irreverência, seja em seus momentos de efervescência como as danças, as teatralizações, folias, ou pelos seus mascarados, tidos como palhaços de tal celebração.

Atenta-se também à tão cara dicotomia do festejo popular que evolve o sagrado e o profano que em Mircea Eliade (1992) possui uma rigidez espacial não simpatizada pela pesquisa, uma vez que, enquanto Festa do Divino em todas as suas totalidades, o sagrado e o profano se misturam, sendo difícil então delimitar a citada fronteira com tal precisão nessa dada relação. Outrossim, como corrobora Bakhtin (2013) existir-se-ia em todas as festas de cunho religioso e formal um aspecto cômico popular e público; este consagrado pela tradição, como por exemplo “as ‘festas do templo’, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais ‘sábios’)” (2013, p. 4).

Acerca dos modelos de festejos populares medievais, percebe-se uma estrutura que, ora contempla a religiosidade, ora contempla as profanidades. Estruturas estas que estão presentes nas festividades lusitanas e se repetem, se perpetuam em algumas festas brasileiras. Na Festa do Divino, *exemple gratia*, o ritual de se escolher um festeiro/imperador, organização de cortejos e feiras expositivas são práticas com raízes medievais. Essa dada mescla de profanidades permeadas de ritos sagrados

ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter

construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas (grifo do autor – BAKHTIN, 2013, p. 4-5).

Essa espécie de dualidade entre o mundo oficial e religioso e as efervescências das festas cômicas possibilita, segundo Bakhtin (2013) vislumbrar parte da consciência cultural popular da Idade Média e, posteriormente, no Renascimento. Realidade esta que se consistia em um núcleo – a festa, travestida de espetáculo ou representação meramente artística. Entretanto, a prática de festejar não tratava-se apenas de um teatralidade, pois na realidade, a própria vida se encenava e contracenava em uma efervescência que coloca em cheque a vida cotidiana. “Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*” (grifo do autor – 2013, p. 6).

Desta forma, o espetáculo da festa tornar-se, em Bakhtin (2013), uma forma da vida concreta, embora provisória. Ou seja, durante a festa não existir-se-ia outra realidade se não a própria experiência festiva. Assim, é interessante analisar a extensão da realidade da Festa enquanto momento provisório da própria vida do pirenopolino e, se de fato, ele é tão provisório. Uma vez que exista um auge festivo em que explode as experiências dos excessos, quando se diz, *viver* a Festa, entende-se que essa mesma ação incluía o *fazer* festivo, prática esta que constitui em toda a preparação anterior à Festa, sendo – peculiarmente nesse caso, uma realidade que dura o ano todo.

Portanto, “a festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média” (Bakhtin, 2013, p. 7), práticas essas que permite deixar as máscaras sociais caírem, desvelando então os conflitos e embates oriundos das experiências sociais. Ou seja, em festa se observa as peculiaridades de uma dada comunidade e como a mesma se enxerga no tempo e no espaço, pois as “festividades (qualquer que seja seu tipo) são uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana” (grifo do autor – BAKHTIN, 2013, p. 7). Logo, a Festa que surge na Europa em plena Idade Média perdura no tempo e no imaginário popular dos portugueses, almejando novas espacialidades, alcançadas a partir da colonização no mundo novo.

1.2 FESTAS PARA UM *MUNDO NOVO*: CAVALHADAS E FESTA DO DIVINO NO BRASIL

O contexto em que as manifestações do Divino Espírito Santo e das Cavalhadas se dão no Brasil é, incontestavelmente, na Era Moderna, momento de grandes rupturas nas formas de pensar e desenvolver ciência, cultura e religião no velho mundo. Ao que tange acerca da cultura, Peter Burke (2010) pontua que, ainda no século XVI, tanto a elite e o povo participavam de um mesmo arquétipo cultural, comunhão que tornava-se explícita em ocasiões festivas. Assim, na Modernidade, o autor exara acerca do que seria a cultura popular europeia, cultura essas que, em período colonialista chega a solo brasileiro e é amplamente difundido.

Originalmente, “a ideia de cultura foi cunhada para distinguir as relações humanas dos fatos ‘duros’ da natureza. ‘Cultura’ significava aquilo que os seres humanos podem fazer; ‘natureza’ aquilo a que devem obedecer” (BAUMAN, 2012, p. 12). Assim sendo, é preciso entender que a cultura em si é uma invenção da condição humana de ampla ambiguidade. Ou seja,

o conceito de cultura foi cunhado para distinguir e colocar em foco uma área crescente da condição humana destinada a ser “subdeterminada”, ou algo que não podia ser plenamente determinado sem a mediação das escolhas humanas: uma área que, por essa razão, abriu espaço para a liberdade e a autoafirmação (BAUMAN, 2012, p. 16).

Não obstante, o conceito *per si* passou por inúmeros processos de lapidação, e ainda assim, possui grande ambiguidade. Laraia (2001), em seu ensaio sobre a cultura e suas aplicações, incita que

o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade (LARAIA, 2001, p. 45).

Destarte, enquanto cultura a presente pesquisa trilha conceitualmente no conceito cunhado por Bauman devido este melhor abarcar as peculiaridades envolvidas no objeto estudado. Logo, o autor exara que,

herdada ou adquirida, a cultura é a parte separável do ser humano, é uma propriedade de tipo muito peculiar, sem dúvida alguma: ela partilha com a personalidade a qualidade singular de ser ao mesmo tempo a “essência” definidora e “característica existencial” descritiva da criatura humana (2012, p. 90).

Somar-se-á ainda as contribuições de Laraia (2001), que embasado em Roger Keesing afirma que, Cultura é, conseqüentemente, um sistema de padrões comportamentais socialmente transmitidos que funcionam como uma ferramenta de adaptação, ou uma *lente* pela qual se compreende o modo de vida de dada comunidade, explicando também todos os seus embasamentos biológicos. Poder-se-ia também, incluir a esse sistema os modos de organização econômica, religiosa, política, educacional tecnológica e assim por diante (KEESING *apud* LARAIA, 2001, p. 59 – grifo nosso). Logo, como se entende que cultura é algo que se aprende, encaixar-se-á ela como um discurso. Sendo passível de ser enquadrada enquanto discurso, resta explanar de quem é esse discurso cultural.

Durante a Modernidade, há uma ruptura da comunhão cultural que em outrora era experimentada pela elite e pelo povo. Logo, Burke (2010) postula, ainda que negativamente, que cultura popular seria a cultura da não elite, das classes subalternas. “No caso da Europa moderna, a não elite era todo um conjunto de grupos sociais mais ou menos definidos, entre os quais destacavam-se os artesãos e os camponeses” (2010, p. 11). Assim, pontua-se que a cultura popular da Europa moderna tratava-se de um movimento primitivista reacionário, principalmente, contra o Iluminismo – tido como elitista e contra a tradição. O autor ainda corrobora acerca do caráter depreciativo que o Iluminismo trouxera para si em algumas regiões europeias. Nas palavras de Burke,

o Iluminismo não era apreciado em certas regiões, como na Alemanha e na Espanha, por ser estrangeiro e constituir mais uma mostra do predomínio francês. Na Espanha, o gosto pela cultura popular em fins do século XVIII era um modo de expressar oposição à França. A descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo (2010, p. 35-36).

Tal movimento de resistência à cultura letrada e formal ainda encontra outro desafio quando, mesmo antes da Revolução Industrial e como advento do crescimento das cidades, melhoria das estradas e a alfabetização, a cultura popular começa a minar. Seu local de origem – o campo começa a ser invado pelos centros urbanos. “O processo de transformação social deu aos descobridores uma consciência ainda maior da importância da tradição” (BURKE, 2010, p. 42). Desta forma, mesmo que inconscientemente, os colonos lusitanos que aportaram no Brasil, trouxeram parte dessa cultura popular.

Há que se salientar ainda que, embora pensa-se que cultura popular e cultura erudita estariam rigidamente divididas entre si, Bakhtin (2013) evidência que a linha divisora poderia ser muito frágil quando se considera a circularidade cultural entre uma e outra. Para o autor, os níveis de intercâmbio entre os segmentos fez com que se mesclassem características da cultura erudita na popular e vice versa, amalgamando-se entre si de tal maneira que a divisão seria uma utopia.

Tal imbricamento cultural poder-se-ia ser também o resultado do contato entre costumes de povos distintos; o Estado português que adviera, pois, da luta contra os povos muçulmanos muito tem de uma cultura mista. Desta forma, estaria impregnado de forma subestrutural na identidade dos lusitanos o sentimento tanto da reconquista cristã, como fragmentos outros da identidade mourisca, ora percebida na arquitetura, ora na doceira e demais particularidades.

Assim, o sentido religioso que abrilhantou o Cristianismo nas etnias hispano-visigóticas logo seria um dos primeiros elementos de constituição da identidade nacional portuguesa (SIQUEIRA, 1978). Consequentemente, os primeiros colonos que vieram da metrópole Portugal, estariam munidos consciente e inconscientemente das formas culturais do século XVI, impressas sob o formato de uma sociedade barroca; cultura essa que “se ajustara a personalidade portuguesa – mescla de ativismo de sonho” (SIQUEIRA, 1978, p. 18).

Logo, durante a colonização o hábito de exacerbadas comemorações católicas instalava-se no Novo Mundo, tendo em vista que tanto as festas e o catolicismo possuíam uma íntima relação. Deus & Silva (2003) ao levantar a história das festas e da religiosidade no Estado de Goiás, aponta como exemplo a prática de festejos até mesmo nas naus⁹ que partiam de Portugal rumo ao Brasil. Segundo as autoras eram comuns nas “embarcações o teatro de romarias e de Semana Santa, as festas de Nossa Senhora e as principais comemorações do calendário católico, como a Paixão e a Ressurreição de Cristo” (DEUS & SILVA, 2003, p. 13).

Os primeiros brancos que para o novo mundo vieram pertenciam às camadas médias da sociedade portuguesa. Excepcionalmente vinham homens do mais alto estrato social; estes funcionários régios que, na esperança de uma vida de progresso em novas terras e futuros benefícios eram impulsionados a agradar seus soberanos, indo para colonizar o mundo novo. Não obstante, um contingente muito maior de pessoas desprovidas, exilados e ladrões

9 Tipo de embarcação do século XVI que traziam os colonos para o Novo Mundo.

povoavam caravelas e galeões para, então, firmar território em terras brasileiras (SIQUEIRA, 1978).

Foram introduzidas pelos chegantes na colônia além de práticas econômicas as devoções católicas, incluindo o culto a Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, pois o “apego ao Espírito Santo como um ‘porto seguro’ para atravessar esses infortúnios torna-se uma tradição que se espalha por todas as ilhas, tradição que vai sendo levada para outros locais do mundo a partir da imigração” (FELIX, 2010, p. 16). Destarte, os portugueses e seus descendentes experimentam, introduzem e reinventam a tradição cultural religiosa de origem lusitana fora do seu território através de seus símbolos, práticas e ritos exercidos no mundo novo.

É salutar expor que a princípio, as principais manifestações católicas portuguesas instalaram-se no Brasil como meio de religar o que aqui colonizaram com o velho mundo; conseqüentemente, as festas eram praticadas de acordo com o costume europeu. Não obstante, tais manifestações eram, pois, ferramentas utilizadas pelos padres jesuítas na empreitada de ensinar o catolicismo para os índios e, posteriormente, para os escravos que no país foram escravizados. Desta misoginia religiosa entre portugueses, indígenas e negros escravos resulta um Brasil com costumes singulares, amalgamados a partir das práticas católicas barrocas, porém (re)significadas (DEUS & SILVA, 2003).

Mary del Priore ao esboçar acerca da festa no Brasil Colônia afirma que, as mesmas nasceram das formas de cultos externos, geralmente associados à uma dada divindade protetora das plantações. Entretanto, tais festas ocorriam em predeterminados locais e temporalidades, fazendo com que a interferência do catolicismo instituísse formalmente o cronograma festivo, esses tidos como dias de festa que, em seu conjunto definiam o ano eclesiástico (DEL PRIORE, 1994). Desta forma, andavam lado a lado a figura do rei e a igreja que,

numa aliança colonizadora, estendiam o seu manto protetor e repressor sobre as comunidades, manto este que apenas por ocasião de festividades coloria-se com exuberância. Sob a batuta do Estado Moderno, essas festividades passam a ser a expressão de uma cultura dirigida, conservadora e, no caso do Brasil Colônia, urbana (DEL PRIORE, 1994, p. 13).

Logo, o sistema cultural barroco português forja um sistema articulado que operar-se-ia como uma ferramenta de preservação do sistema absolutista, fazendo das festividades o exemplo mais espontâneo desse mecanismo; na escolha de reis, rainhas e imperadores das festas, o Estado Moderno prega figurativamente a representação do poder transvestido de

celebração. Entretanto, no contexto colonial, as festas tomam dimensões específicas, sendo não apenas uma expressão da religiosidade com raiz medieval, mas um dos mecanismos de controle da Igreja sobre a comunidade deste período.

Del Priore (1994) afirma que em uma sociedade violenta como a do inicial do país, as comemorações apesar de ser uma das formas de controle da classe dominante funcionar-se-iam ainda como fuga da realidade opressora das instituições de poder: o Estado e a Igreja. Nada obstante,

as instituições de poder não estavam, todavia, cegas para essa outra função da festa. Ao mesmo tempo em que deixam que esta se realize, a escutam e usam para normatizar as populações. Em meio a todo o habitual desgoverno, a festa é o canal por meio do qual vai se tentar impor regras às comunidades. [...] Mas a 'transgressão' na festa tinha, ela também, uma função específica: ela reafirmava a temperança que devia impor-se na vida cotidiana. A sociedade inquieta e violenta da Colônia pacificava-se por meio da transgressão pública (DEL PRIORE, 1994, p. 90-91).

Desta forma, no contexto social brasileiro do período colonial, a festa ainda era um hábil meio pelo qual se amenizava a pressão oriunda dos constantes conflitos entre o povo, a Igreja e a Coroa Portuguesa. “As festas, além de misturar estilos, sons e partituras, misturavam também os corpos” (DEL PRIORE, 1994, p. 19).

Acerca da disseminação da festa do Divino Espírito Santo pelo território brasileiro exara-se que, a mesma dá-se em função da migração de portugueses ainda durante o processo de colonização, ocorrendo primeiramente no estado do Maranhão. Segundo Pereira (2012), a festa chega a solo maranhense por ocasião da migração de açorianos que, aportam em Alcântara, Maranhão durante o governo de Diogo da Costa Machado em meados do século XVII. “Nesse período, entre 1619 e 1622, aportaram em dois grupos de cada vez cerca de 200 casais de famílias açorianas com o objetivo de povoar a cidade” (2012, p. 28).

Mais tarde, em 1808, com a vinda da família real portuguesa para a Colônia, a cidade do Rio de Janeiro passa a ser o centro do mundo luso-brasileiro. Data desse período do século XIX a multiplicação dos festejos, que passaram a tomar dimensões cerimoniais públicas, celebrando não apenas feitos históricos, mas festas religiosas oficiais como Natal, Semana Santa, Páscoa, Pentecostes e outras, mesclando a vida cotidiana à teatralidade (DEUS & SILVA, 2003).

As comemorações do Espírito Santo, carregadas de símbolos e práticas católicas barrocas do velho mundo, tornam-se, então a maior expressão cultural festiva em solo brasileiro. Martha Abreu (1996) ao destrinchar a festa do Divino no Rio de Janeiro do século

XIX, esboça que as comemorações em louvor ao Espírito Santo tinham proporções gigantescas e que, durante a consolidação do Estado imperial tal celebração herdara das antigas práticas católicas coloniais, gerando assim, desavenças entre o governo imperial e o *Império do Divino*.

Em seus primórdios, as solenidades do Divino na então capital imperial guardavam em meio a suas práticas os principais símbolos rituais da festa portuguesa europeia: “as folias, a coroação de um imperador e o império” (1996, p. 17-18). Somava-se a essa tradição as comemorações profanas junto aos atos religiosos, além da abundância em alimentos distribuídos, vendidos ou leiloados. O calendário festivo que, anteriormente era extenso passa, então, a partir de 1830 a se limitar à festas de paróquia, reduzindo ainda a participação das solenidades negras dentro do culto à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade.

Entretanto, os símbolos e personagens da festa desempenham, em certos aspectos, um importante papel na configuração político-religiosa do país durante a transição para o regime imperial. Abreu (1996) fundamentada na obra do folclorista Câmara Cascuda, a fim de esboçar tamanha importância da celebração, salienta que a escolha de título político de *Imperador* para a nova figura governante do Brasil deu-se, supostamente, devido a familiaridade que o povo teria perante o termo, pois a população estava mais habituada “com o nome ‘Imperador’ (do Divino) do que com o nome de ‘Rei’” (ABREU, 1996, p. 22 – grifo nosso).

Todavia, Felix (2010) salienta acerca da morte do Divino carioca, fato dado no final do regime monárquico brasileiro. Segundo o autor,

durante o século XIX, até o fim do regime monárquico, com o qual a festa tinha grande identificação, assumiu grandes proporções no espaço público da cidade do Rio de Janeiro, conseguindo envolver e criar uma ‘ponte’ praticamente entre todas as classes sociais. Todavia, com a Proclamação da República a festa foi proibida por ser considerada pelo governo republicano (que desejava uma nova ‘fisionomia’ para a cidade) como um convite ao desregramento e uma ameaça à ordem pública (2010, p. 28).

Brandão (1978) corrobora ainda acerca da disseminação do louvor ao Divino Espírito Santo em terras brasileiras. Para o autor, após a firmação da conquista territorial de significativa parte do litoral nacional, adentram o sertão do país, ocupando prioritariamente as terras dos estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Assim sendo, é possível encontrar festas do Espírito Santo em quase toda extensão territorial brasileira¹⁰, mencionando-se

10 Em pesquisa recente, Geraldês (2015) corrobora amplamente acerca da disseminação do culto ao Divino Espírito Santo em todo o território nacional. Segundo a autora, é possível verificar ocorrência da festa em 21

corriqueiramente as celebrações de Diamantina e São Lourenço, em Minas Gerais; Paraty e a cidade do Rio de Janeiro; Mogi das Cruzes, Piracicaba, Tietê e São Luiz do Paraitinga no Estado de São Paulo; São Luiz e Alcântara no Maranhão.

Ainda é possível identificar a mesma festa em: Blumenau, Balneário Camboriú e Florianópolis, no Estado de Santa Catarina; Guaratuba, Paraná e em significativa parte litoral do Rio Grande do Sul. Encontra-se ainda manifestações semelhantes no Tocantins dentre outras cidades. No Estado de Goiás, elas podem ser encontradas em Jaraguá, Goiás, em Pirenópolis, em Luziânia, em Santa Cruz, em Posse de Goiás, em São Francisco de Goiás, Jataí e Formosa.

É salutar ainda debruçar-se sobre outra manifestação da cultura popular europeia difundida largamente em solo brasileiro. As cavalhadas, esta enquanto representação das batalhas contra os muçulmanos é um teatro equestre introduzido a partir de um discurso religioso de catequização. Apesar de ter sido recorrente em grande parte do território, principalmente nos Estados de Alagoas e do Sul do país, sua permanência significativa dá-se em terras Goianas e nordestinas, localidades que perpetuaram tal manifestação.

estados e 228 cidades. Na região Norte a festa acontece no estado do Amapá nas cidades de Macapá, Magazão Velho e Amapá. Em Rondônia a festa ocorre com expressão há 120 anos em toda a região do Vale do Guaporé em 37 comunidades ribeirinhas. No Amazonas a festa acontece nas cidades de Alvarães, Uarini, Uruará, Benjamin Constant e Maués. No Pará a festa ocorre em Santarém e Faro. No Tocantins nas cidades de Natividade, Jalapão, Paranã, Araguaína e Palmas. Já no Nordeste encontramos a festa no Maranhão, estado que festeja o Divino em mais de 32 municípios com a ocorrência de cerca de 200 festas em todo o estado. Cidades como Alcântara, São Luís, Paço do Lumiar (164 anos de festa), Humberto de Campos, São José de Ribamar, Codó, Caxias, Cedral, Santa Rita, Bequimão, Cajari, Icatú, Penalva, Pinheiro, Viana e Rosário são as mais conhecidas. No Piauí a festa acontece na cidade de Amarante. No Ceará a festa acontece na cidade de Morada Nova. Em Pernambuco na cidade do Paudalho. Em Alagoas na cidade de Maceió. Na Bahia a festa acontece em Poço das Antas há 136 anos e também nas cidades de Brotas de Macaúbas, Chapada da Diamantina, Bom Jesus da Lapa, Juazeiro e em Salvador. No Centro-Oeste, o estado de Goiás é conhecido por ser relevante aos festejos, aonde as festas ocorrem por todo o estado e em cidades como: Jaraguá, Pirenópolis, Pilar, Posse, Santa Cruz, Formosa, Goiás. No Distrito Federal, na cidade de Planaltina, a Folia do Divino acontece há 130 anos, muito antes da criação da federação, ainda quando a cidade pertencia ao estado de Goiás. No Mato Grosso a festa acontece em Corumbá, Cuiabá, Poconé, Porto Esperidião e Cáceres. Em Minas Gerais encontramos a festa em Ouro Preto, Lagoa Santa, Montes Claros, Serro, São João del Rey, Cambuquira, Lamim, Diamantina e Sabará. No Espírito Santo ocorre na praia de Marataízes no município de Itapemirim e na cidade de Viana. No Rio de Janeiro a festa ocorre em cidades como Paraty, Angra dos Reis e em inúmeras regiões da capital. Em São Paulo encontramos a festa em 42 municípios e destacamos que em Mogi das Cruzes a festa acontece há 402 anos. A festa também ocorre em cidades como Itanhaém, Itu, São Luís do Paraitinga, Anhembi, Ubatuba, Suzano, Piracicaba, Tietê, Conchas, Salesópolis, Biritiba Mirim, São Sebastião, Itararé, Apiaí, Capão Bonito, Itapetininga, Sorocaba, São Roque e em várias regiões da capital se celebra com festa o Divino Espírito Santo. Na região Sul encontramos a festa no Paraná, onde a cidade de Guaratuba realiza o festejo há 104 anos e em demais cidades como Curitiba, Campina do Simão, Campo do Tenente, Goioxim, Jataizinho, Maringá, Morretes, Paranaguá, Ponta Grossa, Tibagi. Em Santa Catarina encontramos a ocorrência da festa em 49 municípios, alguns deles são Florianópolis, Araraquá, Armação da Piedade, Biguaçu, Blumenau, Camboriú, Enseada do Brito, Garopaba, Governador Celso Ramos, Imaruí, Imbituba, Itajaí, Jaguaruna, Laguna, Mirim, Navegantes, Palhoça, Penha, Porto Belo, São José, Santo Amaro da Imperatriz e Tijucas. No Rio Grande do Sul temos a festa em Santo Antônio da Patrulha, Jaguarão, São Lourenço do Sul, São Sepé, Caçapava do Sul (GERALDES, 2015, p. 41).

Esse teatro equestre surge na Europa Medieval no intuito de preservar a memória cavaleiresca, além de ser executada aos incentivos das autoridades locais, no interior do reino para o divertimento da nobreza. Logo, cada cavahada poder-se-ia conter características específicas de acordo com a região onde era encenada (SCHIPANSKI, 2009). O autor ainda corrobora acerca do caráter de catequização que a cavahada veio a desenvolver em solo brasileiro. Segundo ele,

as cavahadas foram desde o início da colonização portuguesa aqui na América um importante instrumento de dominação e conversão. Através delas, os europeus rememoravam um passado de lutas contras os povos infieis na Península Ibérica e ao mesmo tempo legitimavam suas conquistas territoriais [...] (SCHIPANSKI, 2009, p. 28).

Ao que tange à historiografia e as diversas análises acerca das cavahadas como um todo, citar-se-á Theo Brandão que afirma que tal expressão cultural existiu no Brasil desde o século XVII, quando segundo relatos informava que as cavahadas foram vistas pela primeira vez na Bahia em 1564 (BRANDÃO, 1962). Carlos Rodrigues Brandão (1974) ainda corrobora ao relatar que a difusão dessa teatralidade ocorreu quase que todo o território brasileiro, alastrando-se de forma mais representativa durante o século XVIII; ouvindo acerca de suas primeiras aparições ainda no período colonial. Niomar Pereira (1983) salienta também acerca das cavahadas em Pernambuco, quando relatos do padre Fernão Cardim esboçavam acerca de jogos de canas, patos, argolinhas e corridas de touros em 1584. “Na forma de jogo de argolinhas, portanto, entraram as cavahadas em nosso país” (PEREIRA, 1983, p. 15).

A partir da literatura de José de Alencar, averiguava-se a descrição da cavahada na Bahia, em 1609, evento que deu-se em comemoração à chegada do Governador D. Diogo de Menezes (PEREIRA, 1983). O acontecimento de grande prestígio atraía multidões que ocupavam o terreiro do colégio; as casas ao arredor do espaço onde viria a acontecer as cavahadas enfeitavam suas janelas; em volta da arena, erguia-se arquibancadas; nas extremidades, encontravam-se duas tentas, uma de frente à outra: uma para o cavaleiros e outra para os mantenedores. Ainda acerca da espacialidade do cenário, “de frente para a entrada, em terreno elevado, ergue-se pavilhão de damasco branco, dividido em três arcos enfeitados de veludo; os das extremidades, aos oficiais da Câmara e ministros de Justiça, Fazenda e Guerra” (PEREIRA, 1983, p. 17).

O grupo de cavaleiros era composto, nesta ocasião da Bahia, por 40 homens que, e ao adentrarem a arena das cavahadas, fizeram uma volta completa para saudar o então

Governador. Ao que diz respeito das vestimentas, vinte dos homens trajavam as cores vermelho e preto,

com ‘saíes’ e calças de cetim com galões de ouro e enfeitados de pluma branca; carregam escudos nos quais inscrevem frases em latim traduzidas como: ‘Ela me vê em me guia’, ‘O amor tudo vence’, ‘Desgraçados dos que baterem no seu escudo’. O outro grupo usa o mesmo modelo de vestimenta, porém nas cores azul e branca (PEREIRA, 1983, p. 18).

Pereira (1983) corrobora salientando acerca do hábito da elite brasileira de executar tal teatralidade em detrimento de celebrações solenes. Segundo a autora, em Pernambuco, em abril de 1641, o Príncipe João Maurício de Nassau ao receber notícias sobre a aclamação enviada pelo vice-rei do Brasil, D. Jorge de Mascarenhas, organiza com esforços dos moços de toda a Província duas quadrilhas de cavaleiros, sendo que uma teria sido guiada por ele, constando em seu batalhão a participação de holandeses, ingleses, franceses e alemães; a outra quadrilha era composta por portugueses, sob o comando de Pedro Marinho Falcão (PEREIRA, 1983).

Tal teatro equestre foi visto também em Rio de Janeiro no ano de 1641, como evidencia os relatos do Padre Manual de C. Torres. Segundo o vigário, são vistas corridas de manilhas e competição de argolinhas disputadas a cavalo. Pela mesma época, era possível observar tal costume também na Bahia e, em “1810 e novamente no Rio de Janeiro, Debret descreve torneios eqüestres dentro de festas preparadas para acontecimentos que envolviam a família real” (BRANDÃO, 1974, p. 13).

Em 1816, a partir de Maria Stella Novaes evidencia-se a encenação de cavalhadas em comemoração a bênção da Igreja Matriz de Vitória, no Espírito Santo (PEREIRA, 1983). Em meados do século XIX, através das descrições feitas por viajantes naturalistas como John Emmanuel Pohl e August Saint-Hilaire, evidencia-se a existência das Cavalhadas enquanto festejo. Pohl, ao visitar Santa Cruz faz uma descrição de tal celebração:

Durante a minha estada em Santa Cruz, levaram-me a assistir à festa de Pentecostes, que começou com grande solenidade. Já na tarde de nossa chegada começara o barulho sem o qual os brasileiros não fazem festa. A essa hora a localidade estava muito animada, pois todos os habitantes pertencentes ao julgado, de perto ou de longe, haviam chegado com suas famílias para abrilhantarem a festa. Observei, entre as mulheres, fisionomias notadamente belas. [...] Na parte de cima da praça, estavam os cavaleiros, vestidos com o uniforme português, em formatura e saudaramnos com as suas espadas. A praça, muito espaçosa, estava repleta de espectadores. Tomamos assento numa elevada tribuna de ramos. Os ramos de palmeiras protegiam-nos ao mesmo tempo contra o sol. Mais abaixo estavam os soldados. Por meio de uma risca traçada a cal a praça estava dividida em forma de cruz. O jogo foi iniciado com o aparecimento de estranhos mascarados, que, com as caretas e chicotes, provocavam

gargalhadas, especialmente um deles que representava um mestre-de-dança francês (POHL, 1951, p. 240-241).

Na cidade de Goiás, Victor Coelho de Almeida que esteve na cidade entre 1892 e 1896 descreve com riqueza acerca das cavalhadas, ressaltando a grande animação do espetáculo; relatou a elegância dos cavaleiros, além das ricas vestimentas, comentando ainda das “embaixadas e evoluções; destacou a multidão que acompanhava ansiosa, admirava ou criticava os cavaleiros, aplaudindo ou vaiando, torcendo para o partido de sua preferência” (PEREIRA, 1983, p. 35).

Assim posto, a presença de cavalhadas dentro do território brasileiro possuía expressiva representatividade. Todavia, essa prática deixou de existir em alguns municípios. A partir de pesquisas realizadas, é salutar expor o grande número de municípios do Estado do Rio Grande do Sul que, outrora possuíram essa representação da cultura popular. Cidades como Santo Antônio da Patrulha, Glorinha, Caçapava do Sul, São Francisco de Paula, dentre outras tiveram, em seu passado, as Cavalhadas enquanto festividade. No entanto, não mais o fazem. Em Porto Alegre, os enredos dessa teatralização foram encenados pela última vez em 1935 (MACEDO, 2000).

Em outros estados brasileiros, apesar de apresentar diferentes personagens e alternâncias em seus enredos, as cavalhadas se faz presente, permanecendo até tempos recentes. Exemplo nítido dessa perpetuação da tradição cavalheiresca encontra-se nos estados de Alagoas e Goiás. Segundo Pereira (1983), no Estado de Alagoas, as cavalhadas eram encenadas em pelo menos dezesseis municípios¹¹. O estado a ter mais cavalhadas encenadas foi o Estado de Goiás, com dezoito municípios que apresentavam tal prática até a década de 1980¹², em seguida, vem Minas Gerais e Rio Grande do Sul com cerca de dezessete municípios em que ocorriam cavalhadas cada um; e São Paulo com quinze municípios.

Atualmente, dentre os 246 municípios goianos (IBGE, 2010), é possível encontrar Cavalhadas em cidades como Santa Cruz, Corumbá de Goiás, Jaraguá, São Francisco, Palmeiras de Goiás e Pirenópolis que, em alguns casos, não só apenas se assemelham na fundação secular, são municípios que difundem essa prática teatral equestre de matriz europeia.

11 Anadia; Atalaia; Camaragibe; Chã Preta; Colônia de Leopoldina; Maceió; Maragori; Murici; Palmeira dos Índios; Pão de Açúcar; Pilar; Quebrângulo; Santana de Ipanema; São José da Laje; União dos Palmares e Viçosa (PEREIRA, 1983, p. 201).

12 Até a década de 1980, quando Tocantins e Goiás eram um estado só, era possível averiguar-se as cavalhadas em: Anicuns; Aruanã; Bela Vista; Corumbá; Goiás; Jaraguá; Itaberaí; Luziânia; Palmeiras; Paranã; Peixe; Pilar; Pirenópolis; Porto Nacional; Posse; Santa Cruz; São Francisco; e Silvânia (PREREIRA, 1983, p. 201).

É salutar expor que, as Cavalhadas enquanto representação das Cruzadas era muito comum em festejos da família real, bem como em festas de casamentos e momentos cíveis. No Estado de Goiás tal teatralidade fez-se muito comum dentro das celebrações em louvor ao Divino Espírito Santo, com exceção de Corumbá de Goiás, cujas cavalhadas acontecem em setembro em ocasião da festa de Nossa Senhora da Penha. Embora as Cavalhadas de Pirenópolis sejam amplamente estudadas e evidenciadas pela grande mídia, a primeira encenação a acontecer no Estado de Goiás foi, precisamente, em Santa Cruz, no ano de 1815.

Todavia, apesar de não sendo a Festa mais antiga, nem tampouco a única no Estado e no país, as celebrações que em Pirenópolis acontecem tomaram dimensões outras, além de possuir enredos e folguedos únicos, tornando as festividades em uma expressão cultural singular. Tais particularidades evidenciam-se a partir da história local, projetando ressignificações que foram desempenhadas ora pela igreja, ora pela comunidade, até que a Festa tomasse as configurações atuais que são registradas em forma de Patrimônio Imaterial Cultural brasileiro.

1.3 AZUL, VERMELHO E BRANCO: A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM PIRENÓPOLIS – GO

Foi preciso mais de duzentos anos até que a primeira bandeira pisasse em solo goiano, sendo que os paulistas teriam sido os primeiros a percorrerem o supracitado território, cujo trajeto seguiu desde o Araguaia até o Tocantins. Os bandeirantes que vinham para as novas terras eram encorajados a tal ação com a promessa de riquezas e aventuras. Entretanto, sabe-se que, tal motivo não era o único, tendo em vista a necessidade da Coroa Portuguesa em efetivar a colonização de seu vasto domínio a partir da fixação de pequenos povoados que, além de enriquecer a metrópole com sua prática exploratória, delimitava seu território. Assim, as empreitadas dos bandeirantes eram expostas às doenças, à fome, às feras e tribos indígenas (JAYME, 1971).

Uma gama de núcleos populacionais goianos surge em meados do século XVIII a partir, pois, da atividade mineratória do ouro da aluvião. Segundo Gomes e Teixeira Neto, cidades como Vila Boa (atual Cidade de Goiás), Santa Cruz e Meia Ponte (atual Pirenópolis) “foram surgindo ao longo dos córregos e ribeirões, nos fundos dos vales ou nas encostas dos morros” (1993, p. 67). Palacin (1994) afirma que o primeiro núcleo populacional do Estado de Goiás foi a Mina do Arraial de Sant’Anna, em 1726, “localizado entre morros, numa quebrada de sopé da Serra Dourada, muito próximo das nascentes do Rio Vermelho, a nova povoação”

(PALACIN, 1994, p. 27). Mais tarde, o referido lugar viria a se chamar Vila Boa, atual Cidade de Goiás, sendo ele sede do poder religioso e político de outrora.

Um ano mais tarde, ao centro norte do território goiano surge junto ao rio das Almas as jazidas dos contrafortes da serra dos Pirineus. Desta forma, aos sete dias do mês de outubro de 1727, Urbano do Couto Menezes teria descoberto a região que, após Manoel Rodrigues Tomar registrar é batizada de Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte. O então pequeno aglomerado mineratório é, em 1732, elevado à categoria de distrito e, em 1736, Arraial sede de Freguesia e Julgado.

Já em 1737, o então Arraial desenvolve-se a ponto de abrigar cerca de 12,16% de toda a população goiana e ser um dos quatro núcleos populacionais mais dinâmicos (PALACIN & MORAES, 1994). Meia Ponte foi cogitada a substituir Vila Boa enquanto capital por ser

mais cêntrica [sic.], com melhor clima, no ponto de confluência dos grandes caminhos – São Paulo, Minas, Rio de Janeiro, Bahia – Meia Ponte torna-se logo rival de Santa'Anna. Quando em 1737 o conde Sarzedas vem a Goiás para erigir a primeira vila, são muitos os que pensam que deve ser Meia Ponte e não Sant'Anna a sede do novo município (PALACIN & MORAES, 1994, p. 26).

Durante o clímax da atividade aurífera em Goiás, Meia Ponte desenvolveu não apenas sua economia, como também aprimorou sua estrutura arquitetônica, contando com diversas igrejas e casarões. O então Arraial, até meados do século XVIII possuía cinco igrejas, sendo elas: a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário; a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, erigida entre 1743 e 1757; a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo; a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, erigida entre 1750 e 1754; e a Capela de Nossa Senhora da Lapa dos Pretos Livres, erigida em 1760 (CURADO & LÔBO, 2011).

Não obstante, o período áureo goiano não foi tão próspero quanto o de Minas Gerais, durando cerca de cinquenta anos e, conseqüentemente, com o exaurir da atividade de mineração que ocorreu em todo estado de Goiás, os núcleos populacionais passam a fortalecer outras atividades econômicas existentes anteriormente para a subsistência, atividades estas voltadas, principalmente para a agropecuária (OLIVEIRA, 2011). Assim, com a decadência do ouro, surge o cenário de abandono visto pelos viajantes que por aqui passaram induzindo-os a descreverem discursos basilares para a decadência goiana, que relatam “os péssimos caminhos, fazendas abandonadas, engenhos em ruínas, arraiais despovoados. Enfim, a decadência retratada em tudo [...]” (MOREYRA, 1987-88, p. 164).

Este declínio resulta no processo de ruralização de um grande contingente da população que urbana migra para o campo. O naturalista francês Saint-Hilaire, que perpassa

Meia Ponte em 1819, durante seu período ruralista, comenta acerca desse vazio urbano, pontuando que em mencionada época “a maioria dos habitantes de Meia-Ponte se dedica à agricultura, e como só vão ao arraial aos domingos, as casas permanecem vazias durante toda a semana” (1975, p. 37).

Dessa forma, Meia Ponte dinamiza a sua agricultura, a pecuária e o seu tímido comércio. O fato de a cidade ser cruzada por duas rotas comerciais muito importantes daquela época provavelmente influenciou para que o lugar crescesse economicamente. No século XIX, sob esse novo contexto que moldava a cidade, o Engenho de São Joaquim sob a direção do Comendador Joaquim Alves de Oliveira foi um importante produtor de açúcar e algodão, cujo comércio dos mesmos possivelmente não permitiu com que a cidade estagnasse economicamente (ASSIS, 2007). Ainda no século XIX, mais precisamente em 1853, Meia Ponte é elevada a cidade e, posteriormente, em 1890 é batizada de Pirenópolis, Cidade dos Pireneus (JAYME, 1971).

Então, por quase um século Pirenópolis consolidava não apenas sua atividade agropecuária, como dinamizava seu comércio. Entretanto, já no século XX, em 1935 a cidade do vale dos Pireneus presenciava o início de uma difícil fase econômica, enquanto Anápolis que, em outrora pertencera a Pirenópolis, recebia de bom grado o término da estrada de ferro, dando início ao progresso anapolino e a queda do mercado pirenopolino, Pirenópolis passa por uma significativa perda de contingente populacional e comercial. Com a dinamização da estrada de ferro houve uma considerável e crescente migração tanto populacional quanto comercial de Pirenópolis para novos núcleos populacionais como Anápolis e Goiânia.

Em 23 de março de 1937 a capital do estado de Goiás foi transferida para Goiânia. Com o crescimento e o desenvolvimento acelerado dos novos centros urbanos e a transferência da capital do estado de Vila Boa, atual Cidade de Goiás, para Goiânia, o desuso das rodovias que interligavam Pirenópolis a outras cidades teria aumentado, provocando assim a deterioração das rodovias e a falta de manutenção das mesmas, agravando assim o quadro de estagnação da cidade dos Pireneus.

O citado quadro econômico da cidade apenas se reverteu com a inauguração da capital federal, Brasília, no início da década de 1960 e com o desenvolvimento de outra atividade econômica, a exploração de rochas ornamentais, ou seja, o quartzito. O mesmo veio a fazer parte da renda dos moradores da cidade. Segundo Faleiro e Lopes, as “atividades de exploração do quartzito alicerçam a economia local impulsionada pelo expressivo número de empregos diretos e indiretos e divisas geradas ainda que a mineração ilegal seja fato comum” (2010, p. 149). Ainda no século XX, mais precisamente na década de 1970, outra prática

econômica desponta, consolidando assim a economia de Pirenópolis amalgamados em torno da agropecuária, do comércio e do turismo (BATISTA, 2002).

1.3.1 A Festa *Pastishe*, Medieval e Popular

Apesar de existir festa do Divino por cerca de 228 municípios brasileiros, entende-se que, embora o santo seja o mesmo, cada celebração engloba as particularidades à comunidade pertinente, tornando cada festa a partir de suas unidades em um acontecimento único em seu todo, que constitui a identidade e a cultura de um dado grupo social.

Entretanto, quando adentra-se os meandros da grande categoria Cultura, faz-se necessário verticalizar e aprofundar-se em categorias outras ligadas a essa primeira, tais como a Cultura Popular descrita nos tópicos anteriores. Esbarra-se, ainda no termo Folclore; e gigantesca é a discussão para se definir as duas categorias, que, são sinônimos (ou não). Como afirma Brandão, Folclore seria tudo aquilo o povo faz e produz enquanto tradição; ainda coloca que, para outros, o folclore em si seria apenas uma pequena parte daquilo que se reproduz enquanto tradição, sendo que seu domínio e alcance poder-se-ia ser tão vasto quanto a cultura. Brandão ainda levanta a possibilidade de que “por isso mesmo folclore não existe e é melhor chamar *cultura*, *cultura popular* o que alguns chamam de folclore” (grifo do autor – 1982, p. 23).

Logo, tendo em vista uma margem de ambiguidades também para o quesito de folclore e cultura popular, Câmara Cascudo *apud* Brandão estabelece uma saída ímpar para tal problemática. Para ele, folclore seria a “cultura *do* popular tornada normativa pela tradição” (1985, p. 24). Aliada a essa ideia, as manifestações festivas do Catolicismo popular, seriam aquelas que constituiriam uma interpretação não ortodoxa do catolicismo oficial instituído durante o Padroado Régio, que

ao condenar o trabalho religioso e autônomo, na verdade a Igreja Católica contribuiu substantivamente para a construção do sistema do Catolicismo Popular. Ao definir como legítimos apenas os seus símbolos, sua doutrina, suas cerimônias litúrgicas e o ofício dos seus sacerdotes, ela finalmente constituiu juridicamente um outro lado da vida religiosa católica. Aquele que, sendo realizado à margem dos domínios diretos da Igreja, sempre teve um poder de penetração e de reprodução de formas de religiosidade entre as classes populares muito maior do que a da própria Igreja (BRANDÃO, 1985, p. 146).

Assim, as configurações das festas do catolicismo popular se resumiriam, de forma pretenciosa, às festas de santos e padroeiros, com ampla participação do povo, além de incluir

em seus rituais, aspectos sagrados e profanos que fugiam completamente do controle da Igreja. Em Pirenópolis, apesar de a Festa estar vinculada à Igreja, a mesma destoa com seu caráter único e sincrético, pois a mesma era organizada pela comunidade.

Logo, algo muito significativo que movimentava a cidade mesmo em época transição de atividades econômicas era seus festejos populares, sendo um deles a Festa do Divino Espírito Santo, cultuada até os dias atuais e de grande valor simbólico e identitário para os pirenopolinos. Embora exista a hipótese de que a Festa tenha surgido junto com a descoberta de Meia Ponte, seu registro oficial é do século XIX, quando

aquela festa cristã que foi introduzida, na segunda metade do século XVIII, a serem precedentes informações que nos foram prestadas por pessoas cuja existência datada dos primórdios do século XIX [...] a despeito de perseverantes e cuidadosas indagações, notícias exatas, anteriores ao ano de 1819, dessa festa popular, para, para qual ocorrem prosélitos de todos os pontos do município e das povoações vizinhas (JAYME, 1971, p. 610).

A Festa que é comemorada cinquenta dias após a Páscoa, no Domingo de Pentecostes, surge em um contexto de transição econômica, sendo ela um festejo rural que consiste em dadas características que persistem até a contemporaneidade. Seu primeiro Imperador foi e sua morfologia que agrega o sagrado e o profano em um sincretismo singular passou por diversas mutações, abarcando em sua morfologia aspectos de uma cultura popular e afunilada enquanto prática do catolicismo popular.

Acerca do caráter mutável da Festa, que vai desde a introdução de novos folguedos ao seu cronograma, até a extinção de outros, menciona-se a introdução das Cavalhadas, fato que deu-se na Festa do Divino de 1826, Festa do Imperador Padre Manuel Amâncio da Luz. Nesse ano, é introduzido também, o hábito de se entregar Verônicas¹³. Em 1826, além da introdução das Cavalhadas e das Verônicas, o então Padre Imperador manda confeccionar em prata pura a Cora e o Cetro do Divino, objetos estes que são utilizados até hoje.

É salutar apontar que, na organização da Festa o Imperador desempenhava o papel de organizador e financiador da mesma. Logo, ser Imperador do Divino era um status que não

¹³ Chamado de Verônica, Verôncã ou Veronquinha, este doce feito à base de açúcar é distribuído para as crianças vestidas de branco que acompanham o cortejo do Imperador após a Missa do Divino; cortejo este que segue o Imperador até a sua residência, onde os doces são distribuídos. Tal doce passou a ser distribuído, também, por ocasião das Cavalhadinhas Mirins e nas festividades em Louvor a Sant'Ana, no povoado da Capela do Rio do Peixe, localizada a 37km da cidade de Pirenópolis. Na Cidade de Goiás, apesar de ser feita de forma similar, o doce recebe o nome de Alfenim. De origem árabe, a prática de usar o açúcar extraído da cana foi largamente difundida em território luso e espanhol, que herdaram o costume de manusear a sacarose, tornando-a em doces diversos, como por exemplo, a Verônica (GERALDES, 2015). No Brasil, é possível encontrar tal doçura a partir nos estados de Goiás, Rio Grande do Norte, Piauí, Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso e São Paulo (RODRIGUES, 1982).

era concebido a todos, uma vez que, em anuário¹⁴ que consta o nome dos 196 Imperadores, nota-se a constante presença de pessoas de *poder*, ora economicamente, ora militarmente. Abreu (1996) salientara acerca do ato de ser muito comum o Imperador ser representado por uma criança, caso que, em Meia Ponte não se efetiva, pois o cargo possibilitava inúmeras vantagens políticas. Desta forma, tanto a Festa quanto a cidade se moldam à medida que o tempo se escorre.

Apesar do processo de adaptações que Festa passou, nota-se que a mesma ainda guarda características que remontam sua ancestralidade medieval. Um processo comumente abarcado por Bernd é de fato que a cultura, seja ela de base religiosa ou não deve ser, necessariamente pensada enquanto a “identidade como processo de construção e desconstrução” (2004, p. 100). Logo, ao que tange as mudanças ocorridas na Celebração é salutar apresentar o seguinte quadro: a relação mantida entre a Festa, o espaço em que a mesma acontece e a população da cidade compõe a memória coletiva local, e que ambos estão sujeitos às mudanças que podem ou não serem aceitas pela comunidade.

Logo, buscando o elemento que caracteriza a Festa em sua ancestralidade, empenha-se em entender a mesma sob o prisma de Medievalidades e Reminiscências Medievais. Assim, compreender-se-á Reminiscências Medievais como

as formas de apropriação dos vestígios do que um dia pertenceu ao Medievo, alterados e/ou transformados com o passar do tempo. Nesta categoria encontram-se, por exemplo, as festas, os costumes populares, as tradições orais de cunho folclórico que remontam aos séculos anteriores ao XV e que preservam algo ainda do momento em que foram criados, mesmo tendo sofrido acréscimos, adaptações ou alterações no decurso dos séculos (MACEDO, 2009, p. 15).

Assim, ao lançar olhar sobre a Festa identifica-se as estruturas remanescentes do Medievo; arcabouço este revestido da estética de festa popular muito disseminada na Europa Medieval e, posteriormente difundida no Brasil. Enquadrar-se-ia também enquanto Reminiscência Medieval os monumentos arquitetônicos que foram construídos em tal período, “embora ninguém duvide que os castelos, pontes, mosteiros ou igrejas atualmente exibidos como ‘medievais’ tenham sido modificados progressivamente, restando às vezes muito pouco da construção original” (MACEDO, 2009, p. 16).

14 Com base nos dados obtidos por Jarbas Jayme (1971) e Carlos Rodrigues Brandão (1978) aponta-se as ocupações dos Imperadores de 1818 a 1944 com dados de Jarbas Jayme, e até 1975 com dados obtidos por Brandão. Assim, verificou-se que, dos 156 Imperadores: oito foram padres; três eram comendadores; seis foram coronéis; quatro majores; onze capitães; oito tenentes; dezessete alferes; dois doutores; três professores; 64 eram pessoas não tituladas. Da década de 1950 em diante, profissões como: dentista, fazendeiro, engenheiro, comerciante e estudante passaram a compor o quadro de profissão. Após 1975, continuou-se a documentação dos imperadores seguintes, dado este que segue em forma de anexo nessa dissertação.

Entretanto, a Festa do Divino de Pirenópolis não é constituída apenas de Reminiscências Medievais; a complexidade festiva pirenopolina abarca rituais, símbolos e espaços que se fazem enquanto tradição, sendo passível de qualifica-los enquanto a modalidade de Medievalidades. Para Macedo,

neste último caso, diferentemente de “reminiscências”, que de alguma forma preservam algo da realidade histórica da Europa medieval, defrontamo-nos com uma das manifestações mais tangíveis de “Medievalidades”, em que a Idade Média aparece apenas como uma referência, e por vezes uma referência fugidia, estereotipada. Assim, certos índices de historicidade estarão presentes em manifestações lúdicas, obras artísticas ou técnicas de recriação histórica (na reconstituição erudita do canto gregoriano ou das cantigas dos trovadores ou nas atividades de recriação histórica de torneiros, feiras, festas, cutelaria ou culinária “medieval”), mas a Idade Média poderá vir a ser uma realidade mais imprecisa na inspiração de temas (magos, feiticeiros, dragões, monstros, guerreiros, assaltos a fortalezas) produzidos pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural (MACEDO, 2009, p. 16-17).

Desta forma, quando busca-se identificar a Medievalidade existente na tradição festiva em louvor ao Divino Espírito Santo em Pirenópolis, citar-se-á o exemplo mais claro: as Cavalhadas e o Cavalhódromo; estes uma tentativa de imitação tanto das Cruzadas da Alta Idade Média quanto dos castelos medievais que compuseram a paisagem de tal período.

Figura 01 - Cavaleiros Cristãos em encenação das Cavalhadas e Castelo no Cavalhódromo ao fundo



Fonte: MIRANDA, 2015

A tentativa de recriação do Medievalo¹⁵ em Pirenópolis estende-se, inclusive na vestimenta dos Cavaleiros. Entretanto, as indumentárias extremamente bordadas e ricas em detalhes são, pois, parte do chamariz do espetáculo equestre, uma vez que fazem alusão às armaduras e vestes usadas pelos Cruzados; vestimentas estas que possuem alto valor comercial, assim como as medievais armaduras.

A partir de uma escultura do século XII na Igreja de Saint-Pierre de Parthenay, no Poitoy, França, Franco Júnior exara que o custo do equipamento de um cavaleiro

equivalia a 22 bois, ou seja, aos bens de 11 camponeses juntos. O cavalo, de tipo especial para aquele fim, era robusto. O cavaleiro está protegido por uma roupa de cota de malha (a loriga), um elmo cônico e um escudo. Empunha uma espada. Numa das mãos ele segura um falcão, importante símbolo nobiliárquico. Observe-se a presença do estribo, que dava maior firmeza durante o combate (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 124).

Logo, para melhor compreender como se dá essa abertura para a reprodução de um passado longínquo em busca de raízes, faz-se, primeiramente menção ao momento em que tal procura torna-se protagonista, ou seja: no pós-modernismo; cenário este que ocupou significativa parte do pensamento crítico na década de 1980, pregando, segundo Jameson (1994) o fim da história e da ideologia, bem como o esmorecer da Metafísica e o desaparecimento do sujeito, subvertendo assim, na constante fragmentação e descontinuidade do tempo e espaço nesse período.

Contudo, é salutar distinguir a pós-modernidade do pós-modernismo à medida que ambos conceitos são tratado enquanto sinônimos, quando em essência, possuem destoantes significados. Assim, apesar de pontuar-se que o pós-modernismo passa a ser centro das discussões na década de 1980, é preciso esclarecer que ele não compõe uma divisão histórica-temporal como a modernidade em si.

Assim, ficaria resguardada para a modernidade, esta tida como um diviso histórico-temporal, uma forma de organização social, bem como costumes de vida e cultura emergente na Europa do século XVII, a qual posteriormente daria início ao processo de mundialização, associando-a “a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial” (GIDDENS, 1991, p. 8). Ser-se-ia, pois, a condição da pós-modernidade, a fundamentação a partir do

15 Apesar do esclarecimento acerca do encantamento para com o Medievalo no século XIX, reforça-se aqui que, durante o XX, especificamente no final dos anos 1960, tanto as indústrias culturais quanto os movimentos sociais, tal como os dos *Hippies* exploram com afinco as Medievalidades, estas externalizadas a partir do misticismo. Assim, é possível ver, segundo Macedo (2009) tal categoria em larga escala no meio musical, como as produções musicais dos grupos: Enigma, Era e Enya, que mesmo enquadrados como estilo musical *new age*, transpassam, pois, uma ancestralidade oriunda de séculos atrás, enriquecendo assim as Medievalidades.

discurso ou da “*grand narrative* - o "enredo" dominante por meio do qual somos inseridos na história como seres tendo um passado definitivo e um futuro predizível” (GIDDENS, 1991, p. 8).

Em Giddens (1991) verticaliza-se ainda mais a problemática ao que o autor diz ser as consequências da modernidade. Segundo ele,

em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes. Além da modernidade, devo argumentar, podemos perceber os contornos de uma ordem nova e diferente, que é ‘pós-moderna’; mas isto é bem diferente do que é atualmente chamado por muitos de ‘pós-modernidade’ (1991, p. 9).

Giddens atenta-se ainda para o dito lado sombrio das consequências da modernidade, que seriam as degradações ambientais e os episódios totalitaristas da consolidação do poder político; acontecimentos esses amplamente discutidos a partir da reflexividade, consequência outra da modernidade na metodologia das ciências sociais em geral, uma vez que “a relação entre a sociologia e seu objeto — as ações dos seres humanos em condições de modernidade [...] passam a ser entendida em termos de ‘hermenêutica dupla’” (grifo do autor – 1991, p. 19).

Tal reflexividade sobre os acontecimentos sociais levaria à insegurança científica, quando “não podemos nunca estar seguros de que qualquer elemento dado deste conhecimento não será revisado” (GIDDENS, 1991, p. 40), criando uma inconstante subversão sobre o conhecimento que não mais é cumulativo, porém, descontínuo, reformulável e mutável.

Feito o esclarecimento acerca da modernidade, Giddens pontua que

pós-modernismo, se é que significa alguma coisa, é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura. Diz respeito a aspectos da reflexão estética sobre a natureza da modernidade. Embora às vezes apenas um tanto vagamente designado, o modernismo é ou foi uma perspectiva distinguível nestas várias áreas e pode-se dizer que tem sido deslocado por outras correntes de uma variedade pós-moderna (1991, p. 45).

Assim, aplica-se ao pós-modernismo a categoria *Pastishe*, compreendendo-a enquanto mecanismo das visualidades aplicáveis à parte estética da Festa do Divino, conversando harmonicamente com o discurso de Medievalidades e Reminiscências Medievais existente na atualidade.

Para tanto, Jameson problematiza pós-modernismo enquanto período de estetização da realidade, trazendo enquanto consequência, um acultramento que vai além do uso da imagem, “o que costumava chamar filosoficamente de distinção ou especificidade do estético ou da cultura tende, agora, a obscurecer-se ou desaparecer completamente” (1994, p. 120-121). O autor ainda coloca a imagem, a reprodução da mesma e suas peculiaridades enquanto limites do Pós-modernismo, no qual entra o *Pastishe* enquanto réplica ou a falsificação das coisas, sejam elas de um passado longínquo ou não.

A problemática da réplica vai de encontro com a repetição ou ressignificação de algo já existente, sendo atribuídos a tal Festa, valores outros. Assim, as Cavalhadas de Pirenópolis além de estar enquadrada enquanto Medievalidade, poder-se-ia ser apontada enquanto *pastishe* das Cruzadas, bem como o espaço onde a mesma acontece – hoje, o Cavalcódromo. Quando o espetáculo equestre é instaurado em Pirenópolis em 1824, o mesmo era encenado no largo da Matriz de Nossa Senhora do Rosário. Apenas em 1971, as Cavalhadas passaram a ter local específico, sendo realizada com regularidade anual e no *Campo das Cavalhadas*.

Figura 02 – Cavalhadas no Largo da Matriz de Nossa Senhora do Rosário no final da década de 1960



Fonte: CARTÓRIO DO 2º OFÍCIO DE TABELIONATO DE NOTAS, PROTESTOS, REGISTROS DE TÍTULOS E DOCUMENTOS DE PIRENÓPOLIS – GO.

Logo, gramou-se o campo e novas características vão surgindo de forma espontânea, além de melhorar a estrutura do espaço que recebia a encenação todos os anos durante três dias. Ainda no século XX era costume das famílias se reunirem no antigo *Campo das*

Cavalcadas antes do primeiro dia desse evento para, então construírem seus camarotes, tradicionalmente feitos de madeira, taboas e palha.

É salutar evidenciar que, apesar da realização de forma tradicional das Cavalcadas no Campo de Futebol, seu percurso muda em 2005, quando iniciam-se as construções do Estádio Multiuso, hoje popularmente conhecida como Cavalcódromo. Nesse espaço, aplica-se o princípio de réplica de Jameson (1994), o qual tenta, de forma chamativa remontar os castelos da Idade Média de uma forma ressignificada e adaptada para a Contemporaneidade. Logo, problematiza-se, então, como tais ressignificações expostas a partir das produções audiovisuais contribuem enquanto ferramenta de perpetuação dos costumes sob o viés da identidade e o sentido de representação.

2 A ESPETACULARIZAÇÃO DO TRADICIONAL: CAVALHADAS E FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NA MÍDIA

“Querer mudar o mundo com o cinema é uma utopia maluca, mas tudo bem, cada um pode ter a sua. Agora, querer mudar o lugar e as pessoas que você está filmando, isso é de uma arrogância e de um autoritarismo absurdos. De toda maneira, para mudar o mundo, é preciso antes conhecê-lo”
- Eduardo Coutinho.¹⁶

Ao tentar entender as alterações que ocorreram na Festa identificou-se uma vasta produção audiovisual sobre a mesma que poder-se-ia ser utilizada enquanto fontes históricas. Todavia, para atender a pretensão da pesquisa em utilizar, a grosso modo, material midiático que correspondesse a olhares específicos sobre tal celebração, optou-se pelo uso de três produções audiovisuais que trabalham a representação festiva, ora em sua totalidade, ora em suas ausências, esperando assim, à luz de Bernardet (2003) compreender como um grupo social deveria ser o responsável por seus registros audiovisuais.

Desta forma, ao considerar a espetacularização da Festa citar-se-á, em princípio, as proporções apoteóticas que a mesma apresenta na atualidade, contrapondo com o que ela fora anteriormente. Todavia, é salutar informar que tal pesquisa não possui a intenção de identificar ou apontar uma possível razão de tal espetacularização, mas elenca provável correlação entre a grandiosidade da mesma para com o crescimento populacional e, quem sabe, o papel da mídia na contribuição para tal fim. Assim, inicialmente, buscou-se um breve aparato acerca do Cinema em s, bem como Cinema Brasileiro e como o documentário assumiu um caráter estético muito peculiar seguindo a influência de um dado cineasta/diretor nacional.

2.1 A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

A princípio, toma-se como matriz basilar dos filmes a fotografia em movimento. Assim sendo, verifica-se como verdade o fato de que o cinema não tem apenas um criador; é este dito como sétima maravilha filho de *vários pais*, uma vez que sua criação dá-se em lugares e tempos distintos, fruto de variadas propostas e técnicas ópticas. Desta forma,

¹⁶ Trecho de entrevista *IN*: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

constata-se que os filmes, ser-se-iam a continuação da vanguardista projeção de imagens que, ainda no século XVII fascinava os quais tivessem o mínimo de acesso a tal vislumbre. As primeiras projeções feitas contavam com uma apresentação “de imagens coloridas projetadas numa tela, através do foco da luz gerado pela chama de querosene, com o acompanhamento de vozes, músicas e efeitos sonoros” (COSTA, 2012, p. 18).

Já na primeira metade do século XIX, começam a aparecer aparelhos mais sofisticados, estes capazes de uma reprodução mais pictórica da imagem em movimento. Máquinas como o taumatrópio, desenvolvido em 182, o fenaquistoscópio, fabricado em 1832 e o zootrópio, criado em 1833 constituem-se nos ancestrais das potentes câmeras digitais que hoje filmam continuamente em *infindáveis* mega pixels. Nada obstante, o registro do uso de um mecanismo intermitente pela primeira vez aconteceu em 1893, “quando Thomas A. Edison registrou nos EUA a patente de seu quinetoscópio” (COSTA, 2012, p. 18).

Para Kochberg (1999), a origem dos filmes dar-se-ia nos Estados Unidos da América, sendo o período de 1889 a 1898 um período extremamente promissor para a história do cinema. Costa ainda exara que,

a invenção do cinema está ligada ao empresário Edison, que trabalhava com uma equipe de técnicos em seu laboratório em West Orange, New Jersey. Em 1889, depois de ter visto a câmera de Étienne-Jules Marey em Paris, Edison encarregou uma equipe de técnicos supervisionada por William K. L. Dickson de construir máquinas que produzissem e mostrassem ‘fotografias em movimento’ (*motion pictures*) (grifo da autora – 1999, p. 18).

Consequentemente ao registro da patente dado em 1893, ocorrem na Cidade de Nova York a primeira exibição fílmica, exibição essa que era visível apenas para um telespectador devido às condições do aparelho. Foi preciso mais um ano de aprimoramentos para que as projeções alcançassem um novo patamar de abrangência pública. Desta forma, no ano de “1895, um projetor chamado *Pantopticon* foi apresentado, novamente, na Cidade de Nova York, e pela primeira vez mais de uma pessoa pode assistir simultaneamente as mesmas imagens em movimento” (KOCHBERG, 1999, p. 14)¹⁷.

Concomitantemente no mesmo ano, precisamente em 28 de dezembro de 1895, apresentava-se no Salão *Grand Cafe*, em Paris as projeções dos irmãos Auguste e Louis Lumière, que viriam a ser, na posteridade, os mais famosos pela concepção da projeção de imagens em movimentos como tal. O aparelho dos citadinos irmãos usava película fílmica de

17 Tradução livre de: In 1895, a projector called the Pantopticon was demonstrated, again in New York City, and for the first time more than one person could watch the same moving images simultaneously (KOCHBERG, 1999, p. 14).

35 mm, além de “um mecanismo de alimentação intermitente, baseado nas máquinas de costura” (COSTA, 2012, p. 19), o que permitia uma projeção de imagens a uma velocidade de aproximadamente 16 fotografias por segundo.

Após essa revolução da imagem, tanto Edison quanto os irmãos Lumière eram um dos poucos detentores do licenciamento do aparelho que projetava imagens em movimento. Apenas duas décadas após as primeiras projeções, tanto na Cidade de Nova York quanto no Salão *Grand Cafe* em Paris, começa a surgir timidamente empresas que, mais tarde, viriam a serem as grandes detentoras do cinema como tal, principalmente nos Estados Unidos da América.

Foi a partir da transição dos curtas-metragens para os longas-metragens que ocorreu em 1913 que a consolidação do cinema se deu; quando empresas como Hollywood passaram a ter mais visibilidade e revolucionaram o conceito de cinema. Tal maravilha da retratação da imagem em movimento recriaria posteriormente os conceitos de ficção, realidade e, concomitantemente, arquivos históricos, tornando-se amplamente difundida em todo o mundo, bem como largamente estudada no meio acadêmico enquanto a sétima arte.

No Brasil, por intermédio do Príncipe Dom João VI, o cinema chega ainda no final do século XIX, precisamente em 1896, um ano após a sua aparição tanto em Nova York quanto em Paris. Apesar de pouco mencionado nos romances de Machado de Assis, o cinema no Brasil é recebido em grande alvoroço, Dois anos mais tarde, o Rio de Janeiro já possuía a primeira filmagem feita por Alfonso Segreto (ARAÚJO, 1976). Contudo, há que se versar de forma mais rigorosa acerca de tal afirmativa, uma vez que a credibilidade de primeira filmagem do país possa ser refutada.

Apesar do discurso do isolamento proferido ao interior do país, Pirenópolis esteve *antenada* com relação às ditas *modernizações* que abrilhantavam a vida no litoral (grifo nosso). Vanguardista na produção do primeiro jornal do Centro-Oeste – o *Matutina Meiapontense*, que circulou na região entre 1830 a 1834, a saudosa Meia Ponte foi, e ainda possui uma vida cultural e artística significativamente expressiva (ASSIS, 2007). Seja a partir de suas festas diversas ou corporações musicais que estão presentes no lugar desde sua fundação, a cidade cultua também a prática do teatro, sendo o primeiro prédio destinado a tal arte construído em 1860 (JAYME, 1971).

Contudo, tal construção não mais existe, não sabendo-se precisar a data na qual fora demolido; é possível afirmar apenas que, em 1891 existiam apenas ruínas desse prédio. O segundo teatro,

de iniciativa e propriedade de Sebastião Pompeu de Pina, situado no largo da Matriz, em terreno adquirido de Sebastião José de Siqueira, teve sua construção iniciada em 1899. Todos os pirenopolinos sabemos quanta energia e quantos aborrecimentos custou àquele nosso distinto conterrâneo a realização daquele objetivo, para o qual, de boa vontade concorreu ao povo, com donativos que eram vendidos em leilões, e a municipalidade, com pequena importância. Além disso, Pompeu de Pina fazia loterias, cujos rendimentos eram aplicados àquele fim (JAYME, 1971, p. 153).

Posteriormente, em 1919, outro prédio é erigido para exercer a função de teatro; este localizado na rua denominada Vigário Nascimento, atual Rua Direita. Tal prédio fora construído pelo padre Santiago Uchôa, vigário de origem espanhola a quem se atribui também a introdução do cinema em Pirenópolis ainda na primeira metade do século XX. Atualmente, tal construção foi transformada em cinema, o qual não é utilizado como estabelecimento de projeção de filmes comerciais. Desta forma, mesmo sendo uma cidade interiorana, este município já vislumbrava o cinema poucas décadas após seu surgimento.

Figura 03 e 04 – Teatro de Pirenópolis e Cinema de Pirenópolis



Fonte: SANTANA LÔBO, 2016 A.



Fonte: SANTANA LÔBO, 2016 A.

Contudo, mesmo com a precocidade da vanguarda cinematográfica brasileira, a produção em grande escala se concentra nos Estados Unidos da América. Posteriormente o crescente desenvolvimento das produções midiáticas, houve conseqüentemente uma cisão entre determinados eixos do modo de se fazer cinema. Com a necessidade de se separar o real do ficcional, por volta do final dos anos 1920 e início dos anos 1930 surge dessa fissão o cinema documentário, sendo este voltado para a realidade, uma vez que a própria palavra: *documentário*

traz as marcas de sua significação, surgida na segunda metade do século XIX no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de “prova” a respeito de uma época. Possui, desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se

quer veraz, comprobante daquilo que ‘de fato’ ocorreu num tempo e espaço dados” (TEIXEIRA, 2012, p. 253).

Já nos anos 1950, as discussões em torno da produção cinematográfica tomam maiores proporções englobando, concomitantemente não apenas a imagem em si, mas também a narrativa por trás da mesma, bem como o discurso por trás das cenas; que segundo Teixeira é algo que jazeu intacto tanto nos documentários que tratar-se-iam da realidade, quanto demais eixos do cinema que firmar-se-iam enquanto representantes da ficção: “sua relação com o ideal de verdade estabelecido” (TEIXEIRA, 2012, p. 255).

Quando aborda-se, pois, a produção de vídeo da televisão brasileira, Arlindo Machado aponta que ainda é preciso uma pesquisa arqueológica acerca de sua origem, salientando que sua vanguarda pode ser considerada entre o período dos anos 1950 e 1970. Não obstante, chama a atenção para a forma como o vídeo se deu no país. Segundo Machado (2007), “o vídeo chegou relativamente cedo ao Brasil e muito rapidamente se tornou um dos principais meios de expressão das gerações que despontaram na segunda metade do século XX” (2007, p. 16).

Atenta-se, ainda, para o movimento pós-modernista que também alcança a produção cinematográfica. Apesar do constante equívoco acerca das epistemologias pós-modernidade e pós-modernismo, já salientados no capítulo um, utilizar-se-á também Pucci Jr (2012) que advoga igualmente sobre essa confusão. Para o autor,

é preciso deixar clara a diferença: pós-modernidade diz respeito a um período histórico, ao passo que pós-modernismo se refere a um campo cultural. A distinção é análoga à de modernidade e modernismo, a que todos estão acostumados: a modernidade teria começado com a Revolução Industrial, em meados do século XVIII. O modernismo, mais de 100 anos depois, no final do século XIX segundo alguns, no início do século XX segundo outros (PUCCI JR, 2012, p. 361).

Assim posto, ao que tange a problemática do cinema, Pucci Jr. (2012) postula concomitantemente que não haveria um único pós-modernismo, e sim vários, estes cunhados cada qual em sua perspectiva de assimilação do mundo a sua volta. Logo, para melhor compreender o conceito *per si* e seu uso, ser-se-ia necessário, pois, verificar que sua aplicação dá-se antes de sua saturação, e que para o cinema configura-se pós-modernista a partir da década de 1980. A partir daí, “portanto, ocorreram as primeiras designações persistentes de pós-modernismo no cinema. Em geral, diga-se de passagem, não se apontam filmes pós-modernos anteriores a esse período” (PUCCI JR, 2012, p. 364).

Todavia, com o advento do cinema novo brasileiro, processo que deu-se em meados da década de 1960, este com ares inovadores e com um clima de otimismo nas transformações da sociedade, já possuía, de forma tímida, as características do cinema moderno, apesar de Pucci Jr. (2012) já postular que as formas mais consistentes do mesmo apareceram em 1980. Assim, “os cinemanovistas – formados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas culturais dos jornais e sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema e da realidade do país [...]” (CARVALHO, 2012, p. 289).

Configurava-se enquanto característica do cinema novo, a alusão ao passado como forma de interpretação para a presente realidade, o que resultou em um processo de recuperação da história do país pelo cinema. Logo, para os jovens cineastas do chamado cinema novo, investem numa investigação que perpassa os momentos históricos diversos até a década de 1960, desde o período escravista no século XVII até meados de 1960. Sendo assim, eram recorrentes os temas acerca da escravidão, a mítica em torno das práticas religiosas e a crescente violência (CARVALHO, 2012).

É salutar relatar também a súbita alteração ocorrente no cinemanovista em detrimento do Golpe de 1964, que acarretou na perseguição e prisão de muitos jovens intelectuais do período, somando ao *hall* do acossamento alguns cineastas do Cinema Novo. “Muitas pessoas foram presas, perseguidas, promovendo-se um clima generalizado de pressão e medo. A súbita mudança política atinge três projetos cinemanovistas, em fases diferentes de produção [...]” (CARVALHO, 2012, p. 297). Foram eles: *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha, rodado entre 1963 e 1964 e finalizado antes do Golpe; *Maioria absoluta* de Leon Hirszman e *Integração racial* de Paulo César Saraceni, sendo que os dois últimos estavam em fase de acabamento.

Para Glauber Rocha, cuja produção encontrava-se finalizada e convidada para o Festival de *Cannes*, o impacto da repressão militar não foi tão intenso. Nada obstante, o golpe militar

inviabiliza o projeto original dos cinemanovistas de discutir o Brasil abertamente, enfatizando segmentos sociais sem direito a voz, com a proximidade da câmera na mão, do som direto, da ida dos cineastas aos locais onde o real seria enquadrado, ou seja, de desenvolver um modo brasileiro de fazer ‘cinema-verdade’. A situação política do país aborta, ainda, a tentativa de Leon Hirszman de filmar outro documentário-verdade, uma vez que pretendia ouvir a voz dos universitários brasileiros, que representavam então 1% da população (CARVALHO, 2012, p. 298).

Assim posto, os cinemanovistas se veem obrigados à adaptação ao regime político da época, encontrando brechas que os permitiam fazer cinema mais ou menos provocante.

Todavia, foi preciso que houvesse um *hiato* de aproximadamente um ano para que isso acontecesse e que os cineastas repensassem a proposta do novo cinema brasileiro. Essa perseguição militar resultou em um período significativamente criativo, surgindo aí uma proposta de metacinema (CARVALHO, 2012).

Mencionar-se-á concomitantemente a censura durante a Ditadura Militar que estorvava a produção cinematográfica do momento. Contudo, os cinemanovistas continuavam a se expressar, timidamente, entretanto dava continuidade ao projeto de retratar o país. Aprofundase, ainda, a precisão de se ocultar-se o discurso nas produções cinemanovistas quando se instaura a AI-5 no final de 1968, que resultou na descarada repressão no cinema, assim como no país como um todo. Assim, “entre 1969 e 1974, o período mais crítico da repressão política da ditadura militar, os cinemanovistas dispersam-se, cada um tentando continuar a filmar” (CARVALHO, 2012, p. 307).

Nesse conturbado período histórico, tentaram os cinemanovistas retratar um país a partir da história e pelo viés da crítica ao regime totalitarista. Figuras como Glauber Rocha, Leon Hirszman, César Saraceni e demais, desenvolveram significativa importância para o movimento. Contudo,

fora desse núcleo restrito dos fundadores do Cinema Novo, o cinema moderno brasileiro consolidava-se com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Roberto Santos, Luís Sérgio Person, Gustavo Dahl, Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Arnaldo Jabor entre outros, e de representantes de uma quarta onda de ‘novos’ cineastas (CARVALHO, 2012, p. 308).

Nos primórdios da década de 1960, como resultado das propostas políticas do Cinema Novo, desenvolvia-se também o documentário brasileiro que destoava cada vez mais dos documentários estadunidenses e europeus, uma vez que o mesmo apegava-se a voz do narrador (*voz off*), esta tida como a voz do saber e portadora de toda a razão, numa pedagogia nomeada documentário sociológico, abancando estética de documentário “clássico. Em especial, os mecanismos de produção de significação do filme, centrados na relação particular e geral” (LINS, 2007, p. 70).

Ainda acerca do documentário sociológico, é preciso salientar que o mesmo poder-se-ia ser feito alheio aos recursos narrativos da *voz off*, desde que o mesmo estivesse munido de material que, em lugar da fala do narrador, tivesse a fala da personagem, sendo possível em alguns casos, a maior autenticidade da fala empregada no documentário. Desta forma, como processo evolutivo do documentário brasileiro, aponta-se a diversificação da produção do mesmo; no entanto, características basilares do documentário clássico remanesceram nas

produções jornalísticas da atualidade, onde “qualquer reportagem televisiva repete a relação de subordinação da imagem à narração em off” (LINS, 2007, p. 71).

Dito isto, buscou-se compreender a trajetória e o cinema de Eduardo Coutinho, divisor de águas na produção de documentários, sendo que o mesmo entendia que cinema “não é inspiração, não é genialidade, não é isolamento. É trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão” (LINS, 2007, p. 11). A participação do referido cineasta e documentarista deu-se, no contexto do Cinema Novo, a partir de Leon Hirszman, cuja relação de amizade era mantida entre os dois. Logo, Eduardo Coutinho viria a se firmar enquanto diretor de documentários apenas em meados da década de 1980, já em seus 50 anos.

Corroborar-se, pois acerca do conceito de documentário entendido por Eduardo Coutinho, uma vez que o mesmo considerava não apenas a relação diretor-câmera, e sim o quarteto composto pelo diretor-câmera-objeto fílmico-espectador. Assim, Coutinho postulava que

o documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um ‘território compartilhado’ tanto pelo locutor quanto por seu destinatário (LINS, 2007, p. 108).

Inicialmente, trabalhara com o cinema de ficção, sendo dirigidos por ele os longas-metragens: *O homem que comprou o mundo*, de 1968; *O Pacto*, sendo este um dos três episódios de *ABC do Amor*, de 1966; *Faustão*, em 1970 e, participara também da direção, mesmo que inacabado, de *Cabra marcado para morrer*, iniciado em 1964. Posteriormente, já no programa da Rede Globo: *Globo Repórter* em 1975, Coutinho inicia sua carreira enquanto documentarista, mesmo que fosse essencialmente um cineasta nato da ficção.

Em citada época, a produção dos documentários do *Globo Repórter* dava-se de forma complexa. Ainda em 1981, “o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando que a montagem fosse feita no próprio original. Isso complicava o visionamento freqüente do material por parte da direção do telejornalismo” (LINS, 2007, p. 19). Logo, a cautela na hora da edição era primordial; soma-se ainda aos estorvos do fazer documentários, o fato de que a equipe do *Globo Repórter* não trabalhava na sede da emissora, e sim em uma casa nas proximidades, o que ocasionalmente dificultava parte do rendimento das edições das reportagens.

Enquanto trabalhava na Televisão, Coutinho ainda presenciava a aversão por parte daqueles que estavam no meio fílmico, uma vez que

trabalhar na televisão naquele momento, no entanto, significava afastar-se do universo cinematográfico, porque as pessoas do cinema viam esse meio de comunicação com desprezo, tanto estética quanto politicamente – como sinônimo de cumplicidade com a ditadura, com a direita, com Roberto Marinho (LINS, 2007, p. 20).

Entretanto, durante sua estadia na televisão brasileira, Eduardo Coutinho começa a desenvolver melhor suas técnicas e a criar sua marca de registrar através da câmera. Ainda na Rede de TV Globo, Coutinho foi editor de vários filmes, contribuindo ainda na roteirização de outros, bem como inúmeros programas, participando ainda na produção de seis documentários de média duração: *Seis Dias em Ouricuri* (1976); *Superstição* (1976); *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977); *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978); *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979); e *o Menino de Brodósqui* (1980).

Já nesses documentários de média duração, Coutinho já consagrava algumas de suas características,

estética-padrão do programa, que já começava a se consolidar e contava com um apresentador e narrador oficial, embora ainda sem a figura do repórter como mestre-de-cerimônia – sempre presentes na imagem e muitas vezes mais importante que o próprio tema, que só surgiria em 1983 (LINS, 2007, p. 20)

A partir disso, inicia-se uma fase do documentário brasileiro em que houve a tentativa de mostrar aquilo que não era a elite brasileira como forma de discurso político paralelo aos anos finais da ditadura brasileira. As produções cinematográficas desenvolvidas em tal período eram engajadas nas lutas dos movimentos sociais alvos da grande repressão que se desencadeara na última fase do governo militar do país. Coutinho, não sendo tão desvinculado dessa proposta filmara, em significativa parte, personagens que não representavam a elite; “de todos os personagens que Coutinho filmou até hoje, Theodorico é o único que pertence à elite brasileira” (LINS, 2007, p. 23).

A possibilidade de gravar o que existe como tal era, segundo Lins (2007) uma das principais características do cinema de Coutinho, uma vez que o mesmo veementemente antinostálgico e

não se atém a um passado mítico do cinema brasileiro, a uma idade de ouro em que o melhor já teria sido feito. Ao mesmo tempo, faz filmes levando em conta que há uma história do cinema, e extrai dessa história, em particular do que ficou conhecido como cinema moderno, aspectos de enriquecimento e invenção formal. De uma certa maneira, tem abordado universos comuns à tradição documental brasileira que se iniciou com o Cinema Novo, mas tenta falar deles com precisão, captar seus

movimentos, os ínfimos desvios, os acidentes, paradas, sem se prender aos grandes ‘tipos’ que perpassam o nosso cinema: o camponês, o favelado, o religioso, o classe-média, o operário. (LINS, 2007, p. 14).

Esteticamente, inicia-se uma forma de fazer cinema em que a feitura de roteiros é desconsiderada para que, em princípio, as câmeras capturassem o inesperado, algo autêntico que acontecesse apenas ali, nessa relação, diretor-câmera-objeto. Isso configurar-se-ia mais tarde como parte de sua metodologia, algo que para Coutinho era tão relevante quanto o documentário em si. Para tal diretor, até mesmo uma sinopse acerca de um filme qualquer, dever-se-ia conter como a direção dispôs-se em campo para a obtenção das imagens. Segundo Lins, “pouco importa um tema ou uma idéia, por mais atraente que possam ser, se não estiverem atravessados por um dispositivo, se não forem inseparáveis de um modelo de expressão” (2007, p. 12).

Outra característica visível no Cinema de Coutinho é a liberdade de interpretação e conclusão do espectador com relação ao objeto do documentário, uma vez em que o diretor escolhe em filmar o mais próximo da realidade sem direcionar tal produção de acordo com seus valores e perspectivas, mesmo que isso significa dar mais liberdade ao objeto filmado, como ocorre na relação da filmagem com o Major Theodorico. Nessa ocasião, Coutinho permite que seu objeto fílmico se responsabilize pelas entrevistas de seus funcionários. Isso bastaria para revelar não apenas indícios filosóficos, ou verdades antropológicas e políticas acerca de Theodorico. Nas palavras de Coutinho “fazer da dificuldade uma vantagem” (LINS, 2007, p. 26).

Posteriormente ao documentário de média duração sobre *Theodorico*, Coutinho retoma um antigo projeto iniciado em 1964, porém interrompido devido a Ditadura: *Cabra Marcado para Morrer*. Tal trabalho só foi possível graças a seu emprego fixo na TV Globo, uma vez que o mesmo era financiado por Coutinho a partir de seu salário, como salienta Lins (2007). Assim, em meio a pausas obrigatórias devido aos escassos recursos financeiros, Coutinho contrata atores para lançar a ficção baseadas em fatos reais acerca do assassinato de um líder camponês no sertão nordestino. Tal produção é considerada um marco da estética no cinema brasileiro, por abarcar um imbricamento entre a política da década de 1960 e 1970.

Nessa urdidura entre trabalhar fixamente para a Rede Globo e seguir um projeto iniciado há 17 anos estava envolvido não apenas o sonho de Coutinho, mas sua ética interna enquanto cineasta, pois apenas ele ser-se-ia capaz de volta ao Nordeste em meados 1981 para retomar as filmagens, além de tentar reencontrar os camponeses que ele próprio dirigira. Apenas ele podia voltar, “não apenas como documentarista tentando recuperar uma história

perdida, mas como cineasta, com uma história em comum, com uma experiência de filmagem compartilhada por 17 anos antes com determinado grupo de pessoas” (LINS, 2007, p. 34).

Dito isto, verifica-se que tal produção além de enredo dramático reunia imagens e sons tanto de 1964 e 1984, abrindo para uma heterogenia muito ampla, assim como significativa descontinuidade tempo-espacial que destoaria de demais produções futuras. Assim, no processo de montagem da versão final de *Cabra Marcado para Morrer* constam cópias do primeiro *Cabra*, além de material jornalístico acerca do acontecimento daquela época.

Logo, em 1984 é exibido no Festival Internacional do Rio de Janeiro a versão finalizada desta obra de Coutinho, recebendo ainda a premiação Tucano de Ouro para a categoria de melhor filme. Após o lançamento, o diretor se demite do emprego que mantinha na Rede Globo para poder acompanhar a exibição de *Cabra Marcado para Morrer* em festivais outros que recebera convite, onde fora premiado posteriormente na França, na Itália, Alemanha, Portugal e em Havana (LINS, 2007).

Doravante tal filme, a estética de Coutinho molda-se não apenas nos planos longos, na supervalorização da espontaneidade que desprezava a utilização de roteiros, e, concomitantemente, a pesquisa – elemento fundamental no cinema de Coutinho. Logo, enquanto metodologia, o cidadão diretor resguardava o período de pesquisa de personagens que não apenas soubesse acerca do objeto a ser filmado, mas que também tivessem a habilidade de transmitir tal informação de forma narrativa e instigante. “Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias mas sem habilidades narrativas” (LINS, 2007, p. 103).

Destarte, existir-se-ia então, uma equipe de pesquisa que mapeava o contexto-histórico do objeto a ser filmado, além de identificar as personagens que se apropriavam do saber ou da história, sendo priorizadas aquelas com mais carisma. Coutinho, enquanto diretor entrava em contato com seus entrevistados somente depois desse reconhecimento prévio feito pela equipe de pesquisa. Para o referido cineasta, resguardava-se a esse primeiro contato diretor-entrevistado o frescor da história que por ele deveria ser enquadrada nas câmeras. Apesar do diretor já estar ciente do conteúdo que o aguardava, era primordial que o sujeito a ser entrevistado acreditasse que aquele contato seria a primeira vez em que a história seria ouvida.

Partindo desses princípios emoldurados nos modelos sociológicos, tanto Coutinho quanto demais cineastas da segunda metade do século XX acreditavam estar tornando o sujeito a ser entrevistado em protagonista das filmagens, momento singular no qual se intermediava a fala para aqueles que, em maioria, estavam à margem da sociedade brasileira –

em outras palavras, dando significância a existência do sujeito, sendo amplamente perceptível no cinema do supracitado diretor, principalmente depois dos documentários *Theodorico* e *Cabra Marcado para Morrer*, onde verificava-se a real intenção de Coutinho; ele “não queria ‘dar voz’ ou ser porta-voz de ninguém. Porque essa idéia, entre outras coisas, pressupunha uma verdade do outro a ser a mesma, antes e depois da filmagem” (LINS, 2007, p. 108).

Assim, ao filmar *Santo Forte* (1999), Coutinho já conclui que não é possível dar fala a algum sujeito, e sim, participar dela; ser intermediador entre o sujeito, a câmera e o espectador. Desta forma, o citado cinedocumentarista ainda delimita sua forma de filmar enquanto *dispositivo*, o que o próprio definia enquanto formas distintas de abordagem do universo cinematográfico. “Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer” (LINS, 2007, p. 101).

Identifica-se também em no cinema de Coutinho instruções claras acerca do papel do repórter durante a produção das filmagens. Para ele, tal intermediador teria em sua posição um lugar de respeito comparado à figura de um herói, podendo ele aparecer nas imagens capturadas pela câmera, diferentemente do diretor-repórter que “não pode aparecer, não pode revelar os segredos. É insuportável, inaceitável, tudo o que revela que o que estamos vendo é uma filmagem. Deve haver esse padrão de naturalismo” (LINS, 2007, p. 21). Ressalva ainda que, nem tudo pode ser representado a bel prazer do diretor. Existe certa fragilidade com relação ao que se mostra e o que não se mostra, assim como a maneira em que se retrata tal objeto/sujeito a partir das câmeras.

Logo, ao perceber o apreço de tal cinema pelo cotidiano, ações estas que passam despercebidas diante a automaticidade em que se pratica tais atos, Eduardo Coutinho trabalha a forma de representação desse cotidiano a partir de uma estética não muito utilizada devido o ritmo em que se encontra a sociedade. Para Coutinho, a estética seria também formada no discurso midiático e, para ele os longos planos que retratassem tal perspectiva eram ideias, mesmo que significativa parte dos cineastas da época tivesse aversão a tal corte, pois “ninguém fala mais de 30 segundos. E está cada vez pior: hoje não há plano nem de oito segundos. Um plano fixo de oito segundos é inconcebível, não só para o *Jornal Nacional*. Estou falando de reportagens maiores” (grifo da autora – LINS, 2007, p. 21).

Eduardo Coutinho adentra o século XXI com produções outras, tais como: *Babilônia* (2001); *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004) – cada qual com um dispositivo especialmente planejado para o documentário a ser produzido. Sua experiência lhe rendeu premiações de melhor documentário em amostras nacionais e internacionais, deixando um legado ímpar para

o jornalismo, para o audiovisual e cinema brasileiro. Tal cinedocumentarista estava trabalhando em um projeto acerca de estudantes adolescentes da rede pública de ensino do Rio de Janeiro. Não obstante, não conclui tal projeto, pois é assassinado em seu apartamento a facadas por seu filho.

Feito tal explanação acerca do cinema de Coutinho, reconhece-se a importância que o mesmo representou para a forma de se fazer documentários no Brasil. Tal trajetória repercutiu de forma ampla nos anos vindouros de reportagens da Rede Globo, sendo esse modelo perceptível em um dos documentários analisados para tal pesquisa. Embora a mídia analisada não tenha sido dirigida por Eduardo Coutinho, identifica-se na estética de tal produção, a forte influência que singular cineasta brasileiro exerceu sobre o documentário sobre a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, gravado em 1994.

Assim, ao buscar analisar os documentários audiovisuais feitos acerca da Festa em Pirenópolis, almejou-se não apenas identificar os valores estéticos acerca de tais produções, mas informações significativas que estão atreladas ao enredo das mídias, sejam elas encontradas a partir da análise do roteiro, bem como a representação do real pela mídia, ou a tentativa dela.

2.2 A FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NO GLOBO RURAL

De fato a produção cinematográfica fascina desde sua invenção como tal, bem como seu maquinário que era exposto em grandiosas feiras de curiosidades do final do século XIX. Tais acontecimentos eram anunciados como grandes feitos científicos, servindo para o entretenimento, exposições universais e palestras, seja para o divertimento popular ou para discussão em círculos de cientistas (COSTA, 2012). Embora suas derivações tenham assumido proporções astronômicas, o princípio do cinema atual é audiovisual, como lembra Eduardo Coutinho. Para ele, “essa posição contraria uma certa teoria do cinema e também uma idéia do senso comum que definem o cinema como arte feita essencialmente de imagens” (LINS, 2007, p. 110).

Conseqüentemente, em meados da década de 1970, o cinema abrilhanta-se para meio acadêmico, uma vez que

em conseqüência com esse novo olhar das últimas quatro décadas a matéria fílmica começou a ser assimilada sob as características de *fonte*, *objeto*, *agente de significações históricas*, *representação* e *produtora de memória*, passando a ser evidenciada e discutida no plano teórico-metodológico por diversos historiadores (grifo do autor – MORAIS, 2014, p. 74).

Talvez, um dos historiadores que mais despontou dentre os demais e que abraçara o cinema enquanto objeto de estudo tenha sido o francês Marco Ferro, cuja obra fundamental – “O filme: uma contra-análise da sociedade?” respalda a visão da ciência histórica diante esse outro viés de pesquisa. Segundo o autor, tal transformação não aconteceu de forma facilitada, uma vez que significativa parte dos historiadores não enxergava o cinema enquanto objeto digno de pesquisa científica. Nas palavras de Ferro, o filme encontrava-se à margem do laboratório. “Certamente, em 1970 o bispo e o homem da lei, o médico e o militar, o general e o senador vão ao cinema; o historiador também, porém vai como todo mundo, somente como espectador” (1995, p. 202).

Entretanto, é salutar reconhecer a importância dos filmes no desenrolar de suas incumbências atuais e de outrora, fossem elas a de entreter, manipular, dizer a verdade ou inventar um mundo novo. Assim, Ferro (1995) questiona, aponta a função do cinema de forma bem objetiva; para ele “o filme parece suscitar, ao nível da imagem, o factual; por outro, apresenta-se, em todos os sentidos do termo, como uma manipulação” (FERRO, 1995, p. 202). Não obstante, exara tal autor acerca “de que realidade o cinema é verdadeiramente a imagem?” (1995, p. 202).

Ao considerar o cinema não como um objeto semiológico, e sim com uma imagem-objeto que está para além das projeções simplesmente cinematográficas, Ferro (1995) busca desvelar o visível e o não-visível dentro do filme. Nessa perspectiva, selecionar a produção audiovisual acerca da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, almejou-se verificar a realidade mostrada acerca de tal celebração na visão de quem produzia tal documentário, partindo assim, do entendimento de Bernardet (2003) que exara acerca da autenticidade das produções audiovisuais de um determinado grupo social, no qual seria preferencial que para a representação de respectivo grupo, o mesmo participasse ou produzisse tal mídia.

Para tanto, tal autor postula certos aspectos para serem analisados ou percebidos em filmes, sejam eles documentários ou não. Assim, Bernardet define enquanto análise o ato de “descobrir *mecanismos* de composição, de organização, de significação, de ambigüidade, estabelecer a coerência ou as contradições entre tais mecanismos” (2003, p. 210). Ao que tange tal análise, é preciso citar também os princípios de Geertz (2008) que advoga acerca das visões e interpretações próprias que um sujeito carrega em si ao analisar um sistema cultural alheio ao seu. Para que tal compreensão do outro seja eficaz, é preciso esquecer-se dos valores próprios para que não haja uma comparação entre uma cultura e outra; despir-se de seus valores para que possa-se compreender os valores de outrem.

Desta forma, verificou-se que a visibilidade midiática em Pirenópolis se faz presente através de um número significativo de filmes; novelas; documentários e propagandas de ampla repercussão em TV de sinal aberto. A respeito de tais produções cinematográficas, citar-se-á *Simeão, o Boêmio* (1969), dirigido por João Bennio e baseado num conto de Isócrates de Oliveira, nativo do município. Ainda na década de 1960, outro projeto cinematográfico iniciara-se: o filme *O Tronco*, com roteiro e direção de João Batista de Andrade recebeu premiação de melhor filme e melhor direção. No entanto, fora finalizado apenas na década de 1990, com exibição em 1999.

Ângelo Lima, empenhado em registrar uma personalidade singular de Pirenópolis – seu Ico, produz o documentário *Icologia*, estreado em 2005 no VII FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental, na Cidade de Goiás. Tal produção venceu duas categorias no festival: melhor fotografia e melhor filme. No município, foi gravado também o longa *Dois Filhos de Francisco*, lançado em 2005. Com direção de Breno Silveira e roteiro de Patrícia Andrade e Carolina Kotscho, o filme narra a história e a trajetória dos cantores Zezé di Camargo e Luciano, que nasceram em um povoado há 37 km dessa cidade.

Além dos filmes gravados em Pirenópolis, a cidade fora cenário para três novelas da Emissora de TV aberta, Rede Globo. Foram elas: *Estrela Guia* (2001), *Araguaia* (2010) e *Em Família* (2013). Devido ao seu calendário cultural efervescente, muitas foram as reportagens acerca dos festivais e festas que nesse lugar ocorrem; documentários sobre as belezas naturais bem como a Festa do Divino passaram a ser recorrentes, estes não apenas produzidos pela Rede Globo, mas também por outros canais de televisão, e instituições outras. Destarte, evidencia-se a ampla visibilidade que tal município possui, propulsionando a partir desse marketing espontâneo, o turismo local que passa a flertar de forma singular com todo o bem cultural local.

Exemplo de tal festa chamariz de mídia é a Festa do Divino Espírito Santo; esta que passara a chamar atenção ora, por sua estética apoteótica, ora por sua tradição, lançando para o alcance nacional e internacional parte da identidade pirenopolina que se reinventa e se perpetua desde 1819. É preciso dizer que, foram identificados inúmeros documentários acerca de tal Celebração. Não obstante, o recorte feito para a análise aqui presente contempla apenas quatro produções, dos anos de 1988, 1995 e 2007 e 2008.

Dito isto, ao escolher a produção midiática acerca da Festa do Divino, optou-se em não comparar os recursos midiáticos de uma produção e outra, e sim, nos moldes de Bernardet (2003), verificar a organização em que tal documentário foi construído. Para tanto, identificou-se a reportagem fora exibida no Programa *Globo Rural*, cuja ficha técnica da

citada mídia é composta pela reportagem e edição feitas por Ivaci Matias; imagens de Francisco Maffezoli Jr; edição de imagens de Dorival Roque; som de Fernando Correa e arranjo de Roger Henri.

Tal documentário fora gravado no ano de 1994, quando o Imperador do Divino era Leoni Mendonça Sobrinho. Entretanto, só fora exibido no programa “Globo Rural” em junho do ano vindouro, às vésperas do dia do Folclore. A equipe de gravação teve acesso à grande parte da Festa, gravando o que era interessante de ser mostrado. É preciso ponderar que, tal documentário não poderia ter sido feito como tal sem uma pesquisa prévia, tampouco sem o auxílio de pirenopolinos que indicassem o quê filmar. Apesar de alguns equívocos, a reportagem possui valor estético e histórico único, assim como revela o olhar do repórter sobre os festejos.

A princípio, obteve-se acesso à dois tipos de mídia: um da reportagem exibida no ano de 1995, esta gravada em formato VHS e, posteriormente, convertida em DVD contendo os cortes manuais das propagandas; e o outro tipo de mídia foi o DVD oficial do documentário; este comercializado juntamente com demais reportagens de Edição Comemorativa de 25 anos do programa. Foi notório certos cortes e configurações sobre a última mídia, contendo um menu interativo mais sofisticado, bem como cenas que privilegiassem mais o atual governador. Entretanto, preferiu-se fazer a análise de apenas uma versão do documentário – a Edição Comemorativa pelo fato dela ter tido maior circularidade em território nacional.

É importante apontar que, como o programa em que a reportagem seria exibida era, especificamente, um programa voltado para a questão rural, percebe-se, pois, a grande alusão à ruralidade encontrada em tal mídia. Desta forma, é possível perceber o direcionamento que tal documentário possuía e qual era a ideia por trás do mesmo. Salienta-se ainda acerca do modo que tal produção é feita. Conforme explicado no tópico anterior a grande influência do cinema coutiniano, percebe-se uma releitura do modelo por ele criado na medida em que, aspectos mais radicais sobre a Festa não foram abordados.

Logo, apesar do objeto de filmagem genuinamente popular, como teria feito Coutinho, e dos momentos auges que dão grande ênfase para a espontaneidade do momento em que a câmera é ligada e registra tudo como é, caso que acontece em dois episódios marcantes da reportagem – a comunidade em alvoroço devido conflitos com o clero e, a cena da morte na folia, percebeu-se uma remodelagem no modelo de documentário de Eduardo Coutinho e, correlaciona-se tal pasteurização devido à destinação da dada reportagem: espectadores do *Globo Rural*, um grupo essencialmente tradicionalista e também conservadores.

Feita essa pequena observação acerca do modelo em que tal reportagem fora produzida, discorre-se acerca das cenas e enquadramentos que mais possuem relevância para a contextualização e análise da pesquisa. Assim sendo, pontua-se que o vídeo começa ao som de cascos de cavalos, remetendo à um ar de ruralidade que paira sobre a paisagem. Destoando dos cascos e da imagem de cavaleiros que surgem em cena carregando uma bandeira, eis que uma voz que não parece ser ligada a alguém presente na cena grita:

- Viva o Divino Espírito Santo. E em resposta, gritam:
- Viva!
- Viva as image do artar.
- Viva!

Dentro desse folguedo tido como início das celebrações em louvor ao Divino existe uma personagem chamada *salveiro*, responsável pelos *vivas* comemorados ao longo da Folia. A sonoplastia do documentário é singular, ao utilizar sonoridades presente na Festa, que, para a produção da reportagem começa quando saem as folias do Divino¹⁸. Entretanto, aos poucos surge a voz do narrador, Ivaci Matias, também fora do plano, fazendo com que o *viva* e o som dos cascos de cavalos tornassem som ambiente.

Essa voz do narrador classifica-se enquanto *voz off*, aquela que não possui personalidade, se não a detentora do saber que intermedia as relações entre a imagem e a informação que pode conter em determinado momento do documentário (BERNARDET, 2003). Todavia, é preciso relativizar o quanto a *voz off* é de fato a portadora da verdade, uma vez que, informações proferidas por ela podem ser controversas; especialmente quando trata-se de um objeto que pode ter múltiplas verdades ou interpretações, como é o caso da Festa do Divino de Pirenópolis. Há muito mais nas interpretações de que vê/vive as imagens dessa celebração, do que de fato, o que é narrado pela voz do repórter.

Exemple gratia a própria cena de abertura da reportagem que faz alusão à Folia tradicional, popularmente conhecida como Folia do Roque, que mostra meia dúzia de cavaleiros com a bandeira à frente. É preciso ponderar que, tal enquadramento possui mais um valor estético do que, espontâneo de fato, uma vez que, aos momentos em que a bandeira sai, existe toda uma hierarquia composta por regentes, alferes, músicos e, logo em seguida, um número volumoso de foliões; o que de fato não acontece nessa cena. Ao se falar de Folia,

18 As Folias do Divino são bandeiras que saem percorrendo tanto o meio urbano quanto o rural em busca de donativos. Ao que se versa sobre sua origem, estudiosos como Cerqueira (2003), Deus e Silva (2003), Silva (2001), Jurkevics (2005) e Veiga (2005) afirma que as folias surgiram por iniciativa da igreja com o intuito de levar a evangelização até a zona rural. As Folias também anunciam a celebração do Divino Espírito Santo, e é através delas que o Imperador recebe prendas e doações para a realização da Festa.

existe afirmação da quantidade de foliões existentes, que segundo discurso proferido na mídia analisada, chega a 300.

Uma cena de extremo valor estético para a produção do documentário é a cena em que os foliões realizam o "S" com seus cavalos antes de adentrarem a fazenda que oferecerá o pouso. Tal ritual é cumprido rigorosamente antes deles atravessarem o primeiro arco que localiza-se, geralmente na entrada do lugar. Deste modo, as duas filas de foliões se organizam em um complexo trotado que, ao se encontrarem formam, para quem possui uma vista mais panorâmica, o dito "S" que é retratado pelo vídeo do *Globo Rural*. Esse momento fora pego pela equipe de gravação de forma espontânea, uma vez que, alterar os rituais da Festa em detrimento de uma cena esteticamente bonita não seria possível; dada cena repete-se ainda quando a voz *off* narra acerca do último pouso e a inda dos foliões para a cidade, para então, encerrar-se mais um ciclo dessa tradição.

Figura 05 – Foliões em 1994



Fonte: GLOBO RUAL, 1995 [00:00:48].

Quando busca-se analisar a Festa a partir de suas mídias, já entende-se que a Festa do ano presente não é a mesma que a do ano passado; tampouco será a mesma do ano vindouro. Entretanto, enquanto uma celebração que possui rituais e tradições que se atrelam à sua execução, tenta-se esboçar elementos substanciais que se alteraram com o passar das décadas.

Assim, verificou-se a partir da reportagem da Festa de 1994 que os foliões passaram a se uniformizarem para se diferenciarem daqueles que não pertencessem ao *bando*. Com esse processo de uniformização, inicia-se um investimento em patrocínio, sendo estampado nas costas desse uniforme a logo das empresas fomentadoras ou, em casos mais específicos, a logo de instâncias do poder público.

Desta forma, o narrador profere uma fala que remonta o sentido de se fazer folia, tratando-se de uma prática de evangelização e recolhimento de esmolas. Passando a câmera de forma panorâmica sobre os foliões, a voz ainda informa acerca do percurso de mais de uma semana percorrido pelos foliões, que a caminho dessa fazenda onde será oferecido o pouso, a bandeira passa recolhendo esmola, seja ela de cunho monetário ou material. É narrada a historicidade do culto à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade, religando a tradição festiva iniciada na Europa, trazida ao Brasil pelos portugueses ainda no período de colonização.

Contextualizando cerca do número de foliões existentes, a discussão levantada acerca da personagem do folião trás o discurso de que, de fato, o número de foliões dessa folia tenha reduzido. Entretanto, exara-se que, atualmente existe mais uma folia rural, esta nominada Folia da Renovação Carismática Cristã, que surgiu nos anos 2000, por iniciativa da Igreja Católica. Dito isso, percebe-se que inúmeros cavaleiros da folia tradicional passa, agora, a *girar a folia do padre*.

Após a contextualização histórica acerca desse folguedo, inicia-se a cena da chegada da folia no último pouso, com todos os cavaleiros atrás da bandeira, cuja alferes era Otávio Francisco de Moraes, o folião mais antigo daquela folia, com sua trajetória de 61 anos dentro desse festejo. É importante expor que, mais do que a mera função de organização dos pousos em Pirenópolis, os alferes possuíam certa influência dentro do município; influências estas que, em certos aspectos adentravam o âmbito político.

De fato, a Festa não é apenas o encontro fluido entre o sagrado e o profano. Há muitas informações acortinadas pela efervescência festiva das quais poderiam passar despercebidas, caso o repórter ou o espectador que não tenha a vivência de tal cultura. Isso torna-se perceptível quando quem recebe a bandeira no último pouso é Marconi Perillo, atual governador (GLOBO RURAL, 1995 [00:01:47]). O último pouso era um dos mais esperados, momento singular de grande visibilidade e, usado sabiamente por políticos para projeção de sua imagem dentro da sociedade. Nota-se, inclusive, certo foco mais demorado na imagem do atual governador.

É importante explicar aqui o espaço de negociações políticas existentes dentro dessa Festa, uma vez que, em dada mídia, o foco na figura do governador recebe certo privilégio

mesmo o mesmo não possuindo desempenho de notória importância para a relevância da identidade cultural local. Na época, Marconi era Deputado Federal. Sua importância para estar presente na Festa, além de oportunidade de projeção política e possível vínculo de sua imagem na reportagem, dá-se pelo fato de sua união matrimonial ser com conterrânea pirenopolina – a primeira dama, Valéria Perillo.

Correlacionando a participação dessa figura política na Festa, menciona-se também que, a origem da mesma está fortemente ligada à ruralidade. Sendo Marconi natural de Palmeiras, Goiás, tendo união com Valéria, de Pirenópolis, une-se, pois, não apenas duas famílias extremamente atuantes no âmbito político, mas também duas festas: pois Palmeiras também possui encenação das Cavalhadas. Assim, a participação do atual governador na Festa do Divino passa a acontecer de forma mais intensa, ora a partir de suas políticas públicas/patrocínio, ora pessoalmente em eventos de grande representatividade local e estadual, como é o caso da chegada da folia tradicional.

Após receber a bandeira, o político adentra a casa juntamente com os foliões para saudarem o altar e cumprirem o ritual de bênção. O narrador explica de forma solene, que o sentimento dos moradores com relação à recepção da folia, assemelhava-se com a sensação de estar hospedando o próprio Divino por uma noite. Após a cantoria, uma salva de fogos que antecede rituais outros; estes, contudo, não tão religiosos, porém com igual fervor.

O rito do *Xá* é um percurso que os foliões, divididos em duas filas circulam o recinto cantando e batendo palmas *louvando* a cana, que gera a cachaça que cada folião bebe em um gole cerimonial (GLOBO RURAL, 1995 [00:02:58]). Tal prática é existente apenas na folia tradicional. Como mencionado anteriormente, já nos anos 200 a Igreja Católica intervira em algumas práticas da Festa, instituindo outra folia, popularmente conhecida como *Folia do Padre*. Dito isto, citar-se-á Mônica Silva (2001), pesquisadora que discorre sobre essa sobreposição da cúpula católica nos festejos de cunho popular, sendo objeto de sua pesquisa a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis e o processo de Romanização da Igreja Católica.

Segundo a Igreja, tais manifestações festivas estavam apresentando muitas profanidades e perdendo sua *essência* cristã em meio a bebedeiras e libertinagens mais. Todavia, é preciso ponderar também acerca do papel financeiro que a folia representa. Esta, a tradicional entrega todos seus donativos, sejam eles em dinheiro ou material para o Imperador do ano, que organiza a Festa em si. A folia da Renovação Carismática Cristã, por outro lado, entrega seus donativos para a paróquia.

Independentemente de essa última ter sido uma tradição recentemente inventada, ela vigorou dentro o coletivo religioso e, trouxe para seu ambiente, foliões que já participavam da outra folia, tida como profana. Tal poder de atração para a folia cristã foi tamanho, que citar-se-á o exemplo do ritual do xá, cuja figura que aparece dançando, na reportagem de 1994 é o atual alferes da Folia da Renovação Carismática Cristã (GLOBO RURAL, 1995 [00:03:20]), onde supostamente, não tem bebida. Supostamente. Enquanto os homens dançam e louva o xá, em meio a cantoria, a voz do narrador explica o ritual e, em tom de verdade pondera: “cachaça... bebida que não pode faltar em uma Festa do Divino” (GLOBO RURAL, 1995 [00:03:11]).

Após o enquadramento sobre a cachaça, o documentário adentra o universo feminino dentro da celebração, este exposto a partir da cozinha. A mulher na Festa possuía espaço reduzido, sendo muitas vezes associadas ao trabalho de costureiras ou de cozinheiras. Existe ainda a afirmação dos mais tradicionalistas dos foliões que não existe mulher foliã. Não obstante, atualmente esse cenário tem-se alterado, mesmo que a passos lentos. Nesse século, já existe mulheres que *giram* a folia na condição de foliã e, em casos muito especiais, na falta de quem canta a folia, existe uma mulher que corajosamente canta a folia, mesmo a contra gosto de alguns. Em tempos atuais, percebeu-se que a figura da mulher atualmente possui mais espaço durante a abertura oficial das Cavalhadas, onde ela dança uma catira estilizada.

Em meio à narrativa de que o curral fora improvisado para abrigar uma cozinha, o plano enquadra grandes tachos cheios de caldo de mandioca com carne, arroz e feijão de caldo para mais de 300 pessoas. Os fogões temporários usam lenha como munição e, em volta de cada um deles, as mulheres se movimentam, agitadas, mexendo os tachos com colheres de pau. Nesse instante da reportagem, a *voz off* deixa de pertencer à um misterioso narrador, para pertencer ao repórter que aparece no plano entrevistando dona Terezinha (GLOBO RURAL, 1995 [00:04:05]).

Ele pergunta:

- Dá muito trabalho organizar uma festa dessa?
- Dá! O trabalho é grande, né?! Mas com fé no Divino Espírito Santo e na Virgem Maria... com ajuda de todos os amigos, a gente chega ao fim sem sentir às vezes.

Figura 06 – Quando o narrador vira personagem



Fonte: GLOBO RURAL, 1995 [00:04:05].

A partir de dado momento em que Ivaci Matias se desvela diante do espectador ele se traveste, de forma metodológica, em Coutinho, na medida em que é o responsável pela produção audiovisual e retrata o envolvimento do diretor/repórter para com o objeto da filmagem. Ivaci Matias não apenas manteria o contato com seus entrevistados, como fez questão, em alguns momentos específicos, de aparecer com suas personagens, como fora a cena da entrevista com Dona Terezinha; posteriormente com o Senhor Otávio e, ainda mais uma vez, com um grupo de mascarados, quando o mesmo deixa de ser o diretor/repórter para ser partícipe da Festa, mesmo que por um dia.

Conforme segue a reportagem, é servido o jantar aos convidados; primeiramente para os foliões e, em seguida, os demais participantes. Entretanto, como reza a tradição, os Foliões cantam antes de se servirem. Os pousos de folia, tanto em outrora quanto na atualidade atraem um grande contingente de pessoas, tornando-se muito comum os organizadores dos pousos disporem de duas mesas que são servidas simultaneamente. Em depoimento para o repórter, Dona Lú (Maria da Silva Cardoso – mãe do atual Rei Cristão) informa acerca da quantidade de comida servida.

- Nós cozinhamos seis latas de feijão...
- Seis latas? Pergunta o repórter.
- Seis latas!
- E o que mais tem aqui na cozinha?

- Arroz, né?! Nós cozinhamos 150 litros de arroz; nós cozinhamos três tachas de mandioca com carne e uma tacha de mandioca com costela; 50 litros de macarrão com carne também...
- Será que o povo vai comer tudo, dona Lú?
- Eu espero que sim, né?! A gente fez pra todo mundo comer, né?! (GLOBO RURAL, 1995 [00:04:20]).

Como perceptível, é feito muita comida para alegrar a noite dos foliões e convidados, assim como é possível identificar nas mesas postas, uma grande quantidade de cachaças.

Após o jantar dos Foliões, eles agradecem a mesa com canções. Feitos os agradecimentos de mesa, os músicos tinham o costume de tocar e animar a noite dos foliões e convidados. No documentário analisado de 1995 é mostrada a cena em que os músicos tiram seus instrumentos para tocar. No entanto, a presença do som mecânico para animação da noite das Foliás já era realidade na década de 1990. Assim, percebe-se a intenção dos produtores da reportagem em cristalizar enquanto tradicional uma cena que estava em pleno estágio de mudança na citada década.

Na atualidade, os carros de som, as barraquinhas de churrasquinho e carros de cerveja fazem parte da paisagem festiva da folia. Existe uma grande movimentação econômica que segue o percurso das folias, uma vez que, esse momento torna-se ponto de encontro, reencontro, dançar, beber e de diversão dos pirenopolinos. Na década de 1990, o último pouso era o mais esperado; hoje o primeiro sábado de pouso oferecido na chácara Seringueira consegue reunir um aglomerado de aproximadamente cinco mil pessoas.

Figura 07 – Folia do Divino na atualidade



Fonte: MIRANDA, 2015

Após a efervescência das profanidades, os Foliões são acordados na alvorada por tiros de um pequeno canhão artesanal popularmente conhecido como Tiro de “Toco”. Após se levantarem, eles tomam café da manhã servido pelos donos da fazenda em que é sediado o pouso, e preparam seus pertences, barracas e cavalos para partirem para a cidade. A narrativa da despedida é marcada por mais cantoria e emoção por parte dos foliões e dos anfitriões que ofereceram o pouso.

Em seguida, a *voz off* faz um breve levantamento histórico acerca da cidade de Pirenópolis, recorrendo-se à historiografia para afirmar sua descoberta em função da busca pelo ouro. O narrador salienta acerca das festividades pirenopolinas que abrilhantara em um passado de intensa atividade aurífera os casarões da cidade. Contextualizando as imagens presentes acerca do município, percebe-se que a iluminação ainda era por via aérea. A revitalização do centro histórico com iluminação subterrânea ainda não havia sido feita. O narrador ainda exara acerca da movimentada vida cultural da cidade durante o período de mineração, o qual é também explicado por Curado e Lôbo (2011).

Após introdução histórica da cidade, é relatada a fama de cidade festeira com a sonoridade da Festa, marcada pelos fogos e pela musicalidade da Banda de Música Phoenix. O cortejo, que aparece subindo a Rua do Rosário revela o Imperador responsável pela Festa do ano em que as gravações foram feitas: Leoni Mendonça Sobrinho. A figura do Imperador possui não apenas uma representatividade histórica ante a Festa, como é salientado no documentário. Existe toda uma construção político-religiosa por trás dessa função, chegando a ser cobiçado, inclusive por partidos políticos.

O arquétipo criado em torno da figura do Imperador leva a concluir que o mesmo é responsável por todos os gastos da Festa. De fato, essa já foi a realidade dos Imperadores de outrora. No entanto, atualmente, devido à dimensão em que as Celebrações chegaram e em detrimento de políticas públicas envolvidas, a administração dos gastos da Festa não é mais uma função exclusiva do Imperador; sendo muito comum as esferas públicas municipal e, em ocasiões, estadual tomarem iniciativas de financiamento ante as despesas das comemorações via licitações.

Acerca do cargo de Imperador, o narrador informa que o mesmo é escolhido na igreja durante a Missa do Divino e, que segundo sua declaração, qualquer cidadão pirenopolino pode ser Imperador. Não obstante, quando se adentra os emaranhados organizacionais da Festa, nota-se que existe pré-requisitos para que alguém seja, de fato Imperador. Mesmo que a escolha seja feita através de sorteio, para que se possa participar, o candidato deverá ser

pirenopolino residente no município, católico frequentador das celebrações eclesiais e, por último, pertencer à Irmandade do Santíssimo Sacramento. Dessa forma, a igreja esperava ter maior controle sob tal manifestação e, algumas de suas alterações – os critérios para ser imperador foi uma delas, gerou conflitos.

Em 1994, o então pároco era Padre Joel Alves de Oliveira, um dos sacerdotes mais tradicionalistas e romanista que o município já terá. O pároco também condenava o envolvimento da política na Festa. A decisão não foi aceita brandamente, uma vez que era perceptível que, o sorteio não era uma atribuição do clero, e sim da Irmandade do Santíssimo Sacramento. No documentário, existe uma cena acalorada que retrata tal episódio: “para não falarem que é só o padre que manda aí, que é transigente... nós aceitamos, entendeu? Nós aceitamos mais três candidatos que sejam pirenopolinos...” (GLOBO RURAL, 1995 [00:10:38]). E o pároco é interrompido pelo povo.

- Por que três? – um pergunta.
- Não aceitamos e nem... – alguém grita.
- Nunca foi assim – esbraveja outro indivíduo
- Ninguém é obrigado agora a se assujeitar
- Não! Não! Não! – grita uma mulher (GLOBO RURAL, 1995 [00:10:54:]).

Figura 08 – Cena de discussão entre o pároco e o povo acerca das novas regras para ser Imperador



Fonte: GLOBO RURAL, 1995 [00:11:22].

Na cena de levante popular, aparece inclusive, Gleissom Humberto Araújo, integrante recente do grupo de cavaleiros cristãos. Tal veneração por aquilo que sempre *foi* ou *não foi*

assim trás a luz da interpretação o tradicionalismo em Pirenópolis. O episódio ainda possui outro rompanete, quando um cidadão berra aos plenos pulmões, apontando o dedo indicador para cima, enérgico:

- Eu conclamo o povo de Pirenópolis para que saiamos daqui e cortejo o Imperador, e escolhamos o Imperador... (GLOBO RURAL, 1995 [00:11:16]).

Tal depoimento é abafado pelo barulho de saudações e críticas. A cena ainda mostra a descrença do Padre Joel perante a tal discurso. Resta ainda dizer que, as pessoas envolvidas em tal discussão, eram justamente aquelas candidatas ao sorteio da função, mas que o clero havia recusado por ser político ou não frequentar a igreja como o esperado. Foi preciso intervenção do bispo diocesano de Anápolis, Dom Emanuel para o sorteio do Imperador do ano seguinte (1995), que veio a ser o Olímpio Jaime, advogado e fazendeiro de *posse* e família tradicional de Pirenópolis.

Após as divergências acaloradas acerca da decisão do Imperador, o vídeo volta a falar sobre a Folia. É mostrado a cena da chegada, um evento muito esperado pelos cidadãos pirenopolinos, o quais saem para a porta de suas casas para verem quantos foliões estão chegando. Em tempos atuais, esse acontecimento é igualmente esperado, e normalmente, o centro histórico da cidade fica intransitável devido o grande fluxo de pessoas, cavalos e automóveis com seus sons ligados.

A produção da reportagem foi perspicaz em coletar um depoimento pertinente de um dos Alferes da Folia – Sr. Otávio, tratando acerca de seu desgosto ante a politicagem existente na Festa do Divino. Ele afirma estar descontente com tal situação e pensa em abandonar a folia por isso. Segundo Sr. Otávio,

o Divino não é candidato de ninguém... Ele é nosso protetor, não candidato! ... Mas eu falo que eu vou parar, mas eu não dou conta. Porque, chegou aquela data, mês de maio... até os passarim se alegra (GLOBO RURAL, 1995 [00:13:37]).

O dito alferes, de fato não abandona a folia por desgosto. Entretanto, sai de cena. Na chegada da folia de 1994, Sr. Otávio falece antes de terminar a Festa. Em depoimento colhido dai 22 de fevereiro de 2016 de seu Inácio da Luz Oliveira, 74 anos, foi possível verificar a surpresa e a dor dos pirenopolinos diante tal perda. Ivaci Matias ainda se coloca lado a lado do Sr. Otávio antes de fazer o despecho da cena da morte na Folia.

Figura 09 – Ivaci Matias e Sr. Otávio



Fonte: GLOBO RURAL, 1995, [00:13:41].

Segundo Sr. Inácio, o alferes Otávio tinha acabado de ceder uma entrevista, quando adentrara o salão e sofrera um ataque cardíaco.

A hora que Otávio caiu lá eu... eu tava lá. Tinha acabado de dar uma entrevista prum cabloco. Cabou de dar entrevista e foi pro salão... um salão ali na casa de Leoni. Leoni que era o festeiro, né?! Ai ele caiu. Aí doutor Tasso veio e correu, veio um outro médico também lá. Aí, buscamos um remédio... aí eu peguei a seringa... custei a puxar o remédio, sabe? Tava muito apavorado... puxando a seringa pra dar pro médico pra ele aplicar... mas tava morto já. Rolex tava fazendo massagem nele pra tentar reanimar... Naquele tempo não tinha bombeiro aqui, né?! Pra dar assistência (OLIVEIRA, 2016).

Foi extremamente pertinente a declaração acerca da política na Festa proferida pelo Sr. Otávio, pois, demonstrava claramente lúcido quanto as disputas de poder existentes dentro do Festejo. Como falecera antes do sorteio que acontece normalmente no domingo do Divino, tal alferes não viu o desfecho e sorteio do Imperador do ano vindouro. Toda morte é uma surpresa. Entretanto, Sr. Otávio ter morrido ao entregar a folia foi um acontecimento que comovera toda a cidade.

Esse momento foi igualmente marcante para a equipe de produção do documentário, tanto que foram dedicados quase cinco minutos do total da reportagem para tratar da vida e morte na folia. Desta forma, dois pontos chaves são apontados com esse acontecimento: o envolvimento da comunidade diante de tal tragédia, travestidos com os símbolos presentes na

Festa durante o cortejo que acompanhara o caixão até o cemitério; e a presença do pesquisador/estranho com uma câmera em um momento extremamente íntimo e delicado.

O documentarista explora bem o acontecimento e mostra isso a partir dos 14 minutos da mídia analisada. De uma forma poética, a cena que mostra Seu Otávio e o repórter em um momento em que estavam lado a lado como amigos, fica estática e muda do colorido da folia, para uma foto escura, como quem quisesse através da imagem, induzir o luto. E esse pesar da morte na Festa se estende de forma espantosa no documentário. Praticamente tudo é retratado; a câmera que deveria captar a alegria e vivacidade da Celebração do Divino, emoldura pois, a dor e o pesar daqueles que sentiram saudade de um eterno alferes.

O plano seguinte a ser mostrado é de um valor estético e histórico único que pode contribuir muito com a análise dessa reportagem. De fato, ele mostra a procissão do moribundo subindo uma das principais vias da cidade. Na frente, uma coroa de flores; nas laterais, as duas bandeiras utilizadas durante a folia; mais ao centro carregando outra coroa de flores, duas personagens vestidas caricaturalmente de azul e vermelho – são as Pastorinhas. A Irmandade do Santíssimo Sacramento bem com alguns foliões carregam o caixão; a sua frente, a coroa do Divino e, atrás dele, uma multidão em prantos.

Aos quinze minutos da reportagem, ao som da narrativa da *voz do saber* que diz que essa não foi a única vez que se teve morte na folia, eis que surge a cantoria; os versos entoados alegremente ao Divino são cantados agora para o luto do alferes que agora havia partido. Embora as notas musicais e o ritmo fossem os mesmo, é notório o pesar que tal melodia parece carregar – a emoção transcende o rito, a sonoridade, a vida. No começo de 2015, foi possível viver tal episódio durante o velório de um folião que more. Frederico Simoa de Moraes, pertencente à folia do Padre falecera por idade. No seu velório, além dos familiares e amigos, estavam presentes os foliões que, carregavam consigo a bandeira do Divino; e antes de fechar o caixão, cantaram o Hino¹⁹ – o mesmo Hino, as mesmas notas, emoções completamente diferentes traduzem o sentido de pertencer a Festa do começo ao fim, na vida e na morte.

“Vinde, Óh! Espírito Divino,
Consolador,
descei lá do Céu
A dar-nos riquezas
do Vosso amor.”

19 O Hino do Divino é de composição de Antônio da Costa Nascimento, popularmente conhecido como Tônico do Padre em 1899. Tal hino é executado em momentos solenes durante toda a Festa.

Como o narrador bem colocara, vida e morte sempre andaram lado a lado na Festa; e que em homenagem ao alferes de tantos anos, a mesma tinha que continuar. O fato dos diversos símbolos que existem na celebração em louvor ao divino estarem presentes durante o velório, induz a ponderar acerca da identidade cultural pirenopolina a partir presente nas homenagens prestadas ao Sr. Otávio, que participava da Festa tão fielmente e que a ele tinha tanto significado.

O mesmo fato pode ser percebido no velório do Sr. Pompeu Cristóvão de Pina, saudoso Coordenador da Festa que falecera após as comemorações do Divino em 2014. O Hino do Divino, também fora entoado na missa de corpo presente diante de tamanho significado da Festa para Pompeu. Em maio de 2015, falece também Galdino Simoa de Moraes, também pirenopolino. Em seu velório também é cantado o Hino do Divino. Contudo, faz-se *mister* observar que o mesmo não tivera a mesma representatividade, ou impacto que obtivera nos velórios de Otávio, Pompeu ou Frederico.

Galdino participava sim da Festa, mas em momentos singulares; ora fazendo verônicas, ora saindo de mascarado. A significância atribuída aos Festejos em Louvor ao Divino Espírito Santo tinham importâncias outras. Prova disso, pode ser observada na reação dos presentes, que pouco se comoveram ao som de tal Hino. Não obstante, a emoção toma o recinto quando uma das filhas de Galdino começa a cantar outro Hino – o da Festa de Sant’Ana, cuja festividades tinham maior significância para o falecido.

A partir de tais experiências obtidas através da observação da morte de tais pessoas, é possível levantar a hipótese de que a Festa em si possui ampla representatividade para os pirenopolinos. Porém, cada qual tem em sua experiência para com a celebração, o quanto de representatividade a mesma pode, de fato representa-lo, levando à conclusão de quão importante é a experiência/vivência na Festa possui importância diferenciada de um indivíduo para o outro.

Existe um corte bruto entre o momento dramático que ocorreu na Festa e a aparição dos mascarados – personagem irreverente que está presente nos Festejos (GLOBO RURAL, 1995 [00:16:38]). Nessa parte da narrativa é mostrada também toda a pompa dos cavaleiros. As duas personagens são explicadas pela voz do narrador, fazendo um interessante elo entre as representações pirenopolinas e suas raízes medievais. Acerca dos mascarados, é afirmado ser a folia mais alegre da Festa. Suas máscaras são encomendadas com antecedência, sendo recorrentes as máscaras de: onça; boi e gente também.

Em forma de *voz off*, o narrador conta a história de como surge os mascarados, que segundo informações passadas por ele, surge com uma brincadeira de agricultores. O

entrevistador colhe depoimentos de um grupo de mascarados, cuja líder, fora, até recentemente cavaleiro mouro, porém, evangélico. Na narrativa, o entrevistador inclusive se veste de mascarado para sair a cavalo com os demais. A descrição que o mesmo faz é a comparação ente os mascarados pirenopolinos com os foliões carnavalescos. Essa comparação, inclusive, possui certo fundamento que será explanado depois.

A equipe produtora da mídia analisada consegue, inclusive, adentrar as casas de costureiras que trabalham ora reformando ora criando as roupas dos cavaleiros, ou fazendo s roupas dos mascarados (GLOBO RURAL, 1995 [00:18:40]). No documentário, o locutor afirma que todas as costureiras da cidades estão envolvidas com a Festa. Aqui, faz-se uma breve consideração acerca das costureiras trabalharem muito durante o período festivo. De fato, todas estão sempre ocupadas; algumas trabalham exclusivamente em função das roupas dos Cavaleiros. Normalmente essas costureiras são mães, avós, tias, esposas dos cavaleiros. As demais costureiras, não obstante, trabalham com o feitiço de roupas para se usar na Festa.

Na cena do vídeo (GLOBO RURAL, 1995 [00:18:48]) por exemplo, quem aparece é Maria Aparecida Melo, mais conhecida como Cida, imã de Maria Delma de Melo que também colabora com a Festa na produção de máscaras para os mascarados. Em depoimento colhido dia 26 de maio de 2015 na casa de dona Lu, mãe do Rei cristão colhido, percebeu-se que alguns casos, as roupas dos Cavaleiros são reformadas por costureiras de Anápolis. Segundo Dona Lu, as costureiras pirenopolinas ao perceberem que o trabalho é feito em função da Festa, começaram a cobrar valores absurdos (CARDOSO, 2015).

O plano que percorre a casa da costureira serve também de cenário para narrar a raiz medível das Cavalhadas, que se baseia no discurso da famosa Canção de Rolando, esta responsável por narrar a batalha de Carlos Magno e os Dose Pares de França. Em meio ao discurso de ancestralidade, as cenas exibiam algumas *carreiras*, formações coreográficas ao céu aberto encenadas no campo de futebol, hoje Cavalhódromo. Segundo o narrador, as Cavalhadas ser-se-iam um ritual, cujos movimentos reconstituem a luta entre Mouros e Cristãos de forma representativa. O narrador comete um equívoco ao dizer que são quatro dias de cavalhadas, quando na verdade são três (GLOBO RURAL, 1995 [00:20:55]).

Outros equívocos são cometidos durante a reportagem, o que leva a questionar a eficiência do dispositivo utilizado pela equipe de gravação. De forma hipotética, tais deslizos informacionais poder-se-iam ser justificados pelo fato de alguns pirenopolinos talvez ter pregado uma peça no reporte mentindo acerca de algumas informações sobre a Festa. Logo, seria possível que em meio a busca por informações sobre as festividades, o entrevistador tenha colhido os depoimentos de algum cidadão que mentiu acerca da informação por, talvez,

por diversão. Afinal, é de senso comum em Pirenópolis saberem quantos dias de cavalhadas são – apenas três.

Um caso semelhante à esse foi observado durante a comemoração do Reinado de 2015, na qual uma pesquisadora interessada em participar e registrar tal comemoração pede informação para Célio, popularmente conhecido como Bala, que a indica o caminho totalmente oposto. Os amigos de Bala ao narrarem tal acontecimento criam o trocadilho: “A mulher sai lá do Rio de Janeiro onde tem bala perdida, para ficar perdida aqui com o Bala”.

O entrevistador não mais aparece durante o restante da reportagem, limitando-se a ser, apenas, a voz do saber. E assim, narra os primeiro dia de Cavalhadas, assim como o segundo dia – dia do batismo e conversão dos Mouros; e por último, o dia dos jogos, quando as argolinhas são extremamente disputadas, tanto pelos Mouros quanto pelos Cristãos assim como as respectivas famílias dos cavaleiros.

Em seguida, o plano ilustra o fim das Cavalhadas com todos os Cavaleiros em frente a Igreja do Senhor do Bonfim, onde descarregam suas armas apontadas para o alto, podendo ser reconhecida como homenagem, agradecimento e valentia (GLOBO RURAL, 1995 [00:22:00]). Porém, chama-se atenção para o que não é mencionado no vídeo – as personagens que existem, mas que por descuido ou por síntese não são narrados nessa reportagem.

Pode-se citar, pelo menos, cinco folguedos que não são descritos nessa reportagem. Na cena de descarregamento das armas em frente à Igreja do Bonfim aparecem dois mastros, estes levantados em celebração ao Reinado de Nossa Senhora do Rosário e o Juizado de São Benedito, duas Festas que acontecem na cidade desde o século XVIII, organizadas por Irmandades de Negros na antiga Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que fora demolida na década de 1940 (LÔBO, 2006). Entretanto, essas duas comemorações persistiram no tempo e no espaço se incorporando às Festividades do Divino, acontecendo pela manhã de segunda e terça feira após o Domingo do Divino.

Como exemplo do *silenciar* das personagens que aparecem na produção, mas se quer são explorados enquanto suas representatividades citar-se-á as crianças vestidas de conguintos, estas representando a congada, dança que veio do município de Jaraguá em meados dos anos 1930; primeiramente era dançada por adultos e, posteriormente, transformada em enredo infantil (IPHAN, 2010). O Congo, associado em todo Brasil às Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, apresenta hoje durante o Reinado de Nossa Senhora do Rosário (BRANDÃO, 1978); atualmente, seus participantes são convidados e vem do entorno de Goiânia todos os anos.

Citar-se-á também as personagens vestidas de azul e vermelho que aparecem durante o cortejo que levava o corpo do Sr. Otávio; as personagens em questão são pastoras, personagens da revista teatral tradicionalmente encenada na cidade por ocasião da Festa do Divino desde os anos 1930. As Pastorinhas, de fato aparecem no vídeo, contudo, sua representatividade e sua historicidade não são relatadas.

Atenta-se também, que a produção não mostrou interesse em retratar uma cronologia que fosse semelhante à da execução da Festa; tanto que encerra-se as ilustrações acerca das cavalhadas e, volta ainda à cerimônia de levantamento do mastro que acontece tradicionalmente antes das Cavalhadas. Segundo o narrador, o mastro do dito ano teria aproximadamente 50 metros, mais que o dobro do mastro de 2015 que é inclusive, maior que a igreja. Entretanto, tal coisa não seria possível, uma vez que a igreja em si tem 19,86 m de altura. A fogueira também possui, segundo a narrativa do documentário tamanho monstruoso, com cerca de 10 metros. Talvez, tais informações dadas pelo locutor, tenham sido frutos de informações maldosas a ele entregues por algum brincalhão.

O locutor encerra o documentário afirmando que a Festa se resume a 15 dias de intensa Festa. Essa informação, entretanto verifica-se verdadeira de acordo com a visão externa sobre a Festa de 1994 (GLOBO RURAL, 1995 [00:24:10]). Atualmente, com as novas tradições incorporadas às celebrações, bem como os processos de ressignificação, estende o cronograma festivo por mais alguns dias, como identifica o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Assim, levanta-se o questionamento acerca da real função do documentário produzido sobre Festa, uma vez que o mesmo apresenta mais um caráter comercial e expositivo sobre uma tradição singular do interior do Estado de Goiás, do que de fato retratar a realidade aos moldes proposto por Bernardet (2003).

Contrapõe-se ainda com a fala de Coutinho acerca da possibilidade do repórter poder aparecer na reportagem enquanto personagem e uma pequena chance do mesmo poder ser visto enquanto herói, o que para o diretor-repórter, isso se restringe mais severamente (LINS, 2007). Nesse documentário sobre a Festa, Ivaci Matias aparece em momentos singulares, quase que apenas para matar a ânsia de se saber quem é o narrador; e ele alcança sim, patamares invejáveis com tal reportagem, sendo a mesma escolhida para compor uma amostragem de cinco reportagens para a edição comemorativa de 25 anos do programa Globo Rural.

Sendo assim, entende-se que o objetivo de tal documentário, isto é, sua finalidade era meramente expositiva, sendo largamente difundida em rede nacional. Todavia, tal reportagem serve para ilustrar como se dá a relação de uma comunidade com o bem cultural da mesma,

bem como configura-se enquanto *fonte* histórica para se analisar com o progresso dos anos tornou espetacular o que é tradicional em função de uma suposta industrialização dos bens culturais ou a massificação dos mesmos.

Falar de industrialização ou massificação dos bens culturais é uma tarefa árdua. É preciso buscar a origem de tal pensamento que, diferentemente do senso comum, credita seu surgimento entre as décadas de 1930 e 1940. Para Martins-Barbero (1997), a raiz da massificação começa, pelo menos, um século antes da data citada pelos tecnólogos da mediação de massa. Segundo citado autor, em 1835 começa uma concepção nova que se consistiria na reflexão do “papel e do lugar das multidões na sociedade, concepção que guarda sem dúvida, em suas dobras, rastros evidentes do ‘medo das turbas’ e do desprezo que as minorias aristocráticas sentem pelo ‘sórdido povo’” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 43).

Dessa forma, os veios da massificação começam muito antes do aperfeiçoamento do pensamento crítico sobre as massas que, conseqüentemente desenvolve categorias outras resultantes desse processo secular, como é o exemplo da indústria cultural. Historicamente, verificou-se que o

conceito de *indústria cultural* nasce em um texto de Horkheimer e Adorno publicado em 1947, e o que contextualizou a escritura desse texto é tanto a América do Norte da democracia de massas como a Alemanha nazi. Ali se busca pensar a dialética histórica que, partindo da razão ilustrada, desemboca na irracionalidade que articula o totalitarismo político e massificação cultural como as duas faces de uma mesma dinâmica (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 65).

Destarte, compreende-se que a massificação cultural não trata-se meramente de um fato histórico ou mera acessibilidade ao bem cultural; e compreendida, pois enquanto política e forma de controlar e/ou manter uma certa homogeneidade. Martín-Barbeiro (1997) bebendo de Horkheimer e Adorno, pondera ainda que a massificação da cultura ser-se-ia um processo no qual a arte entraria num estágio de dessublimação, isto é, uma outra face da degradação cultural, já que enquanto indústria cultural haveria a banalização não apenas da arte, mas também da vida cotidiana. Entretanto, explica Barbeiro que a dessublimação da arte tem sua “própria história, cujo ponto de partida se situa no momento em que a arte consegue desprender-se do âmbito do sagrado em virtude da autonomia que o mercado lhe possibilita” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 67).

Nessa linha de raciocínio, existe um pessimismo quanto ao acesso de todos à arte, o qual tangenciaria a função sublime de tal objeto e, respectivamente, refletiria no bem cultural em geral. Restariam apenas o substancial do que algum dia já fora arte e cultura, pois com

essa acessibilidade e reprodutibilidade, valorar-se-ia apenas a técnica, algo semelhante ao *pastiche* no pós-modernismo, quando se extrai o que torna único tal objeto – o fazer, para que haja a reprodução massiva. Na visão de tal autor, essa será a maneira de arte pela indústria cultura: “identificação com a fórmula, repetição da fórmula. *Reduzida a cultura*, a arte se fará ‘acessível ao povo como os parques’, oferecida ao desfrute de todos, introduzida na vida como um objeto a mais, dessublimado” (grifo do autor - MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 68).

Diferentemente dessa visão, Walter Benjamin desenvolve o pensamento acerca da cultura em massa voltado não para a obra em si, e sim a técnica, a experiência que se obtinha a partir do contato com a mesma. Nesse sentido, é levantada a função da arte, enquanto o “contrário da emoção: a *comoção*. No outro extremo de qualquer subjetividade, a comoção é um instante em que a negação do eu abre as portas à verdadeira experiência estética” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 71). A partir dessa comoção, Benjamin propunha pensar a experiência, para então alcançar as massas e a técnica.

Dessa forma, irrompe a proposta da aura que Benjamin desenvolve à despeito da arte ou da cultura em si, considerando a técnica de reprodutibilidade da mesma. Através disso, procurava-se compreender o que se passava a nível cultural com as grandes massas. Tal pensamento ia caminho contrário do que seus colegas na Escola de Frankfurt, Habermas e Adorno exaravam, pois sua forma explicar culturalmente a grande massa partia do princípio do “contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 72).

Logo, ao trazer a Festa do Divino para o centro da discussão acerca da espetacularização ou produção maciça de tal Festejo, problematiza-se a mesma no que tange a aura que a que ela teria, uma vez que as técnicas – o fazer da Festa estão em constante processo de alteração a ponto de uma comemoração jamais ser igual a outra. Assim, almeja-se pontuar a partir da mídia qual seria a experiência vivida durante a Festa, contemplando o espaço que a cultura ocupa na cidade para expressar uma possível homogeneidade.

Dito isto, verificou-se a partir do documentário da equipe do Globo Rural o olhar externo sobre aquilo que seria o mais espetaculoso dentro da Festa; e a partir disso, identificou-se que as Cavalhadas seria esse momento clímax em que encontram-se visivelmente numa bricolagem quase sempre indissociável elementos da cultura popular e erudita em uma sincronia possível apenas frente a massa que assiste tal espetáculo no Cavahódromo.

De fato é perceptível que a Festa em si com o decorrer das últimas décadas tomou uma proporção carnavalesca digna de se chamar de um espetáculo apoteótico, uma vez que sua

grandiosidade ultrapassa inclusive o orçamento do Imperador, sendo necessária a intervenção do poder público na manutenção de tal celebração. Com essa espetacularização, surgiu também os interesses políticos, as tramas partidárias, assim como a projeção de pessoa pública que passaram a fazer da Festa um palco eleitoral; como acontece também em demais festividades goianas de grande visibilidade.

Entretanto, ao falar que a Festa cresceu, é preciso ponderar que, o município que até meados dos anos 1940 mantinha a mesma fisionomia colonial, também crescera, e de forma considerável nos últimos 40 anos. Existe sim, um crescimento nas proporções festivas de tal evento. Entretanto, levanta-se a hipótese de ela estar acompanhando o crescimento populacional da cidade, bem como a sua própria adaptação ao tempo e espaço que ela acontece. Assim, para também obter parâmetros e identificação de alterações sobre a Festa, buscou-se também o material midiático produzido acerca da celebração durante o processo de registro da Festa enquanto Patrimônio, para compreender como o Instituto oficial enxerga tal Festa.

2.3 A FESTA DO DIVINO NA PEDAGOGIA DO IPHAN

Para que haja patrimônio é preciso que haja antes, em princípio, uma relação entre o bem e a comunidade. Assim, ao buscar a epistemologia do conceito Patrimônio, verificou-se que a origem do mesmo está ligada ao radical do Latim *pater*, cujo significado equivale à palavra pai. Desta forma, ser-se-ia patrimônio aquilo que é passado de pai para filho em forma de herança associada à bens materiais e riquezas. Salienta-se ainda, que “essa ideia começou a adquirir o sentido de propriedade coletiva com a Revolução Francesa no século XVIII” (IPHAN e MINC, 2012).

Camargo, ao tratar acerca de patrimonialidade expõe de maneira clara o que é essa relação entre um patrimônio e a comunidade. Segundo o autor, “o valor simbólico que atribuímos aos objetos ou artefatos é decorrente da importância que lhes atribuí à memória coletiva” (2005, p. 31). Tal percepção é pensada, limitadamente, aos bens tangíveis, uma vez que os bens imateriais de uma nação só foram considerados enquanto patrimônio muito recentemente. Todavia, os princípios ser-se-iam os mesmos e, sendo a Festa algo que reúne a comunidade em torno de uma de suas diversas facetas culturais, o sentimento de pertencimento é grande.

Desta forma, o Brasil desenvolveu parte de suas políticas públicas patrimoniais a partir do Decreto Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, o qual visava registros dos bens materiais

em forma de tombamento, quase sempre de monumentos históricos. Contudo, o citado Decreto Lei descartava de certa forma, o reconhecimento de celebrações ou de patrimônios imateriais. Então, as políticas patrimoniais já eram pensadas desde 1937 e, em 1988 foram feitas alterações com relação à cultura na perspectiva da mesma ser patrimônio também. No artigo 216, seção II – DA CULTURA, estabelece:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem (EC nº 42/2003)

I – Formas de expressão;

II – Os modos de criar, fazer e viver;

III – As criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, 1988, p. 58).

Nada obstante, o reconhecimento dos bens imateriais culturais brasileiros somente foi possível a partir da instituição do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, o qual viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção daquilo considerado patrimônio imaterial cultural. O programa buscava dar fomento ao reconhecimento do supracitado patrimônio a partir de parcerias com instituições dos governos federal, estadual e municipal, universidades, organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura e à pesquisa.

A partir daí, houve a possibilidade de iniciar-se o processo de registro da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis enquanto Patrimônio Imaterial Cultural, título recebido em solenidade durante a Festa de 2010. Todavia, para que fosse possível o registro, mobilizou-se uma equipe de profissionais de áreas distintas credenciados pelo Iphan. Assim, foram estudadas as recomendações do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC (2000).

Destarte, dá-se o início do processo de registro dessa Festividade em louvor ao Divino Espírito Santo, cuja data oficial dá-se em janeiro de 2008, sendo estabelecidas as funções prévias, bem como tramitando a primeira etapa do projeto que constituiu em fazer o levantamento de todas as referências bibliográficas e documentais acerca de tal Celebração. É salutar expor que, enquanto registro, a Festa do Divino de Pirenópolis foi a segunda

Celebração a ser reconhecida enquanto Patrimônio Imaterial Cultural Brasileiro. A primeira celebração a ser registrada foi a festa do Círio de Nazaré, em Belém do Pará.

Atualmente, existem inúmeros bens imateriais registrados enquanto Patrimônio Brasileiro sejam eles nas categorias de Celebrações, Formas de Expressão, Lugares e Saberes espalhados por diversas cidades como, Salvador, BA; Diamantina, MG; São Luís do Maranhão, MA; Vitória, ES; Rio de Janeiro, RJ e outras mais. Não será abordado de forma aprofundada, mas menciona-se aqui um número relativamente significativo de municípios cujo patrimônio imaterial fora reconhecido e a participação destas cidades no programa de Desenvolvimento turístico Regional, do Ministério do Turismo. Levanta-se aqui a hipótese para estudos futuros acerca da intenção do Iphan quanto às questões patrimoniais e o turismo cultural possível de ser explorado.

Pirenópolis é um dos 65 municípios classificados como Destinos Indutores do Desenvolvimento Turístico Regional do programa do Ministério do Turismo e, é contemplada também com o registro de sua Festa maior – a Festa do Divino Espírito Santo enquanto patrimônio imaterial cultural no livro de registros, na categoria de Celebrações. Entretanto, tal registro foi o resultado de um processo que durou dois anos. O processo iniciado em janeiro de 2008 deu-se a partir de edital de chamamento, o qual selecionara duas equipes para administrar o registro. Sendo assim, são selecionados o grupo Restarq, Restauração, Arquitetura e Arte oriundo de São Paulo e responsável pela pesquisa; e para a produção audiovisual do registro é selecionado a equipe Set Filmagens, de Brasília.

Dentro do edital do Iphan que selecionava a equipe de pesquisa, havia uma cláusula especificando a necessidade de participação de pesquisadores locais para conclusão do registro. Assim, a equipe de pesquisa da Restarq era composta pela coordenadora Executiva Ana Maria Xavier; coordenadora Marina A. M. de Macedo Soares, antropóloga; pelos pesquisadores: João Guilherme da T. Curado, historiador; Tereza Caroline Lôbo, cientista social; e Vanderlei Alcantara Ramos Sobrinho, arquiteto – sendo que os dois primeiros representavam a equipe nativa de Pirenópolis. Participou também do grupo de pesquisa a estagiária Leiliane Alves Trindade, graduanda em Tecnologia em gestão de Turismo pela Universidade Estadual de Goiás no período de tramite da pesquisa e, no apoio administrativo estava Elisangela Takamura.

Montada a equipe responsável pela inventariação dos bens culturais contidos na Festa, foi feito primeiramente uma reunião onde se discutiu a metodologia a ser seguinte, a qual constava no Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC. Em entrevista com Tereza

Caroline Lôbo foi possível captar como deu-se o processo de discussão, pesquisa, montagem e vivência da Festa. Segundo ela,

... no Pouso do Sô Vigário teve um encontro nacional do Iphan. Então a gente participou desse evento e a gente teve contato com esse material porque eles estavam discutindo ainda essa metodologia, né?! Então quando veio, primeiro estudamos e como éramos só cinco, os primeiros encontros foram todos discutindo a metodologia... A gente já fazia pesquisa de campo, eu já tinha terminado o mestrado e feito muita pesquisa de campo, então a gente achou super fácil, era só preencher o formulário, mas isso a gente fez com todo o rigor. Então, todos os formulários preenchidos foram feitos com muita precisão, todos os nomes, os endereços, telefones... Então se você for lá e procurar, você que é daqui vai conhecer todo mundo (LÔBO, 2016 A).

Lôbo exara ainda que ela, juntamente com outro pesquisador pirenopolino, João Guilherme da T. Curado, tinham certas críticas com relação à metodologia. Foram notificadas por eles as limitações que poderiam interferir no processo de registro da Festa em sua totalidade. Não foi percebido na entrevista se, tais críticas foram acatadas e solucionadas posteriormente. Todavia, a pesquisadora prossegue a entrevista dando detalhes acerca do período que fora contratada temporariamente pelo Iphan, juntamente com os demais pesquisadores. Segundo ela, o contrato durara sete meses, e fora prorrogado por mais três para o fechamento do material a ser enviado para o registro. Depois dessa avaliação da metodologia,

... nós começamos a estar todos os dias de manhã lá no Iphan porque a gente começou a convidar o pessoal envolvido com a Festa... Então Pompeu esteve lá conversando com a gente; o rei Mouro e o rei Cristão; o prefeito, que na época era Rogério Figueiredo... Aí, as pessoas começaram a ser convidadas... os cavaleiros, né?! Representantes dos mascarados para irem lá e eles terem ciência do quê que era que estava acontecendo (LÔBO, 2016 A).

Em seguida, seguindo o cronograma do Iphan, foi feito o levantamento bibliográfico acerca de todos os folguedos que foram descritos dentro da Festa. Inicialmente, verificou-se um montante de 60 obras culturais associadas direta e indiretamente com a Festa do Divino, suas personagens e folguedos, as quais foram utilizadas para munir o registro com toda a historiografia da celebração, remontando sua ancestralidade e o seu processo de (re)significação.

Acerca da equipe de audiovisual, Set Filmagens, foram feitas reuniões de instruções para que os mesmos estivessem aptos a capturar a Festa em sua parte representativa. Assim, quando vieram para os momentos em que a Celebração estava ocorrendo, tiveram instruções para conseguir cobrir todo o evento. Conforme o pesquisador João Guilherme da T. Curado

informou na entrevista, houve momentos de dificuldade na cobertura de toda a Festa. Segundo Curado a equipe de audiovisual

tinha um roteiro do que estava acontecendo em cada momento que foi produzido pelo grupo da pesquisa. Inclusive com indicativos de com quem eles poderiam conversar... A gente teve um da equipe de audiovisual que nos acompanhava mais... ele ficava mais aqui em Pirenópolis, não ficava o tempo todo da Festa, mas ele ficava aqui um tempo e as vezes ele saia com a gente... Então a gente acabou tendo mais afinidade com ele. E as imagens que ele produziu estão mais presentes no registro do que os outros... que tem imagens belíssimas mas as vezes eram imagens mais artísticas do que representativa do momento. Ele conseguiu entender, porque ficou aqui (CURADO, 2016).

Tanto Curado quanto Lôbo mencionam essa relação amistosa com tal membro da equipe de audiovisual. A partir dos depoimentos foi possível identificar o fotógrafo Saulo Cruz, cuja olhar fotográfico de fato está mais presentes no registro. Tal fato faz refletir também acerca da vivência festiva e capacidade de capturar tal essência sendo um agente externo à comunidade. Como já mencionado na introdução dessa pesquisa, para Almeida (2003) não seria possível que tal indivíduo externo vivencie a cultura de uma determinada comunidade de forma plena, pois o mesmo não está imerso em tal lugar. Todavia, salienta-se aqui que, embora não seja possível viver, é possível fazer com que o agente externo entenda pelo menos de forma sucinta o que tal cultura significa para aquela dada comunidade.

Logo, seguindo o roteiro de acontecimentos, o fotógrafo Saulo Cruz pode estar ciente da totalidade da Festa e reconhecer que, ele sozinho não conseguiria cobrir todos os acontecimentos, uma vez que haviam comemorações simultâneas em localidades diferentes. Devido ao seu amplo recorte espacial e temporal, foi necessário que a equipe se dividisse para, então, registrar todas as expressões culturais existentes na Festa. Com isso, o trabalho de campo teve uma duração de 64 dias, aos quais foram atribuídos como cronograma festivo pelo dossiê do Iphan (2010).

Durante o processo do trabalho de campo, foi produzido um material midiático com um montante de 30 mil fotografias, das quais 1500 foram selecionadas para compor o material oficial do registro. Foi produzido também, um total de 130 horas de material bruto de vídeo. Material este que resultou em duas produções audiovisuais no formato de Documentário Didático acerca das Festividades de Pirenópolis, sendo que uma das produções tinha a duração de 01h50min, outra de 25min e, ainda, uma versão de 11 minutos; material estes que são exibidas no Museu do Divino, local que funciona também, a Secretaria Municipal de Cultura da cidade.

Após o encerramento da pesquisa de campo, foi elaborado o texto descritivo para compor o dossiê de registro, bem como edição de imagens e produção das mídias. Tal processo fora extremamente minucioso. Foram produzidas mais de 800 páginas de material textual bruto contendo descrição e história de cada folguedo, bem como sua ilustração. Existe um arquivo com todas as imagens catalogadas, bem como o filme de 01h50 minutos que, não estão disponibilizados para acesso por enquanto.

Terminada a edição e descrição dos bens contidos na Festa, foi realizada uma reunião no Iphan para avaliarem o produto final. Conforme, afirma Curado (2016), a primeira versão audiovisual apresentada para ser aquela cuja representatividade demonstrasse o que era a Festa foi, definitivamente, rejeitada. Logo, tal equipe teve que refazer tal material e, somente depois apresentaram-no mais uma vez. Lôbo (2016 A) contribui também ao informar que, após seleção da mídia, foram convidados membros da comunidade, representantes dos mascarados, os cavaleiros, Pompeu e o prefeito para, então, assistirem e darem o aval acerca daquela produção.

Para compor o quadro análise das mídias que retratam a Festa do Divino Espírito Santo, escolheu-se a versão de 25min por três motivos: primeiramente, a produção de 11 é exacerbadamente breve para enxergar possíveis peculiaridades; em segundo, a mídia de 25 minutos possui um roteiro que é seguido, além de uma voz narradora; e por último, o motivo de se analisar a mídia de 25 minutos faz-se devido a falta de acesso à produção de 01h50min.

Assim, ao que diz respeito do material audiovisual produzido pelo Iphan, nota-se que o mesmo é o que mais se aproxima da realidade festiva de Pirenópolis, abordando de forma sistemática e pedagógica todas as espacialidades, temporalidades e personagens da Festa, pois a mesma produção contou com o apoio de profissionais da pesquisa e da comunicação para ter êxito em tal produto. Atribui-se ainda o sucesso da produção o fato da participação de membros da comunidade local, bem como apoio de parte dos moradores que estavam ligados de forma direta ou indireta com a organização da Festa.

O modelo o utilizado para gravar o documentário do Iphan utiliza-se de dispositivos sonoros familiares, quase sempre usando a sonoridade da própria Festa. Atenta-se aqui para a voz *off* (BERNARDET, 2003) do narrador que, diferentemente do documentário do Globo Rural não aparece pessoalmente no plano, mesclando cena, som e voz de entrevistados que também auxiliam no processo de narrar a Festa. Para a abertura do documentário que sob os símbolos, necessariamente nessa ordem, mostra um Mascarado, a Coroa e a Bandeira do Divino, uma criança segurando a verônica, o Cavalhódromo junto a um Cavaleiro Cristão e um Mouro.

Apesar de a ordem parecer estar aleatória, faz-se o link entre a personagem que abre o documentário – o Mascarado, pois esta é de fato uma das imagens mais difundida acerca da Festa do Divino de Pirenópolis, sendo associada à personagem à imagem da cidade. Existe hoje, em pontos diversos da cidade estatuas de mascarados que configuram-se em cenário de fotografias de diversos visitantes que passam pela cidade.

Em meio aos rituais demonstrados na mídia, um deles é a prática de se sair com a coroa do Divino pelas ruas da cidade para se pedir esmola. A coroa adentra a casa das pessoas e, elas num ato de benção percorrem todos os cômodos do lar para se cumprir o ritual, sacralizando, mesmo que momentaneamente o referido espaço. A partir de atos como esse, percebe-se a devoção que parte da população demonstra para com o Divino Espírito Santo, sendo visivelmente claro que, em Pirenópolis, a padroeira é Nossa Senhora do Rosário, mas o santo de devoção é o Espírito Santo.

Acerca de tal fervor para com o Espírito Santo, evidencia-se a partir da cena em que se mostra Adail Luiz Cardoso, atual Rei Cristão dos Cavaleiros que discursa acerca do sentimento perante à coroa do Divino (IPHAN, 2008 [00:04:40]); o discurso de fé segue ainda com a fala de uma mulher, Maria Divina Amorim que também recebe a Coroa do Divino com muita crença. Igual prática de esmolas para com o Divino também é visto nas folias, quando o Alferes, que carrega a bandeira do Divino perpassa pelas casas e fazendas sendo acolhido pelas pessoas que, com certo esforço e fé, doa dinheiro e alimentos para realização da Festa.

Como a mídia foi pensada a partir de um roteiro, percebe-se que houve uma linearidade dos folguedos relatados, começando como informa a *voz off* no domingo de Páscoa, quando a coroa percorre as casas. Em seguida, retrata as três folias existentes, fato que não é visível na produção de 1994 quando foi gravada a reportagem do Globo Rural. Acerca da reportagem do Iphan, apesar da mesma ter sido produzida em um período de dois anos, consegue pegar utilizar-se de imagens de Festas diferentes. Embora a imagens em sua grande maioria sejam datadas de 2008, ano em que Adão Rosa Pires fora Imperador, o cartaz usado na abertura foi o da Festa de 2009, quando Marcus Siqueira fora Imperador.

Em outro momento, ao retratar a saída da folia as imagens utilizadas, além de retratar a espacialidade relatam também o ano da cena em questão. As imagens são da Folia de 2006. Na ocasião, o Imperador era o 2º Sargento da Polícia Militar, Luiz Pereira da Silva, e as cerimônias que versava sobre a saída da folia acontecia no antigo Salão Paroquial da cidade (já demolido), pois a Igreja Matriz estava em processo de reconstrução depois do incêndio que a destruíra em 2002. O uso dessa imagem em si, levanta a suspeita da dificuldade da equipe de audiovisual estar presente nos diversos momentos festivos, pois se a cena retrata a saída da

folia de 2006, isso leva a concluir que, tais planos foram feitos por alguém da equipe da pesquisa, dois anos antes de se iniciar o processo de registro da Festa enquanto patrimônio.

A precisão do documentário do Iphan é de tamanho valor por mostrar não apenas a folia tradicional, como fez a reportagem do Globo Rural. Nesse documentário em questão, menciona-se também a folia da rua, que possui mais de meio século de existência e que fora ignorado pela produção de 1994. Outro fator de extrema importância é o relato da Folia do Padre, a Folia da Renovação Carismática Cristã, que trata-se de uma tradição relativamente nova. São mostradas também cenas específicas da dimensão em que a folia tradicional obteve através dos anos. Nessa produção, é mostrada também a Folia da Rua, esta que percorre o perímetro urbano e entregam seus donativos à Paróquia (IPHAN, 2008 [00:06:30]).

Conforme entrevista com os pesquisadores Lôbo (2016 A) e Curado (2016), ambos afirmam direcionar a equipe de audiovisual para as pessoas-chaves para, que então, eles pudessem colher informações e entrevistas que viria a compor a mídia final. Desta forma, é fácil identificar enquanto dispositivo da Set Filmagens, a pretensão de mostrar pessoas que são familiares aos pirenopolinos que assistiriam o documentário. Assim, o ato de reconhecer algum parente ou um amigo que aparece na tela torna a produção midiática mais receptível pelo público.

No plano que mostra a chegada da folia tradicional, é possível reconhecer mais uma cena de fervor da comunidade perante tal santo. As pessoas que ali então por motivo de fé, esperam ansiosamente para tocar e beijar a bandeira. Entretanto, a aglomeração nem sempre está ali por motivo de crença, e sim, para avistar os foliões que chegam, bem como encontrar os amigos – a chegada da folia tradicional é, indubitavelmente, uma festa dentro da Festa.

Figura 10 – Fervor na chegada da folia



Fonte: IPHAN, 2008 [00:09:20].

Como retrata a figura 09, percebe-se a grande aglomeração de pessoas em uma relação para com a Festa de forma dicotômica, ora religiosa, ora profana. A espera para a chegada da folia mescla de forma sincrética tal relação que nem sempre é tão rígida; na chegada dessa folia vê-se farra, bebedeira e som automotivo, uma evolutiva amostragem das profanidades e da alegria dos foliões e seus amigos em se reencontrarem no perímetro urbano. Contudo, em meio a tal frenesi, existe manifestações genuínas de fé, a partir de pequenos gestos, como beijar a bandeira do Divino. O gesto é simples, contudo é de uma extrema significância para quem o executa, pois, a pessoa assim o faz na esperança e na crença de ser tocada pelo sagrado.

Após cena da entrega da folia, faz-se necessário informar o destinatário dos donativos arrecadados pelos foliões. A folia tradicional entrega suas esmolas para o Imperador, enquanto a folia do Padre entrega para a paróquia. A narrativa ainda, encerra a fase das folias para adentrar em outro universo simultâneo à elas – as alvoradas (IPHAN, 2008 [00:09:40]). O plano retrata bem a sonoridade de quem vive em Pirenópolis durante a Festa;

pessoas que estão acostumadas a serem acordadas às quatro da manhã ao som de rojões, tiro de toco²⁰ e caixas de couro tocadas por crianças²¹.

Durante as madrugadas, não apenas a Banda de Couro compõe a trilha sonora festiva; outra banda da cidade, a Banda Phoênix também sai em alvorada, sendo ambas recebidas na casa do Imperador com mesa farta de quitandas, salgados e bebidas. Ainda cedo, acontecem também as farofadas que precedem os ensaios dos cavaleiros. Todavia, as farofadas acontecem cedo e à noite.

Após o momento que descreve parte da paisagem sonora da Festa, é apresentado um doce tradicionalmente entregue após a missa do Divino, no cortejo de volta para a casa do Imperador. Em depoimento encontrado no documentário do Iphan, são proferidas falas que tratam de quem podiam receber tais doces. Segundo Terezinha de Arruda Camargo e Angélica Brandão, os doces eram destinadas às crianças vestidas de branco, remetendo-se à pureza e à virgindade (IPHAN, 2008 [00:11:00]).

Em seguida, é feito um plano sobre a catira dos cavaleiros, onde Thales Jayme profere um discurso acerca das tradicionais farofadas. Para ele, dedicar-se às farofadas é uma forma de estimular a cultura local e vai além, ao dizer que, enquanto cavaleiro das cavalhadas, o indivíduo faz uma renúncia da vida particular, do trabalho para dedicar-se à cultura por pelo menos 40 dias (IPHAN, 2008 [00:11:58]). O rei Mouro, popularmente conhecido por Toninho da Babilônia completa a fala acerca de ser cavaleiro. Para ele,

correr cavalhada é o sonho de quase todos pirenopolinos. Isso é uma realidade porque desde pequeno a gente nasceu e cresceu aqui, né?! ... A gente fica aqui, vinte dias em função dessa Festa, a cavalhada... você tem os ensaios... Então tem que ter tempo. Quem cuida disso é a gente mesmo. Eu juntamente com o rei cristão, a gente é quem faz esses ensaios... (IPHAN, 2008 [00:12:42]).

Talvez, o único plano que está fora da cronologia da Festa seja, de fato, o Terço dos cavaleiros. Tal tradição também é recente e fez com que a extensão dos enredos festivos se estendessem mais. Logo, a Festa não começaria com o domingo de Páscoa, e sim, em janeiro com o início do terço dos cavaleiros. Não obstante, o documentário do Iphan esboça, posteriormente acerca do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e o Juizado de São Benedito, festas outras dentro da Festa do Divino que não são mencionadas no documentário do Globo

20 Tiro de toco, ou roqueira é um canhão artesanal abastecido com pólvora e areia. O som estremecedor ecoa durante quase toda a Festa, seja de madrugada, ao meio dia, após o Hino cantado na Igreja e momentos outros. Sua sonoridade singular compõe a paisagem sonora da celebração.

21 A Banda de Couro ser-se-ia talvez a corporação musical mais antiga da cidade. Composta atualmente por crianças de idades variadas e, adultos para os instrumentos de sopro e a zabumba, a banda sai pela cidade durante os nove dias antecessores do domingo do Divino, anunciando que a Festa está próxima.

Rural (IPHAN, 2008 [00:13:57]). Embora não se delonga acerca de tal assunto em primeiro instante, é possível perceber que, a imagem que aparece no plano não é da Festa de 2008, pois a cena mostra os Reis de Nossa Senhora do Rosário e os Juízes de São Benedito no antigo Salão Paroquial e não na Matriz. Na mídia, volta-se a falar acerca dessa festa de pretos após conclusão das cenas do Ranchão na Festa do Divino (IPHAN, 2008 [00:21:49]).

Tal festividade não é se quer mencionada em 1994. Entretanto, em 1978, Carlos Rodrigues Brandão publica estudo acerca de tal celebração e, lança a hipótese de que tanto o Reinado quanto o Juizado estariam fadados ao esquecimento. Nada obstante, Lôbo (2006) explica justamente o contrário ao relatar que, atualmente o envolvimento da comunidade pirenopolina com essas festas dentro da Festa é muito maior do que em 1970, salientando que mesmo sem uma espacialidade, essas celebrações de origens escravas se perpetuam no tempo a partir da memória e da identidade local.

É ilustrado de forma breve os acontecimentos do sábado do Divino, quando há o levantamento do mastro, queima da fogueira, e show de fogos de artifício. A Banda Phoênix toca uma marcha que é entoada mentalmente por aqueles que acompanham o memento. Posteriormente, é figurada a solenidade da missa do Divino, quando se realiza o sorteio para o Imperador do ano vindouro. O narrador informa que, qualquer cidadão pirenopolino que se julgue capaz de realizar a Festa poderia concorrer para tal cargo. Todavia, sabe-se acerca das imposições da igreja católica. Assim, após a missa solene e o sorteio, seguem em forma de cortejo o Imperador atual e o do ano seguinte, dentro de um quadro. Na porta da casa do Imperador, ele profere um discurso de agradecimento (IPHAN, 2008 [00:15:35]).

No domingo do Divino a rotina do Imperador é extremamente rápida e cheia de acontecimentos. Após o cortejo que o trás de volta à sua residência, são distribuídas as verônicas. Em seguida, apronta-se para sair, novamente em cortejo, em direção ao Cavahódromo, onde é feita a abertura oficial do primeiro dia das Cavahadas. Em tal plano, mostra-se a fala do senhor Pompeu Cristóvam de Pina, onde ele exara: “cavahada é nada mais nada menos do que a imposição da fé pela espada” (IPHAN, 2008 [00:16:23]).

Após tal fala, é apresentado de forma sucinta, o primeiro dia de Cavahada com a morte da onça, representando o espião mouro. Adiante, seguem para o segundo dia, quando há o rendimento dos cavaleiros Mouros que são batizados e simbolicamente convertidos para o cristianismo. Ao terceiro dia, apresenta-se o dia dos jogos, que consiste no uso da lança, da espada e do revolver munido a bala de festim para testar a destreza dos cavaleiros. O jogo mais esperado é o da argolinha, ferrenhamente disputado entre *vermelho e azul*.

Figura 11 – Rei Mouro em retirada da argolinha



Fonte: MIRANDA, 2015.

Ao tratar das Cavalhadas enquanto representação das Cruzadas, não pode-se deixar de mencionar o espaço onde a mesma é realizada. Como se percebe, a estrutura espacial alterou-se drasticamente, quando compara-se com o campo das Cavalhadas de 1994, quando os camarotes eram feitos de madeira e palha, e o campo era cercado apenas por um alambrado. O último ano em que houve a estrutura tradicional de camarotes fora em 2004, ano em que Raimundo José Miranda de Sousa fora Imperador. No ano seguinte, o campo foi interdito para iniciar-se as obras do Cavalhódromo. No ano em questão, as Cavalhadas ocorreram na beira-rio.

Muitos são os pirenopolinos insatisfeitos com tal construção que ainda não foi concluída. Mais de dez anos de obra e, ano após ano, famílias utilizam termos como “troço de concreto” para se referir à nova localidade das cavalhadas. Os camarotes que em outrora aproximavam-se da encenação, hoje servem como arena e distanciam-se dos cavaleiros. A palha deu espaço para a arquibancada de cimento e, há casos em que camarotes de famílias que possuem desavença entre si, ficaram segunda nova configuração, lado a lado.

Como de costume, encerra-se as Cavalhadas com uma salva de tiros de revólver a base de bala de festim na porta da Igreja do Senhor do Bonfim. Encerrada a imagem acerca desse teatro equestre, abre-se espaço para expor a tradição teatral dentro da Festa. Em depoimento dentro do documentário proferido por Maria Lúcia Roriz, é explicado acerca dessa tradição.

Segundo ela, “é tradição que em toda Festa do Divino tenha algum teatro, né?! Isso já vem de há muito tempo. Eles levavam a missa cantada, Pastorinhas e uma peça de teatro” (IPHAN, 2008 [00:18:23]).

Tal tradição trata-se de um auto natalino em pleno Pentecostes. A peça possui dois cordões, um cuja cada menina recebe o nome de uma flor, e outro cuja cada uma das meninas recebe o nome de uma gema preciosa. Existe presente em tal peça a dualidade das cores vermelha e azul. Apenas cinco personagens masculinas compõe o auto natalino: Simão Velho; Beijamin; José, pai de Jesus; o próprio menino Jesus e, Lusbel, que é o capeta.

Destarte, a Revista Pastorinhas, é feito uma série com dois depoimentos de pirenopolinas que participaram de tal musical que remete ao nascimento do menino Jesus. É notório a emoção daquelas que, um dia fizeram parte de tal peça. Era através da Revista Pastorinha, que algumas meninas encontravam sua forma de participar da Festa do Divino. Assim, concorridas eram as vagas para se participar; além de belas, as pastoras deveriam, pois, saber cantar. As Pastorinhas, a Revista sempre lota o teatro. É quase impossível conseguir vaga, uma vez que a família daquelas e daqueles que estão estrelando a peça sempre se fazem presentes. A peça normalmente é encenada no sábado do Divino após a queima de fogos, e na segunda feira de Cavalhada.

Na mídia, assim que se expõe as Pastorinhas, faz-se a introdução dos mascarados. São feitos duas versões acerca da historicidade dessa irreverente personagem. Segundo Edilson Lobo,

antigamente as Cavalhadas eram só pra quem tinha mais dinheiro, sabe?! Pra quem tinha mais poder. Então, os escravos não podiam participar. O quê que eles fizeram? Eles inventaram as máscaras! Colocaram as máscaras na rua e saíram correndo com elas. Então, toda época de Cavalhadas eles saiam pelas ruas mascarados para espantarem os maus espíritos e também pra poder festar escondido dos patrões (IPHAN, 2008 [00:19:48]).

A segunda versão é contada por Geisa de Oliveira, que conta como os mascarados utilizavam das máscaras para espionar, no caso das Cavalhadas, o que cada exército, seja ele Mouro ou Cristão estava tramando (IPHAN, 2008 [00:20:16]). Por fim, Lúcio Flávio Abrantes, um dos vários artesãos pirenopolinos que trabalham com a confecção de máscaras conclui que é impossível saber qual é a versão verdadeira (IPHAN, 2008 [00:20:32]), o que de fato acontece é o momento de diversão e farra, muito associado às profanidades presentes na Festa.

Tratando-se de profanidades, o processo de registro do Iphan contou também com as famosas boates improvisadas durante os dias de Festas, chamadas de Ranchões. Tal, evento é o maior chamariz de jovens dentro dos diversos folguedos existentes dentro da Festa. A música, a bebida e a dança se misturam nesse frenesi que começa na matinê e adentra madrugada a fora.

Figura 12 – Mascarando dentro do Ranchão



Fonte: IPHAN, 2008 [00:21:39].

Consequente a fala acerca do Ranchão, o documentário segue para a cerimônia de posse do Imperador do ano vindouro. Tal ritual acontece dentro da Igreja em ocasião do feriado de *Corpus Christi* e, logo após a missa, sai a procissão de cortejo para a casa do novo Imperador onde, tradicionalmente é oferecido um lanche para a multidão. Tal passagem representa o fim do império de um e início de outro. Entretanto, a Festa não acaba aí.

Assim que se acaba as festividades de *gente grande*, dá-se início as Cavalhadinhas e Reinados mirins. Tal bem cultural, entendido não apenas como uma brincadeira de gente miúda e, sim uma forma de educação informal acerca da cultura local teve início na década de 1980 (grifo nosso). Atualmente, existe duas Cavalhadinhas mirins: a mais antiga, no Bairro da Vila e, recentemente uma outra no Centro da cidade. Apesar de ser um momento lúdico para crianças, existe uma religiosidade e seriedade por trás dessa prática, como se vê no depoimento de Myrella Jayme, rainha mirim que diz: “isso já se tornou patrimônio cultural. Isso aqui é nosso! Então, sem isso... não completa muito” (IPHAN, 2008 [00:26:20]).

Tal produção midiática termina com um mosaico rico em símbolos e personagens existente na Festa. No então, é pertinente abordar a ausência dos conflitos existentes na Festa. Da maneira que o documentário foi elaborado, pareceu que tal celebração ocorre em perfeita harmonia, com ausência de discussões e desavenças, sejam elas entre os partícipes, ou entre a comunidade e o poder público, levando quem assiste tal documentário a acreditar que a Festa é pacífica. Todavia, sabe-se que a Festa é um organismo vivo e dinâmico sujeito à mudanças sejam elas em função da continuação ou da ruptura da tradição. Assim dito, Lôbo (2006 A) aponta que em alguns momentos de efervescência de uma comunidade em questão, isto é, momentos de festa, o espaço e o lugar são demarcados, além de vários outros aspectos de uma sociedade. Para tal pesquisadora,

a festa é um momento que nos faz perceber esse espaço. Fenômeno universal e expressão de uma sociedade, a festa possui uma multiplicidade de sentidos que permitem esclarecer os mecanismos de interação nas mais diferentes escalas, do universal e global às tensões locais entre os diferentes indivíduos e grupos envolvidos no evento (2006, p. 78).

Assim, entende-se que cristalizar tal celebração como espaço utópico ser-se-ia uma forma de pasteurizar a imagem da Festa para um registro figurativo deixado às posteridades. Nada obstante, a fala que afirma como tal manifestação está atrelada à identidade dos nativos desse município, levanta o questionamento acerca da representatividade que tal celebração possui para quem é pirenopolino, assim como o da mídia produzida; se a mesma representa a cultura local. Dito isso, busca-se em Chartier (1991) uma forma de entendimento a manifestação e o vídeo sobre ela a partir do viés de representação na História.

Para citado autor, com a crise das ciências sociais em meados de 1980, ele e demais historiadores são acordados em abordar de forma inovadora uma nova História com objetos e campos de pesquisas amplos, normalmente emprestados das Letras, das Artes, da Psicologia e Antropologia. Assim, com essa hodierna proposta dos *Annales* intensifica-se o pensamento crítico com as metodologias empresadas das “disciplinas vizinhas: tais como as técnicas de análise lingüística e semântica, os instrumentos estatísticos da sociologia ou certos modelos da antropologia” (CHARTIER, 1991, p. 174). Desta forma, renova-se a psicologia da história e a história das mentalidades.

Destarte, repensou-se a disciplina não apenas a partir da crítica dos hábitos em nome da inovação das ciências sociais, mas sim, a partir dos postulados das próprias ciências sociais através do retorno da filosofia do sujeito alheio às coletividades e condicionantes sociais.

Chartier (1991) assinala ainda que não credita tal diagnóstico acerca da crise das ciências sociais. Para ele,

o refluxo do marxismo e do estruturalismo não significa em si a crise da sociologia e da etnologia, uma vez que, no campo intelectual francês, é justamente à distancia das representações objetivistas propostas por estas duas teorias referenciais que se constroem as pesquisas mais fundamentais, invocando contra as determinações imediatas das estruturas as capacidades inventivas dos agentes, e contra a submissão mecânica à regra as estratégias próprias da prática (1991, p. 176).

Logo, ao ensaiar acerca das representações coletivas e identidades sociais, Chartier introduz o exemplo da escrita dividindo os universos de interpretação entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Para ele, novos leitores fazem novos textos e novos significados de suas formas (CHARTIER, 1991). Dessa forma, ao analisar a produção midiática acerca da Festa do Divino, entende-se que o olhar de quem produz tal mídia, entende-se que tratam-se de leituras diferentes da mesma Festa e, entendendo o vídeo enquanto um texto informativo, levanta-se a hipóteses de leituras diversas do mesmo documentário.

Todavia, ser-se-ia necessário propor uma produção audiovisual cuja representação fosse coletiva. Chartier, ao analisar tal categoria na perspectiva de Mauss e Durkheim corrobora dizendo que a noção de representação coletiva de tais sociólogos

autoriza a articular, sem dúvida melhor que o conceito de mentalidade, três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (CHARTIER, 1991, p. 183).

Chartier (1991) complementa acerca da dinâmica da representatividade que, seguindo ele partiria do princípio de imposição, obedecendo uma hierarquia e relação de poder a ponto de, existir personagem ou um responsável para legitimar o apontar o que de fato representa, sendo possível identificar tal padrão na estrutura social e na história social. Seguindo tal linha de raciocínio, ao analisar a produção do documentário do Iphan, percebe-se tal estrutura de hierarquização tanto no processo de escolha das pessoas *certas* para proferirem falas sobre tal bem cultural, quanto o grupo a qual fora apresentado a versão final para obtenção de aval e para, então entregar o produto para o registro.

Em entrevista com Lôbo (2016 A) e Curado (2016), foi possível relatar o momento em que, representantes ou pessoas chaves para análise da mídia. Dentro do Iphan, órgão que também instrumentaliza o poder e o hierarquiza personagens como Pompeu, os reis Mouro e Cristão, o prefeito e demais representantes da comunidade aprovaram que tal documentário produzido pelas equipes de pesquisa e audiovisual para que, somente então, fosse concluído as documentações do processo de registro da Festa enquanto Patrimônio Imaterial Cultural brasileiro. É salutar ainda explicar a lógica de hierarquização da representatividade exposta por Chartier nas políticas públicas brasileiras, quando um órgão ser-se-ia responsável por identificar aquilo que deve ou não ser patrimônio nacional e compor o quadro da identidade do país.

Assim, é apontado enquanto mecanismo fundamental para a eficácia dessa representatividade, o grau de interação que as mesmas apresentam para o coletivo, dando o sentimento de unidade perante algum bem, que no caso pirenopolino é a Festa. Dito isto, quando um determinado grupo de *guardiões* dos bens culturais locais participa na produção audiovisual que retratará parte de sua identidade, o nível de aceitação da comunidade é muito maior do que, uma mídia que retrata a mesma Festa, porém com outro olhar, como é o caso da reportagem do Globo Rural.

Desta forma, ao que diz respeito do grau de informação em que cada mídia transmite, pondera-se acerca das finalidades, onde, a produção de 1994 possuía uma finalidade jornalística, e já a produção de 2008 do Iphan, para compor a patrimonialidade local. Sendo assim, após análise de todo o material produzido para o registro da Festa, o Iphan concede em 2010 o título de Patrimônio Imaterial Cultural brasileiro. Entretanto, tal acontecimento não é recebido com a mesma empolgação que se tinha durante o processo de registro. A gestão municipal que fez parte de tal caminhada tinha encerrado seu mandato, além de integrantes responsáveis pela pesquisa terem se mudado da cidade e, a direção do Iphan ter sido alterada.

Houve uma pequena cerimônia de menção da titularidade na Festa do Divino de 2010, quando o Imperador foi Raimundo José Miranda de Sousa. Tal registro constituiu ainda em um mecanismo de salvaguarda proposto pelo Iphan, que constituía-se em atividades de interação entre comunidade, bem cultural e gestão pública para perpetuar tal festividade sendo proposto uma revalidação da titularidade a cada dez anos. Apesar das atividades de salvaguarda terem ficadas apenas no papel, a Festa continua a acontecer anualmente de forma dinâmica e única, mantendo, inventando e reinventando suas tradições.

3 COMER, REZAR, FESTAR: FESTA DO DIVINO EM AUTORRETRATOS DOCUMENTÁRIOS

Quero nesta canção falar de amores
E das saudades que tenho guardadas em meu coração
Gentes, perfumes de encarnadas rosas ébrias de olores
Que vão enchendo a minh'alma triste de tanta emoção

Festa do Divino ao tanger do sino
E as cavalhadas tão engalanadas
E as pastorinhas tão bonitinhas querendo cantar
E em noite de lua, cantam pelas ruas lindas serenatas
São os trovadores que por seus amores vivem a soluçar

Festa da Capela, tão simples e bela
E a do Bonfim que inspirou em mim
Esses versinhos de um seresteiro que vive a cantar

Por tudo isso, cidade amiga
Só o teu nome quero exaltar
São tantas coisa que só Pirenópolis pode mostrar

- **Eliodório Pereira de Oliveira**

Quando se tem por objeto de pesquisa uma Festa como a celebrada em Pirenópolis encontra-se, inevitavelmente, momentos singulares durante o percurso. Ao analisar as produções midiáticas acerca de tal evento, conclui-se também que, *(re)viver* a Festa a partir dos documentários seria uma experiência incompleta, pois, por mais que a mídia consiga transmitir com riqueza sons e cenas, ela não mostra com totalidade as singularidades da paisagem festiva composta também por cheiros e sensações. Foi preciso *festar* a Festa para, então experimentar ontologicamente tal bem cultural.

Destarte, a partir dessa *vivência* percebe-se que tal manifestação da cultura Pirenopolina não é a mesma que está nos documentários analisados no capítulo 2; embora apresente de forma substancial elementos de uma tradição que se repetem anualmente, percebe-se que a Festa é um organismo dinâmico que conversa, rituais, profanidades, identidade, tradição, sincronicidade e, principalmente, espontaneidade. Dito isso, exara-se que enquanto experiência, a devoção e as celebrações ao Espírito Santo possui um sentido único para cada indivíduo e, assim sendo, a Festa possui *temporalidades*; as comemorações podem durar nove dias de folias; ou três dias de cavalhadas, ou simplesmente, acontecer ano inteiro em um ciclo festivo que não tem fim.

Deste modo, ao considerar experiências únicas de uma Festa mesma, aplica-se igualmente tal princípio para as produções audiovisuais sobre tal celebração, em que cada documentário trata-se de uma leitura diferenciada dessa tradição pirenopolina com finalidades

plurais. Todavia, qual seria o ideal de verdade ou tradição estabelecidos pelo material audiovisual sobre a Festa do Divino? Na obra *Cineastas e imagens do povo* de Jean-Claude Bernardet (2003), o autor estabelece uma discussão acerca da relação que acontece entre: diretor/repórter-câmera-objeto/sujeito e qual o sentido disso para além do discurso por trás da mídia.

Bernardet (2003) levanta a necessidade de o cineasta ter vínculo para com o objeto/sujeito em si, para então estar recoberto por uma sensibilidade e ser capaz de captar a essência da personagem a ser trabalhada em vídeo. A preocupação que orientou a obra de Bernardet foi que

os cineastas tenham levantado a questão do outro, o que não significa demonstrar interesse pelos outros, em especial pelos indivíduos das outras classes sociais, nem amar o próximo. Mas implica que o outro seja suspeito, isto é, fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo. A questão do outro gera obrigatoriamente a de um mundo policêntrico ou de um mundo que não tem mais centro (BERNARDET, 2003, p. 213).

Logo, o outro em si não dever-se-ia ser apenas o objeto, e sim, aquele que fundamenta o discurso a ser feito sobre ele. Bernardet (2003) ainda corrobora ao constatar que, o outro deveria estar por trás das câmeras enquadrando o que para ele é representativo. Ele, assim deixaria de ser apenas um único centro para ser *centros*, agindo como o agente que transite de dentro para fora de uma forma representativa muito maior. Assim, postula-se que cada grupo social poder-se-ia ser portadores do discurso mais legítimo ao tratar da representatividade cultural a partir da produção audiovisual (grifo nosso).

3.1 UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO REALIZADO PELO IMPERADOR DA FESTA DO DIVINO EM 1988

Ao analisar produções audiovisuais sobre a Festa do Divino, percebeu-se a criação de um enredo cujas cenas supostamente retratariam o que seria tradicional. No entanto, é salutar compreender o que, de fato, um pirenopolino veria na Festa em si. Deste modo, utilizar-se-á para análise do olhar interno um registro audiovisual da Festa do Divino Espírito Santo de 1988, quando Geraldo do Espírito Santo Lopes fora Imperador. É necessário adicionar o fato

do Sr. Geraldo estar no *hall* dos Imperadores que realizaram mais de uma Festa em louvor ao Divino em Pirenópolis²².

Segundo entrevista da filha do Sr. Geraldo, Maria das Graças Lopes Barros, 67 anos, em 1988, o pai pagara uma fortuna para que a Festa fosse filmada com o melhor equipamento da época (BARROS, 2016). O resultado foi de uma produção de 01h58min02sec de duração. Tal mídia fora confeccionada por Gutemberg Nobrega – o produtor, através da empresa Videofocus Filmes; iluminação de Jane e Rafael. Apesar de Gutemberg (Guto) não ser nativo de Pirenópolis, sua esposa é, o que de fato auxiliou na produção de tal vídeo.

Deste modo, a produção tem um caráter antropológico marcado por longos planos sem cortes, captando a essência do momento. O vídeo abre com oração da liturgia formal da Igreja Católica, invocando o Divino Espírito Santo. Ao fundo, ao que parece ser, encontra-se a capa bordada de algum cavaleiro. Após tal cena, sonorizada com alguma música erudita, entram informações sobre o Imperador e Imperatriz, datando o período do evento, o que leva a concluir que o mesmo foi utilizado enquanto mídia oficial.

Apesar de não ter sido possível identificar qual música fora utilizada para a longa abertura de aproximadamente quatro minutos, entende-se que o uso de tal sonoridade justifica-se por razões distintas: o desejo de dar início ao documentário com um tom de sofisticação e, concomitantemente, por se tratar de uma prática recorrente em vídeos caseiros de festas de casamentos, aniversário de 15 anos e afins. O fato é que, diferentemente da sonoplastia do documentário do Iphan (2008) que toma o cuidado de utilizar apenas sons presentes na Festa, a produção da Videofocus optou pelo ar *sofisticado*.

Ainda ao som dessa música clássica, a cena perpassa pela Igreja Matriz, que ainda possuía uma praça ornamentada com muitas plantas. Foi possível perceber também outras paisagens da cidade, como a beira rio, com nível de água relativamente mais abundante do que na atualidade, bem como a Rua da Cruz, que revela parte do espaço que se faz festivo, mesmo que temporariamente. É salutar expor também que, essa produção em especial não conta com um narrador; todas as vozes que são transmitidas no material são das personagens que aparecem em tal material – os participantes da Festa, de fato, nessa mídia, mostram o que é a Festa.

22 Não existe um limite para que um cidadão pirenopolino seja Imperador do Divino, contanto que o mesmo seja sorteado e disposto a realizar tal festividade mais uma vez. Além de Geraldo do Espírito Santo Lopes, outros 15 Imperadores realizaram mais de uma Festa. São eles: Capitão José Francisco de Camargo; Comendador Joaquim Alves de Oliveira; Padre Joaquim Pereira da Veiga; Capitão Braz Luiz de Pina; Capitão Luiz de Souza Lobo Fleury; Major Antônio Tomaz Aquino Corrêa; Alferes Francisco Antônio Rodrigues Ferreira; Aguiinaldo de Sá; José Lourenço Dias; Antônio José da Veiga; Braz Wilson Pompeu de Pina; Dário Mendonça; Pompeu Christóvam de Pina; Oliveira Veiga; e Raimundo José Miranda de Sousa.

Após uma longa introdução com imagens da cidade, o vídeo é interrompido e, logo em seguida, entra a cena o momento em que, aparentemente o Imperador, Sr. Geraldo, popularmente conhecido por Geraldo de Sansa, está recebendo a Coroa do Espírito Santo com o cortejo da Banda de Música Phoênix. Em ritmo de alegria e muita sonoridade, eles adentro a casa de Sr. Geraldo e executam o Hino do Divino. Tal enquadramento revela algo de extrema importância acerca da relação Imperador e privacidade. Durante a Festa do Divino, o Festeiro tem duas opções: alugar uma casa onde a mesma será, mesmo que temporariamente, a casa do Imperador; ou, como acontece no vídeo de 1988, usa-se a própria residência. Neste caso, a casa vira pública!

Durante a entrevista com Maria das Graças Lopes Barros (2016), aproveitou-se a ocasião para que fosse feito um experimento: juntou-se ela e a mãe, Rosa de Oliveira Lopes, de 94 anos, para que ambas assistissem o DVD com as filmagens feitas a pedido de Sr. Geraldo, que já falecera há alguns anos. Tal vivência foi singular! Foi possível vislumbrar como a mídia interage com a construção da memória, e funciona como gatilho de um turbilhão de emoções. Na cena, do Hino, por exemplo, Barros identifica pessoas que, ora faleceram, ora já estão na fase adulta: “Aí meu pai, eu, minha mãe... Aqui é o Isac, Tiago, meu menino... Alá minha mãe dançando. José de Ica... Aqui mãe, o Tiago e o Isac. Dona Veronquinha” (BARROS, 2016).

A mistura da cena, juntamente com a sonoridade de fato despertou euforia não apenas nas crianças que apareceram no vídeo, mas da própria entrevistada ao ser induzida pelas imagens a reviver um passado de mais de 20 anos. A quadrilha tocada pela Banda Phoênix também auxilia no processo devido o fato da mesma estar mais próxima ao imaginário do grupo que registrara a Festa, assim como daqueles que assistem o vídeo e moram na comunidade.

Após o Hino, a Banda executa uma quadrilha cuja sonoridade ecoa pela mente de muitos pirenopolinos, associando tal som à entrada dos cavaleiros dentro do cavalcadouro. Em cena, três crianças acompanham o ritmo da música batendo as mãos na mesa, com muita euforia; a Festa se faz presente desde muito cedo, algo que é mostrado em momentos diversos nessa produção de 1988. É importante ponderar também que, após a apresentação da música erudita de abertura, todos os recursos sonoros são autênticos e espontâneos, isto é, diegéticos.

Diferentemente da reportagem do Globo Rural (1995) e do documentário do Iphan (2008), a mídia não começa com a Folia do Divino, a tradicional que percorre a zona rural de Pirenópolis. A produção ainda não obedece uma sincronicidade como o vídeo do Iphan, vai e volta sem necessariamente percorrer uma pedagogia; apenas quem vivencia a Festa ou mora

na cidade há algum tempo percebe os pulos rituais que a filmagem faz: da entrega da Coroa à novena rezada em latim, para só então, mostrar o ritual do Xá – louvor à cachaça, só que, desta vez, cantada pelos cavaleiros e em companhia de crianças, provavelmente, filhos ou parentes desses cavaleiros.

A filmagem foca de forma considerável no universo masculino da Festa. Cavaleiros que cantam entre si, trocam risadas e dançam catira, algo que se faz presente em momentos outros do filme. Delonga-se acerca da cena da catira por minutos, enquadra-se a tradição da dupla da viola e dos variados ritmos da dança masculina. Há uma unanimidade com relação à vestimenta do *cowboy*, sempre com camisa de botão xadrez ou nas cores azul ou vermelho, calça *jeans*, cinto com fivela, bota e chapéu. Tal figurino se repete também nas crianças, que dança catira com os adultos. Acerca da cena da catira dançada na casa do Imperador, Lôbo (2016 B) salienta:

os cavaleiros eram mais da roça, eram mais pés na terra. Olha o tanto de modalidade de catira que tem. Hoje eles mal dançam uma... quando dançam. E ali, quem não é da roça mesmo, não é pé no chão, eles vestem a personagem. A gente olha ali pro João Luís e a gente vê que ele está representando. Então, hoje em dia eles não têm essa preocupação. [...] Tem razão deles terem saudades dessa Festa, essa Festa era muito diferente (LÔBO, 2016 B).

Figura 13 – Vestuário da Festa



Fonte: VIDEOfOCUS, 1988 [00:09:24].

Deste modo, ao esquadrihar os elementos culturais contidos na forma de vestir durante a Festa em 1988 como é mostrado acima, identifica-se a referência ao *cowboy* americano e, tais padrões de vestimenta não apenas se restringiram a Pirenópolis, sendo muito comum o estilo *country* em diversas festividades que remetem o meio rural. Tal prática do estilo se perpetua até presente data alterando-se, apenas, ao que tange a marca da roupa utilizada. O estilo pode ser caipira, mas é um caipira que veste polo, *Lacoste*, *Hollyster* e marcas ostentativas da atualidade.

A figura 12 ainda retrata o universo familiar da Festa, onde, mesmo com a execução de práticas de danças e rituais adultos, a presença das crianças, normalmente filhos, sobrinhos ou afilhados, dos cavaleiros se faz de forma larga, não apenas durante a catira, mas em praticamente todos os enredos festivos. Tal vivência cultural experimentada desde a infância contribui de forma basilar para a perpetuação da tradição local, inseridos com princípios de educação, mesmo que sejam formas educacionais informais.

Encerrada a primeira parte da catira, entra em cena as cantorias na casa do Imperador. É possível ver a alegria de homens e mulheres a cantar a música “Canção por Pirenópolis” que retrata, fortemente, as tradições festivas do lugar. Tal, canção chega a ser mais conhecida do que o próprio hino da cidade. Algo muito claro na produção audiovisual de Gutemberg é a mescla que privilegia alguns elementos religiosos de forma mais breve e, conseqüentemente, os momentos de efervescência com mais afinco, sejam a partir das danças, das Cavalhadas, do Ranchão ou das ocasiões de encontro para apenas cantar. Tal cena, *exemple gratia* aponta a presença das bebidas alcólicas no festejo, reforçando assim, o lado profano da Festa.

Somente depois de doze minutos de filmagem é que aparecem as primeiras cenas sobre a folia do Divino. Por ser a mais antiga das mídias analisada, faz-se a intertextualidade sobre as demais produções, as de 1995 e 2008. De fato, percebe-se, pois, as interferências e alterações na tradição da Folia, bem como a espetacularização da mesma. Alguns dos rituais que em outrora se cumpriam, como na Saída da Folia e na chegada da mesma, se passava em frente a Igreja do Senhor do Bonfim, como salienta Lôbo (2016 B)

A folia tinha que passar no Bonfim, se não, não era folia. Passava lá pra sair e na chegada também. Eles iam no Bonfim. Bonfim era passagem obrigatória. Tudo se tinha... Você ia viajar, passavam no Bonfim; você saía daqui, tinha que passar no Bonfim... Iam para pedir a bênção... aí, hoje não tem (LÔBO, 2016 B).

A partir do vídeo de 1988, verifica-se que, de fato, a uniformização dos foliões com camisetas estampadas por patrocinadores foi um fenômeno da década de 1990 e, que hoje, o

número de pessoas que prestigiam o pouso é muito maior do que a quantidade de cavaleiros que *giram* a folia, como mostra a cena do documentário com uma enorme fila de foliões, mais representativo que em 1995 e 2008; Barros (2016) ainda comenta,

desde essa época Rony, era muito cavalo... Só que agora o pessoal está vaidoso. Eles estão caprichando na raça, na aparência, na elegância do cavalo. Naquele tempo era qualquer cavalo. Hoje o pessoal está com um visual bem bonito... Olha o tanto, mãe! (BARROS, 2016)

Figura 14 – Foliões em 1988



Fonte: VIDEOfOCUS, 1988 [00:14:09].

Quando se fala da Festa de outrora, da folia do divino em que se tinha o fervor e que eram mais de 300 foliões a cavalo, cria-se um quadro saudosista. Todavia, tal Festa de fato existira, a participação da comunidade era demasiadamente maior, bem como seu envolvimento. Na atualidade, por exemplo, percebe-se que é mais significativo ter um cavalo de raça, do que ter qualquer cavalo para *girar* a folia. Quando tomam-se os atuais gastos do Rei Cristão com seu cavalo, Amós Guerreiro Cardoso, segurador de lança e sobrinho do Rei informa que em média, R\$3.000,00 para manter o manga larga paulista em perfeitas condições para correr as Cavalhadas (GUERREIRO CARDOSO, 2015).

O filme não se delonga acerca da folia, assim que se mostra a saída da mesma, corta-se a cena para a chegada da mesma na casa do Imperador; no plano em questão é possível ver de forma breve a presença de um pesquisador, gravando a cantoria da folia. A Festa já era objeto

de pesquisa acadêmica décadas antes da produção de 1988; talvez a obra mais famosa seja a de Carlos Rodrigues Brandão (1974; 1978). Poder-se-ia ser, inclusive o próprio Brandão na cena em que aparece o pesquisador com o gravador. Feito o ritual religioso da entrega, mostra-se, por conseguinte, Sr. Geraldo dançando alegremente ao som da música do xá juntamente com demais foliões que, na última estrofe dessa canção, dançam aos pulos.

Posteriormente, o filme retrata a Banda de Couro²³, composta basicamente por crianças. Tal musicalidade, que adentra as madrugadas é filmada em um plano longo, quase sem corte, sendo possível ver o imperador pegar uma criança que tocava a caixa e leva-la ao seu colo. O gesto popular, digno de um presidente em campanha é repetido depois quando ele coloca a criança para tocar em cima da mesa. A Banda de Couro, conforme aponta Lôbo (2006) compõe o grande mosaico que é a cultura local. Sua ancestralidade remonta o século XVIII quando os negros forros e escravos envolvidos nas atividades mineratórias no leito do Rio das Almas construíram seus templos dedicados aos santos de devoção. No referido caso, fora construída a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e ali criaram e executaram suas práticas religiosas e festivas.

Somente depois de alguns minutos enfocando a Banda de Couro que há um corte brusco que retrata os ensaios dos cavaleiros. É interessante ressaltar a espacialidade onde isso ocorria – no cavalcadouro.

Tal lugar, antigo campo das cavalhadas era, de fato um campo onde se praticava os jogos de futebol da cidade. Como já mencionado, as Cavalhadas eram encenadas no Largo da Matriz e, após anos sendo realizada lá, tal teatro equestre passou a ser realizadas na beira do Rio das Almas, ficando lá nos anos de 1966, 1967, 1968 e 1969. Porém, já em 1969, com os esforços da Associação Atlética Pirenopolina, é construído na cidade um Campo de Futebol, este chamado de Estádio Ulisses Jaime, localizado na Avenida Benjamim Constant. O então campo de futebol descrevia-se em um amplo campo de terra. Onde no ano de 1971, torna-se palco das Cavalhadas (CARVALHO. ?).

Algo que não é retratado pelas produções de 1995 e 2008, porém faz-se presente na mídia de 1988 é o tradicional futebol entre Mouros e Cristãos. Tal momento precioso revela, em certo aspecto, que nem sempre o olhar institucional ou o da grande mídia, vão retratar, mesmo com muita pesquisa, aquilo que para o pirenopolino é o interessante, é o que ele vê enquanto representante de parte de sua identidade.

23 Inicialmente, de fato, a Banda de Couro fora instaurada enquanto prática religiosa dos negros que cultuavam ora Nossa Senhora do Rosário, ora São Benedito. Todavia, tal manifestação fora imbricada dentro das celebrações em louvor ao Divino Espírito Santo, possuindo então, momentos específicos e dissociados do Reinado e do Juizado.

Em tal cena, o produtor e cinegrafista Gutemberg de Nobrega estava filmando e narrando o jogo; tal momento de espontaneidade pode nos revelar muito mais do que apenas 24 homens correndo atrás de uma bola vestidos de calça *jeans* e bota. Tal enredo apresenta-se da seguinte forma:

Sensacional partida de futebol entre Mouros e Cristãos. O juiz é o nosso digníssimo prefeito, Jaiminho. Espero que ele, aí no futebol, viu Jaiminho?! Faz tudo direitinho aí. Cadê os bandeirinhas? Bom, eu estou assoviando e chupando cana ao mesmo tempo... Então nós vamos tentar fazer aqui... Estamos filmando para guardar aqui para o pessoal esse lindo... essa sensacional partida de futebol. Eu já tô meio fora de forma, mas eu vou tentar (VIDEOFOCUS, 1988 [00:22:40]).

E desta forma, a partir desse comentário espontâneo pode-se levantar a hipótese de que o prefeito não estava com uma boa taxa de aprovação perante a cidade, já que era para ele fazer *direitinho* pelo menos numa partida de futebol. Tal narrativa se estende de forma cômica, quando 24 homens calçando botas correm atrás de uma bola. Destarte, dá-se continuidade para a narrativa de Gutemberg, que deixou de produzir uma significativa parte do audiovisual sem narrar e, somente agora, ele passa a ser o *voz off*.

Com essa tradicional partida de futebol que ainda acontece, é possível ver a espontaneidade do momento, não apenas dos cavaleiros que estão ali a jogar, entretendo a multidão; mas no fato das filmagens estarem sendo produzidas e uma segunda voz implica para o garoto: “desce daí, menino!” (VIDEOFOCUS, 1988 [00:24:16]). A narrativa do futebol se estende ainda de forma eufórica, como se fizesse uma paródia ao futebol narrado da televisão. Gutemberg grita:

mas que partida sensacional! Nossa! Deu de qualquer... Sisi matou no peito... do pé. Passou pro cavalo... não, não! Cavalo não! Passou pro Marcinho. Marcinho pegou a bola, eu tô até perdendo aqui... passou Barrão. Barrão deu de calcanhar para Goiabinha. Goiabinha tá de bicho, goiabinha bichado, passou para Marcinho... Marcinho continua aqui do meu lado [...] Chutou de qualquer maneira pra Rei Luiz Armando... Rei Luiz Armando pegou a bola, deu um chapéu... Chico Pedruca meteu o porrete de qualquer jeito. E lá vai a bola de qualquer jeito... vai chutar! Vai sair! E vai na falta... falta de educação novamente... [:00:24:17]

Tal narrativa expressa ainda a quantidade de cavaleiros que não mais correm Cavalhadas na atualidade. Chico Pedruca, um dos cavaleiros que estava presente na época em que fora gravada tal partida, não mais está entre o grupo dos 12 Cristãos que costumava pertencer. Niniho mudara-se para Anápolis – GO, e Marcinho fora assassinado. Luiz Armando aposentara e Goiabinha foi expulso do grupo de cavaleiros por motivo de bebedeira.

Logo, tais registros midiáticos se constituíam em documentos a serem mostrados dentro do município.

Tal cena do futebol dos cavaleiros além da estética totalmente singular demonstra ainda uma ruptura das estruturas hierarquizadas entre os cavaleiros, onde o Rei não é mais rei, e sim um jogador de futebol, sendo permitido, inclusive, ser ele motivo de chacota por não ser exímio jogador de futebol. Em tal jogo ainda, o enredo Mouro e Cristão só é utilizado para demarcar quem é quem no campo. As características medievais remontadas às batalhas sangrentas da Idade Média são, nesse caso, reduzidas à uma partida de futebol jogado usando botas, onde nem sempre os cristãos vencem. Na narrativa em questão não foi possível identificar o placar final do famoso amistoso entre *vermelho e azul*.

Após o futebol dos cavaleiros, é feita a entrega da lança dos cavaleiros na casa do Imperador, que os recebe calorosamente junto com sua família (VIDEOFOCUS, 1988 [00:20:43]). Em seguida, dentro da casa e diante da presença da multidão, Sr. Geraldo profere um breve discurso de agradecimento e, emocionado comenta,

... eu estou muito satisfeito, fiquei muito contente com toda a união que teve. E sinto não poder fazer uma... uma terceira festa pra vocês... Agora, não tendo mais idade suficiente, estou disposto a ajudar qualquer um cidadão pirenopolino. Quer seja parente, quer seja meu sobrinho, quer seja um filho... e a minha casa está aqui, ôh, a disposição de qualquer um de vocês (VIDEOFOCUS, 1988 [00:30:45]).

Terminado o discurso, o filme tem um corte bruto que é sucedido por mais catira. Tal estética de valorização dessa dança caipira e as cenas versos cantados em dupla na viola direciona para a conclusão de que há uma valorização da cultura rural e um apelo para as tradições sertanejas na Festa. Os longos planos privilegiando a catira dos cavaleiros contribui também para a interpretação da supervalorização de tal personagem dentro das celebrações que estão sempre polarizadas, tanto que, no filme, Cristão estão uniformizados de azul e, concomitantemente, os mouros estão uniformizados de vermelho.

A cena seguinte à longa dedicação à catira se encerra ao mostrar os mascarados que tradicionalmente sem ao meio do Sábado do Divino, na tocata da Banda Phoênix à porta da Igreja Matriz. A imagem enquadrada se constitui de elementos diversos da paisagem festiva de Pirenópolis, retratando fé e irreverência de forma não tão separada. É retratada ainda de forma longa a queima de fogos que ocorre ao fim da novena, mesmo sua parte religiosa não sendo contemplada nesse plano do vídeo.

Como tradicionalmente acontece, após a queima de fogos é encenado o auto natalino As Pastorinhas (VIDEOFOCUS, 1988 [00:41:50]). A cena das meninas também vestidas ou

de vermelho ou de azul pode não ter significado para quem vê a peça teatral pela primeira vez ou, para quem não tem contato com a cultura pirenopolina. Nada obstante, para uma parte das meninas da cidade, essas melodias e coreografias significam uma vivência festiva delimitada à Festa do Divino. Em entrevista com Barros (2016) é possível captar como tal peça vive na memória do lugar. Ela diz:

Olha o cordão... Alinhadíssimo! “nessa cidade, nessa campinas... Só eu vejo rosas, mal me quer...” Olha o cordão alinhadíssimo! Você viu? Alinhadíssimo! Eu saí de pastorinha umas três vezes. Eu saí na época da Dona Marta... Marta de Tão Zico. E memoriza que até hoje sabe, sabe a fala de todo... “Na verdade senhor Velho, você já não é capaz. Deixa de tanta promessa que isso não lhe acenta mais...” É só começar que a gente vai fluindo, internalizou! (BARROS, 2016).

Colocar a família do Imperador para assistir a Festas que eles viveram trouxe para o presente, memórias e informações únicas obtidas a partir do sequenciamento das imagens. Desta forma, pediu-se para que outro grupo assistisse tal produção e, com o auxílio de um gravador foi possível identificar como tal Festa, ou parte dela faz parte da memória dos indivíduos. Santana Lôbo (2016 B) fica em estado de euforia ao se reconhecer como segunda menina a dançar no cordão vermelho. E com riqueza em detalhes diz,

Olha eu ali, no cordão vermelho. A segunda pastora. E tem Tereza Cristina de azul, Débora... Cadê a Maria Fernanda para ver a mãe dela? Fê Fê vem ver sua mãe! Corre! Sua mãe dançando pastorinha ali... (SANTANA LÔBO, 2016 B).

Figura 15 – Cena das Pastorinhas em que Santana Lôbo se reconhece



Fonte: VIDEOFOCUS, 1988 [00:43:34].

Participar de tal peça teatral, como menciona Barros (2016) internaliza tais canções na memória das meninas do lugar. Santana Lôbo (2016 B), por exemplo vivenciou a Festa de forma ávida, seja como pastorinha quando adolescente, seja na abertura do campo e, como se esperava, transmitiu tais vivências e valores culturais para seus filhos, seja participando das Cavalhadinhas mirins, no caso de seu filho mais velho, ou nas Pastorinhas, como é o caso de suas três filhas.

Depois da peça teatral sobre o nascimento do Menino Jesus encenada em pleno Pentecostes, a produção de Gutemberg contempla a alvorada da Banda Phoênix. A partir de um certo momento de vídeo, é possível identificar que algumas pessoas, além do Imperador e sua família, são mais recorrentes dentro do evento; estão sempre ali, participando da Festa, uns de forma tímida, outros nem tanto, tangenciando uma conclusão de que, para alguns, o período festivo é a rotina.

No caso do imperador que está sempre envolvido com a Festa em todas as atividades possíveis. O dia mais conturbado da vida de um Imperador é, de fato, o domingo do Divino. Seu dia, que normalmente começa antes da alvorada das quatro horas da manhã, se estende ainda no cortejo a caminho da Igreja. Nessa mídia de 1988, é possível já ver a interferência que uma câmera causa dentro de uma manifestação cultural como a festa do Divino. Associa-se ainda, não apenas a câmera em si, mas a conduta do fotógrafo ou cineasta. O produtor dessa gravação adentra dentro da procissão, interferindo no andamento tradicional do festejo para conseguir uma imagem esteticamente bonita.

Atualmente, tornaram-se personagens sempre presentes nos festejos populares as figuras: pesquisador, cinegrafista e fotógrafo. Gutemberg ao adentrar a estrutura da procissão para conseguir uma bela imagem fora privilegiado devido o fato do mesmo ser casado com uma pirenopolina e ter sido contratado pelo imperador. Tal interferência, caso ele fosse externo à comunidade seria fortemente retalhada, principalmente em dias atuais. Tal fato põe em cheque, inclusive as metodologias de se pesquisar festas populares em comunidades mais *fechadas*.

Destarte, até mesmo para que se tivesse acesso para a entrevista com Barros (2016) fora necessário para o pesquisador explicar quem era, de quem era filho/neto, a qual família pertencia e quem era, inclusive o orientador da pesquisa. Assim, levanta-se o apontamento de que, pertencer à comunidade que se pesquisa, estar familiarizados com famílias distintas ou congregações religiosas torna-se uma chave que abre as portas que garantem acesso à materiais restritos e pessoas específicas para o objeto de pesquisa em si.

Desta forma, é preciso levantar a hipótese de que, às vezes, o que é bonito esteticamente, não é aquilo em que o povo se vê representado. Portanto, quando no filme aparece a Imperatriz, Dona Rosa de Oliveira Lopes esbravejando com o neto que derrubara o quadro que cercava o Imperador, parte de sua família e futuro Festeiro, essa cena possui mais representatividade sobre o quê é Festa do Divino do que, de fato, uma foto de mascarado qualquer, pois a mesma representa o real que se experimenta na Festa, e não uma imagem esteticamente montada não transmite a mesma aura.

Após o cortejo, um trecho ilustrativo acerca da missa solene é transmitido. Nele, aparece o Imperador e toda sua família no altar, todas as crianças de branco. A missa que é rezada em latim é significativamente extensa; nada obstante, a mesma é retratada de forma sintetizada, a ponto de o sorteio do Imperador do ano vindouro não ser mostrado. Ele simplesmente aparece, dentro do quadro, após o final da missa. O imperador do ano de 1989 é Carlos Hercílio de Campos Curado, que também possui uma produção audiovisual acerca da Festa intitulada: *Divino Pirenópolis*.

O cortejo que termina na casa do Imperador é basicamente composto por crianças vestidas de branco. Tais crianças, ao chegar à casa do Festeiro receberão um pacotinho desse doce – as Verônicas. O enredo da casa do Imperador ilustra o grande frenesi de gente que se aglomera em torno dessa residência; os sons de vozes conversando de forma indistinguível se fundem à marcha tocada pela Banda Phoenix à medida que a Imperatriz, Dona Rosa convoca uma imagem oficial dos Imperadores. Na cena, ela diz: “Carlos Hercílio! Cadê ele? Põe... Carlos Hercílio! Fica aqui para você sair na filmagem” (VIDEOFOCUS, 1988 [00:49:30]).

Em tal enquadramento do filme é possível ver a satisfação das personagens em serem, ter sido ou poder ser Imperador do Divino Espírito Santo. O plano emoldura Sr. Otávio Francisco de Moraes – Imperador de 1987, e o mesmo Alferes cuja cena de morte é retratada no documentário do Globo Rural; Sr. Geraldo do Espírito Santo Lopes – Imperador coroado das celebrações de 1988; e Carlos Hercílio de Campos Curado – Imperador da Festa do ano seguinte e responsável pelo pedido de produção do documentário *Divino Pirenópolis* de 1989 que, segundo Curado (2016) é uma das primeiras mídias que retratam não apenas a Festa, mas também o seu preparo.

Figura 16 – Os Imperadores e Dona Rosa



Fonte: VIDEOFOCUS, 1988, [00:50:02].

Após o brusco corte feito sobre a cena dos Imperadores, o filme retoma seu roteiro a partir da abertura oficial das Cavalhadas que, no tempo em questão não era Cavalhódromo, e sim, apenas um simples campo de futebol que não era se quer gramado, tampouco cercado. A Festa acontecia *livremente*; existia certa liberdade e proximidade entre o povo e os cavaleiros. A participação do povo no campo parecia acontecer com maior afinco, como demonstra o filme. Crianças percorrendo todo o campo, seja representando pastorinhas, Cavalahadinha mirim, congada, catira ou banda de couro; a participação era maciça.

Lôbo (2016 B) ao assistir o filme juntamente com sua família confia os sentimentos e as memórias acerca do campo das Cavalhadas. Nesse trecho, interage com ela uma amiga da família, Maria Júlia Pascali, professora do EMAC-UFG. No trecho, Lôbo comenta,

- Olha o campo sem grama... que delícia! Antes de tomar banho, a gente fazia assim, limpando os olhos, para facilitar a limpeza.
- Por que tinha muito terra?
- Ah, você tirava as placas de poeira... trem de outro planeta!
- E onde está esse campo?
- Ué, é o cavalhódromo...
- Mesmo?

- Mesmo! [...] acabou com o campo das Cavalhadas [...] Essa terra vermelha é meio cenário da Festa da Capela; ela é meio cenário das Cavalhadas... o que acabou com a modernidade, né?! Com a chegada da modernidade, do asfalto acabou com essa parte da Festa (LÔBO, 2016 B).

Utilizando-se ainda do depoimento de Curado (2016), é possível ver também o descontentamento com a dimensão que a Festa toma e as alterações ocorrentes na mesma em detrimento de tal espetacularização. Segundo ele,

a gente pega a década de 1990 e já começa essa palhaçada de pensar cavalhódromo, né?! Então, assim, é um momento em que se começa a ter essa questão de um incentivo governamental muito forte... O cavalhódromo hoje... então quando se tinha o campo das Cavalhadas você tinha faixas da família tal que agradece... Hoje não! Hoje você tem ali no cavalhódromo todo, principalmente ali de frente para o camarote do Imperador só propaganda política (CURADO, 2016).

A partir da cena de abertura no campo (VIDEOFOCUS, 1988 [00:50:21]) o foco das filmagens passa a ser o que acontece nesse lugar. O longo plano da abertura retrata a numerosidade de crianças no campo, numa ordem desconexa onde se mistura, Banda, personagens dos folguedos, crianças dançando cantigas de roda, e muitos mascarados a cavalo. A família Lôbo contribuía de forma rica para com a pesquisa. Em diálogo com Aline Santana Lôbo (2016 B) juntamente com Tereza Caroline Lôbo (2016 B), Isis Lôbo Oliveira e Oscar Siqueira Lôbo pode-se perceber que, a participação na Festa era feita de forma intensa. No diálogo em questão, eles comentam,

- Olha lá eu de novo, ali na frente, de pastorinha... Sua mãe, Maria Fernanda, dançando catira... Diz Aline.
 - Olha o tanto de mascarado! Fala Tereza Caroline Lôbo
 - Não... e olha a loucura! Eles entram no campo com o povo tudo no meio, Comenta Isis Lôbo de Oliveira.
 - Deus me livre! Fala Tereza Caroline
 - Ave Maria! Exclama Ísis.
 - Olha o tanto que era. Conta quantos de boi você vê... Pondera Tereza Caroline.
 - Oscar devia estar aí de mascarado... Instiga Aline.
 - Estava não. Responde Oscar.
 - Se eu em 88 tinha treze anos, Oscar devia ter então... 19 anos. Hmm... estava aí sim! Retruca Aline.
 - Estevam, vem cá pra você ver seu pai de mascarado... Minha mãe era doida, né?! Deixava nós tudo lá no meio... com cavalo, povão. Comenta Ísis.
 - Tinha noção não. Conclui Tereza Caroline (LÔBO, 2016 B).

Dona Marta Eníza de Oliveira Lôbo, que também assistia ao vídeo comenta que, naquele tempo as coisas eram diferentes. Independentemente do quê que acontecesse no campo, todos se conheciam. Então, caso a criança se perdesse, todos saberiam de quem ela era filho(a). Hoje em dia, reforçou ela, as coisas são diferentes porque o número de pessoas na

plateia aumentou e, ninguém conhece ninguém mais; são estranhos uns aos outros nua mesma Festa e não tem o mesmo sentido de comunidade que em outrora (OLIVEIRA LÔBO, 2016). Nota-se ainda que, no longo plano feito sobre a abertura oficial das Cavalhadas ao som do Hino do Divino executado pela Banda de Música Phoênix, os mascarados ficam de pé no lombo de seus cavalos em sinal de respeito; ao final do Hino, eis que alguns dos homens mascarados sacam suas armas de fogo e fazem uma salva de balas.

Retomando o princípio do discurso de Oliveira Lôbo (2016), de fato a cidade era muito mais pacata naquela década. Todavia, com o *boom* populacional dos últimos vinte e cinco anos, o cenário e as questões pertinentes à segurança mudaram; tanto que o porte de arma de fogo é, então, ilegal, sendo que essa salva de balas não mais acontece. Tratando-se ainda sobre segurança, em detrimento de dois homicídios ocorrentes durante as festividades envolvendo mascarados, a justiça decide em 2011 numerar os mascarados como medida preventiva.

Tal ação judicial fora recebida de forma negativa pela comunidade, que no citado ano, promoveu protesto contra tal decisão jurídica. Os protestos se estendem pelo sábado do Divino, quando nenhum mascarado é visto pelas redondezas e o esperado era que tal personagem icônica tomasse as ruas da cidade, como tradicionalmente acontecia. No domingo, o boicote máximo então advém: os mascarados não compareceram no cavalhódromo. Não houve Hino do Divino com mascarado de pé no lombo dos cavalos e tampouco houve essa personagem fora do campo ou cidade afora.

O episódio ainda teve direito à atraso no início das Cavalhadas, uma vez que para a abertura da encenação é preciso que o cavaleiro mate o espião mouro – um mascarado com máscara de onça; quando tal onça entra no campo com a numeração o cavalhódromo explode em vaias. Não aguentando permanecer sob essas condições, a onça numerada sai de cena e, o cavaleiro cristão deu um tiro no nada para que então, houvesse continuidade na encenação das Cavalhadas.

Tal revolta da numeração remete questões de identidade e não-identidade. A Festa atribui identidade aos seus partícipes. Todavia, existem casos em que a não-identificação de uma personagem na Festa torna-se, dicotomicamente, uma identidade. Optou-se por chamadas de Identidades Incógnitas, como são os Mascarados da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis. Tal personagem não foi numerado, pois numerá-lo seria atribuir uma identificação que contrapõe a Identidade Incógnita dele. Pois Mascarado só é Mascarado quando você não sabe quem é. E essa é a Identidade dele.

Desta forma, toma-se então o papel dos órgãos institucionais, como o Iphan na manutenção das ditas patrimonialidade. A Festa fora registrada enquanto Patrimônio um ano antes da decisão judicial de numerar os mascarados, algo que é realidade nas festas das cidades goianas Jaraguá e Corumbá; e como rege o Dossiê do Iphan de registro da Festa, a mesma dever-se-ia ser respaldada com mecanismos de salvaguardas para acontecer, precisamente, como está registrada, com todos os seus folguedos.

Entretanto, o boicote dos mascarados revela que, cristalizar tal manifestação é impossível devido sua dinâmica forma de acontecer. Os mascarados só apareceram no terceiro dia de Cavalhadas, quando personalidades da cidade se organizaram em sociedade e, entraram com recurso contra a decisão judicial. Desde então, existe uma Associação dos Mascarados registrada em cartório e, a partir dessa associação, houve acordo judicial que postulou regras para que os mascarados não fossem numerados: o perímetro permitido para que eles pudessem estar caracterizados restringia-se, então apenas ao centro histórico da cidade; e só seria permitido que pessoas andassem travestidas como essa personagem festiva até às 19h.

Voltando a analisar o vídeo de 1988, contrapõe-se também que, o número de mascarados existentes na atualidade é demasiadamente inferior que anteriormente. Entretanto, a variedade de mascarados existente, fugindo as tradicionais máscaras de boi, onça, gente e caetano aparentemente multiplicou-se. O que se percebe no filme de 1988 é a irreverência e o discurso proferido por mascarados naquela época, que no caso era uma crítica à inflação e ao salário mínimo.

Figura 17 – Mascarado criticando situação financeira



Fonte: Fonte: VIDEOFOCUS, 1988 [01:50:24].

Como informado, a partir da cena de abertura das Cavalhadas, tal documento histórico retrata longamente acerca dos enredos e teatralidades naquele espaço. Uma significativa parte do vídeo é dedicada às Cavalhadas representadas longamente e com cortes precisos para retratar os três dias. No primeiro dia de Cavalhada são encenadas as carreiras que representam a batalha entre os dois exércitos – os Mouros e os Cristãos; ao segundo dia, mais cenas de batalha, até que, finalmente, há a rendição dos Mouros que são batizados simbolicamente na teatralização. No último dia, há a troca das flores e, posteriormente, os jogos que testam as habilidades dos cavaleiros.

Como demonstra as cenas do vídeo de quase duas horas, é possível perceber uma evolução da vestimenta dos cavaleiros. Tal indumentária ornamentada é uma tradição recente, muito próxima da estética carnavalesca do litoral. A partir da entrevista com Curado (2016) é possível perceber essa ligação entre o carnaval e as Cavalhadas. Segundo ele, as indumentárias dos cavaleiros

eram nada! Era uma calças pequenas igual de banda marcial com um detalhezinho de uma cor; uma capinha que não chegava nem na bunda, curtinha, igual de criança. Então por que que muda? Muda porque tem padrão estético de espetáculo que faz isso tudo mudar... Mas por quê que muda? Não tinha isso antigamente. Não existia esses poá, essas penas todas na região. Isso começa a aparecer quando fulana vai no Rio, vê aquele espetáculo e começa a trazer para cá. Tanto que, quem tinha essas roupas enfeitadas com esse material que nem tem por aqui, era os reis. Só depois que os demais cavaleiros passaram a ter roupa desse jeito. E mesmo assim você pode fazer uma comparação com a estética da roupa de antigamente com a de agora. Por exemplo, vai no Museu das Cavalhadas e vê, como que era as roupas de cada época, pode ser por década; tem material lá, fotos de 1960, 1970, 1980 e aí vai. Mas se você ver, hoje é muito mais ornamentado. Mas ornamentado por quê? Isso você pode se perguntar. Por exemplo, imagina de Lunildes (artesã local que trabalha com representações da Festa) borda uma capinha de cavaleirinho como as de antigamente... Ela vai vender aquilo nunca! São alterações na estética que acontecem e tem algum referencial ou não. Mas acontecem (CURADO, 2016).

Elementos outros também servem para influenciar ou inspirar a estética cavaleiresca de Pirenópolis; como mostra o documentário de 1988, a indumentária do Rei Mouro era composta de um capacete com chifres. Em relato concedido por Lôbo (2016 B), a mesma salienta que, o discurso proferido pelo Rei Mouro e por sua esposa acerca de tal capacete era o de que o mesmo fora inspirado no filme *Conan, o Bárbaro* de 1982 e dirigido por John Milius. As inspirações para construir a roupa do Rei Mouro fazem alusão também às óperas wagnerianas, justificando ainda o motivo dos chifres no capacete do Rei Mouro. Entretanto, há informações divergentes com relação a tal capacete.

Figura 18 – Rei Mouro e seu capacete



Fonte: Fonte: VIDEOFOCUS, 1988 [01:49:17].

Na reta final do longo documentário o jogo das argolinhas rouba a cena. É pontual informar que, naquela época, tal jogo possuía duas possibilidades em que se testavam as habilidades dos cavaleiros; eles poderiam conseguir de fato traspassar a argolinha, ou jogar a lança por cima do arco e conseguir pegá-la novamente do outro lado do arco. Tal proeza era tão difícil quanto traspassar a argolinha e, como de costume, o cavaleiro que o fizesse tinha direito a um prêmio. Tal prática de se jogar a lança por cima do arco não é mais executada atualmente; pelo o que foi entendido, o risco de a lança ser mal projetada e acabar acertando as costas do cavaleiro contribuíram para a extinção de tal tentativa.

Enfim, a cobertura acerca das Cavalhadas acaba ao som da composição “Cavallhada acabou...”, quando cavaleiros mouros e cristãos circulam no campo acenando para a multidão. Em seguida, seguindo o ritual, se encontram todos na frente da Igreja do Senhor do Bonfim para agradecer e, por fim fazem uma salva com suas pistolas carregadas com balas de festim. Tal representação pode ser entendida também enquanto signo de valentia, cujos cavaleiros esboçam com muito afinco. Ainda acerca das armas utilizadas na encenação é salutar apontar que, apesar desse auto equestre ser uma representação das batalhas travadas no *mundo velho* durante a Idade Média, a introdução da arma de fogo enquanto elemento estético faz-se enquanto invenção da tradição pela estética, uma vez que em tal era onde travou-se a verdadeira batalha entre Mouros e Cristãos não havia arma de fogo.

Tal produção de 1988 pode ser entendida sob a ótica do documento histórico em forma de vídeo devido o fato do mesmo informar ricamente acerca de tais peculiaridades que existiram, não existem mais ou se perpetuam. Nota-se também na força em que a ruralidade e o universo masculino da Festa é retratado, conduzindo a análise para perceber o quanto tal manifestação poder-se-ia ser estritamente conservadora e, em alguns aspectos, machista.

Por fim, o encerramento da mídia se dá quando mostra o jantar de encerramento oferecido pelo Imperador após terça feira de Cavalhadas. Tal jantar reúne cavaleiros, pastorinhas, banda de música e comunidade que contribuíra para a organização e realização da Festa; é um jantar de agradecimento que encerra as responsabilidades do Festeiro para com a Festa. A última cena do vídeo é o enquadramento do Imperador cercado pelos cavaleiros e cantando alegremente:

Esta Festa não se acaba,
Essa Festa não tem fim.
Essa Festa não se acaba,
Essa Festa não tem fim.
Mas se essa Festa se acabar?
Mas se essa Festa se acabar?
Ai meu Deus,
Ai meu Deus,
Ai meu Deus
O que será de mim (VIDEOFOCUS, 1988 [1:56:00]).

Assim, no feriado de *Corpus Christi* o Imperador do ano vindouro já espera a comunidade com um banquete e, por mais um ano, a Festa começa outra vez. Tal produção, ao se considerar as recomendações de Bernardet (2003) nos mostra o quão próximo um olhar interno pode chegar ao retratar uma dada realidade. De fato, todas as mídias nesta pesquisa analisadas, possuem um grau de representatividade de acordo com suas finalidades. Com a produção do Globo Rural, além de ser voltada para um programa essencialmente e tradicionalmente ruralista, tinha por finalidade informar a Festa como uma prática cultural provinciana e que reúne uma comunidade inteira em torno dela.

O vídeo do Iphan, conseguem também uma significativa representatividade devido o fato da metodologia específica utilizada, a qual visa, utilizando-se da participação e auxílio de nativos, retratar a Festa enquanto um bem patrimonial local que passa a ser nacional devido o grau de afinidade da população para com o bem em questão que, de certa forma, configura-se enquanto parte da Identidade local. A finalidade do mesmo, apesar de ser específica para compor o Dossiê de registro enquanto Patrimônio Imaterial Cultural, reza uma cronologia lógica, pontual e concisa propícia a ser considerada fonte histórica.

A produção audiovisual da Festa de 1988, assume um caráter de registro histórico e pessoal acerca da Festa. Tal produção conta com uma autenticidade única por retratar momentos de uma Festa sob o ângulo daqueles que a vivenciam. Entretanto, na opinião de Lôbo (2016 B) não seria a melhor mídia para se mostrar a algum sujeito que não conheça a Festa. Segundo ela,

Pra quem não conhece a Festa ver um documentário desse... Esse não foi um documentário feito para quem não conhece a Festa. Porque pra nós que conhecemos nós temos os cavaleiros que estão aí, e envolta dali está tudo acontecendo, tudo fervilhando, e nós sabemos o que está acontecendo (LÔBO, 2016 B).

Logo, tal produção seriam sim uma forte fonte de representação da Identidade local que fora a Festa em 1988, mas possui um valor representativo para quem é da cidade, sendo extremamente útil para contrastar como a mesma celebração se faz acontecer na atualidade. Desta forma, ao analisar as mídias sobre a Festa buscou-se então, entender como que a mesma pode contribuir para a constituição da memória, identidade e da tradição de uma comunidade.

3.2 CONTINUIDADES DA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NO DOCUMENTÁRIO DA MORRO ALTO TURISMO: 19 ANOS DEPOIS

Para explorar ainda os diferentes olhares sobre uma Festa mesma, selecionou-se mais um vídeo acerca de tal manifestação, a qual conta com filmagens feitas no ano de 2007, dezenove anos depois do vídeo da Festa do Sr. Geraldo do Espírito Santo Lopes, em 1988. Tal produção foi escolhida por se enquadrar no recorte metodológico maior que a pesquisa se embasa, Bernardet (2003), uma vez que a mídia aqui utilizada teve como autoria a empresa Morro Alto Turismo, empreendimento administrado por moradores locais. Assim, ao analisar tal produção, espera-se aprofundar ainda mais naquilo que os pirenopolinos entendem por Festa e, como é o caso do referido DVD, o que a população local quer mostrar ser a Festa.

Quando Bernardet (2003) justifica o motivo de sua recomendação para com a produção audiovisual, e que essa seja feita por pessoas envolvidas como objeto de filmagem, o referido autor cita o documentário *Dia Nublado* de Renato Tapajós. Segundo Bernardet, tal diretor possuía uma estética de abordar objetos com problemáticas sociais e que, em *Dias Nublado*,

assim como outros de seus filmes, aborda também esse problema num outro nível, já que foi produzido pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e assumido,

após intervenção, por uma associação cultural ligada aos sindicalistas em greve. Mas isso só introduz a questão dos meios de produção; que um sindicato operário se torne produtor de cinema e é importante, mas não resolve todos os problemas (BERNARDET, 2003, p. 218).

Deste modo, Bernardet reforça o posicionamento da comunidade objeto a ser filmada não mais como o objeto em si, e sim como elo de tradução e representação da mais próxima realidade estando por trás das câmeras; não trata-se de dar voz ao objeto e sim, dar autonomia de fala, legitimidade; não é a fala do repórter, é a fala do povo. Todavia, o citado autor pondera que, ser produtor do vídeo que o representa não resolveria a questão em si, e usa-se como próprio exemplo. Pois, segundo ele, cineastas de sua era encontraram-se presos entre o “‘modelo sociológico’ e um sistema de produção que não se modificava, devendo fazer aparecer o outro nesses limites. A rigor, o outro nunca toma a palavra, a qual só lhe pode ser emprestada” (BERNARDET, 2003, p. 218).

Partindo dessa perspectiva, ao analisar mais uma produção audiovisual acerca da Festa do Divino e esta sendo uma produção em que um morador local tenha desenvolvido, objetivava-se em encontrar a pluralidade do olhar local dentro de tal Festejo. De fato, a finalidade das produções influenciou largamente na forma como é pensado seu roteiro; exemplo disso é o fato do documentário agora analisado ser resultado de uma empresa de turismo, subentendendo que, a finalidade do mesmo seja, possivelmente, ilustrativa, didática e voltada para uma mercadologia.

Destarte, a mídia possui *menu* interativo que disponibiliza duas versões de documentário: uma compacta com 30 minutos de duração; e outra de 01h16min, sendo a última, edição estendida. Para análise, optou-se pela versão compactada e, tal produção pode ser encontrada para comercialização tanto na empresa Morro Alto Turismo, quanto na Secretaria Municipal de Cultura da Pirenópolis, onde atualmente funciona também o Museu do Divino Espírito Santo por um valor de R\$25,00. Menciona-se ainda que, a empresa responsável pela cidadina produção está vinculada à Mauro Cruz, fotógrafo e também músico da Banda de Música Phoênix.

É importante mencionar também acerca da origem do responsável pelas imagens obtidas para a produção desse documentário aqui analisado, assim como o contexto no qual ele se insere na comunidade e na Festa em si. Mauro Cruz é natural do Estado de São Paulo; no entanto, mudara-se para Pirenópolis há alguns anos, casando-se com uma pirenopolina, onde constitui família. A partir desse matrimônio, inicia-se sua vivência e contato com tal

celebração. Como já mencionado, tornou-se músico da Banda Phoenix, acompanhando assiduamente o cronograma dessa manifestação cultural local.

Quando escolhe-se sua produção midiática para análise, faz-se por se enquadrar nos princípios de Bernardet (2003), uma vez que o mesmo, apesar de não ser nativo da localidade, é casado com uma e mora no lugar. Adiciona-se ainda às justificativas para a utilização de tal mídia, o fato da mesma ser comercializada na Secretaria de Cultura local, induzindo o endossamento dessa produção enquanto um dos documentários oficiais que trabalham a representatividade da Festa.

Deste modo, quando se inicia o documentário, antes mesmo de se abrir o menu de escolha entre os dois tipos de documentário – o compacto e a edição completa, é exibido ao som da Banda de Couro, um aviso acerca da destinação de tal produção. Em citado aviso lê-se, “este vídeo foi desenvolvido para divulgação do folclore de Pirenópolis. Somente é autorizada a reprodução para fins de divulgação ou didático. Qualquer outra forma de reprodução ou cópia não é autorizada pelo autor”. Após tal nota, apresenta-se ainda o responsável pela realização sendo a equipe gestora do site: www.pirenopolis.tur.br; bem como o apoio, que no caso é a empresa Morro Alto Turismo; e por fim o nome do produtor: Mauro Cruz. Tais informações da nota introdutória do DVD se apresentam com a imagem da bandeira do Divino ao fundo e acompanhados da sonoridade da Banda de Coro.

A primeira cena do documentário, que segundo embalagem do próprio DVD é o mais recomendado para apresentações didáticas, é uma imagem estática da Igreja Matriz travestida com a paisagem da Festa, com bandeirolas e o mastro erguido ao seu lado. Tal recorte sugere uma referência ao espaço religioso bem como toda a sua representatividade para o lugar. Conclui-se também, que tal fotografia é utilizada para chamar atenção ao santo do momento – o Espírito Santo, uma vez que com o *zoom* feito pela edição coloca tal imagem em evidência. A particularidade da cena ressalta também o tom de solenidade da abertura, com o Hino do Divino ao fundo.

A mídia então informa o ano de produção das imagens, 2007, quando Benedito Consuelo da Veiga fora Imperador. O enquadramento da câmera, que mostra o interior da Matriz recém-reconstruído, reforça, mais uma vez a questão do sagrado na Festa. Tal cena mostra, de forma não tão nítida, um homem no púlpito, certamente dando informações acerca da celebração – a missa, como reza o ritual atualmente. O homem em questão é Raimundo José Miranda de Sousa, que fora Imperador nos anos de 2004 e 2010 (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 1 - 00:00:30]). Apesar do Sr. Raimundo desenvolver atividades regulares na Igreja, sua presença ali, faz-se também por laços familiares, uma vez que sua

esposa, Valdirene Amaral Miranda é sobrinha de Laurita Vitoriano da Veiga, casada com o Sr. Benedito, Imperador do citado ano.

Posteriormente à cena na Matriz é feito um corte em que se mostra, em seguida, pessoas beijando a Bandeira do Divino. O plano é extremamente pertinente ao relatar, mais uma vez, o grau de fervor que as pessoas possuem em relação ao santo; na fila, uma mulher com uma criança no colo faz o esforço para estar ali, diante do sagrado e, ela não é a única; filas se formam para cumprir tal ritual e crianças participam dela (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 1 - 00:00:40]).

Figura 19 – O beijo na Bandeira



Fonte: (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 1 - 00:00:43]).

Todavia, faz-se pertinente contextualizar a cena acerca que é retratada pelo recorte ilustrado na figura acima devido o fato da mesma possuir, pelo menos, três informações chaves: quando, onde e o quê a cena fora gravada. O ritual parece ser feito durante o momento da saída da Folia, uma vez que as Bandeiras tidas como *benzidas*, ora são as da Folia ou a do Mastro do Divino. Assim, conclui-se que o vídeo em questão não segue uma linearidade como o documentário do Iphan (2008), uma vez que sua abertura dá-se com a imagem da Matriz com o mastro erguido, ritual que dá-se no último dia da novena, já no auge festivo e, em seguida, mostra cenas das novenas e volta para a saída da Folia.

Identificando quando a cena fora feita, salienta-se, pois, acerca do quê. Apesar de se saber que trata-se da Folia, resta identificar qual das três eram. Diferentemente do documentário da Videofocus (1988) e do Globo Rural (1995), o contexto da mídia aqui analisada já contava com a folia do Padre, a qual é retratada na cena, tendo em vista que a

Folia tradicional não faz o seu *junta* na Igreja. O último detalhe, onde, remete-se ao espaço onde tal cerimônia acontece; os detalhes da estrutura do telhado, relatados na figura acima revelam que tal cerimônia acontecera ainda no antigo salão paroquial – já demolido, que era utilizado como igreja durante o período de reconstrução²⁴ da Matriz. Mas como a cena de abertura já mostra o interior da Matriz em si, conclui-se que, apesar de saber-se que a cena é da Folia, não se sabe o ano em que a mesma fora gravada, devido o fato de ter acontecido no Salão Paroquial e não na Matriz que fora entregue à comunidade em junho de 2007.

Em seguida, o *zoom* da imagem privilegia a padroeira da cidade, Nossa Senhora do Rosário com o altar da padroeira é revestido por bandeirinhas do Divino. A padroeira é uma, a Festa é outra. Tal acontecimento levanta o questionamento acerca do grau de importância e identificação que os pirenopolinos tem diante tal celebração, uma vez que a Festa do Divino em si possui dimensões muito maiores do que a festa de Nossa Senhora do Rosário, que acontece em outubro. Há ainda a comparação que alguns pirenopolinos fazem com relação à Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário que acontece dentro do cronograma da Festa do Divino cuja representatividade seria maior que a celebração ocorrente em outubro. A cena em questão mostra isso: um altar de um santo, mas tomado pela pomba branca e o Hino em que compõe a paisagem sonora local é o Hino do Divino.

Figura 20 – O Divino, a Senhora e o Altar



Fonte: MIRANDA, 2015.

24 No dia 5 de setembro de 2002, um incêndio destrói a Igreja Matriz. O fogo consumira todo o seu interior e o teto, que eram basicamente de ornamentados na madeira. As poucas paredes que restaram serviram de modelo para a reconstrução da mesma. Apesar de muitos utilizarem o termo restauro, entende-se aqui que, para se restaurar, deveria manter-se a essência do templo em si; o que não acontecera, já que ele não é o mesmo de antes de 2002.

Atualmente, o quadro interpretativo vai além da cena presente na mídia. A figura 19 em questão, tirada na cerimônia da Missa do Divino ilustra de forma clara o quão imponente o Divino é dentro de Pirenópolis. O altar e a paróquia são, de fato, dedicados a Nossa Senhora do Rosário. Todavia, acima dela está o Divino Espírito Santo.

O plano seguinte do documentário apresenta títulos explicativos acerca do que será mostrado. O primeiro deles é *O Cortejo Imperial*, que aparece no centro da tela com um estandarte vermelho e a pomba branca ao centro configurando-se de cenário. A sonoridade ao fundo é uma marcha executada pela Banda Phoênix, presente em significativa parte dos enredos festivos, principalmente os solenes (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 1 - 00:01:29]). Esse bloco também dá início em outra característica do documentário – a narrativa que surge via voz *off* contando didaticamente informações acerca da Festa; o narrador em questão é o próprio Mauro Cruz.

O texto narrado pelo locutor é uma fala religiosa acerca das origens da Festa que, segundo ele, representa a vinda do Espírito Santo sobre os apóstolos – uma releitura do acontecimento narrado pela Bíblia. A cena que ilustra tal narração é a do cortejo saindo da casa do Imperador coroado ruma à Igreja. Dentro de um quadro, que separa a família *imperial* da multidão encontram-se o Imperador, sua esposa e seu sogro – Sebastião Profeta do Amara que na época estava em seus noventa anos de idade. Seu Sebastião era um dos últimos que detinha conhecimento acerca da manifestação dos Tapuios que já comporá o quadro efetivo da Festa.

Atrás do quadro, acompanhando o cortejo segue Dr. Wilno Luiz Pompeu de Pina, Imperador da Festa de 1991 e genro do Sr. Benedito. Juntamente com ele, segue seu filho Alexandre que fora maestro da Banda Phoênix por décadas. Tal cena leva a sugerir o emaranhado de famílias que é a Festa do Divino de Pirenópolis que, em certos aspectos auxiliam e facilitam a execução de tal manifestação (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 1 - 00:02:00]). Adiante, a narrativa e a cena passam do cortejo para a confecção das Verônicas, que segundo voz *off*, iniciam-se após a Semana Santa. Até então, em 2007 foi o ano em que mais se fez tal doce, somando um total de 20 mil Verônicas que foram distribuídas à comunidade. O plano não se delonga nas Verônicas e volta para o cortejo quando o locutor remonta a historicidade da Festa.

Em seguida, o plano faz um corte que remonta o período anterior ao auge festivo; período este que é retratado com uma senhora bordando a capa de um cavaleiro – Dona Abadia (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 1 - 00:03:20]). O ofício de bordadeira

não é desempenhado apenas por ela, conforme fora salientado acerca da reportagem do Globo Rural, outras mulheres desempenham tal atividade. O especial desta cena em questão é que, Dona Abadia é mãe de Aparecida, que apesar de não aparecer no documentário do Morro Alto Turismo (2007), aparece também bordando a indumentária de um cavaleiro no documentário de Ivaci Matias (1995), demonstrando assim, um saber transmitido via agulhas e lantejoulas de mãe para filha.

Do *close* que se delonga no símbolo cristão cuidadosamente bordado em tal capa, um corte é feito para viajar do preparo das roupas dos cavaleiros até o espetáculo em sim, no Cavalcadouro. Entretanto, a imagem mescla entre a sonoridade da Banda Phoênix, cenas dos cavaleiros e o fazer das armaduras dos cavalos, ofício também registrado como saber no Dossiê do Iphan. Mauro Cruz aparentemente parece privilegiar o preparo da Festa; e assim o volta a fazer quando capta o momento em que são feitas as flores de papel que enfeitam ora mascarados, ora bandeiras.

Figura 21 – O fazer na Festa: flores de papel



Fonte: MIRANDA, 2012; MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 1 - 00:04:04].

A arte de fazer a flor é ligada posteriormente à imagem de um mascarado caracterizado com chifres de boi, largamente encontrado na cidade; este ainda aparece com os chifres todo ornamentado dessas flores de papel. A flor ainda enquanto símbolo não é utilizada apenas como adorno para a fantasia, mas é costume o mascarado se desfazer de algumas delas para presentear pessoas. Logo, receber uma flor de um mascarado é uma forma de elogio, uma declaração anônima. A flor ainda é símbolo utilizado desde a era medieval nos

brasões familiares. Numa batalha, representaria ambos o sentido lírico e o belo; exemplo disso é a carreira de troca das flores entre os cavaleiros após a conversão dos Mouros.

Ademais, após a cena do mascarado, abre-se o plano acerca do cortejo do Divino na abertura oficial das Cavalhadas. São ilustrados também os cavaleiros, as Pastorinhas, Contra Dança e outros folguedos de forma rápida, com a voz solene do narrador que toma tom de fechamento de um capítulo, e de fato o faz com a cena do *junta* da Folia Tradicional (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 1 - 00:04:35]).

Devido o formato em que a mídia fora configurada, em capítulos, não é possível referenciar os momentos de forma contínua, como fora os casos das mídias anteriormente analisadas. Deste modo, sempre referir-se-á aos capítulos de que se tratam a análise. Logo, com o encerramento desse primeiro capítulo, inicia-se um novo bloco intitulado *A Folia do Divino Espírito Santo*, ao som de uma oração invocatória: “vinde Espírito Santo! Enchei os corações de vosso fieis e acendei neles o fogo de vosso. Enviai o vosso espírito e tudo será criado e renovareis a face da Terra” (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 2 - 00:00:01]).

O bloco dedicado à Folia retrata de forma sistemática seus rituais tanto no perímetro urbano quanto no rural. O olhar do produtor está treinado para captar as peculiaridades do momento; deste modo, percebe-se seu foco nos trechos que enfatizam a religiosidade, seja nas rezas, no sinal da cruz, na cantoria. Nota-se ainda que, apesar da fama da Folia Tradicional estar significativamente vinculada a atos ditos profanos como a bebedeira e a dança que se posterga madrugada adentro, retrata-se com mais afinco as partes coniventes à ritualística dita *sagrada*, mesmo que, a cena em questão se passe na Fazenda Seringueira, que atrai o maior número de pessoas com relação aos demais pousos (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 2 - 00:01:00]).

A voz *off* ainda reforça tal religiosidade ao narrar acerca de como os pousos são oferecidos e qual seria o sentido espiritual de participar do mesmo. Após a cena em que os foliões montados a cavalo executam o “S”, o plano retrata o fervor da família que está oferecendo o pouso e, assim, recebem as bandeiras que são carregadas até o altar, onde se reúnem os músicos, os alferes, a família e demais foliões para cantarem o altar. A presença de crianças nesse ritual também chama a atenção, assim como a mescla entre fervores e santos de devoção dos donos da casa; no altar dedicado ao Divino Espírito Santo, por exemplo, é comum encontrar outros santos, que no vídeo em questão tratava-se de Nossa Senhora Aparecida e um quadro do Imaculado Coração de Maria e o Sagrado Coração de Jesus.

Figura 22 – O altar sem letra



Fonte: (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 2 - 00:02:20]).

Nota-se ainda que a espontaneidade do momento demonstra o capricho dos moradores em montar algo bem significativo para receber a bandeira. O altar sempre nas cores vermelha e branco conta ainda com um manto cuja oração citada acima está presente. O cuidado, apesar de tudo deixa ainda faltar uma letra na oração, algo que certamente passou despercebido tanto para os foliões presentes no momento quanto para o produtor que registrara a cena.

Ademais, o vídeo descreve ainda acerca da quantidade de comida produzida para o acontecimento em questão. Fazendo uma intertextualidade com o documentário do Globo Rural (1995), nota-se que a quantidade de comida aumenta, assim como o número de pessoas também. Esse plano é a porta introdutória dos rituais profanos encontrados na Folia, quando começa-se a retratar a tradicional dança do *xá*, o louvor à cachaça; esse é o primeiro momento em que no vídeo aparece uma indicação do lado não *sério* da Festa. Percebe-se também, no momento da dança do *xá* a presença da mulher no ritual, algo que para os tradicionalistas não seria algo bem visto (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 2 - 00:03:02]).

Identifica-se que o olhar dessa mídia diante a Festa prioriza as tradições que estão relacionadas à uma ruralidade e o lado religioso da mesma. Tal conclusão é obtida a partir do fato de o corte feito pelo produtor excluir de forma precisa todos os acontecimentos pós rituais sagrados da Folia, isto é, o forró, as músicas oriundas do som mecânico, o consumo de bebida alcóolica em si. Tal montagem acerca dessa celebração induz que assiste esse produção à acreditar que a Festa é *comportada*, o que de fato não é. A voz do narrador ainda pondera sobre a catira, que recebe um plano especial para reforçar a tradição rural do festejo.

O corte que ignora as profanidades segue representado o acampamento dos Foliões, que dispõem de barracas e carros de apoio. Em seguida, a comida entra em cena mais uma vez. Como de costume, fartura à mesa. Existe um entendimento acerca dessas comidas de Festa que parte do princípio de que “comida de folia, se não sobrar, *farta*”.

Figura 21 – Fartura à mesa



Fonte: MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 2 - 00:04:46].

Apesar da forma como o documentário molda tal cena induzindo à acreditar que o fato ocorrera pela manhã, é preciso ponderar que, tal deposição de mesa com comidas, tais como salada, feijão tropeiro, caldão de mandioca e macarronada são oferecidos no jantar quando os foliões chegam na fazenda onde o pouso é ofertado. Como representa a figura acima, nota-se a quantidade de comida que é disponibilizada tanto para os foliões quanto para os demais convidados. Pela manhã, mais comida é oferecida, esta servida após a alvorada. No entanto, oferece-se quitandas, bolos, chás, cafés e biscoitos, sempre com muita abundância. Assim, após dividirem a mesa, foliões e convidados agradecem a boa janta/bom café cantando ao redor da mesa. É crucial que o agradecimento seja feito com o restante da comida ainda em cima da mesa.

Acerca de particularidades outras perceptíveis a partir desse documentário, citar-se-á o fato da uniformização dos foliões; de fato, a prática de se usar uniforme não é retratada nas mídias de 1988 e 1995, entretanto, no final da década de 1990 tal atividade se intensifica diante da interferência do apoio político e empresarial. Assim, tornou-se acontecimento comum os uniformes dos foliões mudarem todo ano e contemplar alguma(s) empresa(s) que patrocine o enredo, sendo comum também, as logos do poder público estadual e municipal comporem tal mosaico de *apoio* às Folias.

Contudo, sabe-se que as folias tradicionais possuem grande visibilidade, principalmente em sua chegada na cidade, quando era comum o governador do Estado de Goiás vir à frente entre as duas bandeiras do Divino. Logo, o patrocínio ou o vínculo de imagem estabelecido juntamente com a folia é extremamente frutífero quando se trata de visibilidade. No entanto, nos últimos anos não tem sido propício para a vinda do governador diante do atual cenário econômico e político atual e, como o esperado, o Governador não mais comparece à chegada da Folia, restringindo-se apenas às aparições ora na missa solene do Domingo do Divino, ora no Cavaliódromo.

Ainda sobre a folia, o locutor descreve sobre a dança do *xá* que é, segundo ele é tradicional; todavia, não menciona para quem se dança o chá nem o porquê. Consequentemente, o plano retrata os foliões se reunindo para voltar para a cidade, quando cantam: “O Divino em vai-se embora”. Em tom solene, a voz *off* ainda comenta sobre a chegada dos foliões na cidade. Segundo ela, trata-se de um momento esperado pela comunidade local; adiciona ainda que, cavaleiros que normalmente não percorreram os pousos da folia se juntam aos foliões, aumentando assim, o número de pessoas a cavalo na chegada da Folia que vai primeiro na Igreja do Senhor do Bonfim e depois na casa do Imperador, onde são entregues as doações arrecadas durante os pousos.

Para encerrar o capítulo acerca das folias, o vídeo usa como cenário as bandeiras nas mãos do Imperador e da Imperatriz sob a narrativa da última cantoria. As bandeiras então passam de mãos em mãos dentre os membros da família do Imperador, num ato de pedido de bênçãos, reforçando a ideia de fervor e religiosidade acerca da Festa. É salutar ponderar acerca do olhar na Festa, uma vez que a produção não menciona demais folias existentes; apesar de usar um pequeno trecho da Folia do Padre, o documentário se quer faz menção sobre ela e tampouco faz acerca da Folia da Rua, induzindo à uma conclusão direcionada para aquilo que o produtor pensa ser tradicional.

Finalizado o capítulo da Folia Tradicional, a produção preocupa-se em retratar o tradicional auto natalino As Pastorinhas. Diferentemente dos subtítulos anteriores, que tinham como pano de fundo a cor vermelho, a chamada para as Pastorinhas acontece em azul. Então, o narrador profere uma fala acerca de tal folguedo. Nas palavras de Mauro Cruz,

As pastorinhas é uma peça teatral toda cantada, uma espécie de opereta. Apesar de ser encenada durante os festejos do Divino Espírito Santo, as Pastorinhas é um auto natalino. Trata-se da história de um grupo de moças pastoras que ao saberem do nascimento do menino Jesus partem para o local da manjedoura. As jovens pastoras são auxiliadas pelo divertido Simão, o velho e Beijamim, o pastorzinho. Fazem parte do elenco também, o Arcanjo Gabriel (sempre encenado por uma garota); o Capeta,

Lusbel e a Cigana que é convertida ao cristianismo (MORRO ALTO TURISMO, 2007 [Capítulo 3 - 00:00:10]).

Figura 24 – Pastoras em 2007



Fonte: (MORRO ALTO TURISMO, 2007, [Capítulo 3 - 00:00:40]).

O narrador ainda informa acerca de como tal teatralização fora introduzida no cronograma festivo de Pirenópolis. Segundo ele, a peça fora trazida do nordeste em 1922, onde é comum encontrar tal interpretação. É informado também acerca da importância de ser pastora para as meninas da cidade, que interagem de forma consistente com a plateia sempre lotada com seus familiares. Nota-se ainda na figura acima, o grau de participação das meninas, sendo comum transposição da cultura muito além de algo religioso, uma vez que existe participantes de outra religião no enredo, como é o caso da menina Talita, pastora do cordão vermelho que é evangélica.

Diferentemente das Pastorinhas trazidas do Nordeste, em Pirenópolis foram introduzidos elementos, como os símbolos Fé, Esperança e Caridade, interpretados por meninas da cidade com habilidades vocais para executarem solos. O capítulo sobre as Pastorinhas encerra em cantoria para então, descrever em cenas o levantamento do mastro e a queima de fogos. Tais divisões, além de auxiliar de forma didática o conteúdo do documentário, servem ainda para identificar aquilo que o produtor entende como merecedor de explanação.

Deste modo, ao narrar acerca do Sábado do Divino, o mesmo prioriza o a sonoridade da Banda Phoênix assim como o repique de sinos. Segundo a descrição, o levantamento do mastro é o início do auge festivo, iniciado após a missa do último dia da novena. Diferentemente da reportagem do Globo Rural de 1995, que exagera acerca de um mastro de mais de 50 metros, Mauro Cruz tomou o cuidado de medir o que seria erguido em 2007,

possuindo precisos 20 metros e 60 centímetros. Talvez, a informação proferida por Ivaci Matias em 1995 tenha sido fruto de algum dos foliões que contara para o jornalista qual era o suposto tamanho, e ele, enquanto produtor e repórter, não teve a malícia em verificar, nem tampouco percebera a falsa notícia. Logo, projetasse o questionamento de que a informação em si tenha sido uma brincadeira em detrimento do repórter não ser do lugar.

A voz solene atenta ainda para a expectativa e o perigo de se erguer um mastro de tal tamanho, uma vez que existe a possibilidade dele se desequilibrar e cair sobre a multidão (MORRO ALTO TURISMO, 2007, [Capítulo 4 - 00:00:20]). Posteriormente à solenidade do mastro, este que representa a ligação entre o Céu e a Terra, inicia-se um show pirotécnico que dura, segundo o narrador, 20 minutos. O plano que de se delonga por alguns segundo nesse queima é ilustrado até terminar o capítulo, para então narrar acerca das Cavalhadas.

O capítulo cinco, sobre as Cavalhadas inicia-se com a abertura do campo ao som da Banda Phoênix e Pompeu ordenando as posições das bandeiras que entram no Cavalcódromo. Segundo Mauro Cruz, tal manifestação ser-se-ia amplamente notória devido sua beleza, grau de detalhamento e participação popular. Ele ainda faz breve apresentação dos demais folguedos que adentram o campo durante a apresentação para, só então descrever sobre os mascarados (MORRO ALTO TURISMO, 2007, [Capítulo 5 - 00:01:50]). A partir de então, o documentário dedica-se à encenação das Cavalhadas. Segundo o narrador,

a Cavalhada é um grande teatro ao ar livre, musicado e coreografado e conta a história de uma batalha entre Mouros, de religião islâmica e naturais da Mauritània contra Cristãos portugueses e espanhóis da Península Ibérica durante a Idade Média na Europa (MORRO ALTO TURISMO, 2007, [Capítulo 5 - 00:02:01]).

Nessa ilustração das Cavalhadas é possível perceber o grau de poluição visual dentro do Cavalcódromo em detrimento das faixas de manifestação de apoio político, ora de vereadores, ora do prefeito, ora do governador. O cavalcódromo em si equivale à um grande panteão onde não apenas os cavaleiros encenam. Ali, mascarados travestidos de boi, onça, gente e índio compõe a parte irreverente da Festa. Qualquer um pode ser mascarado, contanto que obedeça as regras estabelecidas desde 2011 pelo poder judiciário. Até mesmo turistas. Todavia, os esperados para compor a cena do momento, são os Cavaleiros.

A paisagem do Cavalcódromo então é composta não apenas pela sua estrutura, e sim pelas personagens e também as sonoridades, responsabilidade da Banda Phoênix que musicaliza tudo ao vivo. Assim, em meio à teatralização, o narrador finalmente encerra o bloco acerca das Cavalhadas saindo do tom de solenidade e proferindo a frase: “Cavalhada

acabou... Só no ano que vem” (MORRO ALTO TURISMO, 2007, [Capítulo 5 - 00:09:00]). O bloco das Cavalhadas é, então, o último do documentário de 30 minutos – a versão compacta. Nota-se que a produção atropela enredos como o Reinado e Juizado, Banda de Couro e as Cavalhadinhas mirins que, apesar de serem reconhecidas enquanto patrimônio imaterial cultural apenas em 2010, já aconteciam anteriormente ao registro.

Deste modo, nota-se a partir da configuração da mídia em cinco capítulos que o intuito da mesma era o de instruir sobre os principais enredos existentes na Festa do Divino e que, possivelmente poderia despertar o interesse turístico, desenvolvendo assim, um novo nicho econômico. Logo, não é intenção mostrar todas as personagens existentes e, verifica-se também que não seria possível, uma vez que todo o aparato midiático fora recolhido por apenas uma pessoa: Mauro Cruz. Ilustrativamente, a produção do Iphan consegue mostrar de forma mais efetiva a dimensão que a Festa possui. Nada obstante, tal trabalho só fora possível devido a composição de uma equipe com maior disponibilidade de recurso humano.

Destarte, conclui-se que a produção da empresa Morro Alto Turismo contribui para a formação do acervo sobre a Festa do Divino, bem como pode ser utilizada como mídia propagadora da Festa para fora da localidade onde a mesma acontece. Existe ainda a possibilidade de tal documentação ter contribuído para um pequeno fluxo de visitantes durante o auge festivo, que constitui-se no Sábado e Domingo do Divino. A partir de pesquisas desenvolvidas por dois Grupos de Pesquisas Interdisciplinares em Gastronomia e Turismo em Pirenópolis, vinculados à Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Pirenópolis, foi possível identificar tal fluxo de visitantes durante a Festa. No entanto, tal desdobramento requer maior tempo de análise, bem como mais dados quantitativos para uma melhor interpretação desse fenômeno.

Assim, ao ter analisado quatro produções midiáticas de origens, produções e olhares distintos, pondera-se que, independentemente de quando e como tal mídia fora desenvolvida, cada uma delas possui inestimável valor documental por conter detalhes que, somente tal produção fora capaz de perceber por caracterizar-se como o olhar do produtor sobre uma Festa mesma. De fato, as finalidades interferem na criação de um roteiro e o cumprimento de uma linearidade ou não. Contudo, é perceptível o grau de representação que tais documentos produzidos com participação ou por moradores locais transmitem acerca da Festa, contribuindo assim, para o processo de perpetuar de uma tradição e para a reafirmação da mesma via audiovisual.

3.3 AUTORRETRATOS E A RESSIGNIFICAÇÃO DA TRADIÇÃO PELAS REDES SOCIAIS

Feito então o rastreamento da origem da Festa a partir de um grande aporte teórico-histórico no capítulo um e, posteriormente, uma exploração das mídias que se estenderam no segundo e terceiro capítulo, resta, pois, finalizar a pesquisa refletindo acerca da relevância da mesma para a contemporaneidade. O que uma manifestação que apresenta Reminiscências Medievais e Medievalidades pode então representar para a atualidade? Como tal Festa faz-se presente no tempo/espaço e na memória da comunidade local? O que o audiovisual tem a ver com esses dois questionamentos anteriores?

Almeja-se, mesmo que pretensiosamente, responder à tais problemáticas abordando de forma sistemática e linear, primeiramente aspectos pertinentes da mídia, assim como os conceitos de tradição e identidade percebidos a partir das mídias e dos auto-retratos feitos por moradores locais na Festa. Entretanto, é salutar ponderar que a presente pesquisa não propõe teses, e sim, hipóteses que podem desencadear em novas análises de uma celebração que muito fora estudada e, mesmo assim, ainda possui muito a explorar.

Deste modo, quando coloca-se as mídias contempladas pela pesquisa, salienta-se, mais uma vez acerca das particularidades que foram envolvidas no processo de produção das mesmas, bem como os agentes partícipes de cada olhar. Logo, ao que tange o audiovisual, seja ele nos desdobramentos do documentário ou ainda sobre cinema, mesmo apresenta

dois aspectos: uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: é a análise de filmes ou a crítica no sentido pleno do termo, tal como é, utilizado em artes plásticas ou musicologia (AUMONT; BERGALA; MARIE & VERNET, 2013, p. 10).

Assim, apesar da pesquisa não se delongar sobre a estética de como cada mídia fora produzida e quais técnicas e mecanismos do cinema foram empregados nelas, dedica-se de forma mais generosa sobre as particularidades das informações transmitidas pelas mesmas. De fato, tanto a forma de abordagem quanto o tempo de duração de cada fonte audiovisual possuem aspectos plurais, sendo que cada uma delas poder-se-iam, ainda que pretensiosamente, enquadrar-se em categorias diferenciadas. Deste modo, classificam-se a reportagem do Globo Rural (1995) enquanto reportagem jornalística; a produção do Iphan (2008) enquanto vídeo didático; o material da Videofocus (1988) como documento histórico

e, por último, o documentário da Morro Alto Turismo categorizado enquanto mídia turisticamente ilustrativa.

Finalidades distintas, porem, todas elas possuíam além de informações valiosas, técnicas que valorizam ou não o conteúdo abordado, ou seja, os cortes e montagens das imagens. Para Eisenstein (2002) não apenas o conteúdo captado teria uma grande representatividade, mas a forma como o mesmo é trabalhado diante os cortes e montagens. Segundo o autor, a força da montagem está

no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com a “força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativa (grifo do autor – EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Nessa perspectiva, mais do que apenas captar aquilo que o produtor deseja, existe também o cuidado de mostrar o que o expectador deseja ver. Tal mapeamento das vontades dos expectadores foram elementos fundamentais, por exemplo, na mídia do Iphan, que for analisada e julgada por partícipes da Festa resultando, posteriormente, na aceitação da mesma enquanto representante midiática da identidade cultural local. Quando ainda se correlacionam Bernardet (2003) e Eisenstein (2002), entende-se ainda que, algumas produções podem alcançar o maior grau de interação quando leva-se em conta o morador local, não apenas como sujeito, mas o produtor do discurso que, supostamente, o representa.

Logo, segundo Eisenstein (2002), a partir do momento em que se executam os cortes ou as montagens, a compreensão da essência do geral se faz também a partir de seus fragmentos que compõem o todo, que neste caso, trata-se da produção audiovisual. Para referido pesquisador,

a justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (grifo do autor – EISENSTEIN, 2002, p. 18).

Atentar-se-á ainda com relação aos valores de quem assiste tal produção que, independentemente do direcionamento dado pelo autor, projeta na mídia aquilo que para eles possui significância e representatividade, isto é,

na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social –, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

No entanto, é preciso diversificar sobre os pontos de vista quando o autor explana sobre o sentido e o tema do autor, pois, para que a obra alcance o sucesso necessário, ser-se-ia preciso que o tema e o sentido do produtor não fossem exclusivamente dele, mas sim, da comunidade para qual se trabalha. Daí a importância da participação de um determinado grupo na produção audiovisual de suas identidades, pois o sentido e o tema de produção seriam equivalentes fazendo com que a imagem de uma cena, seja a partir de uma sequência ou de uma criação completa exista não somente como algo fixo e já moldurado, e sim desvelado diante dos sentidos do espectador (EISENSTEIN, 2002).

Assim a produção midiática tornar-se-ia uma obra de arte, esta que passa a ser entendida de forma dinâmica a partir de um processo de organização das imagens captadas respeitando o sentimento do espectador na medida em que organiza-se as informações na mente do mesmo (EISENSTEIN, 2002). Contudo, entende-se que para possuir a sensibilidade de organizar um conjunto de imagens que carregam uma vasta informação cultural local é preciso, ulteriormente, conhecer como tal objeto se dá no espaço e como o mesmo perpassa a memória coletiva configurando-se, posteriormente em identidade cultural.

Deste modo, poder-se-ia propor, mesmo que pretensiosamente que, a identidade cultural de uma dada comunidade estaria diretamente ligada a aspectos fundantes aqui elencados como: o sentimento de pertencimento a partir da memória coletiva; as espacialidades - e isso inclui o não-lugar como palco da materialização da memória; e por último, a tradição, onde, a partir da união desses três elementos que se interrelacionam, surgiria então, a identidade. Entretanto, é salutar expor que essa não seria a única forma de existência da identidade nem tampouco os elementos fundantes da mesma possuiriam uma relação de dependência para que existam de forma separa um dos outros. Mas aqui entende-se que a construção sólida da identidade local se dá tal qual, devido essa amálgama que sustenta o conceito em si. Assim, é passível que haja a existência do sentimento de pertencimento, isto é, a memória coletiva sem o espaço, bem como o contrário.

No entanto, pensar a identidade cultural antes do tripé que a sustenta é pensar algo extremamente relacional, marcado por sistemas simbólicos que a representa. Kathryn Woodward corrobora que a identidade, em geral, marca o encontro de nosso passado com as “relações sociais, culturais econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação” (2007, p. 19-20). Assim sendo, estar-se-ia intrínseco à identidade um complexo emaranhado de significados que atribuímos através de símbolos e signos na tentativa de trazer para o plano existencial, aquilo que está no plano metafísico.

Mas o que seria a identidade? Canclini ainda salienta sobre o conceito, explicando que,

ter uma *identidade* seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma *entidade* em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos (2003, p.190).

Desta forma, entende-se acerca da necessidade das espacialidades para a exteriorização da identidade. Stuart Hall acrescenta ainda que estaria amalgamando à identidade o sentimento de pertencimento ou, ainda o não pertencimento que geraria a estranheza, isto é – a diferença. O autor ainda pontua que a perda da dessa identidade ser-se-ia, em suas palavras: a “perda do sentido de si” (2003, p. 9) e que só é possível estabelecer uma suposta identidade quando se tem o conhecimento do diferente, pois, apenas quando se sabe diferenciar, por exemplo, a cultura de um dado grupo com a de demais comunidades é que se instiga o sentimento de preservação daquilo que lhe é familiar, logo a identidade.

Ainda embasado em Stuart Hall (2003) é preciso salientar que no ato de diferenciar o que te identifica com o que assim não o faz, estar-se-ia construindo não apenas identidades, mas identidades – plural, podendo um grupo social apresentar um mosaico daquilo que eles se identificam e dentro desse mosaico, demonstrar mais afinidade com uma determinada característica e, não outra. Logo, ao tomar a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis como parte do objeto de análise, foi possível verificar tal peculiaridade a partir das mídias que colocavam determinados folguedos em maior evidência do que outros, sugerindo assim, que a maior recorrência induziria àquilo que teria mais representatividade para o grupo; logo, aquilo que os identificaria.

Destarte, tal identificação para com a Festa funda-se na variável metafísica do sentimento de pertencimento formulado a partir da memória coletiva. De forma sucinta,

ambos estão correlacionados, não sendo passível de existência um na ausência do outro, como se fossem engrenagens cíclicas que fortificam reciprocamente tanto de um quanto de outro. Desta forma, para que haja a existência do sentimento de pertencimento que constitui a identidade é preciso, simultaneamente, que dado grupo social tenha na memória a clareza daquilo que se pertence; e para que se tenha a memória coletiva, é preciso que esse mesmo grupo se veja ligado a tal objeto, manifestação religiosa, costume e afins.

Sob essa perspectiva, Halbwachs (2004) explica sobre os mecanismos da memória coletiva, afirmando que ela se estende além de tudo, sobre a espacialidade. O autor exara que a materialidade que nos cerca, isto é, o lugar, é dotado de uma realidade duradoura e que nos proporciona aquilo que se lembra enquanto comunidade, pois

é sobre o espaço, nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (2004, p. 150)

Todavia, ao se alçar sobre partes do enredo cultural na Festa do Divino de Pirenópolis, é possível observar que não apenas a espacialidade desempenha tal papel com relação à memória coletiva, sendo possível também que os não-lugares (AUGÉ, 1992) desempenhem igual papel na continuidade do bem cultural local. Lôbo (2006) embasada em Edward Relph (1980) discorre acerca das espacialidades das festas de pretos – o Reinado de Nossa Senhora do Rosário e o Juizado de São Benedito que, em outrora existiram em Pirenópolis em grande evidência e com lugar fixo. Entretanto, essas festividades organizadas por Irmandades e Confrarias de pretos livres em suas igrejas, apesar da perda do espaço físico e de parte de suas comemorações, é possível apontar que as mesmas práticas perpetuam-se na atualidade devido a memória coletiva em torno da celebração.

Lôbo (2006) ainda exemplifica que, apesar da demolição do espaço – a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, na década de 1940, onde tais celebrações ocorriam, elas se fazem existir no tempo presente no cronograma oficial da Festa do Divino, reafirmando assim, que a identidade permeia os não-lugares e que, mesmo tratando-se da ausência do espaço físico as manifestações oriundas do sentimento de pertencimento desencadeados pela memória coletiva perpetuam e reafirmam a tradição local.

Ainda acerca dessa reafirmação da tradição via identidade, Ferreira disserta que

a ligação entre o indivíduo e comunidade com seu lugar, através do tempo, faz com que as modificações sofridas no lugar sejam incorporadas e reforçadas proporcionando o surgimento da sensação de que o lugar teria mantido suas características e persistido como entidade distinta (2002, p. 47)

Deste modo, ao que tange o último elemento que compõe o tripé das identidades, discorre-se sobre a tradição, que, de forma rústica possui um princípio repetitividade, este possível quando se atinge as duas estâncias supracitadas acima – as espacialidades e a memória coletiva, funcionando como mecanismo de reafirmação e fortificação de dado ritual que traduz-se nas identidades de um grupo social em específico. No entanto, a tradição possui aspectos multifacetados, pois, a mesma apresenta a possibilidade de ser inventada e, se tratada com ignorância, pode, inclusive, ser o motivo do próprio fim de identidades já estabelecidas. Logo, Hobsbawm (1984) define tradição como um,

conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (1984, p. 9).

Contudo, Maia (2002) se posiciona criticamente à esse princípio quando o mesmo abarca a realidade festiva pirenopolina, especificamente na tradição Cavaleiresca, apontando uma rede complexa de elementos e personagens/personalidades que contribuem para a perpetuação da citada manifestação. Segundo o autor, estar-se-ia exercendo com igual importância na manutenção de uma dada tradição a necessidade da mesma possuir momentos de a ruptura – *rumpere et tradere*. Para Maia (2002), quando se trata de uma manifestação festiva que é dinâmica, tal qual é a Festa do Divino de Pirenópolis, a tradição não pode enrijece-la para que, conseqüentemente, não haja a morte da mesma.

Para melhor compreender o mecanismo de interferência na tradição e suas rupturas, Cunha ressalva que não existe a perda de identidade, mas sim, pequenas alterações dos quais

os traços culturais poderão variar no tempo e no espaço, como de fato variam, sem que isso afete a identidade de um grupo. Essa perspectiva está em consonância com o que percebe a cultura como algo essencialmente dinâmico e perpetuamente reelaborado (CUNHA, 1986, p. 58-59).

Hatzfeld (1993) corrobora ainda sobre essa perspectiva ao afirmando que, o homem não pode ser como os animais que possuem regras instintivas, inalteráveis. “Nada prova que a mudança seja sempre positiva. Nada garante que ela se oriente no sentido do progresso. Mas

fica aberta a possibilidade de adaptação a condições diferentes” (1993, p. 60). Assim sendo, para a tradição persistir e resistir no tempo e no espaço, mais importante do que cristalizar seus rituais como pretexto justificativo de um sentimento saudosista, são os processos de adaptação e ressignificação da manifestação cultural local aos moldes do tempo em que dada tradição é conjugada.

Deste modo, estaria intrínseco na essência da Festa renovar-se à medida que o público que a ele é ligado via identidades assim achar necessário. É preciso que manifestações como a Festa do Divino perpassem por processos de ressignificação, pois “a tradição não para de evoluir [...]. A imobilidade é impossível” (HATZFELD, 1993, p. 57). Logo, a partir desse rito de ruptura é possível que os moradores locais possam ainda desenvolver um sentimento de pertença diante da manifestação e, conseqüentemente, manter elo entre a tradição e seu lugar, suas identidades.

É salutar expor também que Festa do Divino de Pirenópolis possui um rico acervo visual e sonoro que pode ser estudado através de diversas categorias, pois os mesmos perpassam o imaginário local, além de representar de forma ímpar a identidade cultural do lugar. Assim, durante a festa, é possível ver símbolos, objetos, cores e sons que constituem esse elo que interliga o lugar, a festa e as pessoas. Para Eliade

o símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. (1991, p 8-9).

Logo, em uma festa cujos enredos se transformam em uma explosão de informação e de representatividade, tenta-se identificar o valor que os mesmos representam para os pirenopolinos. Assim posto, ao considerar o processo de continuidade das tradições, e dessa forma, o as identidades culturais locais a partir da memória coletiva e das espacialidades, dispõe-se também dos mecanismos indutivos do perpetuar da tradição, ora pelos instrumentos de salva guarda, que nesse caso específico, possui uma institucionalidade à media que fora desenvolvido por um órgão federal, caso do Dossiê da Festa do Divino, e ainda as formas de educação informais feitas no município através de projetos culturais verificados nas escolas da rede municipal e, em uma da rede estadual.

A partir de entrevista com Márcia Aurea Oliveira, Ex-Secretária de Educação do Município de Pirenópolis, foi possível identificar como a um projeto de patrimonialização atua no processo de perpetuação e divulgação de parte da identidade cultural local. Segundo

ela, fora identificado ainda em na gestão de 2009 um grande déficit de parte das crianças diante da cultura pirenopolina. Nas palavras da Ex-Secretária,

ainda formos surpreendidos com crianças que moram em Pirenópolis e não conhecem Pirenópolis. Da mesma maneira que nós temos crianças que moram nos povoados e que tem uma relação direta com Anápolis, Goianésia, Jaraguá e não conhecem Pirenópolis [...] Enfim, isso tem a ver com o desenvolvimento da cidade, com o crescimento populacional, né?! Isso é compreensível, mas tem que ser trabalhado dentro de um universo escolar que está dentro de um universo cultural chamado Pirenópolis (AUREA OLIVEIRA, 2016).

Dessa forma, foi organizado junto com a equipe dos educadores um projeto de conhecimento da Festa, independentemente das pendências religiosas. Áurea Oliveira (2016) deixa claro que, trabalhar a cultura pirenopolina na sala de aula está além da compreensão ortodoxa do catolicismo. Mais que uma expressão religiosa, a Festa ser-se-ia, na visão da entrevistada, um equipamento cuja torna-se veículo de propagação da identidade cultural local. Assim, ao comentar acerca do posicionamento dos educadores e gestores que viriam a trabalhar com tal empreendimento, salienta-se que,

independente das suas denominações religiosas, elas respeitam esse equipamento que nós temos [...] Então o que nos ajudou foi essa possibilidade com os professores. Se não, não teria condições de fazer. Porque você pode perceber que os professores se vestem; os professores se caracterizam e eles levam, né, as atividades para dentro da escola. E são professoras que, as vezes não são da nossa denominação religiosa. Mas elas respeitam. Para elas é uma figura cultural que deve ser utilizada como metodologia na escola. Essa é a ideia (AUREA OLIVEIRA, 2016).

Dentro dessa perspectiva e da realidade encontrada nas escolas municipais, a primeira ação do projeto fora, de fato, conversar com as crianças acerca das tradições locais, quando acontecem e o que significam para o contexto pirenopolino. Como já esperado, havia significativo percentual dessas crianças que alheias à tal cultura e, através do diagnóstico feito pela equipe dos educadores fora possível perceber que, em certos casos, o não conhecimento de parte da identidade cultural local – a Festa, não era conhecido em detrimento de uma *marginalização*. Isto é,

uma vez eu estava conversando com uma menina, lá do Geraldo de Moraes, que é ali da região do Alto do Bonfim... E eu perguntei para ela se ela conhecia as Pastorinhas. Ela não conhecia. As Pastorinhas, aquelas meninas que se vestem... “nunca vi!”. Aí, nós mostramos a figura no livro... No livro didático ela conhecia as Pastorinhas, mas ela não entendia que aquelas Pastorinhas eram de Pirenópolis. Porque você há de convir comigo que ela que mora lá no Bonfim nunca tinha vindo no centro para assistir as Pastorinhas (AUREA OLIVEIRA, 2016).

Baseando-se nesse argumento a entrevistada argumenta que fora impossível levar os alunos no teatro para assistir o auto natalino devido o esgotamento de ingressos para a peça, uma vez que tal teatralização sempre lota o auditório e é basicamente composto de familiares das personagens à interpretar no palco. Então, fez-se o seguinte questionamento: como introduzir a criança moradora de Pirenópolis no *universo* cultural pirenopolino. A resposta que Área Oliveira trás não está apenas no campo das ideias, elas foram executadas. Apesar da Ex-Secretária não conseguir levar as crianças até às Pastorinhas, as *Pastorinhas* foram até elas, assim como agentes da comunidade que dispuseram do seu tempo para transmitir seu conhecimento aos alunos.

Tal exemplo não acontecera apenas com relação às Pastorinhas, visitas foram agendadas, cavaleiros em seus trajes de saltar os olhos de qualquer criança visitaram as escolas para contar o que eram as Cavalhadas e os Cavaleiros. Oficinas de confecção de Verônicas – o doce, foram realizadas, bem como um simbólico levantamento de mastro com a bandeira do Divino em sua ponta; uma experiência festiva fora da Festa utilizada como ferramenta de difusão e perpetuação de parte da identidade cultural local.

Figuras de 25 à 28 – A Festa nas escolas municipais



Fonte: FACEBOOK, 2015.

Nota-se que as imagens utilizadas para compor a análise das representações são extraídas dos perfis de rede sociais de moradores de Pirenópolis. Os mesmos compõem a rede de amigos em comum com o perfil do pesquisador e disponibilizaram o uso da imagem para a presente pesquisa. Assim, utiliza-se os *prints* enquanto fonte apenas para a dissertação.

Qualquer outra finalidade em que haja a exposição de tais imagens deverá ser feita mediante consulta prévia. A forma de captação dessas imagens via *prints* foram obtidas através do aplicativo de *Facebook* e *Instagram* para aparelhos celulares *androids*.

Deste modo, a parti das figuras acima é possível identificar como parte da identidade cultural local é transmitida pela vivência da Festa em sala de aula. Não é possível afirmar que os alunos do ensino fundamental entendam o que de fato está acontecendo, ou que os mesmos sejam capazes de experimentar tal celebração de forma lúdica – é uma brincadeira; e nessa brincadeira, internaliza-se enredos festivos garantindo, de certa forma, o perpetuar da Festa. No primeiro *print*²⁵ que compõe as figuras de 24 à 27, é possível perceber como o universo masculino identificado a partir do ser cavaleiro começa desde cedo. Aparentemente, é possível afirmar que tal cena aconteça, possivelmente, apenas na escola. Mas a realidade não é essa. Brinca-se de Cavalhadinha o ano todo; mal acaba a encenação dos adultos e, atualmente já se possui duas Cavalhadinhas oficiais que compõem o cronograma festivo local, as quais trazem o universo simbólico dos adultos traduzidos simbolicamente em forma de brincadeiras *séria* para o meio infantil.

Tal brincadeira estende-se, como já salientado, nos quintais e terreiros pirenopolinos executadas pelas crianças que sonham em ser cavaleiros um dia, mesmo que na Cavalhadinha mirim; e até lá, qualquer pedaço de tecido, pano de prato ou toalha se transforma em uma rica capa, e um rodo qualquer num possante cavalo: o sentido sincrético ali pode não existir, mas no ato está a essência da Festa, que na repetição se internaliza na memória coletiva local desde cedo.

O segundo *print* mostra a forma de forma clara como as minúcias da Festa são transmitidas para os mais novos. É possível identificar alunos caracterizados de diversos folguedos existentes na celebração e tal oficina de máscaras, além de transmitir conhecimentos artesanais e culturais desmistificam ainda a imagem dos *curucucus* que, normalmente, crianças que não conhecem tal tradição temem tal personagem. A diferença talvez esteja nessa vivência: a criança que não conhece o mascarado o teme. Aquelas imersas na cultura local não; elas são, em muitos casos, os mascarados.

Desta forma, é possível apontar o papel dos educadores na transmissão da cultura local para as crianças que não aprenderam através dos laços familiares o sentido de *festar*. A tradição vista além da religião permite ainda que a mesma ultrapasse a ortodoxia e fixe-se na memória coletiva local, possibilitando que até as pessoas que não compartilhem da mesma

25 Acerca do nome da escola que aparece no *prints* em questão, Geraldo de Moraes fora um notório prefeito do município.

religião tenham como identidade cultural a mesma Festa. Logo, no sentido de continuidade, a criança que vive a Festa é aquela que a perpetua e a mantém viva para a posteridade.

Nota-se ainda a partir do que se expõe vinculado à imagem da Festa um envolvimento partidário correlacionado à gestão atual de Pirenópolis. Como pode-se observar, a ex-secretária de Educação Municipal vincula à suas postagens sobre o projeto de valorização da cultura local a *hashtag* (#) “Educação Nota 11”. Tal legenda faz menção ao número partidário utilizado pelo atual prefeito da cidade durante as eleições; tal correlação possui ainda um discurso desvelado em que, a educação durante essa gestão é muito melhor do que a nota 10, a máxima, revelando assim outra forma de politização e apropriação da imagem da Festa pelos movimentos partidários.

De fato, o projeto citado acima exemplifica a transmissão da cultura para crianças que, em sua maioria, tem menos de onze anos de idade. Logo, a assimilação da Festa como identidade é quase que automática. Destarte, para compor um quadro analítico mais amplo, buscou-se o exemplo de outro projeto executado em escola pública, mas dessa vez, com alunos do Ensino Médio, como fora o caso do Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira. A ementa de tal projeto tratava-se basicamente em, discutir a cultura local durante a aula e, posteriormente, seriam selecionados desenhos sobre o que os alunos identificam enquanto identidade. Tais desenhos viriam, posteriormente a compor um grande mural feito na área externa do colégio. O lugar em questão, o Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira²⁶ tinha por arcabouço os seguintes tópicos:

4.2 Realizar um conjunto de ações voltadas ao estudo da Arte/Português no Ensino Médio desenvolvendo um trabalho Interdisciplinar tornando assim as aulas de Arte um reforço a mais para a compreensão dos períodos artísticos. Estudos dos principais períodos artísticos. Concurso de desenho livre/cultural para produção de murais artísticos com períodos artísticos. Pintura da cultura Pirenopolina nos muros do colégio.

4.2.1 Identificar os alunos com facilidade em desenho livre e pintura.

4.2.2 Compor grupos de alunos para participar de concurso de desenho em sala.

4.2.3 Organização dos trabalhos do muro através dos agentes jovens.

4.2.4 Escolha dos melhores alunos artistas para a pintura dos muros. Inscrever os alunos como auxiliares do trabalho de pintura dos muros.

4.2.5 Pintura do muro com a cultura local (LIVRO DE REGISTRO DAS ATIVIDADES DO COLÉGIO ESTADUAL COMENDADOR CHRISTÓVAM DE OLIVEIRA, 2012).

26 O colégio em questão recebe o nome de Christóvam de Oliveira em homenagem à esse comendador que possuía visibilidade no município. Tal comendador era, pois, avô de Pompeo Christóvam de Pina, Imperador do Divino de 2014.

Figuras de 29 a 32 – O projeto desenvolvido pelo Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira



Fonte: SANTANTA LÔBO, 2012.

O projeto idealizado no colégio sai do papel com a professora Aline Santana Lôbo²⁷, à frente da execução do mesmo contribuiu largamente para a análise da pesquisa aqui desenvolvida ao permitir a participação do pesquisador no registro de tal ação, pois, a partir das figuras acima fora possível identificar o que os alunos do Ensino Médio percebem enquanto identidade cultural.

Nota-se, então, a constante aparição de símbolos presentes dentro da Festa do Divino Espírito Santo: o mascarado; o pombo branco representando o Divino em si, os cavaleiros das Cavalhadas. Neste caso, é possível apontar o grau de representatividade da Festa enquanto parte da identidade local em jovens cidadãos que, não necessariamente assimilam tal cultura como se fosse parte do que os representam; tais manifestações estão para além da nota distribuída como resultado do projeto; é a forma de representatividade e a espontaneidade dos jovens que estão em Pirenópolis em externalizar aquilo que eles consideram representar sua cidade.

²⁷ A professora que é nascida em Pirenópolis. Formada em Pedagogia, é ainda musicista e desenvolve projetos culturais que envolvem música, arte e tradições pirenopolinas. Atualmente desenvolve junto ao do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais e Humanidades: Territórios e Expressões Culturais no Cerrado – TECCER, sua dissertação de mestrado que versa a musicalidade e paisagem sonora nas Folias de Reis de Pirenópolis

Nas figuras 30 e 31, por exemplo, representa-se não apenas o ato das Cavalhadas, como também sua espacialidade referendando à sua ancestralidade medial. Neste contexto, analisa-se a presença dos castelos Mouro e Cristão, fazendo alusão à Medievalidade presente no enredo festivo e já salientado por Rivair Macedo (2009). Tais representatividades estão fortemente atreladas tanto à historicidade da celebração em si, quanto na memória coletiva dos pirenopolinos, trazendo para a contemporaneidade mesmo que apenas durante a Festa, a temporalidade medieval; um lapso temporal no tempo atual.

De fato, a Festa não fora a única a ser representada no muro pintado pelos adolescentes. Fez parte do mural também as estruturas coloniais representadas através das antigas casas do centro histórico, com suas paredes de pau-a-pique e suas ruas de pedrinhas. A arte musical também fora representada devido à grande interação da comunidade local com a Banda de Música Phoênix e, a partir dela, com a música em si. Assim, ao analisar o mural resultante do projeto do Colégio Christóvam de Oliveira, reafirma-se não apenas identidade, mas identidades plurais de uma cidade mesma, a qual a Festa do Divino represente significativa parte desse mosaico cultural.

Deste modo, percebe-se que mais do que a oficialização da cultura via registro da mesma enquanto Patrimônio Imaterial Cultural brasileiro pelo Iphan, os processos de vivência festiva e propagação da mesma nas escolas contribuem fortemente para a continuidade da mesma na contemporaneidade. Mas como poder-se-ia identificar outro mecanismo de registro além dos três exemplos citados acima? Propõe-se agora, mesmo que de forma tímida, como a mídia e os autorretratos contribuem para o processo de registro da estética e da tradição da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis.

Contudo, é preciso explicar que o projeto não fora aceito de forma unânime. Apesar de existir casos em que alunos de outras denominações religiosas que não vissem problemática em participar de tal projeto, como é o caso do aluno Mateus Lobo Souza, evangélico, presente na figura 28, houve episódios em que mães de alunos foram terminantemente contra a participação de seus filhos no desenvolvimento do projeto, pondo em cheque a forma de avaliação, uma vez que, para o aluno que participaria devido sua religião, deveria então, ter outra forma de avaliação.

Todavia, ao analisar de forma mais precisa a figura 28, nota-se que mesmo que o desenho do mural não possua elevada técnica em perspectiva e profundidade, é possível observar que o rapaz, Mateus, trás o mascarado para a realidade, ao passo que o mesmo posiciona-se lado a lado da personagem fazendo alusão a um abraço. O aluno posiciona-se de tal forma que, a bandeira do Divino que é segurada pelo mascarado passa, então, a ser

segurada por ele. Tal significância da cena induz a uma interpretação que traduz o sentimento de identidade por ele que não é de matriz católica, mas que ainda assim é abraçado pela cultura local.

Sabe-se que a imagem perpassara por fases distintas de apogeu, extrema crítica, triunfo, desuso e reuso, moldando as teorias que a ela lhe cabem. Contudo, ela ainda desempenha um importante papel no auxílio da interpretação e, assume a característica de ser história e registro, assim como pode ser concebida como arte, seja ela imagem estática ou em movimento. Entretanto, é preciso compreender que a imagem subverte-se em suspeita, sendo passível de manipulação. Nada obstante,

a imagem – em particular a televisiva – está por toda parte, mestra dos costumes e das opiniões, quando não das ideias. Ela está nas salas e nas telinhas. Ela quis se impor como um discurso verdadeiro – “as imagens não mentem” – à diferença do discurso político; porém, foi imediatamente contestada, ainda mais pelo fato de seu império ter se substituído ao contexto escrito (FERRO, 2010, p. 10).

Assim, não poderia ser um caso a parte a exposição da imagem da comunidade via rede sociais. Mas levanta-se aí, por que se expor na mídia no momento de Festa? A princípio pondera-se como hipótese, o sentimento de pertencimento para com tal celebração, bem como a clara expressão de parte dessa identidade cultural via rede social. É importante postar tal imagem porque a partir dela, os semelhantes se identificaram também, além de exercer um importante meio de documentação história e utilizada intensamente.

Deste modo, ao selecionar os *prints* que compõem os quadros expositivos, almejou-se captar elementos fundantes tanto para a exposição das identidades, como forma de perpetuação das mesmas.

Figuras 33 e 34 – Estar-esperando a Festa



Fonte: FACEBOOK, 2015.

A partir dessas duas postagens em questão far-se-á menção à ansiedade que toma o pirenopolino com relação à vinda da Festa. É um momento esperado; passa-se o ano todo planejando as férias do trabalho para que as mesmas caiam durante a Festa, evitando assim aborrecimentos. Desta forma, vê-se a página oficial da celebração lembrando que faltam 150 dias para a Festa do ano seguinte. É preciso lembrar que, tal contagem regressiva possivelmente começara assim que as comemorações do Divino do ano de 2015 se encerraram. O imperador que aparece no quadro é o Sr. João Geraldo da Costa Pina, popularmente conhecido por João Pé de Chumbo, Imperador do ano citado acima.

Destarte, menciona-se também a foto à direita de duas moradoras locais. No post em questão, em *hashtags* encontra-se em evidência “rancho das cavalhadas, nós vamos”. E isso elas não abrem mão. Tal enredo trata-se ainda de um novo espaço de dança durante as Festividades do Divino; os posts servem, inclusive para retratarem no quê e como se dão as participações dos oradores locais dentro da Festa. Acerca do Rancho das Cavalhadas salienta-se que o mesmo é um espaço improvisado no qual funciona uma espécie de boate. Nela toca-se todo tipo de música, de *Funk* carioca à forro, qualificando-se num espaço de efervescência profana.

No que tange ao processo de continuidades e rupturas, é preciso expor que tal lugar de dança é recente na paisagem festiva de Pirenópolis. Conforme já mostrado no vídeo

produzido pela Videofocus (1988), um espaço semelhante onde as pessoas se reuniam, bebiam e dançavam dentro da Festa do Divino já existia. No entanto, era um local coberto de palha e se chamava Rancho Mangueira. Ainda hoje o Rancho Mangueira existe apesar do mesmo não ser mais adornado com palha. Nos processos de ressignificação do espaço, tal Rancho passou a acontecer em uma estrutura concretada ao lado do Cavalcadouro, mais precisamente no andar de cima da Loja Sonu's Colchões e do Sacolão do Povo, localizado na avenida principal da cidade.

Existe também outro Rancho em funcionamento durante as Festividades do Divino somando um total de três espaços onde os moradores se encontram para dançar, beber, flertar e etc. Quando se pergunta aos partícipes que estiveram ativos durante o Rancho da década de 1980, nota-se um saudosismo e uma comparação negativa para com o Rancho da atualidade. Entretanto, entende-se que os elementos que traziam significado para estes saudosos frequentadores de Rancho não mais existem; da mesma forma que quando se pergunta para o frequentador do Rancho na atualidade, o mesmo se nega em situação hipotética à participar do Rancho da década de 1980. São referências diferentes e sentimentos de pertencimento diferentes.

Figuras 35 e 36 – Estar-presente na Festa



Fonte: FACEBOOK, 2015.

Neste sentido, propõe-se a possibilidade de a participação dos jovens estar mais envolvida com relação aos enredos mais voltados para a exaltação dos excessos: bebidas, danças, sedução e afins. Percebe, por exemplo, que ser fotografado na folia e acompanhado de algum copo com bebida é recorrente e, demonstra, inclusive para qual intuito eles buscam tal acontecimento. Não que não haja jovens que não participem das cerimônias religiosas; mas entende-se que a possibilidade desse jovem participar dos dois momentos, tanto profano quanto sagrado é grande. Na folia também é o lugar de encontros e desencontros. No *print* à direita nota-se um grupo de amigos que são recorrentes nos demais dias de pouso; lá, na folia tradicional, sai-se da cidade para encontrar, na zona rural, as pessoas da cidade, entretanto, num ambiente mais espontâneo.

Figuras 37 e 38 – Estar na moda na Festa



Fonte: FACEBOOK, 2015.

Outro elemento que pode ser citado é a forma de se produzir para a Festa; estar-se-ia intrínseco ao momento, o estilo *cowboy* composto de blusa de botão, calça jeans, bota, fivela e chapéu. São elementos que, no momento propício, caracterizam-se como roupas de Festa. Não existe uma obrigatoriedade para usar-se tal figurino, mas fica na mente das pessoas que frequentam tal lugar que, se não for ao pouso usando bota, certamente não se está *na moda*. Salienta-se também que, em detrimento do local e clima, tal figurino torna-se extremamente

útil, tanto para os homens, como nas figuras 36 e 37, quanto para mulheres, nas figuras 34 e 35. É salutar expor também que, existe uma prática de exortação para que os mesmos estilos visuais referentes ao *cowntry* sejam repetidos na forma de se vestir das crianças, sendo que tal ação acontece há tempos, como pode ser observado na figura 12. No entanto, tal figurino não é universal, podendo existir aqueles que não se vestem de tal forma, como é perceptível na figura 34, de Daniela, e atrás dela, uma mulher com roupas mais comuns. É notório também que, dos que estão caracterizados com o estilo *cowntry*, existe uma predominância de cores pasteis ou o preto básico, tanto que, na figura 35, a cor que mais chama a atenção é a camiseta comum de tom verde do rapaz ao lado, e não o xadrez dos caracterizados.

O sentido de se vestir para a Festa estende-se também quando trata-se de se caracterizar e representar a celebração também e, corrobora-se ainda que esse sentimento de necessidade de expor a identidade cultural local na mídia é, em certos aspectos, não apenas uma mostra para a sociedade que compreende os símbolos e signos ali representados, mas para toda a exterioridade respectivamente.

Ainda sobre as figuras 34, 35, 36 e 37 é preciso salientar também sobre o espaço ao qual mencionam com tanta euforia. Na *hashtag* utilizada por Daniela na figura 34: “aõõ folia que vai ser bõo trem” nota-se não apenas a expectativa gerada em torno da Festa, mas o que nela parece mais seduzível, que no caso, ser-se-ia o pouso de folia. A figura 34 ainda menciona a frase típica de rodeio: “tendo amor e saúde, da vida eu não reclamo. Amo a vida que levo, e levo a vida que amo”. Munike Thaisa, na figura 35 ainda expõe sobre a expectativa do Pouso, e junto das fotos tirada, as *hashtags*: “só os tops”, “maravilhoso”, “pow pow”. Nota-se também que a linguagem se altera, bem como há a exposição de linguagem corporal de significativa representatividade, como o dedão estendido em forma de positivo, e o V de vitória, induzindo à sensação de bem estar na Festa e que está-se feliz na mesma.

A partir dessas exposições, é possível identificar também quais são os pousos mais esperados, como é o caso da figura 36, onde na mesma encontra-se escrito: “Pouso da Seringueira”. Este pouso em específico acontece sempre aos sábados e atrai um grande contingente de pessoas, sejam elas de Pirenópolis, Jaraguá e demais cidades circunvizinhas. A figura 37 com a mesma pessoa da figura 38 já é na Região de Santo Antônio. Apesar de o pouso não ter uma relação direta com a fama casamenteira do santo, entende-se que a menção da legenda da Figura 37 possui sentido duplo, principalmente quando soma-se ao conjunto de informações o fato de que Dyeggo Cardoso não mais mora em Pirenópolis, no entanto, programa suas férias para desfrutar a Festa sem precisar *bater ponto*.

Figuras de 39 a 42 – Estar-sendo folgado na Festa

Festa do Divino de Pirenópolis
10 min

198º Imperador da Festa do Divino de Pirenópolis - 2016.
Sr. Genivaldo de Sá.

Foto: Eli Luiz da Costa.



Lucas Gaehwiler adicionou uma nova foto.
5 h



4 curtidas

Curtir Comentar Compartilhar

Lucas Huelida com Gleisson Humberto Araujo
29 min



Ana Júlia Nunes
7 h

"Pastoras minhas pastoras! Pastoras do coração! Pastoras que quando cantam ,faz chorar até um cão!" 🎵🎶🎷🎸
#Pastorinha2015 #Acabou #foiótimo



75 curtidas 3 comentários

Curtir Comentar Compartilhar

Fonte: FACEBOOK, 2015

O ultimo *print*, o da figura 41 demonstra em meio aos versos “Pastoras, minhas Pastoras! Pastoras do coração. Pastoras que quando cantam faz chorar até um cão” a espontaneidade da menina travestida de pastora ao se arrumar para a apresentação da peça. Não é possível identificar ainda, qual o sentido da palavra “cão” no contexto da frase, uma

vez que o próprio diabo poder-se-ia ser chamado de *cão* e chorar devido o fato das pastoras estarem cantando o nascimento do menino Jesus. No post acompanhado das *hashtags* “Pastorinhas 2015”, “Acabou” e “foi ótimo” é preciso desvelar que, a peça não possui um longo período de ensaio e que, apesar do desgaste que é perceptível nesse processo, ao final da peça, elas, as Pastoras ficam satisfeitas em ver a casa cheia e a cidade comentando sobre elas.

Da mesma forma, com toda satisfação, Gleisson Humberto aparece marcado no post da figura 40, no qual é perceptível o nível de idolatria à figura do cavaleiro cristão; são verdadeiros heróis dentro do campo. É preciso expor também que, Gleisson tornara-se cavaleiro recentemente, ou seja, existe por parte dele um certo orgulho em estar sendo retratado ou exposto como tal. O mesmo, atualmente possui residência em Pirenópolis e em Goiânia, onde os filhos estudam. Apesar de a Festa ser feriado apenas em Pirenópolis, é um ato comum, tanto para pais quanto para filhos voltarem à cidade em período festivo, independentemente do calendário escolar. É importante pontuar também que Gleisson é casado com Tereza Cristina de Sá Araújo, que na figura 14 aparece como primeira pastora do cordão azul.

Sobre a figura 39, percebe-se uma dicotomia: a necessidade de propagar-se a foto do mascarado na rede social. Diferentemente da Pastora e do Cavaleiro que se travestem de personagem, mas atrelam às personagens a sua identidade pessoal, o mascarado que aparece no post não se na mesma perspectiva. Ele, enquanto personagem incógnita propaga apenas a não-identidade mascarado e, assim o faz por se identificar com tal folguedo. Nota-se ainda na estética do mascarado uma releitura do *Halloween* norte-americano aos moldes cinematográficos de Tim Burtonn. Existe então o discurso em que se elege a máscara de boi enquanto tradicional e se marginaliza as máscaras de *catulé*, estas simples com alusão à caveira.

Sobre esses mascarados irreverentes tanto ao que tange a função da personagem quanto na *afronta* ao tradicionalismo, identifica-se ainda a presença de tons mais claros ou pasteis e, neste ponto, eles mesmos enquanto mascarados passam a se evidenciar por não comporem o colorido e exuberante mosaico de cores dos demais mascarados. Em uma analogia perspicaz, nesse caso, quando desejam serem *vistos* socialmente usam cores discretas, enquanto quando querem *misturar-se* à paisagem festiva para na não-percepção festarem sem amarras, usam cores berrantes, que teoricamente os fazem mais visíveis, com exceção à esse caso onde o visíveis fica invisível.

Por ultimo, na figura 38, teria ainda a representação do Imperador. De fato, esta é a personagem que, supostamente traria para si todas as atenções, tendo em vista que ele é figura necessária em grande parte dos folguedos existentes na Festa do Divino. Da mesma forma que no tópico de análise da mídia de 1988 fora encontrado um fragmento do vídeo que demonstrasse o sentimento do homem comum tornar-se Imperador, encontra-se no quadro da figura 28, a cena de felicidade de Genivaldo de Sá ao ter ciência de que será o Festeiro do ano de 2016. Nota-se ainda, à partir desse *print* o pano vermelho nas mãos do homem; tal pano é, na verdade, uma indumentária utilizada pelos pertencentes à Irmandade do Santíssimo Sacramento, reforçando a proposta de que, recentemente, só tem sido Imperador do Divino cidadãos pertencentes à essa ordem. Nota-se ainda, que o mesmo mantém a pose e a estética representativa e solene do Imperador.

Em vídeo entrevista com o Sr. Raimundo José Miranda de Sousa foi possível perceber outra nuance da figura do Festeiro e seu papel na sociedade dentro e fora da Festa. Segundo ele, “fazer a Festa dá trabalho demais. Você tem que viver em função da Festa. Então você não dorme direito [...] porque o Imperador tem que estar de pé antes de todo mundo” (MIRANDA DE SOUSA, 2014). Tal entrevistado afirma ainda que, a relação do Imperador “dentro e fora das celebrações em louvor ao Divino é extremamente destoante; durante a Festa, todos conhecem tal figura, fora dela, depois que a agitação se passara, eles mal te cumprimentam” (MIRANDA DE SOUSA, 2014).

Logo, é possível apontar que, mesmo sendo a figura máxima da Festa, mesmo o Imperador sendo a peça que integra demais personagens em uma espécie de rede, esse *poder* é, estritamente, temporário. Assim, é possível afirmar que nem tudo dentro dessa Festividade é bônus. Existir-se-ia, pois, os ônus que também são expostos nas redes sociais. Neste ponto, é importante exarar que, ao tratar-se da rede social em que as pessoas se expõem para satisfazerem ou não o seu ego, não foi encontrada nenhuma postagem a qual não representasse de forma positiva o estar-vivendo a Festa. Apesar dessa ausência do outro lado festivo, sabe-se que há fatalidades em detrimento da bebedeira e outras mazelas que não são expostas. Assim, só foi possível retratar a partir do uso de imagem, aquilo que, para os partícipes, agregam valor imagético e social, e não o contrário.

Todavia, mesmo não sendo possível alcançar tais publicações, sabe-se por exemplo que, no ano de 2015, a ong em defesa dos animais, União Protetora dos Animais, UPA Piri promoveu cartazes que demonstravam o estado de como os cavalos eram tratados durante a Festa. Outro lado perceptível também, foi o não-estar em Festa que pode ser retratado a partir das redes sociais.

Figuras de 43 a 45 – Não-estar em Festa



Fonte: FACEBOOK, 2015.

Com as postagens das figuras 42, 43 e 44 traz-se para a discussão o sentimento de pertencimento ou o não pertencimento para com as identidades culturais locais. Não é possível nem inteligível afirmar que a comunidade pirenopolina em sua totalidade se veja representada a partir da Festa. É fato encontrar cidadãos que residam em Pirenópolis e que não se sintam em estado festivo ao passo que as celebrações acontecem; para eles, a máxima do evento é o feriado prolongado de uma semana em detrimento dos Festejos. Afirma-se ainda, que tais moradores não necessariamente não teriam *raízes* genuinamente locais, como é o caso de Tobias de Pina, da figura 44, que é nascido no local, mas que nesse ano em específico, não sentiu vontade de comemorar e fora para Caldas Novas na semana das Cavallhadas.

A fala de Tobias trás para a pesquisa uma perspectiva do que de fato é estar em Festa ou não estar em Festa quando uma maioria está. A partir da fala: “Que dia acaba essa festa do Divino/Cavallhada pras pessoas voltarem a ser o que eram antes?”, aplica-se justamente o contexto de festejo popular medieval abarcado por Bakhtin (2013), quando o mesmo fala da realidade festiva enquanto “a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (BAKHTIN, 2013, p. 6). Na fala de Tobias possui duas realidades: a de quem vive a Festa e de quem não a vive. Todavia, para a grande maioria que está imersa no cronograma das celebrações do Divino, existe apenas uma realidade. Bakhtin, ao fazer alusão a quem vive o carnaval explica que

enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensivamente (BAKHTIN, 2013, p. 6).

Em Pirenópolis, o carnaval é a própria Festa do Divino e durante seu acontecimento, o real para o pirenopolino é a Festa e não existe outra vida se não aquela. Nesse sentido, a Festa do Divino não é uma mera exposição artística ou teatral espetacular, uma concreta forma, mesmo que finita da síntese da própria vida e identidade cultural do pirenopolino. Ela não se representa simplesmente a partir de seus inúmeros palcos espalhados em lugares diversos que transcendem as espacialidades rurais e urbanas, mas torna-se a própria realidade do lugar, onde não é a Festa que se representa, mas a vida do pirenopolino. “Uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada” (BAKHTIN, 2013, p. 6-7).

Por isso, para aqueles que não estão nessa espécie de transi coletivo a realidade é completamente diferente, pois, os mesmos estão, de certa forma, externos à esse *mundo*. Tal realidade é questionada também pela figura 42, onde Agnes reclama do assédio e a libertinagem presente dentro desse universo festivo, no qual se “recebe cantada mesmo tirando caca do nariz”. Existe ainda, paralelo à esse *mundo*, a realidade daqueles que, ao invés de viver a Festa, vivencia a religião que não a católica, como é o caso da figura 43. Assim, tornou-se prática comum das vertentes evangélicas elaborarem seus retiros e eventos a parte para que seus fieis não fiquem expostos aos excessos que a Festa do Divino abarca.

Deste modo, tanto a identificação para com dada celebração, existe também o sentimento de diferença ou indiferença que também estão envolvidos no processo de constituição das identidades, a media que, para identificar, é preciso que perceba também aquilo que lhe é diferente, reforçando assim, o princípio de diferenciação em Stuart Hall (1993). Logo, constata-se que a vivência da Festa não é algo universal em Pirenópolis, mas que, de fato possui uma grande representatividade para significativa parte dos moradores locais.

Figuras 46 e 47 – Identidades



Fonte: FACEBOOK, 2015.

Desta forma, ao que concerne a representatividade da Festa enquanto parte da identidade cultural pirenopolina, salienta-se ainda acerca desse último quadro de *prints* retirados das redes sociais. Na figura 45 pode-se observar uma pequena chacota com relação à espírito festivo pirenopolino. No quadro de notícia, configura-se algumas das mais singulares e representativas manifestações culturais locais. De fato, ali estão apenas algumas delas. Contudo, pela ironia do post, faz-se menção ao lugar em que tudo é Festa. E em festa o cidadão vive, fazendo de tal manifestação parte de sua identidade cultural.

Essa sátira em que Sandra Anenberg apresenta um quadro em que existe uma festa atrás da outra é a mais fiel representação do *Homo Festivus* (MAIA, 2002) pirenopolino; neste lugar o calendário festivo é extremamente movimentado; de fato é festa atrás de festa e, se vive uma planejando a que está por vir. À partir da participação do Projeto de Pesquisa “Artes e Saberes nas Manifestações Católicas Populares” UEG, que conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás — FAPEG, conforme Chamada Pública nº 005/2012, foi possível identificar que, os foliões da Folia de Santos Reis, que acontece em janeiro já se articulam para percorrer a Folia de São Sebastião, que por sua vez, programam como participar das Foliás do Divino, que precedem à Festa do Doce, em Lagolândia, que precede a Festa da Capela do Rio do Peixe, que acontece no mesmo mês que a Festa do

morro. Apesar de existir quem frequente todas essas festividades, é preciso ponderar que, a presença em uma festa, não necessariamente garante a participação e outra; os partícipes variam, assim como as devoções e os interesses.

Salienta-se, pois, que a representatividade e a visibilidade da Festa do Divino desponta-se em detrimento das demais devido à espetacularização e interesse das mídias e o registro da mesma enquanto Patrimônio Cultural Imaterial. De fato, ela possui um auge festivo de 64 dias de duração. No entanto, a força de tal vontade de representar aquilo que sempre vivera, é tão significativa, à ponto de que uma família se articula para sair de Pirenópolis rumo ao Rio de Janeiro para assistir, então o desfile do carnaval que representaria as figuras Zezé di Camargo e Luciano, conhecidos conterrâneos Meiapontenses.

Eis que no sambódromo há um mascarado! E ele não compõe o enredo artístico da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense. As alegorias que remeteram à Festa do Divino, seja nos cavaleiros, nos mascarados ou nas pastorinhas possuíam uma estética muito mais espetacular do que, de fato característica do lugar. Mas ainda assim, ali, no meio da multidão, existia uma família pirenopolina que independentemente de onde for, sempre carregando, seja a partir das máscaras ou não, a identidade cultural de sua terra. Toma-se ainda o exemplo, o enredo retratado pela escola que, eram os cantores Zezé di Camargo e Luciano. Eles eram o tema. Contudo, para que se representassem quem eles eram, era preciso, mesmo que de forma breve, mostrar a Festa do Divino e o que tem nela. Porque, falar da Festa é falar daquilo que os representam.

Ainda sobre a figura 46 nota-se que não há aquela necessidade de esconder a identidade como é a tradição do mascarado. Ali, após retratar-se caracterizado enquanto mascarado, todavia, sem a máscara, é perceptível a extrema vontade de se mostrar aquilo que os representam e onde eles estão fazendo isso. Tal ato põe em questionamento, mesmo que retoricamente: qual é a realidade vivida em Pirenópolis na medida em que o pirenopolino vivencia a Festa todos os dias do ano, seja a partir de brincadeiras como as Cavalhadinhas de tantos fundos de quintais, seja a partir do preparo da mesma ou ainda no carnaval e não apenas durante os 64 dias expostos do Dossiê do Iphan (2010)?

Deste modo, entende-se que a mídia contribui de forma incisiva na divulgação da cultura local, bem como funciona enquanto registro histórico devido à intensa conectividade e velocidade em que divulgamos informações, ora seja sobre política, ora seja sobre a Festa. Entende-se aqui, que o ato de propagar tal imagem está vinculada, pois, à necessidade de se expor mediante de seus semelhantes, na esperança de alimentar o ego e, ao mesmo tempo disseminar a cultura para as exterioridades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entender que cultura é uma *lente* pela qual enxerga-se o mundo a sua volta e que existem inúmeras lentes e ângulos de interpretação desse mundo, recorre-se a Geertz (2008) para só então, propor o entendimento de que cultura é essencialmente semiótico. Logo, ao que tange à essa compreensão, o autor exara que o “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise” (2008, p. 4). Logo, ao olhar através das câmeras e registrar uma determinada manifestação da identidade cultural local dever-se-ia colocar que quem está por trás dessa câmera está tentando fazer senso desse objeto.

Contudo, o significado pode ou não ser desvelado dependendo de quem é o sujeito por trás da câmera, pois os símbolos se desvelam apenas para aqueles que possuem a vivência que se traduz na linguagem interpretativa dos mesmos. Destarte, ao buscar a historicidade da Festa foi possível verificar que a mesma, de alguma forma, seja a partir das Cavalhadas ou do culto ao Divino Espírito Santo possui um forte referencial ancestral em um mundo físico fragmentado, mas que faz-se materializar de forma concreta através da memória coletiva que perpetua essa prática através dos séculos criando um lapso temporal alheio à realidade contemporânea.

Suas raízes medievais não apenas se fixaram em solo Ibérico como também criaram um *rizoma* espalhando tal manifestação pelo território brasileiro afora. Suas práticas religiosas e profanas persistiram os tempos e ressignificaram-se na medida em que encontraram solo fértil em assimilação e identificação com esse sistema cultural que veio de fora, mas que adentra a alma de tantos outros novos brasileiros. Logo, a persistência em alguns estados fora mais frutífera do que em outros, *exemple gratia* o Estado goiano onde tal representação cria não apenas raízes, mas redes que atuam na dinâmica social local, configurando-se em Identidade.

Em Pirenópolis, essa Festa com características de cultura popular extrapola a realidade temporal e física da comunidade baseando-se na experiência religiosa e profana. Nesse lugar singular onde as relações sociais se chocam diante do acontecimento festivo, é possível abordar elencar à partir da Festa como a mesma se articula, resolve problemas, lida com a libertinagem, demarca limites e resolvem conflitos. Assim, é perceptível que tal prática cultural é um momento necessário para Pirenópolis para que a sociedade comungue suas igualdades e diferenças em meio à uma centralidade comum que é o culto ao Divino Espírito Santo e todos os seus enredos e extensões festivas resguardados no Dossiê de registro da

mesma como Patrimônio (IPHAN, 2010). As festividades, sejam elas de qualquer natureza, são formas primordiais, marcante, da civilização humana (BAKHTIN, 2013).

Contudo, é notório também a necessidade de pensar tais acontecimentos à partir da espera do Pós-Modernismo, onde conversam entre si os movimentos competentes à arte e como a mesma se dá na contemporaneidade, ora a partir do *Pastishe*, ora em forma de Reminiscências Medievais ou até mesmo Medievalidades. Tais inferências dos novos movimentos de apropriação do passado e execução do mesmo na atualidade faz-se ainda à partir da utilização da mídia, que apesar de tratar-se de um fenômeno recente desempenhou grande influência nas formas de representatividades atuais.

De fato, com a instrumentalização do vídeo para desígnios direcionados para os documentários, ou seja, seu emprego para registrar a História nos tempos atuais, mescla-se elementos particulares da memória e da oralidade, onde os mesmos compõe um quadro auxiliar na representação da atualidade de forma não tão oficial, “liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além de memória conservada por nossas instituições” (FERRO, 2010, p. 10-11). Entretanto, a produção audiovisual desempenha um papel assíduo contrapondo-se com a História oficial, tornando os registros midiáticos em método de análise histórica contemporânea.

Nesse sentido, ao percorrer a trajetória histórica do cinema brasileiro e o modelo coutiniano, entendeu-se que, enquanto “documento, o filme – seja ele oriundo do cinema ou da televisão – cria o acontecimento” (FERRO, 2010, p. 11). Assim, esse acontecimento que é registrar a Festa possibilita uma percepção vívida da realidade experimentada na espontaneidade do momento em que as cenas são gravadas; seja qual for o olhar, se do Globo Rural (1995), da Videofocus (1988), do Iphan (2008) ou da Morro Alto (2007), o valor históricos das imagens apresentadas em tais mídias possui grande apego documental e representativo para quem o produz e para quem o assiste.

Portanto, após análise das quatro produções audiovisuais que as traduções em representatividades obedecem uma ordem na relação produtor-câmera-objeto-espectador. De fato, quando Bernardet (2003) afirma que um dado grupo deveria ser o responsável por produzir seus próprios registros midiáticos, o mesmo possui razão na medida em que apenas quem está imerso na cultura local, de fato, ser-se-ia capaz de captar aquilo que o representa.

Nessa perspectiva, foi possível verificar nas citadinas produções midiáticas que existem certa recorrências de alguns enredos da/na Festa do Divino; a veracidade encontrada em cada uma delas é condizente ao que o produtor vivencia durante o período de filmagem. O que pode-se ponderar acerca dos documentários tangencia as considerações finais dessa

pesquisa em dois pontos principais: um seguindo a linha de pensamento de Bernardet (2003) ao passo que as produções feitas por pessoas que moram na cidade, de fato possuíam maior significado representativo para os partícipes da Festa, como fora percebido à partir da análise das filmagens da Videofocus (1988), da Morro Alto (2007) e em parte, na do Iphan (2008).

O segundo ponto das considerações é o que reflete sobre o caráter de instrumentalização das produções audiovisuais no processo de perpetuação da identidade cultural via memória coletiva, principalmente nas produções de 1988 e também na do registro do Iphan (2008). Deste modo, destaca-se que a mídia enquanto ferramenta de registro vívido da manifestação é, largamente utilizada para ilustrar o que se tinha de *Festa ideal*.

Deste modo, ao *casar* a forma com Geertz (2008) entende cultura, e como Bernardet (2003) trabalha questões pertinentes da representatividade via mídia, conclui-se a grande importância do registro mediático sobre a Festa e principalmente sobre quem o faz, pois tais mídias serão utilizadas para um processo de continuidades e descontinuidades da Festa e, conseqüentemente, para que as mesmas possuam referências precisas do que é representativo para o povo pirenopolino, tais produções devem sim, serem produzidas por aqueles que habitam o lugar.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha Campos. **“O Império do Divino”**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830 – 1900. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1996. (Tese de Doutorado em História).

AIROLA, Leonardo Carrera. **Equilibrio y con-fusión en la compenetración Estado-Iglesia. Análisis de un estudio de casos**: Pipino el Breve, Carlomagno y Guillermo de Aquitania. Siglos VIII-X. In: Revista Historias del Orbis Terrarum. Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas. Santiago, 2011, V. 2, pp. 64-85.

ALMEIDA, Maria Geralda de (org.). **Paradigmas do Turismo**. Goiânia: Alternativa, 2003.

ARAUJO, Mauro. A Batalha de Poitiers. 1ª Ed. Goiânia: Grafset Gráfica e Editora de Goiânia, 2007.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ASSIS, Wilson Rocha. **Os Moradores e as Representações de Goiás n’A Matutina Meiapontense (1830 - 1834)**. Goiânia, 2007. (Dissertação de Mestrado).

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas –SP, Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus Editora, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BARBOSA, Marise Glória. **Um as mulheres que dão no couro, As caixeiras do Divino no Maranhão**. São Paulo, 2002. Dissertação de Mestrado em História.

BATISTA, O. **Visões de Pirenópolis: o lugar e os moradores face ao turismo**. Goiânia: UFG, 2002. (Dissertação de Mestrado em Geografia).

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERND, Zilá. **O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe**. IN: ABDALA JÚNIOR, Benjamim (Org.). **Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo, Boitempo, 2004, p. 99-111.

BERTRAN, Paulo. **Uma introdução à história econômica do Centro-Oeste do Brasil**. Goiânia: Editora da Universidade Católica, 1988.

BORGES, Maria do Carmo Faustino. **O Maravilhoso em A Canção de Rolando**. Maringá, PR: Universidade Estadual de Maringá, 2011 (Dissertação de Mestrado em Letras).

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cavalcadas de Pirenópolis – um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás**. Goiânia: Oriente, 1974.

_____. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclóre Brasileiro, 1978.

_____. **Memória do sagrado: estudos de religião e ritual**. São Paulo? Paulinas, 1985.

BRANDÃO, Theo. **As Cavalcadas de Alagoas**. In: Revista do Folclore Brasileiro, ano II, n.3, maio/agosto, 1962.

BRASIL, Constituição da República Federativa do. **Decreto Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937: do patrimônio histórico e artístico nacional**. Disponível em: <

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm> Acessado em: 12 de outubro de 2015 às 15h38min.

_____. **Texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988**, com as alterações adotadas pelas Emendas constitucionais nº 1/92 a 64/2010 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nº 1 a 6/94. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edição Técnicas, 2010.

_____. **Decreto Lei nº 8.394 de 30 de dezembro de 1991**: regulamentação do artigo nº 216 sobre a natureza do patrimônio cultural brasileiro.

Disponível em:

<<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/constfed.nsf/16adba33b2e5149e032568f60071600f/450166cd81240c5103256562006fb6ac?OpenDocument>>. Acessado em 12 de outubro de 2015 às 15h48min.

_____. **Decreto Leio nº 3.551 de 4 de agosto de 2000**: sobre patrimônios imateriais culturais. Disponível em:

< http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm>. Acessado em: 12 de outubro de 2015 às 15h52min.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa, 1500 – 1800. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMARGO, Haroldo Leitão. **Patrimônio Histórico Cultural**. 3ª ed. São Paulo: Aleph, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. (Trad. Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa). 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARLETTI, Anna. **Ascensão e queda dos estados pontifícios**. In: Revista NERIT. Artigos 2010. P. 1-14. Disponível em PDF em:

<<http://www.ufrgs.br/nerint/folder/artigos/artigo1082.pdf>>. Acessado em 04 de setembro de 2015 às 21h02min.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema novo brasileiro**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Divino Espírito (re)ligando Portuga/Brasil no imaginário religioso popular**. In: Mundos Sociais: saberes e practicas. VI Congresso Português de Sociologia. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2008. P. 19-32. Disponível em PDF em: <<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/188.pdf>>. Acessado em 04 de setembro de 2015, às 20h56min.

CARVALHO, Adelmo de. **Pirenópolis – Goiás – Brasli: Coletânea 1727 – 2010**. 2ª ed. Editora Poligráfica. Ano: ?.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1972.

CERQUEIRA, Márlon José. **Valoração econômica do Ecoturismo**. Estudo de caso: A Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis –Go. Monografia (especialização)- Universidade de Brasília. Centro de Excelência em Turismo. Brasília, 2003.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. In: Estudos Avançados, v 5, nº 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n11/v5n11a10.pdf>. Acessado em: 30 de janeiro de 2016, às 20h18min.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: Ed da UFG / Ed. Da UCG, 1997.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro cinema**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2012.

CROATTO, José Severino. **As ligas da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião**. São Paulo: Paulinas, 2001.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil**. São Paulo, Brasiliense/EDUSP: 1986.

CURADO, João Guilherme da Trindade; LÔBO, Tereza Caroline. **Festas do Catolicismo Popular:** Expressões Identitárias Presentes em Pirenópolis-Goiás. *In* Ciberteologia – Revista de Teologia & Cultura. Ano VII, nº 35, p. 82-92, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e Utopias no Brasil Colonial.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

DEUS, Maria Socorro de; SILVA, Mônica Martins da. **História das festas e religiosidades em Goiás.** Goiânia: Alternativa, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos:** Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O sagrado e o profano.** Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FALEIRO, Flávio Fernandes; LOPES, Luciana Maria. **Aspectos da mineração e impacto da exploração de quartzito em Pirenópolis-GO.** *In* Ateliê Geográfico. V 4, N 3, 2010.

Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/ateliê/article/view/16655/10101>.

Acessado em: 24 de maio de 2015, às 21h21min.

FELIX, João Alexandre dos Santos. **O Divino e o encantado:** um estudo etnográfico sobre a festa açoriana do Espírito Santo no subúrbio do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais).

FERREIRA, Luiz Felipe. **Iluminando o lugar:** três abordagens (Relph, Buttimer e Harvey). *IN:* Boletim Goiano de Geografia. Goiânia: UFG, 2002. Vol. 22, nº 01. P. 43 – 72.

FERRO, Marc. **O filme:** uma contra-análise da sociedade? *In:* LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História :** novos objetos. 4ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **História e Cinema.** 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas.** 1ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GERALDES, Amanda Alexandre Ferreira. **A memória dos objetos: verônicas, máscaras e flores da Festa do Divino de Pirenópolis/Goiás.** São Paulo: PUC, 2015. (Dissertação de Mestrado em História Social).

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade.** Tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GODOY, Heleno. **Literatura e História: um outro Encontro.** In: ARAUJO, Mauro. A Batalha de Poitiers. 1ª Ed. Goiânia: Grafset Gráfica e Editora de Goiânia, 2007.

GOMES, Horiestes; TEIXEIRA NETO, A. **Geografia Goiás – Tocantins.** Goiânia: UFG, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A ed., 2003.

HATZFELD, Henri. **As raízes da Religião: tradição – ritual – valores.** (Trad. Armando Pereira da Silva). Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições.** Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Municípios Goianos.** <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=go>. Acessado em 02/10/2015 às 12h13min.

INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS - INRC, Manual de Aplicação, MinC/IPHAN, 2000.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê IPHAN: Festa do Divino Espírito Santo**, Pirenópolis-GO. Brasília, 2010.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; MINC, Ministério da Cultura. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais**. 3ª ed. Brasília, DF: Iphan, 2012.

JAYME, Jarbas. **Esboço Histórico de Pirenópolis**. Goiânia, UFG, 1971, vol. I e II.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JURKEVICS, Vera Irene. **Festas Religiosas: A Materialidade da Fé**. In: **História: questões & debates**. Curitiba: Ed. UFPR, n. 43, p 73-86, 2005.

KOCHBERG, Searle. **Cinema as Institution**. In: NELMES, Jill. **An Introduction to Film Studies**. Second Edition. New York, NY: Routledge, 1999.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LE GOFF, J. **A Civilização do Ocidente Medieval**. 2ª ed., V.1. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LIMA, Manuel C. Baptista de. **A Introdução do Culto do Divino Espírito Santo nos Açores e sua influência na simbólica e arquitectura religiosa nos séculos XV e XVI**. In: **Colóquio Internacional de Simbologia: Os Impérios do Espírito Santo na Simbólica dos Impérios**, 2., 1985, p. 123-67.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007

LIVRO DE REGISTRO DAS ATIVIDADES DO COLÉGIO ESTADUAL COMENDADOR CHRISTÓVAM DE OLIVEIRA. **Projeto Jovem do Futuro: pintura do muro**. 2012.

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**. Goiânia: UFG, 2006. (Dissertação de Mestrado em Geografia);

LOPES, Frederico. **Memórias Sôbre as Festas do Espírito Santo na Ilha Terceira de Açores**. Boletim Histórico da Ilha Terceira. Angra do Heroísmo, Tipografia Andrade, Vol. XV, 1957.

MACEDO, José Rivair. **Mouros e Cristãos: a Ritualização da Conquista no Velho e no Novo Mundo**. In: ALVES, Francisco das Neves (Org.), **Brasil 2000 – Quinhentos Anos do Processo Colonizatório: Continuidades e Rupturas**, Rio Grande-RS, Fundação Universidade Federal do Rio Grande – FURG, 2000, pp. 9-28.

MACEDO, José Rivair. MONGELLI, Lenia Marcia (Orgs.). **A Idade Média no Cinema**. São Paulo: Ateliê, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

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

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MORAIS, Julierme Sebastião Souza. **Clio e a sétima arte: perspectivas teóricas-metodológicas**. In: SILVEIRA, João Paulo de Paula; MORAIS, Julierme Sebastião Souza; PROTO, Leonardo Vinicius Parreira (Orgs.). **Reflexões Históricas: cultura, identidade e relações de poder**. São Leopoldo: Oikos Editora; Goiás: Editora UEG, 2004.

MOREYRA, Paulo Sérgio. **O olho que vê o mundo**. In: Boletim Goiano de Geografia, v. 7/8 n. ½. Goiânia: UFG/IQG, dez/jan., 1987-88.

OLIVEIRA, Eliézer C. “**Vivendo sem um Tostão Furado**”: O uso Cotidiano do Dinheiro em Goiás (1808 - 1848). In Revista de História Regional, v 16, p. 602 – 629, 2011.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o irracional. Petrópolis: Sinodal, EST, Editora Vozes, 2007.

PALACIN, Luís. **O século do ouro em Goiás 1722-1822**: estrutura e conjuntura numa capitania de Minas. 4ª ed. Goiânia: UCG, 1994.

PALACÍN, Luís; MORAES, M. A. **Sant’Anna**: História de Goiás. 6. ed. Goiânia: UCG, 1994.

PAULO, Alexandre Ribas de. **A cultura jurídico-penal germânica altomedieval**. Revista Meritum. Belo Horizonte, MG: V. 4 – n. 1. P. 167-192. Jan/jun. 2009. Disponível em PDF em: < <http://www.fumec.br/revistas/meritum/article/view/873>>. Acessado em 04 de setembro de 2015 às 21h06min.

PEREIRA, Niomar de Souza. **Cavalcadas no Brasil**: de cortejo a cavalo a lutas de mouros e cristão. São Paulo: Escola de Folclore, 1983.

PEREIRA, Keyla Cristina Santana. **Império do Divino**: uma análise etnocenológica dos personagens da festa do Divino Espírito Santo de São Luís – MA. São Luís do Maranhão: UFMA, 2012. (Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade).

POHL, Emanuel. **Viagem ao interior do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1951.

PUCCI JR, Renato Luiz. **Cinema Pós-moderno**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O Povo Brasileiro:** documentário. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=eqlcHGj4f7k>. Acessado em: 30 de janeiro de 2016, às 21h37min.

RODRIGUES, Maria Augusta Calado de Saloma. “**Alfenim.**” Revista Goiana de Artes. Vol.3, n.1, jan/jun, 1982.

ROUSSET, Paul. **História das Cruzadas.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980,

RUNCIMAN, Steven. **História das Cruzadas:** a primeira cruzada e a fundação do reino de Jerusalém. Trad. Cristiana de Assis Serra. V. 1. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagens à Província de Minas Gerais, São Paulo e Goiás.** São Paulo: Itatiaia, 1975.

SANTOS, Georgiana Silva dos. **A rainha santa e a corte dos miseráveis:** caridade e poder na baixa Idade Média Portuguesa. História Revista: Goiânia, v. 5 n. 1/2 jan./dez, 2000. p. 89 a 109.

SCHIPANSKI, Carlos Eduardo. **Cavalcadas de Guarapuava:** História e Morfologia de uma Festa Campeira. (1889 – 1999). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009. (Tese de Doutorado em História).

SILVA, Mônica Martins da. **A festa do Divino:** romanização, patrimônio & tradição em Pirenópolis (1890-1988). Goiânia: AGEPEL, 2001.

SIQUEIRA, Sônia Aparecida de. **A Inquisição portuguesa e a sociedade colonial.** São Paulo: Editora Ática, 1978.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário moderno.** In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012.

VEIGA, Felipe Berocan. **A folia continua: vida, morte e revelação na Festa do Divino de Pirenópolis, Goiás.** In: CARVALHO, Luciana (org.). **Divino toque do Maranhão.** Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, p. 83-94, 2005. (Série Encontros e Estudos, 9).

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual.** In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 2ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003. p. 15-19.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

GLOBO RURAL. **Festa do Divino de Pirenópolis.** Rede Globo, 1995, 25 minutos.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, Goiás.** 2008, 30 minutos.

MORRO ALTO TURISMO. **Festa do Divino de Pirenópolis, Goiás.** Pirenópolis, Goiás, 2007, 30 minutos.

VIDEOFOCUS. **Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, Goiás.** Goiânia, 1988, 1h58min.

REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS

CARTÓRIO DO 2º OFÍCIO DE TABELIONATO DE NOTAS, PROTESTOS, REGISTROS DE TÍTULOS E DOCUMENTOS DE PIRENÓPOLIS – GO. **Cavalcadas no Largo da Matriz de Nossa Senhora do Rosário no final da década de 1960.**

FACEBOOK. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Rony Miranda, 2013.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Agnes Mel, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Ana Júlia Nunes, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Áquila Afonso, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Daniela Santana, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Dyeggo Cardoso, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Eduardo Junior, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Festa do Divino de Pirenópolis, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Gleisson Humberto Araújo, 2016.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Lucas Gaehwiler, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Lucas Huelinda, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Márcia Áurea Oliveira, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Munike Thaaissa, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Tania Mara, 2015.

_____. **Prints relacionados à Festa.** Perfil: Tobias Pina, 2015.

SANTANA LÔBO (A), Aline. **Projeto de Pintura do Muro do Colégio Estadual Comendador Christóvam de Oliveira.** Pirenópolis, Goiás, 2012.

_____. **Teatro e Cinema de Pirenópolis, Goiás.** Pirenópolis, Goiás, 2016.

MIRANDA, Ronypeterso Morais. **O fazer na Festa.** Pirenópolis, Goiás, 2012.

_____. **Folia do Divino na Atualidade.** Pirenópolis, Goiás, 2015.

_____. **Rei Mouro em retirada de argolinha.** Pirenópolis, Goiás, 2015.

_____. **Rei Mouro em retirada de argolinha.** Pirenópolis, Goiás, 2015.

_____. **O Divino, a Senhora e o Altar.** Pirenópolis, Goiás, 2015.

ENTREVISTAS

ÁUREA OLIVEIRA, Márcia. **Depoimento sobre o projeto de vivência da Festa nas Escolas Municipais.** Entrevista recolhida no dia 22 de fevereiro de 2016 em Pirenópolis, Goiás.

BARROS, Maria das Graças Lopes. **Depoimentos proferidos enquanto assistia o DVD da Festa de 1988.** Entrevista colhida dia 23 de fevereiro de 2016, em Pirenópolis, Goiás.

CARDOSO, Maria da Silva. **Sobre as vestimentas dos cavaleiros das Cavalhadas.** Entrevista recolhida dia 22 de maio de 2015 em Pirenópolis, Goiás.

CURADO, João Guilherme da Trindade Curado. **Entrevista sobre o processo de registro da Festa enquanto Patrimônio.** Entrevista colhida dia 20 de janeiro de 2016, em Pirenópolis, Goiás.

GUERREIRO CARDOSO, Amós. **Entrevista sobre os gastos de manutenção dos cavalos do Rei Cristão.** Entrevista recolhida dia 22 de maio de 2015 em Pirenópolis, Goiás

LÔBO, Tereza Caroline. **Entrevista sobre o processo de registro da Festa enquanto Patrimônio.** Entrevista colhida dia 21 de janeiro de 2016, em Pirenópolis, Goiás (A)

LÔBO, Tereza Caroline. **Depoimentos proferidos enquanto assistia o DVD da Festa de 1988.** Depoimentos colhidos dia 21 de janeiro de 2016, em Pirenópolis, Goiás (B).

OLIVEIRA, Inácio da Luz. **Depoimento sobre a morte do Sr. Otávio.** Entrevista recolhida no dia 22 de fevereiro de 2016 em Pirenópolis, Goiás.

OLIVEIRA LÔBO, Marta Enízia. **Depoimento proferido enquanto assistia o DVD da Festa de 1988.** Depoimentos colhidos dia 21 de janeiro de 2016, em Pirenópolis, Goiás.

MIRANDA DE SOUSA, Raimundo José. **Depoimento sobre ser Imperador.** Entrevista colhida em 28 de outubro de 2014, em Pirenópolis, Goiás.