

A MÁSCARA DE BOI E OS MASCARADOS: PIRENÓPOLIS E O CARNAVAL EM PENTECOSTES

Maria Cristina de Freitas Bonetti¹

mcbonetti@gmail.com

Texto recebido em/Text submitted on: 01/08/2017

Texto aprovado em/Text Approved on: 15/10/2017

RESUMO

O campo empírico da investigação engloba a Península Ibérica, Arquipélago dos Açores e o Brasil, em busca de traçar a trajetória da máscara, desde a sua origem em Portugal, até a cidade de Pirenópolis, no estado brasileiro de Goiás. O estudo sobre as máscaras em Portugal concentrou-se na capital do Distrito de Bragança, na região de Trás-os-Montes, no Nordeste de Portugal. Enquanto no Brasil, concentrou-se mais na cidade de Pirenópolis. Essa pesquisa tem o propósito de visitar algumas manifestações da cultura popular brasileira, tal como o boi e suas respectivas máscaras. Para tanto, recorreremos ao rigor etnográfico para investigarmos o campo de atuação dessas principais celebrações no Brasil. Privilegamos o modo dinâmico como essas manifestações ultrapassaram a dimensão ritualística, adquiriram diferentes tonalidades, com novos discursos acerca da folclorização da cultura popular tradicional, transformando-se em objetos, mercadorias ou produtos culturais para serem ofertadas ao turismo. A proposta deste artigo é demonstrar a legitimidade da máscara de boi e dos mascarados nas manifestações da religiosidade popular goiana, principalmente em Pirenópolis, na Festa do Divino que acontece em Pentecostes. Por fim, observamos que, em virtude das manifestações estarem enraizadas numa determinada localidade, a comunidade continua prestigiando sua cultura e, também, gostam das mudanças que a contemporaneidade autoriza. Alguns grupos também se apresentam em locais elitizados, dando visibilidade ao seu patrimônio cultural imaterial.

Palavras-Chave: *Mascarados; Máscara de Boi; Pentecostes; Pirenópolis.*

ABSTRACT

The empirical field from this investigation encircles the Iberian peninsula, Azores archipelago and Brazil, looking for tracing the path of the mask, since its origin in Portugal, until the city of Pirenópolis, state of Goiás. The study about masks in Portugal was emphasized in Trás-os-Montes, capital from Braganca's district, in northeast Portugal. In Brazil, it was focused mostly in Pirenópolis. This research has as purpose revisiting some expressions from brazilian popular culture, such as the ox and its respective masks. Therefore, we resort to ethnographic accuracy in order to investigate the field where these celebrations take place in Brazil. We have privileged the dynamics in which these expressions have surpassed a ritualistic dimension, taking different tones with new discourses concerning folklorization of the traditional popular culture, by

¹Professora e Pesquisadora da Universidade Estadual de Goiás. Coordenadora Adjunta de Pesquisa no Câmpus Pirenópolis. Mestre e Doutora em Ciências da Religião (PUC-Goiás). Terapeuta Transpessoal (DEP). Analista em Cultura (Secult- Goiânia). Vice Líder do Grupo de Pesquisa CNPQ UFG Interartes Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance.

becoming objects, commodities or cultural products offered to tourism. This paper's proposal is to demonstrate the legitimacy of ox mask and its representatives in manifestations of popular religiosity in Goiás, mostly Pirenópolis, in "Festa do Divino"'s fest which takes place during Pentecost. Lastly, we observe that, due the rooting of these manifestations in a specific locality, community keeps respecting its culture and, likewise, enjoys changes throughout contemporaneity. Some groups also present it in elitist locations, providing visibility to their immaterial cultural patrimony.

Key-words: *masked; ox's mask; Pentecost; Pirenópolis*

Prólogo

Este estudo origina-se a partir da pesquisa realizada no Estágio de Pós-Doutoramento², de 2015 a 2017, no Programa de Pós Graduação *Stricto Sensu*, da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás (UFG), sob a orientação do Professor Dr. Márcio Pizarro Noronha³. O campo empírico da investigação engloba a Península Ibérica, Arquipélago dos Açores e o Brasil, em busca de traçar a trajetória da máscara, desde a sua origem em Portugal, até a cidade de Pirenópolis, no estado brasileiro de Goiás (GO).

O estudo sobre as máscaras em Portugal concentrou-se em Bragança, capital do Distrito de Bragança, na região de Trás-os-Montes, no Nordeste de Portugal, a aproximadamente 530 km distante de Lisboa, em cuja oportunidade entrevistamos o filósofo, escritor e etnógrafo lusitano, o professor Dr. António Pinelo Tiza, autor de livros e artigos. Enquanto no Brasil, mais precisamente na cidade de Pirenópolis, além das memórias do guardião Pompeu Cristovam de Pina, foram entrevistados cavaleiros que utilizam a máscara de boi, artesãos, artistas populares e, bem como, a comunidade.

Essa pesquisa tem o propósito de revisitar algumas manifestações da cultura popular brasileira, tal como o boi e suas respectivas máscaras. Para tanto, recorreremos ao rigor etnográfico para investigarmos o campo de atuação dessas principais celebrações no Brasil. Privilegiamos o modo dinâmico como essas manifestações ultrapassaram a dimensão ritualística, adquiriram diferentes tonalidades, com novos discursos acerca da

²“Olhares (des) Cerrados: A Sobrevivência dos Rituais e das Danças Tradicionais nas Festas da Religiosidade Popular no Estado de Goiás”.

³Professor e pesquisador na UFRS (ESEFID) . Professor e pesquisador da UFG, membro do corpo docente do curso de Licenciatura em Dança da FEFD UFG e docente do Programa de Pós-Graduação em História. Doutor em Antropologia (USP), Doutor em História (PUCRS), Psicanalista. Líder do Grupo de Pesquisa CNPQ UFG Interartes Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance.

folclorização⁴ da cultura popular tradicional, transformando-se em objetos, mercadorias ou produtos culturais para serem ofertadas ao turismo.

Por outro lado, observamos que, em virtude das manifestações estarem enraizadas numa determinada localidade, a comunidade continua prestigiando sua cultura e, também, gostam das mudanças que a contemporaneidade autoriza. Alguns grupos também se apresentam em locais elitizados e dão visibilidade ao seu patrimônio cultural imaterial. Apenas folcloristas ortodoxos questionam e não aceitam as modificações, no entanto, é preciso observar que a cultura é dinâmica e que o folclore acompanha as inovações da sociedade onde o *fato folclórico* existe, cujo devir ocorre por meio dos meios de comunicação de massa, da espetacularização da cultura e do processo de transformação e adaptação.

No mundo pós-colonial, a partir do enquadramento sociocultural e com as fronteiras delimitadas, as manifestações oriundas de festividades cíclicas sobreviveram da herança dos nossos colonizadores, cujas origens são os ritos agrários – transformando-se em cultura popular de configuração rural – e, posteriormente, urbana. São questões complexas e ricas de elementos simbólicos e significados de práticas de procedência variável, possivelmente reinventadas dos cortejos dionisíacos e das saturnálias romanas, com ênfase na teatralidade materializada em formas centradas no corpo e sua movimentação em espaços, assemelhando-se a uma performance artística com traços carnavalescos.

Ao pesquisar autos referentes ao boi e as máscaras em cada região do Brasil, identificamos como a memória cultural foi construída e reinventada, bem como a atuação dos agentes culturais e dos grupos sociais mediadores da relação de produção e consumo desses autos dramáticos de catequese. Neste sentido, seus valores de uso e de representação foram se modificando e subjugados às lógicas do mercado no mundo contemporâneo e midiático.

A proposta deste artigo é demonstrar a legitimidade da máscara de boi e dos mascarados nas manifestações da religiosidade popular goiana, principalmente em Pirenópolis, na Festa do Divino que acontece em Pentecostes – festa da Igreja cristã para celebrar a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, de Jesus Cristo e sua mãe Maria. Vale destacar que o Pentecostes ocorre 50 dias após o domingo de Páscoa, no sétimo dia

⁴Entende-se por folclorização os processos de reinterpretação, reconstrução e reinvenção de práticas da cultura popular local, que se tornam um produto de consumo cultural, e este produto pode assumir formato de mercantilização da cultura.

depois da celebração da Ascensão de Jesus. Ora, o filho de Deus ficou quarenta dias, após Sua ressurreição, executando ensinamentos derradeiros aos seus discípulos, somando-se os três dias em que ficou na sepultura, totalizam-se 43 dias. Os sete dias para completar os 50 dias Páscoa até o último dia da grande festa de Pentecostes, são os dias em que os discípulos permaneceram no cenáculo até a descida do Espírito Santo, no dia de Pentecostes.

Em Pirenópolis esta festa acontece a quase 200 anos, cujos mascarados foram surgindo de forma secreta e aleatória. Tudo se repete e todos se preparam para a sua chegada apoteótica, quando se finda o ciclo das novenas e folias – É temporada de Festa em Pirenópolis, e os mascarados fazem o carnaval! Eles suspendem o tempo profano, e o sagrado surge em meio à alegria, risos e imprevisíveis reinvenções. Segundo "o povo do lugar", sem mascarado não há Cavalhada!

Os mascarados surgem com gritarias e seus chocalhos silvando pelas ruas de pedra da histórica "*Arraial da Meya Ponte*", que, após várias denominações, seu nome fixou-se como Pirenópolis. Eles modificam a atmosfera local e, assim, o religioso permite que o oculto se manifeste e amplie sua fronteira para além da imaginação desta teatralização popular, representando um folguedo satírico e trágico. E nesta temporalidade carnavalesca, muitos dizem 'é tempo do diabo', não o diabo teológico, mas aquele que separa e modifica o que está cristalizado. Nada fica igual depois dos quatro dias em que os mascarados performatizam fatos e personagens locais, ao mesmo tempo em que reinventam seus legados culturais e se opõem ao momento caótico de um presente difuso e complexo.

As máscaras celebram as diferenças e se envolvem em diálogos entre o popular e a tradição local. Esta é uma manifestação religiosa que se hibridiza e se articula com outras representações da arte popular tradicional local e, nesta festa, as máscaras legitimam uma tradição cultural que expressa à identidade da cidade, principalmente a máscara de boi, por ser frequentemente utilizada para divulgação de eventos locais e do estado de Goiás, como símbolo identitário que legitima este patrimônio imaterial pirenopolino.

Este artigo se inicia com a articulação entre a historiografia e a simbologia sobre o Touro/Boi ou similar que, enquanto mito e objeto artístico de distintas culturas, torna-se algo inquietante, por remeter a memórias antigas, ressaltando que não há lógica para compreender toda a magia que envolve suas lendas e histórias em diversas culturas e

sociedades ancestrais. Na sequência, discutimos a origem e a importância das máscaras que, servem aos mais variados fins, estão inseridas nos rituais da pré-história e celebrações populares; apresentamos o seu papel nas festas de inverno de Bragança, em Portugal; e argumentamos sobre a sobrevivência dessa marca aos colonizadores e de sua inserção na cultura popular brasileira, ao dialogar com outras culturas.

A chegada do boi em Pirenópolis e a sua inserção na Festa do Divino, que acontece em Pentecostes, possibilitou que o mito do boi e as máscaras fossem constituídas como performance artística, por meio de uma forma expressiva de movimentos estético e simbólicos que podem ser lidos culturalmente, bem como a sua reinvenção pelos brincantes e agentes culturais. Nessa perspectiva, privilegiamos a ‘chegada dos mascarados na Festa’, e como os cavaleiros com máscara de boi criam um clima carnavalesco em pleno Pentecostes.

O entrelaçar das manifestações artísticas com o encantamento da magia da vida, em forma de arte, a partir do rigor acadêmico e etnográfico, possibilita celebrar e dignificar nossos artistas populares. Apesar das atribulações da vida, estão em constante vir-a-ser, criando e reinventando novas narrativas ao reencenar a tradição, mantendo os elementos simbólicos e a semente originária dos autos que nos legaram os colonizadores. Ora, nossos artistas populares representam, também, o nosso bem cultural mais precioso, é a nossa identidade arquitetada pelo imaginário e memória coletiva do povo brasileiro.

1 Os Primeiros Vestígios do Boi

Permeando o campo da historiografia, verificamos que há distintos fatores que se consolidaram na dimensão utópica e artística da humanidade, assim como no imaginário simbólico, que se estabeleceu a partir do período Paleolítico Superior, até o período Neolítico⁵, no qual existia uma condição mítica entre os viventes. Neste sentido, encontram-se muitas pinturas rupestres, que assim são definidas por Greffe (2013, p. 26): “Por arte rupestre, entende-se aqui as imagens pintadas ou gravadas nas grutas e nas cavernas, o que não exclui que, no mesmo período, surjam também objetos, então

⁵Paleolítico Superior: C. 40.000 a.C. Humanidade nova (*sapiens sapiens*). O desenvolvimento do simbolismo. A arte parietal e mobiliária. A morada. A domesticação de cães. Mesolítico: C. 10.000 aC O início da agricultura e do pastoreio. As primeiras aldeias. A divisão social do trabalho. A individuação. Neolítico: 6.800 aC ... A pedra polida. A agricultura e o pastoreio. O artesanato e o comércio (a troca). O tecido, a cerâmica e a escrita (SILVA, 2009, p.46)

chamados pelos especialistas de arte portátil ou móvel”. Esta origem consagrava, de maneira reveladora, uma forma pacífica e harmoniosa de se viver, no qual a divindade assumia formas de representação da natureza e de animais, sendo cultuada como fertilidade viva e doadora de toda subsistência humana, assim se manifestava e era reverenciada nos cultos primitivos, religiosos ou pagãos.

As distintas formas de arte referentes à divindade são encontradas, desde as mais remotas culturas, com diferentes nomes e padrões arquetípicos, conforme é explicado por Greffe (2013, p. 26) “Uma hipótese simples sugere que a arte apareceu de repente porque os homens dessa época estariam interessados nela e teriam, desse modo, expressado necessidades estéticas ignoradas até então”. Por sua vez, a vida dos humanos estava sob a regência da divindade, que provia, a todos, de alimentos e demais necessidades, representando toda a criação, cujas funções e valores determinaram seu campo e seu respectivo período de atuação.

Muitos fenômenos aconteciam no íntimo desta esfera e há indicações de que, em relação à fertilidade e suas derivações, eram da ordem do universo divinizado, que foram construídas nas instâncias de reflexões contemplativas do ethos da cultura dominante, na época. Poucos foram os registros de ‘arte rupestre’ deixados por esses povos, e que sobreviveram aos eventos e ciclos da natureza. O valor dessa arte demorou a ser reconhecido como valor artístico, e assim esclarece Greffe (2013, p.28):

[...] a arte rupestre era reconhecida desde o século XVII, pois naquela época as pinturas tinham sido identificadas, porém rejeitadas. Não se imaginava, naquele momento, que esses signos pudessem fazer parte dos gêneros artísticos reconhecidos então. [...] O valor dessas pinturas não foi reconhecido, pois elas em nada correspondiam à imagem de atraso ou de primitivismo atribuída àquela época.

As imagens desenhadas nos artefatos e cavernas são os primeiros sinais geométricos, encontrados em várias regiões da Europa, que remontam configurações associadas a representações da natureza, que, posteriormente, foram reconhecidos como divindade. Tais registros são reconhecidos na arte rupestre, desde os povos do Paleolítico Superior, mantendo-se presente nos períodos subsequentes.

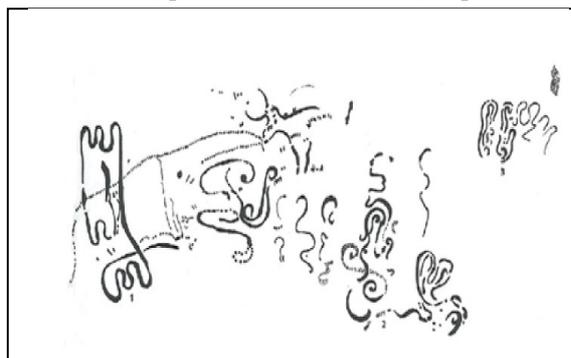
Segundo Gimbutas (2008), os estudos e dados arqueológicos revelam, em diversas pesquisas, uma datação referente à criação dos primeiros objetos e desenhos, cujo processo de fabricação pertence ao humano pré-histórico.

Na opinião de Greffe (2013, p. 29):

Os indícios de que essas populações tinham práticas religiosas levaram a considerar uma ligação entre estas práticas e as práticas artísticas. [...] Os homens dessa época, essencialmente caçadores e criadores, faziam desenhos de animais porque essas representações tinham como resultado, a seus olhos, a multiplicação das espécies animais em questão.

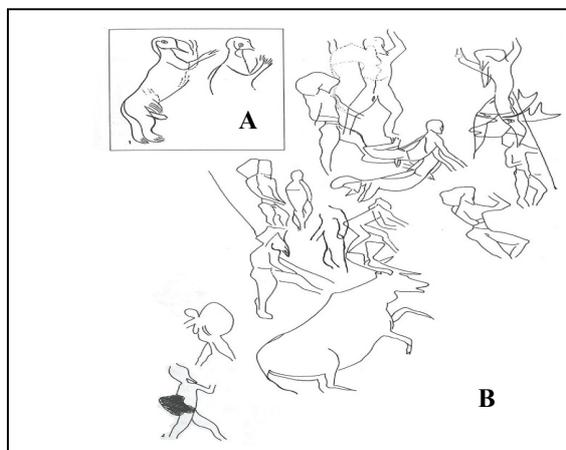
Por sua vez, Gimbutas (2008, p. 279) explica sobre a energia inerente das formas em seu movimento contínuo e dinâmico do tempo cíclico, considerando que os “sinais de chifres, de serpentes e de espiral são virtualmente inseparáveis”. Ora, a Figura 1 e a Figura 2 apresentam cenas registradas em grutas na Europa.

FIGURA 1 - Nesta Gruta de La Pileta, próxima a Gbilterra, Espanha. Cerca de 13.000 - 10.000 a.C.



Fonte: Gimbutas (2008, p. 279), Domínio Público.

FIGURA 2 - (a) Gruta de Altamira, na Espanha Setentrional, Magdaleniano, provavelmente de 13.000-11.000 a.C. (b) Gruta de Addaura, Monte Pellegrino, Palermo. Gravettiano - Epipaleolítico



Fonte: Gimbutas (2008, p. 179), Domínio Público.

Na Figura 1, encontra-se um desenho com a espiral de energia e do tempo cíclico, que emerge, como constantes dos primeiros sinais remanescentes do Paleolítico Superior, privilegiando as associações entre animais e a força da espiral associada à forma serpentina, aparecendo, ainda os chifres que se conectam com a lua, como representação da divindade, que está no alto.

Enquanto que a Figura 2 apresenta o imaginário simbólico, uma integração funcional na participação da dança ritual, com homens em estado de êxtase, tecida na composição presente nas figuras com máscaras, que, por sua vez, performatizam um drama ritualístico. Também, encontram-se figuras dançantes em solo, gestos ritualísticos, em diálogo com animal ou em pequenos grupos e, bem como, aparece o símbolo itifálico em componentes do ato cênico, às vezes, conexas ao cervo (um sacrifício?), mostrado perto deles. Na parte superior, encontram-se, desenhadas, figuras dançantes, em cima da cabeça do cervo; este fato nos permite considerar que a data do dançante pode ser posterior àquele do animal; possivelmente, a data, para os homens e o cervo, é diferente.

Os dois registros arqueológicos apresentados na Figura 2 apresentam sinais do Touro/Boi e do ritual dançante, aparecem homens com máscaras; no entanto, não se sabe, ao certo, o significado deste simbolismo, uma vez que existe apenas a imagem. Nas pesquisas realizadas a partir das mais distintas fontes, buscamos entender como foi esta manifestação do Touro/Boi, no Período do Bronze⁶, em culturas mais antigas.

Por volta de 5000 a.C., na Índia, o ato de cultuar o Touro Sagrado surgiu a partir da sua mitologia na tradição do hinduísmo. A fertilidade do animal e a sua associação com várias divindades são encontradas nos textos sagrados, conhecidos como Vedas. Nas diversas lendas que falam do *Touro Sagrado*, encontram-se variáveis do seu comportamento, assim como, se transformaram em símbolos de profetas, ou são adorados como animais sagrados de deuses e deusas do panteão indiano.

A referência mitológica que mais se aproxima da composição alegórica, encontrada no "mascarado de boi" de Pirenópolis, traz, à baila, uma divindade conhecida como *Nandikeshvara*, consagrada como a representação do deus da alegria, a qual era representada por um homem com cabeça de touro. Com o passar do tempo, a vaca ganhou notoriedade e, até a atualidade, ela é considerada sagrada e possui amplos direitos na sociedade indiana.

⁶"Idade do bronze: 3.200 a.C..Sociedade Cicládica" (SILVA, 2009, p. 46).

O culto ao boi, proveniente do totemismo, segundo Teixeira (2010, p.47), estende-se "desde a Índia, ao Egito, à Grécia, à Gália, à China, etc. No Egito, Osíris se encarnava no boi Ápis". Enquanto representação de Osíris, o Touro/Boi concebia o domínio sexual fecundo.

A morte de Osíris pelo deus da seca, Set, e a sua ressurreição pela sua esposa, a deusa Ísis, tornou-se um ritual anual e celebrativo, feito com grandes festividades. De acordo com Chevalier (1991, p. 137), "O boi Ápis de Mênphis, hipóstase de Ptá e de Osíris, não é ele próprio um touro? A mesma palavra designa todos os bovinos. A esse respeito, seu caráter lunar não é determinante". Outro aspecto desta mitologia apresenta um grande ventre da vaca, na qual a divindade Hathor compõe o imaginário dos céus e, por entre os seus chifres, o sol despontava. Vale destacar que Rá também era representado pelo boi ou pelo gafanhoto.

São diversos os mitos sobre o boi, no antigo Egito, destacando-se a lenda dos bois vermelhos, os quais substituíram os sacrifícios de humanos, que foram extintos e supridos por libações e sacrifícios de bois e bezerras. Esta lenda parece ter sido recriada com os hebreus, numa busca da Terra Prometida, e aparece no rito de adoração do "Bezerro de Ouro".

No período neolítico, a Ilha de Creta representou um momento histórico em que o mito conta as origens das coisas e mantém o senso de unidade com o mundo natural. Nesta sociedade, o Touro/Boi foi um mito emblemático e apareceu com forte presença no Palácio de Knossos. O seu chifre era considerado sagrado e utilizado para libações, além de constar como obra de arte sagrada nas cercanias do palácio. Neste período da história, o caso mais emblemático, relacionado ao Touro/Boi, é o "Mito do Minotauro", da Ilha de Creta, no Mar Egeu, no qual é contada a lenda de Teseu e o Labirinto.

O Minotauro nasceu a partir de um castigo imposto pelo deus Netuno, ao Rei Minos, uma vez que ele não realizou o sacrifício, conforme havia acertado com a divindade que lhe outorgou o poder real. A sua composição era um corpo de homem e cabeça de Touro/Boi, o que demonstra a profunda semelhança ao mascarado com "cabeça de boi", de Pirenópolis - GO.

Em tempos antigos, o touro era considerado sagrado, tanto na *Sociedade Minóica*, quanto no *Cosmo Olímpico*, que eram consagrados a Zeus e a Hera. Na Hélade, os bois sagrados eram mantidos por famílias que se dedicavam aos rituais agrários e, inclusive, "destinavam-se a comemorar a labuta inicial de Triptólemo, por ocasião dos ritos da

lavou e sacrificou o touro, e a festa de "Elêusis" (CHEVALIER, 1991, p. 137). O touro liderava a procissão da primavera, sendo conduzido por sacerdotes e autoridades.

Sobre o sacrifício do touro, M-G.Wosien (2002, p. 123) explica que:

A consagração do touro cúbico era um acontecimento festivo, pois através da sua morte ritual, enquanto aspecto animal do deus, ele consagrava a época do início da primavera e fecundava a terra com seu sangue, para favorecer o crescimento das plantas. A carne do touro era ofertada ao deus e distribuída aos participantes da procissão.

Esse sacrifício ritual contava com várias partes até chegar ao sacrifício final, e acontecia na festa que dava início a um momento de recomeço e ao despertar da natureza. Enquanto mito, o touro sacrificial também simbolizava a força criadora do Sol, a fecundidade da terra e, bem como, o poder da natureza.

Por fim, concluímos, nesta breve historiografia do Touro/Boi, que se trata de um mito com caráter sagrado, uma vez que, na Antiguidade, esse animal fazia parte de vários rituais, às vezes como vítima e outras como o sacrificador, sendo, ainda, um símbolo de sacerdote. Ora, acatamos o que *Dionísio, o Areopagita*, resumiu sobre a simbólica mística do boi, "a figura do boi marca a força e a potência, o poder de cavar sulcos intelectuais para receber as fecundas chuvas do céu, ao passo que os chifres simbolizam a força conservadora e invencível" (CHEVALIER, 1991, p. 138).

As várias interpretações do Boi podem ser diferenciadas do Touro e, mesmo, do Búfalo, a partir de estudos e análise ao interpretar, mediante textos pertinentes ao tema, apropriados aspectos simbólicos que o caracterizam.

2 As Máscaras e os Mascarados: aspectos socioculturais, celebrações e rituais

Começar não é a mesma coisa de surgir do nada, do vazio, de um lugar desabitado para expressar o sentido inabitável, sem nome e sem origem, ou seja, sem vida. Ora, especificar a origem histórica da máscara torna-se uma tarefa ambígua, cujos registros mais antigos decorrem da pré-história (GIMBUTAS, 2008), e temos apenas a arqueologia para respaldar esses artefatos; ao mesmo tempo em que as máscaras representam uma das mais antigas artes utilizadas pelos humanos, e demonstram que o homem primitivo as utilizavam em diversas celebrações e rituais. Eram confeccionadas

e ornamentadas a partir de diferentes materiais e a sua função era entrar em contato com as divindades, para se associarem aos poderes superiores e mágicos.

A finalidade da máscara dependia da religiosidade do grupo étnico que a utilizava, bem como ao ethos da cultura local, e assim adentravam ao mundo invisível do imaginário do lugar. Em algumas civilizações a máscara constituía-se em instrumento de rituais sagrados, onde o sacerdote era a mimese do mito fundador do grupo. Ao pesquisar a origem das máscaras na ilha de Vancouver, Lévi – Strauss (1979, p.15), questionou os enigmas e os porquês das variações das máscaras, e infere que:

Fui incapaz de responder a todas essas interrogações enquanto não compreendi que, tal como os mitos, as máscaras não podem ser interpretadas em si e por si, como objectos isolados. Considerando o aspecto semântico, um mito só adquire sentido quando inserido no grupo de suas transformações; e, do mesmo modo, um certo tipo de máscara, considerado apenas do ponto de vista plástico, é réplica de outros tipos, cujas formas e cores transforma ao assumir a sua individualidade.

Para compreender a origem lendária da máscara e a sua criação artística, julgamos necessário responder aos seguintes questionamentos: Por que é importante incluir o seu papel no ritual onde está inserida? Qual é o mito referenciado em cada base da máscara? Qual é a mensagem que a máscara quer transmitir?

Mas, felizmente, toda pergunta tem que ter um sentido, um desejo inquietante que dispara uma flecha e mergulha num fluxo constante em busca de apreciar o novo, a partir do que existe ou persiste. Lévi–Strauss (1979) considera a importância de descobrir os mitos que estão na origem de cada máscara, bem como reunir o conjunto de informações visíveis a seu respeito, como seus caracteres estéticos, a técnica de fabricação, o uso a que se destinam e o que se espera dela.

Os enigmas se esclarecem em virtude dos símbolos recorrentes nos rituais onde as máscaras se inserem e, inclusive, vale ressaltar que:

[...] as funções sociais ou religiosas atribuídas aos vários tipos de máscaras que opomos para comparação se encontram entre si na mesma relação de transformação que a plástica, o grafismo e o colorido das próprias máscaras, encaradas como objectos materiais (LÉVI-STRAUSS, 1979, p. 15, 16).

Corroborando com Lévi-Strauss (1979), Joseph Campbell, em sua obra *As Máscaras de Deus* (2011), privilegia a mitologia para decifrar o mundo primitivo e falar sobre o carnaval e a utilização de máscaras, assim como sobre a concepção de deuses e demônios, cuja realidade não é rígida ou irrefutável. Neste sentido,

[...] a máscara em um festival primitivo é venerada e vivenciada como uma verdadeira aparição do ser mítico que ela representa – apesar de todo mundo saber que foi um homem quem fez a máscara e que é um homem que a está usando. Mas, durante o tempo ritual do qual a máscara faz parte, aquele que a estiver usando é também identificado com o deus. Ele não apenas representa o deus; ele é o Deus (CAMPBELL, 2011, p. 31).

Na Grécia Antiga, a origem do ritual com a utilização de máscaras está presente no teatro, quando atores e espectadores da feitura do vinho passaram a viver emoções, que anteriormente eram vivenciadas entre os fiéis e os deuses.

Desse modo, o culto de Dioniso deu origem à tragédia, e o rito adquiriu uma dimensão de teatro quando a tragédia e a comédia dialogam entre si e se distanciam da consciência da coletividade em busca de favorecimentos divinos e passa, nessa perspectiva, a ser a expressão de uma sensibilidade estética e catártica entre público e atores.

Na alegoria de ideias abstratas, interpretar o ditirambo com a pele do bode era a afirmação do deus Dioniso na figura do animal, como também a possibilidade de encarnar o espírito do deus para incorporar a divindade e o seu poder mágico. Ao cantar e dançar os feitos de Dioniso, representava-se o renascimento da subjetividade do deus, ao mesmo tempo em que é reconhecido o seu potencial sagrado, estético e artístico. Ora, a máscara teatral surge e se insere na civilização ocidental.

No Brasil, a chegada das máscaras de origem europeias decorreram a partir dos colonizadores lusitanos. Ao buscar suas origens na Península Ibérica nos deparamos com farta literatura na região de Trás-os-Montes.

Para identificar essas origens, inspiramos-nos em Pinelo Tiza (2013, p. 31), ao dizer que as máscaras:

Assumem funções meramente profanas, bem distintas daquelas que estão na sua origem. Sendo na Antiguidade (ao tempo da ocupação da Península Ibérica pelo povo celta e romano) um elemento de ligação entre os vivos e os mortos, entre o homem e a divindade, o mascarado parece desempenhar hoje, de forma inconsciente, as mesmas funções mas, aos olhos do povo, representa o diabo e conscientemente se assume como tal nos gestos e atitudes que toma.

A simplicidade é uma das características das máscaras, e a arte popular aparece nos seus contornos, desenhos e pinturas. Nas festas, onde os mascarados são em grande número, não há necessidade de individualizar as personagens; contudo, quando há que caracterizar certa personagem, como é o caso da máscara de boi de Pirenópolis, que é única, os elementos que ela ostenta são específicos da identidade dessa personagem.

Os etnólogos consideram autênticas as máscaras enquadradas na cultura de onde emergiram; por seu intermédio se realizavam celebrações não acessórias, desenquadradas ou lúdicas, mas essenciais ao sentir dos povos agro-pastoris, cada tipo de máscara é considerado em função das mensagens que transmite e do simbolismo que a comunidade lhe atribui (PINELO TIZA, 2013, p. 31).

Sobre o comportamento exótico dos mascarados e das máscaras estarem inseridas nas festas de caráter cristão, reporto, neste artigo, a uma síntese da entrevista com o pesquisador e escritor de Bragança, Portugal, António Pinelo Tiza⁷, por afirmar que:

o Cristianismo foi sábio ao sobrepor festas cristãs dedicadas a santos jovens às antigas e pagãs saturnais, dinamizadas por rapazes, participadas pelo povo; festas agrícolas dedicadas ao rejuvenescimento da natureza e à abundância manifesta nos excessos no uso da comida e da bebida; festas das anomias, da crítica social institucionalizada e de toda a sorte de permissividade. Todas as festas do período do inverno Europeu contêm elementos que sobreviveram das antigas e pagãs saturnais à mistura com os rituais e características das festividades cristãs. Nestas festas, tudo nos remete para a sua hipotética origem – as festas solsticiais dos romanos ou dos celtas, com jovens iniciados na vida adulta, com o secretismo próprio dos cultos masculinos manifestos pela intervenção dos mascarados, com comes-e-bebes pantagruélicos em ‘convivium’ comunitário e refeições públicas, com rituais de passagem e de estímulo e motivação à fecundidade.

Sobre as máscaras, por sua vez, Pinelo Tiza (2013, p.7) afirma que:

A máscara surge como adereço indispensável ao exercício de actos mágicos, socialmente aceito como elemento essencial das vestes paramentais dos protagonistas de tais actos: ritos de ligação entre os vivos e os mortos, entre o homem e a divindade, rituais profilácticos e propiciatórios. As antigas sociedades secretas masculinas usavam-nas nos seus ritos de iniciação e os povos arcaicos nos ritos de passagem e de puberdade.

Os mascarados de Pirenópolis, ao estarem em pleno exercício de suas funções, transformam-se em seres diferentes, superiores, míticos e proféticos, sagrados e profanos. Na *Festa do Divino* de Pirenópolis, os mascarados ostentam símbolos apropriados e toda performance teatral para a encenação a eles atribuída, a qual é ancestralmente preparada e transmitida por gerações e ciclicamente vivida. E assim, percorrendo as ruas da cidade ou no *Campo das Cavalhadas*, ele formula cenas e fantasias extraídas da vida real, transpostas para o ritual paralitúrgico do dia festivo.

Por outro lado, observa-se pela continuidade histórica e cultural, que as tradições populares são preservadas pelo contexto social onde estão inseridas e se reinventam ao mesmo tempo em que rompem com estruturas arcaicas trazendo dinamicidade a atuação dos atores sociais. Os mascarados da *Festa do Divino* não seguem o ritual dos

⁷Entrevista realizada em Bragança – Portugal, no dia 08/06/2015, no Hotel Tulipa.

cavaleiros mouros ou cristãos, portanto, a sua tradição parte de informações simbólicas que refletem outra realidade e esta não determina um comportamento social estável.

Todas as tradições partem de outra tradição mais antiga e se reinventa de acordo com as ações simbólicas que se repetem. Para conceituar tradição inventada, reportamo-nos a Hobsbawm (2002, p. 9), ao argumentar que representa:

conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceita; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Neste sentido, apesar da imbricação das culturas indígena, africana e europeia que faziam uso de máscara, acreditamos que as utilizadas na *Festa do Divino* são de origem dos colonizadores portugueses, devido às características apresentadas. E assim, buscamos referência da tradição dos mascarados de Bragança, conforme nos informa Raposo (2010, p. 36):

A presença do careto na literatura etnográfica podia ser assinalada em toda uma vasta área e num ciclo de festividades que se estendia, sobretudo, aos períodos do Natal, do Ano Novo e do Carnaval. Estas personagens foram frequentemente enquadradas pela etnografia clássica como figuras centrais de processos rituais de iniciação ou de passagem masculinos, de celebração da sexualidade e da fertilidade, ou associadas a ritos agrários de renovação, ou ainda, pela sua transformação mágica, ligadas a figura como o Diabo ou a Morte. Imunizadas por essas forças obscuras que dimanam da máscara e do traje, sempre lhes foram consentidas as maiores excentricidades.

Ao chegar no 'Mundo Novo' as máscaras e os mascarados assumiram uma temporalidade carnavalesca. Em Portugal, eles são parte do ciclo das festas de inverno,

[...] o Entrudo é a marcação de um tempo cíclico que não diz já apenas respeito ao final do Inverno e ao início da Primavera, mas que assinala também a entrada na época de contenção, abnegação e abstinência que é a Quaresma, no ano cristão (RAPOSO, 2010, p. 80).

Por sua vez, o Entrudo foi associado à cosmovisão cristã e ao seu calendário, que gira em torno da vida de Cristo. No entanto, no Brasil, nosso inverno é oposto ao hemisfério norte, mas as festas cristãs se mantêm como no calendário cristão europeu. Ora, as primeiras máscaras que surgiram neste calendário brasileiro migraram da zona rural à zona urbana e estas aparecem nas *Folias de Reis*, no ciclo natalino e se estendem por várias festas da religiosidade popular, que seguem o calendário cristão.

Distinguir as diferenças entre o que significa carnaval urbano e rural, no Brasil, depende de onde se inserem as máscaras. No caso das *Folias de Reis*, estas possuem raízes estritamente cristãs e não há como colocá-las na mesma sintonia que as máscaras de boi de Pirenópolis, que se originaram na cidade, na *Festa de Pentecostes*. Na tradição cristã, esta festa originou-se no *Antigo Testamento* – como a *Festa das Semanas*, quando os primeiros frutos eram oferecidos a Javé. Posteriormente, em termos litúrgicos, é a vinda das línguas de fogo que universalizavam a fé cristã entre diferentes nações.

Combinando rituais sagrados e profanos, esta festa acontece em algumas cidades do Brasil e cada uma exibe suas particularidades. De acordo com Pompeu Cristovan de Pina, ao ser entrevistado em Pirenópolis,

a Festa do Divino é um encontro de vários segmentos da sociedade, bem como a diversidade de gêneros musicais, apresentações artísticas e folclóricas. É quando os conflitos e diferenças desaparecem e a comunidade compartilha o que tem de melhor (PINA, 06/07/2002, em entrevista).

Essa festa é uma ocasião de confraternização social, onde a alegria e a abundância da vida se renovam, além de possuir traços de festividades pagãs, como a ‘comilança’, celebrações, jogos e danças. Nossas festas da religiosidade popular são hibridações de várias manifestações religiosas e artísticas, que foram construídas pelo povo. Na opinião de Raposo (2010, p. 81): “De um modo distinto, os carnavais urbanos desenvolveram outros atributos, reclamaram outros espaços e novas morfologias da festa. Cenografia, figurinos e maquinaria de cena surgiram numa linguagem teatral”.

Mesmo havendo discordância entre estudiosos e pesquisadores, o tempo carnavalesco não é uniforme e pode ser pensado como um tempo de ambiguidades,

simultaneamente uno e diferenciador, o tempo carnavalesco expõe a sociedade, os grupos sociais e as relações sociais em actos simbólicos que ora expressam sentidos de coesão social, ora assinalam o seu carácter nitidamente agonístico (RAPOSO, 2010, p. 81).

Em Pirenópolis, este ciclo festivo se encerra em Pentecostes, e nelas os mascarados com cabeça de boi são emblemáticos. Nesta festa, após os rituais da Igreja Católica, acontecem os rituais chamados de profanos, que podem ser considerados como um ritual de renovação comunitária, uma vez que toda a cidade se envolve nesta festa, na qual encontram-se elementos de licenciosidade, consumo excessivo de alimentos e

bebidas, contato físico intenso e sexualizado, o que caracteriza como uma interinidade carnavalesca.

As funções rituais dos mascarados parecem revestidas de um caráter profano, resquícios das festividades pagãs a qual se originam, no entanto, alguns laços fazem a intersecção ao sagrado cristão. Por isso, eles gozam de uma força e liberdade quase sem limites, com competência de destruir ou admoestar segundo a sua vontade; possuem o domínio de conectar o natural ao sobrenatural, conjurar os males sociais, prevenir e organizar o devir de toda a comunidade a que pertencem, que os alimenta e que lhes afere legitimidade para a sua existência. De acordo com Pinelo Tiza (2013, p. 31):

Coloca-se acima de todas as normas sociais e como se tratasse de um ente sagrado, mas possuído pelo diabo, se liberta de todos os entraves e dá largas às suas faculdades de destruir e de castigar, de criticar, de troçar e de acariciar, de saltar, dançar e gritar; são actos que ele executa, aparentemente espontaneamente e a seu bel-prazer, mas que estão previamente e por tradição estabelecidos, como inerentes à condição da personagem que encarna.

A brincadeira dos mascarados é, de certa forma, o espaço potencial da subversão, do tumulto, da inventividade, em oposição à formalidade ritualística do jogo teatral das Cavalhadas. Essa oposição evidencia um sistema simbólico, originado na cultura local que assinala uma conciliação entre comunidade e atores que dialogam na liminaridade entre mundos alegóricos ritualizados pela ação do mascarado e a percepção do espectador.

Por sua vez, a particularidade mais acentuada do mascarado é a sua ambivalência. O seu poder de transitar entre os domínios das polaridades identifica-o como um ser liminar. Ele é um ser dúbio, pois ao mesmo tempo que brinca e satiriza as situações e pessoas, também lida com forças ameaçadoras decorrentes da sua própria ação. No âmbito das Performances Culturais, Victor Turner (1974, p. 116,117) defende que as propriedades da liminaridade consistem na ambiguidade “de estados e posições num espaço cultural” e situam-se a partir da variedade simbólica constituída pelo processo de ritualização nas “transições sociais e culturais”.

Nessa condição, o mascarado das cavalhadas de Pirenópolis adentra na dimensão da criatividade definida pela ruptura temporária da vida social, pactuada com os eventos culturais e simbólicos dessa manifestação da cultural popular brasileira.

No início do século XIX, proveniente de Minas Gerais (MG), o primeiro 'carro de boi' chega em Goiás, considerado um progresso à época, e, assim, teve início o ciclo agropecuário da região. Os vilarejos foram sendo construídos com a força dos animais, principalmente do boi, não só no trabalho dos engenhos e nos transportes diversos, mas no próprio cotidiano da população e nas romarias.

Por sua vez, o boi traz, em sua origem, um culto que remonta às culturas primárias, cujos chifres do boi eram representados como totem, ou era empregado como uso mágico, para afastar qualquer ação maléfica. Este é um costume bastante comum, em GO, em irtude de:

Uma magia muitíssimo disseminada em Goiás é o uso de um chifre de boi nas roças. Ou ainda a cabeça inteira, com os dois chifres. O chifre traz prosperidade à lavoura, afasta as pragas e as inclemências do tempo. Protege-a, ainda, do 'mau-olhado'. (TEIXEIRA, 2010, p. 255)

Possivelmente, esta representação simbólica tenha influenciado o imaginário dos moradores locais para criar a 'máscara de boi', em virtude de ser um símbolo fálico, representativo do sagrado masculino, gerando uma qualificação simbólica referenciada ao boi, enquanto atributo gerado por um antigo culto benéfico ao '*deus cornífero*' das religiões do paganismo. No início deste século XXI, muitas mudanças conceituais resultaram em inovações quanto à identidade do sujeito e à sua pretensão no mundo contemporâneo.

Os mascarados de Pirenópolis, que apareceram na *Festa do Divino*, por volta da década de 1930, também refletiram os novos signos identitários de representações populares. Nessa cidade goiana, encontramos uma expressiva desarmonia entre os interesses da comunidade, que pretende manter a tradição, e a sua dissonância com o turismo, uma vez que este busca um discurso dominante, para uma vibrante mercadorização/espetaculirização da cultura, a qual acontece a partir de uma reorganização simbólica entre os antigos e os novos moradores. Este consumo de bens simbólicos culturais articula, inova, seleciona e isola fragmentos da cultura popular tradicional, mediante invenções que são comercializadas na indústria turística.

Este discurso gera crises sociais no direito da livre expressão das subjetividades do folclore e, bem como, as articulações das narrativas e tradições da comunidade pirenopolina. Os mascarados de Pirenópolis reencenam o passado e reinventam uma

tradição ancestral complexa, que emerge do hibridismo cultural. Neste sentido, a partir dos estudos de Canclini (2015, p. XXII), percebemos que “a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas, para gerar novas estruturas e novas práticas”, mas a hibridação nem sempre acontece de modo planejado por representarem processos migratórios, cujo resultado não é previsto.

Por sua vez, é compreensível que a hibridação surja da criatividade, tanto individual, quanto coletiva. De acordo com Canclini (2015), na hibridação existe uma interação entre artes, vida cotidiana e desenvolvimento tecnológico a partir de um conjunto de saberes e técnicas, que buscam reconverter um patrimônio, para reinseri-lo em condições de produção original no mercado.

A interação simbólica, entretecida nas polaridades, abre e constitui espaço para acolher o novo e o diferente, mediante o hibridismo cultural, que transita na transculturalidade. Esta aptidão cultural concebe o que está entre e além das fronteiras, na cultura popular tradicional e a arte do povo, possibilitando criar suas utopias, a partir do imaginário poético que o ser humano traçou, na sua travessia 'entre-lugares'. Os mascarados de Pirenópolis, ao recriar e reviver esta tradição popular, expressam a identidade atemporal da comunidade que reinventou a *Festa do Divino* em GO.

Na época em que as máscaras de boi apareceram na cerimônia comemorativa das Cavalhadas de Pirenópolis (década de 1930), a cidade passava por desafios. A tradição local e os procedimentos sociais, tornavam-se impotentes para solucionar as contradições advindas de processos inerentes à história da cidade e seus moradores e, dentre elas, podemos destacar o empobrecimento econômico e a modernidade, própria da evolução do tempo, que, juntas, causavam desordens socioculturais. A partir deste contexto, Canclini (2015, p.166) esclarece que:

A comemoração se torna uma prática compensatória: se não podemos competir com as tecnologias avançadas, celebremos nosso artesanato e técnicas antigas; se os paradigmas ideológicos modernos parecem inúteis para dar conta do presente e não surgem novos, re-consagremos os dogmas religiosos ou os cultos esotéricos que fundamentaram a vida antes da modernidade.

Na *Festa do Divino*, Pirenópolis fica enfeitada com as cores vermelha e branca e, nas flâmulas, a imagem da '*Pomba do Divino Espírito Santo*'. E, assim, engalanada, ela aguarda a chegada de Pentecostes. Por volta das 12 horas do sábado, véspera do domingo de Pentecostes, após os ofícios litúrgicos da Igreja, o passado é revisitado no

ritmo, imprevisível e frenético, dos silvos e polacas, dos mascarados montados em seus cavalos, que, atravessando o *sagrado teológico* dos rituais cristãos, estabelecem o tempo profano.

Algo inusitado surge, ao som característico, que ecoa das ruas de pedras, da bucólica Pirenópolis: Metamorfoseados em múltiplas figuras exóticas, os mascarados suspendem o tempo e fazem um corte no Sagrado, para fazer barulho e dar colorido à Festa. Sagrado e profano se mesclam, na liminaridade deste 'Teatro Ritual' e, aos mascarados, é consentido um comportamento excêntrico, ao mesmo tempo cômico, ou a reprodução de forças obscuras.

4 A Chegança dos Mascarados na Festa de Pentecostes

Na *Festa do Divino*, os mascarados aparecem, de todos os cantos da cidade de Pirenópolis, homens com roupas multicoloridas, fazendo alarido por onde passam. Este é o momento no qual os mascarados invadem a cidade, para iniciar a sua participação na Festa *do Divino*. São homens com cabeça de boi e longos chifres, enfeitados com flores de papel crepom. Seus cavalos, irrequietos, também estão enfeitados, alguns com os cascos pintados e com chocalhos nos pés, o que produz um barulho característico da sua presença nas ruas de pedra, estremecendo o silêncio da romântica cidade colonial. É a chegança dos mascarados que absorvem a tranquilidade da cidade, ao revelar a sua arte, criatividade, autenticidade e o colorido peculiar, que a invade – É temporada de Festa em Pirenópolis!

Os mascarados também são considerados baderneiros, uma vez que transgridem e subvertem toda a ordem local. Eles abordam os turistas e invadem bares, falam com a voz fina para não serem reconhecidos, uma vez que o anonimato é fundamental para manter a tradição. Sua forma de pedir dinheiro para comprar bebida é diversa, pois, se estão a pé eles sentam nas mesas dos bares, ou ficam bem perto das pessoas, perturbando, até conseguirem seu intento. Se estiverem a cavalo, performatizam vários tipos de brincadeiras, enaltecendo o lúdico e o satírico.

Além das peripécias nas ruas e diversos locais da cidade, o mais importante palco dos mascarados é no Campo, conhecido como "Cavaldóromo", onde ocorre o jogo simbólico do embate teatral entre os mouros e os cristãos. O início da teatralidade do evento é marcado com o desfile cívico, na continuidade, apresentam-se os grupos folclóricos e, logo após, os mascarados fazem a sua primeira exposição, os quais entram em cena, em todos os intervalos das apresentações das carreiras – as pelejas – dos mouros e cristãos.

Os mascarados invadem o campo com suas roupas coloridas e originais, além de tipos locais, que são caracterizados nas suas fantasias criativas e satíricas. O tecido tradicional é o 'chitão', que é rústico, cuja trama é composta por estampas com flores graúdas e de matiz diversa. Tanto as roupas, quanto as máscaras, encantam o público, além dos enfeites com flores decorativas, que ornaram os chifres da máscara de boi, a cabeça do cavalo e compõe o buquê de flores de papel, que carregam nas mãos, para presentear

peças homenageadas por eles. Os mascarados são os personagens que mais encantam o público, não só pela sua performance e acrobacias, mas também pelo lado transgressor e romântico, que confere um especial encanto e empatia com o público.

Alguns entrevistados disseram que "os mascarados são figuras misteriosas e que surgiram no decorrer das apresentações, nos quase duzentos anos do início da Festa do Divino de Pirenópolis". Ainda afirmam que "eles representam a quebra dos padrões socioculturais estabelecidos e o seu objetivo é simular o confronto de ideias", uma vez que a "sociedade tradicional local não permite que o "povo da cidade" se torne cavaleiros das Cavalhadas; apenas componentes de famílias tradicionais da cidade tornam-se cavaleiros mouros ou cristãos".

Mas não são apenas os mascarados com 'cabeça de boi' que participam das 'Cavalhadas de Pirenópolis', pois existe uma pluralidade de mascarados e máscaras, algumas de monstros e outras de animais. Muitos jovens da cidade entram na brincadeira e saem pelas ruas da cidade com essas máscaras, sendo que, os que saem a pé, andam em silêncio e sorrateiros, pois seu propósito é assustar os locais de lazer e os turistas distraídos, que não conhecem a sua dinâmica. Estes são chamados de "curucucus", cujo significado é o sinônimo de assombração que, bem como, tornou-se é o grito de guerra dos mascarados da festa popular mais famosa do Centro-Oeste, que recria a tradição das lutas entre mouros e cristãos.

Ano após ano, tudo se repete, ao mesmo tempo em que se renova. Alguns mascarados são antigos e outros bem jovens, não existem regras. O palco é da arte popular, e esta emerge da memória da comunidade, que construiu um patrimônio, inventado pela vontade de participar do "*carnaval dos mascarados*". Quando eles chegaram às Cavalhadas? É difícil precisar! As histórias contadas ultrapassam os limites da imaginação e a tradição vai se ressignificando, nos ritmos singulares dessa temporalidade. É o passado revisitado nas narrativas do 'povo do lugar'.

Epílogo

Este artigo é a síntese da pesquisa realizada entre 2015 e 2017, e partiu de uma perspectiva metodológica que abarca uma forma mais sensível de ver a história das manifestações religiosas, em conexão com os sistemas artísticos e ritualísticos que sobrevivem nas festas, nos rituais e nas danças tradicionais no Brasil e, principalmente, em Pirenópolis - GO. Ao estudar as manifestações populares, pelo viés sociocultural, artístico e religioso, concluímos que esta é uma das mais expressivas demonstrações da identidade cultural do povo goiano.

Por esse fato, a abordagem da história comparada das artes afluiu pelo viés de investigação científica e suas características do estudo da memória e imaginário social. A sua ampliação foi um processo complexo, em virtude da pesquisa originar-se de várias

referências da investigação plural das artes, por meio do comparativo no campo historiográfico e etnográfico, fazendo a integração entre as artes e a ação representativa e articulada dos vários papéis dos atores sociais, legitimados nas interações cotidianas da sociedade.

Compreendemos que a reconfiguração do imaginário no processo de construção e desconstrução das festas e seus rituais, conceitos e padrões vigentes evidencia o potencial deste estudo, assim como seus resultados, cuja estratégia investigativa permitiu uma conceituação de resultados adequados às manifestações populares. Assim, os parâmetros de investigação científica permitiram evidenciar as realidades complexas que foram construídas a partir dos processos lusitanos de comunicação metafórica da arte, reconfigurada na dramaturgia popular e descrita nas relações de associação com a miscigenação étnica e cultural na colonização brasileira.

Demonstramos a sobrevivência da simbologia dos rituais, cerimônias e manifestações religiosas, artísticas e populares nas diferentes expressões culturais e externamos como esta relação se concretizou ao dialogar com as *Festas da Religiosidade Popular* no Brasil. Para tanto, abalizamos a estruturação do campo de investigação científica, e suas características inclusas no estudo da História das Artes, com as particularidades do grupo de investigação científica Interartes e Intermédias, que enfatizam um complexo estudo e mediações interdisciplinares nas pesquisas, discussões e fomento do debate acadêmico no que diz respeito às manifestações artísticas e populares brasileiras.

Ao fazermos as conexão entre a religiosidade popular, a história das danças e das manifestações culturais, bem como os Sistemas Artísticos e Ritualísticos que sobrevivem nas Festas, Rituais e nas Danças Tradicionais de GO, a construção teórica desse Artigo Científico teve como foco de atuação as pesquisas construídas mediante a produção de conhecimento acerca da memória, do imaginário e da estética europeia, que se constituíram miscigenadas no hibridismo brasileiro e mestiçagem goiana.

Ora, averiguamos que a simbologia encontrada nos Rituais da Festa do Divino pode ser considerada temática mítica do imaginário dos colonizadores portugueses, as quais sobreviveram nos atos da Religiosidade Popular em Goiás, na contemporaneidade. Pois verificamos que as manifestações artísticas derivadas das tradições lusitanas produzem mensagens ocultas nas relações simbólicas. Da mesma forma, as representações do imaginário dos colonizadores, bem como as alegorias, que evocam

distintas tradições, geram expressões arquetípicas de dimensões subjetivas. E estas rememoram conteúdos arcaicos que possibilitam a sobrevivência da máscara de cabeça de boi recriada em Pirenópolis na década de 1930.

Por sua vez, consideramos que essa sobrevivência reflete, na atualidade, a influência de outras interpretações da mitologia, da simbologia e do imaginário dos colonizadores e dos colonizados na construção sociocultural do povo goiano e das suas manifestações artística e culturais. Portanto, as performances ritualísticas desenvolvidas em forma de manifestações artísticas nas Festas da Religiosidade Popular em Goiás demonstram a sobrevivência da simbologia do mito do boi e do imaginário dos colonizadores nas formas e conteúdos das máscaras dos cavaleiros com cabeça de boi.

Nessa direção, acolhendo o débito histórico dos colonizadores portugueses com o povo goiano e, em consonância com a viabilização desta proposta, inferimos que a valorização do patrimônio cultural do povo goiano perpassa pela relação entre os domínios dos cavaleiros com as máscaras de boi e o seu protagonismo nas Cavalhadas de Pirenópolis. Também concluímos que a relação entre memória e história do boi representa a promoção de entendimentos fundamentados no patrimônio cultural imaterial do povo goiano, aliados aos elementos alegóricos dos mascarados, em diálogo com o imaginário reinscrito na história da *Festa do Divino* como espaço da manifestação do sagrado, engendrando formas de aproximação e apropriação de expressões simbólicas de sua materialidade estética, desde a mitologia arcaica e a sua relação com alguns movimentos que buscam reviver a força da tradição e identidade cultural na eficácia da sobrevivência mítica.

Por fim, em vista do que foi apresentado neste estudo, averiguamos a sobrevivências de mitos e rituais trazidos pelos colonizadores portugueses e que permanecem no contexto contemporâneo goiano, podem ser reconhecidos nas máscaras de cabeça de boi e nas suas manifestações, realizadas como performances artísticas, ou mesmo espontaneamente, conseguem sobrevir ao espaço criado pelas festas da religiosidade popular, reatualizam e vivificam mitos e rituais dos colonizadores na contemporaneidade. Consideramos, portanto, que a simbologia do boi é uma temática mítica que sobreviveu nos atos performatizados e ritualísticos da *Festa do Divino* e nas *Cavalhadas de Pirenópolis*.

Referências Bibliográficas

- CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus - Mitologia Primitiva*. Tradução de Carmen Fisher. São Paulo: Palas Athena, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4 ed. 7 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. (Ensaio Latino – americanos, 1)
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.
- GIMBUTAS, Marija. *Il linguaggio della Dea*. Versione italiana: Selene Ballerini. Tradução de Antonella Gossi. Roma: Venexia, 2008.
- GREFFE, Xavier. *Arte e Mercado*; [organização Teixeira Coelho]; tradução Ana Goldberger. 1 ed. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2013.
- HOBBSAWM, Eric; RANGE, Terence. *A Invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Via das Máscaras*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- PINELO TIZA, António. *Máscara e Danças Rituais – ritos ibéricos do solstício de inverno*. Lisboa: Eranos, 2013.
- RAPOSO, Paulo. *Por Detrás da Máscara – Ensaio de Antropologia da Performance sobre os Caretos de Podence*. Lisboa: IMC, 2010.
- SILVA, J. C. Avelino da. *O Sagrado e a individualidade: o nascimento do ser humano e a emergência da individualidade*. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.
- TEIXEIRA, José Aparecido. *Folclore Goiano: cancionero, Lendas e Superstições*. 4ª edição. Goiânia: Ed. da PUC Goiás; Ed. Kelps, 2010.
- TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- WOSIEN, Maria-Gabriele. *Dança Sagrada, Deuses, mitos e ciclos*. São Paulo: Triom Editora, 2002.