

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia

Céline Spinelli

CAVALEIROS DE PIRENÓPOLIS

Etnografia de um rito eqüestre

Rio de Janeiro

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CAVALEIROS DE PIRENÓPOLIS

Etnografia de um rito equestre

Céline Spinelli

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Rio de Janeiro

Junho de 2009

CAVALEIROS DE PIRENÓPOLIS

Etnografia de um rito equestre

Céline Spinelli

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Aprovada por:

Presidente, Prof.^a. Dr.^a. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Prof. Dr. Emerson Alessandro Giumbelli

Prof. Dr. John Cowart Dawsey

Rio de Janeiro

Junho de 2009

SPINELLI, Céline.

Cavaleiros de Pirenópolis: etnografia de um rito eqüestre / Céline Spinelli. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2009.

x, 212 f., il; 29,7 cm;

Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2009.

Referências Bibliográficas: f.186-191.

1. Pirenópolis. 2. Cavalhadas. 3. Cultura Popular. 4. Ritual e Simbolismo. I. Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. III. Cavaleiros de Pirenópolis: etnografia de um rito eqüestre.

Resumo

CAVALEIROS DE PIRENÓPOLIS Etnografia de um rito eqüestre

Céline Spinelli

Orientadora: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

No centro-oeste brasileiro, Pirenópolis é uma pequena cidade do estado de Goiás reconhecida por sua arquitetura colonial e por suas festas tradicionais. Dentre as práticas que compõem o universo festivo local constam as cavalhadas, anualmente realizadas junto à festa do Divino Espírito Santo, na época de Pentecostes. Trata-se de um rito eqüestre em que se encena, ao longo de três tardes, uma luta que remete às históricas batalhas entre mouros e cristãos, seguida de provas de habilidades. A encenação pode ser dividida em três atos, que acompanham cada dia: guerra pela fé; vitória sobre a alteridade e conversão com batismo dos mouros; confraternização festiva. É um teatro de fundo católico em que a devoção ao Divino se faz presente, por via da ação ritualizada dos atores em cena. Ao longo da dissertação acompanharemos os cavaleiros desde a produção à prática da cavalhada, enfocando: a interação entre eles; a posição que ocupam na cidade em dia de festa; a recepção local da encenação e implicações sociais da prática cultural.

Palavras-chave: Ritual e Simbolismo, Cavalhadas, Pirenópolis.

Abstract

PIRENÓPOLIS KNIGHTS An equestrian rite ethnography

Céline Spinelli

Research Director: Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Pirenópolis is a small town in the state of Goiás, mid-west of Brazil, known for its colonial architecture and its traditional festivities. Among the practices that build the local festive universe we find the cavalhadas, which take place annually with the Holy Spirit festival, during Pentecost. It is an equestrian rite played through three afternoons, a fight referred to the historical battles between Moors and Christians, followed by skills tests. The acting can be divided by three acts, one for each day: the faith war; the victory over the alterity and Moors conversion with their baptism; festive fraternization. It is a theater play with a catholic background, in which the Holy devotion shows its presence by the ritual action on stage. Along this dissertation, we will follow the knights from the production to the cavalhada's practice, focusing on: the interaction between them; their status position in town during the festival; the local reception of the acting and the social implications of this cultural practice.

Keywords: Ritual and Symbolism, Cavalhadas, Pirenópolis.

*Quero nesta canção falar de amores
E da saudade que tenho guardada em meu coração
Cheiros de perfumes de encarnadas rosas, ébrias de olores
Que vão enchendo a minha alma triste de tanta emoção*

*Festa do Divino ao tanger os sinos
E as cavalhadas tão engalanadas
E as Pastorinhas, tão bonitinhas, que lindo cantar
Em noites de lua cantam pelas ruas uma serenata
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
Estes versinhos de um seresteiro que vive a cantar*

*Por tudo isto, cidade amiga
Só o seu nome quero exaltar
São tantas coisas que só
Pirenópolis pode mostrar*

Canção Por Pirenópolis,

Sinhozinho

Agradecimentos

Aos cavaleiros de cavalhadas e às suas famílias, pela recepção, pelas conversas e auxílio solícitos, que permitiram a realização desta pesquisa. À recepção atenciosa de todos os pirenopolinos que me dedicaram tempo e escuta, que comigo compartilharam suas idéias, histórias, vivências, memórias.

Àqueles que preencheram minha estada com presença e amizade, agradeço em nome de Sejana de Pina Jayme e da sua família. Também agradeço a duas famílias de artesãos, que colorem o dia-a-dia produzindo belezas da festa do Divino: à família Oliveira, com viva lembrança de Marta e de Lunildes; à família de Ana Paula Ferreira Lima, cujo pai, seu José, foi o primeiro a me explicar as artes de fazer *máscara*.

À equipe que trabalhou para o registro da festa realizado pelo Iphan em 2008, com a qual por vezes me confundi e que trouxe leveza, pela presença constante, a alguns momentos da pesquisa: Marina, Caroline, Delei, João, Lilica, Maurício e Saulo.

À minha orientadora, Maria Laura Cavalcanti. Pela presença, paciência e atenção; pelo apoio contínuo; pelos caminhos que esta trajetória me fez trilhar; pela experiência e aprendizagem proporcionadas.

Aos professores Emerson Giumbelli e Marco Antônio Gonçalves, pela leitura atenta e dicas na banca de qualificação. Pelas aulas, aos professores do PPGSA.

Aos amigos gaúchos Simone e Rodrigo, que ajudaram a fazer do Rio de Janeiro realidade. À turma do mestrado do IFCS, companheiros das minhas primeiras descobertas cariocas, especialmente: Hailton, Cláudia, Alberto, Natasha, César, Daniela, Renata, Ana Paula, Rodrigo, Luiz, Paola, Maria, Marcelo. Às amigas Valéria Aquino e Renata de Sá Gonçalves, pelas conversas sobre coisas de Goiás.

Aos que compartilharam vivências enquanto dividíamos o mesmo teto, nas casas que foram minhas ao longo destes anos: Cristiane, Sarah, Laura, Gustavo e Tainah.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (IFCS – UFRJ) e ao CNPq pela concessão da bolsa de estudo, que me permitiu completa dedicação ao mestrado durante os dois anos de formação.

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1 – A cidade e a festa.....	14
1.1 “Piri é logo ali”: caminhos da cidade histórica.....	14
2.1 Tempo de festa: o Divino em Pirenópolis.....	28
<i>À espera de Pentecostes, Pirenópolis festa</i>	29
<i>Dias de Pentecostes: o cerne ritual e a retração da festa</i>	35
Capítulo 2. Produzindo cavalcada: a festa dos cavaleiros.....	46
2.1 Dos dias de terço à assinatura do livro.....	46
2.2 Os cavaleiros e a cidade: bastidores da festa.....	52
<i>Dias de ensaio, dias de festa: rotina de cavaleiro</i>	55
<i>As farofas</i>	63
<i>O batizado do cavaleiro novo</i>	73
<i>O ritual da entrega da lança</i>	76
2.3 Cavalcadas na cidade: últimos preparativos.....	79
<i>Organizando a “arena das cavalcadas”</i>	79
<i>Roupas, enfeites, quitutes: o toque feminino na festa</i>	92
Capítulo 3. Cavaleiros na arena: a festa do povo.....	103
3.1 Dias de cavalcada: mouros e cristãos em cena.....	103
<i>A preparação dos personagens: cavalos e cavaleiros</i>	103
<i>Dinâmica da cavalcada: estrutura e seqüência ritual</i>	114
<i>À espera dos cavaleiros: entrada dos personagens em cena</i>	117
<i>A platéia na arena: formas de sociabilidade e de distinção</i>	123
3.2 A encenação da cavalcada em três atos.....	132
<i>Primeiro ato: encenação da guerra</i>	132
<i>Batismo dos cavaleiros mouros: consagração</i>	141

<i>A confraternização: competição festiva ou “provas de amizade”</i>	155
Considerações Finais.....	180
Bibliografia.....	186
Anexo 1	192
Anexo 2	197
Anexo 3	200
Anexo 4	205

Introdução

Doze cavaleiros são cristãos, os outros doze são mouros. Os primeiros vestem uma cintilante indumentária azul, finamente bordada. Também vistosa é a roupa dos mouros, vermelhos todos. É domingo de Pentecostes e o grupo dos vinte e quatro recém realizou sua entrada na arena, sob os acordes da banda, palmas e assovios da audiência. Enfileirados cada qual à frente do seu castelo, os dois grupos se preservam face a face, enquanto aguardam pelo som do apito. Sinalizada a hora da embaixada, inicia-se um vaivém pelo gramado: cada hoste tem uma crença; é a conversão do oposto o que se deseja. Não havendo consenso por via da palavra e sem outra solução parecer viável, é declamada a guerra. Assim tem início mais uma cavalhada em Pirenópolis.

Na pequena cidade do interior de Goiás, a cavalhada pode ser definida como um teatro equestre a céu aberto, livre e gratuito. Ela se realiza na ainda incompleta “arena das cavalhadas”, uma estrutura de concreto quadrangular construída no centro da cidade, popularmente conhecida como “cavalcódromo”. Todos os anos, a encenação da cavalhada em Pirenópolis se inicia no domingo de Pentecostes e se estende até a terça-feira, totalizando três tardes. Ela é parte integrante da grande festa em homenagem ao Divino Espírito Santo: sua abertura coincide com o cerne ritual do *império* do Divino e costuma ser considerada um dos momentos mais esperados da festa.

A cavalhada pirenopolina corresponde a uma seqüência ritual prescrita, anualmente repetida. Ao longo de três tardes, os cavaleiros põem em cena a representação de uma luta, que remete às históricas batalhas medievais entre mouros e cristãos, seguida de provas de habilidades. A dramatização da luta ocorre nos dois primeiros dias, que são considerados “de guerra” e convergem para a invariável vitória cristã, com o batismo dos mouros. No terceiro dia, realiza-se um conjunto de provas de destreza, momento “de confraternização” entre os cavaleiros, todos agora irmanados, sob a égide do Divino. Nesse sentido, a encenação da cavalhada pode ser subdividida em três atos, que acompanham cada dia: guerra pela fé; vitória sobre a alteridade e conversão com batismo dos mouros; confraternização festiva.

Embora a encenação ocorra à época de Pentecostes, cuja data móvel se situa entre os meses de maio e junho, a produção da cavalhada se inicia com vários meses de antecedência. Já em janeiro os cavaleiros começam a efetuar suas primeiras reuniões, a fim de rezar o terço. Esse processo se estende por três meses, sendo realizados dois

encontros por semana, toda segunda e sexta-feira. A época de encerramento dos “terços”, como são chamados os encontros, coincide com o momento em que os cavaleiros assinam uma ata, na casa do imperador do Divino e em momento público, em que se comprometem a realizar a cavalhada do ano. Invariavelmente no dia de Páscoa, a “assinatura do livro” demarca, em definitivo, o início dos preparativos do ano, que se iniciarão dali a algumas semanas.

Há cerca de quinze dias do domingo de Pentecostes, os cavaleiros começam a produzir a cavalhada: uma longa rotina de ensaios então se inicia, período em que ocupam livremente a cidade, reconhecíveis e distintos sob o *uniforme de cavaleiro*. Durante todo o tempo em que ensaiam, os cavaleiros são obrigatoriamente recebidos pelo imperador do Divino para oferta de alimento, que ocorre em três reprises: pela madrugada e à noite esses momentos são chamados de “farofas”; pela parte da tarde, é o “lanche”. É comum o imperador ser substituído em seu encargo por famílias da cidade, que então recebem os cavaleiros em suas casas e lhes oferecem as refeições matinais ou noturnas; o lanche é obrigatoriamente realizado junto ao imperador, em sua casa, onde estão presentes as insígnias do Divino (a coroa, a bandeja, o cetro).

Os ensaios geralmente se encerram na quarta-feira que antecede o domingo de Pentecostes, com o ritual da entrega, ao imperador, da lança utilizada nas atividades; em campo, os cavaleiros entrarão com suas lanças oficiais e com duas outras armas, uma espada e uma pistola. Alguns dias de pausa e descanso ainda antecedem a entrada em cena: os cavaleiros continuam a ocupar o espaço da praça para churrasquear, até finalmente vestirem suas roupas de mouros e de cristãos. Enquanto os cavaleiros aguardam pelo início da apresentação, na arena, pessoas trabalham para preparar a recepção do público; na prefeitura, equipes estão mobilizadas com a logística da festa; pelas casas da cidade, bordadeiras e mulheres pertencentes ao círculo familiar dos cavaleiros ainda se dedicam à cuidadosa confecção das vestimentas que serão utilizadas.

Com a proximidade do domingo de Pentecostes, também os cavalos recebem cuidado especial, mesmo se já ao longo de todo ano lhes é destinada atenção e alimentação diferenciada. Isso é devido ao fato de a “tropa” que hoje corre cavalhada ser composta por animais de raça, todos manga larga. São cavalos que se caracterizam pela passada imponente, considerada bastante apropriada entre os cavaleiros para a encenação da cavalhada: na arena, os cavalos acompanham o ritmo da música, como se por gosto de reproduzir, com as patas dianteiras, os compassos da banda. Em dia de

cavallhada, os cavalos são alvo do olhar atento da platéia: eles compõem, junto à indumentária e ao desempenho dos cavaleiros, o que mais cativa a população local.

Na arena em dia de festa, uma significativa parcela da população do município costuma se reunir, inclusive habitantes da zona rural. Trata-se, portanto, de um importante momento para reencontrar amigos ou parentes que moram longe; possibilitar esse esperado momento de socialização é uma das implicações da prática das cavallhadas. Na atual arena, as pessoas se dispõem ocupando sobretudo três espaços: a arquibancada principal, com capacidade para até dez mil pessoas; os camarotes, privados e destinados a famílias pirenopolinas, conforme distribuição da prefeitura; as passarelas e os interstícios entre um espaço e outro, pelos quais os espectadores transitam. A apropriação do espaço, e o modo decorrente de vivenciar a festa, são alguns dos indícios da heterogeneidade da platéia que compõe a assistência.

A ocupação multifacetada e hierárquica da arena em dia de festa é um dos aspectos que trataremos nesta dissertação. Também enfocaremos: as recepções locais da encenação; os principais atores envolvidos em sua produção e execução; possíveis e variadas implicações sociais do rito. O propósito que move a escrita é realizar uma etnografia dos cavaleiros de cavallhadas, acompanhando as diferentes etapas do processo ritual, da sua produção à prática. A construção do texto foi centrada nas informações obtidas através de pesquisa etnográfica com observação participante (Geertz, 1989), realizada em 2008. Nesse ano, pude permanecer na cidade ao longo de todo o mês da festa, período em que estive junto aos cavaleiros e ao circuito envolvido com a produção da cavallhada.

Meu interesse por Pirenópolis brotou em 2005, época em que realizava pesquisa etnográfica sobre cavallhadas na cidade gaúcha Caçapava do Sul, para a monografia de graduação¹. Ao longo da pesquisa, em diferentes reprises registrei junto aos *corredores* gaúchos menções à cavallhada de Pirenópolis: ela era indicada como motivadora de mudanças na prática caçapavana, particularmente no que concerne à indumentária dos

¹ “Cavallhadas em Caçapava do Sul: a cidade em cena”, sob orientação da prof^a dr^a Maria Catarina Chitolina Zanini, foi apresentada ao curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria no ano de 2006, como requisito parcial para a titulação. A monografia é resultado de dois anos de pesquisa etnográfica, acompanhada de estudo de bibliografia e de documentos, obtidos junto aos arquivos locais.

cavaleiros e a dos cavalos. Esses comentários me causaram evidente interesse pelas cavalhadas pirenopolinas; à distância, comecei a procurar conhecê-las melhor.

Ainda no Rio Grande do Sul, tive acesso à obra de Carlos Rodrigues Brandão, cuja pesquisa em Pirenópolis ocupou lugar proeminente em seus escritos sobre a cultura popular goiana (1974; 1978; 2004). Descobri em seus textos, que datam da década de 1970, uma prática cultural bastante peculiar, que certamente não só o lapso de trinta anos separava e distinguia da cavalhada gaúcha, que eu mesma em 2005 vivenciava. No entanto, a despeito das diferenças, o destaque de Pirenópolis nas falas de alguns dos meus interlocutores e pesquisas na internet indicavam a curiosa possibilidade de a cavalhada pirenopolina estar despontando como um tipo de *paradigma*, um modo de fazer que pudesse se tornar exemplar do que *é cavalhada* em nosso país.

A questão do paradigma se evidenciou quando, também em 2005, a cavalhada de Pirenópolis foi enviada à França, para lá representar o Brasil no projeto de intercâmbio entre os dois países, oficialmente reconhecido como “o ano do Brasil na França”². Nessa ocasião, a apresentação dos cavaleiros pirenopolinos na França não só simbolizava *as cavalhadas* do Brasil, mas assumia uma posição de representatividade da própria cultura tradicional de nosso país. É evidente que, desse modo, a prática cultural da pequena cidade goiana foi acrescida de significativo valor simbólico: tornou-se a única cavalhada brasileira reconhecida a nível internacional³.

A meu ver, a crescente popularidade podia estar fazendo a cavalhada de Pirenópolis despontar no cenário da cultura popular contemporânea como “a mais famosa do país”. No entanto, o reconhecimento público não implicava obrigatoriamente que ela fosse um paradigma desse tipo de prática cultural em nosso país. Esse conjunto de questões se concatenou aos poucos ao longo da minha trajetória acadêmica, incrementando meu interesse pelo tema e, sobretudo, gerando em mim uma grande curiosidade em conhecer as cavalhadas de Pirenópolis. A questão do paradigma, porém, corresponde a uma problemática bastante complexa, que não será aprofundada neste trabalho devido suas limitações. Portanto, proponho aqui mesmo realizar uma breve

² Esse intercâmbio é de caráter sócio-cultural, político e econômico. A contrapartida francesa está em curso no presente ano: 2009 está sendo o ano da França no Brasil; “França.Br 2009” é sua denominação oficial; sua abertura se deu no mês de abril, na cidade do Rio de Janeiro.

³ Além de atrair turistas, o reconhecimento da cavalhada a nível internacional também hoje se reflete no âmbito da pesquisa acadêmica. Atualmente, Maria Joana Krom, antropóloga vinculada à Universidade Nova de Lisboa, doutoranda sob orientação de João Leal (UNL) e co-orientada por Maria Laura Cavalcanti (UFRJ), realiza estudo comparativo entre práticas culturais centradas no mote mouros e cristãos na península ibérica e no Brasil, tendo como foco da pesquisa etnográfica justamente Pirenópolis.

incursão à bibliografia sobre o tema, a fim de rapidamente contextualizar a cavallhada pirenopolina no cenário nacional.

A nomenclatura “cavallhada” diz respeito a práticas culturais variáveis em nosso país. A literatura indica a existência de dois modos de fazer *cavallhadas*: na região nordeste, *cavallhada* tradicionalmente refere a provas eqüestres de habilidades, com destaque para jogos de canas, tiradas de máscaras e retiradas de argolinhas (Brandão, T., 1978; Brandão, C.R., 1974; Meyer, M., 1995); já nas regiões sudeste e sul do país, consta que a prática é composta por essas mesmas provas de destreza, acrescidas por uma dramatização, em que se encena o mote ‘mouros e cristãos’ (Araújo, 2004; Brandão, C.R., 1974; Côrtes, 1987; Meyer, A., 1975; Meyer, M., 1995, 2001; Ourique & Jachemet, 1997; Pereira, 1983). O fato de haver dois principais *tipos* de cavallhadas no Brasil intrigou o folclorista Théo Brandão, que procurou na Europa possíveis respostas para a variação. Ele então relatou:

não conseguimos encontrar, na bibliografia a nosso alcance, uma só Cavallhada Dramática verdadeira em terras de Portugal. Em cerca de vinte mouriscadas de que tivemos notícia certa em Portugal, nenhuma se fazia acompanhar de jogo de canas e argolinhas, e até mesmo, parece-nos, foram marítimas ou pedestres. (...) Ao contrário, toda a documentação que possuímos sobre as Cavallhadas de Portugal nos diz que foram somente esportivas. (Brandão, T., 1978, p.9).

A diferença entre os dois tipos de cavallhadas presentes no Brasil, que, em suma, corresponde ao fato de uma apresentar o mote ‘mouros e cristãos’ e a outra não, é sintetizada por Théo Brandão nas acepções “cavallhada dramática” (com provas e encenação) e “cavallhada esportiva” (só com as provas). Essa mesma subdivisão perpassa também a perspectiva do pesquisador Carlos Rodrigues Brandão, que, se apropriando da terminologia levi-straussiana, propôs os conceitos “situação-rito” e “situação-jogo” (1974, pp.40-41). No nosso caso, antes de buscar entender as possíveis origens das variações, interessa observar as semelhanças, que permitem generalizar manifestações culturais distintas sob o conceito “cavallhada”.

A rigor, é possível afirmar que *cavallhada* designa um rito eqüestre em que, invariavelmente, se realiza um conjunto de provas de habilidades. Quanto ao mote ‘mouros e cristãos’, ele costuma ser encenado a pé, sobretudo por via de bailados

(Brandão, T., 1978b, p. 6)⁴, sendo inusitada sua prática a cavalo. Também é original a presença recorrente, em cavalhadas, de personagens que compõem o que se entende por *ideário carolíngio*: Carlos Magno, Roldão, Floripes, dentre outros⁵ (Brandão, T., 1978; 1982). A dramatização eqüestre do mote acompanhada do ideário carolíngio é uma marca genuína das práticas culturais brasileiras, fato que merece destaque, sobretudo diante do modo reificado como se costuma conceber “as cavalhadas”⁶ no senso comum.

A acepção que comumente se divulga acerca das cavalhadas (pela internet, em noticiários, etc.) é que elas correspondem a práticas européias, de origem medieval, que teriam sido *trazidas* ao Brasil. Essa visão, que está em consonância com o pensamento de alguns folcloristas (como Araújo, [1964] 2004, p. 264), cerceia e em partes mascara o rico e multifacetado universo desse tipo de manifestação cultural em nosso país. Não custa reiterar que as várias cavalhadas realizadas em nosso território foram no Brasil mesmo criadas, mediante processos locais de apropriação e de ressignificação de certos elementos culturais, esses, sim, emprestados da cultura européia.

No caso pirenopolino, a cavalcada conjuga a dramatização da luta, o torneio com provas de habilidades, e também o ideário carolíngio. Cada hoste de doze cavaleiros é encabeçada por um rei: o cristão se apresenta como Carlos Magno; o outro,

⁴ Conforme a bibliografia sobre o tema, composta sobretudo pela obra de folcloristas, consta que o mote ‘mouros y cristianos’ é bastante recorrente em práticas culturais na península Ibérica e também na América Latina; a presença do ‘mouros e cristãos’ no Brasil seria uma ressignificação do mote ibérico (Brandão, T., 1978b, p. 6; Pereira, 1983, pp. 117-138; Gryj, 1972). Para o historiador José Rivair Macedo (2000), o ato de ritualizar a luta entre mouros e cristãos teria representado, na península Ibérica, uma maneira de reforçar a efetiva *reconquista* cristã sobre o território ocupado pelos árabes, a partir da expansão militar e territorial que eles, no século oitavo, empreenderam sobre a região. Nesse contexto, o rito certamente aciona um universo simbólico marcado por um processo de construção de uma identidade coletiva. Já a reprodução do mesmo mote em terras latino-americanas comporta uma gama multifacetada de sentidos: é freqüente, na bibliografia, a concepção de que a ritualização da luta teria sido utilizada como instrumento de dominação ideológica visando, sobretudo por via do seu desfecho catequizante, a assimilação da alteridade, inicialmente representada pelos indígenas (Macedo, 2000; Meyer, M. 2001; Gryj, 1972).

⁵ Carlos Magno, Floripes, Roldão, Almirante Balão e outros personagens do *ideário carolíngio* são comuns em encenações brasileiras do mote ‘mouros e cristãos’ (Brandão, T., 1982). Conforme Câmara Cascudo (1953, pp. 41-49; 1984, p. 46), a presença se deve à popularização em nosso país das narrações contidas no livro *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Vale registrar que essa presença em *brincadeiras* de nossa cultura popular não é isolada; o imaginário referente a Carlos Magno também se expressou em diferentes contextos sócio-culturais, sobretudo datados do início do século XX: no movimento messiânico conhecido como Contestado, que ocorreu entre o Paraná e Santa Catarina no início do século XX (Espig, 2002); na literatura de cordel nordestina (Ferreira, 1993) e também nas páginas de Guimarães Rosa, de Cyro dos Anjos, de Oswald de Andrade, de outros autores mais (Meyer, M., 2001, pp. 147-159); nas leituras que embalam o sertão nordestino (Vassalo, 1993, pp. 68-74; Queiroz, 1976, pp. 186-191) e que, inclusive, serviram de substrato para o cangaceirismo enquanto um “meio de vida” (Mello, 2004, p. 117).

⁶ Aqui, o conceito de “senso comum” está sendo utilizado de maneira ampla e refere às informações que se encontra sobre “cavalhadas” na internet, nos noticiários de telejornais, e, também, conforme veremos adiante, no discurso oficial de uma cidade como Pirenópolis.

o mouro, como o Sultão da Mauritânia⁷. A presença desse conjunto de elementos faz da cavalhada de Pirenópolis uma expressão original da cultura popular brasileira: nada surpreende que ela seja representativa, no âmbito nacional ou internacional. Porém, disso à possibilidade de a cavalhada pirenopolina efetivamente se firmar como um modelo da prática contemporânea há grande diferença; o reconhecimento aparentemente desencadeou essa segunda possibilidade.

Minha primeira incursão a Pirenópolis finalmente se concretizou em 2007, mesmo ano em que ingressei no mestrado, agora no Rio de Janeiro. À época, meu projeto consistia em dar continuidade à pesquisa com as cavalhadas sul-rio-grandenses, portanto, a viagem foi breve: tratava-se antes de uma visita à cidade para desmistificar o que para mim eram “as famosas cavalhadas de Pirenópolis”, do que uma ida a campo propriamente dita. A essa primeira viagem sucedeu um grande fascínio: tanta gente, uma arena só para as cavalhadas, Pirenópolis afinal. No retorno, os comentários empolgados e a enorme vontade de voltar à cidade impulsionaram a mudança de objeto.

No ano seguinte, a viagem foi previamente planejada. Um mês seria o tempo limite para realizar a pesquisa etnográfica; conforme o calendário da festa, seria o mês de maio. Com uma mochila de cinquenta litros, em 2008 voltei à estrada e apreciei com gosto os caminhos que iam de Brasília ao meu destino final. Eu ia levada pelo ônibus modelo antigo da Viação Goianésia: com toda pompa, vidros escancarados fazendo barulho metálico de peças soltas, a viação trilhou a BR70, passou por Cocalzinho, enveredou pela BR414 até Corumbá, então fez nova e última guinada, dessa vez para oeste, ingressando pela rodovia estadual. A chegada na cidade, ao anoitecer do dia 02 de maio, coincidia calculadamente com o primeiro dia de festa do Divino no âmbito urbano; era uma sexta-feira e a cidade estava movimentada.

A primeira perambulação, noturna, me levou à praça do coreto, onde ocorria a feirinha de artesanato montada todos os finais de semana. Caminhando aleatoriamente por entre os estandes, estanquei ao avistar um folder vermelho. Confirmei se era mesmo

⁷ A presença do imaginário carolíngio nas cavalhadas pirenopolinas não será aprofundada neste trabalho: ao longo de todo o texto, só nas notas de rodapé Carlos Magno deverá *desfil* entre nós. Trata-se de problemática que os limites da dissertação não permitem abordar com a devida atenção; é tema que deverá ser desenvolvido em outra ocasião.

a programação da festa, pedi licença e conferi as atividades. Nessa ocasião, a artesã Zilah, com o folder me ofereceu também uma informação preciosa: perguntada sobre onde eu poderia encontrar os cavaleiros de cavalhadas, ela indicou uma casa justo à nossa frente. Era noite de farofa e, por acaso, todos estavam reunidos numa casa verde, “essa dali ó”. Minha reação imediata mesclou incredulidade e uma pitada de emoção: eles estariam mesmo todos ali? Será que eu poderia entrar?

A porta estava aberta, a luz no interior era convidativa, algumas crianças brincavam no corredor. Entrei. Na sala encontrei um grupo de mulheres, que se surpreenderam com a minha chegada: de imediato, sorrindo pedi licença e justifiquei minha aparição falando da pesquisa. Uma vez a *invasão* consentida, fui convidada a ir ao quintal, onde os cavaleiros estavam reunidos e a festa se desenrolava. Eram dez horas passadas e ao redor da mesa se cantava o agradecimento final: os vinte e quatro, com seus chapéus e lenços, giravam em círculo batendo palmas; cerca de trinta pessoas compunham a audiência. A farofa estava se encerrando; para mim, era recém o início.

Essa entrada, espontânea e inusitada, foi o que marcou minha inserção em campo. Já no primeiro dia soube a que horas e aonde os cavaleiros se reuniam para realizar os ensaios; ao mencionar a pesquisa, também fui informada da próxima farofa e convidada a lá me apresentar na madrugada seguinte. Foi o que fiz, no dia seguinte e em todos os demais. As farofas são refeições oferecidas por particulares e não costumam ser abertas ao público: só estando junto ao grupo era possível ter acesso ao cronograma deles, saber como e onde encontrá-los, além do espaço público do campo de ensaios. Minha estratégia de pesquisa foi então bastante simples: passei a seguir os cavaleiros. Aonde eles estavam, eu estava também; tudo o que faziam, eu registrava.

Minha presença assídua junto ao grupo e minha inseparável caderneta logo geraram uma certa familiaridade aos cavaleiros: a presença, porque eles passaram a me reconhecer como “a moça que estuda cavalhadas”; a caderneta, por motivo de chacota. O fato de eu não largar “o caderninho” foi a via que um pequeno grupo de cavaleiros encontrou para me interpelar, alguns dias depois de eu estar acompanhando-os: “o que você tanto anota nesse caderninho?”, disse um, ao que outro complementou, “olha a quantidade de besteira que a gente fala que você já deve ter anotado”. O riso que se seguiu foi coletivo, meu e deles, era o primeiro indício de inclusão.

O código do chiste é o que move a interação entre os cavaleiros. Tudo se faz e se expressa por via da brincadeira: “cavaleiro tem que saber brincar”, “não pode apelar”,

dizem eles, enunciando duas normas que são básicas para que um aspirante a cavaleiro seja aceito no grupo. Isso se deve à intensa rotina que demarca o período de preparativos para a encenação: o dia dos cavaleiros se inicia matinais quatro horas e acaba por volta das onze horas da noite; durante a maior parte deste longo tempo, ao menos uma parcela dos cavaleiros permanece unida. Nessas circunstâncias, *saber brincar* é mesmo imprescindível; a constante inversão por via do riso é um importante mecanismo de deslocamento para evitar quaisquer possibilidades de conflito entre eles.

Vendo-os interagir, logo percebi a importância de operar eu também com o código do chiste, único modo de poder de fato ter acesso ao universo daquele grupo de atores sociais. No entanto, o *brincar*, para mim, e para eles diante de mim, comportava um conjunto de implicações referente a questões de gênero bastante óbvias: eu era uma moça; eles, vinte e quatro homens. O meu contato com os cavaleiros se pautou no riso, e na liminaridade que o ato de compartilhá-lo de algum modo impõe. Afinal, o riso é mesmo bastante ambíguo; para mim, era simultaneamente a chave de entrada e de saída.

Entre algumas brincadeiras e muita deferência, sempre reforçada; entre explicações recorrentes das motivações da pesquisa e, portanto, da minha presença constante, tornei-me aos poucos uma intrusa bem-aceita no grupo. A aceitação se tornou evidente à medida que comecei a ser apresentada às esposas dos cavaleiros, aos seus filhos, às famílias. De todos os assuntos que se pode tratar entre cavaleiros, um só é tabu: a família. A proximidade com a esfera familiar indicava o lugar que passei a ocupar junto a eles: o de uma jovem, aprendiz de antropóloga, com grande gosto pelas cavalhadas; conforme consta, também o de uma moça “séria”, “trabalhadeira” porque muito dedicada à minha pesquisa.

O círculo de relações dos cavaleiros não é muito extenso. A possibilidade de integrá-lo pôs-me em contato com os principais atores que participam da produção e execução da cavalhada: bordadeiras; artesãos que confeccionam armaduras, outros que fazem máscaras de papel; homens que participam da festa como mascarados. Foi em meio a esse grupo que realizei a pesquisa; junto à prefeitura; junto a artistas que reproduzem a festa de forma plástica (em quadros, cerâmica, etc.). A estada de um mês na cidade de vinte mil habitantes também me permitiu conhecer muitas pessoas, que se tornaram interlocutores importantes.

Ao longo da festa na cidade, toda a pesquisa foi centrada em observação participante. Com o encerramento dos festejos, agendei entrevistas com as pessoas que

havia conhecido, sobretudo com aquelas que estavam envolvidas com a produção e prática das cavalhadas. Conversei com os encarregados dos setores da prefeitura que operam na logística da festa; com as bordadeiras e artesãos; com boa parte do grupo dos cavaleiros e também com algumas das esposas; com ex-cavaleiros; com pessoas de famílias tradicionais da cidade; com anônimos. O mês em Pirenópolis foi, para mim, um mês de completa submersão, que resultou em grande quantidade de informações.

A pesquisa etnográfica permitiu-me acompanhar os cavaleiros desde a produção, com a rotina de ensaios, à prática das cavalhadas. O processo ritual (Turner, 1974) que executam se inicia em janeiro, com a reza dos terços, e se estende até os dias que imediatamente procedem a encenação. No entanto, os cuidados para com a cavalhada por parte dos cavaleiros perpassam o ano todo, pois os cavalos precisam ser alimentados dia a dia; também enfeites para retocar as roupas precisam ser adquiridos, dentre outros cuidados mais. Nesse sentido, *ser cavaleiro* em Pirenópolis é uma ocupação em tempo integral, mesmo se velada na vida cotidiana: o *status* parece ter adquirido sentido social; ele hoje compõe a rotina dos homens que, na festa, assumem a posição de cavaleiros.

Na cidade, a dinâmica da cavalhada acompanha a da festa do Divino. Todo o processo ritual se expande e retrai respeitando um tempo cíclico, em que a seqüência prescrita de cada rito se repete anualmente. Dada a longa duração e o caráter cíclico do objeto deste estudo, sigo a sugestão de Maria Laura Cavalcanti em sua análise sobre o ciclo de produção do carnaval carioca: tal como o carnaval, que “não significa apenas a festa, mas toda a sua preparação” (2006, p. 23), entendo *cavalhada* como todo o processo que se estende da produção à prática do ritual.

Desde os terços, é uma marca da produção da cavalhada a presença dos cavaleiros junto ao imperador e as insígnias do Divino, particularmente a coroa. Essa proximidade é um importante indício do processo de sacralização a que os cavaleiros são investidos ao longo da cavalhada, cujo ápice se desenrola em campo, na cena do batismo realizada no segundo dia de encenação. Constitui um dos fios condutores da nossa leitura notificar essa sacralização, observar como ela é engendrada e também algumas de suas possíveis implicações sociais: ao longo do texto, veremos como os cavaleiros assumem um lugar de mediação de relações cosmológicas.

Devido ao fato de os protagonistas se *transformarem* ao longo do processo ritual, proponho estruturar a leitura a partir do conceito de “rito de passagem”, conforme a acepção de Arnold Van Gennep e seus usos por Victor Turner (1974; 2005). Veremos que, embora efemeramente, os cavaleiros assumem uma condição diferenciada frente à sociedade; que, ao término, eles terão passado por três momentos precisos: separação, margem (ou limem) e agregação⁸. No caso da cavalhada, que a rigor é um teatro, para compreender esse processo é também possível pensar que cada fase implica certos procedimentos, cuja delimitação pode se esclarecer se a observação partir da cena: há uma entrada, um desenrolar da ação e uma saída (Kuper, 1944; Mauss e Hubert, 2005).

Conceber que os cavaleiros atuam como elementos de mediação entre os homens e a esfera do sagrado implica observar o ritual a partir de um dado plano de significação: essa é uma via interpretativa, dentre várias outras possíveis. O rito tece diversos planos simbólicos, que se sobrepõem e complementam, constituindo um complexo e polissêmico sistema comunicativo. Isso ficará explícito, sobretudo, no momento em que entraremos na arena propriamente dita, nos dias de encenação das cavalcadas: veremos que a dramatização posta em cena, sua recepção por parte da platéia e a vivência coletiva do momento de festa comportam ampla gama de sentidos; o ritual proporciona, em diferentes planos, a emergência de elementos estruturantes do grupo social que o produz e executa (Cavalcanti, 2006; DaMatta, 1997; Turner, 2005).

Esse caráter *comunicativo* do ritual se deve à sua dimensão simbólica. Na acepção de Victor Turner, “o símbolo é a menor unidade do ritual que ainda mantém as propriedades específicas do comportamento ritual” (2005, p. 49). Dentre as propriedades deste tipo de símbolo se destaca a capacidade de produzir ação, havendo a tendência de os “símbolos dominantes” se tornarem “focos de interação”, porque mobilizam ao seu redor grupos sociais (id., p. 52). De fato, em torno da encenação da cavalcada e em razão dela, constitui-se uma festa paralela em que se reúnem e interagem diferentes segmentos da sociedade pirenopolina. Nesse sentido, junto aos cavaleiros, a sociedade local entra em cena, na arena das cavalcadas.

Dado que o ápice da cavalcada é a encenação na arena, é nesse espaço que se manifestam com mais clareza a força e a eficácia do rito. No entanto, mesmo no processo de produção da cavalcada, alguns elementos despontam por via da interação

⁸ Para uma exposição sucinta e objetiva do que representa e de como opera um *rito de passagem*, consultar “Cultura e ritual: trajetórias e passagens”, de Maria Laura Cavalcanti (In: Everardo Rocha, org., 1998; disponível em <http://www.lauracavalcanti.com.br/publicacoes.asp>).

entre os cavaleiros e a sociedade local, sobretudo: formas de tensão, conflitos e distinção social; reciprocidade e compartilhamento de crenças coletivas. Enfim, a partir da atuação dos cavaleiros, e pelo *circular* deles, veremos como na cidade em época de festa do Divino diferentes personagens rituais se inter-relacionam; como as pessoas estabelecem trocas entre si e com a esfera do sagrado; como a própria cidade se transforma, acompanhando o processo de expansão e de refluxo da festa.

A cidade e a festa é o que abordaremos no primeiro capítulo. Ali, a *festa* refere ao emaranhado de ritos realizados em homenagem ao Divino Espírito Santo, cuja cavalhada é parte integrante. Em Pirenópolis, a grande festa é centralizada na figura do imperador, havendo uma relação visceral entre esse personagem e os cavaleiros. A dinâmica da cavalhada e a da festa do Divino coincidem, portanto, mesmo estando ao lado dos cavaleiros, de maneira ampla é a festa em homenagem ao santo, seus atores e sua estrutura ritual o que estaremos acompanhando ao longo do trabalho. Proponho que desde já a idéia de totalidade permaneça presente; doravante, é o processo ritual cavalhada e suas peculiaridades o que enfocaremos.

Devido ao nosso propósito, acompanharemos a produção e a prática da cavalhada seguindo as etapas do processo ritual em ordem cronológica, de modo que o segundo capítulo enfoca os *bastidores* da cavalhada. Ele se inicia pelos terços realizados ainda em janeiro, pelos quais faremos breve incursão; prossegue junto aos cavaleiros em sua rotina de ensaios, que então acompanharemos com mais vagar. Em paralelo, a cidade se prepara para a encenação da cavalhada: enfocaremos a organização da arena para receber os protagonistas e a platéia; o trabalho minucioso e discreto das mulheres que, no interior das casas, asseguram a realização de mais uma festa.

No terceiro capítulo, a cavalhada finalmente chegará à arena. Começaremos os dias de encenação junto aos protagonistas, vendo homens e cavalos mouros e cristãos se preparem para a entrada em cena. Já na arena, primeiro circularemos com os espectadores, acompanhando o fluxo deles e, assim, experimentando a sensação de assistir a uma cavalhada em Pirenópolis. Depois, nos debruçaremos sobre a cena para ver os personagens em campo, a performance dos cavaleiros, o que executam e de que modo. Com o encerramento da encenação ao término do terceiro dia, como os pirenopolinos, nos despediremos dos cavaleiros e da arena, esperando a ela poder retornar no ano seguinte.

Aí é chegado o fim: as considerações que lá estão têm como único propósito sintetizar as principais idéias apresentadas ao longo dos capítulos. Do início ao fim, o texto será acompanhado de seqüências de imagens, opção que se deve sobretudo a duas razões: por um lado, pois as imagens constituem o registro da cavahada que acompanharemos, que é inevitavelmente datada; por outro lado, para proporcionar uma segunda via de acesso à festa, mais espontânea e sensitiva. É claro que, tal como o texto, as fotografias também indicam o meu próprio olhar, apresentando um ângulo e uma perspectiva para o que poderia ter sido visto de outros modos. Não poderia ser diferente; é o principal motivo pelo qual apresento as imagens sem legenda⁹, esperando que possam ter voz própria.

⁹ Além de não conterem legenda, a maioria das fotografias não contém autoria: significa que são minhas. Somente constam créditos e autoria nas fotos que me foram cedidas e desde já agradeço a todos os pirenopolinos que gentilmente permitiram a reprodução do material apresentado. Também aqui gostaria de agradecer ao Luciano Spinelli que, mesmo à distância, ajudou no tratamento da maioria das imagens.

Capítulo 1 – A cidade e a festa

1.1 “Piri é logo ali”: caminhos da cidade histórica

No interior do estado de Goiás encontra-se Pirenópolis, pequena cidade povoada por cerca de 20.000 habitantes¹⁰. Hoje reconhecida como um atrativo centro histórico aos pés de sertanejos Pireneus, a cidade é de fato marcada pela extensa cadeia montanhosa que a envolve. Ela também se caracteriza pela arquitetura colonial; pelas ruas de pedras, igrejas que reboam em horários precisos e ambiência bucólica; por uma história que se preserva na memória local, nas paredes das casas antigas, nas tradicionais festas da cidade.

Antigo pólo de mineração, a cidade foi fundada como Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia-Ponte nas primeiras décadas do século 18. Após o declínio da extração aurífera, tornou-se um centro de produção agrícola e pecuária, cujo comércio permitiu à cidade manter-se, ao longo da primeira metade do século 19, como um importante núcleo urbano da província de Goiás. O surgimento e a dinamização de outras cidades na região subtraíram de Meia-Ponte seu lugar de destaque, projetando-a num período de circunscrição que se estenderia por longas décadas (Silva, 2001, pp. 27-28). Seu nome foi alterado em 1890, brotando daí Pirenópolis, mas as principais mudanças na cidade ainda estavam por vir: elas seriam motivadas pela reconfiguração urbana e político-econômica que, no século 19, transformou o cenário regional¹¹.

O processo de integração de Goiás a outras regiões do país primeiro refletiu-se na construção de uma rede ferroviária. Iniciada em 1911, a Estrada de Ferro Goiás tinha a função de interligar a cidade mineira Araguari à capital goiana, a fim de facilitar o intercâmbio comercial entre Goiás, Minas Gerais e São Paulo. Na década de 1930, se concretizou em Goiás o projeto de construção de uma nova capital, Goiânia, a principal cidade planejada do estado. A expansão das rodovias e o deslocamento do distrito federal para território goiano com a fundação de Brasília, inaugurada em 1960, completaria o plano de integrar o estado de Goiás a nível nacional. No âmbito regional,

¹⁰ Conforme o IBGE, a população de Pirenópolis foi estimada em 2007 num total de 20.460 habitantes. No recenseamento de 2000, a população havia sido estimada em 21.245, sendo 58,7% dos habitantes moradores da área urbana, 41,3% moradores da zona rural.

¹¹ Sobre a história do município consultar: Alves, 2004; Bertran, 1994; Carvalho, 2001; Jayme, 1971, 1973; Silva, 2001; Veiga, 2002.

a urbanização ocasionou um vertiginoso aumento populacional; o processo em curso redefiniu a realidade espacial e socioeconômica do estado.

Esse remodelamento englobou de diferentes modos as cidades históricas goianas. Até a própria concepção das cidades enquanto “históricas” acompanhou esse conjunto de mudanças, dado que o qualificativo se formulou em oposição às “modernas” cidades recém planejadas e batidas em solo goiano. No âmbito econômico, o fomento ao turismo na região foi um dos reflexos imediatos da expansão urbana: as transformações na história recente de Pirenópolis constituem um exemplo do modo como, no estado de Goiás, políticas públicas foram articuladas a elementos locais, na constituição de uma destinação turística.

No caso de Pirenópolis, o próprio acesso à cidade, hoje fácil e rápido, é indicativo das alterações que, sobretudo ao longo das três últimas décadas, se conjugaram para fazer dela uma cidade que está “logo ali”¹². Atualmente, tomando-se como ponto de partida Goiânia ou Brasília, lá se chega de ônibus com cerca de duas horas de trajeto. Cada capital é interligada à cidade por menos de 200 quilômetros de puro asfalto, estando soterrado por petróleo o trecho de “estrada de chão”, de terra e cascalho, que até o final da década de 1970 conduzia a Pirenópolis. Outra via de acesso atual, restrita porque privilegiada, é o aeroporto da cidade, destinado a vôos *charters*.

A construção de Pirenópolis enquanto destinação turística implicou um processo multifacetado em que se conjugaram dois projetos, concomitantes e complementares: políticas direcionadas para o implemento do turismo na região e políticas de patrimonialização. Conforme se relata na cidade, até os anos 1960, o passado materializado nos antigos e deteriorados casarios de arquitetura colonial era representativo de um estigma, baseado no isolamento vivenciado após o declínio da extração aurífera. Essa visão pejorativa teria sido transformada por via de uma conscientização do valor histórico, impulsionada na cidade a fim de positivar o passado, atribuindo-lhe um caráter de autenticidade local.

Nesse contexto, as políticas de patrimonialização tiveram importância central. O primeiro tombamento na cidade é datado de 1947, época em que a igreja Nossa Senhora do Rosário, construída no período aurífero com estilo barroco e durante séculos a maior edificação do Brasil central, recebeu o título de “monumento nacional” (Silva, 2001, p.

¹² “Piri é logo ali: turismo eco-histórico” é o *slogan* apresentado em prospecto oferecido pelo Centro de Atendimento ao Turista (CAT) de Pirenópolis em 2007 (em anexo).

135)¹³. Seu tombamento antevia os que posteriormente seriam realizados na cidade; ele acompanhou a fase ainda inicial das políticas de patrimonialização no país, marcadas pela formulação de um dado ideário de nação, inicialmente calcado na revalorização de cidades históricas da época da mineração¹⁴.

Vale aqui ressaltar que a idéia de *patrimônio nacional* aportou consigo uma noção de identidade coletiva. A marca desse tipo de patrimônio, que lhe permite erigir sentidos de pertencimento de caráter identitário, corresponde à sua capacidade de mediar diferentes dimensões de tempo: ele estabelece um elo entre passado, presente e futuro, garantindo a continuidade da nação no tempo (Gonçalves, 2001, p. 20). Essa permanência, fundada numa relação orgânica entre o presente e o passado, adicionada a uma idéia de *originalidade* (daquilo que não é reproduzido), confere aos patrimônios culturais brasileiros o que Gonçalves (2001) denomina de uma ‘aura’ de autenticidade¹⁵.

Em Pirenópolis, a ‘aura’ de autêntica *cidade histórica* efetivamente consolidou-se a partir de 1988, quando todo o seu centro histórico foi tombado. Acompanhando a patrimonialização, políticas de promoção turística da cidade passaram a enfatizar o aspecto histórico: a arquitetura colonial, e a sensação de retorno ao passado que proporciona, tornou-se atrativo de destaque ao visitante. Essa projeção da história local implicou a emergência de outro elemento, a tradição, também nesse processo positivamente ressignificada.

¹³ A igreja Nossa Senhora do Rosário, comumente conhecida como “igreja Matriz”, é hoje o monumento religioso mais antigo em funcionamento no estado de Goiás. Ela foi completamente restaurada no ano de 1999, tornando-se o símbolo mais visitado da cidade; em 2002, ela sofreu um trágico incêndio cujas razões ainda hoje não foram elucidadas, que destruiu todo seu interior. A igreja passou por uma tentativa de reconstrução, mas de original sobrou-lhe a parte externa e algumas poucas peças de decoração. Hoje, fotos da igreja que permitem vislumbrar seu antigo esplendor permanecem expostas numa sala localizada na entrada lateral do edifício; cobra-se aos visitantes o valor de um real para a sua manutenção.

¹⁴ O tombamento da igreja Matriz de Pirenópolis reflete o processo de construção de um dado nacionalismo, cujo marco inicial foi a elevação da cidade mineira de Ouro Preto, em 1933 e por decreto presidencial, à condição de “monumento nacional”. Essa ação indicava os interesses da política varguista na construção de um projeto de nação; a diretriz governamental aliou-se ao ideário dos intelectuais modernistas na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atual Iphan), cujo projeto esteve sob os encargos de Mário de Andrade (Silva, 2001, p. 131). Coordenado por Rodrigo de Melo Franco de Andrade até 1960, o órgão atuou, sobretudo entre os anos de 1938 e 1942, no sentido de patrimonializar edificações religiosas, com ênfase para os monumentos de arquitetura barroca (Gonçalves, 2001, p. 28): a igreja de Pirenópolis foi uma delas.

¹⁵ A igreja Matriz de Pirenópolis é um símbolo desta “autenticidade aurática” à medida que observá-la transmite ao pirenopolino uma memória da história de sua cidade, em que ele se reconhece e da qual inclusive se orgulha. Ela é igualmente um símbolo eficaz quando evoca ao habitante local, bem como ao visitante, a sensação de pertencimento a uma comunidade imaginada com características próprias: uma nação católica, com marcas do sincretismo barroco (portanto, a sensação de que se é católico e barroco). É a história social acumulada nas paredes ainda hoje preservadas da edificação que legitima essa identificação, tornando-a *autêntica*.



A cultura local logo se uniu ao aspecto histórico como elemento de promoção da cidade. Nesse sentido, foi de particular relevância a atuação da empresa de turismo de Goiás, a Goiastur, criada na década de 1970¹⁶. Conforme hoje se relata entre os pirenopolinos, a Goiastur foi o principal agente de divulgação da cidade ao longo dos anos 1970 e 1980: ela o fez enfocando as festas tradicionais, sobretudo a festa em homenagem ao Divino Espírito Santo. A historiadora Mônica Martins da Silva já o confirmou, ao analisar o processo de patrimonialização em Pirenópolis e suas implicações na festa do Divino:

esta empresa [a Goiastur] estava engajada em um projeto regional que articulava folclore, patrimônio e turismo. É nesse sentido que Pirenópolis foi alvo de preocupações das autoridades, por representar um tipo específico de cidade cuja memória histórica, expressa e viva no patrimônio arquitetônico e também nas manifestações culturais, contemplava os interesses regionais e nacionais de associar o patrimônio histórico e artístico à cultura local, entendida como folclore, tendo o turismo como elo para as partes. Em Pirenópolis, a Goiastur empenhou-se na promoção da festa do Divino, por ela oferecer elementos importantes para contemplar seus objetivos (2001, p. 156).

A promoção turística de Pirenópolis por via da sua principal festa também foi destacada por Carlos Rodrigues Brandão, ao longo da década de 1970. Em sua pesquisa, ele enfatizou o lugar sobressalente ocupado por um dos rituais da festa no projeto de divulgação da cidade: as cavalhadas. “Nunca é demais lembrar que, em termos de propaganda, a Festa é anunciada através das Cavalhadas de Cristãos e Mouros”, escreveu Brandão em 1978 (p. 49)¹⁷. As informações dos pesquisadores estão em consonância com a memória expressa nas falas nativas: ambas as fontes indicam que a cavalhada foi um dos principais elos da articulação então forjada entre turismo e cultura popular.

¹⁶ De acordo com informativos da Secretaria de Estado do Planejamento e Desenvolvimento (Seplan), a Empresa de Turismo do Estado de Goiás (Goiastur) foi criada conforme a lei nº 7.540 no dia 12 de setembro de 1972, mesma data da implantação do Conselho Estadual de Turismo (Comtur), com o objetivo de definir as políticas estaduais de turismo. Em 1999 criou-se a Agência Goiana de Turismo (Agetur), atual substituta da antiga Goiastur.

¹⁷ Vale observar o lugar de destaque ocupado também pelos pesquisadores no processo de reconhecimento de Pirenópolis e das suas cavalhadas: Carlos Brandão (1974, 1978) e Niomar Pereira (1983) realizaram pesquisas na cidade ao longo da década de 1970, época em que o município teve sua maior divulgação turística, sob a ação da Goiastur. Das suas pesquisas resultaram publicações importantes, que, mesmo não tendo este propósito, certamente se somaram à propaganda institucionalizada, como mecanismos eficazes de divulgação da cidade. No âmbito da bibliografia específica sobre cavalhadas, ambos os trabalhos são ainda representativos, embora datados; suponho que o atual reconhecimento da prática pirenopolina, em detrimento de outras, também reflete essas pesquisas.

Esse processo é de evidente importância para nós; vale aqui rapidamente atentarmos para duas questões. Por um lado, a ingerência estatal sobre o município, efetuada por via da empresa de turismo, operou no sentido de constituir ícones locais, diferenciais que teriam a finalidade de tornar a cidade atrativa ao visitante. Nesse sentido, paralelamente à construção da “cidade dos Pireneus”, desenvolveu-se a imagem da “cidade das cavalhadas”, hoje bastante difundida, ao menos a nível regional. Por outro lado, a promoção turística da cidade focalizando as cavalhadas foi o principal fator que propulsionou, a partir dos anos 1970, o processo de mudanças na prática cultural que convergiu para a sua atual feição. Adiante falaremos da prática contemporânea; esse processo recente de ressignificação perpassará toda a nossa leitura.

No âmbito municipal, o turismo em Pirenópolis começou a ser impelido a partir dos anos 1980. Dessa época data a criação da Piretur, loja vinculada à prefeitura, que comercializa produtos do artesanato local. A Secretaria de Cultura e Turismo a procedeu em alguns anos e passou a ser o órgão responsável por fomentar o turismo na cidade. A divulgação de Pirenópolis, porém, deu-se de forma pouco planejada, como informam na cidade pessoas vinculadas a esse processo. Um dos idealizadores da Secretaria de Cultura e Turismo e o principal responsável por sua fundação foi Pompeu Christóvam de Pina, advogado por formação, funcionário do município em diferentes gestões e hoje reconhecido como a mais notória autoridade referente aos assuntos da cultura local. A respeito das primeiras ações da Secretaria, ele relatou o seguinte:

No tempo eu criei aquilo e criei de uma maneira bem rebelde, fazendo tudo o contrário do que o departamento de turismo faz (...). Você tem que fazer primeiro pra depois chamar. Não, eu chamei primeiro pra depois o povo construir. Porque foi o povo que fez isso, nenhuma organização mexeu com isso não, nada, eu deixei o povo fazer. Chamei o povo: “faça, tá aqui, vamos fazer”. Depois, “deixa ver pra ver a cara que tem”. Aí chegou gente de tudo quanto é canto, mas era tudo em praças públicas, beira de rio, coisas mais, aí fui analisando, ouvindo críticas, pra ver.

A propaganda da Goiastur, empreendida ao longo da década de 1970, e a posterior tática municipal de atrair pessoas à cidade sem planejamento prévio, refletiu-se na cidade de diferentes maneiras. O impulso inicial do turismo popularizou a cidade gerando grande afluxo de visitantes, pertencentes a variadas realidades sócio-econômicas. Os atuais relatos entre os pirenopolinos indicam que diferentes propósitos motivavam a vinda das pessoas que passaram a freqüentar a cidade: a multifacetada

recepção local ao turismo¹⁸, que oscila entre a apreciação e a crítica frente ao que “vem de fora”, parece em partes ainda estar fundamentada na experiência de se ter recebido essa ampla gama de visitantes.

É positivamente reconhecido na cidade que o processo de divulgação atraiu *comunidades alternativas*, que, dentre outras coisas, trouxeram consigo a prática e o comércio da produção artesanal. A arte de trabalhar metais com minúcia veio aliar-se à propensão local para o artesanato, bastante valorizado na cultura popular da cidade, encontrando em Pirenópolis um lugar privilegiado para se desenvolver. Além disso, a instalação dessas comunidades na cidade, desde os anos 70 e 80, transformou-a numa referência: Pirenópolis é hoje reconhecida como um importante reduto para pessoas que compartilham visões de mundo não convencionais e projetos de vida alternativos, frente ao ritmo frenético e impessoal dos grandes centros urbanos.

Em outro sentido, a divulgação inicial da cidade gerou circunstâncias e impactos hoje relatados como negativos. A falta de infra-estrutura para comportar o afluxo dos turistas ocasionou, por um determinado período de tempo, uma ocupação caótica e predatória do espaço público, sobretudo por parte dos jovens que vinham à cidade na época das festas¹⁹. Consta que vários grupos chegavam à cidade em ônibus fretados e as pessoas acampavam a céu aberto, em particular à beira do rio das Almas. O alojamento irregular no ambiente público e a “baderna”, criada pelos visitantes preocupados exclusivamente com seu próprio divertimento, causou reações adversas por parte da comunidade local, ainda hoje marcadas nas falas nativas.

O despreparo inicial da cidade para receber turistas chegou a ser noticiado em jornais. No ano de 1978, o *Gazeta de Goiás* publicou matéria intitulada “Pirenópolis sem condições turísticas”, fazendo forte crítica à cidade por não ter estrutura para comportar a quantidade de turistas que a divulgação da Goiastur lhe proporcionava (Silva, p. 170). Aparentemente, ainda na década de 1980 prolongou-se o turismo aleatório, o que motivou o seguinte lema de Pompeu para a política local: “seja bem-vindo mas limpe os pés, na nossa cidade mandamos nós”. O *slogan* sintetizava uma iniciativa da Secretaria de Turismo, mais interessada em interromper o afluxo de

¹⁸ Sobre a recepção do turismo na cidade e seu caráter ambivalente, consultar: Alves, 2004, capítulo 1; Craveiro, 2006.

¹⁹ Inicialmente, boa parte dos visitantes eram jovens vindos de Brasília, muitos deles estudantes da UnB, onde se distribuíam cartazes confeccionados pela Goiastur para promover a cidade, em particular nos dias de festas.

visitantes *mal-polidos* do que em propor o planejamento de estrutura para receber a todos. Conforme relatou o próprio Pompeu,

O primeiro ato foi proibir a ação pública transferindo para os particulares, dizendo aos particulares ‘se virem’. E os particulares começaram a montar as suas pendengas, as suas coisas aí. Eles começaram a montar, então vamos embora, seguindo. Agora, depois de feito aquilo, “não, há um excesso ainda”, começamos a podar. Nós tivemos época de desconvidar gente a vir a Pirenópolis. Pararam ônibus na entrada. Tinha festa do Divino, ou festa ou coisa grande, feriadão, eu colocava fiscais fora da cidade e eles paravam ônibus. Então vinha um ônibus velho, paravam ele; vinha um ônibus que tinha qualquer excesso de pessoas dentro do ônibus, parava tudo, deixava uma ou duas horas parado. Eles iam indagar do sujeito: “Escuta, você vai a Pirenópolis?” – “Vou”. “Você vai ficar hospedado aonde? Você tem aonde hospedar? Porque não tem lugar. Na rua você não pode ficar. Onde você vai tomar suas refeições?” (...) Voltava cinco, seis, dez ônibus embora.

Assim, o turismo em Pirenópolis constituiu-se ao longo de um processo de divulgação, retração e seleção. Não houve um efetivo projeto político municipal visando dotar a cidade de uma infra-estrutura para a recepção dos visitantes, de modo que a construção de uma rede hoteleira e de serviços de alimentação ficou ao encargo de particulares. Embora as primeiras pousadas datem da década de 1980, foi a partir dos anos 1990 e 2000 que houve uma verdadeira injeção de investimento em Pirenópolis, por parte de empresários locais ou vindos de outras cidades. A quantidade de opções de hospedagens duplicou entre os anos 2000 e 2004; hoje ela ultrapassa a soma de cem estabelecimentos (Alves, 2004, p. 56), número considerável para a pequena cidade.

A produção cinematográfica e televisiva costuma ser considerada como um importante incentivador do recente investimento financeiro na cidade. Além de dezenas de filmes²⁰ terem sido gravados em Pirenópolis, a televisão, em particular a emissora Rede Globo, fez da cidade cenário de telenovelas e de vários programas (o Globo Rural, o Globo Ecologia, o Jornal Nacional, dentre outros). “A divulgação é fundamental para o turismo e, com certeza, o cinema, uma novela, eles trazem uma divulgação glamourosa”, relatou Itamar Gonçalves, secretário de turismo entre os anos 2000-2004

²⁰ Mais de vinte filmes foram gravados na cidade, entre curtas e longa-metragens. Na categoria “longa” constam os seguintes filmes: *Simão, o Boêmio* (1969), *Leão do Norte* (1973/1974), *A República dos Anjos* (1989), *As tranças de Maria* (1995, rodado na Cidade de Goiás mas com gravações em Pirenópolis), *A enxada* (1997), *O tronco* (1998), *A vida em segredo* (2000), *Os dois filhos de Francisco* (2004).

e, como Pompeu, agente ativo no âmbito da cultura local. Ele ainda acrescentou: “eu nunca vi tanta gente procurar Pirenópolis (como) depois da novela Estrela-Guia”.

Apresentada em 2001, essa telenovela levou ao ar a cidade, suas paisagens e cachoeiras, numa trama que girava em torno de uma comunidade alternativa, tendo como personagem central a Sandy (filha do cantor de música sertaneja Durval de Lima, Xororó). Antes dessa filmagem, outra parece já ter repercutido na cidade, inclusive influenciando na transformação da tradicional rua do Rosário em *Rua do Lazer*. É o que indica o depoimento de Edna Lucena, proprietária do bar-restaurante Aravinda, o primeiro estabelecimento de comércio fundado para o lazer na rua do Rosário, no ano de 1983.

Meu público era os "hippies". Aí chegou o pessoal da filmagem do filme República dos Anjos, os artistas vinham para cá, o pessoal da canoagem também eram meus clientes, aquele bando de carros com as canoas em cima. Quando o pessoal do cinema começou a vir aqui, o povo da cidade começou a vir também, para ver os artistas. Aí o bar da ‘bruxa’ virou um bar normal²¹.

A trajetória de Edna e do seu bar parece ser exemplar do processo de transformações locais até aqui delineado. Nascida em Maceió e criada no Rio de Janeiro, ela se mudou para Pirenópolis no início dos anos 80, motivada por uma idéia de comunidade e em busca de maior contato com a terra.

Comprei uma casa aqui na rua porque eu queria ter um comércio, mas não era pensando num restaurante ainda não, estava no papo de ter terra, telúrico, né? Ter comunidade. Fiquei nessa viagem. Primeiro eu comprei aqui, depois a terra.

À época, a rua do Rosário, que liga a igreja Matriz à atual praça do coreto (onde antigamente localizava-se a igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos) era residencial e pacata. A casa de Edna primeiro tornou-se um local de comércio de “roupas indianas”, vindo a se tornar um restaurante em 1983, quando começou a preparar e comercializar alimentação para “os hippies”. O público se diversificou e seu bar hoje é um, dentre vários que compõem essa rua da cidade, que é *do Lazer* por aí estar concentrada a maior

²¹ Entrevista realizada com Edna Lucena em 2006 e disponibilizada ao público no *site* da cidade através do link: <http://www.pirenopolis.tur.br/portal/index.php?id=ednalucena> (consulta em dezembro de 2008). Não consta o nome do entrevistador.

parte das opções de consumo e entretenimento noturno (bares, restaurantes, lojas de artesanato, etc.).

A criação de uma rua comercial no centro histórico de Pirenópolis, cujo tráfego de veículos é interdito aos finais de semana, é significativa para a compreensão do que hoje representa o turismo na cidade. O valor de uma refeição, nesse que é efetivamente um importante espaço de lazer, parece ser proibitivo para a maior parte das famílias da cidade de rendimento médio. Antes de usufruírem dessa rua para o divertimento, habitantes locais procuram tirar dela o seu sustento: alguns abriram o negócio próprio; outros se empregam nos bares ou restaurantes de terceiros.



Como foi o caso de Edna, boa parte das pessoas que investiram em Pirenópolis são pessoas “de fora”, que vieram se instalar na cidade ou que aí criaram algum empreendimento. Nesse sentido, o turismo proporciona rendimentos para a população pirenopolina ainda de forma restrita. Ele favoreceu, sobretudo: os artesãos, que podem vender seus produtos; uma parcela da população local, entre proprietários de imóveis, de terras (no perímetro urbano ou onde há córregos e cachoeiras) e empreendedores; os jovens, criando algumas opções de emprego. De acordo com Itamar Gonçalves,

Muita gente de fora veio pra construir essas coisas. A base foi nossa cultura (tudo né, nossa culinária, os restaurantes, nossa arquitetura, nosso folclore, nossas coisas), mas os empresários tão vindo de fora, com uns daqui também. De qualquer forma, o turismo foi bom também porque (...) gerou mais possibilidades né? Pessoa tem mais portas pra ir atrás, pra bater, foi bom pra cidade também. Quem ganha dinheiro é o empresário, mas de qualquer forma dá o emprego também pra galera.

Embora tenha criado possibilidades de emprego e tenha de fato divulgado a cidade a nível nacional e internacional, o turismo repercutiu em Pirenópolis de forma controversa. Os valores cobrados no comércio ou mesmo nas pousadas da cidade indicam que o público hoje visado são pessoas com médio e alto poder aquisitivo. A seleção desse perfil de turista parece derivar de duas vias: por um lado, devido à ação da iniciativa privada, encarregada de construir uma estrutura para recepcionar o turista; por outro lado, pela própria concepção de Pompeu, decisiva na formulação da proposta turística local. Para Pompeu,

Se você quer um turismo, você tem que selecionar. E como você seleciona? Critério: preço. Todos ficavam brabos aí porque todo tempo eu subia o preço, e eles reclamavam, o governo de Goiás, outro reclamava (...) você vai preocupar com a qualidade e não com quantidade.

O resultado é uma cidade charmosa, agradável, com opções de lazer e relativamente cara. Os preços, que se refletiram nos bens de consumo diários, parecem ter ocasionado conseqüências negativas na qualidade de vida da população. Na cidade, comenta-se que a iniciativa de fomento ao turismo, aliada ao tombamento do centro histórico, gerou uma enorme inflação imobiliária. Em decorrência do alto valor financeiro, várias casas do centro histórico foram vendidas e hoje permanecem fechadas ao longo do ano, servindo de abrigo temporário a profissionais bem remunerados (políticos, diplomatas, empresários, artistas, dentre outros), a maior parte deles vindos de Brasília. O esvaziamento do centro da cidade foi acompanhado pela expansão da periferia e pela crescente ocupação de bairros novos, criando alguns pólos de tensão²².

A intensidade e os impactos da inflação imobiliária podem ser vislumbrados através do testemunho de Antônio Roberto Machado, fazendeiro e proprietário de uma casa na rua do Rosário:

Pirenópolis há 20, 30 anos atrás, as casas era tudo baratinha, hoje um lote é caro (...) lote de 30 mil, 10 mil, que dia que você veria uma coisa desse jeito? Eu tenho um exemplo. Lá, pra baixo daquela minha casa ali, pra baixo da casa é a casa do Zé Reis, o Zé Reis é um jornalista lá de Brasília. (...) Eu sei que eu comprei uma tapera (...) Aí depois comprei a

²² Hoje fala-se do recrudescimento da violência na cidade. No bairro Bonfim, uma das regiões que se expandiu (sobretudo em direção ao antigo “setor do aeroporto”) em decorrência das recentes mudanças socioeconômicas, há hoje zonas indicadas como “perigosas”, sendo freqüentes os relatos de tráfico de drogas e de prostituição infantil naquela região.

de cima, ali onde tem aquele restaurante também, de um outro parente, aí fiquei com três casas velha lá. “Ih, é demais, não quero essa casarada velha aqui nem, três é demais”. Porque comprar era barato. Eu lembro que eu vendi a de baixo (...) Eu vendi pra ele eu sei o preço, ele me deu 20 bezerros em troco da casa. Vinte bezerros hoje é 10 mil reais, a casa. A casa do Zé Reis ele paga 300 mil, 300 e tantos reais. Vinte bezerros! Foi em 80 e poucos, 81, 82 (...) sei porque quando eu comprei eu troquei em troco de bezerro e sei também que a outra casa de cima, a de cima que eu comprei que era muito melhor, o lote era maior, dava mais embaixo, uma casa muito melhor, até hoje ela é uma casa melhor, eu comprei do meu vizinho aqui por 30 vacas. Era uma casa melhor, dei 30 vacas numa e vendi a outra por 20 bezerros porque era mais tapera, mais ruim. Trinta vacas também hoje é 20 poucos mil contos, 25, 28 mil.

O relato demonstra uma visão de mundo própria de uma realidade intrinsecamente relacionada com o meio rural, em que negócios são efetuados dentro de uma rede de parentela ou amizade e na qual se troca em espécie, sendo o gado a principal moeda. É importante observar que estamos diante de uma experiência de Pirenópolis contemporânea, o que permite avaliar o quanto o implemento do turismo aportou mudanças capazes de, em poucas décadas, revestir a cidade com um novo conjunto de significados. Se há vinte anos pessoas de famílias tradicionais deixavam Pirenópolis para ir morar em Goiânia, hoje observa-se um movimento contrário, um refluxo: a cidade hoje é considerada “chique”, e se diz que “todos” querem ter casa lá.

A roupagem de cidade turística, do modo como foi tecida em Pirenópolis, aparentemente transformou a realidade local privilegiando o que vem *de fora*. Hoje, o afluxo de turistas vindos das capitais estadual e federal, que constituem a maior parte dos freqüentadores de Pirenópolis, parece orientar a dinâmica do comércio local, especialmente dos restaurantes e bares. Antes de trabalhar com valores reduzidos e manter uma atividade contínua, os proprietários consideram mais rentável fechar as portas ao longo da semana e só “abrir” quando “tem gente de fora”, ou seja, nos finais de semana, feriados e dias de festa. O resultado é uma cidade que oscila entre movimento intenso e pausas de atividade.

Talvez porque permaneça pacata nos seus dias de folga, Pirenópolis preserva a condição de *refúgio* tão destacada a nível local como uma das suas principais marcas. Além do seu ritmo interiorano, a cidade é dotada de qualidades que são de fato únicas: sua localização geográfica, bela e rodeada de certo misticismo em razão dos morros Pireneus; a típica hospitalidade com que lá o forasteiro costuma ser acolhido; suas festas

tradicionais, que em determinados períodos mobilizam e movimentam toda cidade; suas ruas de pedra, seus postes de iluminação com bojo de vidro e luz alaranjada, seus casarios; suas linhas retas, esquinas e curvas, que sempre levam a algum lugar que vale a pena ser visto.

A Pirenópolis contemporânea é isso tudo, que é também o imaginário construído a seu respeito. Hoje, a cidade compõe, junto a outros oito municípios, a rota concebida pela Agência Goiana de Turismo (Agetur) como “região do ouro” (anexo 1). Os municípios dessa *região turística* aparentemente passaram por um processo semelhante de revalorização, incitado por um mesmo projeto: transformá-los em destinação, enfocando o aspecto histórico. Conforme indicado pela própria agência, os principais “pólos turísticos” são Corumbá, Pirenópolis e a Cidade de Goiás. No “caminho do ouro”, as duas últimas cidades parecem hoje ocupar lugar de destaque, atraindo o maior número de visitantes²³.



²³ Isso talvez se deva ao prestígio que Pirenópolis e *Goiás* assumiram à época da mineração, hoje refletido na arquitetura e na cultura preservadas em ambas as cidades. O próprio investimento das agências de turismo estatais pode ter sido maior ou mais eficaz nessas duas cidades do que nas demais.

O atual *slogan* da secretaria de turismo de Pirenópolis é “jeito do interior com cultura e eco-turismo”. Conforme explicou Carlos Alberto Bojo do Rego, o secretário de turismo em 2008: o “jeito do interior” aqui diz respeito às festas populares, à religiosidade, ao artesanato; a “cultura”, ao festival de jazz, ao encontro de orquestras sinfônicas, às demais atividades que se pode promover no âmbito cultural. Para Carlos Bojo do Rego, a *cultura tradicional* é “original”, “autêntica” e “precisa ser preservada”, enquanto que as outras práticas são “eventos”, que se agregam à cidade para lhe atribuir diferenciais no “mercado”. É diante dessa lógica que se pode situar o recente impulso dos festivais em Pirenópolis²⁴, com destaque para o Canto da Primavera e para o festival Gastronômico.

A rica gastronomia é uma importante característica da cultura pirenopolina. Conta-se que, já há duas décadas, visitantes das capitais dos arredores vêm à cidade só para uma refeição em restaurantes tradicionais, como a Pensão do Padre Rosa. Devido às suas peculiaridades locais, atualmente a culinária é também um componente de destaque no *menu* dos panfletos turísticos. Embora ela possa ser entendida como um tipo de “jeito de interior”, trata-se de um bem cultural que pode facilmente integrar um amplo circuito comercial sem que isso interfira na sua prática, visto que o *savoir faire* resulta num produto vendável. Nesse sentido, a realização do festival gastronômico, que desde 2003 reúne *chefs* de todo o estado e apreciadores de culinária, tende a firmar a cidade como um importante centro de produção gastronômica, o que lhe agrega valor²⁵.

Finalmente, ao aspecto histórico e cultural uniu-se a ecologia e a natureza, completando o tripé que estrutura o turismo na cidade. Pirenópolis é dotada de diversas cachoeiras, quedas d’água e córregos, além de ter uma geografia composta por serras e paisagens de fato impressionantes; belezas naturais que o turismo procura explorar na forma de caminhadas, trilhas, escaladas, *rafting* e demais categorias do *turismo de*

²⁴ Nesse sentido, em Pirenópolis parece que se busca seguir a trilha de outras cidades históricas da mineração, que passaram por um processo de ressignificação bastante similar ao da cidade goiana e são hoje reconhecidas por realizarem eventos culturais importantes. É o caso de Tiradentes (MG), cuja Mostra de Cinema vêm se constituindo como um dos eventos cinematográficos de maior destaque do país; também é o caso de Parati (RJ), onde anualmente realiza-se a já famosa festa literária. As semelhanças na história recente de Pirenópolis e de Parati são particularmente acentuadas, não só pelo processo de patrimonialização e de revigoração, mas também em razão do vasto universo festivo que marca cada cidade e que foi em ambas revisitado pela implementação do turismo (sobre Parati e suas festas consultar Mello e Souza, 1994).

²⁵ É interessante observar que no pólo da Universidade do Estado de Goiás (UEG) sediado em Pirenópolis pode-se frequentar o “Curso Superior de Tecnologia em Gastronomia”, ou então o “Curso Superior de Tecnologia em Gestão de Turismo”. Além de Pirenópolis, o curso de gestão em gastronomia é somente oferecido em Caldas Novas; o outro, em Niquelândia e na Cidade de Goiás.

aventura. As cachoeiras são hoje uma importante marca da cidade; elas parecem constituir um atrativo bastante procurado, sobretudo a nível regional.

Frente à economia local, o turismo é hoje uma fonte de renda em expansão. A produção agropecuária é ainda um expoente importante, visto que quase a metade da população vive na extensa área rural do município. A ela se conjugam outras duas fontes de rendimentos, constituindo a base do atual quadro econômico da cidade: a extração e o comércio do quartzito (a popular “pedra de Pirenópolis”); o artesanato, com destaque para a produção de jóias e de móveis em madeira rústica.

2.1 Tempo de festa: o Divino em Pirenópolis

Em Pirenópolis, parece que quando não se trabalha, se folga ou se festa. A cidade é dotada de um vasto calendário festivo, o que permite viver à “espera da próxima festa”, como por vezes se escuta dizer pela cidade. As festas lá tradicionalmente realizadas constituem um momento de integração social privilegiado, de modo que geram expectativas para a comunidade pirenopolina pelo ato festivo, mas também em razão dos reencontros que proporcionam. Dentre elas, uma se destaca: a festa do Divino Espírito Santo²⁶.

A “festa do Divino”, como em Pirenópolis é popularmente chamada, agrega diversos rituais, constituindo um complexo que se desenrola cinquenta dias após a Páscoa, na época de Pentecostes. Embora os rituais do *império* ocorram nos dias que antecedem o domingo de Pentecostes, nesse dia precisamente e nos outros dois que o procedem, ele é pensado e previsto ao longo de todo o ano. Um dos motivos da sua dimensão duradoura repousa no fato de que são sorteados, no domingo de Pentecostes, o *imperador* e os *mordomos*, pessoas que estarão no encargo de realizar a festa do ano subsequente. A presença ininterrupta da figura de um imperador, também conhecido como *festeiro*, assegura a continuidade da festa no tempo, que vem sendo realizada em Pirenópolis desde o ano de 1819²⁷.

²⁶ Festas realizadas em homenagem ao Divino Espírito Santo são recorrentes no Brasil e têm sido foco de numerosas pesquisas, especialmente nas áreas de antropologia e de história: Brandão, 1978; Mello e Souza, 1994; Abreu, 1999; Silva, 2001; Veiga, 2002; Alves, 2004; Contins & Gonçalves, 2008; Rossato, 2003. Para maior aprofundamento sobre a festa em Pirenópolis, consultar: Brandão, 1978; Silva, 2001.

²⁷ A festa do Divino vem sendo realizada ininterruptamente na cidade desde essa data, como indica o prospecto anexo, com a listagem dos imperadores de 1819 a 2008: nesse último ano, efetuou-se a 190ª festa do Divino, sob os encargos do imperador Adão Rosa Pires. Esse tipo de prospecto é anualmente distribuído, o que demonstra a importância atribuída na cidade à duração da festa, aspecto que os

O caráter processual (Turner, 1974) dessa festa, que se faz aos poucos e cuja produção se intensifica a partir do mês de janeiro de cada ano, é uma das suas principais marcas. Além do tempo, também o espaço por ela abarcado é amplo, uma vez que se faz presente no meio rural como no urbano. Na zona rural, realiza-se a folia do Divino (Veiga, 2002), enquanto que no âmbito urbano se passam as demais atividades da festa: as novenas e missas; as procissões (Curado, 2006); o auto das Pastorinhas; a saída dos *mascarados* (Alves, 2004); as cavalhadas (Brandão, 1974; Pereira, 1983; Maia, 2002²⁸); o reinado de Nossa Senhora do Rosário e o juizado de São Benedito (Brandão, 1978; Lôbo, 2006); a participação da banda de couro e da banda Phoênix.

Esses rituais ocorrem em paralelo e constituem um momento de interação social movido pela relação com o Divino, bem como pelo ato de compartilhá-la. Assim, é possível conceber que, tal como em outras localidades onde se realizam festas em homenagem ao Espírito Santo, em Pirenópolis: “enquanto o tempo cotidiano é marcado pela horizontalidade e pela relativa dispersão” entre as pessoas, “o tempo das festas desloca-se progressivamente para a verticalidade, na medida em que a ênfase então está na concentração” social e nas relações de troca entre os seres humanos e deles para com o *Divino*, “entre o mundano e o supra-mundano” (Contins & Gonçalves, 2008, p.77).

Tendo em vista que o marco temporal da festa do Divino é Pentecostes, esse foi o referencial eleito para nortear a leitura do desdobramento do processo ritual na cidade. Sua estrutura e dinâmica são a seguir delineadas; elas serão enfocadas com particular atenção nos capítulos seguintes, a partir da observação de como na cidade se produz e se põe em cena a cavalhada. Quanto aos cavaleiros, já a partir daqui começamos a acompanhá-los: os tempos e espaços que ocupam na cidade ao longo da festa do Divino são representativos do *lugar* da cavalhada no universo local; é importante desde já atentar para as presenças e ausências deles no âmbito da festa.

À espera de Pentecostes, Pirenópolis festa

Pela programação oficial, a festa se inicia cerca de duas semanas antes da data de Pentecostes, com a saída das folias. Elas são hoje duas, havendo a folia da roça e a da

pirenopolinos costumam destacar com orgulho.

²⁸ O geógrafo Carlos Eduardo Santos Maia realizou sua tese de doutorado com pesquisa em Pirenópolis, enfocando o universo das cavalhadas. Na tese ele analisa a rede festiva a que os cavaleiros estão integrados, a fim de formular o que chama de uma “geografia da tradição”. Trata-se de perspectiva teórica diferenciada da empregada neste trabalho, que aporta outra leitura para a festa.

cidade. A primeira é a mais tradicional e expressiva; a outra foi recentemente criada por iniciativa de um padre, sob alegação de que o caráter festivo estava se sobrepondo ao religioso na folia rural. O objetivo de ambas é o mesmo: arrecadar fundos para a festa, a serem oferecidos ao imperador. Na cidade, os foliões fazem a pé um trajeto de peditório em casas, conforme previamente organizado. Na zona rural, os foliões partem a cavalo para um *giro*, também previsto com antecedência, em que percorrem diversas fazendas e pousam, ao longo do trajeto, em cada uma delas.

A folia rural é realizada por um número indefinido de cavaleiros, geralmente centenas de homens. Para participar da folia, todos precisam se inscrever junto aos *alferes* que a organizam e adquirir o uniforme do ano (Veiga, 2002, p. 43). Os foliões se confundem e são visualmente identificados em razão das suas vestes: portam calça jeans, bota, chapéu, camisa e lenço²⁹. As duas últimas peças são idênticas para todos, bem como a insígnia do Divino que carregam em forma de broche ou, em 2008, cunhada na roupa. Eles compõem um grupo internamente subdividido em *turmas*, cada qual de hábito integrada por um conjunto de amigos ou parentes.

Além de serem responsáveis por toda a logística de cada *giro*, os dois alferes seguem à frente dos demais nas andanças, carregando as duas bandeiras do Divino, que sinalizam a folia. Ao longo do trajeto, e sobretudo nas fazendas, os foliões e o grupo de músicos que os acompanha realizam rituais prescritos, cuja seqüência e estrutura são repetidas ao longo de toda folia: o “S” ao chegar na fazenda, as cantorias, a entrega das bandeiras ao dono da casa, a refeição compartilhada, o agradecimento e o pedido de *esmolas* (Veiga, 2002; Silva, 2001, pp.32-35). Uma regra é rigorosamente observada: as bandeiras do Divino nunca podem se cruzar.

O pernoite é chamado de *pouso* e seu caráter festivo é um dos aspectos que motivam a participação de alguns dos foliões. À noite, quando todos estão instalados e foi encerrada a parte prescrita do ritual, inicia-se a festança. Os pousos são hoje animados por potentes caixas de som, das quais brotam ritmos como o vaneirão e o sertanejo em músicas da moda; o ambiente é completado pelos vendedores ambulantes de comidas e bebidas e pelo público presente, formado por um grande número de pessoas da cidade. “Procurar os pousos” é hoje uma prática recorrente, sobretudo entre os jovens, de modo que eles tornaram-se uma opção de diversão noturna apreciada nos

²⁹ Segundo Felipe Berocan Veiga, que realizou pesquisa etnográfica junto à folia rural no ano 2000 (dissertação de mestrado; UFF; 2002), o lenço compõe a indumentária dos foliões. Ao presenciar a chegada dos foliões à cidade no ano de 2008, constatei que nem todos portavam a peça, e que, para aqueles que o faziam, a cor branca era uniforme.

dias de festa do Divino (a ponto de ter um ônibus que parte da igreja Matriz levando pessoas aos pousos), bem como importantes espaços de socialização.

A chegada da folia na cidade ocorre todos os anos no domingo que antecede o de Pentecostes. No ano de 2008, os foliões partiram para o *giro* pela zona rural no dia 26 de abril e retornaram à cidade no dia 04 de maio, inteirando oito noites de pousos e nove dias de trajeto. A chegada é acompanhada por uma boa parcela da população local, que se agrupa na praça do centro da cidade e faz festa, enquanto espera pelos foliões. É comum nessa ocasião pessoas se dirigirem à praça montadas a cavalo; elas podem acompanhar o cortejo dos foliões se assim o desejarem, mas ao fim, seguindo atrás de todos, de forma que, antes de efetivamente integrarem o cortejo, demarcavam seu término.

Os foliões despontam, para a audiência que os espera na praça, num cortejo composto por duas filas paralelas e encabeçado pelos alferes, que carregam as bandeiras. Trata-se de um momento importante para eles, pois aqui se torna público o sucesso na difícil empreitada que é *girar* a folia e pousar, durante oito noites, em situações pouco confortáveis. O reconhecimento, a nível coletivo e também individual, se dá por via de aclamação com gritos, assovios e bater de palmas, que amigos ou parentes dos foliões realizam durante o desfile.

Em outro sentido, a passagem dos foliões é igualmente um momento ritual importante, pois com eles também as bandeiras do Divino “desfilam” pela cidade³⁰. O trajeto realizado sempre passa pela casa do falecido alferes Otávio³¹ e se encerra na residência do imperador, onde as bandeiras são entregues e os foliões recebem uma refeição. Durante esse percurso e particularmente na praça, onde se acumula o maior número de pessoas, espectadores aproveitam a apresentação pública e o contato proporcionado com a insígnia sagrada para tocar, beijar ou levar à frente as bandeiras.

³⁰ Na folia rural, bem como em outros momentos rituais do império do Divino, a bandeira ocupa uma posição de destaque. Trata-se de objeto de forte carga simbólica, capaz, inclusive, de realizar mediações de natureza cosmológica, como apontou Daniel Bitter (2008) em sua análise da bandeira no contexto de folias de reis no Rio de Janeiro.

³¹ Otávio Francisco de Moraes exerceu diversas funções ao longo de sua trajetória como folião (foi *tropeiro*, músico e *embaixador*) antes de assumir a posição de maior destaque na hierarquia do grupo, tornando-se alferes. Grande conhecedor do rito que protagonizava e alferes por vários anos, *seu* Otávio tornou-se um ícone da folia em Pirenópolis ao falecer no ano de 1994, justo após entregar a bandeira do Divino ao imperador no retorno da folia à cidade. O fato inusitado teve grande repercussão na cidade e foi registrado pela equipe do programa Globo Rural, que casualmente realizava a cobertura da folia naquele momento (Veiga, 2005). Hoje se escuta falar do alferes com deferência, sua história é contada em moda de viola, e a folia continua saindo de sua casa na rua do Rosário (onde vive sua esposa, *dona Rosa*) e por lá passa no retorno à cidade, antes de ser feita a entrega da bandeira ao imperador.



A chegada dos foliões ocorre num momento em que na cidade já se festeja o Divino. Na área urbana, as comemorações oficialmente começam nove dias antes do domingo de Pentecostes, o que no ano de 2008 correspondeu ao dia 02 de maio. Durante esse período há três atividades principais, que são realizadas em horários prescritos: a alvorada é anunciada pela banda de couro a partir de matinais quatro horas; os sinos da igreja Matriz repicam ao meio-dia e é feita uma descarga de roqueiras; às sete da noite inicia-se a novena.

A igreja Matriz é uma das principais referências espaciais do centro de Pirenópolis, sendo que o salão paroquial faz limite com a praça da cidade. Em se tratando da festa do Divino, a igreja corresponde ao local em que se desenrolam os mais importantes momentos religiosos do processo ritual. Trata-se do espaço privilegiado da cidade para o contato com o sagrado, porém não o único em dias de festa, quando compartilha essa função com outro local de destaque, a casa do imperador. Lá são preservados a coroa e o cetro do Divino ao longo de todo o *ano imperial*, insígnias que

assumem notoriedade sobretudo à época da festa. Os objetos consagrados ficam expostos e à disposição de toda pessoa que desejar render culto ao Divino diante da coroa; a casa do imperador é assim bastante acessível à população local, sendo especialmente freqüentada quando certos momentos rituais estão em curso.

O circuito de devoção que compõe a festa, ao oscilar entre esses dois pólos, se movimenta pelas ruas da cidade diferentemente a cada ano, em dependência de onde está localizada a casa do imperador. Assim, é possível observar que todo o circuito da festa em Pirenópolis é móvel: ele é variável na escala temporal, respeitando o calendário cristão, em conformidade com a data de Pentecostes; também o espaço que a festa abarca é mutável. Todos os anos, variam as ruas em que são publicamente apresentadas as bandeiras e as demais insígnias sagradas em dias de procissão, bem como os espaços pelos quais a população se mobiliza, para seguir o imperador³².

Quanto à estrutura da festa, ela é prescrita e se repete ano a ano. Invariavelmente, no primeiro dia de festa e no final de semana de Pentecostes a alvorada é anunciada duas vezes: pela banda de couro no horário previsto; em seguida, pela banda Phoênix, ambas encerrando seu trajeto na casa do imperador. A primeira corresponde a um grupo de jovens que tocam instrumentos de percussão, sinalizando assim a alvorada e acordando a população por onde passam; a outra é a tradicional banda da cidade, composta por jovens que tocam sobretudo instrumentos de sopro, alguns de percussão. Acompanhar a banda na sua trajetória (especialmente a banda Phoênix)³³ faz parte da tradição e, com freqüência, pessoas fazem alvoroço caso o cortejo passe à frente da casa de algum amigo, com a intenção de chamá-lo para também participar da festa matutina.

³² Essa mobilidade permite comentários como o seguinte, realizado por uma senhora quando, em 2008, foi sorteado o novo imperador: “este ano a festa vai ser aqui, perto da minha casa”, disse ela, indicando que *a festa vai ser* acolá para outras pessoas.

³³ Há diferenças significativas entre as duas bandas da cidade. Foi possível observar que, nas alvoradas, a população acompanhava preferencialmente a banda de sopros e não a outra. Em conversa, jovens relataram que o próprio imperador, no ano de 2008, tinha tendência a acolher com mais atenção e serventia os músicos da banda Phoênix. Também ouviu-se dizer na cidade que os músicos da banda de sopro são mais bem pagos: de fato, os instrumentistas de ambas as bandas são contratados e, conforme a planilha de investimentos do governo na festa, a banda Phoênix recebeu no ano de 2008 uma soma sete vezes superior à banda de couro (mas não constava a quantidade de músicos de uma e de outra banda, para cálculo da remuneração individual). É possível supor que a diferença entre as bandas deve ser fruto da cultura local e marca da sua história: os instrumentos de couro remetem à herança negra da cidade, de passado escravista e que por longa data preservou traços racistas, como indica o fato de até recentemente ter havido em Pirenópolis uma igreja de pretos e outra de brancos (Brandão, 1978); já a banda Phoênix e seus instrumentos em metal remetem à origem européia e colonizadora.

Quem acompanhar as alvoradas nos primeiros dias de festa poderá encontrar cavaleiros circulando pelas ruas. São os cavaleiros de cavalhadas, que se reúnem para compartilhar refeições na madrugada (as chamadas *farofas*), antes de se dirigirem ao campo de ensaio, ao raiar do dia. Eles são facilmente reconhecíveis em razão do uniforme que portam: bota, calça jeans, camisa abotoada, chapéu e lenço azul ou vermelho (indicando cristãos e mouros, respectivamente)³⁴. Seus ensaios para a cavalhada costumam se iniciar à época da saída da folia rural, se estender por cerca de duas semanas e se encerrar na quarta-feira que antecede o domingo de Pentecostes, com o ritual de entrega ao imperador das lanças utilizadas. Há então uma pausa até a grande apresentação na arena, que se iniciará no domingo e se estenderá até a terça-feira.

Ao longo da festa do Divino na cidade, há um elo de continuidade entre os diversos rituais que se põe em prática: eles não raro se cruzam e interpenetram, incitando uma participação *total* na festa. Uma das principais marcas do complexo festivo é justamente comportar um conjunto de atividades que se complementam, de modo que uma pessoa pode, num mesmo dia: acompanhar a banda Phoênix na alvorada; assistir ao ensaio dos cavaleiros no fim do dia; ir à novena e, mais tarde, ir ao pouso de folia encontrar amigos, ouvir música, dançar e se divertir. É questão de opção, depende dos gostos individuais, do tempo disponível e do ânimo que se tem em acompanhar as atividades. Os jovens, em particular, parecem apreciar a multiplicidade de opções: “bom da festa do Divino é que tem *trem* demais pra fazer”, dizia um rapaz em dia de festa.

Todas as noites, após a novena, pode-se freqüentar a “barraca da família” (também conhecida como “barraca do padre”): uma tenda anualmente montada nos fundos da igreja Matriz, ao lado do salão Paroquial, para atender a população e arrecadar divisas. Ali se comercializam a baixos custos saborosas comidas regionais preparadas na hora, com destaque para o *empadão*, a pamonha e o caldo. A barraca funciona todos os dias em que há novena. Ela recebe sobretudo famílias, que vão se dispor nas mesas e cadeiras de metal enfeitadas com panos azuis e vermelhos, sob as bandeirolas de papel (azuis, vermelhas e brancas), para degustar a boa comida e ver o movimento, compartilhando e, desse modo, fruindo a festa.

³⁴ Embora os cavaleiros de cavalhadas, como os foliões, compõem um grupo uniformizado que participa da festa a cavalo, ambos os personagens se distinguem marcadamente e, no discurso nativo, só os primeiros são qualificados como *cavaleiros*. Em outro sentido, o uniforme diferencia-os do terceiro grupo de atores que compõem a festa: os mascarados.

Dias de Pentecostes: o cerne ritual e a retração da festa

No sábado, véspera de Pentecostes, a festa assume novas proporções. Esse final de semana corresponde ao momento clímax do processo ritual, pois nele se concentram os ritos mais esperados e de maior carga simbólica da festa: a saída dos mascarados; a última novena e o levantamento do mastro com a bandeira do Divino, acompanhado de queima de fogueira e seguido de foguetório; a votação do novo imperador; a abertura das cavalcadas. É o período em que a cidade mais se movimenta em razão da festa e recebe o maior número de visitantes, que alteram a matiz local até então predominante.

As atividades do sábado se iniciam com a alvorada em duas reprises. As bandas fazem sucesso, mas o momento mais esperado da manhã é a saída dos mascarados, prevista para o meio-dia. Nessa hora, já se pode observar o afluxo inicial dos visitantes, pois a primeira saída dos mascarados na cidade costuma ser apreciada pelos turistas e pelos fotógrafos: todos se aglomeram na esquina da rua Direita, para recepcionar os personagens coloridos e barulhentos.

É *mascarado* em Pirenópolis toda pessoa que se dispõe a vestir uma fantasia, encobrir o rosto, e assim participar da festa. Personagens da festa do Divino, os mascarados saem às ruas notadamente nos dias de cavalcadas, cuja abertura iminente eles se encarregam de no sábado sinalizar. A primeira aparição dos mascarados é breve e tem antes a função de delimitar um tempo da festa do que dar espaço para as pessoas festarem; já nos dias de encenação na arena, pessoas a cavalo ou a pé circulam desde a manhã com suas fantasias e máscaras, colorindo as ruas e criando um ambiente festivo com a algazarra que os caracteriza.

Os mascarados costumam sair em grupos compostos por amigos ou familiares, o que não impede uma pessoa de sair sozinha. A festa para os grupos inicia-se na “preparação”, quando todos pela manhã se concentram na casa de um deles e juntos arrumam os cavalos, as roupas, as máscaras, comem e bebem. Compartilhar coletivamente o momento festivo é uma das principais razões que motivam a saída desses grupos, como já indicou Ana Cláudia Lima e Alves (2004, p. 140) em sua pesquisa junto aos mascarados.

Único grupo de personagens cuja participação na festa não é controlada, os mascarados são efetivamente descompromissados. Daí o fato de “mascarado não ter regalia”, como dizia um deles, comparando seu personagem aos cavaleiros de

cavallhada, bastante comprometidos, e também privilegiados, ao longo da festa. “Mascarado sai porque gosta mesmo”, acrescentou o mesmo interlocutor. E gosta por causa do reencontro entre amigos e parentes; por causa da “farra”, porque pode entrar em *rancho* sem pagar; enfim, gosta porque “não tem que se preocupar com nada”, conforme sintetizou um jovem mascarado.

A permissividade gerada pelo mascaramento da verdadeira identidade é tentadora, especialmente para os jovens. O uso da máscara aciona ou potencializa o caráter transgressor por parte daqueles que a utilizam, estimulando a liberdade de ação. Nesse sentido, ela opera de forma equivalente a um dos mecanismos do ritual propriamente dito: o tempo da festa permite que sejam transcendidos certos limites, impostos pela ordem estabelecida e respeitada no cotidiano; a ruptura e a inversão de valores possibilitam que essa *ordem* possa ser ciclicamente renovada, seja ela revista ou reforçada, fator importante para a continuidade da vida social de uma dada coletividade (Caillois, 2004; DaMatta, 1997).

As máscaras mais tradicionais da cidade são produzidas com várias camadas de papel sobrepostas e afixadas com cola resistente (que pode ser feita pelos próprios artesãos); moldadas com formatos que imitam a feição de animais (sobretudo de onça e de boi) ou de homens; finalmente, pintadas com cores intensas. Devido ao material e à própria confecção, essas máscaras são rígidas. Dois buracos na altura dos olhos, que permitem somente a visão frontal, e outros dois, que permitem a respiração, é o que liga o mascarado ao seu entorno. Como a maioria das pessoas que vestem essas máscaras sai a cavalo, comenta-se pela cidade que a pouca visibilidade, aliada ao consumo excessivo de bebidas alcoólicas, pode gerar acidentes, mesmo que eles sejam pouco freqüentes.

Além das tradicionais máscaras de papel, são muito recorrentes as de pano. Portá-las é mais simples porque são leves e permitem maior visão e transpiração; ademais, a máscara de pano é igualmente tradicional, em particular quando utilizada pelo chamado “catulé”, personagem com formas arredondadas que se reveste de grama, antes de vestir a fantasia. Hoje também desfilam pelas ruas máscaras de borracha, freqüentemente criticadas por pessoas que as acham “feias” ou contrárias à tradição. É devido a esse segundo critério que elas não são aceitas em campo na última entrada dos mascarados em dia de cavallhada, quando é realizado o concurso para a votação do mascarado mais bem vestido do ano.



É comum as máscaras *combinarem* com as roupas dos personagens. As vestimentas não são padronizadas e podem resultar da sobreposição de peças do uso comum ou ser especialmente feitas para a ocasião, por mulheres do círculo familiar do mascarado ou por costureiras. Geralmente, o tecido mais usado na confecção de um traje para mascarado é o cetim, em razão do seu brilho e das cores intensas. Essas roupas preparadas com esmero costumam ser apresentadas com a tradicional máscara de boi, em personagens montados a cavalo. Já pessoas que priorizam a festa em detrimento da estética, ou aqueles que não podem investir numa fantasia especialmente feita para a ocasião, tendem a utilizar máscaras de pano acompanhadas de roupas comuns, e fazem uso da criatividade para dar graça ao personagem.

No sábado, o número de mascarados que desponta pelas ruas costuma ser menos numeroso do que nos dias de cavalhadas. Ao meio-dia eles devem se apresentar na rua que tangencia a lateral da igreja Matriz, na altura da tradicional rua Direita. No horário prescrito, o badalar dos sinos se sobrepõe ao som dos instrumentos da banda Phoênix, que acompanha o ritual, e tiros de roqueira reboam carregando com seus fortes estrondos a notícia de que está dada a largada aos mascarados.

Esse momento costuma ser acompanhado pela população local, por pessoas que participam da produção da festa e por algumas autoridades municipais. No ano de 2008 juntou-se aos pirenopolinos um pequeno número de visitantes, reduzido em relação ao ano anterior. A banda tocou por três quartos de hora posicionada ao lado da igreja e então, sempre tocando, começou o trajeto de volta à sua sede, o museu da família Pina. Uma hora após a saída dos mascarados ter sido anunciada não se ouvia mais instrumentos e poucas pessoas circulavam pela rua, sob o sol intenso. A população se retraía à espera do próximo momento ritual importante do dia: a procissão da bandeira do Divino até a igreja, a última novena e o levantamento do mastro com a bandeira³⁵.

A cada ano, o mastro e a bandeira do Divino ficam sob responsabilidade de “mordomos”, personagens que auxiliam o imperador na produção da festa. Eles são reconhecidos pelas suas respectivas funções: providenciar o mastro, a bandeira, a fogueira, os fogos, as velas; há também um mordomo responsável pela folia rural, outro pela luz elétrica. Para cumprir com suas tarefas os mordomos devem, se preciso, recorrer a patrocínios; eles não recebem qualquer apoio financeiro da comunidade, que

³⁵ Um ritual semelhante mas com proporções reduzidas ocorre todo domingo que antecede Pentecostes, quando se realiza, após a missa na igreja Matriz, procissão com as bandeiras de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito até a igreja do Bonfim. Lá as bandeiras são hasteadas em dois mastros pintados de branco e de azul; realiza-se queima de fogueira e de fogos.

destina seu auxílio ao imperador, principal responsável por arcar com as despesas da festa. A atuação dos mordomos se conjuga sobretudo no sábado, na seqüência ritual que procede à última novena.

Justo após a novena inicia-se o levantamento do mastro, com a presença da irmandade do Santíssimo Sacramento e diante de grande público. Medindo cerca de quinze metros, o mastro corresponde a uma longa madeira toda pintada em vermelho e branco, que se afina à ponta, onde é colocada a bandeira. Essa é a tradicional bandeira do Divino, de pano vermelho contendo ao centro uma pomba branca, aqui enquadrada numa estrutura de madeira. Devido ao tamanho e ao peso, cerca de vinte homens se reúnem para fazer o levantamento, com o auxílio de pedaços de madeira com a ponta bifurcada. A tarefa exige técnica, de modo que costumam ser os mesmos homens que a realizam todos os anos.

O hasteamento da bandeira é um ritual significativo, amplamente acompanhado pela população local. Ele prenuncia o encerramento do ciclo festivo, visto que acompanha a última novena do ano e sinaliza o sorteio do novo imperador, que ocorrerá na manhã do dia seguinte. Ademais, o rito é carregado de uma esfera de religiosidade, ambientada pelo constante badalar dos sinos, pelos tiros de roqueira e pelas labaredas da fogueira acesa ao lado da igreja, que produz sombras dançantes e tênues focos de luz.

Concluído esse ritual, a tradição implica ir à “prainha” localizada nas margens do rio das Almas, para se assistir à queima de fogos dos mais variados tipos. A “queima”, uma seqüência de explosões que pode durar mais de 15 minutos, resulta num impactante efeito de pirotecnia e reúne a maior parte das pessoas que estão acompanhando a festa. Centenas de pessoas transitam pelas ruas, de modo que esse é um momento privilegiado para medir o afluxo de visitantes do ano, bem como para observar o envolvimento da população local com a festa.

A mobilização da cidade costuma ser completa e os mais diversos segmentos da sociedade local coexistem e interagem nesses dias de Pentecostes. Também os habitantes da zona rural costumam vir à cidade para compartilhar a festa. Eles hospedam-se na casa de parentes ou de amigos e preservam a tradição de usufruir da festa como um dos principais momentos de lazer e de socialização do ano, escassos na vida cotidiana das fazendas. Porque motiva o envolvimento de todas as camadas da sociedade pirenopolina, a festa do Divino em Pirenópolis pode ser considerada *popular*: ela põe em relação a sociedade de forma ampla e ocasiona trocas, compartilhamento de

vivência, tensões e conflitos, entre pessoas de classes sociais distintas (Bakhtin, 1987; Cavalcanti, 2006).

Após os fogos na beira do rio, a seqüência ritual prescrita pela tradição está encerrada e as pessoas optam entre diferentes atividades, conforme suas preferências. A barraca da família costuma ser bastante procurada, pois este é o dia em que serve suas últimas refeições do ano. Outra opção apreciada pela população local é ir ao teatro da cidade assistir às Pastorinhas, auto natalino polarizado para a festa do Divino e hoje apresentado toda sexta-feira que antecede o domingo de Pentecostes, com reprise no sábado, ambas as sessões à noite.

Nas Pastorinhas entram em cena filhas adolescentes de famílias tradicionais compondo o cordão vermelho e o azul; apresentando-se como as personagens Diana, Cigana, Religião, Fé, Esperança e Caridade. Consta na memória coletiva local que, antigamente, o auto constituía-se num espaço de apresentação das jovens pertencentes a famílias de renome à sociedade. Hoje, embora essa função social tenha se atenuado, diz-se que não há jovem de família tradicional que não tenha participado das Pastorinhas. A apresentação dura horas, o enredo e os cantos se repetem ano a ano, mas as moças não são as mesmas, o que faz com que todos os anos a população local compareça ao teatro. Devido à longa duração da apresentação, ouve-se dizer que algumas pessoas levam alimentos e podem até mesmo levar colchonetes para as crianças pequenas descansarem, mas procura-se não perder a ocasião de assistir à apresentação.



Fora do teatro, a cidade está em movimento. A noite de sábado é uma das mais agitadas e a que concentra a maior presença de pessoas vindas de outras cidades. A rua principal fica cheia de gente; com o adiantar da noite, a maioria das pessoas costuma ir aos tradicionais ranchos, espaços fechados em que se pode dançar ao som de músicas da moda, boa parte delas com ritmos regionais. Os ranchos são uma alternativa de diversão requisitada e suas potentes caixas de som pulsam até tarde, chegando por vezes a se entrelaçar aos sons da banda de música na alvorada do dia seguinte.

No domingo de Pentecostes, ruas da cidade amanhecem repletas de bandeirolas brancas e vermelhas, prontas para as atividades rituais, que se iniciam cedo. Às 8:00 horas o imperador e a imperatriz partem de sua residência com a coroa e o cetro, caminhando num quadrado circunscrito por varas vermelhas, em direção à igreja Matriz. A bandeira do Divino é carregada à frente do casal e o cortejo é acompanhado pelas *virgens* (meninas vestidas de branco); pelos irmãos do Santíssimo Sacramento; pela tradicional banda da cidade, e por pessoas da comunidade. Na igreja é realizada a missa do Espírito Santo e o esperado sorteio do novo imperador, cargo para o qual pode candidatar-se qualquer cidadão pirenopolino. São aí definidos os nomes dos próximos mordomos e do imperador; quando esse último é sorteado a cidade é informada por tiros de roqueiras, pelo badalar dos sinos, e o nome do festeiro é anunciado na rádio local.

Após os procedimentos na igreja, volta-se em procissão à casa do imperador. Lá, serão oferecidas à população as *verônicas*, doces circulares feitos de puro açúcar em que se modelam símbolos religiosos, com destaque para a pomba do Divino. A coroação do novo imperador é feita pela parte da noite: trata-se de um ato simbólico, já que a coroa permanece sob os cuidados do “imperador antigo” (como já começa a ser chamado) até o encerramento de todas as atividades do ciclo festivo em curso.

Os últimos dias de intenso ritmo de festa são marcados pela encenação da cavalhada, ritual que integra o ápice da festa em Pirenópolis. A encenação se inicia na tarde do domingo de Pentecostes e se prolonga por duas tardes, sendo que todos os três “dias de cavalhadas” são feriados no município. A segunda e a terça-feira são bastante movimentadas para a população local: pela manhã, pode-se acompanhar dois rituais polarizados para a festa do Divino, o reinado de Nossa Senhora do Rosário e o juizado de São Benedito; pela parte da noite, o movimento se reparte entre a praça, a rua principal e a Benjamin Constant, rua da arena das cavalhadas, onde se dispõem barraquinhas com opções de consumo diversas e também os principais ranchos.

O reinado ocorre na manhã do dia que precede Pentecostes; o juizado, no dia seguinte. Ambos são localmente reconhecidos como comemorações aos santos “dos pretos” e não raro se confundem no senso comum sob o nome “reinado”: o percurso, o cronograma e a estrutura ritual são equivalentes, variando somente os protagonistas. Conforme Brandão (1978), ambos correspondem a rituais antigamente praticados por escravos que se associavam nas “irmandades dos pretos”, com um propósito de marca identitária. Ainda segundo o autor, o fim da escravidão e também a demolição da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos teria transformado essa realidade; na década de 1970, eram brancos de posição pouco privilegiada na hierarquia sócio-econômica da cidade que realizavam os cortejos, característica que hoje parece se preservar³⁶.

No reinado, o cortejo parte da residência do *rei* e da *rainha* em direção à igreja do Bonfim. No caso do juizado, composto por um conjunto de personagens (*juízes de* – nome do encargo que exercem), todos são *recolhidos* em suas casas numa ordem hierárquica que se completa quando se chega à casa dos protagonistas, o *juiz* e a *juíza* do Cordão (por vezes também chamados, por corruptela, de *rei* e de *rainha*); o cortejo completo segue então para a igreja do Bonfim. Num dia como no outro, o casal de protagonistas caminha circunscrito por um quadrado de varas azuis e o cortejo é acompanhado pela banda de couro, pela banda Phoênix, por um grupo de congado (cuja maioria dos integrantes vem de outras cidades) e por um grupo infantil de congos. Na igreja é proferida uma missa cantada e após o encerramento do ritual litúrgico volta-se à casa dos protagonistas, onde se oferece alimento e bebida para quem segue os cortejos.

O ritmo de festa segue intenso até a terça-feira à noite, após o término da apresentação das cavalhadas. Essa é a última noite de festa e todos evitam perder a ocasião em que o centro da cidade será ainda embalado pelas músicas dançantes dos ranchos. A quarta-feira em Pirenópolis é de algum modo *cinza*: após o intenso ritmo festivo, a cidade amanhece silenciosa, ruas desertas. A população parece se retrain, como se finalmente aproveitando para descansar da festa. A calma persiste por alguns dias, mas a festa não está de fato encerrada: ela está viva nas conversas de esquina, nas brincadeiras das crianças e, na vila Matutina, se prepara para recomeçar numa versão mirim.

³⁶ De acordo com Brandão (1978), os cortejos eram realizados, na década de 1970, sobretudo em razão do incentivo de Pompeu Christóvam de Pina, à época fabricante da igreja. Hoje, além da presença de Pompeu, também a prefeitura está envolvida na execução desses rituais.



A festa das crianças da vila Matutina, realizada desde o final dos anos 1980, hoje integra a programação oficial da festa do Divino. Ela se iniciou a partir de uma brincadeira de reproduzir cavalhada entre os meninos, que se tornou séria quando, a convite dos pequenos, o ex-cavaleiro João Luiz Pompeu de Pina passou a ensaiá-los, para que se apresentassem no campinho do bairro. A “cavalhadinha” da vila, como ficou conhecida, teve respaldo entre os moradores do bairro e gradativamente constituiu-se uma verdadeira reprodução infantil da festa adulta, contando com a eleição anual de um pequeno imperador. Hoje, toda a estrutura da festa é posta em cena pelos pequenos, num processo ritual de curta duração, vivenciado pelas crianças com um misto de seriedade e de brincadeira.

Como na vila, há na cidade outras versões infantis da festa em que também se elege um imperador, embora somente a primeira conste na programação oficial. Aliás, por tradição é comum, uma vez terminada a festa do Divino, todo menino se reunir com os amigos, nos quintais ou terrenos baldios, para brincar de fazer cavalhadinha. As *brincadeiras* do universo infantil têm uma função social importante, o que motiva seu incentivo e produção por parte dos adultos: elas divulgam, entre as novas gerações da cidade, a estrutura da festa do Divino e o apreço por essa tradição centenária.

A continuidade entre a festa adulta e a infantil realizada na vila Matutina, oficialmente “a festa mirim da cidade”, se reforça pelo fato de os pequenos começarem suas atividades no dia de Corpus Christi. Nesse dia, precisamente, também ocorre na cidade a última saída dos mascarados, que podem ocupar as ruas até o início da noite. Já na parte da noite, após a missa é realizado o importante ritual de entrega da coroa do antigo ao novo imperador. Esse se dirige à casa daquele e ambos realizam uma procissão em que compartilham (entre si e com suas respectivas esposas) o quadrado de varas vermelhas³⁷. O ritual é acompanhado pela banda Phoenix e pela população local, que utiliza a primeira recepção então realizada na casa do novo imperador, com salgados e bebidas, como parâmetro para especular a respeito de como será a festa no próximo ano.

³⁷ Por tradição, ao longo da procissão é o imperador do ano quem carrega, em mãos, a bandeja, a coroa e o cetro do Divino. No ano de 2008, realizou-se a passagem das insígnias do antigo ao novo imperador durante o trajeto: ao ingressar na rua Direita, onde, à frente da sua residência, parte da população já o esperava, Marcus de Siqueira portava a coroa e o cetro; sua esposa carregava a bandeja.



Foto de João Guilherme da Trindade Curado

O fato de os rituais que definitivamente encerram a festa do Divino na cidade serem acompanhados pelo início das atividades das crianças propõe um *giro* da festa, em que os tamanhos se invertem e os festejos continuam. As atividades se encadeiam de forma circular, unificando diferentes ciclos da própria vida social: só quando termina a participação ativa dos pequenos em suas festas é que o *tempo de festar ao Divino* de fato submerge na cidade, para só retornar no ano seguinte. O *ir e vir* que constitui a festa demarca o caráter cíclico, a tradição e a continuidade, sempre renovada, que lhe caracteriza. Aqui, a noção de tempo cíclico e linear se conjugam e operam juntas, já que o processo festivo perdura no tempo, compondo a história da cidade.

A festa toda parece ser composta por uma lógica que está em conformidade com um tempo cíclico, feita de movimentos e de pausas. Essa temporalidade, constantemente interrompida mas sempre ativa, porque sempre pronta a recomeçar após uma pausa, parece ser uma das suas marcas mais significativas: o processo ritual dos pirenopolinos vem à luz e volta aos bastidores num movimento de exposição e de submersão que se repete anualmente, compondo um ciclo em que a festa permanece viva, mesmo quando invisível. A longa duração, a quantidade de rituais simultâneos e o intenso envolvimento da população local na produção e vivência da festa atribuem sentido ao refrão tantas vezes repetido em cantorias: “essa festa não se acaba, essa festa não tem fim”.

Capítulo 2. Produzindo cavalhada: a festa dos cavaleiros

2.1 Dos dias de terço à assinatura do livro

É janeiro quando, em 2008, chega aos cavaleiros a convocatória para os *terços*. Nesse ano, lia-se no convite: “o imperador do Divino Adão Rosa Pires tem a grata satisfação de convidar os senhores cavaleiros mouros e cristãos para o terço que se iniciará na casa do imperador, a iniciar no dia 11 de janeiro na chácara Zé Leite neste município às 20:00, a seguir, em casas dos cavaleiros”. Segue no convite a lista com o nome de cada cavaleiro, com os dias e horários estipulados para os terços, respeitando a hierarquia do grupo.

Os cavaleiros compõem um grupo formado por vinte e quatro homens que se organizam conforme a repartição e a hierarquia da própria cavalhada: entre mouros e cristãos, formando dois subgrupos de doze, cada qual com um *rei* e um *embaixador*. Os reis e os embaixadores ocupam lugar de destaque; cabe aos primeiros a maior responsabilidade frente a decisões que concernem ao grupo, nos dias de encenação na arena bem como fora deles. A hierarquia opera em diferentes instâncias e é respeitada pelos demais cavaleiros, chamados indistintamente de *soldados*. Entre eles não há diferenças, e as designações variam de acordo com a ordem com que atuam na encenação: primeiro soldado, segundo soldado, terceiro soldado e assim sucessivamente, até chegar-se ao décimo soldado (décimo segundo cavaleiro e também conhecido como cerra-fila, por ser o último).

Havendo vinte e quatro cavaleiros, realiza-se todos os anos vinte e cinco terços, já que o primeiro ocorre na casa do imperador. Essa prática, que hoje demarca o início dos encontros dos cavaleiros para a preparação da cavalhada, é recente e não ultrapassa uma década. Ela iniciou-se por incentivo de um padre que julgava ser reduzida a participação dos cavaleiros no que se entende comumente como “as atividades religiosas” da festa do Divino: as novenas e as missas, que, de fato, os cavaleiros não costumam frequentar, devido aos seus preparativos para a encenação. Nos terços, a reza dura cerca de meia-hora e consiste nos cinco Mistérios: cinco grupos de dez Ave-Marias, intercalados por Pai-Nossos, cantos e pedidos aos santos, as chamadas Jaculatórias.

Após o encontro na casa do imperador, o primeiro terço é realizado na residência do rei cristão, o outro, na do rei mouro, e segue-se a hierarquia intercalando cristãos e mouros, de modo que o último terço é realizado na casa do décimo segundo cavaleiro mouro. Todo cavaleiro organiza em sua residência um altar para receber a coroa do Divino, frente à qual as pessoas presentes se agruparão para efetuar a reza. Uma vez que a coroa fica sob a guarda do imperador, sua presença é comum nos terços, mas ele também pode não comparecer, desde que envie outra pessoa em seu lugar, encarregada de levar consigo o objeto sagrado.

No dia 10 de março de 2008, o terço estava agendado para ser na casa de Wesley Machado, cavaleiro cristão³⁸. Quem compareceu com a coroa foi uma senhora, que, ao chegar, entregou-a ao dono da casa. Foi ele quem transportou o objeto para dentro da residência, parando em seu trajeto para oferecê-lo à reverência daqueles que estavam próximos. No interior da casa, a coroa tomou seu lugar no altar, ao lado de um vaso de flores e de uma estátua de santa; antes do início do terço, a ela dirigiam-se as pessoas presentes e outras que ainda chegavam, para tocá-la, antes de fazerem o sinal da cruz.

Nesse dia, o terço iniciou-se com a invocação ao Espírito Santo: “descei a nós Divina luz (2x), em nossa alma ascendei o amor de Jesus (3x)”. Uma senhora, aquela que trouxera a coroa, *pede* ao Divino pelo dono da casa, e também: “por todos os cavaleiros, por suas famílias, por todos nós que vamos participar da festa, que o Espírito Santo dê muita saúde, muita paz e união; e por todos que vão participar da festa, pelos nossos visitantes que vêm ver a festa bonita, que o Divino Espírito Santo abençoe, que seja uma festa de muita fé, de muita paz e união” (grifos meus).

A mesma senhora que *pede* é quem inicia a reza, com a oração do Creio e com as Ave-Marias, que ela *puxa* e os demais respondem em coro, completando a segunda parte da oração; as vozes posteriormente se invertem, sendo a reza *puxada* pelos homens. As Ave-Marias são intercaladas por Jaculatórias, por Pai-Nossos e pelo Glória

³⁸ A descrição a seguir é baseada na gravação em vídeo de um terço completo, realizada por Jânio Custódio. Pirenopolino, morador do bairro Alto do Bonfim, há vários anos Jânio registra por interesse próprio momentos da festa do Divino, em particular as cavalhadas. Essa predileção é devida ao fato de parentes seus serem cavaleiros, como é o caso, por vínculo indireto, de Wesley Machado. Suas filmagens “amadoras” (como ele diz) são um rico material etnográfico: por um lado, sendo da cidade, sua presença não é *incômoda* e ele pode circular por todos com sua câmera; por outro lado, Jânio costuma deixar a câmera alojada no ombro e não a movimentada, de modo que as lentes da filmadora se tornam um efetivo prolongamento da lente ocular, pois a câmera acompanha o movimento do corpo e é direcionada para tudo o que olha Jânio Custódio.

Seja ao Pai, único canto que se sobrepõe às orações, todas elas faladas³⁹. Após vinte minutos, encerrava-se a reza do terço com o canto do Hino do Divino e com uma série de *vivas*.

Naquela noite, a prece foi entoada por um conjunto de cerca de trinta vozes, composto pelo timbre de crianças, de homens e de mulheres, a maioria, adultos de meia idade. Aproximadamente a metade do grupo dos cavaleiros reunia-se no terço, alguns estando acompanhados por familiares, em especial por suas esposas e filhos. Embora a maior parte dos cavaleiros procure estar presente nesses momentos de reza coletiva, há alguns que vivem em outros municípios ou em fazendas que não permitem o acesso freqüente à cidade: a ausência deles, bem como a daqueles que tinham compromissos prévios, é compreendida e não constitui falta para com o grupo.

Ao contrário do que ocorre nos dias de ensaio, os cavaleiros freqüentam os terços vestidos com suas roupas cotidianas, sem lenço nem chapéu. Nas palavras de Evandro Rosa Veiga, cavaleiro cristão: “é mais normal, não vai de chapéu, é normal mesmo (...) o terço é mais normal”. Veremos adiante que os ensaios são compostos por um conjunto de atividades prescritas e correspondem a dias que alteram completamente a rotina dos cavaleiros, o que os terços não fazem. A própria concepção do *vestir-se de modo “normal”* indica o extraordinário dos momentos que estão por vir e, portanto, que o processo ritual comporta diferentes dimensões para os cavaleiros.

Após a reza, é hora da refeição. Em outro recinto, já posto na mesa e coberto por toalhas, o alimento preparado por Wesley e sua família é o que de hábito se oferece no final dos terços: arroz, feijão tropeiro, alguma carne e salada. Outra opção para essa ocasião consiste em ofertar salgados diversos e não propriamente uma janta. Antes de se aproximarem do alimento com o intento de se servir, todos giram em torno da mesa enquanto, batendo palmas, cantam: “ao Senhor oferecemos, Aleluia, o alimento que recebemos, Aleluia”. Prestada a devoção, ouve-se um sonoro “atacar!”, exclamado por um dos cavaleiros, e começam a circular os pratos e talheres.

A ambiência do terço aos poucos se transforma: as brincadeiras, o riso e as conversas em tons de voz montantes criam um clima festivo. Ele se completa quando,

³⁹ Em conversas com cavaleiros, soube que vários terços no ano de 2008 haviam sido cantados, prática que dizem ser característica das folias rurais. Os terços dos cavaleiros costumam ser *rezados*, tendo sido *cantados* justamente aqueles em que foliões, com instrumentos musicais, juntaram-se ao grupo. Todos os cavaleiros com quem conversei foram unânimes em afirmar que o terço cantado é mais “bonito” do que o rezado, tendência que, portanto, talvez se preserve entre eles.

encerrada a refeição, aparecem os instrumentos nas mãos hábeis de tocadores, forma-se um círculo e começa a cantoria. As músicas que despontam do violão, da viola, da sanfona e da memória daquelas pessoas são tradicionais modas de viola, cantadas com entusiasmo, entre brincadeiras e sorrisos; são músicas que falam de amor, de sertão, de perda, de traição. As letras e o ambiente de festa instaurado após a refeição propõem que, mesmo nos terços, a tradicional separação entre as esferas do sagrado e do profano não é completa e intransponível: há, antes, um elo de continuidade e de complementaridade entre ambos os pólos, que se fazem simultaneamente presentes e se acentuam em momentos alternados.

Vale mencionar que esse movimento pendular entre o sagrado e o profano é marca do universo dos cavaleiros, bem como de toda a festa do Divino em Pirenópolis. Aliás, a coexistência e a proximidade de ritos de naturezas distintas (por exemplo, uma novena na igreja e grupos de pessoas que bebem na praça ao lado do templo) é um aspecto reconhecido como característico das festas do chamado *catolicismo popular* em todo país (Brandão, 1978; Fernandes, 1982; Pereira de Queiroz, 1973). Nas festas, pode haver simultaneidade temporal entre atividades próprias de uma ou outra esfera, no entanto, costumam variar os espaços em que elas são realizadas. No terço descrito, essa cisão espacial é indicada pelo fato de os cavaleiros saírem da sala onde está a coroa, para darem continuidade ao encontro com a refeição e as músicas.

A cantoria dos cavaleiros dura cerca de uma hora e, por volta das dez horas da noite, é anunciada a partida. O dono da casa é chamado enquanto a senhora que trouxera a coroa vai buscá-la no altar e sai com ela entre as mãos. A música prossegue, mas agora somente no aço das cordas da viola e do violão; as pessoas que ainda estão presentes e também os músicos deixam a casa e acompanham a senhora com a coroa até o carro que a levará embora. O encontro está terminado; o próximo terço, agendado para dali há quatro dias, a realizar-se na sexta-feira, na casa do cavaleiro mouro Revalino.

O lugar central da coroa nos terços é marcante. Trata-se do símbolo máximo do *império*, e, por contigüidade, ela materializa o próprio Divino Espírito Santo. Também essa carga simbólica da *coroa do Divino* se expressa em diferentes realidades sócio-culturais brasileiras, como indica a análise de José Reginaldo Gonçalves e de Marcia Contins acerca da coroação de crianças, em festas do Divino realizadas na cidade do Rio de Janeiro. Nesse contexto, a coroa “não é apenas uma aparência, cuja forma seria valorizada em detrimento do invisível; ela não é um objeto, mas uma entidade; ela é a

presença mesma do Espírito Santo com seus poderes e virtudes” (Contins & Gonçalves, 2008, pp. 84-85).

Nos terços dos cavaleiros, a devoção ao Divino é mediada pela reza e pelo objeto sagrado; portanto, o respeito e a reverência prestados à coroa são amostra da fé ao Divino, coletivamente compartilhada pelas pessoas presentes e razão de ser do encontro. A evidente centralidade da coroa nos dias de terço se expressa na própria delimitação do tempo da reunião: com a chegada da coroa, o *Divino* passa a ocupar o espaço da residência do cavaleiro e inicia-se a reza; com a partida da coroa, está sinalizado o final do terço e o momento de retirar-se da casa do anfitrião. Desse modo, o objeto sagrado de fato “torna presente o Espírito Santo”, numa “encarnação visível de um mundo invisível” (op. cit., p. 84).

Devido à grande quantidade de terços, eles geralmente se iniciam em janeiro, ocorrendo dois por semana, todas as segundas e sextas-feiras, a partir das oito horas da noite. São três meses ao longo dos quais os cavaleiros (e a princípio também o imperador) encontram-se toda semana, em duas reprises. No ano de 2008, os terços iniciaram-se no dia 11 de janeiro, para somente se encerrar no dia 07 de abril, já havendo passado a Semana Santa. Quando costuma estar terminando o período dos terços, precisamente no domingo da Ressurreição, dia da Páscoa, realiza-se um dos momentos mais importantes para os cavaleiros: a assinatura da ata, documento que atesta quem irá participar da encenação da cavalcada no ano corrente.

A “assinatura do livro”, como costumam dizer os cavaleiros, é realizada todos os anos na casa do imperador. Em 2008, a convocatória chegou aos cavaleiros nos seguintes termos:

O imperador Adão Rosa Pires tem a honra de convidar V. EX^a para uma reunião no dia 23 do corrente, às 14:00hs, a realizar-se no Paço Imperial, Rua Sizenando Jayme nº 48, centro, nesta oportunidade em que assinará, juntamente com Suas Majestades o Rei dos Cristãos e Rei dos Mouros, devidamente acompanhados de seus respectivos Embaixadores e demais componentes, tratado de amizade para representação das Cavalcadas de Pirenópolis – Go, a realizar-se neste ano de 2008. Palácio Imperial, aos 18 de março de 2008. Adão Rosa Pires, Imperador. (Grifo meu).

O comparecimento à reunião é obrigatório a todos os cavaleiros. Neste momento, eles devem assumir a responsabilidade de participar da cavalcada ou anunciar publicamente seu afastamento do grupo. Visto que a cavalcada comporta vinte e quatro

participantes, o grupo dos cavaleiros é fixo e há somente possibilidade de incorporação de um novo membro quando alguém renuncia à sua “vaga”. O dia da assinatura da ata representa, portanto, o momento nodular em que o grupo pode alterar sua dinâmica interna ou incluir novos participantes.

Um exemplo de possibilidade de remodelamento interno é o que se processou no ano de 2008. O embaixador mouro, de nome Dario, decidiu encerrar sua participação nas cavalhadas; por consenso, ele foi substituído por Rosecler, então primeiro soldado na ordem do grupo. Houve, assim, uma vaga de soldado mouro a ser preenchida, ocupada por um cavaleiro do “partido” cristão, que desejava “mudar de lado”. O resultado do remanejamento interno foi uma vaga para cavaleiro cristão; algumas pessoas se candidataram, o eleito foi Fábio.

A hierarquia do grupo opera no momento da escolha de um novo cavaleiro: a decisão fica ao encargo dos reis e dos embaixadores; caso haja empate de opiniões, o voto decisório é concedido a Pompeu Christóvam de Pina, também o atual responsável por guardar a ata depois de assinada. Já que o cavaleiro novo ingressa ocupando o lugar disponível, ser mouro ou cristão é antes uma condição circunstancial do que uma decisão individual, mesmo se “mudar de lado” é possível e, hoje, até mesmo comum entre os cavaleiros.

Independente da hoste que se integra, forma-se um grupo em que todos têm um interesse e uma vontade comum: participar da cavalhada. Por vezes, os conflitos que permeiam o grupo podem se camuflar por trás de uma ou outra cor, como ocorre quando são produzidos comentários do tipo: “você pode reparar, o grupo dos mouros é mais unido, mais jovem, mais animado”, palavras com as quais cavaleiros mouros qualificavam a si e, por oposição, também aos cristãos. Entretanto, veremos que as tensões internas são resultantes da própria relação interpessoal e do convívio intenso; que, no âmbito das relações humanas, a rivalidade entre os que assumem o papel de *mouro* ou de *cristão* é simbólica, não propriamente efetiva.

Dado que a definição dos cavaleiros que participarão da cavalhada ocorre somente após a assinatura da ata, no dia da Páscoa, pode-se considerar que este é o marco do início dos preparativos para a encenação. Portanto, a cinquenta dias do domingo de Pentecostes todos estão prontos para assumir o lugar de *cavaleiros*; em campo eles passarão por um ato público de consagração: é precisamente aqui, ao se registrarem no livro, que para eles tem início o rito de passagem.

2.2 Os cavaleiros e a cidade: bastidores da festa

Ao firmarem o nome na ata, os cavaleiros assumiram um engajamento público. A partir de então, eles têm um conjunto de obrigações a respeitar, que se encadeiam através de uma série de prescrições de caráter ritual e festivo. Os ensaios não são facultativos e todos os cavaleiros devem comparecer ou justificar a ausência junto aos reis. Porque ensaiam a fim de realizar uma “boa cavahada”, os cavaleiros serão recebidos todos os dias na casa do imperador, para oferta de alimento. As refeições a eles destinadas ao longo de todo período de ensaios são obrigatórias: é encargo do imperador oferecê-las; os cavaleiros *devem* se apresentar nos horários previstos para consumir o alimento especialmente preparado para a ocasião.

Já aqui é possível notificar que, a partir do período de ensaios, se estabelece um circuito de trocas simbólicas (Mauss, 2003)⁴⁰. Ele se articula através de três eixos: os cavaleiros, o imperador e o povo. Esse sistema de dádiva e contra-dádiva é manifesto e se expressa nas falas nativas na subdivisão recorrente entre “a festa dos cavaleiros” e a “festa do povo”. No senso comum, entende-se que os cavaleiros realizam na arena uma *performance* para o divertimento do público. Desse modo, a apresentação em campo é vista como um tipo de “trabalho”, e, os protagonistas, como “atores”, que em cena apresentam um “teatro”. A reciprocidade é clara: se na arena a festa é feita para o povo e por ele usufruída, nos bastidores, a festa é *dos cavaleiros*.

Devido ao modo como opera esse circuito, a rotina dos cavaleiros se traveste, nos dias de ensaio, em um intenso período de festa. Enquanto o imperador alimenta-os todos os dias, em três reprises, a população local permite aos cavaleiros usufruírem livremente do espaço público. Assim, além de poderem circular a cavalo, sem restrição de horário e por qualquer rua da cidade, os cavaleiros também podem, nos dias de ensaio, churrasquear e beber na praça central. Eles ainda ganham caixas de cerveja oferecidas por particulares, entram nos ranchos sem pagar, e têm outros privilégios mais. Daí o comentário recorrente: em época de festa, os cavaleiros se tornam “os donos da cidade”.

⁴⁰ A lógica desse circuito coincide com a de outro mais amplo, que estrutura toda a festa do Divino e é polarizado na figura do imperador. Toda a festa é feita de trocas simbólicas: grosso modo, a população oferece auxílio financeiro ao imperador, que articula em torno de si os principais personagens da festa (cavaleiros, foliões) e trabalha para o sucesso dos festejos na cidade. Entende-se que a “qualidade” da festa depende do imperador, pois é ele o centro da ação que propulsiona os festejos; sua observância e cuidado para com a boa realização dos rituais prescritos e seu zelo para com a população (sobretudo provendo a festa sem comedimento) é o que assegura o sucesso do seu *ano imperial*.

Todos esses privilégios geram na população reações variadas, que oscilam entre a crítica e o respeito frente aos cavaleiros. Uns mencionam as “mordomias” e os “privilégios” sob uma ótica negativa, julgando os cavaleiros “folgados”, pois fazem festa “às custas de terceiros”. Já outros dizem que os cavaleiros, na arena, ficam “sob o sol durante três tardes” e “fazem festa para o povo”, logo, que é justo eles também terem seu tempo de festejar. Ambas as falas parecem remeter ao sistema de trocas simbólicas: a primeira perspectiva enfatiza o *receber* dos cavaleiros e não o que fazem para retribuir; a segunda, equilibra a tríade do sistema de trocas. De fato, a tríade é completa: os cavaleiros dão energia, ensaiando para a festa; recebem alimento, liberdade e privilégios; retribuem a tudo o que lhes foi oferecido realizando a cavalhada.

O dever de “fazer bonito na arena”, mencionado com frequência pelos cavaleiros, reflete justamente esse sistema de trocas. A maioria deles dirá que é preciso “fazer por merecer” e eles se preocupam com a qualidade da encenação: é para que a cavalhada “fique bonita” que todos devem comparecer aos ensaios; é pelo mesmo motivo que eles atuarão coesos nos dias de encenação, prestando ajuda mútua nos momentos dos preparativos que antecedem a entrada na arena. Uma “boa cavalhada” depende do empenho coletivo; isso por vezes é fator de tensão e gera controvérsias no grupo. Quanto aos privilégios, essa é para os cavaleiros “a parte boa”, é “a festa”, afinal. O tratamento diferenciado é, inclusive, uma das razões que motiva *ser cavaleiro*, como indica o depoimento de um deles:

Eu acho que é algo mais, é bom, eu me senti melhor como cavaleiro, parece que você é mais, assim, pelo menos nos dias da festa, você se sente (...) como um artista (...) é mais ou menos isso, você fica mais importante, as pessoas te dão mais atenção, como aquela coisa, assim, como vocês, vêm, tira uma foto; pessoa “ah, faz isso, faz aquilo”, tira uma foto, é cheio de... como no rancho, você tem passe livre pra entrar e sair, você não paga nada, só de você ficar o mês inteiro, come, bebe sem gastar já é... só cavaleiro mesmo pra ter essas... é um mês inteiro aí por conta, só cavaleiro mesmo pra ter essas mordomias, porque mais ninguém tem não. (Evandro Rosa Veiga, cavaleiro cristão).

Nos dias de ensaios, a marca de distinção dos cavaleiros é o uniforme: o chapéu, o lenço, a bota, a camisa abotoada; cavaleiro se reconhece à distância. Desde o primeiro dia de ensaio e até a encenação, o uniforme é de uso obrigatório para eles quando se apresentam em espaço público. A não observância da regra pode trazer más recordações: cavaleiro sem uniforme tem suas vestes rasgadas a canivete em praça

pública ou no meio da rua, corretivo para que todos respeitem as normas do grupo. “Se não quer usar a roupa, então sai, então não é cavaleiro”, justificava um deles.

O porte do uniforme é um importante atributo que, no universo local, compõe os sentidos de “ser cavaleiro” de cavalhada. O fato de todos compartilharem as mesmas vestes unifica-os, formando um grupo estético que se distingue dos demais habitantes da cidade. Frente ao observador externo, os cavaleiros passam a formar um grupo coeso, que se expressa no próprio qualificativo generalizante “cavaleiros”. Mesmo entre eles, nos dias de festa o coletivo parece se sobrepor ao individual, e os vinte e quatro tendem a se identificar antes como cavaleiros *cristãos* ou *mouros*, que por seus nomes próprios.

A liberdade, aliada ao uso do uniforme, proporciona um isolamento aos cavaleiros, que passam a vivenciar uma rotina peculiar e exclusiva. Esse é um dos indícios de que o período de ensaios representa, para eles, uma fase *liminar*, em que experimentam um desligamento com a estrutura da vida cotidiana (Turner, 1974, 2005). Além do afastamento da esfera do trabalho, próprio da festa, é também marcada entre os cavaleiros uma ruptura com a rotina domiciliar: suas jornadas se iniciam na madrugada e se encerram tarde da noite, sendo que passam a maior parte desse tempo reunidos somente entre si e, com frequência, ocupando isoladamente o espaço público.

Dada a permissividade, na época dos ensaios os cavaleiros vivenciam momentos de inversão frente à vida cotidiana (DaMatta, 1997). A inversão de valores e de sentidos entre eles parece estar contida e manifesta no riso (Bakhtin, 1987), a principal porta de acesso aos personagens. Desse modo, se, por um lado, o riso permite canalizar para fora do grupo tensões que poderiam potencializar conflitos, por outro lado, ele parece deter em si próprio a *liminaridade* que os cavaleiros neste período experimentam. Trata-se de um elemento de igualização, capaz inclusive de tornar o grupo coeso: do riso também depende a unidade não-estruturada, característica do estado de *communitas*⁴¹, que os cavaleiros aqui parecem compartilhar.

⁴¹ O conceito de *communitas*, na acepção de V. Turner (1974, 1982, 2005), é complexo e multifacetado. Grosso modo, ao longo deste trabalho *communitas* refere a uma unidade não estruturada e efêmera que, em contexto ritual, se estabelece entre um grupo de atores sociais. Vale observar que, no processo ritual das cavalhadas, constitui-se dois tipos de *communitas*: uma, no presente contexto do rito de passagem; outra, em cena, no momento em que se performa o batismo. A primeira se constitui em dependência dos atores-cavaleiros (que, mesmo em um momento inter-estrutural, devem se adequar a normas) e da própria estrutura social (que atribui sentido ao “ser cavaleiro” legitimando o rito e o estado liminar dos seus protagonistas): todos usam uniformes, realizam as mesmas atividades em horários prescritos, não se distinguem entre si, são reconhecidos através do codnome ‘cavaleiros’, etc. Já a segunda é espontânea, independe de ações conscientes dos atores; é forjada em um estado de *fluxo*, de ação continuada, cuja interrupção dismantelaria a cena e o próprio estado de *communitas* então formado.

Entre os cavaleiros, o estar à *margem* indica um desligamento com a estrutura que, antes de projetá-los para as *bordas* do sistema, parece *sobrepô-los* à coletividade. Essa *superioridade* se manifesta no próprio fato de eles serem *cavaleiros*: o homem sob o cavalo impõe ao pedestre uma relação assimétrica, baseada na verticalidade entre os que estão *encima* e tendem a ser fisicamente inacessíveis, e os demais, que permanecem *embaixo*. No contexto ritual das cavalcadas, essa assimetria parece ainda se reforçar em razão do processo de sacralização a que estão sendo investidos os cavaleiros, pela proximidade com o imperador e com as insígnias sagradas.

Ao estarem de fato livres, e talvez também por estarem acima da estrutura em que todos os demais se preservam, os cavaleiros circulam à vontade pela cidade ao longo de duas semanas, na festa que lhes é própria. Tal como a grande festa do Divino, que comporta alguns pólos, também a festa dos cavaleiros constitui um circuito com eixos visíveis: o campo de ensaio, a praça central, a casa do imperador, as casas de famílias que oferecem farofas. Todo *circular* dos cavaleiros se dá por entre esses quatro pólos simbólicos, sendo dois deles geograficamente fixos (a praça e o campo de ensaio) e, os demais, móveis.

Enfim, tal como a festa ampla, o circuito festivo dos cavaleiros é renovado a cada ano, em dependência de onde se localizam a residência do imperador e as casas das pessoas que ofertarão farofas; sob qualquer circunstância, trata-se de um circuito puramente urbano. Devido a ampla circulação pela cidade e o livre usufruto do espaço público, os cavaleiros ocupam uma posição de visibilidade privilegiada, que parece se refletir no próprio lugar de destaque que têm na grande festa. A partir de agora, o que faremos é acompanhar as pegadas deles, pelo circuito da “festa dos cavaleiros”.

Dias de ensaio, dias de festa: rotina de cavaleiro

A rotina de ensaios tem início duas semanas antes da apresentação na arena, período que coincide com a saída da folia rural e, portanto, com a efetiva abertura da festa do Divino no município de Pirenópolis. Nessa época, os cavaleiros são os únicos a indicar pelas ruas do centro urbano que a festa está em curso, embora ela esteja em intenso processo de preparação no espaço privado de algumas casas, na residência do imperador, na igreja e na prefeitura (com a confecção de roupas, de bandeirolas, de verônicas, de cartazes e prospectos de divulgação, etc.).

Os ensaios são realizados todos os dias em duas reprises: ao amanhecer e ao entardecer. Eles costumam ter entre uma e duas horas de duração, iniciando-se por volta das seis e meia, pela parte da manhã; à tarde, a partir das cinco horas. Nesses dias, os cavaleiros obrigatoriamente recebem refeições antes e depois dos ensaios, oferecidas pelo imperador do Divino ou por alguma família da cidade, que se propõe a substituí-lo.

O alimento recebido na madrugada e à noite é chamado *farofa*, palavra que também designa a reunião dos cavaleiros nessas ocasiões, bem como o conjunto de rituais prescritos que então se realiza. Esses encontros têm hora marcada para acontecer: pela madrugada, iniciam-se a partir das quatro horas; à noite, por volta das sete e meia. Pela parte da tarde, os cavaleiros são recebidos todos os dias na residência do imperador, para um lanche oferecido às quatro horas, justo antes da ida ao campo de ensaio.

Atualmente, os ensaios são realizados no “campo da beira do rio”, localizado às margens do rio das Almas, à esquerda da saída da ponte, direção bairro do Carmo, ou, então, também acessível pela ponte *Dona Benta*. O campo, de grama rala e preenchido por trechos de terra, é envolto por várias árvores, que o moldam num quadro composto por muito verde, por alguns morros, e pelas torres da igreja Matriz, que constituem o pano de fundo. Na entrada, um rancho, cujo telhado serve de abrigo para as vinte e quatro lanças de madeira com fita vermelha ou azul, utilizadas nos ensaios.

Os cavaleiros costumam chegar todos juntos, pegar a lança “guardada no telhado”, e enfileirar-se nos seus respectivos lados: os mouros, numa das extremidades do campo, a que fica rente ao rancho; do outro lado do campo, os doze cavaleiros cristãos. Posicionados, eles conversam enquanto esperam pela definição das carreiras a serem ensaiadas, assunto tratado pelos reis em diálogo no centro do campo.

As *carreiras* são os movimentos coreografados executados ao longo dos três dias de cavalhadas. Nos dois primeiros dias de encenação são realizadas as “carreiras de guerra”, que integram vinte movimentos (nove, executados no primeiro dia, onze, no segundo) e terminam com a prisão e o batismo dos mouros; no último dia, executam-se seis carreiras, dentre as quais constam as provas de habilidade. Todas elas são previamente ensaiadas, exceto a corrida da “argolinha”, prova individual que consiste na retirada a galope de uma pequena argola, suspensa numa estrutura de madeira.



A ordem das carreiras a serem repassadas é aleatória, decidida a cada ensaio pelos reis, conforme as necessidades do grupo e o grau de dificuldade dos movimentos. Uma vez que a hierarquia do grupo é a da própria cavalhada, a assimetria entre os cavaleiros se faz mais presente nos momentos de ensaio e, sobretudo, nos dias de encenação na arena. As decisões nos ensaios são tomadas pelos reis e acatadas pelos demais cavaleiros; cabe aos reis observar a atuação do grupo e é direito deles sinalizar faltas, erros ou mesmo fazer críticas individuais.

A correta execução dos movimentos é interesse coletivo, de modo que erros podem ser notificados por qualquer cavaleiro: isso costuma ser feito em voz alta, em tom de brincadeira ou por via de comentários jocosos, e, geralmente, forma-se um coro que “curte” em uníssono a situação. Quando surge alguma discórdia, é também através da ironia e do riso que os cavaleiros costumam contorná-la. Críticas contundentes são evitadas, em razão das tensões que ocasionam no grupo; em momentos de conflito, de hábito somente os reis ou os embaixadores se permitem falar abertamente o que pensam.

O código do chiste é a principal marca das relações entre os cavaleiros. Portanto, esse é também o motor da interlocução entre pessoas presentes nos ensaios, quando se propõem a interpelar os cavaleiros: movimentos desacertados podem ser sinalizados aos berros por espectadores, que brincam e “curtem” com os cavaleiros, como eles a si mesmos. É evidente que esse tipo de relação requer liberdade por parte da pessoa na assistência; ela existe porque são amigos, parentes ou conhecidos dos cavaleiros que costumam acompanhar os ensaios. Afora eles, de hábito vários meninos compõem a platéia, geralmente vindos em grupos montados a cavalos, em bicicletas ou a pé.

Os ensaios atraem maior assistência no horário do fim do dia. A maioria dos adultos frequenta o campo de carro, e, em 2008, era comum alguém ligar o som, para embalar o ambiente com alguma música. A atenção da platéia era, assim, dividida entre a evolução dos movimentos feitos pelos cavaleiros e músicas, conversas, risos e brincadeiras. O marcado predomínio masculino se fazia sentir em algumas das músicas, como a que tinha por refrão: “ê bicho bão, bicho bão que é mulher/quanto mais a gente tem, muito mais a gente quer”. De fato, raras eram as mulheres presentes na platéia em dia de ensaio; para aquelas que o faziam, estar acompanhada por um homem era praxe.

Ao fim de cada ensaio, os cavaleiros se reúnem compondo um círculo no centro do campo, momento destinado a comentários e à transmissão de recados. Pela parte da

manhã, os cavaleiros costumam tratar das atividades que norteiam a seqüência dos encontros do dia; ao término do ensaio do fim de dia, confirmam pormenores acerca das farofas da noite e da madrugada seguinte. Só nos últimos dias, é regra entre eles rezar.

Afora os ensaios, são momentos de encontro obrigatório entre os cavaleiros as farofas e, pela parte da tarde, o lanche na casa do imperador. O tempo restante é livre e cada um pode ocupá-lo como preferir. Acompanhando o grupo, constatei que alguns cavaleiros passavam o dia inteiro reunidos, cerca da metade do grupo. Depois do ensaio da manhã, eles iam para a praça⁴² tomar uma cerveja ou só conversar; por vezes, dispersavam para logo se reencontrar na casa de algum deles, com o objetivo de compartilhar uma refeição, que parecem generalizar sob o nome “churrasco”.

Numa terça-feira, fui ao churrasco do fim de manhã agendado na casa de Wesley Machado, no bairro Bonfim. No espaço privado da casa, os cavaleiros vestiam roupas comuns, aproveitando o único momento em que podem substituir o uniforme, de uso obrigatório para toda incursão em espaço público. Eles portavam chinelos ao invés de botas; calções, não sempre calças; camisetas e regatas, no lugar das camisas fechadas.



⁴² Um dos principais bares do centro da cidade, o bar Central, localiza-se numa casa de arquitetura colonial justo em frente à praça. Portanto, “ir para a praça” significa igualmente ir ao bar, seja para tomar alguma coisa, seja para sentar nos degraus à soleira da entrada do estabelecimento.

Algumas mulheres também estavam presentes no churrasco; elas tinham tendência a se agrupar e a permanecer perto da cozinha, numa presença solícita para o acaso de alguma ajuda ser necessária. Os homens, por sua vez, formavam um segundo grupo, ocupando o espaço dos fundos da casa. Os cavaleiros integravam duas rodas: uma, que conversava, outra que cantava, acompanhada pelo toque da caixa e pelos acordes dos violões e da viola.

Nesse dia, por volta de uma hora da tarde, juntou-se a nós um grupo de jovens de Corumbá, cidade que está há poucos quilômetros de Pirenópolis. Dentre eles, ao menos um já fora cavaleiro na sua cidade, e todos eram bastante familiarizados com as cavalhadas de lá, que ocorrem no mês de setembro. A presença deles anunciava que os cavaleiros de Corumbá integram, junto aos de Pirenópolis, um circuito de trocas⁴³.

O encontro para o churrasco pode se estender até por volta das duas horas da tarde, talvez até um pouco mais. Não pode, todavia, tardar muito, porque os cavaleiros devem se apresentar às quatro horas na casa do imperador, devidamente uniformizados e a cavalo. Lá, a festa para eles continua. A finalidade do encontro é outra refeição acompanhada por cantoria e pelos músicos, que seguem o grupo nas horas de lazer e, sobretudo, nos momentos rituais.

Na casa do imperador, ao chegar todo cavaleiro se dirige ao altar onde está a coroa do Divino para beijá-la, reverência obrigatória entre eles. Na casa de Adão Rosa Pires, a coroa e o cetro estavam dispostos à frente de dois vasos de flores; acima deles, suspensa sob o altar, pairava uma pomba branca, o símbolo litúrgico do Divino Espírito Santo; à frente do altar ficaram encostadas, após o retorno da folia rural, as duas bandeiras do Divino que circularam com os foliões. Ali, por vezes alguns cavaleiros permaneciam depois da reverência inicial, chapéus em mãos, para realizar alguma prece ou oração frente à coroa. Somente após esse ritual de *chegada*, o cavaleiro se juntava aos demais.

A mesa da refeição, ladeada por dois longos bancos de madeira e enfeitada por uma toalha vermelha e azul, ficava localizada no centro do recinto, à esquerda do altar. Habitualmente, os cavaleiros não se sentavam à mesa antes de serem convidados a fazê-lo; eles permaneciam em pé ou sentados em bancos laterais, conversando em grupos, à

⁴³ Corumbá e São Francisco de Goiás são cidades geográfica e culturalmente próximas de Pirenópolis em que se pratica cavalhadas. Nelas, há grupos de cavaleiros que, como veremos adiante, estabelecem trocas com o grupo de Pirenópolis. Conforme informado pelos cavaleiros pirenopolinos, as demais cidades goianas que praticam cavalhadas são as seguintes: Jaraguá, Niquelândia, Palmeiras e Pilar.

espera do anúncio da refeição. Nesse momento, os cavaleiros vinham se dispor em torno da mesa, com o imperador e a imperatriz entre eles, e todos rezavam, antes de sentar e degustar o alimento especialmente preparado para a ocasião.

Na véspera do último dia de ensaios, quando os cavaleiros contaram com a presença da TV Tocantins, a reza foi um pouco mais demorada e o imperador fez soltar fogos em frente à casa. A transmissora regional vinculada à rede de telecomunicação Globo, cuja sede fica em Anápolis, é a responsável por anualmente fazer a cobertura da festa do Divino e das cavalhadas de Pirenópolis, de modo que os cavaleiros não ficaram surpresos com a presença da equipe de gravação. Sendo o único dia da transmissora junto a eles para o registro dos preparativos da festa, a cobertura precisava ser completa e também no campo de ensaio os cavaleiros foram nesse dia filmados.



Depois do ensaio da noite, é comum um grupo de cavaleiros ainda seguir para a praça, onde compartilham uma cerveja a fim de repor as energias. Esses momentos costumam ser breves, visto que esses ensaios acabam por volta das sete horas e as farofas noturnas devem começar a partir das sete e meia. Nos dias de novena, o horário do fim dos ensaios não raro era acompanhado pelo badalar dos sinos, que, pontuais sete horas, convidavam a população à igreja. Assim, o momento da liturgia católica coincidia com a hora em que os cavaleiros estariam na praça.

A rotina de ensaios dos cavaleiros é animada, cansativa até: são cerca de onze dias de pouco sono e de bastante festa. Os ensaios são descontraídos, se comparados à encenação na arena; nos momentos rituais em que se compartilha refeição, algumas

regras precisam ser observadas, mas ainda assim são momentos de descontração. O tempo restante é livre, é tempo de festa. Tanto é que toda manhã do último dia de ensaio (ou dos dois últimos) os cavaleiros realizam o tradicional futebol na prainha, por pura diversão e, talvez, também por um pingão de exibicionismo⁴⁴.

Ter tempo disponível para esses dias de ensaio é um dos pré-requisitos necessários para todo aspirante a ingressar no grupo de cavaleiros. Trata-se de um fator condicionante, que altera a organização do próprio calendário anual destes homens que fazem as cavalhadas. É consenso entre eles: o mês de festa é um mês de férias. Nas palavras de Paulo Geovane de Oliveira, comerciante por profissão, cavaleiro há oito anos:

Eu fico mesmo disponível para a festa (...) eu organizo as minhas coisas pra deixar tudo arrumado porque a hora que eu estou por conta da festa (...) não quero problema, eu quero é festar! Eu fico trinta dias aí, tudo por conta da festa.

Na época da festa, aqueles que são profissionais autônomos deixam de trabalhar; os que têm vínculo empregatício pedem licença e fazem o período que varia entre a Páscoa e a Pentecostes corresponder às férias do ano. Além dos cavaleiros que precisavam da dispensa, vários outros alegavam ser o mês de festa do Divino, o único momento do ano de descanso ou de ruptura com as atividades cotidianas. Era o caso de Antonio Roberto Machado, o Toninho, proprietário da fazenda Babilônia onde vive, localizada a vinte e quatro quilômetros de Pirenópolis:

Não tenho férias. A minha festa, onde eu escolhi para o meu lazer, é Pirenópolis, é a festa do Divino. É lá que eu fico, daí eu fico mais despreocupado, às vezes fico até mais tranqüilo, você trabalha menos e tal, é essa época, mas é a época que eu escolhi, porque eu não posso ficar a festa do divino, “não, agora eu vou pra praia”, aí vou e fico mais 20 dias na praia, aí vou pra não sei aonde. Então não tem: como as pessoas escolhem um mês pra ir, o meu é Pirenópolis.

⁴⁴ A “prainha” é a porção de areia onde há um par de goleiras, localizada às margens do rio, do lado oposto ao campo de ensaio. Embora seja tradição, nem todos os cavaleiros brincam de futebol: por um lado, o *uniforme* deles não é o mais apropriado para a mobilidade desejada num jogo de futebol; por outro, a brincadeira, sem regras fixas nem árbitro, por vezes foge dos padrões do jogo e nem sempre a bola é o alvo dos cavaleiros. O resultado de um desses jogos é auto-explicativo: ao fim haviam sido computados mais gols para os mouros do que para os cristãos e dois cavaleiros mancos, conseqüência do lado *exibicionista* do jogo.

Os poucos cavaleiros que preservam atividades ao longo dos dias de festa são aqueles cuja produção está atrelada ao meio rural e não pode ser abandonada. Ainda assim, o trabalho é limitado ao mínimo necessário, caso não possa ficar ao encargo de outrem. Como é comum entre os habitantes da área rural, os cavaleiros que vivem em fazendas distantes da cidade costumam passar o tempo de festa hospedados em amigos ou parentes, quando não alugam uma casa especialmente para a ocasião.

Assegurar um espaço próprio para si e sua família é o que fazia o cavaleiro Elvécio Santana de Oliveira, residente na fazenda Miguel João, a sessenta e cinco quilômetros do município. Conforme relatado por sua esposa, Neusa da Costa Oliveira, eles haviam alugado uma casa em Pirenópolis para os vinte e dois dias que passariam em festa. Isso havia ocasionado o transporte de eletrodomésticos, móveis e louças, o necessário para a estada de um mês na cidade⁴⁵. É um bom exemplo de que a mobilização para a festa, por parte dos cavaleiros e de seus familiares, é realmente completa.

As farofas

Na madrugada, o tilintar das ferraduras nas ruas de pedra é por vezes o único barulho a embalar a cidade adormecida. É o sinal de que os cavaleiros estão a caminho de alguma casa ou do bar da dona Maria Olinda, onde uma parte do grupo geralmente se reúne para o “primeiro gole”, a fim de garantir desde cedo um bom dia de festa. Só depois desse primeiro ritual, partem juntos para a farofa matinal, na casa do imperador ou da família que se propôs a substituí-lo.

Toda farofa é composta por uma seqüência de ações prescrita: se inicia pela *entrada* com dança da catira, faz-se a refeição e o encontro se encerra com o *agradecimento de mesa*. É regra que os cavaleiros sejam acompanhados por músicos nessas ocasiões; no ano de 2008, a dupla goiana Mozart & Mozair e os pirenopolinos Silvio & Davi foram os que estiveram junto ao grupo. A música é uma constante ao

⁴⁵ Também o imperador do ano de 2008, Adão Rosa Pires, era morador de fazenda e havia alugado uma casa na cidade especialmente para a festa. Além do aluguel, ele encomendou a pintura, na fachada da casa e em algumas paredes internas, dos símbolos do Divino (a pomba e a coroa) e de outras imagens da iconografia cristã (cálices e hóstias). Sua camionete passou igualmente por um colorido novo: sob o cinza do automóvel estava grafado em grandes letras vermelhas: “Festa do Divino Espírito Santo – Cavalhadas de Pirenópolis, dias 11, 12, 13 de maio de 2008”. É interessante observar o destaque para as cavalhadas, único ritual mencionado e cuja grafia era mais saliente do que a utilizada para anunciar a própria festa do Divino.

longo de todo encontro: se canta antes e após a refeição, até chegar o momento de agradecer a mesa, também por via do canto, indicativo da partida.

De hábito, basta chegarem os instrumentistas para a música ter início. Às notas da viola e do violão soma-se o coro afinado dos cavaleiros; o toque da caixa, instrumento do próprio grupo e ao encargo do cavaleiro Rosecler; o compasso ritmado do chocalho, manejado por Toninho. Garrafas de cerveja circulam, martelos de pinga, copos de refrigerante. Aqueles que não cantam, conversam, brincam, implicam entre si e riem alto, compondo o burburinho que completa o ambiente festivo.

Quando todos os cavaleiros estão presentes, Rosecler faz soar a caixa para anunciar a hora de realizar a *entrada*. O ritual que demarca o efetivo início da farofa consiste em sair do recinto onde será ofertado o alimento, o que freqüentemente significa reunir-se na rua; estando fora, os cavaleiros voltam a entrar, agora enfileirados e batendo palmas, ao som dos instrumentos. Eles costumam caminhar até a mesa onde será servida a refeição e se dispõem em círculo ao seu redor, para dançar a catira.

Se o local é pequeno ao ponto de inviabilizar a dança, como ocorreu um dia, os cavaleiros podem completar o ritual da *entrada* na rua. Nessa ocasião, todos primeiro entraram enfileirados no local e, então, voltaram a sair para a dança. A improvisação comprova que o ritual integra uma estrutura prescrita, que certos simbolismos precisam ser observados (*sair* para poder *entrar*), e, também, que sua prática não é estanque, podendo ser adaptada diante das circunstâncias.

Para dançar a catira, os cavaleiros se subdividem em dois grupos, que se posicionam um frente ao outro. Ao som da viola e do violão, eles inicialmente batem palmas e cantam, depois, intercalam batidas de palmas e de pés: a cinco batidas de palmas responde a mesma quantidade de batidas com os pés. Nos casos em que estão ao redor de uma mesa, enquanto dançam também giram em torno da mesa; nos casos em que não há um obstáculo entre as duas fileiras, por vezes os cavaleiros que estão face a face trocam de lugar entre si, ou se entrecruzam enquanto dançam. Em ambos os casos, encerrada a catira está concluída a *entrada* e todos são convidados a se servir da refeição.



Fotos de Sejana de Pina Jayme

Nas farofas matinais, os cavaleiros costumam se dirigir ao local a cavalo e desacompanhados, em razão do ensaio subsequente. Nessas ocasiões, os primeiros a se aproximarem dos pratos e talheres são os reis, seguidos pelos demais. Já a farofa noturna se configura como uma “janta de cavaleiro” e o grupo costuma ter companhia, podendo contar inclusive com a presença de autoridades locais, como o prefeito. Aí, costuma-se respeitar a hierarquia dos cavaleiros e também dar preferência às pessoas públicas, que se servem entre os primeiros. Os *soldados* costumam se servir depois dos *reis*; os familiares dos cavaleiros, amigos e demais pessoas presentes esperam em fila; os donos da casa de hábito servem-se entre os primeiros ou entre os últimos.

O alimento que se oferece na cidade em dia de *farofada* respeita a tradição: farofa; arroz puro e/ou acompanhado por um fruto local chamado pequi; feijão “tropeiro”; algum tipo de carne e alguma salada. É preocupação dos donos da casa e das cozinheiras que a refeição seja farta, além de saborosa. Visto que servir bem é o desejo de quem oferece e o objetivo só é alcançado se todos ficam satisfeitos, compõe a etiqueta em dia de festa comer à vontade. Desse modo, sobrar alimento não é um problema, o que não pode ocorrer é faltar.

A fartura implica muito trabalho e investimento por parte da família que oferece a refeição. Em média, ao menos duas pessoas e cinco horas de trabalho são precisos para a preparação da comida. Na hora das compras, entre bebidas e alimentos o valor médio investido numa farofa é 1.000 reais. Já cozinheiras contratadas recebem cerca de 50 reais pelo trabalho, que envolve o cuidado completo na cozinha, explicou dona Conceição, cozinheira que há anos participa da festa preparando farofa para cavaleiros.

O gosto pela festa é o que justifica, para dona Conceição, as dez horas dedicadas à cozinha nessas ocasiões: “é a festa mesmo”, dizia ela com um sorriso estampado. Aqui, referia-se à festa do Divino, querendo dizer que o trabalho compensa pelo fato de se estar participando ativamente do processo de produção dessa festa, que mobiliza toda população local e gera importantes momentos de integração. No entanto, no que diz respeito ao fruir do momento festivo, a *farofa* é bastante exclusiva. Ela é destinada aos cavaleiros e todos na cidade sabem disso: “a farofa é dos cavaleiros”.

Nos encontros em que participei, somente estiveram presentes pessoas ligadas ao universo do grupo, aos donos da casa e, por vezes, *autoridades* locais. Por isso, constatei que o comparecimento numa farofa sem convite pode ser mal-interpretado. Mesmo se as pessoas que oferecem, e também os cavaleiros, eram unânimes em dizer

que a farofa é pública, aberta para quem quiser participar, algumas pessoas da cidade confirmavam o caráter exclusivo desses encontros. O jovem Fabrício Oliveira, por exemplo, relatou: “quando recebe um convite mais próximo da farofada a gente pode ir, porque é bem tradicional; a gente sabe que, se a família ofereceu, o convite é pro cavaleiro e pros parentes mais próximos”.

A própria presença familiar não é uma constante entre os cavaleiros nos seus dias de festa; conta-se que há poucas décadas eles freqüentavam sozinhos as farofas, a *eles* oferecidas. Portanto, a prática de estender o convite à família e até mesmo a amigos é considerada uma inovação recente e, hoje ainda, a companhia não é regra. Os cavaleiros que se deixam acompanhar costumam comparecer com suas esposas, filhos ou parentes próximos, sobretudo nas farofas noturnas⁴⁶.

Ao longo de todo período da festa *dos cavaleiros*, esses são os momentos mais compartilhados entre eles e seus próximos. Em consequência, acompanhar as farofas é uma forma de aproximação eficaz junto ao grupo, sendo esse um dos principais mecanismos de socialização das pessoas interessadas em ingressar nas cavalhadas. Algumas presenças eram constantes nas farofadas e nos ensaios de 2008; dentre elas, figuravam dois filhos de cavaleiros, ambos aspirantes a se tornarem cavaleiros um dia⁴⁷.

A falta de precisão da quantidade de convivas nas farofas da noite dificulta o trabalho das cozinheiras e de quem oferece a refeição, devido à necessidade de prever o alimento a ser produzido. Conforme ainda relatou dona Conceição, cozinha-se pensando numa média de cem pessoas, sendo setenta delas os cavaleiros e seus possíveis acompanhantes. Nesse sentido, as farofas matinais são mais simples de se planejar. Além disso, pelo fato de os cavaleiros geralmente comparecem sozinhos, essas farofas parecem ser menos formais (e mais animadas) do que as noturnas.

A decisão do horário e do dia em que serão realizadas as farofas costuma, porém, ser relativamente livre: a família oferece dizendo quais suas preferências de dia

⁴⁶ A presença da família entre os cavaleiros em dia de farofa parece variar não só em razão do horário, mas também em conformidade com o local onde será ofertada a refeição. Observei maior quantidade de acompanhantes junto aos cavaleiros nas casas de pessoas de boa condição sócio-econômica, indicativo de que esses ambientes são vistos como locais que podem ser freqüentados por famílias, e que neles se espera receber uma *boa farofa*.

⁴⁷ Mesmo se a cavalhada de Pirenópolis não se configura enquanto uma tradição familiar, cuja prática dependa de um grupo de pessoas ligadas por laços consangüíneos, há casos de famílias com cavaleiros por sucessivas gerações. Um exemplo é a família Rosa Veiga, da qual faz parte Evandro. Filho e neto de cavaleiros, ele esteve envolvido com o universo das cavalhadas antes de nele ingressar, tal como estão todos os meninos que, desde criança, acompanham os cavaleiros. Nas farofas, os pequenos não raro aparecem vestidos como seus pais ou avôs, com direito a chapéu, lenço no pescoço e lugar na roda da catira. A cultura, assim, se transmite num circuito familiar, mesmo se a continuidade da cavalhada não dependa dele.

e hora; o cavaleiro encarregado de organizar a agenda do grupo, Rosecler, registra e ordena os encontros conforme as possibilidades. Pode ocorrer de cavaleiros pedirem uma farofa a alguém, mas isso é pouco comum e geralmente só o fazem com pessoas próximas, que compartilham o universo deles ou que costumam acompanhar o grupo.

As ofertas de farofa variam conforme o ano e, em 2008, as famílias que se propuseram a preparar essas refeições foram mais numerosas do que nos anos anteriores. Há na cidade algumas famílias ou pessoas que, por tradição, convidam os cavaleiros todos os anos, como os Louzada, dona Carmita, Tales Jayme. Afora esse grupo fixo, que já de antemão consta na agenda dos cavaleiros, há pessoas que oferecem farofas em anos alternados, outros uma vez só.

De hábito, se propõem a preparar farofas famílias tradicionais da cidade; pessoas que têm afinidades com o grupo dos cavaleiros, ou, então, com o imperador. É ele, afinal, o responsável por providenciar algum lanche ou refeição para os cavaleiros nas manhãs e noites dos dias de ensaio, caso nenhuma família assuma o encargo. Quanto ao lanche da tarde, parece se tratar de uma obrigação intransferível do festeiro.

Nas falas de pessoas que em 2008 receberam os cavaleiros, a fé no Espírito Santo era um dos fatores mais mencionados para justificar a oferta das farofas. Nesse sentido, promessas ao Divino provavelmente também podem ser incluídas no rol das motivações. “A festa” é outro desses fatores, já disse Conceição. Por fim, o contato com os cavaleiros é uma constante, incentivo para todas as famílias da cidade que a eles abrem as portas das suas casas.

Em 2008, também a autopromoção foi motivo para oferecer farofa. Nesse caso, o convite partiu de um empresário de Goiânia que recentemente se instalou na cidade, onde construiu um hotel. A decoração do seu estabelecimento faz alusão à festa do Divino e há três grandes painéis na sala de refeições: um, com fotos do rei mouro; outro, com fotos do rei cristão; o terceiro, com fotos de mascarados, da igreja Matriz e dos demais *símbolos da cidade*. O simples modo como expõe a cultura local é indício de que, para ele, o convite à farofa corresponde a uma tentativa de inserção social por via dos cavaleiros, cuja imagem e presença explora por interesses pessoais⁴⁸.

⁴⁸ O empresário ainda contratou uma equipe de gravação para registrar o momento e transformá-lo num dvd, que me foi prontamente oferecido. As imagens se iniciam com a fachada do seu hotel; ele, sua esposa e família são o centro das gravações. Curiosamente, nessa farofa o imperador e sua família compareceram levando consigo a coroa e o cetro do Divino, fato incomum e que não tive a ocasião de presenciar em nenhuma das farofas que acompanhei.

A crítica aos *modos* do empresário foi compartilhada por alguns cavaleiros, o que permite supor que a autopromoção é um elemento novo, não uma razão que na cidade de hábito motiva as farofas. Essa crítica, fundamentada na valorização de uma dada tradição, notifica tensões entre práticas (e pessoas) da cidade e aquilo que *vem de fora*. Nesse sentido, ela se coaduna com depoimentos que delineiam uma concepção local, igualmente multifacetada, em que a tradição desponta como um valor central. É o que indica o relato de Fabrício Oliveira, pertencente a uma das *famílias da cidade*: “as famílias gostam de tê-los nas farofadas, de registrar aquilo em foto, colocam nos álbuns de família, contam que teve... tê-los em casa é uma referência muito bonita (...) Pra eles é uma honra o convite, e pras famílias é uma honra recebê-los.”

De fato, presenciei os cavaleiros sendo fotografados em diferentes farofas. Também notifiquei a gravação por via de vídeo, mas com menor frequência, provavelmente porque implica contratar alguém para prestar o serviço. O registro comprova que os cavaleiros são importantes personagens da festa em homenagem ao Divino; convidá-los comporta uma importante carga simbólica, dado que são eles quem efetivamente, nas farofas, aportam uma via de acesso ao Divino.

Dentre os momentos registrados nas farofas destacava-se o *agradecimento de mesa*, ritual de encerramento realizado por via de músicas e de nova cantoria. Nessa hora, os cavaleiros agradecem aos donos da casa, ao Divino Espírito Santo, às cozinheiras e, através deles, a todas as pessoas envolvidas na produção do alimento ofertado e na execução do momento de confraternização.

Por via de regra, o agradecimento se inicia pelo canto do Bendito ou do Hino do Divino; a ele seguem “vivas” e uma música festiva; abre-se espaço para a fala do dono da casa, que, por sua vez, agradece a presença dos cavaleiros e já aí pode convidá-los para outra farofa, no próximo ano. Por fim, os cavaleiros encerram a festa cantando uma música “derradeira”, sempre a mesma.

Na terça-feira, dia 06 de maio, a farofa matinal foi realizada no bar da dona Maria Olinda. Lá, gravei o agradecimento de mesa, embora tenha perdido os versos iniciais do primeiro canto. Conforme prescrito, os cavaleiros e os músicos posicionaram-se formando um círculo, no interior do qual estavam dona Olinda e seus parentes. Os donos da casa são o centro dos olhares e é para eles que se canta⁴⁹:

⁴⁹ Transcrevo a seguir um Bendito, mas é importante salientar que alguns de seus versos podem variar, sobretudo se o canto for associado aos agradecimentos individuais, que são improvisados. Outra transcrição de Bendito pode ser encontrada no link abaixo. Dado que ouvi o “Bendito” sendo cantado de

Lá do céu desceu dois anjos
Com as suas belas asas (2x)

Ai vem que tem o viva - viva,
Viva o dono da casa
Mas vem que tem o viva - viva,
Viva o dono da casa

Lá do céu desceu dois anjos,
Nesta mesa ele pousou (2x)

Eu agradeço aos cavaleiros
E também ao imperador (2x)

Lá do céu desceu dois anjos
Com seu livrinho na mão (2x)

Mas vem que tem o viva – viva,
Viva a tua união (2x)

Bendito louvado seja
As três palavras de Deus (2x)

Ai Pai e Filho, Espírito Santo
Seja pelo amor de Deus (2x)

Encerrando esse Bendito
Fazendo o sinal da cruz⁵⁰ (2x)
Ai Pai e Filho, Espírito Santo
Para sempre amém Jesus (2x)

diferentes formas, penso que ele é maleável, sendo sua estrutura centrada: no agradecimento pela refeição, na referência ao anjo, nos vivas, e, por fim, nas quatro últimas seqüências de estrofes (a partir da frase “Bendito louvado seja”), que são invariáveis e obrigatórias.

Consultar: <http://www.pirenopolis.tur.br/portal/index.php?id=musicas>.

⁵⁰ O cantar é aqui performático: ao pronunciar a frase “fazendo o sinal da cruz” todos simultaneamente fazem o sinal da cruz.

O cavaleiro André “dá os vivas”, função que costuma ser sua, a que todos os demais cavaleiros respondem com sonoro “viva!”. Essa salva de vivas é seguida de outra, ambas intercaladas pelo Hino do Divino.

Viva o Divino Espírito Santo!

Viva o imperador!

Viva a imperatriz!

Viva a dona da casa com toda a sua família!

Viva os cavaleiros!

Viva o seu Joaquim!

Viva a todos que aqui está (*sic*)!

E um segundo viva!

Vinde ó Espírito Divino,

Consolador,

Descei lá do céu

Para dar-nos riquezas

Do vosso amor

(3x as três últimas estrofes)

Viva o Divino Espírito Santo!

Viva a dona Maria!

Viva as cozinheiras!

Viva a todos que aqui está!

E o segundo viva!

Então em ritmo de festa, todos cantam animosamente:

Essa festa não se acaba,

Essa festa não tem fim

Mas se essa festa se acabar (2x)

Ai meu Deus, ai meu Deus

Ai meu Deus o que será de mim?

A palavra é passada à dona Maria Olinda, que agradece a presença dos cavaleiros. Por fim, é feito o seguinte canto, sempre o último:

Lá se vai ô lá se vai,
Esse mastro de alegria
O Divino Espírito Santo
Há de ser a nossa guia
(2x todas as estrofes)

Os versos do agradecimento de mesa denunciam a forte carga religiosa das farofas. O coro de vozes entoando o Bendito e o Hino do Divino são altamente expressivos e, não raro, os cavaleiros são acompanhados nesses cantos por pessoas presentes. Nesses momentos, se vivencia intensamente uma emoção capaz de levar às lágrimas os donos da casa, mesmo se toda farofa termina entre risos e brincadeiras. Trata-se de uma experiência compartilhada de fé, e o fato de ela ser *sentida* é importante para a continuidade da festa.

A farofa implica uma confraternização na qual a devoção ao Divino se faz presente nos cantos prescritos que o evocam, bem como no ato de compartilhar a refeição. Dividir aquilo de que o corpo se alimenta produz irmandade (Smith, 2005)⁵¹, no sentido de que compartilhar a substância vital equivale a transferir um pouco de si ao outro. Esse é um importante mecanismo de interação social e uma das principais implicações da farofa: nela, as pessoas presentes momentaneamente se irmanam e estabelecem um tipo de contato com o Divino Espírito Santo, por via da ação ritualizada dos cavaleiros.

Após agradecer, os cavaleiros costumam dispersar com certa rapidez. Ao fim da farofa matinal são seis horas, momento de ir ao campo dos ensaios; pela parte da noite, a farofa costuma terminar por volta das dez horas e os cavaleiros devem pensar no

⁵¹ Conforme a análise de Robertson Smith (2005) acerca das relações sociais entre os antigos semitas, o ato de compartilhar comida ou bebida simbolizava, entre eles, o estabelecimento de uma forma de *parentesco*, marcada por obrigações sociais recíprocas. Enquanto se supunha que uma substância ingerida por meio da comensalidade estivesse sendo processada pelo organismo do outro, rompia-se a concepção de alteridade e essa pessoa passava a ser vista como um igual. A reciprocidade assegurava, entre outras coisas, a proteção mútua, visto que preservar a vida do outro se tornava, nessas circunstâncias, uma obrigação. Trata-se de um importante mecanismo de interação social num contexto em que a preocupação com a sobrevivência é uma constante; era o caso das tribos árabes analisadas por Smith, para as quais o nomadismo e as freqüentes travessias por zonas desertas implicavam o contínuo contato com o desconhecido.

descanso, para poderem estar em pé na madrugada do dia seguinte, quando se iniciará a rotina de mais um dia de ensaio.

O batizado do cavaleiro novo

Todo último dia de ensaio no campo da beira do rio⁵² é dia de batizar cavaleiro novo. Em 2008, a cena há dias comentada se realiza na manhã do dia 06 de maio, terça-feira. Ao fim do ensaio, Fábio é convidado a apear, seguido por cinco ou seis cavaleiros que, juntos, o despem e o fazem vestir um *short* azul anil. Somente com essa peça, sem chapéu e sem bota, mas preservando o lenço azul, o novato volta a montar no cavalo, agora à pêlo, já que os cavaleiros desarream o animal.

O trajeto se inicia indo à igreja do Bonfim, onde os cavaleiros costumam realizar suas preces coletivas. Lá, chapéus em mãos, eles rezam um Pai Nosso, uma Ave Maria e pedem benção ao Divino Espírito Santo. Depois, seguem pelo bairro Bonfim, parando aqui e acolá perto da casa de cavaleiros para pegar a farinha, os ovos, o óleo e os demais ingredientes para a produção do novo integrante do grupo. No centro da cidade, próximo à arena das cavalhadas, outra pausa e Fábio é novamente convidado a apear. Enquanto lhe amarram uma corda na cintura, um cavaleiro vai buscar a mistura preparada há dias especialmente para a ocasião: sangue de boi, curtido por salmoura e, digamos, *envelhecido*.



⁵² O último ensaio de 2008 foi realizado na própria arena das cavalhadas, para o ensaio das embaixadas, cujas falas são previamente gravadas e transmitidas pelas caixas de som no dia da apresentação. Em 2007 houve erro e os cavaleiros tiveram que realizar várias tentativas até conseguirem sincronizar a mímica e a fala; em 2008, os reis fizeram questão de ensaiar na arena vazia, com o som e na presença daqueles que estão envolvidos na realização da embaixada (Pompeu Christóvam de Pina, o locutor Luiz Carlos Basílio de Oliveira e o DJ Henrique, nesse ano ao encargo da gravação das falas e da sonorização).

Tudo pronto, tem início a cantoria em pleno centro da cidade e o cortejo retoma seu movimento. “Hoje tem, hoje tem” entoam um dos cavaleiros, aquele que traz Fábio amarrado pela cintura. Os demais respondem “tem sim senhor!”. E o primeiro continua, formando um jogo de vozes que tem como resultado para o ouvinte desavisado:

Hoje tem, hoje tem!
Tem sim senhor!
Tem cavaleiro molhado!
Tem sim senhor!
Tem cavaleiro batizado!
Tem sim senhor!
Hoje tem, hoje tem!

Entre brados, versos improvisados e risos, os cavaleiros despejam sob a cabeça do novato o leite, os ovos, a farinha, o óleo e o sangue (que imediatamente enche a rua de intenso cheiro acre). Como Fábio está a pé e os demais a cavalo, é relativamente fácil acertar o alvo. Assim, ele é lambuzado aos olhos dos passantes e daqueles que param para assistir à cena, enquanto vai sendo puxado pela corda que o conduz e pelo movimento que não cessa. O ponto final do cortejo é outra vez o campo de ensaio, onde Fábio é finalmente solto.

Liberado, ele mergulha no rio das Almas para se lavar. Quando reaparece pergunta-lhe sobre a sensação: “sofrimento, eles judia da gente”, responde Fábio com um sorriso no rosto. Ele ainda completa, antes de ir se juntar ao grupo de cavaleiros, ao qual agora está definitivamente integrado: “o que vai fazer com esse tanto de gente?”. Seu sorriso e o modo como responde indicam que ele vem de passar por uma experiência *sofrida*, mas, sendo necessária para participar do grupo, que se trata de uma brincadeira aceitável, já que ninguém o feriu.

A prática de batizar os cavaleiros novos tem sido realizada no grupo desde meados da década de 1970. A princípio, ela consistia em amarrar o novato com uma corda e fazê-lo caminhar na rua descalço, sem camisa (mas com calça), sob a cantoria dos versos mencionados; ao chegar no rio das Almas, o cavaleiro deveria pular na água. Farinha e ovo já faziam parte da brincadeira, substâncias leves quando comparadas com

óleo queimado ou sangue de boi, segundo consta, inovações recentes dos cavaleiros mais jovens.

De primeiro nós só amarrava a pessoa, mas tinha que ser (amarrado), eu mesmo é que amarrava, de primeiro. Nego saía correndo aí, eu pegava meu laço falava “não, até onde você for, eu laço”. Eu era o laçador de primeiro, mas não judiava, não vinha arrastando (...) nós só amarrava ele e vinha gritando até no rio; chegava no rio, nós olhava no bolso pra ver se tinha um documento, alguma coisa, jogava com a roupa e tudo, não tinha esse negócio de descer com cuequinha não, ele vinha vestido de roupa, calçado de bota (...) Não tinha esse negócio de jogar as coisas demais assim, cada vez ta mais... hoje acho que ta abusando muito (...) uma hora joga um trem no olho da pessoa que mal-trata, a brincadeira pra mal-tratar não acho muito de acordo: laçar, trazer a pessoa e aí jogar dentro d’água é uma coisa...

Quem relata é Cirilo Rodrigues Vidal, conhecido na cidade como Chico Pedruca, o mais antigo participante no atual grupo de cavaleiros, junto com André Abadia de Fonte. Ambos começaram a participar das cavalhadas em 1972, época em que cavaleiro novo não era batizado. Eles não só viram a brincadeira surgir como foram os “laçadores” por vários anos, função que seu Chico por vezes ainda executa, nas ocasiões em que mais de um cavaleiro será batizado. Mas a brincadeira mudou e, como outros cavaleiros, seu Chico hoje faz comentários reticentes.

Se, inicialmente, os dois objetivos principais eram apresentar em público o novato e molhá-lo, é possível pensar este *rito de passagem* dos cavaleiros com analogia ao próprio batismo cristão. Nele é através da água, substância vital e, portanto, divina (benta), que se purifica o não iniciado, batizando-o. Hoje, parece que a água, antes de ser a própria fonte do batismo, passou a ser um instrumento secundário, que tem por função limpar o corpo daquele que já foi batizado, dessa vez por via do sangue.

As opiniões variam entre os cavaleiros e atualmente o sangue, implementado em 2007, é o elemento polêmico. Ele é mal-visto pela maior parte do grupo pelo cheiro e sujeira que provoca nas ruas do centro da cidade, e também em razão das conseqüências que pode causar na pessoa em quem é derramado, especialmente se atingir os olhos ou outras partes sensíveis do rosto. Além do Fábio, outros cavaleiros já passaram pela experiência, um deles relatou:

aquele sangue de gado com salmoura que eles temperam a carne, na hora que jogou no meu olho “ai!” ardeu (...) você pensar um olho ardendo, você sem enxergar nada (...) ainda pisei num caco de vidro aqui na porta do bar Central, e eu tirei esse caco de vidro andando mesmo, pulando com uma perna só eu tirei, eles não pararam pra eu tirar (...) a sorte é que eu senti na hora e ele não entrou, só deu uma pinicada e eu puxei, aí saiu e eu continuei. Mas batizado é só uma vez né, também ta tudo certo (...) Posso jogar um ovo, um leite, farinha de trigo, mas esse negócio lá eu não tenho coragem de jogar não, eu acho que é meio pesado, eu passei por isso, eu sei.

Vale observar que a prática do batizado em si não é questionada, mas, sim, a forma de fazê-lo. Enquanto os cavaleiros antigos desaprovam com unanimidade o uso de substâncias “pesadas”, alguns cavaleiros jovens tendem a ser menos críticos. De todo modo, independente das tensões entre as diferentes gerações que integram o grupo, quesito sangue, a maioria vota contra, e é provável que ele não se mantenha no ritual.

O sangue é mesmo uma substância multifacetada e, num plano simbólico, ele abarca diferentes significados. A brincadeira do batizado tem um limite: o novato pode ser *machucado*, como de fato é quando arrastado pelas ruas de pedra, com pedregulhos e cacos de vidros, entre tombos; ele não pode, porém, ser *ferido*, o que no senso comum implica sangrar (o machucado “pinica”, não perfura). Afinal, é próprio da nossa cultura popular que todo machucado “não é nada e passa”; o sangue derramado, ao contrário, é uma agressão a ser vingada, que não se pode perdoar.

O ultraje não vingado, o sangue que escorre e nada se faz, pode ser visto como uma afronta à honra, o que talvez justifique a fala de alguns cavaleiros antigos, que consideram “humilhante” o atual batizado. O sangue do cavaleiro não foi derramado, mas outro, o de algum animal, escorreu sobre ele substituindo o seu próprio (Girard, 1998). O escorrer desse sangue é ambíguo também no sentido de que é simultaneamente um elemento de vida e de morte: sob a sua marca, após o rito *renasce* um novo Fáblio, agora, cavaleiro de cavalhada.

O ritual da entrega da lança

O período dos ensaios dos cavaleiros se encerra com o ritual da entrega ao imperador das lanças utilizadas nesses dias. Por tradição, o rito se realiza toda quarta-feira que antecede Pentecostes, pela parte da tarde. No ano de 2008, o último ensaio foi realizado na manhã da quarta-feira, dia 07 de maio. À tarde, pontuais três horas e trinta

minutos, os cavaleiros se encontraram como previsto na beira do rio para pegar as lanças dos ensaios, que não passam de um pedaço de madeira alongado, identificado na extremidade por uma fita azul ou vermelha⁵³.

O ritual consiste em realizar um trajeto indo do campo dos ensaios à casa do imperador. Em 2008, os cavaleiros passaram pelo bairro Alto do Bonfim, seguiram pela rua Direita, pela rua Nova e, daí, para a casa do imperador. O trajeto é realizado com os cavaleiros enfileirados atrás dos seus respectivos reis, que seguem lado a lado, encabeçando as duas filas então formadas. Ao longo de todo desfile, os cavaleiros mouros e cristãos “cruzam as lanças” ao mantê-las suspensas enquanto avançam, formando um X em que vêm penduradas uma fita vermelha e outra azul.

Do início ao fim do trajeto os cavaleiros cantam em coro. Essa prática era bastante característica do grupo nos anos 1970 e 1980, quando as cantorias pelas ruas da cidade anunciavam à população os horários dos ensaios e, conforme dizem, as pessoas se reuniam à soleira da porta ou nas janelas para “ver os cavaleiros passar”. É prática que se abandonou, que hoje só no ritual da “entrega da lança” se realiza. Essa permanência parece indicar a importância do rito: a lança em riste, que é exibida pelas ruas, indica o trabalho executado em proveito da festa; o canto parece representar uma maneira eficaz de anunciá-lo, por onde se passa, à população.

Ao chegar no destino final, os cavaleiros encontraram o imperador e sua esposa na frente da casa, onde já os esperavam. Eles apeiam e um a um, começando pelo rei cristão, passando a vez ao rei mouro, e seguindo assim alternados, mouros e cristãos entregam a lança ao imperador. A lança passa de uma mão à outra e a entrega se concretiza com um abraço ou aperto de mãos, trocado entre sorrisos e breves palavras, geralmente de agradecimento. Pode-se supor que os cavaleiros agradecem por reconhecimento aos cuidados a eles destinados; o imperador, satisfeito pela dedicação e trabalho dispensados para as cavalhadas e, portanto, para a festa do Divino.

Feita a entrega, cada cavaleiro ingressa na casa e eles se cumprimentam entre si. Ao lado do imperador, dois homens se encarregam de segurar as lanças recebidas, sendo um deles o prefeito da cidade, Rogério Figueiredo, que acompanhara, montado e junto aos reis, todo o trajeto dos cavaleiros. São quatro horas, mesmo horário do habitual lanche, mas hoje é o único dia em que os cavaleiros estão acompanhados por esposas,

⁵³ As lanças “oficiais” pertencem aos cavaleiros e ficam guardadas em suas casas, só sendo expostas nos dias de encenação. Além de bem torneadas, são enfeitadas por longas fitas, contêm uma ponta de metal e são pintadas com duas linhas em espiral: azuis e brancas, umas; vermelhas e brancas, as outras.

filhos ou parentes próximos. A presença familiar, e o fato de alguns cavaleiros serem fotografados por seus parentes nesse momento, indicam a importância do ritual; após todos terem realizado a entrega, a confraternização se prolonga por via da refeição comum.



Uma vez terminada a intensa rotina dos ensaios, há três dias de pausa, até o domingo de Pentecostes. Esses dias são destinados ao descanso, à organização final das roupas e dos demais adereços a serem utilizados, e, também, ao cuidado especial para com os cavalos que participarão da encenação. O único compromisso dos cavaleiros é comparecer à novena da quinta-feira, por tradição, a eles dedicada. Nesse momento, os cavaleiros entram na igreja sem cerimônia e sentam-se nos primeiros bancos; o padre faz a dedicatória oralmente e a liturgia prossegue como de costume.

Os dias de folga são ainda dias de festa e os cavaleiros continuam a se reunir na praça central da cidade, para cervejadas e churrascos. Assim, eles aproveitam os últimos momentos em que podem prolongar o porte do *uniforme de cavaleiro*, usufruto indicativo de que, mesmo cansativa, a rotina dos ensaios compensa. Nesses dias, apesar da descontração, a ansiedade aumenta gradativamente entre eles: a apresentação na arena se aproxima; vem chegando a hora dos cavaleiros vestirem as roupas de mouros e de cristãos.

2.3 Cavalhadas na cidade: últimos preparativos

Organizando a “arena das cavalhadas”

A uma semana da “abertura” da encenação, inicia-se o movimento para a preparação do cenário da festa. Há décadas, a cavalhada é realizada no campo de futebol do centro da cidade. Ele já teve chão de terra e, nos dias de festa, uma corda como única separação entre os cavaleiros e o público. No início da década de 1990, o campo foi gramado e dotado de um alambrado, primeiras mudanças antes da construção do “cavalhódromo”, forma como na cidade se costuma chamar a arena recentemente inaugurada em que hoje se realizam as cavalhadas.

O plano de construir uma arena de múltiplo uso, que servisse para as cavalhadas e também para as atividades desportivas da cidade, era um projeto antigo de Pompeu Christóvam de Pina. A idéia se concretizou nos anos 2000, sob o mandato do ex-governador Marconi Perillo⁵⁴, quando o projeto arquitetônico do “estádio de múltiplo uso arena das cavalhadas”⁵⁵ foi confeccionado, seu financiamento foi aprovado, e teve início a construção. A inauguração da arena, ainda incompleta e exclusivamente para a realização das cavalhadas, data de março de 2006, dois anos após o início das obras⁵⁶.

A arena corresponde a uma estrutura de concreto quadrangular, com área equivalente a um campo de futebol. Ela comporta duas torres que podem ser avistadas há alguns quilômetros do centro da cidade, em companhia das torres da igreja Matriz,

⁵⁴ O atual senador Marconi Ferreira Perillo Júnior (PSDB) foi governador do estado de Goiás por dois mandatos consecutivos, entre os anos 1999 e 2006. Ele foi o responsável pela aprovação do projeto da arena das cavalhadas de Pirenópolis, de modo que é reconhecido na cidade como seu realizador (o que geralmente se confunde, no senso comum, com *idealizador*). Consta no *site* do gabinete civil da governadoria do estado de Goiás que o projeto já estava aprovado no ano 2000, com previsão de gastos de 1,5 milhões de reais (<http://www.gabinetcivil.goias.gov.br>, seção “legislação”, decreto de número 5.342, tornado público no dia 29 de dezembro de 2000).

⁵⁵ A arena de múltiplo uso foi projetada para também receber eventos como festivais e exposições, além de servir à comunidade como uma área de lazer e de prestação de serviços públicos. Conforme consta no projeto arquitetônico, assinado pelo arquiteto Luiz Roberto Botosso Júnior, na parte interna do “bloco principal”, localizada sob a grande arquibancada, a estrutura deverá comportar: academias de ginástica, vestiários, banheiros, bares, uma área de alimentação, um posto policial, uma enfermaria, uma sala destinada à secretaria municipal de esporte e lazer, outra, à sede da associação dos cavaleiros de cavalhadas, alguns escritórios administrativos, dentre outras coisas. No projeto, esse bloco principal apresenta cinco níveis e seu acesso se dá por via da passarela sul, frente à qual se deverá construir uma bilheteria. O projeto ainda prevê outra via de acesso, essa limitada: um estacionamento, com capacidade para nove carros.

⁵⁶ Em razão das obras, no ano de 2005 a encenação da cavalhada foi realizada no atual campo de ensaios, na beira do rio das Almas. O espaço era insuficiente para comportar o público, os camarotes e os cavaleiros, mas deu-se um jeito.

únicas a antes se destacarem na paisagem bucólica da cidade. Vista de perto, a arena é composta por lados com dois níveis horizontais, que constam no projeto arquitetônico como “passarelas” norte e sul. Eles correspondem às vias de acesso e são perpendiculares a dois conjuntos de arquibancadas, de tamanhos desproporcionais.

As torres estão localizadas precisamente no centro de cada passarela, sendo separadas pelo campo gramado: a moura está na passarela norte; a torre cristã, na outra. A primeira é acessível pela Benjamin Constant, rua movimentada que concentra importante parcela do comércio ambulante nos dias de festa; a segunda, pela rua Dois, travessa que hoje se encerra num terreno baldio e que costuma ser indicada como “os fundos” da arena, embora tenha sido projetada para ser a entrada principal.

Além de grandes e ostensivas, as torres se caracterizam por conter os símbolos de cada hoste das cavalcadas. A semi-lua e a cor vermelha marcam a torre moura, que é de tijolo à vista e decorada, no topo, através de espaçamentos nos tijolos que parecem imitar arabescos; nas laterais, por afrescos vermelhos. A torre cristã é mais sóbria, ela é recoberta por argamassa pintada de branco com detalhes azuis; sua única decoração é a cruz, encravada sob um losango também azul.

O interior das torres é vazio e cada uma delas assenta sob quatro arcos. No nível inferior, os arcos delimitam o local por onde é feita a entrada dos cavaleiros no campo, cada qual ingressando na arena pelo seu respectivo “castelo”; no nível superior, as pessoas transitam sob os arcos. As passarelas ligam a arquibancada principal à de menor proporção, concebida no projeto como “secundária”. A arquibancada grande integra várias fileiras escalonadas e foi projetada para alojar até dez mil pessoas, como informou o mestre de obras Pedro Domingues Costa; a pequena tem capacidade para duas mil pessoas, mas habitualmente permanece vazia em dia de festa, devido ao sol que nela incide ao longo de toda a tarde.

Nos dias de cavalcadas, o cenário é complementado pelos *camarotes*, estruturas de madeira anualmente montadas por famílias da cidade. Antes da construção da arena, os camarotes circunscreviam todo o campo, compondo um quadrilátero de estruturas de madeira, no estilo de palafitas. As quatro estacas que serviam de base ao camarote eram elevadas dois ou três metros do chão; o assoalho era de tábuas, por vezes forrado com algum material; o teto era de palha ou folhagens; as laterais e a frente eram tiras de madeira pregadas. Para proteger os espectadores do sol, preenchia-se parte das laterais do camarote com palha; para a decoração, se fazia escorregar alguma peça de chita na

parte dianteira. O acesso a cada camarote se dava por trás, por via de uma pequena escada íngreme; todos eram nivelados e colados uns aos outros, o que permitia o contato direto entre seus ocupantes.

Atualmente, cada camarote corresponde a uma estrutura de 2,50 metros de largura por 3,00 metros de comprimento. Eles são construídos com as estacas verticais afixadas na estrutura de concreto, projetada com espaços destinados a essa finalidade. As estacas horizontais são pregadas ou presas por via de fios de arame; deixa-se na parte de trás, para a entrada, uma descontinuidade entre as madeiras. Os camarotes são cobertos com largas folhas de jasmim, de coqueiro ou de outra planta de folhagem similar, exceto aqueles que hoje estão dispostos no nível do chão, sob a laje das passarelas (cujo “teto” é o próprio concreto). A decoração principal permanece sendo o tecido, geralmente exposto na parte dianteira, para embelezar a vista do campo.

Os camarotes continuam a circunscrever o campo, mas eles perderam a altura que antes lhes era própria e hoje estão dispostos em diferentes níveis na arena. Cada passarela é preenchida por camarotes nos dois níveis, numa seqüência de construções somente interrompida pela torre. Ao topo da arquibancada principal encontra-se um amplo camarote destinado às autoridades, o maior da arena e único que não se constrói, porque está talhado no concreto. O camarote à sua direita é o da banda; à sua esquerda está o do imperador. Ambos são ladeados por uma seqüência de camarotes, esses pertencentes a particulares. Do outro lado do campo, ao topo da arquibancada secundária, enfileira-se também um conjunto de camarotes, atrás dos quais se dispõem, em dia de festa, os vendedores ambulantes.

A arena das cavalhadas comporta hoje um total de 182 camarotes. Desses, cinco são “oficiais” e, portanto, intransferíveis: os já mencionados (das autoridades, da banda e do imperador) e outros dois, dos patrocinadores (o Banco do Brasil e, no ano de 2008, a companhia de bebidas Skol). A tradição também determina que cada cavaleiro tem direito a um camarote, automaticamente transferido daquele que deixa de participar da encenação ao que irá substituí-lo no grupo. A posição desses camarotes no campo é fixa: eles hoje estão localizados na parte superior das passarelas. O interior de cada torre corresponde ao camarote do *rei* e é ocupado pelos seus parentes; as demais famílias dos cavaleiros ocupam os seis camarotes que se alinham à esquerda partindo da torre, e os cinco primeiros que se dispõem do outro lado dela.



Afora os camarotes oficiais e os *dos cavaleiros*, todos os outros pertencem a famílias da cidade, conforme distribuição da prefeitura. A “vaga” é nominal e gratuita, mesmo se é comum na cidade as pessoas dizerem que “o camarote é pago”. Nesse sentido, não é à vaga propriamente dita que as pessoas se referem, mas ao custo da construção da estrutura, quando o serviço é terceirizado. A contratação de uma pessoa para montar o camarote é bastante comum: são chamados “empreiteiros” aqueles que realizam a tarefa. Eles se encarregam de todo trabalho, inclusive da coleta do material necessário para a construção, e entregam o camarote pronto ao contratante por um preço que varia entre 200 e 250 reais.

Os camarotes começam a ser construídos uma semana antes do início das cavalhadas. Montar a estrutura é tarefa masculina e a presença de mulheres na arena vazia costuma se limitar às vésperas da encenação, momento de afixar os tecidos que servirão de enfeite. Um homem pode, só, se encarregar de montar um camarote, mas é comum pequenos grupos se reunirem para compartilhar o momento de trabalho, fazendo dele também uma ocasião de socialização. Quando em grupo, a tarefa costuma ser dividida entre amigos ou, então, entre parentes. Nesse caso, freqüentemente diferentes gerações se empenham no trabalho coletivo: pais e filhos, tios e sobrinhos executam juntos a construção do camarote.

O trabalho compartilhado no circuito familiar adquire uma conotação peculiar: além de promover um momento de integração, ele atribui sentidos à prática comum de se preservar os camarotes dentro de uma rede de parentesco. Conforme os costumes da cidade, os camarotes geralmente são transmitidos através das gerações, como um tipo de “herança”, ao ponto de *ter camarote* hoje constituir uma tradição familiar. Em contrapartida, a posse de um desses espaços indica, na maioria dos casos, o pertencimento a um grupo genealógico tradicional da cidade.

Atentar para as formas como na cidade se articulam as categorias *família* e *tradição* é necessário para compreender a apropriação social da arena das cavalhadas, os sentidos da sua organização e os conseqüentes dilemas referentes à construção da nova estrutura. Ambas as categorias, presentes ao longo de todo o processo de produção e de prática das cavalhadas, adquirem particular destaque na modelagem da arena para a festa. Esse, portanto, constitui um momento privilegiado para se observar o conjunto de representações que lhes é localmente atribuído.

Em Pirenópolis é hoje comum o pertencimento a uma rede de parentesco se sobrepor à identidade individual: antes de ser José ou Maria, se é Pina ou Mendonça. Essa relação com a ascendência foi apresentada de forma criativa por Marta Eniza de Oliveira Lôbo, uma simpática senhora que, embora só tenha 62 anos, é natural de Pirenópolis “desde 1800”, como diz, alegando que todos os seus ancestrais foram da cidade, “tanto do lado de pai como do lado de mãe”. Dona Marta é Batista por parte de mãe, Oliveira por parte de pai, Lôbo por casamento. Todos os três nomes correspondem a famílias tradicionais da cidade, como é também o caso das famílias: Pina, Jayme, Siqueira, Curado, Veiga, Sá, Fleury, Mendonça, dentre outras.

O *nome de família* é sem dúvida a principal referência pessoal na cidade. Sua centralidade no universo local já rendeu cinco volumes intitulados *Famílias Pirenopolinas*, importante obra do principal historiador e memorialista da cidade, Jarbas Jayme (1973). A categoria “nome de família” está diretamente associada a outra, o “sangue”, também constitutivo do sistema de parentesco local (Abreu, 1982). Quem disse foi ainda dona Marta: “é que a gente trás no gens né? As informações estão lá nos gens, aí é muito forte”. E ela acrescenta: “sou muito conservadora, a raiz, assim, fincada. Eu tenho até uma certa dificuldade de viajar (...) eu gosto de estar aqui”.

A fala de dona Marta é polissêmica: no gene está a intensa ligação com determinadas *famílias* que, por sua vez, pertencem a uma *cidade* específica; em consequência, o vínculo social é também espacial. Isso se traduz num marcante orgulho de ser *de Pirenópolis*, sentimento bastante difundido na cidade e não raro sintetizado por via da expressão “filhos da cidade”, em clara alusão à idéia de *pátria-mãe*. Vale salientar que a valorização e desejo de preservar aquilo que é local se reflete em diferentes instâncias: na produção e vivência coletiva de certas práticas culturais, como é o caso das cavalhadas; na recepção por vezes reticente àquilo que vem de fora.

O pertencimento a um grupo de parentesco tradicional da cidade carrega ainda outros valores e significados. Se os indivíduos hoje reconhecem a si próprios através da genealogia que integram; se eles são categorizados em razão desse mesmo pertencimento, significa que um mecanismo tradicional de distinção social possivelmente permanece ativo na cidade: os nomes indicam a posição hierárquica que cada indivíduo assume frente à sociedade (Pereira de Queiroz, 1976). Nesse sentido, estar integrado a um determinado universo relacional é o que *personifica* os indivíduos, garantindo a cada um o seu lugar social (DaMatta, 1991).

Acompanhar como opera a categoria *nome* permite “mapear” a sociedade pirenopolina e seus integrantes (Abreu, 1982, p.101). Um tipo de mapeamento das famílias tradicionais pode ser feito no âmbito da festa do Divino: foi assim que alguns autores (Brandão, 1978; Silva, 2001) buscaram delinear o perfil dos homens que, ao longo da trajetória da festa, concorreram ao cargo de imperador. As conclusões se assemelham, a de Mônica Martins da Silva foi a seguinte:

É possível imaginar que grupos familiares locais disputaram com afinco o cargo de imperador do Divino. O envolvimento nessas questões festivas determinava o nível do poder econômico desses grupos e os colocava em destaque, favorecendo seus negócios e ambições políticas e aumentando seu prestígio diante dos demais habitantes (pp. 30-31).

De fato, como se pode constatar através da simples consulta de um prospecto distribuído na cidade, famílias tradicionais se alternaram ocupando o cargo de imperador, durante a longa trajetória da festa do Divino na cidade (consultar anexo). Pirenópolis e suas famílias já carregaram rivalidades pela “graça” do Divino (Contins & Gonçalves, 2008, p. 90) bem como pela conquista de valores que compõem o universo masculino da “honra”, como o poder político e o econômico. Hoje, algumas pessoas são reconhecidas na cidade como “os últimos coronéis”; histórias de disputas são contadas com naturalidade; alguns núcleos familiares não se livraram das rivalidades.

O jogo de poder que permeava a relação de famílias tradicionais da cidade se refletiu na festa do Divino de diferentes modos. No caso das cavalhadas, alguns depoimentos indicam que a ocupação do campo sinalizava rivalidades e a própria localização dos camarotes parecia simbolizar o prestígio da família que nele se encontrava. Essa foi uma, dentre as várias razões que dificultaram a reordenação do espaço decorrente da construção do cavaliódromo. A palavra é uma vez mais de dona Marta de Oliveira Lôbo:

Existe um mapa (...) E como era um espaço novo, ninguém era dono de nada (...) o nosso camarote era do lado oeste, ou seja, atrás do campo dos cristãos (...) aí com a construção nós viemos para o lado sul, o lado sul pega o sol de frente, era o pior lugar, que ficava aquelas pessoas que não tinha ninguém que corria, e que não tinha ligação nenhuma com a festa, e que queria, pagava pra ter um espaço (grifo meu).

A fala por si só indica um tipo de descontentamento: com a arena, dona Marta e sua família deixaram o espaço que tradicionalmente ocupavam em campo, do lado dos cristãos, e foram alojados ao sol, no “pior lugar”. Não menos pior parece ter sido o caso das famílias que, com a arena, passaram para o nível “de baixo”, ou, para a “baia”, como algumas pessoas diziam por ironia. As tensões geradas pela criação do novo espaço não foram de todo superadas e não são poucos os integrantes de famílias tradicionais da cidade que, hoje, projetam seu descontentamento em comentários depreciativos sobre o “cavalcódromo”.

A reestruturação das famílias no espaço da arena das cavalhadas foi evidentemente uma tarefa complexa. Quem teve de lidar com a situação foi o responsável pelo departamento de obras e serviços urbanos (DSU) no ano de 2006, João Batista Cabral, em colaboração com o idealizador do projeto, Pompeu Christóvam de Pina. A tarefa consistia em adaptar à arena de concreto o antigo “mapa” do campo, no qual constava a numeração de cada camarote e a respectiva família. O primeiro “transtorno” causado pela nova estrutura era a mudança de local dos cavaleiros, como informou seu João Batista:

a numeração seguiu-se normalmente, só que mudou-se algumas pessoas de posição em virtude de tirar os cavaleiros, que tinham os seus camarotes ao lado das autoridades e passou em torno da torre, protegendo o castelo.

O ato de transferir os cavaleiros para as passarelas implicou deslocar vinte e quatro famílias, que deixaram suas habituais posições no campo e foram alocadas na parte superior da arena, acima da arquibancada grande. O remodelamento também projetou algumas famílias para a outra lateral, a da pequena arquibancada. Em ambos os casos, modificou-se a antiga visibilidade do campo bem como, no mais das vezes, os *vizinhos* de camarote, pessoas com quem se compartilhava a festa.

Há uma confraternização de família com família, eu enfrentei isso na hora de fazer essa mudança: “o fulano não caiu perto do ciclano, que nós trocava farofa, fulano levava farofa de jiló e eu levava farofa de galinha, e a gente trocava”; “fulano levava empadinha e eu levava biscoito” (...) aí foi jogo de cintura, “fulano, você quer trocar com beltrano?”, “beltrano, você quer ficar perto de ciclano?”

Primeiro seguiu-se a *lei*: a numeração foi respeitada tal e qual. Depois, como toda sociedade relacional (DaMatta, 1991, pp. 92-95), iniciou-se o contato inter-pessoal e o troca-troca, seja ele mediado pela instância pública (o secretário), seja diretamente realizado entre as partes interessadas. Por um lado, havia os casos daqueles que não queriam se separar em razão da comensalidade e do convívio; por outro, havia os casos das famílias que, por rixas do passado, hoje ainda não podem estar juntas e, por malogro da sorte, *caíram* lado a lado na nova arena.

Outro dissabor a ser remediado foi a perda de uma determinada identidade associada aos camarotes. Um senhor contou-me de como se debateu para manter a posição antiga do seu camarote, pelo fato daquele espaço constituir uma parte da memória da sua família: suas filhas haviam crescido assistindo à festa naquele local, processo registrado por via de fotografias guardadas com carinho nos álbuns de família. Além disso, já vimos que a transmissão dos camarotes constitui na cidade uma tradição eminentemente familiar: o camarote de uma pessoa *é de direito* porque pertencia a seus antepassados. Todos sabem disso, inclusive seu João:

nós zelamos pelo nosso passado (...) esse mapa, ele vem do passado, nós zelamos e respeitamos a disposição dessas famílias; disposição, assim, o direito delas de ter um espaço.

A ruptura da fala e a retomada com o advérbio resume o problema: “assim, veja bem...”. O correto seria cada um manter o seu lugar tradicional no campo, mas, como isso não é possível, para efetuar a mudança subtrai-se da concepção de camarote a sua espacialidade. A percepção de espaço tradicionalmente associada ao camarote, antes geográfica e simbólica, passa agora a ser unicamente simbólica, e o *direito ao camarote* que a tradição obriga resguardar é limitado à estrutura de madeira. O processo de mudança implica inicialmente a aceitação do novo local e, portanto, do novo camarote; feito isso, algumas gerações mais serão precisas para que o vínculo afetivo com esse espaço seja reestabelecido.

Muito “bom senso” e uma boa dose de “jogo de cintura” foram requisitos necessários para o secretário na hora de ordenar as famílias na arena; paciência, compreensão e bom-humor, a contrapartida por parte da população local. “Muitos se exaltaram e muitos entenderam que o cavalcadouro ainda estava num processo de construção e que (...) nós tínhamos que nos adaptar à realidade”, disse seu João. Mas a

realidade é que, além de todos os inconvenientes, seis famílias ficaram sem camarote no primeiro ano da arena, em 2006; essas, sim, ficaram bastante exaltadas.

“O que causou mais transtorno é (que) houve uma redução de espaço”, explicou ainda o secretário, acrescentando que essa mudança era devida ao aumento do tamanho dos camarotes oficiais e em razão das torres (de seis metros quadrados cada). Se antes havia 164 camarotes na circunscrição do campo, com a nova arena o espaço se limitou a 128. Daí a criação emergencial dos camarotes na parte inferior da laje de concreto das passarelas, o que por si só parece motivo de piada, visto que a lógica do camarote é justamente permitir uma visão privilegiada, e isso implica *estar encima*.

A numeração começou a ser distribuída pela passarela sul, lado dos cristãos; ela passou para cima da grande arquibancada; voltou a descer para a passarela norte e se estendeu pela fileira dos camarotes que estão ao topo da arquibancada pequena. O último desses camarotes é o de número 128, localizado ao lado da escada de acesso à passarela cristã. A estratégia consistia em seguir a numeração, agora indo para baixo, mas, como a parte norte da arena estava mais bem acabada do que a sul, a seqüência dos camarotes foi passada para o lado mouro. Após mais um ano de construção, em 2007, totalizou-se o número de camarotes da arena: 182, contando os oficiais. A distribuição foi retomada pelo lado dos cristãos e encerrada no lado dos mouros, o que justifica o fato de a numeração dos camarotes de baixo ser descontínua.

Ao fim, houve um aumento de dezoito camarotes, dos quais doze foram distribuídos entre famílias que constavam na lista de espera. Hoje não há mais vagas disponíveis; a única possibilidade para se obter um espaço próprio na arena consiste em se inscrever junto à prefeitura e aguardar. Como as vagas raramente são liberadas, ocorre na cidade uma prática comum, mesmo se questionada: o aluguel dos camarotes, que é considerado impróprio já que a vaga é gratuita e, a rigor, pública. João Cabral relatou seu esforço de fiscalização no ano de 2006:

eu visitei todos os camarotes pra ver se realmente a família se encontrava ali (...) a minha maior decepção foi entre os cavaleiros, porque eu cheguei nos camarotes e não encontrei a família de cavaleiro (...) em alguns camarotes cheguei e “não, fulano me emprestou o camarote”, *me emprestou* (...) eu encontrava pessoas da cidade e pessoas de fora no(s) camarote(s) (...) aí eu não tinha nenhum comprovante de que ele alugou. Eu acho que o espaço é público: zelando pela tradição, essa família tem a vaga (...) se a família não vai fazer mais, eu oriento essa pessoa a chegar no secretário da época e, ou ele indica uma família, ou seja, a família

dele, ou que ele passa, entrega pra prefeitura que é a responsável pela área, pra que ela faça justiça, porque tem pessoas que ta na lista aguardando uma vaga.

O único critério para preservar a vaga é que a família responsável construa seu camarote todos os anos. O empréstimo da vaga é consensualmente aceito nos casos de pessoas que, por alguma razão particular, não poderão construir o camarote num determinado ano. Para não perder a vaga, a família em questão tem o direito de ceder o lugar a outra, o que é feito por via de um contrato pessoal, sob condição de que a vaga retorne no ano seguinte ao proprietário. Essa prática é vista como correta, ao contrário do também comum “aluguel” da vaga, que é o empréstimo por via de remuneração.

O aluguel das vagas parece ter se incrementado nos últimos anos, com a construção da arena, visando as pessoas *de fora* da cidade. Dentre os cavaleiros, alguns de fato admitiam o aluguel, por um montante que variava entre 400 a 500 reais. A justificativa ironicamente repousa na própria tradição: vários deles acumulam duas vagas, a que têm por ascendência familiar e a que recebem por *serem cavaleiros*. Isso, no entanto, não implica o lucro, e as opiniões entre os próprios cavaleiros eram divididas: alguns não achavam “certo” cobrar pela vaga e emprestavam o camarote sobressalente a amigos, parentes ou conhecidos; outros não se importavam com os julgamentos alheios, e aproveitavam a ocasião para ganhar “uns trocos”.

A troca remunerada das vagas é uma questão controversa na cidade que emergiu com a estrutura de concreto, acompanhada de um novo conjunto de tensões e dilemas. A construção da arena dividiu opiniões; as falas nativas costumam ter como referência a antiga diagramação do campo e oscilam entre o “ficou melhor” ou “ficou pior”. O consenso geral a respeito da obra parece ser um só: que a arena não foi propriamente solicitada pela população local, tampouco pelos cavaleiros. Inclusive, dentre as pessoas consultadas que se manifestavam insatisfeitas com a obra, era nítida a tendência em considerar a arena como um tipo de “imposição”, não raro associada a fins políticos⁵⁷.

O aspecto político de fato está presente nos dias de encenação das cavalhadas. Portanto, não parece ser engano pensar que, além de ser uma arena das cavalhadas ou mesmo de múltiplo uso, a atual arena de Pirenópolis também se configura como um palco de atuação política. O jogo de interesses que entra em cena na festa se faz sentir

⁵⁷ É importante ressaltar que hoje é ainda bastante multifacetada a recepção local à arena, cuja construção é recente e permanece inacabada. Aparentemente, as pessoas insatisfeitas com o novo espaço eram sobretudo provenientes de famílias tradicionais da cidade, há longa data proprietárias de camarotes; já os principais apreciadores da arena pareciam ser os próprios cavaleiros.

na própria preparação da arena, como em 2008 indicava um impasse entre seu Pedro Domingues, o representante da empresa *Engenharia e Tradição* responsável pela construção da obra, e Simone Siqueira, funcionária da prefeitura vinculada à secretaria de comunicação.

O problema girava em torno de uma faixa e da reprodução de dois cavaleiros, um mouro e outro cristão, feitos por uma artista local. No ano anterior, a faixa com o nome da empresa havia sido dependurada acima do camarote das autoridades; neste ano, a prefeitura tomara a dianteira e a reprodução artística dos cavaleiros havia sido posta no local antes ocupado pela faixa. Visto que esse é o único lugar que pode ser decorado no camarote oficial, a questão de seu Pedro era “onde pôr a faixa”? “A firma pagou 2 mil reais” alegava ele, soma dispensada só para fazer os retoques necessários para a estrutura receber o público. Como a firma não teria divulgação? “E o governo?” retrucou Simone, afirmando que o órgão público tinha gastos muito maiores com a produção festa. O impasse não foi resolvido; dessa vez, a empresa ficou sem sua faixa.

As faixas hoje constituem o meio de comunicação mais recorrente na arena. Elas são sobretudo empregadas pela prefeitura, que a cada ano distribui pelas muretas internas do cavalcadouro numerosa quantidade de letreiros. Particulares que desejarem apresentar uma faixa em campo podem fazê-lo, mas devem dependurá-la no próprio camarote, porque a estrutura da arena é de usufruto exclusivo do órgão público. O conteúdo da maioria das faixas confeccionadas pela prefeitura comporta mensagens de agradecimento; através delas se viabiliza, dentre outras coisas, a menção a nomes da cena política local e regional.

As faixas representam um tipo de propaganda institucionalizada, conforme a concepção de Luiz Carlos Basílio de Oliveira, o popular Natureza. Ele é o diretor do departamento de comunicação da prefeitura e o responsável por redigir as trinta frases que, a pedido do prefeito, foram estampadas em tecido no ano de 2008. Conforme o secretário, embora os letreiros interfiram negativamente na estética do campo e sejam hoje numerosos, eles cumprem uma função importante:

é verdade que são muitas faixas, mas o prefeito, as autoridades, eles precisam cumprimentar quem faz a festa, mascarados, cavaleiros, foliões, alferes, a comunidade, o imperador; corpo diplomático, autoridades que aparecem, que representam, que vem visitar a cidade, é preciso ser cumprimentadas, ressaltadas, e a maneira que a gente tem de mostrar o

nosso agradecimento a eles é colocando essas faixas (...) aliás é proibido outra qualquer propaganda lá dentro.

A presença de faixas em campo não é novidade, trata-se de uma prática comum na cidade há algumas décadas. O que hoje mudou é a quantidade desses letreiros, fato que permite acompanhar a trajetória da ingerência política na produção da festa. Natureza também falou desse processo, destacando as necessidades atuais de financiamento:

de acordo com o apoio você vai diminuindo as faixas ou vai aumentando. Você imagina, estava lá presente o governador, sentado em frente às faixas, ele olha... ele deu 120 mil reais e a única propaganda dele que tem é num cartaz, numa camiseta e numa faixa. (...) Na verdade, eu até costume dizer que a gente desaprendeu a fazer festa porque fica aguardando recursos, porque a festa ela ocorre, o imperador sendo rico ou pobre a festa ocorre, porque quem faz a festa é o povo. (...) Agora, como de 20 anos pra cá ela tomou um vulto maior, um público maior, então obviamente os gastos são maiores, por isso há essa incidência de apoio político (...) a gente procura procurar mais o apoio institucional (...) no caso, não é o político, mas é a instituição, o governo do estado, a Agetur, que é a Agência Goiana de Turismo.

De fato, a produção da festa na cidade envolve custos elevados e o apoio das instâncias públicas, bem como de patrocinadores, é hoje imprescindível para a realização do “evento”. Em 2008, o governo do estado, através da Agetur, auxiliou o município com o valor de 120 mil reais; desse total, a prefeitura deve contribuir com uma porcentagem fixa, que neste ano correspondeu a 12 mil reais; outros 10 mil reais foram investidos por patrocinadores.

Além do apoio financeiro, a prefeitura mobiliza anualmente uma parcela significativa dos seus funcionários para a produção da festa. Na montagem da infraestrutura necessária à prática das cavalhadas, dois setores se destacam: o departamento de comunicação e o de serviços urbanos. A equipe da comunicação é responsável por providenciar, dentre outras coisas: a captação de recursos; a divulgação na mídia; a produção de folders, cartazes, camisetas e credenciais, exigidas para a entrada no campo em dia de cavalhada; a ornamentação da arena; as comidas e bebidas oferecidas no

camarote das autoridades; os banheiros químicos que são distribuídos “nos fundos” do cavalcadouro (atrás da passarela cristã). Já a equipe do departamento de serviços urbanos se encarrega do cuidado com o campo; da construção dos camarotes oficiais e vistoria dos demais; da limpeza em dia de encenação.

O trabalho na prefeitura para a produção da cavalcada é volumoso e se intensifica na semana que antecede o início da encenação, coincidindo com o momento em que os empreiteiros começam a construir os camarotes. Até as vésperas do domingo de Pentecostes, as equipes da prefeitura envolvidas com a preparação da arena podem ser encontradas no campo das cavalcadas; alguns deverão, inclusive, trabalhar nos dias de encenação. Afora os funcionários públicos, nos espaços privados das casas muitas mãos também estão em atividade para assegurar o sucesso de mais uma cavalcada: são as mulheres que se empenham para embelezar a festa. A bem dizer, no circuito de produção do teatro equestre, os únicos que por hora ainda festam são os cavaleiros.

Roupas, enfeites, quitutes: o toque feminino na festa

É tudo à mão, assegura Angélica. Tudo à mão, pega uma por uma, pedra, miçanga, lantejola. Faz assim: “você pega a agulha, fura o pano, né? Aí você enfia na lantejola, enfia na miçanguinha, volta pra dentro ali ó, pula a miçanguinha enfia no mesmo furinho da lantejola, de pedra por pedra você prega aquela roupa”. Detalhe por detalhe, com muita atenção para que tudo fique no seu lugar, para que a roupa fique impecável, e, o cavaleiro, bem vestido, garboso.

Enquanto fala, Angélica mostra como se faz, movimentando as mãos como se nelas houvesse uma agulha e o pano, coisa de quem é do ramo. Terceira geração de uma família de bordadeiras, Angélica Oliveira da Veiga Brandão é filha da conhecida dona Zefinha, por nome Josefa de Oliveira e Veiga, uma das bordadeiras mais antigas da cidade, que se iniciou na arte do bordado na década de 1930. Dona Josefa aprendeu com a mãe; Angélica, primeiro ajudando a avó, na idade de sete anos, depois, seguiu os passos da própria mãe. Encontrei ambas, mãe e filha, na sala da estar de dona Josefa, onde fui gentilmente acolhida, e a conversa informal fluiu com a naturalidade de todo assunto feminino, compartilhado numa roda de mulheres.

Bordar não é mesmo simples, sobretudo quando se trata de metro e meio de veludo, ou mais, a capa de um cavaleiro de cavalcada. É verdade que não se borda tudo:

o que importa é o símbolo, bordado no centro. Fora isso, se preenche o espaço com enfeites e pedrarias, para não ficar de todo vazio. Não tem número certo para as lantejoulas, depende do desenho, mas em média se prega entre quarenta a cinquenta mil. É importante que brilhe e que fique vistoso, diz Angélica, num efeito estético que se resume na palavra “bonito”:

Tem que ter muito brilho (...) enfeitar bastante, tem que ter um motivo bem central que a gente bate o olho e sabe o que é aquilo ali (o símbolo), aí faz uma cercadura pra encher, porque ela é muito grande, mas o motivo central é o destaque. Fala: “a roupa do fulano tem um desenho tal, que por sinal tá bonito”, então quem entende olha isso.

O desenho que consta no centro das capas é livre, depende da criatividade de cada um, e geralmente quem inventa é a própria bordadeira. Um único aspecto é levado em conta: capa de cristão tem que conter um símbolo religioso, cristão; capa de mouro, símbolo pagão. Isso significa que para os mouros se borda figuras de animais; elementos da natureza como o sol, a lua, estrelas; símbolos da mitologia grega; aquilo que a imaginação produzir. Já as capas cristãs são mais uniformes, afinal, ostentam símbolos pré-concebidos: o cálice, a pomba, a hóstia, a cruz, outros mais.

Recentemente, um rapaz da cidade, o Rose, como é simplesmente chamado, tem sido procurado pelos cavaleiros para desenhar as capas, o que sabe fazer bem. Conforme Angélica, o cavaleiro procura o rapaz e diz assim: “- Ô Rose, risca pra mim; - você é mouro ou é cristão?”, pergunta o desenhista, “o cavaleiro fala ‘eu sou mouro’, aí ele (o Rose) já sabe mais ou menos que é um símbolo pagão”. O Rose faz e mostra, continua explicando Angélica, “se o cavaleiro gostar, ele risca, senão, ele cria outro.” A bordadeira completa a arte, que provavelmente reinventa um pouco ao seu modo; ela transforma o risco no papel em lantejoulas no tecido, “pregadas” com fio de náilon ou com linha, também conforme o gosto do cavaleiro.

A capa hoje é de veludo, longa até os pés, de formato godê. Ela é enfeitada em todo seu entorno por boá, um tipo de plumagem produzido com penas de pavão que se parece com o marabu antigamente utilizado, só que mais requintado. É a parte mais cara de toda a roupa: seu valor oscila entre cem ou cento e vinte reais a peça; usa-se quatro ou cinco, depende, e ainda precisa ser comprado fora, porque é tipo de material que em Pirenópolis só tem saída na época da festa. Boá se compra em São Paulo, em Goiânia e,

hoje em dia, até em Anápolis, pertinho da cidade. Existe boá branco e colorido; para a cavallhada, compra-se dos dois tipos.

A cor do boá é importante. Hoje, esse é o único elemento que diferencia os reis dos embaixadores: as capas dos reis têm boá de cor vermelha ou azul, conforme a hoste; as dos embaixadores carregam boá branco. As demais peças que usam são as mesmas: bota e espora; calça, cinto; camisas de mangas longas; armadura que reveste frente e costas, outra no antebraço, um capacete. As armaduras são produzidas num tipo de metal chamado “opaca”, por artesãos locais. Elas não são padronizadas, afora a cor: os mouros portam dourado, e, os cristãos, prateado.

Os soldados também seguem todos o mesmo padrão. Eles portam: bota e espora; calça, cinto; camisa de mangas compridas; peitoral de veludo preto, bordado com pedrarias e revestido nas laterais por boá branco; murça, tipo de gola que pende sobre os ombros, também ela com boá em todo entorno; chapéu de aba mole. Como peça de metal, os soldados podem usar somente uma, a que reveste os antebraços, que costuma ser menor e menos ostensiva em comparação à dos reis. Todos são uniformes na cor: os mouros devem usar a indumentária vermelha; os cristãos devem vestir azul, com exceção às calças, que costumam ser brancas.

As cores de mouro (são) vermelho, bordado de dourado e pode jogar branco; e dos cristãos é azul com prata e às vezes coloca também pedraria azul, outro tom pra mudar um pouquinho a tonalidade do veludo. Mas agora eles põem várias cores, mas não pode não, tem as cores corretas pra bordar.

Angélica indica as cores utilizadas pelos cavaleiros e os modos como podem ser combinadas. O respeito à tradição, expresso no fato de haver cores “corretas”, tem preservado esse elemento como o principal símbolo de cada hoste. O padrão estético dos cavaleiros, ao contrário, foi sujeito a alterações significativas nas últimas décadas, ao ponto de ter transformado o visual na principal marca das cavallhadas pirenopolinas. Esse processo de mudança na indumentária dos cavaleiros não só foi vivenciado, mas protagonizado por dona Josefa e por Angélica, que acompanham o universo das cavallhadas há mais de quarenta anos⁵⁸. Daí os paralelos com o tempo de “antigamente” pontuarem as falas de ambas, como indica o seguinte relato de dona Josefa:

⁵⁸ Dona Josefa é responsável por ter produzido ao menos dezoito capas de cavaleiros, além da que fez para uma cavallhada de Palmeiras, e da outra que foi para uma exposição na Itália, em Milão, conforme relatou. “Mais que eu ninguém fez na cidade”, diz ela com convicção. Realmente, ao que soube, dona

antigamente, os soldados da polícia usavam um quepe, você lembra disso? Pois é, era esse tipo que os cavaleiros usavam, azul do cristão, usava isso (...) bordado encima, porque é chato encima não é? Então, bordava encima (...) os mouros usavam bibico, bordado, enfeitado, depois passaram a usar chapéu, enfeitado de penas, bordado de um lado, com a aba quebrada de um lado e com as duas penas colocadas.

Até o início da década de 1970, enquanto os cristãos portavam sóbrias roupas militares, emprestadas da própria realidade cotidiana dos soldados da época, os mouros ostentavam vários enfeites. Os chapéus deles eram mais vistosos e, a cor da roupa, cintilante frente ao “brim azul escuro” das indumentárias dos cristãos. Conforme Angélica, o principal elemento de diferenciação era a capa, que somente os mouros portavam:

não lembro quando foi que começou os cristãos a usar capa, que eles não usavam não; era uma farda militar mesmo, só de soldado mesmo que eles usavam: calça branca e uma túnica azul. Enfeitava a calça de galão, a túnica também costurava, bordava nas costas galão.

As capas dos mouros eram feitas de cetim e eram retas, retangulares, curtas. Elas não eram tão “luxuosas” como são hoje, diz dona Zefinha, mas tinham também o seu charme: “cortava o molde vazado, passava cola e colocava o brocal; o desenho aparecia e brilhava muito”. A primeira mudança nas capas foi a implementação do veludo, o que coincidiu com o período em que os cristãos começaram a também utilizar as capas. Isso foi na década de 1970, época de forte atuação da antiga empresa de turismo do estado de Goiás junto ao município. Angélica vacila, a “Goiastur deu uma vez tecido pra fazer, não foi”? Dona Josefa responde que sim, e não só: “deu espadas, as espadas que tem aqui foram dadas pela Goiastur, deu os arreios, as selas, e tecido; tecido e alguns enfeites como fitas, e pagou a mão-de-obra também”.

A participação da Goiastur e as doações mencionadas por dona Josefa são lembradas com frequência no circuito dos cavaleiros. No âmbito das cavalladas, a empresa de turismo costuma ser indicada pelos cavaleiros como a propulsora das transformações estéticas, sobretudo devido à atuação de Possidônio Guilherme Rebelo,

Zefinha é a única que na cidade borda indumentária para os cavaleiros desde a década de 1940. Angélica, por sua vez, vem bordando desde a sua infância nos anos 1950, e é hoje considerada por boa parte dos cavaleiros como “a bordadeira do grupo”.

rei mouro a partir de 1973. Advogado em Goiânia, o popular Doninho era o assessor jurídico da Goiastur, junto à qual angariou recursos para o grupo. Isso o popularizou e parece ter lhe proporcionado grande reconhecimento, conforme indica o registro de época realizado por Niomar de Souza Pereira⁵⁹, para quem Doninho era “um dos chefes da cavallhada” (1984, p.150).

A atuação de Possidônio como articulador de mudanças na indumentária dos cavaleiros foi destacada por Mônica Martins da Silva. Ela conversou pessoalmente com o ex-cavaleiro, que lhe fez o seguinte depoimento, em maio de 1998:

Eu participei da primeira cavallhada em 1973. E levando-se em consideração a história, eu via que aqui em Pirenópolis, nas cavallhadas, eles usavam as vestimentas que não tinham nada a ver com a tradição, ou com a história universal, porque os cristãos representavam as cruzadas, isso aí vem de Carlos Magno e dos Doze Pares de França, [e que] as vestimentas deles tinham muito a ver, ou eram cópia fiel de soldados! Era colete e chapéu, boné, quepe de exército. Resolvi mudar, depois de ampla discussão democrática entre todos os cavaleiros... (depoimento extraído de Silva, 2001, p.167).

É importante lembrar que Possidônio não vivia em Pirenópolis, mas em Goiânia. Ele foi convidado a ingressar nas cavallhadas porque conhecia o grupo e tinha relações pessoais com alguns dos cavaleiros, dentre os quais o rei cristão; ele nunca foi soldado, entrou diretamente como rei. Sua posição, portanto, desde o início esteve carregada de um determinado tipo de *poder*, o que seu discurso traduz ao fazer referência à “história universal” e também na ação “resolvi mudar”⁶⁰. Se a discussão foi democrática entre os

⁵⁹ Para uma descrição acerca das indumentárias utilizadas pelos cavaleiros em campo nos anos 1970, consultar o trabalho de Niomar Pereira (1984, pp. 166-169 e fotos) e de Carlos Rodrigues Brandão (1974, p. 83). A respeito dos dias de ensaio, Niomar Pereira registrou que os cavaleiros portavam, como uniforme, camisetas com o escrito “cavallhada de Pirenópolis”; todos também utilizavam “chapéus Panamá, fornecidos por Doninho, rei mouro”. Já Carlos Brandão registrou uma fala de seu Ataliba de Aquino, o “coordenador” do grupo dos cavaleiros no início da década de 1970, que precisa ser aqui lembrada. Em 1973 o rei cristão (somente ele) já usava capa, fato que era considerado “errado” por seu Ataliba, porque desrespeitava a tradição local de que “apenas os mouros” deveriam utilizar capas (Brandão, 1974, p. 83).

⁶⁰ Vale salientar que o anacronismo frente à “história universal”, observado por Possidônio e utilizado como justificativa para as mudanças de indumentárias, é constitutivo da apropriação local da prática cultural *cavallhada*, que é realizada de diferentes modos no Brasil, tendo seus primeiros registros no século 16 (Théo Brandão, 1978). As roupas utilizadas na Pirenópolis dos anos 1970 eram um indicativo da associação, na cultura local, entre os cavaleiros e a ordem militar nacional; outro é a própria denominação “soldado”. Até hoje, cada *rei* em Pirenópolis coordena um *embaixador* e dez *soldados*. Ademais, cada grupo tem um “castelo”, pelo qual se ingressa na arena em dia de cavallhada, o que não impede que as hostes sejam chamadas de “exército” mouro ou cristão, ou que a hierarquia do grupo costume ser explicada, pelos próprios cavaleiros, fazendo referência às patentes do exército. “É como você visse um soldado, um sargento e um tenente”, explica o rei Toninho, complementando: “eu acho que

cavaleiros, entre a população local as mudanças parecem ter gerado reações adversas, como lembra uma senhora da cidade, dona Edna:

Eu me lembro que houve até uma discussão na época, quando os cristãos começaram a fazer as capas também, tão enfeitadas e tão luxuosas quanto as dos mouros. Eles acharam que aquilo não representava as cavalcadas mesmo, porque os mouros é que eram os ricos, que eram os grandes conquistadores, e os cristãos deveriam usar sempre uma roupa mais pobre, que inclusive a capa não poderia nem ser de cetim, nem ter nada de pedra bordado. Eu lembro que houve uma discussão terrível (...) mas, como é uma festa visual, tem mais é que estar bonito mesmo.

Dona Edna resume o problema: se acaso antes não era, hoje a cavalcada é uma “festa visual”. Após Possidônio, as mudanças continuaram e, ao longo das três últimas décadas, o atual padrão estético das cavalcadas se delineou. O rei mouro que o sucedeu, Luiz Armando Pompeu de Pina, é reconhecido por ter criado a “retranca”, peça hoje utilizada por todos os cavaleiros para cobrir a parte traseira do cavalo. Antônio Roberto Machado, o atual rei mouro, aperfeiçoou o peitoral que reis e embaixadores hoje utilizam, criando a parte de metal também nas costas, com um espaço destinado a prender a capa. Ele justifica a mudança dizendo:

a idéia é ser diferente, porque você é obrigado a fazer isso (...) antigamente era fácil de você distinguir um rei dum soldado (...) duns anos pra cá, não é fácil, qualquer soldado daqueles se botar um capacete daquele na cabeça, ele vai ser o rei (...) antigamente, a própria vestimenta do cavaleiro era diferente, mas aí o povo vem querendo e acha bonito, e você faz, um cara faz, então, isso até a gente tem que limitar também (...) hoje a dificuldade é grande de você, rei, diferenciar (...) (porque) você tem que ter um diferencial, não adianta que você tem que ter, inclusive do embaixador (...) lá do lado mouro, só o rei mouro usa aquele boá vermelho.

Aqui, duas questões se destacam: a estética e a distinção hierárquica. Por um lado, todo cavaleiro tem que ficar “bonito”; por outro, os soldados precisam ser padronizados. O fato de a aparência dos soldados ser hoje demasiadamente semelhante à dos reis motiva tensões no grupo, afinal, para a preservação da hierarquia é necessário

na cavalcada é por aí, o rei é o senhor absoluto; depois do rei, tem o embaixador, que, exatamente, é o que fazia esse intercâmbio de ir, de propor, daí uma pessoa influente, e, por isso, com um certo destaque sobre os outros, porque o resto é soldado”.

que os reis se diferenciem. É com esse objetivo que eles alternam as cores das botas e das vestes em tecido (capa, calça e camisa), sendo tradicionalmente aceito para esse fim o uso do dourado e do prateado. Além disso, peitoral e capacete só reis e embaixadores *podem* utilizar, “não adianta”, diz Toninho. Ele completa:

todo mundo não tem uniforme na mesma cor, no mesmo jeito? Por que lá é diferente? (...) Soldado, ele é uniforme, não adianta querer... tem que ter as regras, não adianta “ah, não, eu tenho dinheiro, eu quero fazer mais bonito”, fica até feio você pôr uma cor que não é a cor, então tem que rever isso lá, mas fica difícil, cavallhada não é muito fácil não.

A roupa unifica os iguais, distingue os diferentes. O mecanismo de distinção que opera através do uso da indumentária dos cavaleiros é o mesmo analisado por Georg Simmel (2002) em seu ensaio sobre a moda: consiste em renovação constante, porque toda novidade se imita; através da reprodução e da criação alternantes se assegura a continuidade do sistema. Toninho diz: você faz, o outro copia. Dona Zefinha confirma: “rei sempre usa uma coisa a mais pra diferenciar dos cavaleiros, aí os outros começam a imitar”. Angélica complementa: “esse ano eu inventei, pro Toninho, forrar a capa de dourado, porque todos (são) forrados da mesma cor; ano que vem pode você vir aqui que já tem gente que já copiou; um faz, o outro copia”.

Em síntese, vestir um cavaleiro hoje é “custoso”, como se costuma dizer na cidade quando se quer referir a difícil. Aqui, o duplo sentido da palavra é bastante apropriado. Vestir um cavaleiro é *custoso* para as bordadeiras porque elas têm que satisfazer gostos e, simultaneamente, sempre inventar novos detalhes, sem desprezar a tradição. É custoso porque isso tudo dá muito trabalho: para uma profissional do ramo como Angélica, um mês de dedicação exclusiva, “indo até tarde” todos os dias, é necessário para montar a roupa completa de um cavaleiro e do seu cavalo.

A outra faceta do “custoso” é arcada pelos cavaleiros e por suas famílias. Conforme os cavaleiros, uma roupa nova, confeccionada por uma profissional, custa em média quatro mil reais. No entanto, os valores são imprecisos, eles variam em dependência da matéria-prima utilizada, de quem fez a roupa e de quanto se cobrou. Angélica, por exemplo, produz a indumentária completa do cavaleiro e do cavalo por mil e trezentos reais, sem contar o material, que precisa ser fornecido. Somente para retocar a roupa, os cavaleiros dizem que o gasto varia em torno de mil reais, soma

investida todos os anos. Desse valor, cerca de quatrocentos reais é o preço do boá, que precisa ser substituído ao fim de cada cavallhada, porque suja e não pode ser lavado.

O investimento nas roupas representa uma parcela dos gastos dos cavaleiros para a festa, e é para a aquisição da matéria-prima que a prefeitura costuma oferece auxílio financeiro aos cavaleiros⁶¹. Quanto à confecção, trata-se de um investimento contornável, pois é trabalho que pode ser feito em casa, se o cavaleiro tem parente que sabe bordar. No atual grupo, ao menos três cavaleiros têm a indumentária completa preparada por esposas; alguns mais, por outra pessoa do círculo familiar, geralmente a mãe. Nesses casos, o trabalho para produzir toda a vestimenta se prolonga por três meses “só bordando”, conforme o relato de Simoneide, esposa do atual embaixador mouro; se for só para retocar, um mês é suficiente.

Simoneide costumava ser lembrada, no circuito dos cavaleiros, como exemplo de bordadeira que atua no âmbito familiar. Também famosa é dona Maria, a mãe do atual rei cristão, responsável pelo completo preparo da indumentária do filho. Ela é reconhecida na cidade pelo trabalho cuidadoso e pelo zelo para que o cavaleiro fique impecável. Conforme informou pessoalmente, isso implica viagens a São Paulo e ainda longas horas de caminhadas pelas lojas, à procura do material ideal ou da peça faltante.

A produção das roupas no âmbito familiar hoje se preserva em pequena escala, considerando-se que esse já foi o principal meio de produção das indumentárias dos cavaleiros. Inclusive, as bordadeiras Angélica e dona Josefa representam essa tradição: o pai, o irmão, o marido e dois cunhados de dona Zefinha foram cavaleiros; hoje é seu sobrinho, Elvécio Santana de Oliveira, quem corre cavallhadas. A participação dos homens na festa implicava a necessidade de confecção das roupas, de modo que, na família Oliveira, a arte de bordar se transmitiu na linha genealógica feminina.

A continuidade da atuação dessas bordadeiras é hoje duvidosa: mesmo Angélica já está “querendo parar”. A trajetória delas é exemplar na tradição local do bordado para cavallhada; o encerramento da participação de ambas no circuito de produção da festa põe em questão a atual prática na cidade. “É bom ensinar, senão vai acabando”, afirma dona Zefinha, “ninguém mais vai querer trabalhar pra cavaleiro”. Foi pensando na

⁶¹ No ano de 2008, cada cavaleiro recebeu um auxílio de 350 reais por parte da prefeitura. Esse montante é variável, depende da anuência do prefeito e destina-se ao cuidado das roupas ou então dos cavalos. Os cavaleiros também informaram ter recebido uma soma de 1.000 reais cada um, conforme eles, uma oferta pessoal do ex-governador e atual senador Marconi Perillo. Por parte do governo do estado, no montante este ano oferecido à festa não constava uma parcela específica para os cavaleiros.

continuidade da tradição que, em 2007, Angélica se propôs a transmitir seu conhecimento, sem sucesso:

falei ‘gente, quem quer aprender a bordar, fazer roupa de cavaleiro, eu estou querendo parar e vou ensinar’; não achei ninguém que quisesse! Ensinava tudo, dava, eu tenho muito material, eu dou pra ensinar.

Dona Josefa, Angélica, Simoneide, dona Maria, Juceli e Neuza são as bordadeiras que conheci pertencentes ao circuito das famílias dos cavaleiros. Além delas há outras bordadeiras na cidade: Lair, que borda sobretudo peças para a indumentária dos cavalos; Elizete, que mora no Alto da Lapa; outras mais. São mulheres que participam ativamente na produção da festa do Divino, sobretudo das cavalhadas. Todas compõem o contingente que “trabalha demais para a festa”, como dizem elas. É consenso nas rodas de conversas femininas: em época de festa do Divino, as mulheres trabalham muito mais do que os homens.

Na cidade que se prepara para os festejos, passam pelas mãos das mulheres: as agulhas e tecidos para confeccionar diferentes tipos de roupas (dos cavaleiros, dos mascarados, das pastorinhas, dos congos, dos cavalos, etc.); os papéis que virarão bandeirolas e aqueles que se tornarão flor, enfeite de mascarado e de cavaleiro; os panos que embelezarão a arena das cavalhadas; o açúcar que virará verônica; todo alimento que se transformará em suculentas refeições ofertadas aos cavaleiros, aos foliões, à população. Além disso, cada mulher tem família, filhos e afazeres domésticos. Em suma, tudo o que se circunscreve a quatro paredes é encargo feminino: é nesse domínio que a maior parte da festa se produz.

A dicotomia entre espaço público e privado é marcante nos bastidores da festa. Já Felipe Veiga observou, em trabalho sobre a culinária do Divino: “as mulheres desempenham papéis ligados à esfera doméstico-familiar”, enquanto os homens se apresentam como os “protagonistas” (2008, p. 135). De fato, os homens, e dentre eles especialmente os cavaleiros, ocupam livremente as ruas e a praça da cidade, onde festam; as mulheres, por sua vez, se preservam nas casas, onde trabalham.

A divisão de tempos (de trabalhar ou de festejar) e de espaços (públicos ou privados) propõe que a festa é eminentemente usufruída pelos homens. O mesmo pode ser pensado pelo fato de a festa do Divino ser feita *a cavalo*, já que seus principais personagens, exceto o imperador, atuam montados (foliões, cavaleiros, mascarados). O

raciocínio permite inferir que as relações da sociedade local assentam no poder masculino, mas a dedução é parcialmente verdadeira. Como a própria estruturação da festa também demonstra, há dois *domínios*: o público e o privado. Há, portanto, dois *dominadores* e conflitos ou negociações, como indica a fala de uma senhora da cidade:

É uma festa masculina e a sociedade é uma sociedade muito feminina; eu acho que é, Pirenópolis é uma sociedade muito feminina, as mulheres mandam dentro de casa, é matriarcal (...) esse período é o direito que eles têm de ficarem livres e elas bordam tudo e fazem tudo pra eles fazerem isso. É o ócio, agora, vai ver a negociação que tá por de trás disso (...) é uma linguagem assim: dentro de casa, eu mando, agora, lá na rua, você vai mostrar que é você quem manda.

Essa fala, de senhora de família pirenopolina tradicional, não é isolada na cidade. Ao contrário, diversos relatos se assemelhavam ao seu, sobretudo partindo de mulheres pertencentes às famílias de renome. Aqui, aflora novamente o universo da tradição local, que nos remete ao marcado sistema de *mandonismo* antigamente em vigor na cidade. Numa análise sociológica desse sistema, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976, p.194) destacou o lugar da mulher:

dentro da família e da parentela, a mulher teve participação ativa, que lhe deu muitas vezes caracteres marcados de iniciativa e de mando. Muitas vezes inferior a ela pelo nascimento e pelas posses, o homem era levado a respeitar-lhe as vontades e a tomá-la como conselheira (...) seu papel era importante, não sendo possível conservar uma imagem de total passividade e subserviência, que realmente não houve.

O jogo de poder e as tensões nas relações de gênero contemporâneas, expressas ao longo da festa, podem ser compreendidos como um desdobramento da história recente da cidade. Se nas relações sociais de fato predomina algum tipo de matriarcado não é possível dizer, mas, sim, que há em Pirenópolis visões de mundo que poderiam ser entendidas como “matriarcais”. Afinal, no depoimento acima citado, a liberdade dos homens de usufruir o tempo de festa, ou de “ócio”, é apresentada como uma permissividade feminina: elas trabalham para que eles possam festejar⁶².

⁶² A noção de *festa* aqui apresentada comporta a ruptura com a rotina do trabalho e da vida doméstica, lapso que é preenchido pela liberdade de inverter ou transgredir valores cotidianos (DaMatta, 1997). Daí decorre a comum associação na cidade da festa do Divino com o carnaval: “a festa do Divino é o nosso carnaval”, dizem as pessoas, ou então, que ela “é o carnaval sertanejo”.

Vale destacar que o trabalho nos bastidores não impede as mulheres de usufruírem da festa. Algumas apreciam a encenação das pastorinhas, outras se divertem com a atuação dos mascarados, outras mais gostam de freqüentar as novenas, os cortejos do imperador, os reinados. Afinal, dizem as bocas pequenas, “no reinado você fica sabendo de tudo o que está acontecendo na cidade”. Até mesmo o trabalho pode ser agradável, como indica a produção de toda uma farta gastronomia, a ser prazerosamente compartilhada e consumida nos dias de festa, no caso, na cavalhada:

até hoje tem os doces finos que é levado no camarote, que já é costume dessa época, canudinho (...) o canudinho você faz ele com tempo, que é uma massa custosa, que você põe na forminha, você frita, aí você guarda, então aquilo ali serve pra encher de doce, serve pra encher de salgado, chama canudinho, é específico pra levar pra essa festa; pé-de-moleque, aquele doce de rapadura com amendoim, fazia o pé de moleque, então tem as comidas próprias de levar para o camarote. Hoje em dia, que todo mundo faz tudo pra vender, então muita coisa ta mudando, mas ainda preserva a questão de fazer queijo leite, queijadinha, então o povo trabalha pra morrer, pra festejar (...) pastelzinho de carne era comum, empadinha era comum fazer pra levar, farofa de frango fazia, paçoca fazia, pé-de-moleque, doce-de-leite, doce cristalizado, doce coberto, tudo era comida de camarote. E muita bebida: vinho, licor que fazia pros reinados, pras festas, ia também pros camarotes (...) hoje é cerveja, coca-cola, guaraná, essas coisas. Antigamente não, era o suco que fazia, que levava.

O atraente menu apresentado por nossa já conhecida dona Marta indica que a festa beneficia a todos: homens e mulheres; crianças, jovens, adultos; senhores e senhoras. Quem não gosta de um quitute? A cozinha da festa (e para a festa) comporta vários sentidos: por um lado, ela permite trocar receitas, o que representa compartilhar experiências; por outro, ela produz coisas gostosas a oferecer nos camarotes em dia de cavalhada, o que é simultaneamente um prazer e uma dádiva; é razão de sorrisos, troca, agrado, pequenos instantes que talvez sintetizem o toque feminino na festa.

Por fim, é preciso destacar uma frase de dona Marta: para festejar, é preciso trabalhar “pra morrer”. Isso é senso comum na cidade, em particular no que diz respeito à festa do Divino, e vale para todos. No circuito de produção das cavalhadas, as mulheres trabalham nos bastidores para festejar na arena; os homens festejam nos bastidores, para “trabalhar” na arena.

Capítulo 3. Cavaleiros na arena: a festa do povo

3.1 Dias de cavahada: mouros e cristãos em cena

A preparação dos personagens: cavalos e cavaleiros

Toda a cidade é avisada, matinais oito horas, pelos tiros de roqueira, queima de fogos e repicar dos sinos da Matriz: o cortejo imperial está em andamento, chegou o esperado domingo de Pentecostes. Desde cedo, pessoas tratam dos últimos retoques na arena das cavahadas e por lá já circulam alguns dos comerciantes que trabalharão nas barraquinhas ao longo da festa. Em poucas horas os mascarados começarão a encher as ruas de cores e de sons, com o chacoalhar dos guizos, com o barulho metálico das ferraduras e das latas (que alguns arrastam a galope amarradas na crina do cavalo), com vozes agudas, gritos e risos. Amanhece assim “o grande dia” da festa, ou, “o dia da abertura das cavahadas”, como no senso comum costuma-se fazer referência à data.

A manhã de domingo também se inicia cedo na casa dos cavaleiros. A preparação do cavalo, que irá entrar em cena no início da tarde, é demorada e comporta uma série de cuidados, indispensáveis para o bom desempenho do animal na arena. O primeiro passo consiste em alimentá-lo, pois a ração é um pouco indigesta e é preciso que tenha tempo de absorver os nutrientes. Depois, é chegada a hora do banho, obrigatória sempre antes e depois da encenação, para “tirar suor, sujeira e poeira”. Só estando limpo e enxugado, o cavalo pode passar à sessão *enfeites e vestuário*.

Em média, duas horas são necessárias para vestir o cavalo. A primeira peça que nele se ajusta é a cachaceira, confeccionada em veludo, bordada e enfeitada com guirlandas e babados. A cachaceira contém fitas na parte de baixo que permitem prendê-la na crina, sob o pescoço do cavalo. É o procedimento mais demorado, visto que é preciso fazer “coques” em toda a extensão da crina e amarrá-los com cordões (nos quais antes se passa cera de abelha), para, então, prender-se as fitas da cachaceira. A sequência dos preparativos é mais rápida: ajeita-se a sela, os arreios e a máscara; a retranca e a rabeira; o peitoral e as tornozelas.

A máscara é de metal, feita pelos mesmos artesãos que produzem a armadura dos cavaleiros (o Dudu ou o Delei). Os arreios são compostos por rédea, freio e cabeçada que se enfeita com penas, cuja cor depende da hoste do cavaleiro. Todo cavalo porta três peças de veludo bordadas: uma que encobre a sela; outra, na parte da frente do

corpo; a terceira na parte traseira, sendo essa a chamada retranca. É sob ela que se afixa a rabeira, uma espécie de flor quadrangular na qual pendem fitas. O peitoral é uma das últimas peças a serem ajustadas no cavalo, junto às tornozelas, geralmente duas e dispostas nas patas dianteiras. Por fim, os cascos dos animais são pintados com um spray que sai com a lavagem, sendo utilizada a cor dourada para os cavalos mouros, prateada para os cristãos.

Todos os cavalos portam as mesmas peças⁶³, havendo somente duas variações: a rédea e o peitoral dos cavalos montados pelos reis e embaixadores são enfeitados com peças de metal, enquanto que a rédea dos soldados é unicamente de corda, e, o peitoral, enfeitado com flores de papel, uma importante marca da cultura local⁶⁴. O peso da indumentária completa do cavalo é estimado em quarenta, cinquenta quilos. Adicionando o cavaleiro, suas vestes e suas armas, chega-se ao peso total comportado pelos cavalos na arena, que deve variar entre cento e trinta ou cento e cinquenta quilos.

O sobrepeso, o calor e os barulhos diversos, não raro estridentes, são alguns dos fatores que se conjugam causando cansaço e nervosismo nos animais. Daí a importância do tratamento cuidadoso, que faz deles o centro das atenções nas horas que antecedem a entrada em campo. Para evitar qualquer imprevisto, o cavalo deve estar bem alimentado, hidratado e precisa ter realizado todas as suas necessidades fisiológicas; caso contrário, ele corre o risco de “passar mal”. Alguns cavalos recebem, inclusive, uma dose de anti-estresse, sobretudo os novatos, o que não os impede de suar a pingagotas. O cavaleiro Paulo Geovane de Oliveira falou dessas preocupações:

ele não fazia xixi, não urinava (...) já tinha amarrado a cachaceira, porque na hora que amarra aquela cachaceira na crina do cavalo, ele não come mais, é o trem mais interessante do mundo. Se você soltar o cavalo com aquela crina amarrada, ele não pasta e ele não, acho que nem água ele bebe. Aí eu peguei falei “não, solta ele aí no quintal com a cachaceira, fica vigiando se ele... soltamos ele, ficamos esperando um tempo, que ele

⁶³ Não significa que as peças sejam idênticas umas às outras: cada bordado é único, o que também vale para as roupas dos cavaleiros. As cores, porém, são sempre as mesmas, bem como os cortes de cada peça.

⁶⁴ As flores artesanais enfeitam os mascarados, os cavalos das cavalcadas e até mesmo as bandeiras em dia de festa. Elas são confeccionadas em grande quantidade na cidade e costumam ser vendidas por dez reais a dúzia, como contou Vanda, a irmã de um dos cavaleiros. A matéria-prima consistia em: arame, papel crepom, cordão, tesoura e cola (podendo-se também usar purpurina, mas não era o caso). Cada pétala é previamente recortada e *rolada* por meio de uma caneta, para ficar côncava (e redobrada na ponta), de modo a dar volume à flor; a pétala é então amarrada com o cordão na base do arame; por fim, ela é colada na extremidade à que já fora afixada antes, e assim sucessivamente, girando o arame para preencher todo seu entorno. Acabada a flor, dobra-se a ponta do arame deixando-a com uma forma de gancho e o objeto é dependurado em algum fio, para a cola secar.

veio a urinar, sabe? E aí tirou aquele peso que tava ni'mim, que eu ia pro campo com medo, tinha até comprado uns medicamentos pra levar (...) porque ele fica nervoso e aí dá cólica de rins, aí ele cai com você lá dentro do campo (...) a cólica dá muita dor né, que trava a urina, a bexiga cheia, e aí ele vai travando, é um animal, é igual nós mesmo.

A humanização dos cavalos por via da comparação entre eles e “nós mesmos” é comum no circuito dos cavaleiros. Como para todo ser humano, o bem estar é primordial também para o cavalo em dia de cavalhada: ele tem que estar se sentindo bem para poder entrar na arena, porque de outro modo “não tem jeito”. O desempenho do cavaleiro está intrinsecamente associado ao do cavalo e costuma-se dizer que o animal representa cinquenta, até setenta por cento da atuação na arena. Conforme o depoimento de José Maurício Tries Júnior, cavaleiro mouro há três anos:

Eu acho que o cavalo na cavalhada é 70% (...) Se você tá num cavalo que destaca, que é um cavalo que é acomodado (porque) ele tem que ter várias características também: ele tem que ser um cavalo bonito, que corre bonito, um cavalo aconchegante pro cavaleiro, tranqüilo pr'ocê correr, porque se o cavalo for bom, automaticamente você vai estar bem encima dele; se você tá num cavalo que você tá preocupado com ele, ele tá dando trabalho pr'ocê, você vai fazer uma carreira feia. Então até a postura dum cavaleiro na cavalhada (depende do cavalo), pra você falar 'não, esse aí tá bonito'.

Vale observar que há, aqui, uma continuidade entre o cavalo e o cavaleiro: se o cavalo é “bonito” diz-se por derivação que o cavaleiro é bonito; se o cavalo tem um bom desempenho, o cavaleiro apresenta uma atuação satisfatória. Nesse sentido, o animal e o homem se confundem em um único ser, que se traduz de diferentes modos no *ser cavaleiro*⁶⁵. Em dia de cavalhada, isso se expressa visualmente pelo fato de os tecidos, as cores e os bordados da indumentária do cavalo e do homem serem os mesmos; também as penas que estão fincadas no chapéu são idênticas às que estão na cabeçada. Assim, é possível dizer que cada cavaleiro compõe na arena um conjunto

⁶⁵ Essa fusão está na base dos atributos associados àquele que é cavaleiro: é um homem que sabe montar e dominar o animal sob o qual assenta, ao ponto de fazer, do outro, uma parte de si próprio. A virilidade é, portanto, a principal marca do cavaleiro. Os atributos são dúbios e, na cultura local, a associação entre homem e cavalo se faz presente na própria esfera das relações interpessoais. Isso pode ser ilustrado por uma anedota verídica em que o homem é um cavaleiro, o menino é seu filho: o menino, vendo seu pai arrumar um cavalo, pergunta - “Pai, você já teve égua”? O adulto lhe responde - “Eu tenho, uma égua e um potrilho, você e sua mãe”. É evidente que há, no triângulo composto, três elementos: o homem, o menino e a mulher; o cavalo, o potro e a égua. A correlação reflete a transposição do ser humano no ser animal, uma característica da cultura local cuja observância é imprescindível para a compreensão do que, na cidade, representa *ser cavaleiro* (por analogia, também o que é ser homem e, o seu oposto, ser mulher).

cavalo-homem, uma unidade estética em que se destacam o rosto de um e as pernas do outro.

Para o homem ter “postura” e fazer uma boa cavalhada, um bom cavalo faz toda diferença; significa, para os cavaleiros, que o cavalo deve simultaneamente correr bem e ser bonito. Essa concepção hoje se reflete em toda “tropa”, composta somente por cavalos da raça manga larga paulista⁶⁶. São cavalos vistosos e de grande porte, com tendência para o galope. Eles se movem levantando a pata do chão e a devolvendo com um golpe firme, o que torna o passo imponente para quem observa, abrupto para quem monta.

Entre os cavaleiros, costuma-se dizer que os manga larga “soltam a mão” com garbo, o que produz um andar que “realça na cavalhada”; uma passada ritmada que acompanha o toque da banda na arena. Além disso, todo cavaleiro é unânime ao afirmar que os manga larga são cavalos inteligentes, que aprendem a correr cavalhada. Em dia da encenação, basta os animais ouvirem a música indicativa da entrada que já começam a ficar alvoroçados, a “sapatear”, a querer enfileirar para entrar em campo. Eles também aprendem as carreiras, dizem os cavaleiros, de modo que, se por ventura alguém cair em campo, o cavalo seguirá sozinho o movimento e irá “encastelar” junto aos demais.

Em síntese, os cavalos manga larga são hoje considerados ideais para as cavalcadas da cidade. Como ainda informou o cavaleiro Júnior: “tem cavalo que parece que nasce pra correr uma cavalhada, parece que lá dentro ele transforma, o povo que assiste vê a carreira dele (...) ele corre empolgado, então acho que chama a atenção”. De fato, os cavalos se destacam na arena, mas isso tem um preço: conforme os cavaleiros, o investimento em um cavalo “médio” será de aproximadamente cinco mil reais; já um “bom” cavalo manga larga, um “top de linha”, custa entre dez e quinze mil reais.

Manter um cavalo de raça também envolve importantes gastos mensais. Durante o ano, os manga larga costumam permanecer em fazendas, sendo trazidos para a cidade somente na época da festa. Cavalos de fino trato, freqüentemente são poupados da lida cotidiana da fazenda, de modo que a atividade de maior esforço físico para vários deles é a própria cavalhada. Por isso e também porque não são “cavalos comuns”, os manga larga precisam de uma alimentação balanceada, além de cuidados especiais nos casos em que passam muito tempo “embaiados”. O valor mensal destinado a cada um desses

⁶⁶ Costuma-se dizer “paulista” para delimitar as diferenças existentes entre esse e outro tipo de cavalo da raça manga larga, o marchador ou mineiro. O último apresenta um andar constante com passadas alongadas; ele marcha e pouco galopa, o que proporciona uma montaria “macia”, ideal para cavalcadas.

cavalos oscila na média de um salário mínimo (cerca de quinhentos reais), investido entre medicamentos, ração e capim.

O custeio de um cavalo de raça se reflete no fato de vários cavaleiros terem um só manga larga. Todos, porém, costumam participar da cavalhada com dois cavalos, utilizados alternadamente para evitar o desgaste: um no primeiro e no último dia; o outro no segundo. Para reduzir as despesas anuais que gravitam em torno da festa, o segundo cavalo costuma ser emprestado por algum amigo, um parente, ou então por outro cavaleiro. Hoje, esses empréstimos inclusive ultrapassam os limites do município e se estendem numa escala regional:

porque hoje, a cidade nossa aqui (...) tem três cavalcadas próximas (uma) da outra - três não, quatro, mas uma já não dá certo com a nossa aqui porque é no mesmo dia. Agora, a cavalcada de São Francisco e a cavalcada de Corumbá, a gente tem muita amizade com os cavaleiro dessas cidades, então sempre a gente faz a troca de cavalo. (Por)que sempre você precisa de dois cavalos, aí sempre você vai em Corumbá, busca um cavalo, trás pra festa nossa de Pirenópolis, e quando dá em setembro, que é a festa deles, a gente pega o da gente e leva pra eles. Então você faz esse intercâmbio também, eles tão usando muito isso.

Enquanto Júnior fala, o Bueta escuta e confirma movimentando afirmativamente a cabeça. Ele, Eudes Amorim Tavares Júnior, complementa: “um cavalo é muito caro (...) a gente sempre pega cavalo emprestado dos amigos e a gente empresta (...) que eles precisam dos cavalo também, e nós precisa dos deles”. Os demais cavaleiros foram igualmente unânimes ao confirmar a amizade e solidariedade que os vincula a outros grupos de cavaleiros, em especial aos de Corumbá e de São Francisco de Goiás, cidades geográfica e culturalmente próximas de Pirenópolis.

O auxílio mútuo a nível regional permite notificar a presença de um circuito de cavaleiros de cavalcadas em Goiás. Ele constitui um quadrilátero e tem como quarto pólo a cidade de Jaraguá, embora o diálogo e as trocas entre os cavaleiros de Pirenópolis pareçam ser mais intensos com os grupos das primeiras cidades mencionadas. Realmente, ao longo do processo de preparação das cavalcadas encontrei cavaleiros de Corumbá (p.60); durante a encenação, um conjunto de cavaleiros de São Francisco (todos reconhecíveis pelo uso do chapéu, da bota e do lenço) assistia a apresentação dos amigos pirenopolinos no camarote do Júnior e do Revalino⁶⁷.

⁶⁷ O Júnior (José Maurício Tries Júnior) e o Revalino (Revalino Rodrigues Júnior) são cavaleiros mouros

O intercâmbio entre os cavaleiros, como todo tipo de troca, é ambivalente: envolve reciprocidade e algum tipo de rivalidade (Mauss, 2003). Nas falas nativas, porém, somente o primeiro dos elementos é geralmente destacado, sendo o auxílio mútuo apresentado como uma decorrência imediata e gratuita dos laços de amizade; a rivalidade é velada e não costuma ser aceita publicamente. Não impede que haja comparação e, em conseqüência, uma competição latente entre os cavaleiros: a nível individual, a competitividade se manifesta pelo fato de cada cavaleiro querer ter “o melhor cavalo”; a nível coletivo, cada grupo deseja realizar “a cavalhada mais bonita”.

A negação da competitividade é uma importante marca do circuito das cavalhadas. Em Pirenópolis, os cavaleiros costumavam comparar a prática local com as demais em formulações carregadas de duplo sentido. Primeiro, as falas evidentemente destacavam a cavalhada pirenopolina, que era considerada “mais” (bonita, original, antiga, etc.). Imediatamente depois, as falas eram revisitadas com ponderações relativistas, do tipo: “não significa que as dos outros não sejam igualmente” (bonitas, originais), “elas são diferentes”. Feita a reticência, os cavaleiros se sentiam livres para retomar a primeira fala, e a conversa costumava se encerrar com a conclusão óbvia, não raro somente subentendida através de um riso ou de uma graça: “mas a nossa é mais”.

O par reciprocidade – rivalidade se faz presente no âmago do grupo dos próprios cavaleiros pirenopolinos, operando também aí de forma ambígua. A interação entre os vinte e quatro gera inevitáveis embates de opiniões, discordâncias e tensões diversas: “relacionar-se é também confrontar-se”, já sintetizou Maria Laura Cavalcanti, ao analisar o contexto ritual dos desfiles das escolas de samba no carnaval carioca (2006, p. 31). No período de produção da cavalhada, toda forma de conflito costuma ser invertida através do riso e das relações jocosas; assim ressignificadas, as possíveis contendas são minimizadas. Nos dias de encenação, há uma tentativa de supressão do conflito, e a reciprocidade incondicional é posta como uma obrigação para todos os cavaleiros.

Nós aqui somos assim: agora é hora, é. Se acontecer qualquer coisa, eu sei quem tem cavalo, quem não tem, que nós é um grupo (...) acontece qualquer coisa, você pega, liga pro companheiro; todo mundo apavorado, todo mundo nervoso, mas tá todo mundo pra ajudar, todo mundo “calma, tem que resolver”, e naquele horário nós tem que estar no campo, todo mundo alegre, satisfeito (Paulo Geovane de Oliveira, cavaleiro mouro).

que correm em par nas carreiras de dupla. Eles também são concunhados e, na arena, vizinhos de vaga. Portanto, compartilham as vagas e constroem um só camarote, ocupado pelas famílias e amigos de ambos.

O objetivo é um só: fazer uma boa cavallhada. Isso implica o auxílio mútuo e a ação coesa do grupo, logo, implica que o interesse coletivo se sobreponha às vontades individuais. Para assegurar a ordenação, a hierarquia se recrudescer nos dias de cavallhada, como assegura o senso comum entre os cavaleiros: em dia de encenação, os reis falam, todos obedecem e não se discute. O reforço da hierarquia se manifesta de diversas maneiras; uma delas, já vimos, é a distinção visual, que opera por via de diferenciações na indumentária e nos adornos dos reis e embaixadores (bem como dos seus cavalos), rompendo com a uniformidade dos dias de ensaio.

Toda decisão e as resoluções de problemas diversos, como substituições ou imprevistos, passam pela hierarquia do grupo nos dias de encenação. Aquilo que os reis deliberam deve ser acatado⁶⁸, o que não inviabiliza ao soldado dar sugestões, nos casos em que algum problema precise ser solucionado com urgência. Foi o que ocorreu no domingo, quando um cavaleiro cristão feriu gravemente a mão devido à explosão acidental da sua garrucha, no momento em que a enchia de pólvora. Ele foi hospitalizado e indicou-se para substituto Ricardo Pires, antigo integrante do grupo e primo do cavaleiro mouro Josimar. Os reis concordaram e, naquele dia, Ricardo aceitou participar⁶⁹: o cavalo no qual se apresentou foi emprestado pelo primo Josa; as roupas que usou foram angariadas no grupo dos cavaleiros.

A substituição improvisada mobilizou todo grupo naquela manhã, especialmente aqueles que tinham vínculos pessoais mais fortes com o cavaleiro machucado. Acompanhei o processo à distância, observando a movimentação a partir da casa do Rosecler, cuja preparação na manhã do dia da abertura havia combinado de registrar. O acidente grave do amigo e sua substituição visivelmente preocupavam Rosecler. Ademais, ele se preparava para a primeira entrada em campo como embaixador dos mouros, encargo que lhe atribuíra maior visibilidade e responsabilidades na arena (bem como fora dela). Ao longo da manhã, em diferentes reprises ele partiu de carro.

A mobilidade dos cavaleiros nas manhãs de cavallhada impressiona, especialmente no primeiro dia, quando efetivamente se vê “o que está faltando”. Imprevistos envolvendo cavalos, armas, horários, vestes, adornos, tudo precisa ser resolvido. No horário pré-estabelecido (às quatorze horas no primeiro e no último dia,

⁶⁸ É importante salientar que a ação coesa do grupo é momentânea e não impede debates posteriores acerca dos imprevistos e do modo de resolvê-los.

⁶⁹ Por razões pessoais, sendo uma delas o fato de ter se convertido ao pentecostalismo, ele correu somente no primeiro dia. Nos outros dois, a vaga foi ocupada por um senhor de nome Sebastião Pires de Sá, conhecido como Bastião Mendanha, também antigo cavaleiro.

às treze no segundo), os cavaleiros devem ingressar na arena, sem falta e “satisfeitos”. Se preciso for, até por volta do meio-dia eles circulam pela cidade, velozes em suas motos ou carros, para auxiliar um companheiro em alguma necessidade ou para resolver pendências pessoais.

O vaivém dos cavaleiros é possível porque, salvo algumas exceções, todos são ajudados ou até substituídos no preparo dos cavalos. A pessoa que se ocupa de “arrumar o cavalo” costuma ser a mesma todos os anos, geralmente alguém que compõe o círculo de relações pessoais do cavaleiro (um amigo ou parente) ou o próprio *lanceiro*. Esse último acompanhará o seu respectivo cavaleiro na arena ao longo de toda tarde, onde será encarregado de segurar a lança e de carregar os cartuchos da garrucha. Também o lanceiro pode ser uma pessoa relacionada ao cavaleiro, ou então costuma ser um peão de fazenda; o que o diferencia de outro ajudante é o fato de receber retorno financeiro pelo auxílio prestado, cerca de cinquenta reais pela jornada de trabalho.

Todos os cavaleiros que acompanhei nos últimos preparativos foram auxiliados por terceiros na hora de preparar o cavalo. No caso de Rosecler, quem o ajudava era o lanceiro Carlos, embora também um amigo do cavaleiro estivesse presente desde cedo e ainda outro homem. Às dez horas, o cavalo Xonado já estava limpo e com a cachaceira amarrada. Às onze horas, no momento de vestir a retranca, um problema: faltava um pedaço de tecido e a peça não cobria toda a traseira do cavalo. Por sorte a costureira era a própria esposa do cavaleiro, que foi chamada às pressas.

Acordada desde as cinco e meia da manhã, Simoneide já havia iniciado seu dia com a agulha em mãos, terminando de costurar o boá na capa do marido; ela então limpou a casa e, quando foi chamada, se dedicava aos cuidados da cozinha, preparando simultaneamente o almoço e os quitutes que iriam ao camarote. A presença de uma irmã, que mora em fazenda mas viera ajudar, tranqüilizou-a no momento de deixar a cozinha: o almoço não seria prejudicado. No entanto, a improvisação e a correria decorrente lhe causavam visível tensão; por alguns momentos, um clima de agitação tomou conta do ambiente.

“*Bem* eu vou grampear! Tá com pressa? Eu vou grampear!”. “Pressa não”, respondeu Rosecler, “até as 14:00 horas nós tem, pressa não. Não é para grampear, é para costurar”. Debruçada sobre a moto que lhe servia de suporte, Simoneide trabalhava com linha de anzol sobre o veludo. Como a peça era revestida por plástico na parte de baixo, e também por causa da longa extensão de velcro, a costura era dura e a agulha

passava com dificuldade. Isso justificava a necessária ajuda da mãe do cavaleiro, que se juntou à nora numa costura emergencial a quatro mãos. Apesar das circunstâncias, o bom humor não perdeu espaço: “só cuidado para não costurar o pano na moto, senão vou ter é que sair de moto”, disse o cavaleiro, para descontrair o ambiente e a si mesmo.



A presença e o apoio da família e de amigos é uma constante entre os cavaleiros nas manhãs de preparação. Certamente o auxílio é necessário para casos de imprevistos, mas é também claro que ele comporta outros significados. Alguns cavaleiros não gostavam que terceiros mexessem nos seus cavalos e faziam questão de se encarregar de todos os preparativos; a maioria, no entanto, alegava “não fazer nada” nas manhãs de encenação além de lavar o cavalo e montar quando tudo estivesse aprontado. Esse era o caso do Júnior, conforme relatou: “a festa nossa, nos dias da cavalhada, é antes; lá a gente vai fazer a festa pro povo, você vai apresentar o teatro, agora, antes é acender churrasqueira e beber gole”.

Nessa perspectiva, o auxílio se traduz em “mordomia” e integra a concepção nativa bipartida da festa: todos os momentos que antecedem a entrada na arena são ainda destinados ao cavaleiro festar, o que equivale a ‘não trabalhar’. Simultaneamente, essa substituição dos cavaleiros por amigos ou parentes na hora de preparar a entrada em campo representa uma forma de compartilhar o próprio ato de fazer cavalhada, tornando-o familiar.

Envolve minha mãe (...) minhas roupas, meus trem, tudo minha mãe quem arruma, tem que trocar alguma coisa, tem que costurar, tem que arrumar isso, tudo é ela quem arruma. E meu pai gosta demais da festa, então a festa não é só ali (no campo) (...) tem a festa do camarote, tem a festa da rua: você vai sair pra rua. Tudo envolve, então, meus irmão, todo mundo gosta, a minha filha gosta demais, esse ano até cavalo pra mim no último dia foi ela quem escolheu, então isso aí, se você não tiver o apoio da família é difícil. Se você for sozinho, aquilo ali é difícil, não é fácil não. Eu, se não fosse meu povo ajudar, eu acho que eu não corria mais não, negócio que meu pai gosta, minha mãe gosta, porque assim você acaba envolvendo. A cidade pára, o povo envolve mesmo, então você acaba indo. (José Maurício Tries Júnior)

Todos os cavaleiros foram unânimes ao afirmar que, sem o apoio das esposas e das famílias, participar da cavalhada não só se tornaria penoso, mas a brincadeira esvaeceria de sentido. Significa que o *ser cavaleiro* presume um contexto relacional, fundamentalmente familiar. Nesse sentido, a cavalhada da cidade pode ser ela própria pensada como uma prática familiar: cada cavaleiro representa uma família que entra em cena, e, em boa medida, é para seus respectivos parentes que cada um encena.

A presença de amigos e de familiares costuma aumentar com o adiantar da hora, à medida que a finalização dos preparativos e a partida se aproximam. Era possível

observar nos acompanhantes de última hora a curiosidade e o prazer em poder ver, antes de qualquer pessoa, como ficaram o cavalo e o cavaleiro. Presencie parentes que chegavam com máquinas fotográficas no horário do almoço: eles traziam consigo os *pequenos* da família, para registrar com imagem o neto ou o sobrinho junto ao cavaleiro, quando não posavam eles mesmos, adultos, orgulhosos e sorridentes.

Assim, o horário do almoço costuma ser conturbado para os cavaleiros. A refeição pode vir antes ou depois do banho e do momento de vestir a roupa de mouro ou de cristão. Trata-se de processo minucioso pois alguns detalhes precisam ser observados, como alfinetes afixados em lugares precisos. É por isso que todo cavaleiro conta com o apoio feminino para arrumar a vestimenta; eram invariavelmente as esposas que vestiam seus maridos, ou as mães a seus filhos. Em alguns casos, a bordadeira Angélica era chamada para auxiliar e assegurar que não haveria problema com a indumentária em campo.

Antes do cavaleiro, o cavalo costuma estar pronto, geralmente por volta do meio-dia. Nos casos que presenciei, uma vez terminada a preparação o cavalo era levado para a frente da casa e amarrado em alguma árvore, tornando-se o indicativo do lar de um cavaleiro. Os cavalos ficavam assim à espera, fitando a rua passivamente, enquanto os homens terminavam seus preparativos pessoais. Alguns dos cavaleiros tinham o hábito de se deter frente ao altar da sala, onde realizavam uma prece ou oração pelo sucesso do dia, antes de atravessar a soleira da casa e partir.

O trajeto que leva à arena é demorado e precisa ser calculado, pois os cavaleiros devem chegar juntos ao campo, em fila indiana e respeitando a hierarquia das hostes. Embora conste no panfleto de programação da festa que a encenação tem início todos os dias às treze horas, há uma abertura que antecede a entrada dos cavaleiros no primeiro e no último dia, de modo que a chegada deles em campo é prevista para as quatorze horas. Portanto, os soldados devem se apresentar na casa do respectivo embaixador às treze e trinta, no domingo e na terça-feira; ao meio-dia e meia, na segunda-feira. Reunidos, os soldados e o embaixador de cada hoste partem enfileirados à casa do rei, para “buscá-lo”; quando completo, cada grupo desfila da residência do rei até a arena.

Dinâmica da cavalhada: estrutura e seqüência ritual

Nos dias de cavalhada, o movimento na arena se intensifica a partir de uma hora da tarde. No primeiro dia, é comum algumas pessoas ainda pela manhã irem à arena para completar os últimos retoques nos camarotes. Nos outros dias, ela somente recebe a visita madrugadora dos funcionários da prefeitura, responsáveis pela limpeza e por ajustes no campo⁷⁰. Já às oito horas o serviço geralmente está encerrado e a arena costuma permanecer vazia ao longo de toda manhã, contando apenas com a presença de alguns dos comerciantes que trabalharão à tarde. A platéia propriamente dita costuma chegar aos poucos, a partir do meio-dia.

No início da tarde, afora os espectadores, dois grupos de personagens farão sua entrada em cena: os cavaleiros e os mascarados. Embora cada grupo ocupe lugares pré-estabelecidos na arena⁷¹, todos compartilham uma mesma dinâmica, que parece unificar a vivência coletiva da festa. A cavalhada é, ao longo das três tardes, feita de movimentos e de pausas, o que proporciona uma constante suspensão na audiência. Com a atuação intermitente dos cavaleiros, a platéia circula pela estrutura de concreto, compondo uma festa paralela à cena. Esse tempo pendular, que oscila entre ação e repouso, é um dos elementos estruturantes da cavalhada, marca de que a socialização por parte dos espectadores sempre foi uma resultante imediata da prática cultural.

A encenação da cavalhada corresponde a uma seqüência ritual prescrita: ao longo dos três dias, os cavaleiros realizarão um total de vinte e seis carreiras, nove delas encenadas no primeiro dia, onze no segundo, as seis restantes no terceiro dia. Cada movimento tem um nome e geralmente representa uma coreografia específica, a ser executada com uma das três armas empregadas em campo: a lança, a espada, a pistola (ou garrucha). Por vezes uma mesma coreografia é repetida variando somente a arma, mas mesmo nesses casos a carreira muda de nome. Os movimentos realizados em

⁷⁰ Todas as manhãs, uma equipe de aproximadamente dez pessoas se dedicava aos cuidados do campo. Eram homens e mulheres que iniciavam a labuta na madrugada, por volta das cinco horas da manhã. O trabalho costumava se estender até as oito horas e coletava-se até trinta sacos de lixo, levados embora em caçamba de caminhão. No último dia, a equipe é também responsável por dispor no campo os troncos de bananeira em que serão afixadas máscaras, para as provas de destreza dos cavaleiros.

⁷¹ Enquanto os cavaleiros mouros e cristãos ocupam exclusivamente o espaço de dentro do campo, a platéia só pode ficar fora dele. Ao longo dos três dias de encenação, o trânsito nos dois principais espaços da arena é somente permitido aos mascarados, personagens que, ao se fazerem presentes na estrutura de concreto como no gramado, são capazes de interconectar ambos os espaços. O isolamento do centro da cena é assim atenuado, embora seu acesso permaneça sendo recluso e limitado: os dois portões de acesso ao campo são fechados e monitorados por seguranças; a princípio, além dos personagens centrais, só é permitida a entrada em campo de pessoas previamente credenciadas, ou seja, daqueles que portam crachá obtido junto à secretaria de comunicação.

campo podem ser coletivos ou individuais: a maioria das carreiras são executadas em grupo, com exceção das provas de destreza executadas no terceiro dia.

As carreiras coletivas (“de fila”) se iniciam pelo movimento do rei, que é seguido por todos os demais cavaleiros, enfileirados conforme a hierarquia do grupo. Invariavelmente, os reis partem do castelo girando para a direita, de modo que as duas hostes se cruzam no meio do campo quando realizam o movimento simultaneamente. O centro do campo é o limite de cada “território” e é sempre aí que os cavaleiros giram para voltar ao castelo (na arena, a torre), onde geralmente param após cada movimento. Ao longo das pausas, os cavaleiros se preservam em uma fila horizontal: o rei é o primeiro cavaleiro à direita do castelo, o cerra-fila, o primeiro à esquerda.

Quando estão parados em frente ao castelo, diz-se que os cavaleiros estão “encastelados”, sendo utilizadas, na fala nativa, variadas flexões do verbo “encastelar”. Outras expressões também compõem o léxico cavalheiresco, a saber: a lateral do campo é chamada “flanco”; o entrecruzamento de cavaleiros das cores opostas é o “tope”, mas, de acordo com o contexto, “dar o tope” também pode significar *virar*; cavaleiros do mesmo naipe que correm em dupla estão “emparelhados”. Também alguns movimentos pré-definidos têm nome próprio: na cavahada se faz o “O”, o “S”, a “flor”; eles constituem a maioria das carreiras (todas as “de fila”) e, geralmente, é realizando ao menos um deles que os cavaleiros se movem.

O movimento inicial e básico consiste em fazer o “O”. Significa realizar uma volta tendo por limite o centro do campo, e, como ponto de partida e de chegada, o castelo. Quando as duas hostes realizam o movimento simultaneamente, o observador em altura vê a confluência de dois círculos “OO”, que, conforme consta, se assemelha à imagem de uma flor. Fazer o “S”, enfim, implica realizar duas guinadas no movimento: uma no centro do campo, limite do “território”, outra no meio do “território” (que corresponde a um quarto do campo completo). Para o espectador, o efeito estético ao assistir a cavahada é uma sobreposição de círculos: todas as carreiras se assemelham pela *circularidade*⁷².

⁷² Vale lembrar que a cavahada é encenada em um campo de futebol, ou seja, em um espaço retangular. A arena acompanha esse mesmo formato, embora o concreto armado tenha sido edificado em forma quadrangular. Assim, é possível constatar a presença de quatro formas geométricas em campo: a disposição dos cavaleiros é linear; o movimento deles, circular; o campo é retangular; a arena é quadrada. De algum modo, o concreto armado parece cercear o movimento dos cavaleiros, obrigando-os a girar. A *circularidade*, porém, carrega sentidos bastante mais complexos: ela está intimamente relacionada com a lógica da festa na cidade; com as noções de tempo cíclico e de tradição.

A seqüência ritual da cavalcada e o universo simbólico que aciona serão desenvolvidos ao longo dos próximos itens. Em síntese, é possível dizer que a encenação se inicia com a morte da “onça”, um espião mouro em terras cristãs. Logo em seguida realizam-se as “embaixadas”, nas quais cada hoste propõe a conversão religiosa do oposto, por via da oratória. Não obtendo consenso, os reis declaram a guerra, sob alegação de que a fé do vitorioso deverá ser reconhecida como verdadeira e aceita pelos perdedores. O conjunto de movimentos que sucede a fala das embaixadas costuma ser qualificado como “de guerra”: são as dezessete carreiras que antecedem a prisão e o batismo dos cavaleiros mouros (anexo 2).

As carreiras de guerra se estendem ao longo do primeiro e do segundo dia de encenação. Elas se encerram ao fim do segundo dia, com a vitória dos cristãos e a conseqüente conversão dos cavaleiros mouros, em campo “batizados”. Por diversas razões, o simulacro do batismo cristão então posto em cena representa o momento da *performance* dos cavaleiros mais carregado de simbolismos. Por um lado, essa é a única ocasião em que os cavaleiros apeiam em campo, dispendo-se os mouros de joelhos, à frente dos cristãos. Por outro lado, é o próprio padre ou algum representante da igreja local que entra em cena para realizar o batismo, de hábito trazendo consigo algum objeto litúrgico. Excepcionalmente, também no campo entram espectadores, que se dispõem em fila e aguardam para cumprimentar os cavaleiros.

O caráter religioso da cavalcada se destaca, no momento do batismo, com a evocação do Divino Espírito Santo. O santo volta a entrar em cena na última carreira do segundo dia, de nome “ouvidor”. Nesse momento, em círculo no centro do campo, os cavaleiros dão tiros de festim para o alto, enquanto pronunciam “vivas” ao Divino. Agora atuando “engrazados”, ou seja, intercalados em pares de opostos (azul e vermelho), os cavaleiros deixam o campo no horário do entardecer, passando todos pelo castelo cristão, para só retornarem no próximo dia, também juntos e pelo mesmo portal.

No terceiro e último dia realizam-se as carreiras habitualmente chamadas de “confraternização”. Dado que todos são agora cristãos, essas carreiras são consideradas pelo senso comum como comemorativas da amizade entre os cavaleiros, alcançada por via da conversão e do compartilhamento da fé. A tarde se inicia com a carreira “florão”, em que cada cavaleiro troca, com seu par da cor oposta, uma flor de papel. Segue uma coreografia coletiva em que se empregam as armas, “4 fios de lança”. As carreiras de destreza são as próximas duas: “tira cabeça” e a tirada da “argolinha”. Essas provas de

habilidade antecedem a despedida; elas são competitivas e evidenciam a presença do elemento “jogo” no ritual das cavalcadas.

O rito tece diferentes planos de significação, que se sobrepõem ao longo dos três dias de encenação, constituindo um complexo e polifônico sistema comunicativo. No universo simbólico posto em cena, é sobressalente a encenação da luta entre mouros e cristãos e suas possíveis vias de interpretação. Como veremos, no discurso oficial apresentado na cidade sobre o mote da encenação, costuma-se destacar a vertente histórica, que remete o embate a batalhas européias medievais. A versão dominante, livresca e estudada, é aceita como legítima e verdadeira na cidade. Isso se reflete no hábito bastante comum de se apontar um interlocutor qualificado para tratar do assunto, sob alegação de não se ter conhecimento ou entendimento para falar daquilo que é encenado numa cavalcada.

Na arena de Pirenópolis, sem dúvida brinca-se por três dias de ser cavaleiro medieval. No entanto, quando se produz e encena uma cavalcada, *brinca-se* também de ser várias outras coisas, que provavelmente carregam mais sentidos do que um distante e fragmentado medievalismo. A prática cultural enreda inúmeras possibilidades interpretativas: a seguir enfocaremos somente algumas delas, tendo em vista a interação entre os atores, a apropriação social do espaço, implicações sociais da encenação. Para tanto é preciso ingressar na arena e acompanhar a encenação desde o início; é também preciso olhar para quem passa, seguir o fluxo, circular; por vezes, só cerrar as pálpebras e se entregar aos sons e odores que acompanham a cena.

À espera dos cavaleiros: entrada dos personagens em cena

No domingo de abertura, dia 11 de maio de 2008, os primeiros sons vindos do cavalcódromo se fazem ouvir pelas redondezas já por volta de meio-dia e meia. A essa hora, somente algumas famílias nos seus camarotes e poucas pessoas na grande arquibancada perfazem o público presente. O locutor Natureza testa o som e sua voz grave reboia em toda a estrutura semi-vazia, se sobrepondo às músicas da dupla Mozart & Mozair, as mais tocadas nas caixas de som da arena. Gradativamente, o espaço se preenche com rostos, risos, conversas, sons e cheiros diversos, dando vida à estrutura de concreto.

No campo, um personagem da cavalcada já está a postos numa das extremidades, à direita do castelo cristão: “a onça”. Na lateral da grande arquibancada, muitos fotógrafos formam um aglomerado colorido; pelo campo também já circula Pompeu Christóvam de Pina, o responsável por ordenar os horários da encenação. Microfone e apito em mãos, ele está pronto. São precisamente treze horas e trinta minutos quando Pompeu apita, sinalizando o início de mais uma cavalcada.

O portão da torre moura é então liberado e tem início o cerimonial de abertura. A banda Phôenix é a primeira a entrar, tendo à frente uma moça que ostenta a bandeira do grupo. Os músicos são seguidos por uma seqüência de moças, todas elas carregando bandeiras, na seguinte ordem: uma bandeira azul e outra vermelha; bandeiras do Divino; uma bandeira de cada estado brasileiro. Os símbolos são procedidos por vários grupos formados por crianças ou por adolescentes, que põem em cena: a catira; as pastorinhas; a contradança (que na festa só aqui é encenada); os congos; a banda de couro. Também três meninos pequenos desfilam: um é mascarado; outro, cavaleiro mouro; o terceiro, um imperador do Divino. Somente dois grupos são constituídos por adultos, o dos foliões e o do congado, sendo esse o mesmo que participa das atividades da festa.

A entrada é previamente ensaiada. Primeiro, todos fazem uma volta completa no campo, caminhando rente às laterais. Depois, os grupos se dispõem ladeando a pequena arquibancada e cada qual espera o momento de realizar sua performance. Todo grupo tem uma música específica e a apresentação consiste em atravessar o campo à medida em que os ritmos são entoados, pela banda ou por via de gravação. As meninas com as bandeiras dos estados brasileiros acompanham a abertura alinhadas em três fileiras paralelas, uma no centro do campo, as outras duas nas laterais.

O cerimonial costuma durar cerca de meia-hora e se repetirá no início do terceiro dia de encenação. Ele foi implementado na década de 1970 por iniciativa de Pompeu, até hoje o ensaísta de vários dos grupos que se apresentam em campo. Conforme o idealizador, o objetivo da abertura seria fazer uma breve demonstração do conjunto das atividades que constituem a festa do Divino, para as pessoas que somente assistem à cavalcada poderem ter uma visão mais ampla do “folclore” local. Repetida todos os anos há três décadas, a abertura tornou-se um elemento hoje considerado tradicional. Ela é multifacetada e indica, dentre outras coisas, o lugar de destaque que a cavalcada ocupa no universo festivo local: toda a festa do Divino desfila na arena dos cavaleiros, em versão sintética e *miniaturizada* (a maioria dos atores são crianças).



Ao término do cerimonial, é hora de os mascarados entrarem em campo. Novamente o sinal é dado pelo apito de Pompeu e, dessa vez, é aberto o portão da torre cristã, permitindo a entrada de um grupo colorido e barulhento de cavaleiros mascarados. Como são numerosos, para evitar colisões eles se movem somente em círculo, girando todos no sentido anti-horário. Poucos minutos após o ingresso dos personagens em campo é executado o hino do Divino. O movimento cessa e os mascarados se dispõem à frente da arquibancada principal, na altura do camarote das autoridades. Ali, eles param em sinal de respeito e vários ficam de pé sob o dorso dos cavalos. Junto aos mascarados, algumas das porta-bandeiras ainda estão na arena, de modo que o símbolo do Divino pode ser avistado em campo neste momento.

Encerrado o hino, os mascarados retomam a brincadeira de girar na arena, porém não tarda para ouvirmos um primeiro: “alô mascarados, saindo do campo!”. É Pompeu que inicia seu exercício de expulsar os mascarados, longa tarefa em que é ajudado pelo locutor Natureza. Ambos solicitam a saída, mas os mascarados não saem. Eles ameaçam chamar a polícia ou fechar os portões e tirar as máscaras daqueles que não respeitam o pedido de evacuação, alguns mascarados saem. “Alô mascarados!” ecoa mais uma vez pelos auto-falantes. É a “tradição”, diz um moço ao meu lado, explicando: os organizadores “pedem todo ano e não sai”, logo, “é tradição”.

A demora dos mascarados em campo sem dúvida hoje faz parte da festa. O sinal de que é hora de sair não parece ser o apito ou os pedidos dos organizadores, mas a vaia da platéia. Uma das principais funções do mascarado é justamente divertir e interagir com o público, o que ocorre em uma progressão que vai do riso à vaia. Quando a platéia se manifesta expressando descontentamento, os mascarados não tardam a deixar a arena, embora ainda com algumas pantomimas. A atitude dos mascarados era criticada por algumas pessoas da platéia; outros não se importavam; outros ainda justificavam a insistência dos mascarados em permanecer em campo. No rol das justificativas duas se destacavam: por um lado, a tradição; por outro, a construção da arena de concreto.

É consenso na cidade que os mascarados tiveram sua atuação reduzida pela arena. Conta-se que *antigamente* os mascarados entravam em campo e, depois, circulavam ao redor do alambrado, passando rente aos camarotes. Hoje, uma vez fora do gramado os mascarados estão de fato na rua, e, portanto, a festa para eles está encerrada. Esse mal-planejamento da arena causou insatisfação na população que se divertia com os mascarados, e, é claro, nas pessoas que sempre gostaram de dar vida ao personagem.

O aumento da quantidade de mascarados que hoje participam da festa a pé, antes uma parcela minoritária, foi uma consequência imediata à obra. Outra talvez esteja refletida na tradicional insistência em permanecer em campo, que parece ter se tornado ainda mais demorada⁷³.

A insistência dos mascarados e todo o jogo de poder estabelecido entre eles e os organizadores na hora da saída diverte e cria controvérsias; cria motivos para tecer comentários com o amigo ou com o vizinho, para vaiar ou para rir. O último personagem deixou o campo vinte minutos após a entrada e sob as ralhadas do Pompeu, que reclamava do atraso para o início da encenação. Liberado o campo, a entrada dos cavaleiros estava próxima. “Banda! Cavaleiros!” pronunciou Pompeu, acionando outra vez o seu apito. E a banda tocou. Cada hoste tem sua respectiva “música de entrada”; a primeira a tocar foi a dos mouros, sinalizando aos cavaleiros e aos espectadores o momento da entrada.

Sob as palmas e os assovios da platéia, o rei mouro lançou-se em campo a galope, seguido por todos os *seus* cavaleiros. Eles entram girando para a direita e, no meio do campo, dão uma guinada que os levará novamente em direção ao castelo, o ponto de partida e de chegada, onde enfileiram. Enquanto passam pelo meio do campo, tiros de roqueira dispostos no chão lançam aos ares uma poeira vermelha e pedaços de papel vermelho e branco, que esvoaçam sobre os cavaleiros. Feita a entrada dos mouros, novo sinal de apito e a música dos cristãos se faz ouvir. Com o passo dos cavalos ritmado pela banda como se propositadamente ensaiados, os cavaleiros ingressam no campo sob a nuvem de poeira azul, realizam o mesmo movimento em “O” feito pelos mouros em sua entrada e se “encastelam”, enfileirando-se à frente da torre cristã.

“Entrada triunfal, mouros e cristãos, uma salva de palma aos cavaleiros!”, exclamou o locutor. No primeiro dia, não houve qualquer imprevisto, o que certamente aliviava aos mouros e aos cristãos. Todos os cavaleiros afirmam com unanimidade que aquele momento é o de maior ansiedade, sentimento que aflige até mesmo os mais antigos e experientes. Os próprios cavalos reconhecem o toque da banda e ficam irrequietos, querendo a todo custo entrar em campo. Em razão desse afã, hoje ocorre de

⁷³ É importante lembrar que todo mascarado que entra em campo confeccionou uma roupa e enfeitou um cavalo para a festa. O exibicionismo é uma das principais moedas do personagem e é com ela que *se joga* em campo. A brincadeira de se demorar na arena e de testar os limites da própria atuação “faz parte da festa”, já virou “tradição”. No entanto, conforme relatos de alguns cavaleiros, a demora não ocorria nas décadas de 1970/1980. Esse argumento justificava críticas por parte dos cavaleiros aos atuais mascarados, afinal, a delonga interfere na atuação deles, causando “atraso”.

cavaleiros por vezes caírem na entrada, principal motivo de receio para alguns deles⁷⁴. Afinal, é senso comum: na entrada “não se pode fazer feio”.

Se para os cavaleiros a entrada representa uma obrigação de “fazer bonito” depois dos longos dias de ensaio, para a platéia ela marca o recomeço da festa, após um ano de espera. Um dos momentos mais apreciado, observado e comentado entre os espectadores, a entrada é de fato marcante. Basta deixar-se levar pelos acordes da banda, reproduzidos no galope ágil mas compassado dos cavalos quando elevam suas patas dianteiras do chão, como se por puro gosto de acompanhar a música. Basta lembrar das nuvens coloridas, que esvoaçam pelo campo; dos cavaleiros, com suas roupas cintilantes e lanças coloridas que giram entre os dedos, originando uma seqüência de movimentos circulares.



⁷⁴ Em 2007, um cavaleiro cristão se desequilibrou e caiu do cavalo na entrada do primeiro dia. Ele não se machucou e seguiu o movimento correndo atrás do cavalo, que sozinho prosseguiu a carreira. A cena teve ampla repercussão entre a platéia. No ano de 2008 foi a vez de um cavaleiro mouro cair do cavalo, na entrada do segundo dia. Ele, porém, machucou-se e precisou de auxílio para sair do campo. Ele foi substituído ao longo da encenação por um antigo cavaleiro, seu Joaquim Rosa Veiga, que vestiu as roupas do companheiro machucado e montou o mesmo cavalo que o derrubara. O cavalo ainda estava cabreiro, seu Joaquim dominou-o em campo, para o prazer da platéia que aplaudiu o espetáculo e gritou o seu nome.

Uma vez feita a entrada, ambas as hostes param na frente de seus respectivos castelos: a encenação da cavallhada está em curso. Dentre outras razões, os intervalos são destinados ao descanso dos cavalos e dos próprios cavaleiros, que, com suas camadas de veludo, sentem calor ao ficarem expostos sob o sol intenso de Goiás. Nas pausas, os cavaleiros invariavelmente se enfileiram na frente de cada castelo. O campo pode permanecer vazio ou pode ser ocupado pelos mascarados, cuja entrada se realiza em horário acordado entre os reis e Pompeu. As pausas, enfim, também ritmam o movimento da platéia na arena, que circula por toda a estrutura de concreto.

A platéia na arena: formas de sociabilidade e de distinção

A arquibancada principal costuma ficar cheia no primeiro e no terceiro dia de cavallhada, no segundo, o movimento é um pouco menor. Já a pequena arquibancada permanece de hábito vazia, por causa do sol que nela incide ao longo da tarde. Os camarotes, por sua vez, todos os três dias passam ocupados, variando entre dez, talvez quinze o número de pessoas que se encontra em cada um deles, entre parentes, amigos e a própria família nuclear a que o espaço corresponde.

O espectador que não está nas arquibancadas ou em algum camarote está numa das vias de acesso, ou então certamente está circulando pela arena. Muitas são as pessoas que vão e vêm: casais passeiam; meninos correm e fazem algazarra; jovens caminham em pequenos grupos; vendedores ambulantes com bebidas em caixas de isopor, vendedores de algodão-doce, meninos com carros de picolé circulam por todos os lados; mascarados a pé *giram*, parando aqui e acolá para pedir “um real”, vários deles acenando com a latinha de cerveja que têm em mãos, de modo a sinalizar ao doador o investimento a ser realizado com a soma recebida.

O simples fato de estar na arena implica se expor à atuação inusitada dos mascarados que *saem* a pé. Seletivos, porém, os mascarados costumam “importunar” somente amigos ou conhecidos⁷⁵, conforme explicou um rapaz, logo depois de ter recebido uma série de *investidas* jocosas de um provável amigo seu, travestido de

⁷⁵ Para o pirenopolino, mascarados são amigos que, como outros, se pode encontrar na arena nos dias de festa. A diferença e a diversão (sobretudo para quem porta a máscara) é que aqui o *encontrar* é unilateral, dado que um dos atores sociais não é identificável: o sujeito da ação é sempre o mascarado, as demais pessoas *são encontradas* na arena.

mulher. “Geralmente é conhecido, você não sabe quem é; tem que brincar, não pode tratar mal”, disse o jovem, sem perder a compostura ou o sorriso por causa da cena.

A percepção da tarde de cavalhada como um momento de socialização é generalizada na cidade. As conversas na arena comprovam que, no senso comum local, a cavalhada é vista como um importante momento para estar entre parentes e reencontrar amigos, pessoas que por vezes só na arena se pode ver, especialmente quando moradores da zona rural ou de outro município. “Venho só pra passear, só pra ver as pessoas”, dizia Lucilene, “porque a cavalhada mesmo a gente sabe, todo ano a gente vem e é a mesma”. Como ela, várias outras pessoas indicavam o propósito de socializar como a principal motivação para freqüentar a arena anualmente. Era sobretudo o caso dos jovens, daqueles que apreciavam circular e, no passeio, rever pessoas e presenciar a festa que então se cria pelas passarelas da arena.

Ao falar da sua experiência, o jovem Fabrício narrou a condição de quem é vinculado a uma família tradicional: “eu venho mais pra socializar mesmo; venho pra ver o pessoal que está nos camarotes”; “vejo só a entrada, que é a mais bonita (...) o resto a gente já sabe, né? É sempre a mesma rotina e a gente sabe que quem vai ganhar é sempre o azul”. Conforme seu relato, mesmo em festa, na pequena cidade em que todos se conhecem regras de boa conduta são exigidas pelos pais e observadas pelos filhos: “tem toda uma seqüência, não pode dar brecha não”. Grosso modo, o cuidado com a imagem no espaço público e a observância para com os parentes são indicativos do aspecto familiar que demarca a vivência festiva na arena. A presença familiar se expressa notadamente nos camarotes: “a família tá ali esperando no camarote (...) a gente começou a tomar uma cervejinha, mas tem que passar, conversar, falar que veio”.

Na prática local, o apreço e a deferência para com os amigos e os parentes se apresentam na arena por via de “visitas” aos camarotes. Nesse sentido, há dois tipos de espectadores: aqueles que têm o seu próprio camarote e que saem com o propósito de ir a outro, encontrar alguém; pessoas da cidade que não têm camarote e que, ao longo de toda tarde de cavalhada, se revezam entre diferentes visitas. “Pessoas que a gente vê uma vez por ano passam para fazer visita” nos camarotes, comentava nossa já conhecida dona Marta Lôbo. Sua fala também reiterava o aspecto social que compõe a festa: “o melhor camarote é o que você pode sentar de costas para o espetáculo e ficar conversando”, dizia por brincadeira, alegando que, “como os intervalos são grandes, a gente aproveita para conversar”.

Essa forma de se relacionar e, portanto, de ocupar a arena, se diferencia do modo como vivencia a festa a maioria dos espectadores que dela participam na arquibancada. Bastante heterogênea, a platéia se unifica à medida que compartilha a mesma dinâmica coletiva de circular pela arena. No entanto, as razões que motivam o deslocamento das pessoas são variáveis e parecem se diferenciar em conformidade com o *lugar* que cada um ocupa na arena. Assim, através dos trajetos e dos deslocamentos realizados, é possível observar as principais marcas distintivas postas na multifacetada apropriação social do espaço, nas tardes de cavalhada.

No âmbito da circulação, a procura por opções de consumo alimentar é um dos aspectos que diferenciam o público que se encontra nos camarotes e o que está na arquibancada. Atrás e no mesmo nível da fileira dos camarotes localizados sob a pequena arquibancada, hoje se monta a estrutura de comércio da festa. Ali é possível encontrar barracas, vendas, carrinhos móveis, ou, por vezes, só homens com caixas de isopor, que oferecem comidas e bebidas diversas. Para lá converge a platéia *flutuante* da arena, formada sobretudo pelas pessoas que não têm camarotes. Conforme o apetite, é possível hesitar à frente das barraquinhas, até se decidir entre o leque de opções da festa: pastéis, churrasquinhos, milho verde, crepe, picolé, algodão-doce; para beber, refrigerante, cerveja, água, pinga, dentre outras variedades.

Se a maior parte dos espectadores da arquibancada se dirige à área de consumo e compra na própria arena algo para comer ou beber, nos camarotes os alimentos são trazidos de casa. O fato de ter um espaço privado para poder depositar o que se traz à arena é certamente um dos motivos da prática para uns, sendo o oposto o que possivelmente desencoraja os outros. Nos camarotes, o alimento é um bem importante, sendo próprio da etiqueta local servir ao visitante algo para beber ou comer. Essa ação de receber todo visitante com cortesia, com um tipo de *serventia*, é um dentre os vários indícios da transposição das noções e das práticas do espaço privado da casa para o espaço público da arena.

Além dos alimentos, constam nos camarotes pertences cotidianos: mesas, cadeiras e bancos, filtros de água, copos, bacias, caixas de isopor, guardanapos de papel são levados para os camarotes, dentre outros objetos domiciliares. A presença de crianças, jovens, e adultos de diferentes faixas etárias, é outro indicativo do ambiente familiar desses espaços, capaz de delimitar o caráter particular dos mesmos. Deste modo, o ingresso nos camarotes é restrito: para um desconhecido, a entrada precisa ser

mediada por um pedido de licença aos seus ocupantes, caso contrário ela provavelmente será considerada invasiva e tenderá a ser mal recepcionada.

Enquanto os camarotes constituem espaços privados e reclusos, a arquibancada é pública: nela se encontra todo tipo de pessoa e a presença dos mascarados é livre. É evidente que, nessas circunstâncias, a experiência da festa é bastante diferenciada para as pessoas que participam observando a arena a partir de um camarote ou da arquibancada. Em cada caso, a socialização se distingue por várias razões: pela simples exposição ao público a que cada espectador está sujeito, ou pelo próprio ato de compartilhar alimento, se consideramos que repartir o momento de alimentação pode implicar estabelecer vínculos sociais com outrem⁷⁶.

No camarote as pessoas socializam com *iguais*, enquanto que os espectadores da arquibancada se expõem ao público geral e estabelecem, com desconhecidos, vínculos efêmeros de compartilhamento e vivência. A própria maneira de relacionar o *assistir cavahada* ao ato de *ver gente* parece ser distinta em ambos os casos. Uns costumam reencontrar conhecidos e precisam se deslocar para ver pessoas, ou então esperar para serem visitados e, portanto, para serem vistos. Já os outros, mesmo quando parados podem ver e ser vistos: todo passante na arquibancada pode sentar ao lado de alguém e conversar; são pessoas com quem se pode potencialmente trocar experiências.

É característico da arquibancada ser um local de trânsito, de modo que estar nela implica, por vezes, não poder assistir perfeitamente à encenação, devido à quantidade de pessoas que passam rente à grade da passarela. O horário de maior movimento coincide com o meio da encenação, que é também o meio da tarde. Com o aumento da circulação, o trânsito se torna caótico em alguns pontos da arena, sendo o deslocamento especialmente complexo nos eixos que ligam a arquibancada principal às passarelas norte e sul, que correspondem às dos camarotes superiores. Para se mover do centro da arquibancada à ala dos camarotes mouros leva-se ao menos dez minutos; só no eixo de intersecção pode-se demorar cerca de seis minutos avançando a duras custas, entre empurrões, risos, piadas ou impaciência, o todo brindado pelos gritos agudos dos mascarados⁷⁷.

⁷⁶ Compartilhar a área de alimentação implica permanecer em um local sem vista para o campo, enquanto se come, se bebe ou se espera para fazê-lo. Trata-se, portanto, de um momento propício para conhecer pessoas e trocar experiências.

⁷⁷ Integra a performance dos mascarados travestir a voz a fim de ocultar a identidade. É característico os homens afinarem a voz: eles costumam falar em tom agudo, geralmente um pouco estridente.



Afora os pontos de congestionamento, conforme os relatos referentes à antiga vivência da festa é possível constatar que a arena de concreto transformou substancialmente a apropriação coletiva do espaço. Por paradoxo, uma das mudanças mais significativas está correlacionada com a circulação das pessoas: devido ao afluxo de espectadores que hoje passam rente aos camarotes, implementou-se a prática de fechá-los na parte traseira com *madeirite*⁷⁸, chita ou palha; não raro os camarotes são ainda acrescidos de uma porta⁷⁹, que os isola completamente. A quantidade de barreiras hoje impostas aos passantes inviabiliza a visão para o campo na maioria das vias de deslocamento da arena: isso interrompeu o modo tradicional de vivenciar a festa para os “de baixo”, que consistia em circular e, simultaneamente, acompanhar a encenação.

Se antigamente o espectador circulava sob as estruturas em palafita dos camarotes, podendo de uma vez só rodear todo o campo, consumir, conversar e assistir a cavallhada, hoje é preciso optar entre circular ou observar. Isso criou uma nova e inusitada forma de ser *espectador*: é possível estar na arena e não ver a encenação, condição diferente de quem pode ver o campo e opta por não prestar atenção nas evoluções realizadas. O isolamento dos camarotes também afetou a vivência da festa para seus ocupantes, que agora ficam reclusos e sem a visibilidade privilegiada que antes tinham da arena (do gramado, bem como do que se passava fora dele).

A prática recente de “fechar” os camarotes costumava ser justificada na cidade por via da alegação de que os espaços privados estavam sendo “invadidos”. Curiosamente, nem sempre se mencionava a circulação dos passantes, por suposto incômoda e, de algum modo, também *invasiva*. As argumentações locais se referiam antes aos turistas ou à “gente de fora”, que, por desconhecimento da prática local, não “respeitam” o camarote como um espaço privado. Diferentes depoimentos relataram a situação pouco confortável vivenciada quando, ao chegar à arena para assistir à encenação, a família se deparava com seu camarote ocupado por desconhecidos. Além do espectador desavisado, era considerado invasivo na cidade o “abuso” dos mascarados que, conforme consta, entram nos camarotes e “ficam perturbando” as pessoas.

⁷⁸ Tipo de madeira postiça, que costuma ser cor de rosa e de hábito é utilizada para isolar construções.

⁷⁹ Alguns camarotes eram, inclusive, fechados com cadeado ao término de cada encenação. Isso se devia justamente em razão dos pertences que lá ficavam de um dia para o outro e pelo fato de já ter havido casos de roubo na arena. Nas falas nativas, essa nova realidade costumava ser associada à maior participação de pessoas de fora da cidade na festa; invariavelmente os comentários faziam referência ao *tempo de antigamente*, época em que “as coisas não eram assim”.

Na concepção local, esses inconvenientes acompanharam a construção da arena, não ocorrendo à época em que os camarotes eram em altura. Antigamente, o fato de serem elevados por si só isolava os camarotes, cujo acesso se dava por via de uma íngreme escada de madeira. Como prescreve a tradição da cidade, os mascarados de hábito somente se permitiam subir até um camarote quando conheciam os donos; também o uso da máscara, que dificulta a visão, e o conseqüente risco de cair numa dessas empreitadas, desencorajava a prática *invasiva*.

O “ficar amolando” dos mascarados parece incomodar uma parcela significativa do público, que critica a excessiva expansividade dos personagens que circulam pela arena. Nesse sentido, é possível observar diferenças entre esses e os mascarados que, a cavalo, atuam no campo: enquanto os que participam a pé tendem a ser considerados “chatos” porque “importunam”, os outros são “bonitos” e tem “graça” (qualificativo cujo duplo sentido cabe bem aqui). Isso indica uma relação ambígua da platéia para com o personagem, marcada pela excessiva proximidade com uns e pela distância frente aos outros⁸⁰. Aparentemente, o afastamento sinaliza uma relação permeada por respeito e cortesia, por gosto, inclusive; já o contato próximo é razão de tensões, à medida que uma inoportuna invasão do espaço pessoal se torna iminente.

O atual isolamento dos camarotes não só reflete a insatisfação dos seus *donos* com a perda de privacidade, mas também uma importante mudança na hierarquia da ocupação do espaço. Enquanto antes da construção da arena os espectadores se distribuíam no campo das cavalladas respeitando duas condições, “estar encima” ou “estar embaixo” (Brandão, 1974, p.123), a platéia hoje se diferencia ao “estar dentro” ou “fora” de um camarote. Interessa observar que essas categorias (*encima e embaixo; dentro e fora*) são todas espaciais e têm o camarote como referência; elas convergem para um mesmo mecanismo, o de inclusão e exclusão.

Uma vez que só têm direito ao camarote famílias pirenopolinas, o pertencimento à cidade está em jogo, hoje como no passado. Porém, é evidente que a relação de prestígio posta no ato de ter ou não ter acesso a um camarote ganhou novos significados: acaso o caráter econômico era o que antes predominava atuando como mecanismo de distinção entre os *de cima* e os *de baixo*, como se escuta dizer na cidade, hoje aparentemente é a questão identitária o principal indicativo de se poder estar em

⁸⁰ É importante salientar a diferença da recepção local à atuação do mascarado a pé e àquele que participa da festa a cavalo. Veremos adiante que a atuação dos últimos é de fato carregada de sentidos centrais para o simbolismo da encenação, o que os distingue substancialmente dos outros.

um camarote. Essa ressignificação é marcada pelo fato de hoje haver camarotes acima e embaixo, o que confere um novo conjunto de valores à repartição social na arena.

Talvez seja possível considerar que o mecanismo de distinção antes operante focalizava sobretudo a sociedade pirenopolina e suas próprias relações hierárquicas. Atualmente, penso que se destaca na arena uma diferenciação entre nativos e *outsiders*: a fronteira é estabelecida, sobretudo, para delimitar quem e aquilo que *é de fora*. Portanto, de maneira abrangente, a fórmula “ser de dentro” ou “ser de fora” parece sintetizar a atual ocupação da arena (bem como da cidade) em dia de festa.

Há, enfim, outro elemento: a redistribuição aleatória do espaço alterou tradicionais “vizinhos” de camarote. Por isso, diziam algumas pessoas da cidade, em certos camarotes se constrói uma barreira que os isola também dos que estão ao lado, permitindo vista somente para o campo. Essa divisória interna não é generalizada; ela criou uma cisão e pode gerar tensões antes inexistentes entre os que são *de dentro*, dado que, para os pirenopolinos, a principal razão da festa é propiciar o compartilhamento de vivências de forma harmoniosa.

Embora toda relação de troca pressuponha a possível iminência de conflitos, na percepção local a festa representa um momento de supressão dos mesmos. Nos momentos de festa, espera-se compartilhar socialmente alegria e bem estar, sobretudo em se tratando de festejo realizado em homenagem ao Divino. Na cidade, nesses dias fala-se em paz e em união (p.47), sendo comum a noção de que a festa deve “proporcionar a presença do Divino Espírito Santo entre os homens”. Diferentes relatos indicavam que o ambiente da festa gera nos pirenopolinos momentos de vivência de caráter transcendental: trata-se efetivamente de uma festa religiosa.

Essa festa do Divino, a cavallhada, é uma festa que nós é quem entendemos mais gostamos, nós que temos muita fé no Divino Espírito Santo. Tem certos cavaleiros ali que correm com muita devoção, com respeito, e nós sentimos uma alegria, uma paz muito grande na época da festa, é uma energia contagiante. Às vezes o turista não entende, chega lá, vê aquele cavaleiro correndo, não entende. (Angélica Oliveira da Veiga Brandão).

Além de explicitar os sentidos geralmente atribuídos à festa, o relato de dona Angélica deixa transparecer a relação multifacetada entre nativos e as pessoas *de fora* da cidade. De fato, assistir às cavallhadas representa, para os pirenopolinos, uma

experiência coletiva de trocas, um momento de reencontros e de socialização. Assim, o ato de presenciar uma cavalhada implica a submersão em um universo de relações e de valores pré-estabelecidos na cultura local, cujos códigos não são facilmente compartilhados com os visitantes.

Essa realidade tende a ser ressignificada pela nova arena das cavalhadas, que potencializa o aspecto visual da manifestação cultural, em detrimento de outros. Realizada sem prévia pesquisa de opinião pública e visando implementar o turismo, a arena parece ter transformado arbitrariamente a apropriação local do espaço e, portanto, a forma tradicional dos pirenopolinos de interagir e vivenciar a festa, gerando pontos de tensão.

Nós vamos fazer o cavalcódromo que seja um ponto obrigatório de visita. Todo mundo que chega tem que ver isso (...) Ele é uma atração, é uma acomodação do povo, e mais para o povo que vem de fora, não daqui da cidade (Pompeu Christóvam de Pina⁸¹).

A fala de Pompeu, um dos principais idealizadores da arena, indica a prática recorrente nas últimas décadas, por parte da instância pública, de privilegiar o que “vem de fora”. No entanto, mesmo se o turismo está em foco na cidade, as pessoas que vêm *de longe* especialmente para presenciar a festa são de número ainda bastante reduzido. Em dia de festa, a platéia é majoritariamente constituída pela população do município e por habitantes de cidades próximas; o afluxo de espectadores à arena é variável e oscila anualmente, em razão de fatores diversos.

Em 2008, a quantidade de espectadores era menor em relação ao ano anterior. Isso se fazia notar na arena das cavalhadas, mas também no ritmo da cidade em festa. Uma das razões da diminuição do público nesse ano, sobretudo no primeiro dia de encenação, era o fato de o domingo de Pentecostes ter coincidido com o feriado do dia das mães. Nas falas nativas, também a crise financeira constava como motivação da menor quantidade de espectadores e de turistas⁸²: “esse ano acho que tem menos tudo”,

⁸¹ Aqui, Pompeu se referia à falta de estrutura do antigo campo das cavalhadas para acomodar as pessoas: afora os camarotes, havia uma pequena arquibancada de madeira desmontável e nada mais. Os espectadores circulavam: costumava-se assistir à cavalhada de pé e, com frequência, em movimento.

⁸² Coincidiu com essa queda de turistas uma inovação do Comtur (conselho municipal de turismo): o isolamento por meio de fita de uma parte da arquibancada principal, destinado aos visitantes que estivessem alojados em pousadas associadas ao órgão. A zona isolada pelo Comtur, que ficava justo ao lado do local onde ficam refrigeradores e vende-se bebida gelada na arquibancada principal, foi ocupada por poucos visitantes credenciados no domingo e permaneceu vazia nos dias seguintes.

disse a simpática Sônia, “menos pessoas, menos turista, eu acho que caiu bastante”. “Talvez a crise”, ela justificou, “eu to achando a festa um pouco devagar, mas tá bom”.

Mesmo a presença de políticos e de pessoas públicas, que costumam prestigiar a festa, parece ter sofrido queda no ano de 2008. Era o que indicava a fala do locutor, que ao longo de toda tarde reitera a presença das “autoridades” na arena. Além de fazer a menção aos representantes do poder público que se encontram no camarote das autoridades, o locutor utiliza o tempo que lhe é devido realizando agradecimentos, auxiliando o Pompeu com a ordenação do campo, ou então transmitindo recados e mensagens diversas. A voz do Natureza é uma companhia constante na arena; ela parece embalar a circulação dos espectadores, enquanto a encenação fica ao encargo dos acordes da banda Phoênix.

3.2 A encenação da cavalhada em três atos

Primeiro ato: encenação da guerra

A encenação da cavalhada se inicia com a morte do espião mouro. É um homem que, para se camuflar, veste roupa que imita a pelugem de uma onça, e também uma máscara, com as feições do animal. O personagem se dissimula sob um galho afixado no chão, a “árvore”. Ao seu redor engatinha ou permanece estático, ajoelhado ou mesmo deitado, sempre com os joelhos flexionados. Ele representa, conforme explicam cavaleiros e pessoas da cidade, um espião mouro em terras cristãs, o que justifica a obrigatória camuflagem. No entanto, devido à sua aparência e atitude, o homem sob a máscara é comumente associado ao animal que imita: as pessoas da assistência e mesmo cavaleiros costumavam referir-se a ele simplesmente como “a onça”.

Primeiro personagem a entrar em campo, há tempos a *onça* está à espreita. A cena se inicia com o movimento do rei cristão, quando se adianta à frente dos cavaleiros do seu castelo e a fita com as falas previamente gravadas é acionada. O rei solicita a presença do último cavaleiro dizendo: “meu fiel sargento cerra-fila, à minha presença!”. O sargento prontamente vem ao seu encontro: “monarca, rei, senhor!”. “Vá às margens de nossa baliza em reconhecimento”, é a ordem, cuja resposta é instantânea: “parto imediatamente a fim de cumprir vossa régia ordem”.

O cerra-fila parte, tangencia a lateral do campo e pára na linha que demarca o centro, limite dos territórios. Lá, ele apeia e faz uma vistoria, utilizando uma das mãos como viseira e girando a cabeça com o olhar indo de uma torre à outra, observando assim todo o campo. Finalmente, ele volta a montar e vai ao encontro da onça, que abate com um tiro. É uma cena rápida, que pode passar despercebida para o espectador desatento. Ela é, porém, carregada de significados e possivelmente representa um momento decisivo da encenação, adiante retornaremos a esse ato primeiro.



Logo que é morto, o espião-onça é retirado do campo. Não tarda muito para terem início as embaixadas, através das quais cada hoste visa converter o oposto à sua crença: ao catolicismo, uns; ao islamismo, os outros. Ao som do apito, as falas das embaixadas são “liberadas” e os cavaleiros iniciam um vaivém no campo, em que realizam a mimese do ato de declamar. A primeira proposta de conversão é feita pelo rei mouro, que envia seu embaixador ao território cristão para transmitir a seguinte ordem:

Vá às partes do poente, onde se encontra acampado o exército cristão, e diz ao rei que deixe a lei de Cristo e abraça a de Mafoma, que se isto fizer terá paz, honras e sobretudo a minha amizade. Mas se esse partido não quiser abraçar, verá a terra tremer, os clarins romperem os ares, o bronze gemer, o sangue correr aos mares e o meu Mafoma vencer⁸³.

O embaixador, escoltado por outros dois cavaleiros, dirige-se ao centro do campo, onde é interceptado por um soldado cristão, que o interroga. Apresentando-se

⁸³ Transcrição literal realizada a partir da regravação das falas feita no ano de 2008. O material foi cedido pelo DJ Henrique, responsável pela gravação e execução das falas em campo. A transcrição completa das embaixadas pode ser consultada no anexo 3.

como embaixador, sua entrada é permitida por ordem do rei e o mensageiro ingressa no território rival, enquanto os dois soldados mouros ficam no centro do campo, “às margens da baliza” dos territórios. A mensagem levada pelo embaixador mouro é refutada e ele é enviado de volta ao seu castelo. O mesmo procedimento de tentativa de conversão é realizado por parte dos cristãos, cujo embaixador é enviado ao encontro do rei mouro, para dizer-lhe:

O glorioso monarca Carlos Magno, senhor de todo Ocidente, protetor do mar Sírio e do Magno Alexandre, do invencível Vaticano, a quem o vosso império da Mauritânia deverá consagrar, oferecer e render culto; o rei cristão, que por mim saudar-te manda e te dizer-te envia-me (*sic*) para que deixes de Mafoma, essa vil seita infame e dos diabólicos ídolos que tão fulminante idolatra. Que se isso fizeres, mediante as águas do santo batismo e um pequeno tributo, será teu amigo e te concederás grandes honras. Mas, se esse partido tu não quiseres abraçar, verás hoje mesmo, bárbaro, a tua soberbia humilhada e abatida!

O rei mouro rejeita a proposta do embaixador e manda-o dizer ao rei cristão que deseja encontrá-lo na “divisa dos domínios”. Os dois reis então se dirigem para o centro do campo. Lá, com os cavalos sempre em movimento e com um gestual enfático, geralmente brandindo a mão enquanto falam, os reis se apresentam um ao outro. Não havendo consenso possível por intermédio da oratória, proclamam a guerra:

Rei mouro: Eu sou o grande Sultão! Senhor da Mauritânia, senhor de meio sol, meia-lua e de todo o mar Vermelho! Já disse quem sou, diga tu quem és!

Rei cristão: Eu sou Alexandre! Dos heróicos príncipes da Europa, o mais poderoso. Professo a lei de Cristo e adoro as três pessoas da Santíssima Trindade e é tu mesmo, bárbaro, a quem eu busco. Vem comigo! Receberás as águas do santo batismo mediante um pequeno tributo, ser-lhe-ei amigo e te considerarei grandes honras!

Rei mouro: Eu não quero as tuas honras e nem troco as minhas pelas tuas. Só tenho a dizer-te que viestes nesse campo para morrer e acabar a vida.

Rei cristão: Essa tua arrogância, soberbia e fantasia não se acaba com palavras, mas sim com o duro fio da minha espada!

Rei mouro: Detém-te ó rei cristão! Vou te cometer um partido.

Rei cristão: Diga qual é!

Rei mouro: Vamos ao campo da batalha pelear! A lei do vencedor será firme e valiosa! A do vencido, falsa, infame e mentirosa!

Rei cristão: Muito me custa esclarecer-te uma verdade que tenho por certa. Segundo a fé de meu Deus que adoro e como conto com a vitória, bárbaro, toma campo, aperta a lança e faz por ser bom cavaleiro, que em breve te arrependerás!

Rei mouro: E tu morrerás!

E tem início mais uma guerra entre mouros e cristãos nos Pireneus de Goiás. O cerne do ritual é apresentado por via das embaixadas, através das quais o mote da encenação é posto em jogo: a demonstração da verdadeira “lei” (fé), que será obrigatoriamente aceita pelos vencidos, cuja crença deverá ser declarada “falsa, infame e mentirosa”. Todos os movimentos de “guerra” executados nos dois primeiros dias são subseqüentes ao *contrato* realizado nas embaixadas; o resultado da guerra é invariável, todos os anos os cristãos são vitoriosos, os mouros, subjugados e convertidos. Também as provas de habilidade do terceiro dia decorrem da dramatização da luta: representam um momento de confraternização entre as duas hostes que, após o batismo dos mouros, se unificaram pelo compartilhamento da crença comum.



Atentar para as falas das embaixadas é necessário para a compreensão daquilo que se encena, especialmente porque só nesse preciso momento se explica o *enredo* a ser desenvolvido ao longo dos três dias de cavalcada. Contudo, embora o som fosse alto e as falas pudessem ser escutadas em toda a arena, poucos espectadores pareciam, em 2008, dar atenção àquilo que se dizia nas embaixadas. Era o caso de uma pirenopolina, que conversava comigo justo no momento das falas. Ela explicou o embate encenado do seguinte modo: “os azul são cristãos, os vermelhos, mouros; eles estão discutindo o território”, assegurou com convicção, na mesma hora em que os cavaleiros, em campo, se confrontavam em nome das suas respectivas crenças.

A recepção local das cavalcadas é multifacetada. O discurso oficial costuma considerar o embate mouros *versus* cristãos e seu valor catequizante como o único mote da representação. É o que indicam os folders de divulgação, os folhetos explicativos, os *sites* da cidade⁸⁴, a fala das autoridades locais. Uma versão desse discurso foi registrada por Adelmo de Carvalho em sua coletânea sobre Pirenópolis⁸⁵:

Encenada em Pirenópolis pela primeira vez em 1826, por iniciativa do padre Manuel Amância da Luz, quando imperador da festa. Tem sua origem ligada a Portugal. É a representação simbólica da histórica luta travada entre o imperador do Ocidente, Carlos Magno, coroado em 800 pelo Papa Leão II (*sic*), e os mouros que invadiram a Península Ibérica, pretendendo forçar os cristãos a aderirem à religião maometana. Introduzida nos festejos em louvor ao Divino Espírito Santo, deles não mais se desligou. Essas comemorações ficaram a cargo do Imperador do Divino (cd-rom da 2ª edição, p. 116; 1ª edição, 2001).

Outra versão mais completa do mesmo discurso pode ser encontrada no *site* da cidade produzido e mantido por Mauro Cruz, a seguinte:

Durante a dinastia carolíngia, em finais do século VIII d.C., portanto há quase 1300 anos, Carlos Magno, de religião cristã, investiu contra os sarracenos, de religião islâmica, para impedi-los de invadir o centro da Europa, o sul da França. Carlos Magno, ao se afastar da França, deixou-a exposta a invasão pelos saxões, obrigando-os a retornar. Porém deixou na liça o valente Conde de Rolando com sua guarda pessoal: Os Doze Pares de França. (...) No Brasil esta representação dramática foi introduzida, sob autorização da Coroa, pelos jesuítas com o objetivo de catequizar os

⁸⁴ <http://www.pirenopolis.com.br>, <http://www.pirenopolis.tur.br>.

⁸⁵ É deste texto que se extraiu a explicação sobre as cavalcadas publicada no folder sobre a festa do Divino, oferecido na cidade no ano de 2008.

gentios e escravos africanos, mostrando nisto o poder da fé cristã. (...) Introduzida em Pirenópolis em 1826, pelo Padre Manuel Amâncio da Luz, como um espetáculo chamado de "O Batalhão de Carlos Magno". (<http://www.pirenopolis.tur.br/portal/index.php?id=cavallhadas>).

As duas versões se complementam e tratam de uma mesma perspectiva, que tende a retrair possíveis origens para a encenação, sobretudo buscadas na Europa medieval. A presença de Carlos Magno é marcante no discurso oficial: as referências feitas ao imperador franco são gerais e costumam aludir ao imaginário dele construído através da famosa gesta *A Canção de Rolando*⁸⁶. Também é popular na cidade a concepção de que os cavaleiros pirenopolinos representam ser “cavaleiros medievais”, da “época das cruzadas”. Assim, dois momentos históricos se fusionam no senso comum local para dar sentido à encenação do embate entre mouros e cristãos: “a época de Carlos Magno”, geralmente vista como sinônimo de “a época das cruzadas”⁸⁷.

De um ponto de vista histórico, a analogia com o período das cruzadas é justificada: foi de fato esse momento que popularizou *os cavaleiros ocidentais* como defensores e propagadores do cristianismo a Jerusalém e a outras terras do oriente. No entanto, é importante lembrar que durante os longos séculos que constituem o que se compreende por Idade Média existiram diferentes formas de *ser cavaleiro*, todas podendo hoje ser generalizados sob o qualificativo *medievais*⁸⁸: o próprio Carlos Magno

⁸⁶ Vale salientar que essa é uma interpretação nativa. Conforme os autores que se dedicaram ao estudo da presença carolíngia no imaginário *popular* brasileiro (Cascudo, 1953, pp. 439-449; 1984, pp. 41-48; Ferreira, 1993; Meyer, 1995; 2001, pp. 147-159; Pereira de Queiroz, 1973, pp. 177-193), ela se deve em razão da ampla difusão que teve no país a obra *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. É uma tradução de Jerônimo Moreira de Carvalho (setecentista), do livro *Historia del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabras, Rey de Alexandria, hijo del grande Almirante Balán*, escrito por Nicolas de Piemonte (publicado em 1525), tendo por base a canção de gesta anônima *Fierabras* (século 12).

⁸⁷ Numa perspectiva estritamente historiográfica, é imprecisa a percepção comum de um “cavaleiro medieval”, que seria de algum modo ritualmente *reproduzido* em terras brasileiras. No entanto, a analogia costuma ser aceita como um dado, e, sem ser problematizada, consta em trabalhos acadêmicos recentes que abordam a festa (Alves, 2004, pp. 117-118; Veiga, 2002, p. 20, pp. 176-177). Acaso se busque compreender o imaginário local acerca da cavallhada, esse é um elemento que precisaria ser relativizado, o que não significa confrontar ou desqualificar o discurso nativo. Nessa circunstância, também o *lugar* do imperador franco na brincadeira pirenopolina mereceria ser problematizado, especialmente porque a primeira presença de uma encenação entre mouros e cristãos na cidade foi o chamado “Batalhão de Carlos Magno”. Prática anterior às cavallhadas, no *batalhão* encenava-se a pé, como comentam algumas pessoas na cidade e conforme já registrado em outros trabalhos (Silva, 2001, p. 51; Brandão, 1974, pp. 67-68); nele ainda constava uma “princesa”, que hoje não participa mais da encenação pirenopolina. Por fim, no discurso local apresenta-se *um* determinado Carlos Magno, fruto de ressignificação nativa que parece partir de concepções literárias e mitificadas acerca do personagem histórico. Trata-se de tema complexo, quiçá um pouco movediço, mas enveredar por seus caminhos pode ser bastante instigante.

⁸⁸ Conforme o medievalista Jean Flori (2008), na Europa houve um longo processo de construção do cavaleiro enquanto personagem social. Inicialmente um guerreiro de elite que atuava a cavalo, o cavaleiro

representava um tipo de cavaleiro; entre ele e os que fizeram as primeiras cruzadas há todas as diferenças que correspondem a um lapso de dois séculos⁸⁹. Enfim, na interpretação nativa, ao anacronismo se sobrepõe um fato, o único que realmente parece importar: tal como os cavaleiros das cruzadas, Carlos Magno lutou (em contextos e por razões distintas) pela imposição do cristianismo a grupos sociais considerados *infíéis*.

Nos depoimentos dos cavaleiros pirenopolinos, geralmente os personagens contidos nas falas das embaixadas (Carlos Magno, o Sultão, Alexandre) e a referência das cruzadas se interpenetram, resultando numa percepção por vezes confusa acerca daquilo que eles mesmos encenam⁹⁰. Perguntados sobre o que para eles as cavalhadas representam, os cavaleiros de hábito formulavam dois tipos de respostas: uma, que dizia respeito àquilo que participar da encenação subjetivamente para eles representa; outra, referente aos possíveis sentidos do embate entre mouros e cristãos. Quanto a esse último aspecto, os cavaleiros costumavam ficar inseguros e tendiam a remeter a conversa a outro interlocutor, geralmente Pompeu, considerado aquele que “sabe dessas coisas”.

Entre os espectadores na arena, os depoimentos acerca do que se encenava pareciam variar de acordo com a proximidade de quem falava com o nóculo produtor do discurso oficial. As pessoas diretamente vinculadas a alguns dos cavaleiros, ao Pompeu ou a certos setores da prefeitura, tinham tendência a explicar a encenação fazendo referência às “históricas batalhas medievais entre mouros e cristãos”, ou então falando da imposição do cristianismo e do ato de catequizar. À medida que o interlocutor apresentava vínculos tênues ou inexistentes com a esfera de produção das cavalhadas, as interpretações se tornavam livres, subjetivamente formuladas. Por vezes, nada se

passa a pertencer à aristocracia ao ser dotado de uma ética e de uma ideologia próprias, sobretudo a partir do século 11 e sob forte influência eclesiástica. Na interconexão dos valores do clero e da aristocracia laica constituiu-se um ideal de cavalaria, esse que entre os séculos 13 e 14 solidificou o *ser cavaleiro* na forma de um título de caráter nobiliário.

⁸⁹ Basta rapidamente lembrar que o personagem histórico Carlos Magno viveu entre meados do século oitavo e início do século nono. Descendente da dinastia merovíngia por via de Pepino III, ele expandiu as fronteiras do território franco e constituiu um império, sob a égide do papado. Foi coroado imperador do Sacro Império Romano pelo papa Leão III no ano 800 e, postumamente, canonizado no século 12 (Correia, 1992). As cruzadas, por sua vez, grosso modo corresponderam a um conjunto de empreitadas militares motivadas por questões político-ideológicas, promovidas pela igreja católica. Elas se iniciaram a partir do século 11, num contexto de descentralização política conhecido como feudalismo, bastante distinto da realidade vivenciada à época do império carolíngio.

⁹⁰ A própria fala das embaixadas é hoje imprecisa, como observavam alguns cavaleiros: o embaixador cristão se apresenta ao rei mouro levando mensagem do “glorioso monarca Carlos Magno”; o rei cristão, por sua vez, apresenta-se ao seu rival como “Alexandre, dos heróicos príncipes da Europa, o mais poderoso”. Essa imprecisão confundia a maioria dos cavaleiros; dois deles, por exemplo, após longos minutos de debate concluíram que o Sultão da Mauritânia e Carlos Magno representavam a mesma pessoa, visto que o rei cristão era Alexandre.

explicava por não se ter o que dizer, ou porque não é mesmo preciso racionalizar aquilo que se assiste por prazer ou por diversão.

A recepção multifacetada das cavalhadas indica que na cidade existe um discurso pré-concebido, que pode ser parcial ou completamente reproduzido; que pode ser ressignificado ou então ignorado. Aparentemente, o principal consenso acerca das cavalhadas, entre os cavaleiros como entre as pessoas da platéia, é que se trata de uma encenação de caráter religioso; muitos dirão, inclusive, que feita em homenagem ao Divino Espírito Santo. Afora isso, parece ser a festa e os sentidos sociais nela implicados que cativam os espectadores, não propriamente os significados contidos na representação do embate entre mouros e cristãos. Nesse sentido, também para a realidade contemporânea de Pirenópolis é válida a formulação dos pesquisadores portugueses Maria Cardeira da Silva e José Tavim, a respeito da encenação de um ‘mouros e cristãos’ em Mazagão Velho (AP). Conforme eles, o que importa é

a encenação da oposição em si, e a possibilidade de incorporação, nessa encenação, de elementos locais que, ao serem integrados na recriação desse momento central historicizado, ganham também legitimidade por contágio (publicação digital, s/d, p.21).

No contexto pirenopolino, Carlos Magno ou Alexandre bem poderia também ser Augusto⁹¹. Mais do que os nomes dos reis, importa que cada qual ingresse em campo acompanhado pelos seus respectivos cavaleiros; que todos estejam “bonitos” e que “atuem bem”: esses são os principais requisitos para que a cavalhada seja bem sucedida e agrade a todos, a cavaleiros e a espectadores. Ao longo dos três dias, a atenção das pessoas da cidade costuma focalizar alguns momentos pontuais, tal como a entrada, o batismo dos mouros, algumas carreiras (conforme os gostos individuais) e, sobretudo, as provas de destreza do último dia. Além dos movimentos encenados, a estética de homens e cavalos é foco de olhares e observações na platéia, sendo a mesma atenção destinada à atuação e ao desempenho dos cavaleiros.

⁹¹ “Augusto” foi o nome dado ao rei cristão por seu embaixador na cavalhada de 1973, conforme o registro de Carlos Rodrigues Brandão (1974, p. 107, nota 18). Essa observação foi apresentada pelo autor em nota; no corpo do texto ele transcreve o programa de apresentação das cavalhadas escrito por Jarbas Jayme, em que o rei cristão é *Carlos Magno* em todas as falas. Um possível motivo para as variações do nome é o fato de antigamente não haver gravação: os embaixadores e reis deviam aprender de cor suas respectivas falas, o que certamente gerava inovações na hora de declamá-las. É o que Brandão registrou ao notificar a presença de um *Augusto* na brincadeira; é talvez um dos principais motivos para a presença do *Alexandre*.

Tradicionalmente, há um conjunto de observâncias que caracteriza a atuação dos cavaleiros. Nos dois primeiros dias encena-se a guerra, logo, todos precisam atuar como guerreiros, o que implica sobretudo não manifestar expressões amistosas. Alguns sinais diacríticos delimitam a relação entre os rivais, como um dia explicou Pompeu: quando faz o *tope*, “cavaleiro passa por pessoa do oposto e bate com a arma fazendo movimento brusco, batendo com a mão para baixo”; já “cavaleiro que passa por par cumprimenta, fazendo movimento harmonioso com o braço, abrindo”. As expressões dos cavaleiros só devem se tornar livres após o batismo dos mouros: ao se apresentarem irmanados, os traços sisudos da guerra são substituídos por sorrisos e acenos para a platéia.

O controle dos gestos e da feição é, portanto, constitutivo da performance dos cavaleiros. Embora possam passar despercebidos para algum forasteiro, esses elementos são observados na cidade e considerados importantes para a beleza da cavalhada. A lógica nativa parece estar baseada na idéia de que atuar conforme prescreve a tradição equivale a desempenhar uma boa atuação, o que, por sua vez, corresponde a fazer uma boa cavalhada. Essa relação com a tradição e, conseqüentemente, com o passado, se apresenta como uma constante na cidade; também na arena os atuais cavaleiros são comparados com os de *antigamente*.

A comparação com o passado, aliada à supervalorização da tradição, com freqüência abre brecha na cidade para críticas à prática contemporânea. É o que ocorre quando os cavaleiros de hoje são considerados menos “sérios” do que deveriam ser, conforme indica a memória coletiva quanto à atuação dos seus pares, na década de 1970. Porque no “tempo de antes”, os cavaleiros não sorriam tanto e “levavam as coisas mais a sério”, diziam pessoas da cidade, inclusive alguns ex-cavaleiros. Essa concepção *passadista* parece estar em consonância com a maneira local de lidar com o incremento do turismo na cidade, que promoveu o aspecto estético e espetacular da cavalhada, em detrimento de outras características da prática cultural.

Dentre as sutilezas observadas por pirenopolinos na encenação consta o manejo das armas. A lança parece ser a mais usada: é sempre com ela em mãos que os cavaleiros entram em campo; é também com ela que se retiram as argolinhas oferecidas às pessoas da assistência. As lanças são manejadas de maneira idêntica entre todos os cavaleiros que, ao realizarem com elas qualquer carreira em campo, devem sempre girar a arma entre os dedos da mão direita. O movimento circular das lanças e o modo de “desfechar”, sincronizado entre todos os cavaleiros ou compondo uma seqüência

cadenciada, gera uma impressão estética apreciada por espectadores locais. Já a espada é dotada de particular valor simbólico, pois é com ela que se realiza a cena do batismo dos mouros.

A atuação dos cavaleiros em campo respeita a hierarquia do grupo. Os reis “puxam” a fila formada por todos os cavaleiros nos movimentos coletivos; quando cada hoste se subdivide, também os embaixadores atuam “puxando fila”. Além de serem alvo de maior visibilidade, os cavaleiros que ocupam as posições hierárquicas são os responsáveis pela correta execução de cada movimento do grupo. Conforme relatado, os soldados geralmente só imitam o que faz a pessoa que está justo à sua frente, e vão assim “seguindo o movimento”. Alguns cavaleiros admitiam, inclusive, desconhecer a precisa seqüência coreográfica encenada e, por vezes, até a execução completa de algumas carreiras. Era pela responsabilidade que o rei cristão levava em campo uma folha impressa contendo todas as carreiras a serem encenadas dia-a-dia⁹²; nas pausas, antes de cada movimento, os soldados eram informados da seqüência a seguir.

O último movimento do primeiro dia de encenação é a “embaixada de trégua”, realizada por volta das seis da tarde, horário habitual do encerramento. Através dela o rei mouro propõe a suspensão da guerra “pelo espaço de vinte e quatro horas”, que é concedida pelo rei cristão. Ao embaixador mouro, o rei diz o seguinte: “voltai dizer ao teu monarca que lhe concedo as tréguas que me propõe e que amanhã, por estas mesmas horas, ele, tu e os teus, debaixo das minhas armas estarão mortos ou prisioneiros”! Assim encerra-se a primeira parte da guerra, com cada hoste deixando o campo separadamente, através do seu respectivo castelo.

Batismo dos cavaleiros mouros: consagração

A abertura do segundo dia de encenação é a mais breve de todas as três. Como de praxe, os cavaleiros ingressam na arena sob as palmas da assistência, após a saída dos mascarados. Cada hoste entra pelo seu território, realiza o “O” sem dessa vez contar com os fogos coloridos, e então encastela. Entre movimentos e pausas, hoje é o dia de

⁹² Esse material foi gentilmente cedido pelo rei cristão Adail Luiz Cardoso; a transcrição de todas as carreiras pode ser consultada no anexo 2. É interessante confrontar essa lista de carreiras e a apresentada por Carlos Rodrigues Brandão (1974, pp. 90-98): as carreiras hoje realizadas são precisamente as mesmas dos anos 1970, sendo idêntica a própria forma como estão escritas no papel. Conforme Brandão, à época de sua pesquisa as carreiras eram levadas em campo por um senhor de nome Ataliba de Aquino, que as tinha anotadas em um caderno. Brandão registrou também que esse mesmo senhor ficou “durante todo o tempo das cavalhadas de 1973 (em campo) atrás dos mouros, orientando-os”.

concluir a guerra e de, finalmente, batizar os vencidos. O desfecho, todos sabem de antemão: ganharão os cristãos. A cena do batismo é esperada para o final do dia; sete carreiras de guerra e nova incursão dos mascarados em campo a precedem.

Duas horas após a entrada, os cavaleiros iniciam as carreiras de “provocação”. São a oitava e a nona carreira do dia, chamadas respectivamente “alcancilha” de fogo e de lança: ambas correspondem a uma mesma coreografia em que somente varia a arma empregada. Quem dá início ao movimento é o rei mouro ao partir do seu castelo em direção ao oposto, pela esquerda do campo. Enquanto executa o galope, o cavaleiro gira a lança em círculos; ao dobrar para passar à frente do castelo, ele faz um movimento com a lança fazendo-a girar uma volta sobre a cabeça e então prende-a com o contra-braço, tendo invertido a posição da mão, que agora fica voltada para o lado do seu próprio corpo. Assim, a lança fica presa rente ao corpo e o cavaleiro só movimentava a ponta na direção dos cristãos, enquanto passa por eles.

Esse ato é entendido como uma “provocação” ou um “desafio” e o rei cristão “sai atrás” do mouro, que diminui o galope para que o outro possa alcançá-lo. O rei cristão leva a lança em riste, tal como faz seu par; ambos “desfecham” a lança juntos na extremidade do campo e seguem correndo lado a lado, girando as lanças num movimento sincronizado. O rei mouro encastela ao chegar à sua torre; o rei cristão repete o movimento de lança realizado pelo outro anteriormente e, por sua vez, “provoca” os mouros. É o embaixador quem o segue e assim ocorre sucessivamente, até todos os cavaleiros terem realizado a carreira. Ela termina quando o último cavaleiro cristão está passando pelos mouros: três cavaleiros avançam em sua direção com as lanças horizontalmente apontadas⁹³ e prendem-no.

Após a prisão do cerra-fila, há uma pausa e então tem início a última carreira que precede o batismo. Novamente quem inicia o movimento é o rei mouro, seguido pelos seus cavaleiros e pelo cerra-fila cristão. Todos saem pela esquerda, passam pela lateral do campo e seguem até o centro, onde os cavaleiros cristãos já estão dispostos numa fila horizontal. Ao se entrecruzarem, os dois grupos dão o primeiro “tope” utilizando a lança. Aqui, o cerra-fila cristão volta para sua hoste, enquanto os mouros dão continuidade ao movimento, fazendo o “S”: giram na metade do seu território para

⁹³ É interessante observar o uso estilizado feito da lança na brincadeira pirenopolina. Ao longo da Idade Média, a cavalaria desenvolveu táticas de guerra variadas, sendo o emprego da lança majoritariamente na horizontal: nos entrecruques coletivos, a arma era mantida fixa junto ao corpo dos cavaleiros e sempre apontada para o inimigo (Flori, 2008). Já na encenação pirenopolina, este é o único momento em que a lança é *apontada* para alguém.

a direita, prosseguem, passam na frente do castelo e vão até a lateral esquerda, onde giram seguindo para o território inimigo. Ao ingressarem no território cristão, os mouros passam novamente rente à fileira dos cavaleiros opostos, que permanecem parados no meio do campo, agora virados para a torre cristã; realiza-se o segundo tope de lança.

Tem assim início a cena da “prisão dos mouros”. Os cavaleiros mouros seguem o galope realizando círculos no campo cristão, enquanto os outros avançam aos poucos, diminuindo progressivamente a extensão do território. A cada tope utiliza-se duas vezes a mesma arma, de modo que são feitos dois topes de “fogo” (de pistola) e um de espada. No segundo tope de espada os cavaleiros “engrazam”: a fila dos mouros e a dos cristãos se emparelha e os cavaleiros travam luta com as espadas, que tilintam ao se chocarem. É dessa forma, engrazados e em luta, que todos saem do campo pelo castelo cristão.

Essa será a única vez que os cavaleiros deixarão o campo ao longo de toda encenação. Fora, eles se ordenam alternados e, quando voltam, entram engrazados numa fila só. O rei cristão está à frente, seguido do rei mouro, dos embaixadores cristão e mouro, e assim sucessivamente. Eles entram galopando pela direita e, ao chegarem à frente do castelo mouro, giram na altura exata do meio do campo. As espadas dos cavaleiros mouros estão nas mãos dos cristãos, que as ostentam com a ponta pousada sobre seus próprios ombros. No meio do campo, todos param enfileirados, fazendo face à arquibancada principal: chegou a hora do batismo.

Ao som do apito, os cavaleiros apeiam. Os mouros ajoelham-se à frente dos cavaleiros cristãos⁹⁴, que pousam as espadas mouras sob o ombro dos rivais, com a lâmina em posição horizontal. Tradicionalmente é o padre da cidade quem entra em campo para realizar o batismo. Em 2008, quem o substitui é Eduardo, jovem responsável por zelar a igreja Nossa Senhora do Rosário (a Matriz); ele tem em mãos um aspersório e espera a fala dos reis para efetuar o batismo. Microfones em mãos, os reis pronunciam a última fala das cavalhadas:

⁹⁴ Antigamente um menino entrava em campo neste momento carregando uma almofada vermelha, sob a qual o rei mouro pousava o joelho. Esta prática parou de ser realizada quando Toninho tornou-se rei, segundo seu próprio testemunho. Ele alegou que, em se tratando da encenação de uma batalha e de um momento de prisão e subsequente conversão, deve-se supor que o prisioneiro não tivesse uma almofada para pôr sob o joelho na hora de ser batizado, não havendo sentido manter a prática.

Rei cristão: Bárbaro, não mandei lhe avisar que hoje, por estas mesmas horas, debaixo das minhas armas, tu e os teus estariam mortos ou prisioneiros? Diz se aceita ou não as águas do santo batismo.

Rei mouro: Sim, aceito as águas do santo batismo e reconheço o seu Deus como único e verdadeiro.

Os reis então se abraçam e Eduardo inicia a encenação do ato de batizar. Com seu aspersório, ele respinga água benta sobre os cavaleiros ajoelhados e pronuncia a frase: “eu te batizo em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém”. Dito isso, o cavaleiro cristão entrega a espada ao representante da igreja, beijando-a antes. Eduardo toma em mãos a espada, também a beija, e é ele quem a devolve ao cavaleiro vermelho, agora cristão, que se levanta, embainha sua arma e abraça o cavaleiro azul que realizou o ritual junto a ele.

Recém iniciada a cena, o espectador já podia ouvir outra fala, dessa vez do locutor, que aparentemente lia um texto com alguma antecipação. Único momento de locução de caráter explicativo que registrei em toda a cavahada, dizia o seguinte:

Tivemos aqui o momento solene em que o rei cristão interpela o rei mouro e esse se rende às águas do santo batismo, reconhecendo o verdadeiro Deus. Os cavaleiros se abraçam e apertam as mãos em sinal de paz. Uma salva de palmas para os cavaleiros mouros e cristãos por esse momento sublime das cavahadas: é o batismo do que a gente chama os rebeldes, os mouros, se rendendo à lei de Cristo.

Enquanto o locutor fala, pessoas da platéia adentram no campo e vão se juntar à “fila dos cumprimentos”. O som do apito, que para os cavaleiros indicou a hora de apear, para a platéia sinalizava a possibilidade de entrar em campo para acompanhar a cena, o que foi confirmado pelo convite verbal então realizado por Pompeu. Na realidade, é sabido que o convite se destina exclusivamente aos parentes e amigos dos cavaleiros para que possam cumprimentá-los pela encenação, mas controlar a entrada na arena não é nada evidente. Este ano, quem encabeça a fila é imperador e a imperatriz, que são seguidos pelo prefeito e por sua família; crianças correm no gramado, fotógrafos se aglomeram ao redor dos cavaleiros.

Ainda não estando encerrada a cena, os primeiros da fila já se adiantam para começar os cumprimentos, sendo barrados por Pompeu, sob a alegação de que o ritual ainda está em andamento. O tumulto é grande e se mistura ao ato compondo seu pano de fundo, junto aos toques da banda que embalam o campo com uma espécie de valsa.

“Em fila, por favor, porque senão não tem coordenação nenhuma”, diz Pompeu ao microfone. O locutor Natureza complementa: “atenção, tem muita gente entrando no campo, a criançada brincando, não é pra entrar!”. E ele prossegue: “por gentileza, só quem vai cumprimentar os cavaleiros”, “vamos deixar o campo livre”. Entre meios, também pelas caixas de som escuta-se a voz do Eduardo: ele repete a mesma fala e o mesmo gestual com todos os cavaleiros; uma vez completo o batismo, ele se juntará às pessoas da fila já formada para cumprimentar os cavaleiros.



A simulação do batismo cristão, do modo como realizado na cidade, é um momento de forte carga religiosa: é o padre ou obrigatoriamente algum representante da instituição religiosa que entra em campo; ele carrega objetos litúrgicos (o aspersório, por vezes também a Bíblia); ele pronuncia as palavras do santo sacramento. Mediante sua atuação encerra-se a guerra representada pelos cavaleiros, com a imposição da fé cristã aos *mouros* ou, para a cultura local, simplesmente ao *infiel*, ao “rebelde”. Que todos aceitem o deus cristão como “único e verdadeiro” é o desfecho da cavalhada, uma das suas razões de ser⁹⁵ e um dos motivos da sua continuidade. De algum modo, é para isso que os cavaleiros atuam todos os anos; é também para ver a crença dominante reiterada na arena que a maior parte da sociedade pirenopolina anualmente se reúne.

Essas idéias já foram desenvolvidas pelo pesquisador Carlos Rodrigues Brandão nos anos 1970. Para ele, na cavalhada de Pirenópolis encena-se a imposição da crença predominantemente compartilhada pela sociedade local, o catolicismo, sobre o que pode ser entendido como uma “não-crença”, que engloba todo tipo de alteridade (1974, p.120). Sua fórmula permite pensar as possíveis abrangências do conceito *mouro* na cidade, que atualmente parece inclusive se estender à categoria “crente”, modo como no senso comum de hábito se faz referência a todo cristão não-católico. São pessoas que costumam fazer “retiros” na época da festa, como explicou o jovem Ricardo, espectador em dia de cavalhada: “pessoas que não valorizam essa festa são evangélicas ou de outras religiões”. “É engraçado”, ele continuou, porque “pessoas que não são cristãs vêm e podem ver a festa como tradição; cristão não-católico pode ver como profanação”⁹⁶.

A cena do batismo é, também para Carlos Rodrigues Brandão, o momento definidor do ritual. Conforme ele, ao longo dos dois dias em que se encenou a guerra, a crença no catolicismo (a “verdade da sociedade”, diz Brandão) foi: “desafiada, posta em jogo, vitoriosa e acrescida, depois de transformada em única” (op. cit., p.147). A unidade social e o reforço ideológico por via do compartilhamento de uma fé comum são destacados pelo autor, na década de 1970, do seguinte modo: “as cavalhadas são um dos rituais de definição do universo simbólico de crença católica e de definição da ordem da sociedade rural”. Ele então conclui: “como “símbolo” da unidade de uma

⁹⁵ É importante lembrar que no próprio discurso local se reconhece que as cavalhadas foram introduzidas em Pirenópolis por padres jesuítas, com um fim evangelizador. Também a bibliografia sobre o tema destaca os jesuítas como agentes da introdução da encenação do mote ‘mouros e cristãos’ em diferentes localidades. Consultar: Araújo, 2004, p. 256; A. Meyer, 1975, p. 29; M. Meyer, 2001, p. 156-157; Pereira, 1983, p. 21.

⁹⁶ Vale registrar aqui o crescente aumento de não-católicos na cidade, aspecto que pessoas espontaneamente comentavam, conforme registrei em diferentes reprises ao longo da festa do Divino.

crença religiosa e da ordem da sociedade que produz as cavalhadas, elas são essencialmente um ritual de identificação social” (1974, p. 120).

Trata-se efetivamente de um ritual *católico* integrador. Vimos que, no plano das relações interpessoais, reencontra-se na arena amigos e conhecidos de longa data; no plano ideológico, encena-se a supressão da alteridade e a harmonia entre iguais, que se supõe resultante e cuja obtenção legitima a própria guerra. Através do batismo, a dominação belicosa é ressignificada sob o viés de uma vitória coletiva, capaz de positivar a derrota dos mouros: ao fim, todos são vitoriosos porque todos são cristãos. O fato de hoje as pessoas da platéia serem convidadas a entrar em cena valoriza duplamente o ato de cristianizar, à medida que a população se torna cúmplice e festeja junto aos cavaleiros a irmandade alcançada, sob a insígnia da cruz.

A interpretação do mote ‘mouros e cristãos’ enquanto uma forma de dominação ideológica travestida de *brincadeira* é corrente na literatura sobre o tema (Araújo, 2004; M. Meyer, 1995, 2001; A. Meyer, 1975). Esse é o “teatro catequético” de que falava o folclorista Alceu Maynard Araújo (2004): lúdico e sutil instrumento de evangelização. Numa perspectiva abrangente, o mote pode inclusive ser compreendido como uma “metáfora” que permite pensar o processo de formação histórico-social brasileiro, como concebeu criticamente Marlyse Meyer:

Ordem acima de tudo, conversão legitimada por um sempre oportuno Espírito Santo, violência e harmonia na marra, mas em última instância, sempre consentida, o combate paradigmático de cristãos e mouros me parece constituir uma grande metáfora que permite compreender o Brasil (2001, p. 158).

Ainda para a pensadora dos *caminhos do imaginário* em nosso país, a encenação do mote ‘mouros e cristãos’ representa “a comemoração ritual” do acontecimento “que marcou os primeiros tempos da colônia: aquele que se pode chamar a Guerra Santa da Conversão” (2001, p. 157)⁹⁷. Marlyse Meyer explicita elementos que costumam ser velados; a dominação que subjaz ao ato de catequizar é intrinsecamente violenta, diz ela, revisitando a visão predominante sobre o tema. Para o nosso caso, é importante destacar que esses elementos de fato não são manifestos: existem mecanismos na

⁹⁷ O emprego do mote ‘mouros e cristãos’ como elemento de dominação foi analisado por Arturo Warman Gryj (1972) no processo de conquista espanhola no México. Para o caso brasileiro, o tema da conquista territorial mediado pela ritualização da luta foi tratado, de maneira ampla, em artigo do historiador José Rivair Macedo (2000).

ritualização da luta que direcionam o observador para que assimile a mensagem catequizante de forma lúdica; veremos adiante como isso se processa.

A idéia de um “teatro catequético”, central nas análises que concernem a representação brasileira da luta entre mouros e cristãos, está também presente na leitura de Carlos Brandão para o caso pirenopolino. No entanto, como os demais autores mencionados, ele busca compreender os possíveis sentidos da cavalhada focalizando aquilo que supostamente se encena: Brandão analisa sobretudo as falas proferidas em campo, ficando os atores e os modos de fazer a segundo plano. Também é preciso observar que, na leitura de Brandão, há uma cisão na cena que demarca atores e espectadores: “o ponto alto das duas primeiras tardes é o momento em que o rei mouro grita a re-definição de sua crença”, ele diz, *frente* à “sociedade que assiste e se emociona, nos limites externos do espaço do ritual” (1974, p. 146).

Na realidade, a entrada de espectadores para cumprimentar os cavaleiros no momento do batismo é recente e não deve ter sido vivenciada por Carlos Brandão⁹⁸. Atualmente, a prática gera opiniões variadas na cidade, e talvez o único senso comum seja que ela hoje está incorporada à encenação. A presença de espectadores na arena é crucial pois ressignifica a cena, ao permitir o contato direto entre pessoas da assistência e os cavaleiros. Ademais, a entrada dessas pessoas em campo criou uma categoria *híbrida* espectador-ator antes inexistente, forjando um novo plano de significação para o já multifacetado momento do batismo.

A cena do batismo é polissêmica e o ato de batizar carrega o cerne do processo ritual: penso que ele sintetiza os principais sentidos da cavalhada de Pirenópolis. Voltar à descrição inicial é então inevitável, proponho um retorno aos vinte e quatro cavaleiros, ao padre, às palavras, aos gestos, aos toques da banda. Proponho igualmente que aqui tenhamos em vista a última fase da obra de Victor Turner (1982) e suas releituras por parte do antropólogo John Dawsey (2005; 2006). O ambiente criado no momento do batismo e a forma como é vivenciado podem ser abordados sob o prisma das teorias de

⁹⁸ Em nenhum momento a entrada de pessoas em campo é mencionada por Brandão. Na cidade diz-se que a incursão na arena no momento do batismo corresponde a uma inovação recente, provavelmente iniciada no final dos anos 1970 ou início de 1980. No circuito dos cavaleiros comentava-se que a prática partiu da iniciativa de algumas “esposas de cavaleiros” (de reis e de embaixadores), cuja entrada em campo sob o pretexto de cumprimentar os maridos era, conforme eles, uma forma de “exibicionismo”. A *fila dos cumprimentos* hoje é extensa, com frequência composta por grande quantidade de meninos, e provoca insatisfação em alguns cavaleiros (e em Pompeu), que a consideram uma delonga para a continuidade da encenação. No entanto, é consenso entre os cavaleiros de que não se pode fazer desfeita: sob o calor e o peso das indumentárias é preciso ficar de pé, sorrir e cumprimentar a todos, até a fila acabar.

performance: no teatro-cavallhada a consciência de se estar em cena e os atos se conjugam e se estendem à dimensão da experiência dos participantes.

No *batismo dos mouros*, os personagens vivenciam um conjunto de ações prescritas e continuadas; essas ações ocorrem em um fluxo próprio que não pode ser interrompido, sob o risco de decompor o ato. Basta lembrar da interdição de Pompeu mencionada anteriormente, quando o primeiro casal quis iniciar os cumprimentos fora de hora. Basta lembrar da cena: os cavaleiros ajoelhados, a ponta da espada que pressiona o ombro, as palavras litúrgicas pronunciadas, a água benta que respinga sobre o rosto, a lâmina que é suspensa, o objeto beijado, a empunhadura da arma apontada para o corpo, o sorriso, o abraço final.

É preciso observar que cada ato envolve três personagens: cada cavaleiro mouro tem o padre à sua frente e, atrás de si, outro cavaleiro, esse já de antemão um cristão, seu par e seu cúmplice⁹⁹. Se concebermos que um objeto material é capaz de estabelecer uma continuidade entre dois corpos, deve-se aqui destacar que os cavaleiros estão interligados no momento em que o padre pronuncia as palavras do sacramento: a espada segurada pela mão de um está pousada no ombro do outro. Desse modo, o ato do batismo é sempre recepcionado por uma dupla de cavaleiros. O ato liberta um dos cavaleiros, que pode retornar à sua posição ereta. Simultaneamente, o mesmo ato *transforma* ambos os cavaleiros, não somente porque faz deles cristãos (na encenação, um deles já era), mas porque é capaz de consagrá-los.

No contexto do ritual, o batismo é polissêmico também para os protagonistas: não são os homens enquanto indivíduos que se transformam, mas é o personagem ao qual se dá vida, o *cavaleiro*, que no fluir da cena se consagra. No entanto, claro que a experiência é sentida pelo homem: cada qual experimenta uma sensação particular no momento do batismo, que é subjetivamente significada. Os depoimentos oscilavam entre a certeza de se estar somente realizando uma simulação na qual se desempenha um papel, como todo ator em cena, e a sensação de se estar vivenciando um momento de forte carga religiosa. Vários cavaleiros alegavam sentir que a cena do batismo é

⁹⁹ Algumas pessoas na arena se referiram ao cavaleiro cristão como sendo o “padrinho” do mouro. A idéia de “padrinho” também consta no trabalho de Carlos Rodrigues Brandão (1974, p. 129), aliás, acrescida pelo seu revés, a noção de “afilhado”. Vale observar que a acepção de apadrinhamento é dúbia no contexto pirenopolino: por um lado, ele remete ao efetivo momento do batizado católico, em que cada criança é vinculada a um padrinho (e a uma madrinha); por outro lado, o *apadrinhamento* permite igualmente a associação com o antigo sistema político-social do mandonismo. Sob qualquer circunstância, a noção implica obrigações recíprocas entre duas partes. No ritual, ela implica um vínculo direto entre o cavaleiro cristão e o mouro que compartilham o ato do batismo; realmente, após a investidura forma-se um par azul – vermelho que passa a interagir.

religiosa e, portanto, que merece ser respeitada; esses eram geralmente os mesmos que enfatizavam a própria fé no Divino, apresentada como uma das motivações para a participação na cavalhada.

Pra mim, o batismo é a hora mais importante da cavalhada, dificilmente a gente não chora nesse horário, na hora do batismo, quase todos os cavaleiros; eu não sei por que isso acontece, mas você lembra de uma pessoa que você perdeu, uma pessoa que participava ali na cavalhada, um ente querido da gente que foi pra outro mundo (...) você sente a presença do Espírito Santo mesmo em você, assim, na hora em que o padre, o padre mesmo vem, se ele não puder, ele manda um representante da igreja fazer o batismo, então se torna uma coisa muito importante a hora do batizado, é a coisa mais forte que acontece na cavalhada (Adail Luiz Cardoso, 43 anos, católico, cavaleiro e rei cristão).

Sinto mais poderoso né? Tem outro que se agacha na minha frente (risos) ser (cavaleiro) cristão é bom por isso, você fica mais, você é mais, você que manda ali naquela hora (...) A gente fala assim até por brincadeira, mas é uma coisa religiosa mesmo e eu respeito aquela hora ali (...) a gente sente que é uma cena religiosa (Evandro Rosa Veiga, 31 anos, católico, cavaleiro cristão).

O sentir-se “mais” sintetiza o ato¹⁰⁰. No plano simbólico, os homens são efetivamente acrescidos de um atributo no momento do batismo: a sacralidade. O duplo sentido da investidura¹⁰¹ é marcado por ser o representante eclesiástico quem entra em cena para consumir o ato, como reiterado no primeiro dos depoimentos acima. Proporcionar a presença do Espírito Santo na arena é justamente a função dos cavaleiros em dia de encenação e é para isso que eles são em campo sacralizados: o batismo investe nos cavaleiros a condição de intermédios do Divino. Nesse sentido, o ato

¹⁰⁰ Em última instância, proporcionar ao homem que ele se sinta “mais” é a própria função da religião, conforme a acepção de Durkheim em *As formas elementares da vida religiosa* (2003). Ao cultuar um deus, o homem se sente *acrescido*: “o homem que obedeceu a seu deus e que, por essa razão, acredita tê-lo consigo, aborda o mundo com mais confiança e com o sentimento de uma energia acrescida”, escreveu Durkheim (2003, p. 214). Vale aqui também dizer que, na acepção durkheimiana, o deus, bem como o sistema religioso, é derivativo de um processo de simbolização construído e compartilhado por um determinado grupo social. Esse sistema simbólico existe em dois planos: por um lado, nas consciências individuais; por outro, projetado fora delas e objetivado *pela sociedade* em formas materiais, que passam, desse modo, a ter uma carga sagrada. Em suma, é possível dizer brevemente que, conforme sua teoria, o *deus* e a sociedade se equivalem: “o deus não é senão a expressão figurada da sociedade”, formulou Durkheim (p. 234). O poder e a eficácia do sistema religioso provêm da própria sociedade: é ela mesma, portanto, quem permite ao indivíduo que “se eleve sobre si mesmo”, que ele se sinta *mais*.

¹⁰¹ A postura dos homens que encenam ser cavaleiros medievais e a arma empregada no ato do batismo não são gratuitas: de fato, se reproduz a cena de investidura de um cavaleiro medieval.

transforma os personagens, faz deles o que poderíamos chamar *os cavaleiros do Divino Espírito Santo*.

O sentir-se “mais” também exprime um estranhamento de si, uma reflexão sobre a própria condição ontológica (Dawsey, 2006a, p. 136). Com efeito, o ato do batismo encerra um momento de *liminaridade*, que vem desde o período dos ensaios sendo vivenciado pelos cavaleiros. A *passagem* se dá no pronunciar das palavras “eu te batizo em nome do pai, do filho e do Espírito Santo, amém”: nesse preciso momento, o homem para quem elas são destinadas assume os atributos de um outro, passa a ser esse cavaleiro investido de uma causa divina a que acabamos de referir. Os homens em cena assumem desse modo uma nova condição frente à sociedade, mesmo que efemeramente.

O fato de os cavaleiros adquirirem em cena um novo *status* é certamente um dos motivos que justificam a fila formada para saudá-los¹⁰². Quem inicia os cumprimentos é o próprio padre, assim que encerra sua atuação junto aos cavaleiros: imediatamente após ter completado o ato de batizar, ele retorna aos reis, agora para saudá-los pela feliz conversão. Ao agir desse modo, o padre se adianta a todos que na fila aguardam, usufruindo do poder que lhe atribui simultaneamente sua presença em cena e sua condição de representante eclesiástico. Essa segunda passagem pelos cavaleiros é breve e se limita a um rápido aperto de mãos; uma vez terminados os cumprimentos, ele se retira do campo.



¹⁰² Vários são os motivos que levam espectadores ao campo para cumprimentar os cavaleiros. O ato do batismo é um deles, havendo outros: a vontade de saudar um amigo, parente ou conhecido pela *performance* executada; o simples fato de tocar o cavaleiro, que parece ser especialmente tentador para os meninos, dado a quantidade deles na fila. Em outro sentido, ingressar na arena implica igualmente se expor ao público, o que está em consonância com a dinâmica de *ver* e de *se fazer ver*, própria da festa na arena.

A atuação do padre na arena é evidentemente central: dela provém a força e a eficácia do ato. Em sua primeira passagem pelos cavaleiros ele parece delimitar a cena, estabelecendo uma cisão entre o ambiente caótico preponderante entre os espectadores e a retidão do ato sacro. À medida em que o representante da igreja passa pelos cavaleiros ajoelhados realizando o batismo, eles se levantam um a um e cumprimentam seus pares; eles riem, começam a conversar, somam seus gestos e vozes ao burburinho que vem da fila de espectadores-atores. Os demais cavaleiros, o joelho prostrado no chão e a cabeça um pouco inclinada, aguardam em silêncio pela chegada do padre; aguardam, portanto, pela chegada do *Divino*, pelo momento da consagração. Já na segunda passagem pelos cavaleiros, o representante da igreja foi, em 2008, bastante breve: ele cumprimentava sem palavras, sem sorrisos, justo com um aperto de mãos, por vezes sem sequer pousar os olhos sobre o cavaleiro; ao encerrar sua atuação, de imediato deixou o campo, após ter estabelecido contato físico exclusivamente com os cavaleiros.

A segunda passagem parece ser um prolongamento da primeira; uma obrigação protocolar, antes de uma saudação opcional. Se na primeira passagem pelos cavaleiros o padre os sacraliza; e se é efetivamente perigoso o contato direto com o sagrado aos homens sem uma prévia preparação para que esse contato se estabeleça (Mauss e Hubert, 2005, pp. 28-30), então suponho que a segunda passagem do padre pelos cavaleiros é mesmo obrigatória: ela parece servir para neutralizar a força demasiada que está contida na própria consagração. Significa que, na cena do batismo, o padre, por *natureza* um intermédio do Divino, transfere sua própria condição aos cavaleiros. Não sendo possível, porém, às pessoas da platéia estabelecer contato direto com os cavaleiros nessas circunstâncias, o padre volta a passar pelos vinte e quatro justo após o ato, neutralizando o perigo que uma dose excessiva de sacralização poderia causar àqueles que os cumprimentarão. Só assim os cavaleiros ficam *liberados* a entrar em contato físico com as pessoas da platéia. Se pensarmos, enfim, na oposição clássica entre sagrado e profano, é possível observar que ambas as esferas estão manifestas ao longo de toda a cena, têm inclusive tendência a se confundir pelo ambiente formado, mas nunca se interpenetram. A cisão entre elas parece ser aqui delimitada pela atuação do padre e pela própria estrutura do ritual, respeitada por todos os atores em cena.

Uma vez liberados os cavaleiros, a fila dos cumprimentos começa a avançar. Ao contrário do padre, os espectadores-atores que entram em contato com os cavaleiros expressam um claro prazer; vários deles parecem inclusive ressentir um misto de

admiração e de receio, que se traduz por via de uma atitude respeitosa. Trocam-se apertos de mãos e por vezes até abraços, entre poucas palavras, entre risos, em silêncio. Ao longo de toda encenação dos cavaleiros, esse é o único momento em que eles estão a pé e, portanto, compartilhando o mesmo nível de todo homem. O fato de não estarem a cavalo indica o extraordinário da cena: eles estão literalmente *desmontados*, tendo em vista que o cavalo, já sabemos, é constitutivo disso que representa *ser cavaleiro*.

Tal como no ato do batismo, o fluxo é ininterrupto. Os cumprimentos se sucedem: cada aperto de mão é vinte e quatro vezes repetido; o sorriso está em todos os rostos. Nesse sentido, o grupo está coletivamente realizando uma performance: os cavaleiros, por obrigação, recebem e retribuem os cumprimentos; já os espectadores-atores experimentam um tipo de contato com o Divino (daí o misto de admiração e de deferência). Ambas as partes vivem um momento de confraternização numa cena em que, juntos, se unificam. Por todos esses elementos, parece possível considerar que aqui se estabelece um estado de *communitas* (Turner, 1974; 1982; 2005): constitui-se uma unidade não-estruturada, livre e efêmera entre os atores em cena.

No ano de 2008, quem encabeçava a fila era o imperador e sua esposa. O casal imperial era seguido pelo prefeito e por sua respectiva família; na seqüência, vinha *o povo*. É interessante observar que estão presentes na cena o padre, o prefeito, o imperador; a igreja, o poder público, o homem que na festa simboliza ambos (dado que o religioso e o político se conjugam na imagem do imperador). Desse modo, os principais agentes que operam na produção da festa e a população local se encontram na arena das cavalcadas. As relações estabelecidas são assimétricas e permeadas por tensões, como demonstra até mesmo a ordem na fila.

Vale observar que as tensões postas em cena são inicialmente indicadas pela própria participação do padre na arena. Já sabemos que, no contexto da festa, o personagem que atua como principal intermediário do Divino em todos os ritos a céu aberto é o imperador e não o padre, cuja atuação se limita ao espaço recluso da igreja. Portanto, não é sem razão que o representante eclesiástico entra em cena justo no momento do batismo dos cavaleiros, ápice do processo ritual *cavalcadas*. A entrada do padre na arena se apresenta particularmente carregada de sentidos se lembrarmos do período de produção das cavalcadas: a proximidade com o imperador e com as insígnias sagradas que ele zela representam uma forma igualmente eficaz de investir os cavaleiros

de sacralidade. Ora, por que é o padre e não o imperador do Divino (ostentando a coroa e o cetro) que em campo consagra os cavaleiros?

A resposta certamente nos remete ao embate existente na cidade entre a instituição religiosa e as formas de expressão do catolicismo popular¹⁰³. Ao que tudo indica, a atuação do representante da igreja no campo das cavalhadas em detrimento do imperador manifesta publicamente que a instituição religiosa é a única entidade a ter o efetivo e legítimo monopólio sobre o sagrado. Somente um padre pode ser capaz de proferir um sacramento, mesmo se o ato não passe de uma encenação. A mensagem ratifica o poder da instituição católica na cidade; pelas mesmas razões, o sorteio do novo imperador é realizado na igreja, e é somente no templo católico que o homem sorteado (o escolhido pelo Divino) pode ser publicamente investido.

O fato de a instituição religiosa se expor na arena das cavalhadas é um dos elementos que indicam o lugar de destaque do ritual no universo festivo local. Porque a cavalhada atrai a maior platéia ao longo de toda a festa do Divino, a arena é um espaço de exposição pública privilegiado. Dele usufruem, sobretudo: os cavaleiros, a igreja, autoridades e políticos, pessoas anônimas (especialmente os mascarados). Em sentido abrangente, é possível observar que a arena constitui um palco em que todos os setores da sociedade local se põem em cena. Nela, diferentes planos de atuação se conjugam: enquanto no gramado se desenrola uma seqüência de cenas prescritas, na sua circunscrição transcorre a “festa paralela” anteriormente vista.

De algum modo, a cidade pulsa na arena, proporcionando à estrutura de concreto uma força vital. Sob essa perspectiva, cada pessoa pode ser concebida como um *ator*. Isso se corrobora se pensarmos que, antes de ir à arena para assistir a um “teatro catequético”, as pessoas freqüentam o local para interagir entre si, para festejar, para presenciar alguns aspectos da performance dos cavaleiros e sobre eles tecer comentários. O objetivo comum é a confraternização coletiva, que se dá em razão do compartilhamento de uma crença e de uma devoção: a fé no Divino Espírito Santo. O *confraternizar* se faz presente na encenação realizada no gramado, bem como na atuação das pessoas fora dele: são dois planos distintos, porém interdependentes.

Gerar um momento compartilhado de fé e de devoção é uma importante característica das cavalhadas. A unidade e a harmonia são literalmente postos em cena pelos cavaleiros: são elementos que extrapolam a esfera do teatro para serem

¹⁰³ Embates envolvendo a instituição religiosa e a população local já foram abordados em trabalhos que versam sobre a festa do Divino em Pirenópolis, consultar: Silva, 2001; Veiga, 2002.

experimentados pelos espectadores ao longo das três tardes de encenação. Proporcionar o estabelecimento de vínculos de irmandade entre os presentes parece ser uma das implicações sociais imediatas do ritual; é possivelmente um dos motivos pelos quais estão embutidos no teatro valores cristãos como o ‘ame ao próximo’ (convivendo em paz) ou o ‘não matarás’ (os mouros derrotados são convertidos, não são mortos). Em síntese, produzir um momento de agrupamento social em que se pode sentir e viver o universo de valores católicos é uma das razões da atuação dos cavaleiros.

Os últimos movimentos realizados em campo após a cena do batismo ainda evocam o Divino, mediante as coreografias que compõem a carreira “ouvidor”. Todos os cavaleiros, estando engrazados, se unem e formam em diferentes reprises um círculo no meio do campo: ali, fazem “descargas” de garrucha e dão vivas ao Divino Espírito Santo. Após o último *viva*, todos seguem o rei azul numa fileira só, fazem uma volta final e deixam o campo pelo castelo cristão, para nele só retornarem no dia seguinte, também engrazados e pela mesma porta.



A confraternização: competição festiva ou “provas de amizade”

No último dia de encenação, os cavaleiros ingressam todos juntos na arena por um castelo só, o cristão. Tendo em vista que agora não há mais *mouros* e, portanto, que a princípio não há mais rivalidade entre eles, o próprio trajeto dos cavaleiros à arena é alterado nesse dia. Primeiro, como de praxe, todos os soldados se reúnem na casa dos

respectivos embaixadores; hoje, porém, ao invés de cada grupo ir buscar o seu rei, os cavaleiros mouros partem enfileirados até a casa do embaixador cristão, onde encontram reunido o grupo azul. Lá, eles engrazam conforme a hierarquia e seguem em carreta para a casa do rei mouro. Só estando assim completo o grupo dos cavaleiros, todos partem para a casa do rei cristão, ou, talvez agora seria mais adequado dizer, do *rei azul*.

A entrada na arena é neste último dia prevista para as quatorze horas, visto que é antecedida pelo cerimonial já descrito. Em razão dos horários e do procedimento do dia, o rei cristão é quem tem mais tempo disponível para seus preparativos. Enquanto soldados já circulam pela cidade e na arena a festa se inicia, o rei azul ainda ajusta suas vestes, como pude constatar. Eram treze horas quando cheguei na casa de Adail Luiz Cardoso, mesmo horário em que soldados se encaminhavam para a casa dos seus embaixadores. Para o rei, era hora de escovar as botas acinzentadas que iria calçar: encontrei-o descalço, observado pela mãe, ambos sentados no sofá da sala de dona Maria, a portas abertas.

Na casa do rei, ainda há poucos minutos se encontravam vários amigos e integrantes da sua família, acompanhando e ajudando nos preparativos finais. Agora, todos eles na arena aguardavam pela entrada dos cavaleiros. Somente a mãe e uma amiga do cavaleiro, Marli, haviam permanecido junto a ele para auxiliá-lo com as vestimentas. A calça de veludo azul que portava era toda enfeitada de lantejoulas, tal como a brilhosa camisa de mangas, ambas as peças costuradas com cuidado por *dona Maria*. Depois da roupa de base, faltava ainda vestir: o peitoral de metal, as ombreiras feitas de correntes que se prendia na armadura, a armadura nos braços (que se estendia dos punhos ao cotovelo), a capa e o capacete. Em vinte minutos, o rei cristão todo aprontado apareceu na soleira da porta principal.

À frente da casa, nos juntamos ao cavalo, que há tempos já esperava pelos demais companheiros. Pouco antes das quatorze horas, barulhos de cascos indicavam que os cavaleiros estavam chegando. Eles vinham em fila e enfileirados pararam, o rei Toninho à frente. Adail montou, tomou a dianteira do grupo e, estando completa a fila dos vinte e quatro azuis e vermelhos, todos seguiram o trajeto previsto. Contrariamente aos outros dias, na terça-feira é obrigatória aos cavaleiros a passagem pela igreja do Bonfim. Lá, eles pedem benção ao Divino antes de iniciar o último dia de apresentação; para o mesmo local todos voltarão no final da tarde, a fim de realizar a descarga das garruchas, indicativo do término do ritual.



Nesta hora, a gentil carona oferecida por Marli foi providencial. Minha presença alterou seu trajeto e o de dona Maria, que excepcionalmente acompanharam os cavaleiros antes de, às pressas, partirmos para o campo. Os cavaleiros seguiram enfileirados ao longo de todo o percurso e só bifurcaram ao chegar à igreja, de modo a azuis e vermelhos formarem duas filas separadas. Eles se posicionaram cada grupo face ao outro, alinhados em relação à porta da igreja. Quem entoou a reza foi Adail; em coro, todos rezaram o Pai Nosso e a Ave Maria; em silêncio, acompanharam o agradecimento e o pedido de proteção ao Nosso Senhor do Bonfim e ao Divino. “Que o Divino Espírito Santo abençoe nós e nos dê uma boa cavalhada!”, exclamou Adail. E o movimento recomeçou: outra vez engrazados, os cavaleiros partiam em direção à arena.



O cortejo desce a rua da igreja, dobra ao passar pela Matriz e prossegue pela avenida principal. Quando os cavaleiros chegam ao campo, os mascarados já haviam feito a incursão do início da tarde e é aguardada a entrada dos protagonistas. A galope, todos entram enfileirados, ao som dos fogos que os recepcionam. Nessa entrada, cada cavaleiro traz em mãos uma flor de papel, que se agita para a audiência. As pessoas batem palmas, ritmadas pela banda; os cavaleiros respondem sorridentes, acenando com as flores coloridas. Além dos semblantes afáveis, alguns hoje se apresentam pela primeira vez sem barba, indicativo do clima amistoso do dia. Afinal, é para ficar com o rosto “menos sério” que se tira a barba, já havia explicado Adail.



As flores em campo sinalizam a amizade entre os cavaleiros, decorrente da irmandade alcançada por via do batismo. A primeira carreira do dia, de nome “florão”, demarca o momento da confraternização coletiva. De início, os cavaleiros realizam alguns movimentos, individuais ou em dupla, em que ostentam as flores, exibindo-as à platéia. Quando em dupla, cada cavaleiro está acompanhado por aquele que, na cor contrária, ocupa o seu mesmo lugar na hierarquia do grupo. Assim, cada dupla corresponde a um par azul – vermelho: é esse par que realizará a troca das flores. Cada

dupla se posiciona em pontos prescritos do campo e os cavaleiros simultaneamente oferecem a flor que têm na mão direita e recebem a do oposto, num único esticar de braços, executado enquanto os cavaleiros giram em semicírculo.

Após a troca ter sido realizada por todas as duplas, os cavaleiros iniciam a carreira “4 fios de lança”: uma série de movimentos em que dão tiros quando se entrecruzam. Há um intervalo com entrada dos mascarados e, finalmente, começam as carreiras de destreza, em que cada um poderá demonstrar sua habilidade no manejo da rédea e das armas. As provas são duas: o “tira cabeça” e a tirada das argolinhas. Na primeira, máscaras de papel imitando a feição de *homem* (idênticas às utilizadas por alguns mascarados) são dispostas sobre troncos de bananeira ao longo do campo. A prova consiste em retirar a galope essas máscaras, chamadas “cabeças”, utilizando as três armas: com a pistola, destroça-se o papel; com a lança ou a espada, geralmente os cavaleiros ostentam a *cabeça* espetada na ponta das armas.



Na arena, registrei junto aos espectadores duas versões a respeito da prova do “tira cabeça”, também chamada de “tira máscara”. Uma considerava a carreira pura brincadeira, marca da confraternização: “a partir do batismo que foi ontem, hoje é umas carreiras festivas (...) é uma competição, estão tirando as máscaras, é uma brincadeira já; estão todos unidos, já não estão em guerra mais”. Quem explica é Ademir; sua esposa, Maria das Mercês, complementa: “eles estão comemorando a amizade entre eles, então teve a corrida da troca de flor, agora tira de máscara, depois tem a argolinha”. Outra versão destacava o plano ainda simbólico contido na *brincadeira* das cabeças, sob alegação de que as máscaras representavam os “rebeldes” que não aceitaram a conversão. É o que nossa já conhecida dona Zefinha disse: “aquilo ali representa a matança dos rebeldes, dos que não aderiram, que não aceitaram o batismo”.

As falas indicam diferentes abordagens possíveis para este último dia de encenação. Há um fato: entre os cavaleiros a guerra cessou; aqui se encena e se brinda a paz. O modo como se realiza a confraternização, porém, é bastante peculiar: a paz *cristã* é festejada de forma competitiva, por meio do abate de objetos que representam cabeças humanas. Por suposto trata-se de uma brincadeira, mas isso não implica a ausência de sentidos nos atos realizados. A prova do tira-cabeça é particularmente ambígua e põe em evidência o lugar da máscara na encenação dos cavaleiros, dado que os únicos elementos destruídos ao longo dos três dias de encenação estão *mascarados*: é o espião mouro que se mascara de onça; são objetos, que se *mascaram* com feições humanas.

Já aqui é possível discernir na encenação dois grupos de elementos, que operam em um mesmo plano e se inter-relacionam: por um lado, estão presentes na representação da guerra *violência* e *destruição*; por outro lado, constam também *dominação* e *vitória*. No teatro, a violência, simbolicamente contida no ato de guerrear, resulta num tipo de destruição ideológica e os vencidos se convertem, ou seja, se submetem a uma nova crença. Essa seqüência de ações pode ser entendida por dominação ou por vitória¹⁰⁴: o desfecho é uma vitória coletiva, dado que ao fim todos são cristãos¹⁰⁵. Esse ciclo se conjuga a outro, em que opera um tipo de *renascimento*. Ao invés de serem mortos, os cavaleiros vencidos são batizados e, assim, adquirem uma nova vida: eles renascem, sob a égide do Divino Espírito Santo.

¹⁰⁴ No caso da encenação que estamos considerando, *dominação* e *vitória* são reversíveis. Isso se manifesta na própria embaixada: “a lei do vencedor será firme e valiosa! A do vencido, falsa, infame e mentirosa!” Aqui, a vitória gera dominação e vice-versa.

¹⁰⁵ A rigor, dado que todos os homens em cena são de antemão cristãos, o desfecho é um reforço da realidade social deles, pois todos se reafirmam enquanto cristãos.

A partir desses elementos, a dramatização permite algumas leituras. Há três atos em cena: questionamento da crença oposta seguido de guerra; vitória cristã, marcada pela conversão dos mouros; confraternização. Se aplicarmos à encenação uma leitura que prioriza a crença cristã, poderíamos constatar: afirmação da fé; vitória; irmandade ou cristandade. Nesse sentido, cada ato poderia ser sintetizado em uma única palavra se pensarmos que se encena, respectivamente: fé, harmonia, irmandade. Esses valores são dramatizados ao longo de toda festa do Divino; na cavalhada eles se condensam, resultando numa encenação francamente católica.

A ritualização posta em cena pelos cavaleiros parece criar algum mecanismo para assegurar que a recepção da platéia corresponda ao objetivo primordial do *teatro catequizador*: o espectador deve observar a irmandade coletiva resultante do compartilhamento da fé cristã, e não a violência acionada para obter a vitória. Penso que esse mecanismo é eficaz e, no senso comum, se dirá que: os cristãos “sempre ganham”; os mouros “perdem e são batizados”; que, ao fim, “todos são amigos”. Portanto, importa o fato de os cristãos ganharem, de os perdedores serem batizados, e a confraternização final. Além disso, é senso comum que “ninguém morre” na cavalhada, “exceto uma onça”, alguns lembram, “que morre no início”. A frase de um espectador é elucidativa: “todo ano tem esse tanto de tiro e ninguém morre”, dizia o moço com um sorriso, alegando que isso era motivo de piada entre seus amigos.

É verdade que não há mortos entre os cavaleiros, mas aqui é importante retornarmos ao ato primeiro da encenação: a morte do espião mouro. Rápida e precedendo as embaixadas, essa morte parece delimitar a efetiva entrada dos cavaleiros em cena. Trata-se de momento pouco observado pela platéia, que por vezes parece até ser esvaziado de sua importância cênica. Nas falas de espectadores e também na de cavaleiros, a morte da onça, embora sempre tida como parte integrante da encenação, costumava ser isolada dos demais atos da cavalhada. No senso comum, é recorrente a idéia de que há primeiro “a morte da onça” e, só então, “começa a cavalhada”. Ou seja: primeiro mata-se; depois, se inicia a *brincadeira*¹⁰⁶.

¹⁰⁶Aqui, precisamente, é possível pensar na teoria freudiana apresentada em *Totem e tabu* (2005). Na concepção do psicanalista, um ato primordial (o assassinato do pai em um grupo social primário) teria precedido e motivado o processo de simbolização de que derivou a constituição de tabus, interditos e regras sociais (das quais o Complexo de Édipo é uma resultante). Portanto, para Freud, teoricamente há primeiro *o ato*, depois se constituem as simbolizações.

Dado que se trata da única morte da cena, o abate da onça-espião é mesmo um fato isolado. No entanto, é um momento crucial da encenação e provavelmente todo desdobramento da cavalhada depende dessa morte primeira. Afinal, se é uma guerra o que se encena; se toda guerra implica violência, geralmente acompanhada da destruição física do adversário: como guerrear sem essa violência? Ou, para o nosso contexto cabe a seguinte pergunta: como *brincar de guerra* sem manifestar a violência intrínseca do combate¹⁰⁷?

Uma resposta pode ser formulada se adaptarmos ao nosso caso a teoria proposta pelo antropólogo René Girard em *A violência e o sagrado* (1998): um tipo de violência física inevitavelmente está subentendido quando se desencadeia a guerra; no entanto, para não se espalhar entre os cavaleiros, ela é canalizada para um elemento da cena, a onça-espião. Sob essa perspectiva, o mecanismo que aqui opera é o de *substituição*: a violência é deslocada do seu verdadeiro foco, os cavaleiros, e projetada para outro. Ainda considerando a teoria de Girard, esse deslocamento só é possível pelo fato de o receptor do ato violento não ser passível de vingança, dado o caráter contagioso da violência. Cito o autor:

Basta que a violência se desencadeie para que o sangue se torne visível; ele começa a correr e não pode mais ser detido, insinuando-se por toda parte, espalhando-se e exibindo-se de modo desordenado. Sua fluidez concretiza o caráter contagioso da violência. Sua presença denuncia o assassinato e invoca novos dramas. O sangue conspurca tudo o que toca com as cores da violência e da morte. É por isso que ele “clama por vingança” (Girard, 1998, p. 49).

Em toda sociedade, explica Girard, se desenvolvem mecanismos de contenção a fim de evitar que a violência se desencadeie. Nos casos em que a violência é canalizada e redirecionada pelos membros que integram a sociedade em questão, ela pode ser interpretada como um “sacrifício”, cujo único fim é proteger a coletividade da violência que lhe é inerente. “A função do sacrifício é apaziguar as violências intestinais e impedir a explosão de conflitos”, diz o autor. Ele complementa: “o desejo de violência é

¹⁰⁷ O elemento *violência* é multifacetado e complexo. Nas cavalhadas, a violência é posta *em cena* no plano ideológico (os mouros convertidos), tal como no plano físico (o espião morto), mas, no senso comum, é negada em ambos: diz-se que os mouros *se convertem* e são batizados, o que implica uma valoração positiva no ato e também uma não-violência; diz-se que “ninguém morre”, o que significa procurar o elemento *morte* na encenação da guerra, e nela não encontrar a morte. Importa observar que a violência física é subentendida à guerra mesmo na dramatização; se não o fosse, o fato de ter “um tanto de tiro” e de “ninguém morrer” não seria motivo de chiste.

dirigido aos próximos; mas como ele não poderia ser saciado à sua custa sem causar inúmeros conflitos, é necessário desviá-lo para a vítima sacrificial, a única que pode ser abatida sem perigo, pois ninguém irá desposar sua causa” (1998, p. 26).

O fato de não ser suscetível de vingança é reiterado por Girard como principal condição para que uma vítima seja “sacrificiável”. Significa que, no âmbito humano, são potencialmente sujeitos a receber descargas violentas da sociedade pessoas que ocupam condições *liminares*, ou seja, marginais em relação à estrutura social dominante. Retornamos ao ponto suspenso parágrafos acima: voltamos ao homem-onça, objeto da violência na encenação pirenopolina. Transpondo a teoria ao nosso teatro, parece ser possível considerar que a morte do espião mouro comporta então um caráter “sacrificial”. Nesse sentido, o homem-onça seria uma vítima sacrificada para o proveito dos doze cavaleiros vencidos: ao ser morto, o espião substituiria um a um cada cavaleiro mouro, o que justificaria a ausência de óbito entre eles¹⁰⁸. Aceitando essa hipótese, é possível dizer que este deslocamento do centro de ação da violência é o mecanismo primeiro, que opera assegurando a eficácia do teatro catequético.

Na cavallhada, a “vítima sacrificial” evidentemente não poderia ser outra além do espião mouro. Ele é sujeito de polarizar a violência da guerra encenada porque é simultaneamente um personagem interno à cena (é mouro), porém externo aos dois *exércitos* (não é cavaleiro). Essas duas condições me parecem imprescindíveis para que o deslocamento tenha sentido no contexto do ritual: o personagem precisa compor uma hoste, mas não pode ser um cavaleiro. Se o espião fosse um cavaleiro, vingar sua morte seria uma obrigação como, aliás, provavelmente ocorreria se ele fosse um *homem* do partido mouro. Como vimos, se o personagem fosse passível de vingança ele não poderia canalizar a violência: sem essa escoação, que retira da cena o binômio

¹⁰⁸ É importante observar que a teoria de Girard está aqui sendo transportada parcialmente, tendo em vista o fato de estarmos lidando com um teatro. Se não estivéssemos diante de uma encenação, mas, sim, como Girard ao formular sua teoria social, diante de um fato *não-fictício*, a morte do espiã teria a função de canalizar a violência impedindo a guerra; sua morte substituiria, portanto, a de cada um dos personagens envolvidos com a iminência do ato violento, que então não deveria ocorrer (seria uma substituição *total*). No caso do teatro-cavallhada a teoria se encaixa um pouco *modelada*. Por um lado, como se brinca de guerra e, justamente, fazer a guerra é a *graça* da brincadeira, o “sacrifício” não impede a encenação; por outro lado, sendo um teatro, é possível que as hostes *em guerra* se mantenham intactas do início ao fim do combate, de modo que há doze perdedores e doze vencedores. Uma vez que só ao término se decide a vida (conversão) ou a morte (não aceite da conversão) dos aprisionados, é possível considerar que o espiã foi “sacrificado” em proveito de uma das hostes, a dos perdedores.

violência-destruição, penso que o desfecho da cavalhada seria inevitavelmente alterado¹⁰⁹. É por esse conjunto de questões que o espião pirenopolino é *a onça*¹¹⁰.

A liminaridade do personagem é expressa de diferentes maneiras e sempre reiterada: é um homem que se traveste e assume não só a feição, mas a postura do animal que lhe serve de camuflagem. Através da sua atitude performática, o homem passa a ser onça, condição ambígua que se reflete nas diversas categorias que podem ser utilizadas para nomeá-lo: é um homem-onça, ou, inversamente, uma onça-homem. Ele então comporta múltiplas identidades que se fusionam numa incógnita: é um homem? Será um animal? Um homem-bicho? A indefinição se sintetiza na certeza de que é um não-ser, estado bastante característico da liminaridade (Turner, 1974; 2005; Dawsey, 2006a). Em suma, trata-se de um ser (porque vivo) que não é reconhecido pelos humanos: significa que ele possui atributos ambivalentes, que não permitem classificá-lo e, portanto, integrá-lo ao mundo das coisas tal como culturalmente concebido por um dado grupo social (o nosso).



¹⁰⁹ Proponho o seguinte raciocínio: os vitoriosos são os cristãos, ou seja, ao fim são eles quem têm o monopólio da violência. Acaso não houvesse a morte do espião mouro, provavelmente não haveria conversão, mas destruição física dos perdedores; do mesmo modo, se os prisioneiros fossem os cristãos, o massacre seria o desfecho mais provável da encenação (a não ser que houvesse um espião cristão, que fosse antes morto). No caso, como há um espião mouro que é morto e os cristãos são vencedores, *todos* vivem. Destaco que essa é obviamente uma leitura, dentre várias outras.

¹¹⁰ O espião mouro também se faz presente em cavalhadas realizadas em outros contextos, sendo que suas características variam conforme a cultura local. Em pesquisa etnográfica na cidade gaúcha Caçapava do Sul, constatei que os cavaleiros relatavam a antiga participação de um *espia* (há anos interrompida) na cavalhada: era um *mouro* que se fantasiava de mulher; ele era morto no início da encenação e arrastado para fora do campo sob um pedaço de couro.

A condição liminar do espião se deve, sobretudo, ao uso da máscara. É ela que traveste o homem, atribuindo-lhe uma nova identidade. Se o homem não fosse mascarado, sua performance permitira pensar que ele tem uma conduta bastante peculiar para um homem, mas não haveria dúvida de que se trata de um ser humano. Os gestos e a interpretação do homem que se passa por onça só confundem o observador porque o personagem tem, efetivamente, uma cara de onça. Sua liminaridade e o espaço físico que ocupa no campo (a extremidade esquerda do território cristão) são elementos que se conjugam fazendo da *onça* um personagem que está efetivamente às margens da encenação. Na interpretação local, essa marginalidade é tão destacada que o personagem costuma ser isolado dos demais atos da cavallhada. Isso o faz resvalar quase para fora da cena, quando, simbolicamente, o espião mouro nela ocupa um lugar central.

A máscara, o mouro: o oculto e a alteridade. Enquanto o objeto mascara, o mouro é um *outro*, categoria que tem valor porque é oposta a *nós*, mas também ela difícil de especificar. Ambos se assemelham por comportar uma mesma condição: representam *lugares* do desconhecido. Há na encenação, porém, uma diferença clara entre o mouro e a máscara: “mouro” designa homens; são os doze cavaleiros que se deseja converter, e, portanto, cuja vida se deseja preservar, embora com uma existência ressignificada (como cristãos)¹¹¹. Já as máscaras são invariavelmente destruídas: a rigor é nesse objeto que se deposita a violência do teatro. É interessante observar que, sendo direcionada para a *máscara*, a violência da encenação é projetada para a esfera do intangível. Talvez seja por isso que ela se torna *invisível*, sendo a própria violência simbolicamente *destruída*, junto com a máscara que se destroça.

Se considerarmos a idéia corrente de que o invisível é de algum modo o lugar do “sagrado”, é possível inferir que o uso da máscara na cavallhada está associado às relações com essa esfera. A dedução se reforça se considerarmos uma concepção local bastante difundida para justificar a origem e as funções do personagem mascarado na

¹¹¹ Vale observar que, na encenação das embaixadas, a morte não é mencionada na fala dos cristãos; ela é, no entanto, reiterada na fala dos mouros. Já na primeira embaixada o rei mouro afirma que “o sangue” irá “correr aos mares” para que o Mafoma possa vencer. Isso confirma, como propõe Girard (1998), que a violência *realmente* desencadeada é sangue que escorre, é morte que se avizinha. O rei mouro ainda diz, interpelando seu rival: “só tenho a dizer-te que viestes nesse campo para *morrer* e acabar a vida”; a resposta cristã é “te *arrependerás*”; a moura, “e tu *morrerás*”. No entanto, já sabemos, o único ato que efetivamente resulta em morte é praticado por um cristão. Penso que essa aparente contradição reforça a necessidade de atentarmos para o caráter performático da ação: no teatro-cavallhada, as palavras se complementam à linguagem corporal e cênica na transmissão de informações e/ou mensagens. Se a fala dos cristãos pode ser questionada tendo em vista o ato primeiro (prova de que os cristãos também são capazes de matar), há uma coerência na seqüência da ação (se mata um e não se mata mais) que se reflete na fala (a morte do espia antecede a embaixada).

festa. No senso comum, há duas versões dominantes: uma delas diz que os mascarados se originaram da *onça da cavalhada*, com a função de “espantar os maus espíritos”¹¹². Vale observar que essa capacidade de espantar o indesejado (*espíritos maus*) é recorrente como motivadora do uso da máscara em diferentes contextos culturais: ela demarca uma clara vinculação desses personagens com o mundo do sobrenatural, ou, dito de outro modo, com a esfera do sagrado.

O potencial mediador da máscara em contextos rituais é tema bastante explorado na literatura etnográfica. Quem o destacou foi Daniel Bitter, em sua análise sobre as representações e os usos sociais da máscara no contexto das folias de reis realizadas na cidade do Rio de Janeiro:

A literatura etnográfica está ainda repleta de exemplos nos quais o uso de *máscaras* é associado a ritos de passagem ou a ritos dedicados aos mortos e aos deuses, como os celebrados entre as sociedades da costa noroeste da América do Norte e em algumas sociedades indígenas brasileiras. O uso ritual revela sua vocação mediadora, fazendo comunicar domínios antes considerados separados, como vivos e mortos, homens e divindades, céu e terra, visível e “invisível”, natureza e cultura e assim por diante (Bitter, 2008, p. 178).

A máscara é objeto inanimado: o artefato necessita de um ator humano para que seus atributos sejam acionados. No ato de vestir a máscara o homem lhe dá vida; a máscara, por sua vez, traveste o homem dando-lhe uma nova identidade, a sua própria. Assim, entre objeto e corpo se processa um tipo de fusão, constituindo um personagem particular, com características próprias. No *fazer-se personagem*, o homem precisa observar certas prescrições, mediante as quais assume os atributos que, em sua cultura, a máscara lhe oferece¹¹³. Assim, afora as peculiaridades de cada contexto cultural,

¹¹² Outra versão “das origens do mascarado” comumente comentada na cidade enfatiza as implicações socioeconômicas do ritual: diz que os mascarados teriam surgido como uma alternativa que permitia ao “povo” participar da festa. Nas falas, o *povo* refere a todos aqueles que gostariam de participar dos festejos mas que, por múltiplas razões (econômicas, sociais), não podiam compor o seleto grupo dos vinte e quatro cavaleiros. Refere, portanto, às pessoas pouco favorecidas economicamente e, antes ainda, aos antigos escravos.

¹¹³ Em Pirenópolis, um conjunto de características são tradicionalmente desempenhadas pelos homens que dão vida a esse personagem tão marcante da festa que é o *mascarado*. Não se deixar reconhecer é um requisito básico e, para desviar a própria identidade, os homens mudam a voz, usam luvas, por vezes até pegam cavalos emprestados para que a montaria não ofereça pista alguma. Fazer graça e provocar o riso é considerado a principal função do personagem na festa. Conta-se na cidade que antigamente os mascarados não falavam, somente emitiam o som “curucucu”. Nos dias de hoje, acompanhando a festa pode constatar que os mascarados falam (e que não falam pouco): importunar os amigos e pedir dinheiro para mais uma cervejinha parece ser uma das distrações preferidas entre boa parte deles.

considerar a máscara como potencialmente mediadora entre os homens e a esfera do sagrado implica aceitar a hipótese de que todo personagem mascarado está sujeito a ocupar essa mesma condição de mediação.

Operar com essa hipótese diante da realidade de Pirenópolis permite problematizar algumas questões, dentre elas a noção difundida na cidade de que os mascarados representam a “parte profana da festa do Divino”. A presença, no senso comum local, dessa bipartição entre um lado profano e outro religioso se deve, provavelmente, às pesquisas realizadas na cidade no âmbito do que hoje se entende pelos *estudos de folclore* (Vilhena, 1997). O próprio Carlos Rodrigues Brandão¹¹⁴ categoriza cada manifestação cultural por via de um leque de nomenclaturas, dentre as quais constam os “eventos religiosos” e os “eventos profanos” (1974, p. 77 – 79). Para Brandão, não só a participação dos mascarados, mas, a despeito do mote evidentemente religioso, toda a cavalhada integra os eventos “profanos” da festa; não surpreende que essa seja a visão difundida na cidade.

A presença dos mascarados na cavalhada é uma das razões que fazem dela uma manifestação de hábito considerada da “parte profana”. É preciso salientar que a atuação dos personagens mascarados é intrínseca à dos cavaleiros, ao ponto de ser considerado um fato na cidade que: mascarado pode existir sem cavalhada; o contrário, porém, nunca houve e não pode haver, dado que “cavalhada sem mascarado não tem graça”. Nas falas nativas, o próprio lugar que o mascarado ocupa na festa é ambíguo: alguns dizem que se trata de um personagem *da cavalhada*; outros, que ele integra *a festa do Divino*, atuando sobretudo junto às cavalhadas. Devido à independência de ambos os personagens fora do campo nos dias de festa, acredito que a segunda opção (aparentemente unânime entre os cavaleiros) é a mais viável. Aqui tocamos em um

¹¹⁴ A posição teórica de Carlos Rodrigues Brandão mescla as perspectivas de análise dos folcloristas e as da antropologia. Embora hoje ele possa ser considerado um autor limiar entre essas duas esferas de produção de conhecimento, penso que é importante destacar o caráter inovador da sua obra. Tendo cursado o mestrado em antropologia pela UnB, influenciado por seus professores e pelas leituras de Roberto DaMatta, para analisar a cavalhada pirenopolina Carlos Brandão conjugou às suas referências do *folclore* (Câmara Cascudo, Théo Brandão, Marina de Andrade Marconi), algumas categorias de Lévi-Strauss (sobretudo os conceitos de rito e de jogo) e as teorias de ritual e simbolismo de Victor Turner. À época em que publicou o conjunto dos seus trabalhos sobre as práticas da cultura popular em Goiás, ao longo da década de 1970, a temática do *popular* estava ainda bastante circunscrita aos estudos realizados pelos folcloristas, situados fora do circuito acadêmico (Cavalcanti & Vilhena, 1990). Por aproximar a temática da cultura popular à *antropologia*, o trabalho de Carlos Brandão reflete um momento da constituição da disciplina em nosso país; penso que as diversas premiações que recebeu na década de 1970 indicam o valor histórico e a atenção com a qual sua obra deve hoje ser lida.

ponto crucial: o que justifica a relação entre os cavaleiros e os mascarados? Não poderia haver uma cavalhada sem mascarado?

A relação entre cavaleiros e mascarados parece mesmo imprescindível para a realização da cavalhada. Ela é multifacetada, se expressa de diferentes modos e é certamente difícil defini-la. Uma característica visível é que a atuação de cavaleiros e a de mascarados se define por oposição, indício de que se complementam¹¹⁵. Enquanto a tradição prescreve para os cavaleiros um conjunto de regras de conduta que lhes confere uma certa austeridade e retidão, a mesma tradição *prescreve desordem* para os mascarados. Dentre outras características, os mascarados são ruidosos, de número indefinido, atuam para provocar o riso. Além disso, são livres, no sentido de que podem estar isolados ou em grupo, *saem* quando querem e o fazem por opção.



¹¹⁵ Nesse sentido, na cavalhada pironopolina se condensam os três mecanismos de ritualização analisados por Roberto DaMatta em seu *Carnaval, malandros e heróis* (1997). Na atuação dos mascarados temos a *inversão*, na dos cavaleiros, o *reforço*, na atuação conjugada de ambos os personagens, a *neutralização*.

À medida que os personagens se complementam, o par cavaleiro - mascarado que então se forma parece constituir, em cena, um conjunto orgânico. Dado o que foi visto até aqui, é possível observar a existência de uma condição chave, capaz de interligar visceralmente os dois personagens: ambos têm a característica de possibilitar trocas entre o mundo dos homens e a esfera do sagrado¹¹⁶. No campo das cavalcadas, penso que ambos operam de forma interdependente como intermédios entre esses dois mundos. Essa complementaridade não é opcional, mas necessária para que os cavaleiros possam desempenhar o que é, finalmente, a principal razão de sua atuação: agirem como intermédios do Divino; serem os *cavaleiros do Divino* a que nos referimos. Para explicar, proponho um breve retorno às teorias antropológicas clássicas sobre a relação entre os domínios do sagrado e do profano.

Conforme Durkheim (2003), *sagrado* e *profano* correspondem a campos paralelos, coexistentes e interrelacionados, embora intransponíveis: não podem se tocar. Já seus sucessores Mauss e Hubert (2005) pensaram que um contato direto pode ser estabelecido entre esses dois planos. Efêmero e violento, o contato se realiza por via de um intermédio que, na alegoria da cena sacrificial utilizada pelos autores ao tratar do tema, foi categorizada como “a vítima”¹¹⁷. Esse intermédio é inevitavelmente destruído no preciso momento em que estabelece o contato direto entre as duas esferas, dado à intensa força do entrechoque entre os dois planos. Nesse sentido, os autores formularam uma noção de “energia” em trânsito, que parece operar verticalmente. “A vítima transmite um caráter sagrado do mundo religioso ao mundo profano ou vice-versa”, disseram os autores, acrescentando que “ela é indiferente ao sentido da corrente que a atravessa” (2005, p. 103).

A alegoria de Mauss e de Hubert é particularmente interessante para o nosso caso, vejamos com um pouco mais de detalhes. Os autores propõem pensar a cena sacrificial como uma esfera de energia cujo centro é ocupado pela “vítima”. Essa esfera poderia ser imaginada como um conjunto de círculos concêntricos de cargas variáveis: quanto mais próximo do centro, maior a intensidade da carga do sagrado. Daí a

¹¹⁶ Em síntese, o argumento é o seguinte: se na encenação dos cavaleiros a máscara efetivamente serve como um canal para desviar da cena aquilo que dela se quer afastar; se é possível dizer que ela desse modo opera como uma porta para o invisível; e se isso pode ser entendido como uma potencial mediação para com a esfera do sagrado, logo, a máscara e, por contigüidade, o personagem mascarado atua no campo de cavalcada como intermédio numa escala *cosmológica*.

¹¹⁷ É importante ressaltar que a teoria de René Girard acerca do sacrifício anteriormente empregada revisita a concepção clássica de Mauss e Hubert, dela divergindo em vários aspectos. Aqui, apresento a teoria dos últimos não particularmente interessada na questão do sacrifício e em suas funções sociais, mas, sim, em aspectos analíticos, sobretudo a noção de *alegoria*.

necessidade de os objetos e os personagens que ocupam o centro da cena (a vítima e o “sacrificador”) serem, antes do ato, consagrados. Por isso, eles dizem, todo ritual se caracteriza como um processo marcado por: uma *entrada* na cena, a consagração; um desenrolar da ação, que culmina no ato em que a vítima é morta; uma *saída*, quando os objetos e os personagens da cena se libertam da carga sagrada a que foram investidos.

A idéia de esfera de energia formulada pelos autores é o que aqui mais nos interessa. Na arena das cavalhadas também parece haver um campo de forças, gerado pela ação conjunta de duas esferas de energia. Essas esferas poderiam ser pensadas como dois planos paralelos, um correspondendo ao mundo sagrado, o outro, ao profano, cuja relação somente pode ser estabelecida por via de uma linha vertical. Através da atuação conjunta dos dois grupos de personagens em campo, forma-se um *circuito*, em que uns possibilitam à energia que provém da esfera superior (o sagrado) vir até a de baixo, chegando aos homens; os outros personagens permitem o caminho contrário.

O primeiro grupo de atores é formado pelos cavaleiros, dado a sacralização pela qual passam antes de ingressar na arena, bem como pela investidura pública encenada no campo; o segundo grupo é composto pelos mascarados. Os dois grupos de personagens atuam montados, de modo que o cavalo é parte constitutiva destes *seres intermediários*. Mediante a atuação conjugada de ambos, constitui-se o que podemos entender como uma corrente alternada. É porque exercem a mesma função, mas direcionada em sentidos opostos, que cavaleiros e mascarados se revezam na cena: o movimento de um dos grupos precisa cessar para que o outro possa atuar¹¹⁸. A atuação deles assim se complementa, o que é imprescindível para a eficácia do ritual.

Esses dois campos de força atuam concomitantemente sobre a arena, o que gera uma confusão aparente entre as esferas do sagrado e do profano. Na arena, as pessoas simultaneamente compartilham: risos, conversas, um churrasquinho, brincadeiras, cerveja e refresco, além da fé, crença e devoção ao Divino Espírito Santo. Todos estão inseridos no campo misto de ações, de modo que toda pessoa na arena adquire uma carga de sacralização. Essa energia está distribuída em diferentes intensidades: é evidente que os personagens atuando no gramado carregam a maior carga de sacralização; são, de fato, os que ocupam o centro da cena.

¹¹⁸ A ação conjunta e alternada dos dois grupos de personagens é obrigatória; de outro modo, ocupar a posição de intermédio entre as duas esferas implicaria a destruição do personagem, como indicaram Mauss e Hubert. É porque são “atravessados” por uma corrente de natureza única (sagrada, uns; profana, os outros) que o trânsito de energia é possível; se as duas correntes de força fossem canalizadas por um único personagem, ele seria consumado devido ao entrechoque de ambas.

Dado os numerosos riscos que representa para os homens a relação com o sagrado posta na arena, sobretudo para aqueles que atuam como intermédios, um processo de dessacralização é necessário para que os personagens centrais possam *sair* do ritual¹¹⁹. Enquanto os mascarados, para poderem *normalizar*, descem do cavalo e retiram a máscara, os cavaleiros passam por um processo mais demorado. Para eles, o ato de deixar a cena, ou, dito de outro modo, o procedimento de reagregação, se inicia em campo, na última prova do terceiro dia: a tirada das argolinhas.

A prova consiste em retirar a galope uma argola suspensa numa trave horizontal disposta sobre outras duas, em formato de dólmen. Os cavaleiros enfileiram-se alternados próximos à entrada da torre cristã e a ordem segue a hierarquia: a prova se inicia pelo rei azul, segue com o rei vermelho, com os embaixadores azul e vermelho, e assim sucessivamente. Quando o cavaleiro é bem-sucedido, ele comemora a retirada vibrando o braço com a lança. A banda toca, a platéia aplaude, assovia e grita, os parentes e amigos repetem em coro o nome do cavaleiro, que é também anunciado pelo locutor. Quando o cavaleiro não acerta, ele tem que girar a lança para baixo, indicativo do malogro, e passa-se a vez ao próximo.



¹¹⁹ Penso que, tal como na alegoria de Mauss e Hubert (2005, p. 54), também aqui é possível observar que há um processo de sacralização e de dessacralização operando sobre os personagens que atuam montados, que pode ser descrito como uma escala ascendente e descendente de energia. Para os cavaleiros, o processo de sacralização se inicia ainda nos *bastidores* da cavalhada; seu ápice é o batismo; desde então, a carga de ‘sagrado’ começa a decair.

O desempenho do homem e o do cavalo se conjugam para o sucesso na retirada da argolinha e geralmente são utilizados neste dia os melhores cavalos. O senso comum da cidade ensina que é “bonita” a argolinha retirada a galope; já é “feio” o caso contrário, podendo o cavaleiro ser até mesmo vaiado acaso passe sob o arco lentamente. Todos sabem que retirar em velocidade uma fina argola de metal que perfaz dez centímetros de diâmetro não é tarefa fácil: essa é a graça da brincadeira. No total, cada cavaleiro fará três tentativas e as argolinhas retiradas serão oferecidas a pessoas da assistência. Enquanto um cavaleiro faz a sua entrega, acompanhado por outros dois que o escoltam, o próximo da fila realiza a prova.

A argola é oferecida através da lança: o objeto é apontado para quem se quer agraciar; o afortunado retira a argola *da lança*, e nela prende uma contra-dádiva. Observando a cena de um plano analítico, podemos constatar que, ao estar simultaneamente pega pelo cavaleiro e pela pessoa da assistência, a lança os interconecta, do mesmo modo como a espada interligava os cavaleiros no ato do batismo. Por isso, penso que este preciso momento demarca o início do processo de reagregação dos cavaleiros. Sob outra perspectiva, é possível dizer que o ato indica a regressão da energia sagrada que cada cavaleiro contém na arena.

É importante notificar que aqui não se estabelece contato físico com o cavaleiro: a relação é mediada pela lança. Portanto, ao longo de todo ritual, o único momento em que os cavaleiros em cena são *tocados* é quando se realizam os cumprimentos pelo batismo, daí a importante mediação do padre. Penso que essa interconexão dos cavaleiros com pessoas da assistência é fundamental para o processo de reagregação dos mesmos. Aqui é preciso assumir como dado que o elemento mediador do contato (a lança, como o padre) atenua a carga de sacralização dos cavaleiros; de outro modo, não seria possível qualquer contato com eles.

O lugar de mediação do padre se destaca pelo fato de as quatro primeiras argolas terem destinatários fixos, não estando o representante eclesiástico dentre eles. As argolinhas precisam ser entregues para os seguintes personagens, sucessivamente: o imperador do ano; o imperador novo (sorteado no domingo); a banda de música; o prefeito. As demais são livres e o cavaleiro escolhe quem deseja presentear com o objeto. Quando pendurada na lança, a argolinha adquire uma forte carga simbólica: ela tradicionalmente costuma ser destinado a parentes ou a amigos próximos dos cavaleiros.



No senso comum da cidade, a entrega de uma argolinha contém vários significados. O par orgulho – honra esteve presente na maior parte dos depoimentos que registrei sobre o ato de ofertar e de receber uma argolinha. Por um lado, os depoimentos indicam que é um “orgulho” para o cavaleiro retirar uma argolinha: o ato representa uma comprovação pública de destreza, que será comemorada na arena e, ao término da cavalhada, comentada pela cidade. Por outro lado, oferecer uma argolinha equivale ao reconhecimento também público da afeição ou respeito do cavaleiro para com o destinatário. Em consequência, ganhá-la é “uma honra”, e é próprio da etiqueta de quem recebe imediatamente retribuir.

As argolinhas recebidas são guardadas com cuidado, atenção que é devida ao objeto por seu forte valor simbólico. Isso indica o relato de dona Josefa, que iniciou falando-me das argolinhas assim: “quando eles tiram uma argolinha oferecem pra uma pessoa amiga ali da platéia, dos camarotes, e recebem também um presente”. Então ela sorriu e seu tom de voz mudou: “esse ano eu ganhei uma argolinha, eu já tenho três!” A exclamação foi reforçada na seqüência da fala, quando reiterou, “eu tenho três argolinhas, guardadas com muito carinho (...) é uma prova de consideração, de amizade, não é? E a gente dá também um presentinho, um agrado, com muito prazer”.

Há algumas décadas, os cavaleiros costumavam receber como “agrado” um corte de tecido, para dele fazerem alguma roupa; o tecido era amarrado na ponta da lança e assim exibido ao público. Hoje é comum pessoas amarrarem notas de dinheiro numa fita, que é então presa à ponta da lança do cavaleiro. Também ocorre de algumas pessoas oferecerem rês, mas é indispensável amarrar algo na lança para que todos possam vê-lo - nessa situação, o cavaleiro depois provavelmente devolverá o que recebeu em campo.

A fita de dinheiro, em razão do seu evidente caráter financeiro, parece ter de algum modo deturpado o sentido originalmente atribuído à entrega da argolinha. Dentre os próprios cavaleiros, comenta-se com certo tom de crítica que alguns deles têm hoje tendência a oferecer a argolinha a pessoas que costumam dar em troca uma *boa retribuição*. Desse modo, empresários e políticos atualmente compõem o seletivo circuito daqueles que recebem argolinhas, o que não é uma constante na tradição da festa.

Antigamente, você tirava uma argolinha, você levava pra pessoa, eles davam uma peça de pano, um tecido, ou então você levava prum fazendeiro ele dava um bezerro pra você (...) aí dum tempo pra cá passou

a vender a argolinha, mas era uma doação sua (...) muita gente vai lá pro campo no terceiro dia, porque é status, um político, eles fica louco pra você levar a argolinha pra ele pra descer lá, falar “cavaleiro tal ta dando aqui pro fulano de tal”; ele é político, então quer estar na mídia, pra descer ali, eu vou lá, levo pra ele, ele põe aquela fitona de dinheiro “ó, fulano de tal deu tanto”, gosta de aparecer também, mas na realidade ele não quer dar aquilo ali não, ‘ih, eu tenho que levar porque você já viu, né? vai que um cavaleiro leva uma argolinha pra mim e eu não dou nada pra ele!’ (Aristófanos Pompeu de Pina, cavaleiro mouro)

A obrigação de retribuir é por vezes mitigada na fala dos cavaleiros, de modo a destacar o ato de oferecer a argolinha, ou seja, a ação deles próprios, que se quer gratuita. É o que faz Aristófanos ao dizer que a argolinha hoje se vende, quando antes era uma “doação”: está claro, aqui, que o ato de oferecer isenta a obrigatória retribuição. Outros cavaleiros também dirão que dar algo pelo objeto que se recebe não é uma obrigação, mas todos reconhecem que invariavelmente se oferece algum retorno. Grosso modo, a fórmula do senso comum entre os cavaleiros sintetiza a troca e a tríade dar – receber – retribuir sob a idéia de que “não precisa retribuir, mas retribui”. Na prática, mesmo os cavaleiros que negam a necessidade de retribuição esperam que a etiqueta seja respeitada: não só aguardam o “agrado”, como o exibem ao público. Romper com a lógica simbólica da troca é motivo de comentários na cidade, não é coisa que se faça.

No momento da entrega da argolinha, torna-se visível o modo como a construção da arena reestruturou o espaço sem observar aspectos importantes da dinâmica do ritual. Vários cavaleiros comentavam sobre a dificuldade de hoje oferecer uma argolinha devido à altura dos camarotes. É especialmente incômodo o caso das pessoas que foram alojadas na parte superior da arquibancada, pois é preciso informar o nome do destinatário por via do microfone e esperar que ele desça até o gramado para poder receber sua argolinha. Além da demora do atual procedimento, com a arena estabeleceu-se uma assimetria entre os cavaleiros e destinatários da argolinha: se antes a maioria dos agraciados compartilhavam o mesmo nível dos cavaleiros, o camarote substituindo a altura do cavalo, agora há pessoas que receberão a argola a pé (olhando de baixo para cima), enquanto outros estarão muito ao alto e terão que se esforçar para alcançar a lança.

Na hora de executar a prova, além da destreza de cada um, dizem os cavaleiros que está em jogo também a sorte, pois o cavalo pode “refugar”, negando a passagem sob o arco. Já quando o cavaleiro “passa bem”, ele pode até mesmo ter dificuldade de

conter o cavalo depois do impulso, em razão da velocidade do galope. Foi o que ocorreu em anos anteriores, quando um cavaleiro quase “invadiu” um dos camarotes “de baixo”. Outra anedota é também contada pelos próprios cavaleiros: num caso mais antigo, da época em que o campo só era delimitado por um alambrado, conta-se que um cavalo quase pulou por cima da cerca, indo estatelar contra ela as patas dianteiras.

Esses *causos*, dentre tantos outros que se pode ouvir sobre a prova das argolinhas, comprovam a popularidade que ela tem junto aos pirenopolinos. Para os cavaleiros como para a platéia, esse é um dos momentos mais esperados da cavalhada, sendo a tirada das argolinhas uma das razões para o público do último dia ser tão expressivo quanto o do primeiro. Tendo em vista que cada cavaleiro passa três vezes sob o arco, no total são 72 passagens pela argolinha. Considerando que neste ano retirou-se 28 argolas, o que corresponde a pouco mais de um terço do total, é evidente a dificuldade de realizar o ato, o que faz do sucesso uma façanha muito comemorada.

Eu gosto demais de tirar porque dá uma emoção, porque se você não tirar tem que fazer com a lança para baixo, para mostrar que não tirou. Quando tira fica com a lança para cima: a banda toca, as pessoas batem palma, dá uma emoção.

A emoção descrita por seu Chico Pedruca é tão desejada que alguns cavaleiros fazem orações antes de se posicionar para a carreira. Aliás, foi o seu próprio caso, como confidenciou ao justificar a comemoração quando, ao retirar uma argolinha, saltou do cavalo e se pôs de joelhos. Conforme relatado, sua promessa foi a seguinte: “se eu passar e tirar aquela argolinha agora (isso eu pensei na hora em que eu tava aquecendo o animal pra sair), se Deus me ajudar (...) eu vou ajoelhar e agradecer a Deus por isso”. Bem sucedido, foi mesmo o que fez: saltou ao solo e voltou para sua montaria num piscar de olhos, agilidade de cavaleiro de longa data.

A emoção é compartilhada pelos parentes e amigos dos cavaleiros, que vibram e fazem grande torcida para eles. Esse é o único momento da cavalhada em que o aspecto individual se sobrepõe ao coletivo: o cavaleiro deixa de ser reconhecido pelo grupo que integra, mouro ou cristão, para ser identificado por seu nome próprio. Afora a importante subjetivação do cavaleiro, esse momento é o único que realmente gera competição e, conseqüentemente, cisão e um tipo de rivalidade entre as duas hostes. O caráter competitivo é de curta duração e promove entre os cavaleiros uma disjunção efêmera: ao término da prova, todos voltarão a fazer uma última carreira engrazados.

Trata-se, portanto, de um momento excepcional da cavalhada, o único em que uma rivalidade pode emergir, como indica o relato de um cavaleiro mouro:

Tem rivalidade, tem a cobrança, é só mais simbólica mesmo, mas tem rivalidade, ninguém quer perder na argolinha, quando você vai tirar argolinha, quando é um mouro que vai tirar, você fica torcendo “tira, tira, tira, tira”, pra ele tirar a argolinha; quando vai um cristão, no meu caso, eu torço pra ele errar! Não torço pra ele acertar é nunca!

As argolinhas retiradas são contadas pelos organizadores e ao fim é anunciado o “placar”: um dos dois grupos será o vencedor, independente da cor. Nesse sentido, penso que a retirada das argolinhas é o único momento da cavalhada que pode efetivamente ser considerado como “jogo”, na acepção de Lévi-Strauss ([1962], 2008). A cisão que está em cena se reflete na platéia, que se reparte entre azuis ou vermelhos. Embora presente, a torcida não é enérgica como seria se toda cavalhada fosse um “jogo”, ou seja, uma estrutura que na base equilibra os atores, mas cujo desenrolar da ação é aleatório e o desfecho disjuntivo. A cavalhada é essencialmente um ritual de caráter integrador: isso justifica o fato de pessoas que se identificam mais com azuis ou com vermelhos fazerem uma *torcida amigável*, estando lado a lado; o fato de pessoas poderem torcer simultaneamente para ambos os lados ou então para nenhum.

Se a torcida por parte dos familiares é bastante evidente, por parte da platéia ela é menos óbvia. Em enquete na arquibancada, constatei que os critérios eram majoritariamente subjetivos e variavam da preferência por uma ou outra cor à opinião sobre a vestimenta dos cavaleiros ou sobre a beleza dos cavalos utilizados por cada grupo. Dona Maria das Mercês falou da sua posição da seguinte forma: “eu gosto do momento da corrida da argolinha (...) porque é uma competição que todo ano eles marcam ponto e eu identifico mais com a cor vermelha, então eu fico torcendo pros vermelhos ganharem”. Espectadora assídua, ela complementou: “já tem quatro anos seguidos que são os vermelhos que ganham: eles tiram mais argolinha do que os azuis”.

Em 2008 o placar não variou: foram dezessete a onze para os mouros; no ano anterior, os mouros haviam retirado treze e, os cristãos, dez argolinhas. Ao término da prova, cerca de uma hora após ela ter se iniciado, os cavaleiros realizaram a carreira “4 fios de lenço”, a que antecede a despedida. Os mascarados foram então convidados a entrar em campo, agora para a seleção daquele que, conforme a tradição local, seria considerado o “mais bem vestido”: ele venceria o concurso realizado anualmente.

Quando a arena voltou aos cavaleiros, já era perto das seis horas, havia chegado o momento da despedida.

Iniciada a última música do dia, os instrumentos da banda parecem pronunciar a frase que muitas pessoas repetem em coro, ritmadas pela melodia: “a cavalhada acabou, só no ano que vem”! Os cavaleiros ladeiam todo o campo num galope compassado, acenando para a platéia com lenços brancos; várias pessoas nos camarotes e também algumas na arquibancada, lenços em mãos, correspondem ao aceno. Os sorrisos dos cavaleiros se refletem nos rostos dos espectadores e parecem assegurar que *esta* cavalhada se acaba, mas no próximo ano todos estarão de volta para vivenciar e compartilhar outra vez a festa. Justamente porque a festa continua, a despedida é antes saudosa do que triste: uma cavalhada se vai, um ano completo se deverá esperar para outra recomeçar.

Devido ao horário do entardecer e simplesmente porque é a última carreira, a arena muda neste momento. Os espectadores manifestam uma clara emoção ao ver a cavalhada que passa e se prepara a partir, sensação que se espraia pelo ambiente. A despedida é também intensamente vivenciada pelos cavaleiros e gera neles reações marcantes, conforme indicam seus depoimentos. A maioria deles mencionou este momento como um dos motivadores da participação na cavalhada: ao que parece, é precisamente na partida que se tem vontade de continuar. Nas palavras de Toninho:

Uma coisa que motiva o cavaleiro, por incrível que pareça, é o último dia de cavalhada. Tem uma carreira que chama “a cavalhada acabou”, a gente chama ela de “cavalhada acabou” (...) eu não sei porque, é uma carreira que todo mundo gosta dela, tem gente que chora, é tarde, você dá um tiro pra cima dentro do campo, chora quem ta vendo, chora quem ta correndo, então aquele... essa carreira, esse último dia aí (...) você deixar pra trás, aquilo eu acho que joga um pouco pra frente as pessoas, porque às vezes acontece coisas boas, às vezes acontece coisas ruins, mas no final não acontece nem boa nem ruim (...) o que fica é aquele final, aquela última hora em que você sai do campo ali é que, de repente, você fala “mas é bom demais correr cavalhada, eu vou voltar no ano que vem”!

Últimos acenos e os cavaleiros desaparecem pela torre cristã. Todos eles devem seguir ainda reunidos até a igreja do Bonfim, onde fazem uma última oração e descarregam suas garruchas, soltando tiros de festim aos ares, momento que demarca o efetivo término do ritual. Há então o trajeto até a casa dos reis e dos embaixadores,

realizado por todos os soldados ao fim de cada dia de encenação, para “entregá-los”. Finalmente, cada cavaleiro retornará à sua respectiva residência, para retirar as fantasias de mouros e de cristãos. Na arena, diante do campo deserto, os camarotes e as arquibancadas aos poucos se esvaziam, deixando o silêncio e o céu estrelado como única companhia ao concreto armado.

Todos os anos, no dia posterior ao encerramento da encenação, pela parte da noite, os cavaleiros são outra vez recebidos na casa do imperador para uma refeição. Essa é a última janta que receberão no ano, reconhecimento do trabalho cumprido; nela, também pela última vez naquele ano, os vinte e quatro utilizarão o *uniforme de cavaleiro*. No contexto do rito, esse é o marco do encerramento da festa dos cavaleiros: é aqui que eles definitivamente concluem o processo ritual e deixam a cena. Já a nível informal, ainda um encontro entre eles acontece todos os anos: é a “galinhada no Paulinho”, de costume realizada na quinta-feira. É momento de trocar impressões sobre a festa recém encerrada, restrito aos cavaleiros, embora dizem que aí nem todos comparecem. Depois dessa última reunião, os homens dispersam: alguns passarão longo tempo sem se ver; outros, os moradores da cidade, ainda continuarão a se reunir em pequenos grupos. O retorno à rotina é penoso mas inevitável, é preciso esperar até dezembro para se iniciar outro ciclo de produção da cavalhada.

Ter fim é condição necessária para a festa ter início: o caráter *ritual* da cavalhada implica justamente um período de tempo em que espaços sociais são alterados em relação à vida cotidiana (Durkheim, 2003). Não impede que, depois de silenciada, a festa permaneça ativa na memória compartilhada daqueles que a vivenciaram; nas ações dos atores que dela participaram e que terão um ano completo para planejar e produzir a próxima festa; na rotina da população, que precisa novamente trabalhar e economizar. “No ano que vem recomeça e a gente tem que trabalhar o ano inteiro pra festar”, relatou Lunildes de Oliveira Abreu. Mas na cidade em que o riso compõe a rotina cotidiana, mesmo o ciclo de trabalho e de festa vira paródia. Enquanto outra festa não chega, se pode cantarolar pelas ruas e quinas da cidade: “a cavalhada acabou, o dinheiro também, agora é trabalhar, para o ano que vem”.

Considerações Finais

Ao término de mais uma cavallhada, as roupas de mouros e cristãos voltam para o armário, ou, então, para a vitrine que vários cavaleiros têm em suas casas, onde ficam expostas junto aos armamentos. Com o encerramento do processo ritual dos cavaleiros, todo o ciclo de festa do Divino se retrai; o último rito do ano será a entrega da coroa do antigo ao novo imperador, realizada no dia de Corpus Christi. A rotina da cidade é então retomada, para logo ser novamente interrompida por outra festa: o ritmo de trabalho e de festa se alternam regularmente na pequena cidade. No entanto, nova ocasião para reencontrar velhos amigos ou vizinhos de camarote como a que se encerra, só mesmo no próximo ano: não há outra festa que mobilize a cidade como a do Espírito Santo.

O potencial da festa do Divino de envolver a maior parte da população local na sua produção ou vivência é uma das suas principais marcas, popularidade que se deve, em parte, ao amplo espaço que ela abrange na cidade. A festa é móvel e, a cada ano, constitui um renovado circuito de devoção e de festejos, no âmbito urbano bem como na zona rural do município. No *circular* da festa, a posição do imperador é central: ao seu redor gravitam os principais personagens rituais e a população, estruturando o extenso circuito de trocas simbólicas no qual assenta a festa.

O caráter polarizador dessa festa foi certamente um dos aspectos que impulsionaram seu destaque, ao longo do processo de construção de uma roupagem turística para a cidade. As diretrizes que atuaram divulgando a cultura local focalizaram, na festa do Divino, seus elementos visuais mais característicos. Desse processo resultaram dois dos principais ícones da cidade: o mascarado, sobretudo aquele com cara de boi, e as cavallhadas, cuja encenação integra os personagens mascarados ao processo ritual dos cavaleiros. Os dois grupos de personagens são hoje símbolos locais eficazes: para o observador familiarizado com o universo de Goiás ou da cultura popular, uma imagem de mascarado ou a de um cavaleiro remete a Pirenópolis, tal como a imagem do Cristo Redentor indica o Rio de Janeiro.

No âmbito das cavallhadas, o recente processo de ressignificação aportado pelo turismo cultural se refletiu em continuidades e rupturas, na estrutura ritual, bem como na experiência dos atores que participam da festa. Esse processo transparece nas falas nativas pela freqüente comparação com o passado: entre os pirenopolinos, o ato de relacionar as cavallhadas atuais com as de “antigamente” é um importante mecanismo de

interpretação da realidade contemporânea. O marco temporal presente nos depoimentos locais costuma ser a década de 1970, mesma época em que as cavalhadas passaram a ser realizadas de modo ininterrupto na cidade. No contexto da festa, a proeminência do passado é também marcada pelo fato de estar contida no próprio caráter cíclico e repetitivo dos ritos: o passado é constantemente renovado através da festa; ele permanece e se faz presente nas formas do que se pode entender como “tradição”.

Antes da ingerência do poder público na produção da festa, a prática das cavalhadas era intermitente, não havendo constância em sua realização. A execução de cada cavalhada dependia do imperador do Divino, responsável por convidar pessoas para participar dos festejos como cavaleiros. À época não havia, portanto, um efetivo “grupo de cavaleiros”, mas homens que colaboravam com a festa do Divino dando vida ao teatro equestre, não raro por devoção ao santo ou por amizade ao festeiro do ano. Essa relação visceral das cavalhadas com a festa do Divino, ainda marcada no contato dos cavaleiros com o imperador, é uma das principais características da prática local, que permaneceu inalterada ao longo dos anos.

A rigor, conforme indicam os relatos dos cavaleiros, toda a estrutura ritual da cavalhada é, hoje ainda, idêntica à que se executava nos anos 1970. Isso motiva a percepção ambígua dos cavaleiros frente ao recente processo de mudanças: “a cavalhada mudou, mas não mudou”, dizem eles, “algumas coisas mudaram, outras ficaram iguais”. Nos depoimentos, a estrutura e a seqüência prescrita na produção e na prática do ritual são apresentadas como “a cavalhada *mesmo*”, aquilo que “não tem jeito de mudar”. A continuidade da estrutura ritual é reiterada pelos cavaleiros, que informam a permanência inalterada dos ensaios, das farofas, das carreiras, das falas nas embaixadas; somente o *terço* é uma inovação recente.

Na percepção local, as principais mudanças que remodelaram as cavalhadas se expressam no aspecto visual, por via da estética das roupas e pela renovação da *tropa*, hoje composta somente por cavalos de raça. Conforme relatado pelos próprios cavaleiros, essas transformações foram impulsionadas a partir de meados dos anos 1970, sob influência da Goiastur e por mediação de Possidônio Rebelo, então cavaleiro e profissional vinculado à empresa. Consta que a Goiastur ofereceu equipamentos e apoio financeiro à cavalhada, provendo armamentos, arreatas, botas, tecido e mão-de-obra para a confecção de indumentária. Em outro plano, no mesmo período houve uma

inovação significativa, essa pouco comentada pelos cavaleiros: a criação do batizado dos novatos.

O *batizado* dos cavaleiros novos se inseriu no contexto de constituição do próprio “grupo de cavaleiros de cavalhadas”, cuja *brincadeira* ritual foi capaz de solidificar. O rito de passagem parece ter atribuído novos sentidos ao “ser cavaleiro”, à medida que instaurou uma prática pública de inclusão no grupo. Hoje, um aspirante a cavaleiro deve: se adequar a um determinado perfil, se candidatar quando há liberação de vaga, e aguardar a decisão que parte da hierarquia do grupo. Os critérios necessários para “ser cavaleiro” são vários, os principais deles foram assim enunciados por quem já é do grupo: é preciso ter “o nome limpo”, ser “bem visto pela sociedade”, não ter “vícios”, ser “do bem”; saber “andar a cavalo”; ter “amizade com o grupo”; saber “rir, brincar, não enfezar”; finalmente, ter “alguma *condição*”.

A inclusão se opera de maneira gradativa, por via da aproximação e prévia amizade com os integrantes do grupo. Além disso, é de fato necessário ao candidato ter certa condição financeira para poder participar das cavalhadas. Embora hoje os órgãos públicos (o governo estadual ou a prefeitura) ofereçam apoio financeiro aos cavaleiros, o investimento pessoal em cada cavalhada costuma gravitar no entorno de dois mil reais. Já o ingresso de um novato no grupo envolve o desembolso de uma soma mínima de dez mil reais, acaso seja preciso adquirir, além da indumentária, também um cavalo de raça. Assim, participar da festa como cavaleiro implica gastos significativos, que, aliás, perpassam o ano todo, devido aos cuidados cotidianos com os cavalos; a grande quantidade de aspirantes a ingressar no grupo indica que “ser cavaleiro” comporta um conjunto de significados que compensa o investimento.

Os múltiplos sentidos contidos no “ser cavaleiro” são também eles inovação recente, que se constituiu junto ao processo de transformação da prática cultural em um ícone da cidade. À medida que a cavalhada passou a se tornar uma atração local, o cavaleiro foi igualmente investido de um certo poder simbólico: ser cavaleiro ganhou novos sentidos nesse contexto sócio-cultural, o que se exprimiu na formulação do grupo restrito e coeso. Esse *ser cavaleiro* gradativamente tornou-se um *status*, capaz de ultrapassar os limites do rito e de se refletir na vida social dos homens que fazem cavalhadas. É o que indica a fala nativa: os cavaleiros são tal como “artistas” da cidade.

Em Pirenópolis, hoje qualquer um dos vinte e quatro homens que participam das cavalhadas pode ser reconhecido pelo qualificativo “cavaleiro” também na vida

cotidiana. Isso se expressa, sobretudo, na expressão “ex-cavaleiros”, atributo que designa, na cidade, os antigos integrantes do grupo. Significa que o deslocamento do *status* ritual para a vida social se tornou um tipo de atributo pessoal: ser ou já ter sido cavaleiro comporta um conjunto de sentidos positivamente valorados na cultura local. Conforme consta, ser cavaleiro também “é bom” porque é “bem visto pela sociedade”; inversamente, ser uma pessoa “bem vista pela sociedade” e “com nome limpo” são dois critérios importantes para a aceitação de um novo integrante no grupo.

A seleção criteriosa dos “novos cavaleiros” reflete a existência de um código de comportamento, que é de fato observado pelo grupo. Existe uma conduta pública que define a postura dos cavaleiros, e cada um dos vinte e quatro é ciente da sua obrigação de manter uma imagem pessoal que se coaduna com o perfil do grupo. É nesse contexto que, entre eles, o riso e as relações jocosas ocupam um lugar central como mecanismo de contenção de conflitos. Atualmente, é por obrigação social que os cavaleiros não podem alimentar tensões entre si: “cavaleiro não pode brigar”, porque “é feio” e “as pessoas comentam”, dizem os próprios integrantes do grupo.

Diferentes elementos se conjugam como sustentáculo para a obrigatória postura *exemplar* dos cavaleiros. Um dos principais motivos dessa conduta “íntegra” que eles devem apresentar parece ser a própria visibilidade pública, decorrente da significativa exposição a que estão sujeitos ao longo do processo ritual. Nos dias de festa, os cavaleiros são *personagens públicos*, logo, devem se portar em conformidade com as expectativas da sociedade acerca do que representa *ser cavaleiro*. O esforço do grupo para, no espaço público, corresponder à imagem que lhes é socialmente atribuída, se reflete em sanções coletivas, que, nos anos 2000, se materializou na forma de um estatuto. Entre eles existe um conjunto de normas que têm por finalidade conter atritos internos; quem desrespeita as regras é excluído do grupo.

A principal marca do comportamento dos cavaleiros repousa no fato de terem de se portar com retidão. Eles têm uma moral própria, em que o par honra-orgulho se faz presente, manifesto sobretudo no respeito incondicional à família, que então desponta com uma entidade inviolável. Nesse sentido, penso que os cavaleiros incorporam o que poderia ser entendido como um tipo de *ethos* (Geertz, 1989), uma visão de mundo *sertaneja*, própria da cultura tradicional da cidade. O grupo restrito, a retidão e a moral são os três principais atributos que, a meu ver, distinguem os personagens que participam das cavallhadas dos outros dois principais grupos que integram a festa do

Divino - os foliões e os mascarados. São esses mesmos elementos que fazem, dos protagonistas das cavalhadas, “os cavaleiros” de Pirenópolis.

Outro aspecto marcante da vinculação da cavalhada, e dos homens que a executam, ao universo da cultura local é o lugar proeminente do cavalo. Dentro ou fora da arena, os homens exibem, com os cavalos, uma forma de masculinidade e de *potência*, especialmente por serem eles quem montam os melhores animais da cidade. Em outro sentido, a presença dos cavalos demarca uma forte relação com o mundo rural, marca ainda contemporânea de Pirenópolis. O cavalo, enfim, é um elemento constitutivo do ser intermediário e ambíguo que é o cavaleiro: isso também se manifesta nas cavalhadas e pode ser visualizado pela roupagem, que integra homens e animais em um único conjunto estético.

Dado as características dos *cavaleiros*, eles efetivamente se destacam no contexto da festa do Divino. O uso do uniforme, o livre trânsito pela cidade e, sobretudo, a relação próxima com o imperador do Divino, parecem ser as marcas mais representativas da distinção e dos privilégios que delimitam a participação deles na grande festa. A estrutura das cavalhadas, e a gradativa sacralização com que são investidos os cavaleiros ao longo do processo ritual, operam isolando o grupo, à medida que sobrepõem os personagens à estrutura social vigente. Também o circuito de trocas simbólicas destaca os cavaleiros: dos três grupos de personagens rituais que integram a festa, eles são os únicos que atuam para a fruição do povo; são os cavaleiros quem põem em cena o espetáculo, para uma platéia que vê e festeja.

A cavalhada pirenopolina é um *espetáculo* no sentido de que é uma encenação bonita, feita para ser vista. Afora esse aspecto estético e teatral, a cavalhada é também feita para ser vivenciada de forma móvel, através de uma dinâmica *circular*, dado que a estrutura ritual posta em cena é marcada por intervalos consecutivos. Essa, ao menos, parece ser a recepção tradicional da prática na cidade: antes de ir ao campo das cavalhadas para assistir à cena, os pirenopolinos freqüentam o local para compartilhar um momento de socialização e também de devoção religiosa. Na cavalhada se evoca o Divino; afinal, é em nome do santo que toda a festa está sendo realizada.

O aspecto espetacular das cavalhadas é uma faceta que tem sido posta em evidência, desde a implementação do turismo na cidade. Esse processo se refletiu nas transformações estéticas pelas quais a prática passou nas últimas décadas; ele parece, finalmente, ter se materializado por via da construção da arena de concreto. Ainda

incompleta, a arena hoje divide opiniões, que oscilam entre a apreciação e a crítica. Grosso modo, parece ser possível dizer que, em 2008, a crítica partia sobretudo de pessoas vinculadas a famílias tradicionais, detentoras de camarotes e que não ficaram satisfeitas com a reformulação do espaço. Já pessoas que antes assistiam à encenação em pé, e que agora o fazem sentadas na grande arquibancada, tinham tendência a achar cômoda a nova instalação e, assim, apreciavam a obra.

Ao instalar a platéia diante do palco, o cavalcadouro ressignificou a tradicional *circularidade* dos espectadores, além de potencializar o caráter espetacular da cavalcada. A presença da arena, e o conjunto de novos sentidos que ela aporta à prática pirenopolina, permite relacionar as cavalcadas a duas outras manifestações, cujo caráter espetacular sobressai no panorama da cultura popular contemporânea: o carnaval carioca e o boi bumbá de Parintins. Frente ao contexto de revalorização recente da cultura popular, correlacionar essas três práticas enfocando a problemática do espetáculo poderia ser bastante produtivo. O carnaval carioca e o boi de Parintins hoje se apóiam em uma expressão visual intensa, em constante renovação e capaz de impressionar o espectador, que então assiste extasiado e acompanha a apresentação dos atores em cena (Cavalcanti, 2002, 2006). Já a cavalcada pirenopolina, que se realiza integrada ao ciclo comemorativo do Divino Espírito Santo, traz ao público uma espetacularidade de natureza que parece ser diferenciada.

Além da dimensão visual, a cavalcada de Pirenópolis comporta forte carga religiosa e é significativamente marcada pelo caráter local e familiar. Trata-se, ainda, de uma prática que preserva fortes vínculos com o mundo rural, devido à presença dos cavalos. Essas diferentes facetas se conjugam e estão na base da sua força e eficácia, que se exprimem na sua capacidade polarizadora. É porque atrai todas as camadas da população local que a cavalcada pirenopolina é de fato popular; é também por isso que ela se sustenta como um símbolo local. Atualmente, junto à festa do Divino da cidade, as cavalcadas estão em processo de registro no âmbito do patrimônio imaterial. Acaso se efetive, é possível supor que a patrimonialização deverá reforçar a atual configuração da prática cultural, consolidando a posição de destaque das cavalcadas de Pirenópolis no cenário da cultura popular nacional.

Bibliografia

- ABREU, Martha. *O Império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.
- ABREU FILHO, Ovídio de. “Parentesco e identidade social”. In: Anuário Antropológico, Rio de Janeiro, v.1, 1982, pp. 95-118.
- ALCANTUD, J. A. González & ALBERT-LLORCA, Marlène (orgs). *Moros y Cristianos: representaciones del otro en las fiestas del mediterráneo occidental*. Toulouse: Presse Universitaire du Mirail, 2003.
- ALMEIDA, Renato. “Cavalcadas dramáticas”. *Folclórica – Goiânia*, n.3, ano 2, p. 37 – 54, 1973.
- ALVES, Ana Cláudia Lima e. *Minotauros, capetas e outros bichos: a transgressão consentida na Festa do Divino de Pirenópolis – de 1960 ao tempo presente*. Brasília, 2004, 187p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília. Orientadora Prof^a. Dr^a. Maria T. Ferraz Negrão de Mello.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional I: festas, bailados, mitos e lendas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERTRAN, Paulo. *História da terra e do homem no Planalto Central: eco-história do Distrito Federal, do indígena ao colonizador*. Brasília: Solo, 1994.
- BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo da circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro, 2008, 203p. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Cavalcadas de Pirenópolis: um estudo sobre representações de mouros e cristãos em Goiás*. São Paulo: Oriente, 1974.
- _____. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- _____. *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 2004.
- BRANDÃO, Théo. *Cavalcadas de Alagoas*. Cadernos de folclore nº 24. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978.

- _____. *Quilombo*. Cadernos de folclore nº 28. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978b.
- _____. *Nome e o número dos pares de França*. In: PELLEGRINI FILHO, Américo (org.). *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Edart, 1982, pp.341-356.
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Trad. de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- CARVALHO, Adelmo de (org.). *Pirenópolis: Coletânea 1727 – 2000. História, Turismo, Curiosidades*. Pirenópolis: 2001. (disponível em cd-rom).
- CARVALHO, Jerônimo Moreira de (tradutor). *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Lisboa: Livraria Progresso, s/d.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco Livros do Povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1953.
- _____. *Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte/ed. UFRJ, 2006.
- _____. “Cultura e ritual: trajetórias e passagens”. In: Everardo Rocha (org.) *Cultura e Imaginário*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998, v. 1, pp. 59-68.
- _____. “Os sentidos no espetáculo”. *Revista de Antropologia*, vol.45, no.1. São Paulo: USP, 2002, pp.37-80.
- _____. “O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa”. *História, Ciência e Saúde*. Manguinhos, vol. VI (suplemento), pp. 1019 - 1046. Rio de Janeiro: Fio Cruz, 2000.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. & VILHENA, L. R.. “Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore”. In: *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, v. 3, p. 75-92, 1990.
- CONTINS, Marcia & GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Entre o Divino e os homens: a arte nas festas do Divino Espírito Santo”. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, nº 29, 2008, pp. 67-94.
- CÔRTEZ, J.C. Paixão. *Folclore gaúcho: festas, bailes, música e religiosidade rural*. Porto Alegre: CORAG, 1987.
- CORREIA, João David Pinto. *Os romances carolíngios da tradição oral portuguesa*. Vol. I Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

- CRAVEIRO, Fernanda Alvarenga. *A percepção dos moradores da histórica cidade de Pirenópolis acerca do turismo numa perspectiva etnográfica*. Goiânia, 2006, 144p. Dissertação (Mestrado). Mestrado profissional em gestão do patrimônio cultural. Universidade Católica de Goiás. Orientadora: Prof^a Dr.^a Eliane Lopes.
- CURADO, João Guilherme da Trindade. *As alterações ocorridas na paisagem por onde passam as procissões de Pirenópolis – Goiás: 1920 a 2005*. Goiânia. 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Goiás. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Santos Maia.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- _____. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.
- DAWSEY, John C.. *O teatro dos bóias-frias: repensando a antropologia da performance*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v. 24, n. ano 11, p. 15-34, 2005.
- _____. *O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem*. In: Mana. V. 12, N. 1, Rio de Janeiro, 2006a, pp. 135-149.
- _____. *Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado - e ouvido - das coisas*. Campos (UFPR), v. 7, p. 17-25, 2006b.
- DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Trad. de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ESPIG, Márcia Janete. *A presença da gesta carolíngia no movimento do Contestado*. Canoas: ed. ULBRA, 2002.
- FERNANDES, Rubem César. *Os cavaleiros do bom Jesus: uma introdução às religiões populares*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- FLORI, Jean. *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*. Paris: Hachette, 2008.

- _____. “Cavalaria”. In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. Trad. Hilário Franco Júnior (coord.). São Paulo: EDUSC - Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- GONÇALVES, José Artur Teixeira. “Cavalcadas na América portuguesa: morfologia da festa”. In: JACSÓ, István & KANTOR, Iris (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. Vol. II. São Paulo: EDUSP, 2001.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais”. In: *Fazendo Antropologia no Brasil*. Esterici, N.; Fry, P.; Goldenberg, M. (orgs). Rio de Janeiro: DP&A, 2001, pp. 15-33.
- _____. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Iphan – Museu memória e cidadania, 2007.
- GRYJ, Arturo Warman. *La danza de moros y cristianos*. México: Secretaria de Educación Pública, 1972.
- JAYME, Jarbas. *Esboço histórico de Pirenópolis*. Goiânia: Ed. UFG, 1971.
- _____. *Famílias pirenopolinas: ensaios genealógicos*. Goiânia: Departamento estadual de cultura – Governo do Estado de Goiás, 5 vol., 1973.
- KUPER, Hilda. *A ritual of kingship among the Swazi*. In: Africa: Journal of the International African Institute, Vol. 14, N. 5, 1944, pp. 230 – 257.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 2008.
- 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*. Goiânia, 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal de Goiás. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Santos Maia.
- MACEDO, José Rivair. “Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no velho e no novo mundo”. In: ALVES, Neves (org.). *Brasil 2000 – Quinhentos anos do processo colonizatório: continuidades e rupturas*. Rio Grande: FURG, 2000, pp. 9-28.
- MAIA, Carlos Eduardo Santos. *Enlaces geográficos de um mundo festivo: Pirenópolis, a tradição cavaleiresca e sua rede organizacional*. Rio de Janeiro, 2002. Tese

(Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Geografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Prof. Dr. Roberto Lobato Corrêa.

MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: *Sociologia e antropologia*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 185 – 314.

MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2005.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2004.

MEYER, Augusto. *Guia do folclore gaúcho*. Rio de Janeiro: INL-MEC-IEL, 1975.

MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *De Carlos Magno e outras histórias: cristãos e mouros no Brasil*. Natal: UFRN, 1995.

_____. “A propósito de cavalhadas”. In: JACSÓ, István & KANTOR, Iris (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. Vol. I. São Paulo: EDUSP, 2001.

OURIQUE, Ana Zenaide Gomes & JACHEMET, Célia Silva. *Cavalhadas: uma tradição de raiz milenar*. Porto Alegre: Edições EST, 1997.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PEREIRA, Niomar de Souza. *Cavalhadas no Brasil: de cortejo a cavalo a lutas de mouros e cristãos*. São Paulo: Escola de Folclore, 1983.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

ROSSATTO, Noeli Dutra (org.). *O simbolismo das Festas do Divino Espírito Santo*. Santa Maria: UFSM/ FAPERGS, 2003.

SILVA, Maria Carneira da & TAVIM, José Alberto R. Silva. “Marrocos no Brasil: Mazagão do Amapá em festa – a festa de São Tiago”. In: Actas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades (UNL). Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/jose_alberto_tavim.pdf

SILVA, Mônica Martins da. *A Festa do Divino: Romanização, Patrimônio & Tradição em Pirenópolis (1890-1988)*. Goiânia: Instituto Goiano do Livro/Agapel, 2001.

- _____. “As cavalcadas de Pirenópolis: Estudo sobre sociedade, festas e espaço urbano (1940-1988)”. In: *História Revista* (UFG), Goiânia, v. 6, n. 1, p. 135-162, 2001.
- SIMMEL, Georg. “La moda”. In: *Sobre la aventura – ensayos filosóficos*. Trad. de Gustan Muñoz e Salvador Mas. Barcelona: Ediciones Península, 2002, pp. 41 – 86.
- SMITH, William Robertson. *Lectures on the religion of the semites*. Elibron Classics: Adaman Media Corporation, 2005, pp. 269 – 352.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Parati: a cidade e as festas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- SPINELLI, Céline. *Cavalcadas em Caçapava do Sul: a cidade em cena*. Santa Maria, 2006, 54p. Monografia (Graduação). Universidade Federal de Santa Maria. Orientadora: Prof^a. Dr^a Maria Catarina Chitolina Zanini.
- TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Trad. de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- _____. *From ritual to theater. the human seriousness of play*. New York: PAJ publications, 1982.
- _____. *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Trad. de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: Ed.UFF, 2005.
- VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VEIGA, Felipe Berocan. *A Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás: Polaridades simbólicas em torno de um rito*. Niterói, 2002, 220 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Ciência Política. Universidade Federal Fluminense. Orientador Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Mello.
- _____. “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, 2005, pp. 83-94.
- _____. “Os gostos do Divino: análise do código alimentar da festa do Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás”. In: *Candelária – Revista do Instituto de Humanidades*. Rio de Janeiro, Ano V, 2008, pp. 135-150.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947 - 1964*. Rio de Janeiro: FGV/FUNARTE, 1997.

ANEXO 1

história . religião . aventura . ecoturismo . negócios/eventos . esportes náuticos . história . religião . aventura . ecoturismo . história . religião . aventura . ecoturismo . negócios/eventos . esportes náuticos . história . religião . aventura . ecoturismo . negócios/eventos . esportes náuticos

REGIÕES

- REGIÃO AGRO-ECOLÓGICA
- REGIÃO DO VALE DO ARAGUAIA
- REGIÃO DO VALE DA SERRA DA MESA
- REGIÃO DA RESERVA DA BIOSFERA GOIÁZ
- REGIÃO DOS ENGENHOS
- REGIÃO DAS ÁGUAS
- REGIÃO NASCENTES DO OESTE
- REGIÃO DO OURO
- REGIÃO DOS NEGÓCIOS


Goiás . Brasil

www.goiasbrasil.tur.br

conheça . curta . experimente . relaxe . vibre . contemple . sinta . ame . caminhe . olhe . viva . ande . viaje . perceba . ouça . conheça . curta . experimente . relaxe . vibre . contemple . sinta . ame . caminhe . olhe . viva


PIRENÓPOLIS
Goiás - Brasil

O BOM DA VIDA
 ESTA BEM
 MAIS PERTO
 DO QUE VOCÊ
 IMAGINA




www.pirenopolis.go.gov.br
turismo@pirenopolis.go.gov.br
 tel.: (62) 3331-2633

ECOTURISMO



GASTRONOMIA



ARTESANATO



PATRIMÔNIO HISTÓRICO



Pirenópolis

Nascida de um pequeno arraial mineiro no início do século XVIII e incrustada aos pés da Serra dos Pireneus, "Piri", como é carinhosamente chamada por seus visitantes, constitui-se hoje em um dos mais ricos acentos patrimoniais do Centro-Oeste, tendo sido reconhecida como Patrimônio Nacional desde 1989.

Por ter sido um centro urbano florescente até fins do século XIX e, em seguida, ter experimentado um período de estabilidade e isolamento que a manteve intocada pelas transformações do século XX, a antiga Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meça Ponte, conservou praticamente intacta sua feição original. Não como um cemitério vazio, mas como uma cidade viva, que manteve acesa a triatividade que sempre a caracterizou, através de um forte apego aos seus valores, tradições e manifestações culturais, onde se destaca a Festa do Divino Espírito Santo, cujo ponto culminante são as Cavalhadas que a todos encantam pelo seu luxo, riqueza e galhardia.



Oração

Vinde, Espírito Santo, e do céu enviad um Raio de Vossa Luz! Vinde, Pai dos pobres; Vinde, Doador dos bens; Vinde, Luz dos corações! Consolador Supremo, Doce Hospede da alma, suave refúgio. Nos trabalhos sois repouso. Sois alívio na dor, e nas lágrimas, consolo. Ó, luz Belíssima, enchei até o íntimo dos corações dos vossos fiéis! Sem a Vossa Graça nada existe no homem, nada há de puro! Laval toda a mancha! Regai toda a aridez! Sarai toda a ferida! Abraçad o que é rígido; Aquecei o que é frígido! Encaminhai os desviados! Dai-lhes o mérito da virtude! Dai-lhes a salvação final e o gozo perene. Amém!

Ó, Divino Espírito Santo, Luz dos Corações.

Abraçal a Alma dos Vossos Devotos inflamando-a com o Divino e Preciosíssimo Amor.

Ó, Virtude da Ressurreição, que o mundo não tenha parte em mim e que durante a vida eu te revele a todos.



Festa do Divino Espírito Santo



Pirenópolis - GO
de 2 a 13 de maio de 2008

Cavalhadas
11, 12 e 13

19th Imperador: Adão Rosa Pires



A Escola e Banda de Música Phoenix, fundada em 23 de julho de 1993 pelo mestre Joaquim Propício do Pinho, hoje regida pelo maestro Alexandre Luiz Pompeu de Pina, com trinta anos de banda, é sem dúvida um dos símbolos da cultura do povo pirenopolitano. Está presente em grande parte das manifestações que ocorrem na Festa do Divino Espírito Santo: nas alvoradas pelas ruas da cidade, nas noventas, no cortejo imperial e nas tradicionais cavalhadas, executando músicas específicas que embalam as carneiras. É reverenciada e respeitada por todos.

Fotos: Click Firms - Newilly; Capa: Sandra do Crime de Serra Bent @ emmentar

GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS
ALZUEIR
SILVEIRA
GOMES
PREFEITO

GOV. DO MUNICÍPIO
SANTOS MARCONI
PEREIRA

Programação

26 de abril (Sábado)

- . 15h00min – Saída da Folia do Divino da zona rural.
- . 15h00min – Saída da Folia do Divino na Cidade.

2 de maio (sexta-feira)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Couro.
- . 05h00min – Alvorada com a Banda de Música Phoenix.
- . 12h00min – Repique de sinos, descarga de roqueiras e tocada da Banda de Música ao lado da Igreja Matriz.
- . 19h00min – Missa e início da Novena do Divino Espírito Santo, seguida da bênção do Santíssimo Sacramento, com a participação da Orquestra e Coral Nossa Senhora do Rosário. Após a Novena, tocada com a banda de couro próximo à Igreja Matriz e principais ruas da cidade.

3 de maio (Sábado)

- . 04h00min – Alvorada com a banda de couro, descarga de roqueiras.
- . 12h00min – Repique de sinos e descarga de roqueiras.
- . 19h00min – Missa e 2ª dia de novena do Divino Espírito Santo.
- . 22h00min – Apresentação de grupos folclóricos na residência do Imperador.

4 de maio (Domingo)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Couro, descarga de roqueiras.
- . 12h00min – Repique de sino e descarga de roqueiras.
- . 15h00min – Chegada da tradicional Folia da zona rural e da Cidade, com desfile pelas ruas, encontrando na residência do Imperador para entrega das bandeiras.

. 19h00min – Missa e 3ª dia de Novena do Divino Espírito Santo na Igreja Matriz, seguida de procissão até a Igreja do Bonfim, Rosário, para levantamento de Nossa Senhora do Rosário, para levantamento de mastro e queimas de fogos e foguetas, acompanhada pela banda de couro.

5 de maio (segunda-feira)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Couro.
- . 12h00min – Repique de sinos e descarga de roqueiras.
- . 19h00min – Missa e 4ª dia de Novena do Divino Espírito Santo, seguida da Bênção do Santíssimo Sacramento, tocada com a Banda de Couro ao lado da Igreja Matriz.

6 de maio (terça-feira)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Couro.
- . 12h00min – Repique de sinos e descarga de roqueiras
- . 19h00min – Missa e 5ª dia de Novena do Divino Espírito Santo, seguida da Bênção do Santíssimo Sacramento, tocada com a Banda de Couro ao lado da Igreja Matriz.

7 de maio (quarta-feira)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Couro.
- . 12h00min – Repique de sinos e descarga de roqueiras.
- . 19h00min – Missa e 6ª dia de Novena do Divino Espírito Santo, seguida da bênção do Santíssimo Sacramento, tocada com a Banda de Couro ao lado da Igreja Matriz.

8 de maio (quinta-feira)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Couro.
- . 12h00min – Repique de sinos e descarga de roqueiras.
- . 17h00min – Entrega de lanças pelos Cavaleiros das Cavalhadas ao Imperador do Divino Espírito Santo, em sua casa.
- . 19h00min – Missa e 7ª dia de novena do Divino Espírito Santo, seguida de bênção do Santíssimo Sacramento, tocada com a banda de couro ao lado da Igreja Matriz.

9 de maio (sexta-feira)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Couro.
- . 12h00min – Repique de sinos e descarga de roqueiras.
- . 19h00min – Missa e 8ª dia de Novena do Divino Espírito Santo, seguida da bênção do Santíssimo Sacramento, tocada com a banda de couro ao lado da Igreja Matriz.

. 19h30min – Abertura da Exposição "As Artes do Divino" Local: Casa de Câmara e Cadeia.

. 21h30min – Teatro de Pirenópolis – encenação do Auto Natalino "As Pastorinhas". Produção e direção: Ite e Altor.

10 de maio (Sábado)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Couro.
- . 05h00min – Alvorada com a Banda de Música Phoenix.
- . 12h00min – Repique de sinos e descarga de roqueiras, saída dos mascarados pelas ruas da cidade.
- . 18h30min – Procissão com a Bandeira do Divino Espírito Santo, seguida da bênção à Bandeira.
- . 19h00min – Último dia de Novena do Divino Espírito Santo. Após procissão acompanhada pelos Irmãos do Santíssimo Sacramento, para levantamento do mastro e o tradicional queima de fogos de artifícios, roqueiras, grândolas e etc.
- . 21h00min – Teatro de Pirenópolis – reprise do Auto Natalino "As Pastorinhas".

11 de maio (Domingo)

- . 04h00min – Alvorada com a Banda de Música Phoenix, saindo da casa do Imperador.
- . 08h00min – Cortejo Imperial. Saída do Imperador orientando a coreia e o cortejo, de sua residência até a Igreja Matriz, juntamente com seus familiares. Acompanha o cortejo: vigens (meninas vestidas de branco), a Banda de Música Phoenix, seguida por populares.
- . 09h00min – Missa solene cantada em latim pela Orquestra e Coral Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis.
- . 10h30min – Sortido do novo Imperador no consistorio da Igreja Matriz.
- . 11h00min – Cortejo levando o Imperador até sua residência, onde serão distribuídas Verbenas e Patezinhos do Divino.
- . 13h00min – Abertura dos tradicionais Cavalhadas
- . 18h00min – Cortejo conduzindo o Imperador de sua residência até a Igreja Matriz, acompanhado pela Banda de Música Phoenix.
- . 19h00min – Bênção e posse do novo Imperador.
- . 21h00min – Teatro de Pirenópolis – Recital de Operetas – Direção: Demétrio Pompeu de Pina – Direção Musical: Nuria Lucia Romz.

12 de maio (segunda-feira)

- . 8h00min – Reimado de Nossa Senhora do Rosário - cortejo conduzindo os Rees: José Antonio Parila e Laura Veiga, vara de prata - Tim de Sa de suas residências até a Igreja N.S. do Bonfim, acompanhados pelas Bandas de Música Phoenix e de Couro e do Grupo de Congos, Andador do Reimado - Geraldo Herculano de Oliveira
- . 09h00min – Missa cantada – Orquestra e coral Nossa Senhora do Rosário.
- . 10h00min – Cortejo conduzindo o Rei e Rainha de volta às suas residências.
- . 13h00min – Segundo dia de Cavalhadas (balismo dos mouros).
- . 21h00min – Teatro de Pirenópolis – Recital de Operetas – Direção: Demétrio Pompeu de Pina Direção Musical: Maria Lucia Romz.

13 de maio (terça-feira)

- . 8h00min – Juizado de São Benedito - cortejo conduzindo os juizes: Ely de Sá e Jurema de Pina, Juiz das Flores - Roque de Forte, Juiza do Ramalhão - Tereza Caroline Lobo, Juiza do Cordão - Deluzia de Almeida de suas residências até a Igreja N.S. do Bonfim, acompanhados pelas Bandas de Música Phoenix e de Couro e do Grupo de Congos.
 - . 09h00min – Missa cantada com a participação da orquestra e coral Nossa Senhora do Rosário.
 - . 10h00min – Cortejo conduzindo os Juizes de São Benedito, Rei e Rainha de Nossa Senhora do Rosário até suas residências.
 - . 13h00min – Último dia de Cavalhadas (contratempização entre Mouros e Cristãos).
- Após o espetáculo, os Cavalheiros seguem até a porta da Igreja de Nossa Senhora do Bonfim para a ocasião final de agradecimentos e a última salva de tiros.

FOLIA DA ZONA RURAL

(60 quadros Obdióbio Mourão)

26 de Abril a 4 de Maio de 2008

Alvares Roque Alves de Foz e Welington Alves de Ramos Latal. Alvares Mauro Vicente dos Santos e Elobato (Volta da Cidade).

1º Prêmio - 26/04 - Fazenda Serranguera - Sr. Nivaldo Gualcho e Família Conzanete.

2º Prêmio - 27/04 - Fazenda - Sr. Antonio Santana e Família.

3º Prêmio - 28/04 - Fazenda - Sr. Neguinho e Dona Calzaca e Filhos.

4º Prêmio - 29/04 - Fazenda Puleão - Sr. Sebastião Nogueira e Família.

5º Prêmio - 30/04 - Coruja de SP Antonio - Sr. Emlílio de Foz e Família.

6º Prêmio - 01/05 - Fazenda Engenho - Nilma e Denisio.

7º Prêmio - 02/05 - Fazenda Sabão - Sr. Braz Moreira.

8º Prêmio - 03/05 - Fazenda Calçara - Sr. João Balduino.

4 de Maio (Domingo) às 15 horas, chegada da Folia da Zona Rural e entrega das bandeiras do Divino Espírito Santo ao Imperador.

FOLIA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO

18 a 27 de Abril de 2008

RENOVAÇÃO ORBITA, UMA FOLIA DE VOLTA AS ORIBONS.

DIREÇÃO: CENTRO ESPIRITUAL CORDA MOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Todos os fiéis religiosos de Pirenópolis e municípios e cidades vizinhas, pelo próprio Espírito que nos une, estão convidados a participar deste evento. SEM TODOS BEM-VINDOS.

Os felizes, missionários da bandeira do Divino Espírito Santo por suas trações de fé, chegaram à casa do peão mais ou menos 17h e 30m e saíram para o giro mais ou menos 11h 30m. Durante esse intervalo haverá missas católicas religiosas, jantar e almoço, oração do terço cantando, celebração na missa, hino do Divino Espírito Santo, dança do cabaré, alvorada etc.

DIA 18 DE ABRIL: PRIMEIRO POUÇO - As 16h haverá cantata de Arcoverde de bordão no salão particular e em seguida o almoço. Depois, saída para o giro até Pirenópolis, para que seja realizado no caso de Sr. Inácio Lator Figueredo e Dr. José Leão Figueredo, Região São João.

DIA 19 DE ABRIL: SEGUNDO POUÇO - No Consistório de Irmãos, no caso de Sr. Geraldo Pinheiro e Dr. Vinícius Ramos Pinheiro.

DIA 20 DE ABRIL: TERCEIRO POUÇO - Sr. General de Sá e Sr. Auriana, no caso de Sr. Inácio Lator Figueredo e Dr. José Leão Figueredo.

DIA 21 DE ABRIL: QUARTO POUÇO - No Consistório de Santa Maria (Chapelão), no caso de Sr. Aurélio Almeida de Melo e Sr. Sebastião Almeida de Melo.

DIA 22 DE ABRIL: QUINTO POUÇO - No Consistório de São Benedito, no caso de Sr. Geraldo Bezerra e Dr. Edaí Gomes Bezerra.

DIA 23 DE ABRIL: SEXTO POUÇO - No Consistório de Castelo e Retiro, no caso de Sr. Antônio Araújo Lopes e Dr. Orestes Orestes Lopes.

DIA 24 DE ABRIL: SÉTIMO POUÇO - Será realizado no Região do Carqueim, no caso de Sr. Luiz Roberto Pinheiro e Dr. Renato Moreira Pinheiro.

DIA 25 DE ABRIL: OITAVO POUÇO - No Consistório de Barbos, no caso de Sr. Zélio Barbosa de Oliveira e Sr. Francisco.

DIA 26 DE ABRIL: NONO POUÇO - Será realizado no Consistório de Engenheiro, no caso de Sr. Gerson e Felipe, no caso de Sr. João Amador de Melo e Dr. Milton.

DIA 27 DE ABRIL: ENCERRAMENTO - No Irmãos Nossa Senhora do Rosário de 14h até o tempo do dia.

Relação de Imperadores (1819/2008)

1º- Coronel Joaquim da Costa Teixeira(1819)	95º- Ermanno Gomes da Silva(1913)	145º- Ronaldo Jaime(1963)
2º- Padre José Joaquim Pereira da Veiga(1820)	96º- Joaquim de Faria Lobo(1914)	146º- Sebastião Balduino(1964)
3º- Major Fidêncio Gascação de Pina(1821)	97º- Benedito Naminato Gomes(1915)	147º- Inácio Felix(1965)
4º- Padre Joaquim Gonçalves Dias Goulart(1822)	98º- Francisco Raul Lobo(1916)	148º- Mauro de Pina(1966)
5º- Comendador Joaquim Alves de Oliveira(1823)	99º- Coronel Francisco José de Sá(1917)	149º- Alvaro Lus Pereira(1967)
6º- Capitão José Francisco de Camargo(1824)	100º- Antônio José da Veiga(1918)	150º- Dácio de Carvalho(1968)
7º- Capitão José Francisco de Camargo(1825)	101º- Cislônio José da Veiga(1919)	151º- Geraldo D'Alanca de Pina(1969)
8º- Padre Manuel Amâncio de Luz(1826)	102º- Sandoval Naimede Lopes(1920)	152º- Duílio Pompeu de Pina(1970)
9º- Alferes Alexio Antônio(1827)	103º- Emílio de Carvalho(1921)	153º- Alexandre Luiz Pompeu de Pina(1971)
10º- Alferes Domingos José de Sá(1828)	104º- Joaquim Mendonça(1922)	154º- Clóvis de oliveira(1972)
11º- Padre Feliz Alves de Anomim(1829)	105º- Joaquim Propício de Pina(1923)	155º- José Inácio Gomes da Silva(1973)
12º- Comendador Joaquim Alves de Oliveira(1830)	106º- Virgílio de Araújo Goudinho(1924)	156º- Balduino Penhala(1974)
13º- Padre Manuel Antônio de Luz(1831)	107º- Horácio Alfredo de Sá(1925)	157º- Benedito Nelli Clapim(1975)
14º- Capitão Braz Luiz de Pina(1832)	108º- Aquiles de Pina(1926)	158º- Soma Jacinto da Silva(1976)
15º- Padre José Joaquim Pereira da Veiga(1833)	109º- Aristel Jacinto de Silva(1927)	159º- Antônio P. Gonçalves(1977)
16º- Major João José do Couto(1834)	110º- Carlos Jaime de Siqueira(1928)	160º- Afílio B. Figueiredo(1978)
17º- Alferes Antônio José Pereira(1835)	111º- João Luiz Pompeu de Pina(1929)	161º- Manuel Inácio D'Abadia Aquino de Sá Filho(1979)
18º- Ten-Cel. Francisco José Guimarães(1836)	112º- Joaquim de Carvalho(1930)	162º- Geraldo do Espírito Santo Lopes(1980)
19º- Professor José Inácio do Nascimento(1837)	113º- Homero Gomes da Silva(1931)	163º- Benedito de Amadál(1981)
20º- Alferes Antônio Manuel de Campos(1838)	114º- Major Felix Jaime(1932)	164º- Wesley Magalhães Batista(1982)
21º- Tróico Coelho Magalhães(1839)	115º- Coronel Francisco José de Sá(1933)	165º- Benedito da Luz(1983)
22º- Alferes Manuel da Faria Albernaz(1840)	116º- Luiz D'Abadia de Pina(1934)	166º- Samuel Pompeu de Pina(1984)
23º- Alferes Francisco Mendes Vieira(1841)	117º- João Alves da Costa(1935)	167º- Antoni Willdes Peixoto(1985)
24º- Tenente Francisco da Costa Abrantes(1842)	118º- Braz Wilson Pompeu de Pina(1936)	168º- Valdo Lúcio Cardoso Silva(1986)
25º- Alferes Marinho Coelho de Magalhães(1843)	119º- Coronel Francisco José de Sá(1937)	169º- Otávio Francisco de Moraes(1987)
26º- Alferes Francisco das Chagas Marcondes(1844)	120º- Craval de Carvalho(1938)	170º- Geraldo do Espírito Santo Lopes(1988)
27º- Alferes Domingos Alves de Almeida(1845)	121º- Sandoval Naimede Lopes(1939)	171º- Carlos Hercílio de campos Curado(1989)
28º- Tenente Antônio Joaquim do Oliveira(1846)	122º- Jacome de Siqueira(1940)	172º- Joviano Souza Moreiral(1990)
29º- Alferes Bernardo do Souza Lobo Fleury(1847)	123º- José Gomes da Rocha(1941)	173º- Wilho Luiz Pompeu de Pina(1991)
30º- Tenente Antônio Tomaz do Aquino-Cornes(1848)	124º- Braz Wilson Pompeu de Pina(1942)	174º- Alvarino Zanelli(1992)
31º- Capitão Braz Luiz de Pina(1849)	125º- José Pereira Jardim(1943)	175º- Everton Vinícius Tavares(1993)
32º- Capitão José Gomes de Siqueira(1850)	126º- José Antônio D'Abadia(1944)	176º- Leoni Mendonça Sobrinho(1994)
33º- Justino Candido Batista(1851)	127º- Joaquim Basílio de Oliveira(1945)	177º- Olimpio Jaime(1995)
34º- Alferes Braz Luiz de Pina(1852)	128º- Ulisses Jaymel(1946)	178º- José Machado Neto(1996)
35º- Tenente Antônio Gomes de Siqueira(1853)	129º- José D'Abadia de Pina(1947)	179º- Wagner de Jesus Canêdo(1997)
36º- Alferes José da Silva Carvalho(1854)	130º- Diário Mendonça(1948)	180º- Wilson José Nogueira(1998)
37º- Tenente Boaventura José de Oliveira(1855)	131º- Diário Mendonça(1949)	181º- Arnaldo Peixoto de Oliveira(1999)
38º- Manuel de Costa Marques(1856)	132º- Oliveira da Veiga(1950)	182º- Vicente Batista dos Santos(2000)
39º- Alferes Domingos Gonçalves da Costa(1857)	133º- Francisco Arudal(1951)	183º- Inácio Tólio de Oliveira(2001)
40º- Capitão João Floriano do Mendonça(1858)	134º- Pompeu Cristóvam de Pina(1952)	184º- Horácio Alfredo de Sá(2002)
41º- Tenente Antônio Gomes do Moraes(1859)	135º- Agostinho de Pina(1953)	185º- Luiz Pereira Cornes(2003)
42º- Alferes Luiz Manuel Moreira Farnha(1860)	136º- Salomão Afonso(1954)	186º- Raimundo José Miranda de Souza(2004)
43º- Capitão Luiz de Souza Lobo Fleury(1861)	137º- Sandoval da Veiga(1955)	187º- Joventino Nogueira Filho(2005)
44º- Tenente J. Gonzaga Jaime de Sá(1862)	138º- José Cristóvam Lobo(1956)	188º- 2º Sgt/PM Luiz Pereira da Silva(2006)
	139º- Eloi Basílio de Oliveira(1957)	189º- Benedito Consuelo da Veiga(2007)
	140º- Oliveira da Veiga(1958)	190º- Adão Rosa Pina(2008)
	141º- Aguilaldo de Sá(1959)	
	142º- Aguilaldo de Sá(1960)	
	143º- Joaquim Carvalho(1961)	
	144º- Wildo Luiz Pompeu de Pina(1962)	
45º- Capitão Manuel Barbo de Siqueira(1863)		
46º- Capitão Roque José Pereira da Silva(1864)		
47º- Professor João Bonifácio Sardinha de Siqueira(1865)		
48º- Capitão Luiz de Souza Lobo Fleury(1866)		
49º- Major Antônio Tomaz Aquino-Cornes(1867)		
50º- Tróico Coelho de Magalhães(1868)		
51º- Padre Antônio Justino Machado Teixeira(1869)		
52º- Joaquim Fleury de Sousa Lobo(1870)		
53º- Modesto Pres da Penha(1871)		
54º- Alferes Francisco Antônio Rodrigues Ferreira(1872)		
55º- Bernardo Lobo de Sousa Fleury Júnior(1873)		
56º- Alferes Francisco Antônio Rodrigues Ferreira(1874)		
57º- Antônio Pereira da Veiga(1875)		
58º- Joaquim Pereira Valle Júnior(1875)		
59º- Capitão Joaquim Gomes de Mendonça(1877)		
60º- Padre Semeão Estilista Lopez Zedus(1878)		
61º- Francisco de Assis Gomes(1879)		
62º- Ten-Cel. Bernardo Lobo de Sousa Fleury(1880)		
63º- Antônio Bernardo Lobo Fleury(1881)		
64º- Francisco de Assis Gomes(1882)		
65º- Antônio Gomes de Souza Lobo(1883)		
66º- Braz Aristófanes de Pina(1884)		
67º- Alferes Virgílio José do Nascimento(1885)		
68º- José Nunes da Costa Santos(1886)		
69º- Antônio Gomes de Souza Lobo(1887)		
70º- Alferes Joaquim Pereira Valle Júnior(1888)		
71º- Francisco Herculanu de Pina(1889)		
72º- Joaquim Fleury de Souza Lobo(1890)		
73º- Domingos Batista Ferreira(1891)		
74º- Tenente João Gonzaga Jaime de Sá Júnior(1892)		
75º- Manuel Moreira de Melo(1893)		
76º- Comendador Manuel Batista de Siqueira(1894)		
77º- José Lourenço Dias(1895)		
78º- José Pereira Guimarães(1896)		
79º- Pedro Batista Ferreira(1897)		
80º- Joaquim Manuel da Paçosa(1898)		
81º- Manuel D'Assunção Bastos(1899)		
82º- Romero Bastos(1900)		
83º- José Gutenberg(1901)		
84º- Sebastião José de Siqueira(1902)		
85º- Benedito D'Abadia Mendonça(1903)		
86º- Bion Melchisedech de Siqueira(1904)		
87º- Aristides Hildebrando de Siqueira(1905)		
88º- Antônio José da Veiga(1906)		
89º- Luis de Araújo Goudinho(1907)		
90º- Carlos D'Abadia Mendonça(1908)		
91º- José Lourenço Dias(1909)		
92º- José Lourenço Dias(1910)		
93º- Coelho de Siqueira(1911)		
94º- Absalão Gonçalves Lopes(1912)		



ANEXO 2

Carreiras das cavalcadas de Pirenópolis¹²⁰

1º DIA

1ª – Reconhecimento de praça: uma volta meio campo e entra à direita.

2ª – Defesa de praça: entra à esquerda, dar 1º tope no franco, 2º é a mesma coisa, faz “S” para dar fogos, 1º e 2º tope de fogos é a mesma coisa meio campo espada é a mesma só tem um “S” depois do 2º tope da lança.

3ª - Escaramuça grande: Faz “O” e passa pelo castelo e entra no franco direito dá 1º tope no franco 2º no C.C. 3º no franco 4º no C.C 5º no franco (fogo meia lua) dar 1º fogo, faz “S” para dar 2º fogo, espada entra pelo franco esquerdo dar 1º tope no franco 2º C.M. 3º no franco 4º C.M 5º no franco.

4ª - Batalhinha (4 cavaleiros) – Faz a flor e entra pelo meio e sai pelo franco desfechando a lança, faz “S” para dar em outro franco, fogo e a mesma coisa, dar em um franco e faz “S” para dar em outro franco, espada e roda.

5ª - União – Faz a flor e faz “O” e passa pelo Castelo e entra no franco desfechando as lanças faz meia flor passa pelo Castelo para dar em outro franco, faz meia flor e passa pelo Castelo para entrar em outro franco dar 1º tiro faz meia flor e passa pelo Castelo e entra em outro franco para dar 2º tiro faz meia flor para dar espada a roda.

6ª Torno de Parelha – Cavaleiro corre emparelhado (2) cavaleiros. Faz a flor e entra pelo meio dar 1º tope no meio e sai pelo franco esquerdo vai ao Castelo contrário e entra pelo meio, dar 2º tope no meio e sai pelo franco esquerdo vai ao Castelo fogo meia lua 1º tope de fogo no meio sai pelo franco direito, vai ao Castelo contrário e entra pelo meio dar 2º tope no meio e sai pelo franco direito.

7ª Torno de quatro – (Quebra Garupa) – Faz a flor entra pelo meio dar o 1º tope no meio pé de lança, faz meia flor traspassa e volta para dar 2º tope, aí vem pelo meio fogo dar em um franco para dar em outro franco, espada a roda.

8ª Torno de quatro fios fechados – É o mesmo torno de parelha, porém com duas filas. Faz a flor e entra pelo meio dar 1º tope no meio e sai pelo franco esquerdo vai ao Castelo contrário e entra pelo meio dar 2º tope no meio e sai pelo franco esquerdo vai

¹²⁰ Transcrição literal das *carreiras*, tal como constam nas folhas de uso dos cavaleiros. Material cedido por Adail Luiz Cardoso, o rei cristão em 2008.

* C.C – Castelo Cristão
C.M – Castelo Mouro

ao Castelo fogo meia lua dar 1º tope de fogo faz “S” para dar 2º fogo, espada entra pelo meio dar 1º tope no meio sai pelo franco direito vai ao Castelo contrário e entra pelo meio dar 2º tope no meio e sai pelo franco direito.

9º - 10 de maio – Faz a fila é duas filas, entra pelo meio 1º tope no meio 2º e 3º a roda 4º no meio fogo entra pelo franco dar tiro faz meia flor para dar em outro franco faz meia flor para entrar no meio de espada 1º tope no meio 2º e 3º a roda e 4º no meio.

2º DIA

1º Guerrilha - É a mesma “Batalhinha”, porém com 2 filas. Faz a flor e entra pelo meio e sai pelo franco, desfechando a lança, faz “S” para dar em outro franco, fogo a mesma coisa. Dar em um franco e faz “S” para dar em outro franco. Espada e roda.

2º Castelinho de quatro cavaleiros - Faz a flor e entra pelo meio, dar 1º tope no meio 2º a roda, fogo entra pelo meio dar 1º tope no franco faz “S” para dar 2º fogo. Espada e roda.

3º Napoleão – Faz a flor, duas filas e segue emparelhados e entra pelo franco direito, dar 1º tope no franco 2º no C.M. 3º no franco 4º no C.M 5º no franco, fogo meia lua, dar 1º fogo faz “S” para dar 2º topo. Espada entra pelo franco esquerdo, dar 1º tope no franco 2º C.C. 3º no franco 4º C.C 5º no franco.

4º Fogo negado – Faz a flor entra pelo meio dar o 1º tope no meio 2º e 3º a roda 4º no meio fogo entra pelo franco esquerdo, nega pelo meio vai para o C.C torna a entrar pelo franco dar fogo com o embaixador dos Mouros. Vai pelo meio ao C.M. entra pelo franco e nega pelo meio vai ao C.M. entra pelo franco dar o 4º tiro e atravessa o campo, vai para o C.C. e entra pelo meio 1º tope no meio 2º e 3º a roda 4º no meio (duas filas de cada lado).

5º Batalhão – Fila única. Faz o “O” e passa de passagem pelo Castelo e entra a direita aquém do franco. Faz frente, traspassa, quebra a garupa e faz “S” para dar o 2º tope. Todos iguais.

6º Castelinho de quatro fios - É o mesmo castelinho, porém com 2 filas.

7º Novata – É o mesmo Torno de quarto, porém com 2 filas. Faz a flor e entra pelo meio, dar 1º tope no meio e sai pelo franco esquerdo, vai ao Castelo contrário e entra pelo meio dar 2º tope no meio e sai pelo franco esquerdo, vai ao Castelo fogo meia lua dar 1º tope de fogo “S” para dar o 2º fogo, espada entra pelo meio dar 1º tope no meio sai pelo franco direito. Vai Castelo contrário e entra pelo meio, dar 2º tope no meio e sai pelo franco direito.

8º Alcancilha de fogo – O Rei Mouro entra à direita e vai ao C.C dá 1 tiro e vem esperar o Cristão. O rei Cristão entra pela esquerda e vai ao C.M dá o tiro, vem espera o Mouro. Assim até o último cavaleiro.

9º Alcançilha de lança – O Rei Mouro entra à direita e vai ao C.C e desafia o Rei. O Rei Cristão acompanha e passa à frente e desafia os Mouros. Assim até o último Cavaleiro, o último cavaleiro Cristão vai preso. Aí segue a Prisão.

10º Prisão – Toda fila entra à esquerda, dá 1º tope e faz “S”, no 2º tope os mouros ficam presos.

11º Ouvidor – Entra à esquerda, engraza, fica 6 cavaleiros em cada entrada. Avança para o meio do campo dar os tiros, faz caramujo para dar 2º tiro.

3º DIA

1º Florão – Engraza e entra no meio, sai 8 cavaleiros pelo castelo dos Mouros rodando pela direita, ficam dois cavaleiros em cada entrada e troca os ramos e volta pegando os companheiros (uma fila para engrazar).

2º 4 fios de lança – Faz a flor entra pelo meio dar o 1º tope no meio 2º e 3º a roda 4º no meio, fogo entra pelo franco esquerdo nega pelo meio vai para o C.C. torna a entrar pelo franco dar fogo com o embaixador dos Mouros. Vai pelo meio ao C.M. entra pelo franco e nega pelo meio, vai ao C.M. entra pelo franco dar 4º tiro e atravessar o campo, vai para o C.C. e entra pelo meio 1º tope no meio 2º e 3º a roda 4º no meio (duas filas de cada lado) (o mesmo fogo negado).

3º Tira cabeça

4º Argolinha

5º 4 fios de lenço – É o mesmo fogo negado (mas só de lenço)

6º Despedida

ANEXO 3

Embaixadas das cavalhadas

Pirenópolis - 2008

Falas que antecedem a cena da “morte da onça”

Rei cristão: Meu fiel sargento cerra-fila, à minha presença!

Sargento cerra-fila: Monarca, rei, senhor!

Rei cristão: Vá às margens de nossa baliza em reconhecimento.

Sargento cerra-fila: Parto imediatamente a fim de cumprir vossa régia ordem.

Falas das embaixadas realizadas em campo no ano de 2008¹²¹

Rei mouro: Meu fiel embaixador, à minha presença!

Embaixador mouro: Monarca, rei, senhor!

Rei mouro: Vá às partes do poente, onde se encontra acampado o exército cristão, e diz ao rei que deixe a lei de Cristo e abrace a de Mafoma, que se isto fizer terá paz, honras e sobretudo a minha amizade. Mas se esse partido não quiser abraçar, verá a terra tremer, os clarins romperem os ares, o bronze gemer, o sangue correr aos mares e o meu Mafoma vencer.

Embaixador mouro: Senhor, enquanto em meu peito conservar alento, hei de fiel cumprir o vosso régio intento.

Soldado cristão (nos limites do território cristão): Quem és tu? O que pretende em terra cristã?

Embaixador mouro: Sou embaixador mouro e levo mensagem ao rei cristão.

¹²¹ Falas transcritas a partir da gravação realizada pelos cavaleiros no ano de 2008. As vozes registradas são de: Antônio Roberto Machado (rei mouro), Adail Luiz Cardoso (rei cristão), Inácio Rosecler de Pina (embaixador mouro), Márcio Estácio de Sá (embaixador cristão), Jorge Luiz de Pina Melo (soldado mouro), Cirilo Rodrigues Vidal, popularmente conhecido como Chico Pedruca (soldado cristão). O material foi cedido pelo DJ Henrique, autor da gravação e responsável por sua execução em campo.

Soldado cristão (junto ao rei): Monarca, rei, senhor. Em margem de nossa baliza tem um cavaleiro que se diz embaixador.

Rei cristão: Como embaixador, pode entrar.

Soldado cristão (de volta à baliza): Como embaixador, pode entrar.

Embaixador mouro: O monarca esclarecido, o poderoso Sultão, que qual raio qual trovão, deste mundo é tão temido, te comete por partido que deixe a lei de Cristo e abraça a de Mafoma. Que se fizeres isto terás paz, honras, sobretudo a sua amizade, sobre tudo quanto é visto. Mas, se esse partido não quiseres abraçar, verás ó rei atrevido, a terra tremer, os clarins romper os ares, o bronze gemer, o sangue correr aos mares e meu Mafoma vencer.

Rei cristão: Atrevidas e arrogantes foram as palavras que acabastes de pronunciar perante a minha alta soberania infidedigno vassalo da minha corte. Se não fossem as leis do meu Império consagrado às três pessoas da Santíssima Trindade, aplicai-vos-ia o merecido castigo. Entretanto, voltaí dizer ao vosso rei que não me assustam as inimigas tropas nem a terrível ameaça com que pretende intimidar os meus fiéis e destemidos soldados do meu esquadrão e que em campo estou e em campo o espero.

Embaixador mouro: Ó rei do juízo vário! Outro acordo tomas: abraça a lei de Mafoma e não seja temerário! Pois se fizeres o contrário, já toda paz se desterra e eu serei na mesma guerra, tal qual raio fulminante que te reduzirá em um só instante em pó, cinza ou mesmo terra!

Rei cristão: Retira-te da minha presença desumano, antes que do vosso peito fraudulento o coração arranque!

Embaixador mouro: Retiro-me, sim! Para não te ver, não por te temer!

Embaixador mouro (junto ao seu rei): Monarca, rei, senhor! Fui às partes do poente onde me mandastes e lá encontrei o rei ricamente montado. Recebeu-me indignado e me disse muito irado que no campo de marte (sic) está, e no campo de marte voz espera, onde verás uma fera toda cheia de furor, que qual raio abrasador vos fará cair por terra.

Rei mouro: Recolha-te embaixador amado, pois breve serás vingado.

Rei cristão: Meu fiel embaixador, à minha presença!

Embaixador cristão: Monarca, rei, senhor!

Rei cristão: Vá àquele exército de mouro e diz ao rei que por ti saudá-lo mando e a dizer-lhe envio-te para que deixe de Mafoma, esta vil seita infame e dos diabólicos ídolos que tão firmemente idolatra. Que se isso fizer, mediante as águas do santo batismo e um pequeno tributo, ser-lhe-ei amigo. Vá e diga!

Embaixador cristão: Senhor, enquanto em meu peito conservar alento, hei de fiel cumprir o vosso régio intento!

Soldado mouro (nos limites do território mouro): Quem és tu e o que pretendes em terras da Turquia?

Embaixador cristão: Sou embaixador cristão e levo mensagem ao rei mouro!

Soldado mouro (junto ao rei): Monarca, rei, senhor, às margens de nossa baliza tem um cavaleiro que se diz embaixador.

Rei mouro: Como embaixador pode entrar!

Soldado mouro (de volta à baliza): Como embaixador, pode entrar!

Embaixador cristão: O glorioso monarca Carlos Magno, senhor de todo Ocidente, protetor do mar Sírio e do Magno Alexandre, do invencível Vaticano, a quem o vosso império da Mauritânia deverá consagrar, oferecer e render culto e o rei cristão, que por mim saudar-te manda e te dizer-te envia-me (sic), para que deixes de Mafoma, essa vil seita infame e dos diabólicos ídolos que tão fulminante idolatra. Que se isso fizeres, mediante as águas do santo batismo e um pequeno tributo, será teu amigo e te concederás grandes honras. Mas, se esse partido tu não quiseres abraçar, verás hoje mesmo, bárbaro, a tua soberbia humilhada e abatida!

Rei mouro: Injuriosas foram as palavras com que te referistes ao grande Profeta! Valhe-te, entretanto, o indulto de embaixador, não fora isso mandar-te-ia cortar a cabeça e colocá-la na mais alta torre do meu castelo para servir de exemplo aos teus! Voltai e dizei ao vosso rei que rejeito as tuas vis propostas e que desejo ter a sós com ele uma conferência nas linhas de nossos domínios!

Embaixador cristão: Bárbaro! Enquanto em minha mão apertar a espada e o sangue nessa veia circular, nem tu e nem os teus me prenderão!

Rei mouro: Retira-te da minha presença desumano, não queiras em mim causar o teu dano!

Embaixador cristão: Retiro sim, para não te ver, pois não por te temer!

Embaixador cristão (junto ao seu rei): Monarca, rei, senhor! Fui às partes do Nascente, onde me mandastes e lá encontrei o rei mouro que rejeitou vossas propostas. Convida a vós a terdes a sós com ele uma conferência nas linhas de suas divisas.

Rei cristão: Recolha-te meu fiel embaixador, a tua vingança a mim compete.

Rei mouro (para o rei cristão, na baliza dos territórios): De muito distantes terras me conduzo pelo meu império e valor, para dizer-te: um só passo não dês à frente sem que primeiro me digas quem és, que leis professas e o que busca pelas terras do meu domínio.

Rei cristão: A figura que me representa é sem dúvida de um grande monarca, mas as tuas perguntas te desmentem! Pois não me mandais dizer há pouco que desejas ter a sós comigo uma conferência nas margens desta baliza? Como me perguntas agora: quem sou, que lei professo e o que busco pelas terras de Turquia? Não te satisfarei as exigências sem que primeiro me digas quem és, que busca pela terra (sic) do meu domínio.

Rei mouro: Eu sou o grande Sultão! Senhor da Mauritânia, senhor de meio sol, meia-lua e de todo o mar Vermelho! Já disse quem sou, diga tu quem és!

Rei cristão: Eu sou Alexandre! Dos heróicos príncipes da Europa, o mais poderoso. Professo a lei de Cristo e adoro as três pessoas da Santíssima Trindade e é tu mesmo, bárbaro, a quem eu busco. Vem comigo! Receberás as águas do santo batismo mediante um pequeno tributo, ser-lhe-ei amigo e te considerarei grandes honras!

Rei mouro: Eu não quero as tuas honras e nem troco as minhas pelas tuas. Só tenho a dizer-te que viestes nesse campo para morrer e acabar a vida.

Rei cristão: Essa tua arrogância, soberbia e fantasia não se acaba com palavras, mas sim com o duro fio da minha espada!

Rei mouro: Detém-te ó rei cristão! Vou te cometer um partido.

Rei cristão: Diga qual é!

Rei mouro: Vamos ao campo da batalha pelear! A lei do vencedor será firme e valiosa! A do vencido, falsa, infame e mentirosa!

Rei cristão: Muito me custa esclarecer-te uma verdade que tenho por certa. Segundo a fé de meu Deus que adoro e como conto com a vitória, bárbaro, toma campo, aperta a lança e faz por ser bom cavaleiro, que em breve te arrependerás!

Rei mouro: E tu morrerás!

Rei mouro (para seu exército): Fiéis e valentes companheiros! Vamos ao campo da batalha pelear: chegou a hora de mostrarmos o nosso valor. Mauritanos, sigam-me que a vitória será nossa!

Rei cristão (para seu exército): Amigos e fiéis companheiros! Estamos empenhados no campo da batalha. A fé do vencedor será firme e valiosa, a do vencido, falsa, infame e mentirosa! Não temais que a vitória será nossa!

“Embaixada de trégua”, ao fim do primeiro dia de batalha:

Rei mouro: Meu fiel embaixador, à minha presença!

Embaixador mouro: Monarca, rei, senhor!

Rei mouro: Vá ao acampamento cristão e diz ao rei que, por minha alta clemência, mando propor-lhe tréguas, pelo espaço de 24 horas.

Embaixador mouro: O meu soberano, por sua alta clemência, manda propor-te trégua pelo espaço de 24 horas para ver se nesse lapso de tempo reconcilie melhor, sujeitando assim às condições que...

Rei cristão: Basta! Já te entendo. Voltai dizer ao teu monarca que lhe concedo as tréguas que me propõe e que amanhã, por estas mesmas horas, ele, tu e os teus, debaixo das minhas armas estarão mortos ou prisioneiros!

Embaixador mouro (junto ao seu rei): Senhor, as tréguas que me mandaste propor foram concedidas.

ANEXO 4

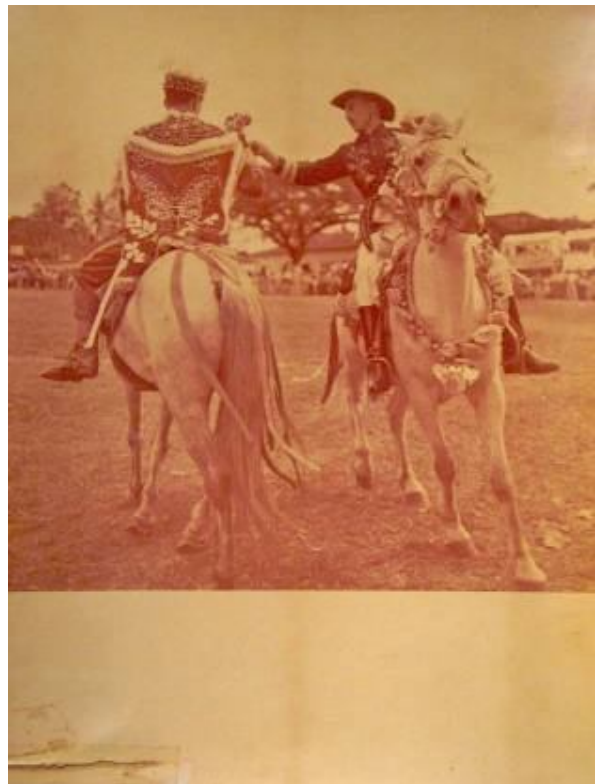
Arquivo Cavalhadas de Pirenópolis (década de 1960 – 2008)

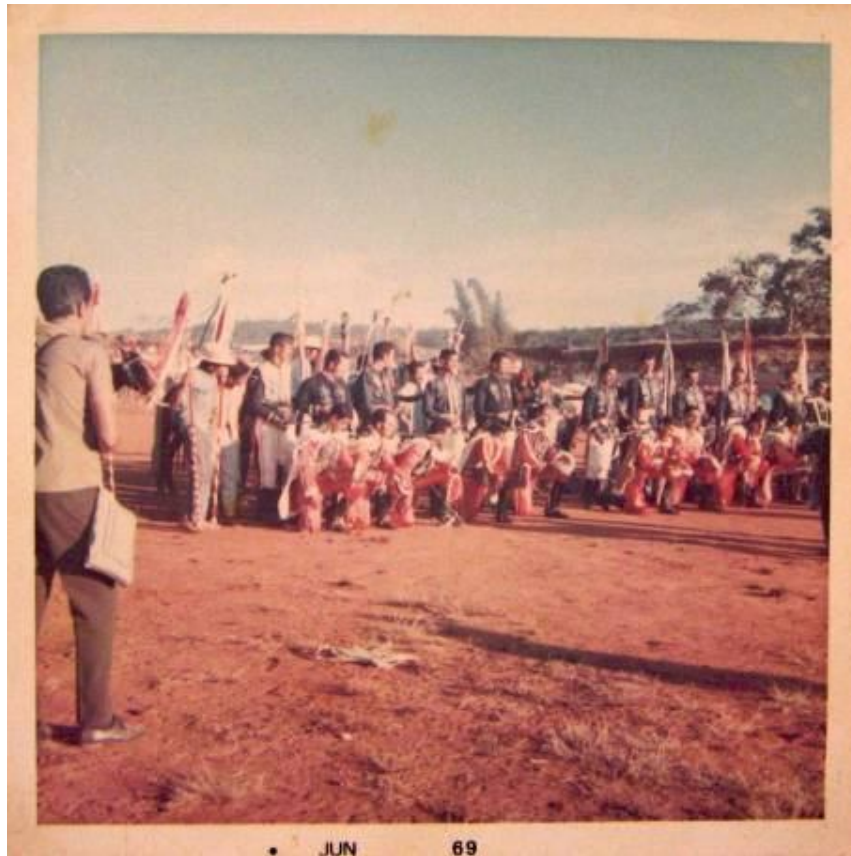


Fotografia anterior ao ano de 1965. Acervo do Museu das Cavalhadas.



Fotografias anteriores ao ano de 1965, possivelmente datadas dos anos 1950. São da época em que a cavalcada ainda se realizava no Largo da Matriz, onde hoje se encontra a praça central da cidade. Parte integrante do acervo do Museu das Cavalcadas, entidade particular sob os cuidados de Célia Fátima de Pina, que gentilmente concedeu o uso das imagens.





Batismo dos cavaleiros mouros. Junho de 1969. Acervo do Museu das Cavalhadas.



Batismo dos cavaleiros mouros. Meados da década de 1970. Acervo do Museu das Cavalhadas.



Tirada da argolinha, cavaleiro João Luiz Pompeu de Pina. Início da década de 1970. Acervo do Museu das Cavalhadas.



Tirada da argolinha. Década de 1990. Fotografia cedida por Adail Luiz Cardoso.



Tirada de cabeça. Sem data. Acervo do Museu das Cavalhadas.



Futebol na “prainha”. Década de 1980. Acervo do Museu das Cavalhadas.



Ritual de entrega da lança. 1989. Fotografias de Adail Luiz Cardoso (o cavaleiro de azul).



Cavalhada de 1989. Fotografia de Adail Luiz Cardoso.



Década de 1990. Fotografia de Adail Luiz Cardoso.



Cavalcadas de 2008. Arquibancada principal; saída dos cavaleiros ao término do segundo dia.

Fotos de Céline Spinelli.



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)