
A Festa do Divino de Pirenópolis/Goiás: relações corpo-vestimenta-cidade

“Festa do Divino” from Pirenópolis/Goiás: body-vestment-city relations

João Guilherme da Trindade Curado

Doutor em Geografia pelo Instituto de Estudos Sócio Ambientais da Universidade Federal de Goiás (IESA/UFG).

E-mail: joaoguilherme@gmail.com

Tereza Caroline Lôbo

Doutora em Geografia pelo Instituto de Estudos Sócio Ambientais da Universidade Federal de Goiás (IESA/UFG).

E-mail: terezacarolinelobo@gmail.com

Resumo

As reflexões partem da tríade investigada por Maia (2021): corpo-vestimenta-cidade, sobretudo dos trânsitos relacionados ao vestir para a Festa do Divino. Os corpos se deslocam no tempo e no espaço das cidades, causando interações com e entre o urbanismo e a arquitetura, propiciando alinhavos diversos. A proposta segue pontuando Hundertwasser (RESTANY, 2020) com as “cinco peles”: a epiderme; o vestuário; a casa do homem; o meio social e a identidade; e o meio global – ecologia e humanidade, investigadas a partir do que se veste durante a Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, manifestação identitária que permite aos corpos locais atuarem em inúmeros espaços, também vestidos e alterados durante as festividades, modificando sobremaneira as visibilidades na/da cidade, correlacionando o material, o imaterial e o natural, no que tange aos corpos que costuram suas vidas. Cerzindo as referências mencionadas com outras, em um percurso multidisciplinar, baseado em pesquisas bibliográficas e em vivências/experiências com a Festa na última década, intentam-se percepções sobre corpos, vestimentas e a cidade em investigações geográficas festivas, que são os propósitos da presente abordagem. **Palavras-chaves:** Vestimenta. Corpo. Cidade. Festa do Divino. Pirenópolis.

Abstract

The reflections depart from the triad investigated by Maia (2021): body-vestment-city, especially the transits related to dressing for the “Festa do Divino”.

The bodies move in time and space in cities, causing interactions with and between urbanism and architecture, providing different alignments. The proposal continues punctuating Hundertwasser (RESTANY, 2020) with the five skins: the epidermis; the vestment; the man's house; the social environment and identity; and the global environment - ecology and humanity, investigated from what is dressed during the “Festa do Divino Espírito Santo” of Pirenópolis, an identity manifestation that allows local bodies to act in countless spaces also dressed and altered during the festivities, greatly modifying the visibilities in/of the city, correlating the material, the immaterial and the natural concerning the bodies that sew their lives. Darning the mentioned references with others in a multidisciplinary path based on bibliographical research and field experiences, with the party in the last decade, perceptions about bodies, vestment and the city are attempted in festive geographic investigations, which are the purposes of this approach.

Keywords: Vestment. Body. City. Pirenópolis Traditional Party. Pirenópolis.

Introdução

A espacialização humana é uma das premissas da vida em comunidade, que quase sempre, se materializa em cidades, onde os tecidos sociais são alinhavados,

costurados e/ou moldados, em relações recíprocas, com as questões culturais, que também são dinâmicas.

A gênese da antiga Meia Ponte, atual Pirenópolis, ocorreu em 1727, em decorrência da mineração, juntando forasteiros e aventureiros às margens do Rio das Almas, onde o núcleo populacional se estabeleceu a partir de pessoas vindas de diferentes localidades. Conforme aponta Jayme (1971), eram originárias de várias freguesias, arcebispados e bispados lusitanos e, também, de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro; além, dos indígenas e negros africanos e/ou nascidos no Brasil.

O amálgama de pessoas junto aos locais de mineração estabeleceu relações diversas, que foram sendo traçadas com o nascente núcleo populacional, cujo epicentro era a Matriz, voltada não só para a religiosidade, mas sobremaneira contribuinte para a administração local, pelas leis e pela fé! As poucas vias públicas eram bastante funcionais: ligavam o espaço de mineração ao destinado à moradia dos mineiros: o Largo da Matriz, e este ao caminho que conduzia à Vila Boa, sede administrativa da Capitania, a partir de 1744 (POLONIAL, 2013).

Diante do intenso controle da produção aurífera, a população estava sujeita aos ditames pautados nas regulamentações provenientes do Padroado Régio, dentre eles a externalização dos preceitos religiosos do catolicismo prescritos nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, derivado do Sínodo ocorrido naquela Diocese, no ano de 1707 (VIDE, 1853).

As toponímias mesclavam, geralmente, elementos da santaria católica com ambiências da natureza, trazendo para a designação local a devoção à Nossa Senhora do Rosário, possibilitando, segundo nosso entendimento, melhores compreensões dos conceitos de “hibridismo cultural” (BURKE, 2019) e de “culturas híbridas” (CANCLINI, 2003), e ainda nos aproximando das reflexões de Dardel, para quem “o espaço aquático é um espaço ‘líquido’. Torrente, riacho ou rio, ele corre, ele coloca em movimento o espaço. O rio é uma substância que rasteja, que “serpenteia” e ainda “o canto das águas parece cheio de subentendidos, como sua claridade é cheia de claros-escuros” (2011, p. 20).

Assimilamos os conceitos de “hibridismo” em relação às dinâmicas pelas quais passou o local em estudo: das atividades de mineração para a agropecuária; de núcleo

populacional urbano para o isolamento rural e, ainda, considerando o cotidiano e os dias festivos, o que infere adaptações intra, inter e transpessoais, dentre elas as variegadas relações corpo-vestimenta-cidade.

As águas do Rio das Almas que acolheram os mineradores, também abrigaram em seus leitos os escravos que labutavam com bateias e outros objetos rudimentares em busca do ouro de aluvião, o mais recorrente. As relações entre explorados e exploradores podem ser observadas desde o vestir ou o quase não vestir, mas ainda nas práticas ligadas à religiosidade, que segundo Gomes (2021, p. 271) “estão entre as contribuições mais fundamentais dos africanos escravizados à cultura brasileira. Elas se expressam em uma miríade de cultos de matriz africana” e “no âmbito católico, se perpetuam em festas, procissões e folias negras em cidades do interior do Brasil, muitas delas promovidas por irmandades religiosas fundadas ainda na época da escravidão” (GOMES, 2021, p. 271).

São as festas pelas ruas da cidade, acompanhadas por pessoas com roupas diversas, que propomos espreitar a partir das relações corpo-vestimenta-cidade analisadas por Maia (2021), tendo por premissas as cinco peles propostas por Hundertwasser (RESTANY, 2020). Entremeio às contribuições essenciais dos mencionados autores, aportaremos na pesquisa bibliográfica e nas diversas observações e interpretações das vivências sobre o local em análise, fazendo contraponto temporal entre a pintura de José Inácio Nascimento e a última década de celebração da Festa, período em que a manifestação foi reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil (IPHAN, 2017).

Para tanto, nosso desfile tem início na transição da mineração para a agropecuária, quando os habitantes de Meia Ponte deixam a área urbana em direção à rural, momento em que a Festa do Divino Espírito Santo se firma como uma das mais importantes manifestações culturais, para onde convergem as pessoas locais, com suas melhores roupas e com as vestimentas festivas, sendo a localidade alterada na sua espacialidade cotidiana por paisagens da festa.

O segundo momento é ilustrado por uma pintura de José Inácio Nascimento, a partir da qual propomos correlações com as cinco peles (RESTANY, 2020), sopesando o contexto festivo em homenagem ao Divino Espírito Santo, em Pirenópolis. Para finalizar as discussões, pautamos na tríade: corpo-vestimenta-cidade, de Maia (2021).

Nas considerações apontaremos algumas sugestões a serem investigadas posteriormente, atentando à temática por nós apresentada.

1. Ruralização

A efemeridade da atividade de prospecção aurífera em Goiás impulsionou, meio século depois, conforme dados de Palacín e Moraes (2008), mudanças significativas na sociedade goiana colonial; dentre elas o processo de ruralização em busca de novas perspectivas de sobrevivência diante da escassez ou da diminuição da produção aurífera.

As mudanças das atividades econômicas da mineração da aluvião para a agropecuária, ou seja, da água para a terra, por meio da ruralização podem ser entendidas, segundo proposição de Dardel, para quem:

Os conceitos de criação, de encarnação, de apostolado, de anúncio da aproximação de uma nova era, a profecia relativa a “novos céus” e de uma “nova terra” alteram os rumos da Terra na direção temporal, que transpassa o ciclo do eterno retorno das estações, das vidas e dos séculos. Um “povir” se coloca diante da Terra, como realidade atual. (DARDEL, 2011, p. 68).

O fato de estar em contato com a terra, traz novas dimensões de vida, em que o “povir” passa a receber conotações, até então pouco significativas. Conforme continuidade do pensamento do autor “é nessa atmosfera da profecia bíblica que *terrestre* ganha seu significado em oposição a *celeste*, realidade subtraída das dimensões e das limitações de todo tipo da espacialidade terrestre” (DARDEL, 2011, p. 69). Parece ter sido esse o sentimento que passou a vigorar com a ruralização, uma vez que distantes das igrejas presentes no traçado urbano outrora ocupado, a devoção tenha passado por alterações e intensidades, o que pode ser explicado pela ereção de capelas nas fazendas, cujos oragos cabiam a diversidade maior e demonstravam estreita proximidade com os moradores, considerando as individualidades familiares.

As propriedades rurais transformaram-se no “cosmos meiapontense” após a mineração, limitando as relações sociais diante de um cotidiano pautado na subsistência, sendo a agropecuária a atividade recorrente, o que nitidamente caracteriza a passagem do extrativismo (ouro) para o cultivo (agropecuária). Muitos núcleos populacionais em Goiás foram abandonados, seguidos por ruínas e, por fim,

desapareceram. Outros se mantiveram, mas com alterações significativas, como as observadas por viajantes que passaram pelo território goiano nas décadas iniciais do século XIX, como o francês Saint-Hilaire, que ao observar a antiga Meia Ponte (atual Pirenópolis) descreve em 1819, que: “ainda hoje a maioria dos habitantes de Meia Ponte se dedica à agricultura e como só vão ao Arraial aos domingos, as casas permanecem vazias durante toda a semana” (1975, p. 37).

Os deslocamentos das fazendas para o Arraial propiciavam maior contato com a natureza, uma vez que demandavam significativo tempo, ao considerar o transporte da época, como a quase ausência ou precariedade das estradas, elementos que atrapalhavam o escoamento da produção e a limitava à subsistência.

Naquela época, a maioria dos caminhos acessavam Meia Ponte pelo Oeste e logo na entrada um pequeno córrego cortava a via de acesso, uma parada obrigatória para saciar a sede dos animais e para que as pessoas pudessem adequar seus corpos à segunda pele: o vestuário, um dos itens a ser discutido brevemente. O curso d'água foi denominado, segundo sua função primordial: “Lava-pés”, pois era o momento de lavar a primeira pele, ou parte dela (os pés) para que recebessem sapatos, necessários e recomendados socialmente para o trânsito pelas ruas. Tal prática pode ser compreendida, ainda, segundo um “rito de passagem” (GENNEP, 2011), ou seja, a volta do rural para o urbano, tendo o córrego como delimitador físico, mas ainda cultural, que para ser adentrado exigia-se algo dispensável no viver rural, como sapatos mais elaborados e que deviam ficar à mostra quando a pessoa estivesse na área urbana.

A referência ao domingo é um limitante dentro do calendário festivo do catolicismo brasileiro colonial, quando, de acordo com Tinhorão (2000, p. 09) “apenas a Igreja contribuía com cerca de um terço dos 365 dias do ano para atividades fora do trabalho”, o que indica a profusão de festas religiosas em vigor nos centros urbanos habitados. No interior de Goiás, naquele instante, prevalecia os domingos, cujo ápice era a missa das nove, que muito mais que momento de devoção era caracterizada pelas possibilidades de sociabilidades, uma vez que o adro da matriz tornava-se o centro do mundo por alguns instantes e cabia às pessoas ver e serem vistas, daí a “roupa de ver Deus”, que destoava da vestimenta do cotidiano rural, repetida a cada semana no transcorrer do tempo, exigindo que novos acontecimentos ocorressem,

justificando novas vestimentas festivas, tornando mais agradáveis os desfiles pelas cidades, proporcionados pelos trajetos casa-igreja-casa, perpassando as ruas locais.

A circunscrição do domingo ao dia de sociabilidade urbana, contribuiu para que nos demais dias “devoções” fossem inventadas ou colocadas em prática nas fazendas, que passaram a contar com padroeiros, algumas com privilégio de cultos em capelas próprias, outras devoções em situação mais simples em oratórios, que ocupavam espaços de alguns dos cômodos e que comportavam um número significativo de convidados, geralmente parentes e vizinhos próximos. Tais práticas de aglomeração contribuíam para a diminuição dos isolamentos involuntários causados pela baixíssima densidade demográfica da época.

No entanto, os anseios sociais eram maiores e reivindicavam espaços de atuação, circulação e até mesmo criação, adaptada ou não, de elementos que representassem as possibilidades e as identidades locais. Foi no período da ruralidade que tivemos os primeiros registros destinados à Festa do Divino Espírito Santo na, então, Meia Ponte; uma manifestação cultural devocional que apresentava, e ainda aduz, rituais religiosos e outros tantos de religiosidades, quando a Igreja não se faz presente na constituição e na condução dos rituais festivos.

A Festa do Divino Espírito Santo, remonta a Pentecoste, época da colheita, portanto, da fartura alimentar, o que gerava a obrigação de retribuição, recaído na teoria maussiana contida no “Ensaio sobre a dádiva” em que as premissas necessárias indicam a necessidade de “dar, receber e retribuir”. O agradecimento ao alimento era ainda graça à vida limitada no Cerrado e também manifestação de sucesso, o que demonstrava maiores intimidades com o Divino, por isso todas as possibilidades de externalização eram bem-vindas, dentre elas as vestimentas.

A Festa do Divino Espírito Santo, recorrente em várias localidades do Brasil e objeto de estudo a partir de vários prismas, era muito comum em Goiás, e ao que tudo indica, anteriores aos registros conhecidos, que são datados a partir de 1819, tarefa que coube aos viajantes europeus, que por aqui circularam naqueles anos. Não foi difícil as Festas do Divino suplantarem as festas de padroeiros a quem eram destinados tríduos ou novenas com culminância no dia da festa. No caso de Meia Ponte, nas proximidades de 07 de outubro, quando se homenageia Nossa Senhora do Rosário, com longa tradição devocional que remonta Portugal e que foi ainda

abarcada pelos escravos ao serem transportados da África ao Brasil, tendo o Atlântico como possibilidade de hibridizar a devoção, conforme expõe Ramos (2001), ou mesmo uma referência recorrente em várias culturas, abarcando Ocidente e Oriente e que também possuem características voltadas para a ornamentação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

Comemorar a Festa do Divino foi, sem dúvidas, uma tentativa de alinhar o rural ao urbano. As práticas produtivas do campo ao compartilhamento dos alimentos na área urbana, fazer a devoção circular pelos dois espaços, em especial com o giro da folia, que perpassa fazendas, pernoitando foliões em busca de mantimentos para a festa, em contrapartida levar as bandeiras do Divino para abençoar as propriedades e prestando maior homenagem àqueles que se dispõem a fazer o pernoite da bandeira e dos foliões, o pouso da folia. Tal mescla e integração proporcionou, ao longo do tempo, a transformação da Festa do Divino na maior festa local.

Vale salientar que outras festas ao Divino ocorriam em Goiás, talvez a primeira a ter uma descrição tenha sido a de Santa Luzia (atual Luziânia, localizada na região do Entorno de Brasília), foi realizada em 1819, pelo viajante francês Saint-Hilaire: “os fazendeiros das redondezas estavam reunidos no arraial, e no momento que cheguei à praça pública ia ser realizada uma cavalhada”, “o vigário João Teixeira Alvarez, recebeu-me calorosamente. Sua casa, situada na praça, estava cheia de gente à espera de que o espetáculo começasse. Serviram-se café e bolos e todo mundo se debruçou nas janelas” e “logo chegou um grupo de senhoras, que foram levadas para a sala” (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 24).

Após falar da recepção, do acolhimento, da distribuição de alimentos e das pessoas presentes, passa a narrar as alterações para a festa, tanto no espaço quanto nos corpos portadores de vestimentas que ocupavam os espaços festivos. “Havia sido traçado na praça, com pó branco, um grande quadrado, à volta do qual se enfileiravam os espectadores, de pé ou sentados em bancos”. Assim, o espaço público cotidiano é limitado por uma linha, na qual poucos podem adentrar e a permissão é concedida pelas vestimentas festivas, “os cavaleiros vestiam uniforme da milícia. Traziam na cabeça um capacete de papelão e seus cavalos estavam enfeitados de fitas”, e “se limitaram a galopar pela praça em várias direções”, seguindo um enredo prescrito; “enquanto outros cavaleiros, mascarados e fantasiados de mil maneiras diferentes,

faziam momices e trejeitos semelhantes aos dos palhaços de circo” (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 24), com total liberdade, inclusive no ato de se vestir. Ao findar da cavalhada, segue observando: “todos se retiraram e as senhoras voltaram para suas casas. A não ser em ocasiões extraordinárias, as mulheres do interior do Brasil não saem provavelmente à rua senão para ir à igreja” (SAINT-HILAIRE, 1975, p. 24). Se as saídas eram tão restritas, acabavam por se transformar em grande evento, tanto para elas que ganhavam as ruas quanto para os demais que apreciavam o passear delas, no ir e vir da igreja, que além de local de orações era o passaporte para o desfile por entre as casas coloniais.

Em agosto de 1853, meses após a Festa do Divino daquele ano, Meia Ponte foi elevada à categoria de cidade, o que facilitou a delimitação dos espaços em urbano e rural, considerando rural os povoados, os aglomerados e as propriedades rurais que continuaram a integrar as manifestações festivas. Para a 71ª edição da Festa, uma novidade, a alteração da toponímia local de Meia Ponte para Pirenópolis, a cidade dos Pireneus, fato consumado em fevereiro de 1890, a partir daqui nos referiremos à Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis.

2. Cidade vestida para “festar”

A segunda metade do século XX foi cenário de grandes transformações em Pirenópolis, das quais podemos destacar, na economia, o incremento da atividade extrativa de quartzito micáceo, conhecida comercialmente como “pedra de Pirenópolis” e geradora de empregos para a população que compôs o êxodo rural e trouxe a maior parte dos habitantes para a área urbana na década de 1990. Em termos de comunicação, a construção das duas capitais: a estadual Goiânia (inaugurada em 1937) e a federal, Brasília (1960), promoveram melhorias nas estradas e maior fluxo de pessoas em deslocamentos para a cidade, com isso, a Festa do Divino passou a ser mais conhecida e frequentada, exigindo alterações. As cavalhadas deixaram de ocorrer no Largo da Matriz, uma área pública imediatamente acima da Igreja Matriz, encenada ali pela última vez em 1958, e passou para um campo de futebol pertencente a uma agremiação esportiva, o que alterou parte do poder da Igreja perante à Festa.

Silva, nos estudos sobre a Festa do Divino, afirma que, “só a partir dos anos 60 a cavalcada se estruturou como um evento recorrente e representativo” (SILVA, 2001, p. 162), ainda segundo a autora, este período foi marcado por um processo de patrimonialização, que sobrepôs a romanização, tensionando os diversos grupos envolvidos na realização dos festejos. Assim, os novos olhares resultantes dos conflitos concorreram para o engajamento de Pirenópolis em um projeto regional, que articulava patrimônio, folclore e turismo. Desse modo:

Os anos 70 trouxeram novos caminhos, e o surgimento da Goiastur, empresa de turismo do estado, ligada à política de patrimonialização, influenciou diversas mudanças que ocorriam nessa festa, principalmente na cavalcada, que recebeu incentivo financeiro para a troca de indumentária e de acessórios. Essas mudanças relacionaram-se também com o movimento do turismo, que aumentava a cada ano na cidade e que, de certa forma, estava associado à cavalcada (SILVA, 2001, p. 218).

A Festa do Divino, principalmente as Cavalhadas, passaram a ser alvo dos investimentos públicos. Foi na década de 1970 que a prefeitura aprovou a lei, considerando a Banda de Música Phoenix como órgão de utilidade pública, Lei n.º 12/71, por esta acompanhar as procissões e os diversos eventos durante a Festa do Divino. Nesta década também toda indumentária dos cavaleiros foi modificada, os uniformes de milícia cederam para as plumas e os paetês. Daí para frente as cavalcadas caminharam para sua espetacularização, figurando como uma das maiores e mais representativas celebrações na divulgação do turismo na cidade, culminando em 2005, com a construção do estádio de múltiplo uso, ou arena das cavalcadas, ou ainda “cavalcódromo”.

Neste ínterim, em 1995, pelo instrumento legal da Portaria nº 02, de 1º de junho, que o Conjunto Arquitetônico, Urbanístico, Paisagístico e Histórico da cidade de Pirenópolis foi reconhecido por seu excepcional valor cultural, como integrante do Patrimônio Cultural Brasileiro, ou seja, teve delimitado o Centro Histórico, quando tal área passou a ser tutelada pelas políticas públicas do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 1996). Tal reconhecimento alterou a vida cotidiana dos que habitavam o Centro Histórico, espaço de realização de várias das manifestações festivas, que se juntaram à Festa do Divino.

Nossa concepção de cotidiano parte das premissas apontadas por Michel de Certeau, para quem:

As práticas cotidianas estão na dependência de um grande conjunto, difícil de delimitar e que, a título provisório, pode ser designado como o dos procedimentos. São esquemas de operações e manipulações técnicas (...) é possível, senão defini-los, ao menos precisar melhor o seu funcionamento em relação ao discurso (...) ao adquirido (...) e a esta forma do tempo que é a ocasião. (CERTEAU, 1998, p. 109).

Ao discorrer sobre “lugar comum”, culturas populares, usos e táticas, tempo das histórias e, ainda, sobre bairro, convergências, fim de semana, espaços privados, o cozinhar, a arte de nutrir e o prato do dia (CERTEAU, 2013), o autor/organizador chama à reflexão o dia a dia dos lugares, quando corpos transitam em dias comuns e em dias extraordinários, que ao longo dos anos passam a serem comuns, mesmo sendo cotidianos, pela representatividade para as pessoas que os vivem em momentos de infância, juventude ou mesmo na velhice, convergindo em um mesmo espaço. Representações de corpos e da cidade que concorrem para a manutenção do ali viver, por meio da cultura criada, mantida e recriada a todo instante, trazendo elementos do passado e agregando outros pertencentes ao presente, possibilitando, destarte, o *continuum* das práticas identitárias locais.

A repetição de práticas está intimamente relacionada com a tradição, que inventadas recentemente ou não, segundo a concepção de Hobsbawm (2012, p. 22), para quem “as novas tradições podem lançar mão de velhos elementos” – o que é constante na Festa do Divino. Por isso, recorreremos ainda, ao entendimento que “se realmente devemos encarar a tradição, não podemos tratá-la como simples tolice” (GIDDENS, 2003, p. 49). Por isso, ao buscar compreender a Festa do Divino de Pirenópolis, é preciso considerar “um grande conjunto, difícil de delimitar”, pois transcende o “tempo da festa”, assim como o “espaço festivo”, uma vez que o cotidiano da festa, manifesta-se livremente ao pensar, relembrar, o que inclui tanto as memórias individuais quanto as coletivas (HALBWACHS, 2006) e ainda as memórias da cidade, ou melhor, do município, pois o entrelaçamento do urbano com o rural é de suma importância nos contextos festivos, o que é refletido também no cotidiano, nas tradições, nas inspirações, nas artes – enfim, na vida local.

Partiremos da arte, da representação pictórica, de um dos artistas referenciais de Pirenópolis, para buscar explicar as relações da tríade corpo-vestimenta-cidade

(MAIA, 2021), visando a compreensão das cinco peles, segundo a concepção de Hundertwasser (RESTANY, 2020).

José Inácio Nascimento, ou Zé Inácio Santeiro, como é conhecido localmente, nasceu na Fazenda Santa Rita, no município de Pirenópolis – Goiás, em 17 de março de 1949, em um humilde rancho de palha, como ele sempre gosta de lembrar os seus interlocutores. Segundo as memórias individuais, sua iniciação artística teria ocorrido por volta dos cinco anos de idade, com um desenho do Divino Espírito Santo. Ainda na infância, a convivência com os mais velhos e com as tradições religiosas rurais, como a reza de terço em presépios, o teria inspirado quanto às figuras a serem retratadas posteriormente.

A relação do menino José Inácio, por entremeio de terços, presépios e ao que tudo indica, as festividades do Divino, na cidade ou mesmo na área rural, por ocasião do giro da Folia, assim como a memória coletiva familiar e dos vizinhos, o inspiraram a representar o Divino Espírito Santo, como relembra ter sido a gênese de seu ofício como pintor. Atividade que lhe rendeu reconhecimento amplo na fase adulta, inclusive internacional.

Sobre sua trajetória relembra que quando adolescente mudou-se para a cidade, trajeto semelhante ao de muitos outros que fizeram o êxodo rural com o intuito de estudar, de buscar novos caminhos que não a vida no campo. Dentre as várias atividades desenvolvidas em Pirenópolis, durante os estudos, aprendeu a fabricar fogos de artifício com o avô, que sendo músico e cantor do Coral de Nossa Senhora do Rosário incentivou o jovem a desenvolver também os talentos musicais. José Inácio possui uma voz bastante elogiada. Ao terminar o Segundo Grau (atual Ensino Médio) foi aprovado para o curso de Direito, mas preferiu seguir os percursos dos pincéis e das tintas.

Artista autodidata, segundo informações contidas em *folder* de divulgação de sua obra, disponível na Pousada dos Pireneus, informa: “não tenho curso, mas sou muito cursado, pois passei por uma Universidade de Belas Artes: a escola das obras do Espírito Santo”. Assim sendo, “sua técnica passa do clássico ao expressionismo, do primitivo ao surrealismo, como em um passe de mágica, tendo por resultado um ‘poema social’, com temas sociais e bíblicos”, inspirados nos universos da cultura pirenopolina (POUSADA DOS PIRENEUS, 1997).

A mencionada pousada foi um dos primeiros grandes empreendimentos turísticos instalados em Pirenópolis e que buscou valorizar artistas locais com a compra e a exposição de obras artísticas. José Inácio Nascimento foi um deles, a Pousada dos Pireneus possui várias telas do artista, e uma delas, sem título e realizada em 1995, será o objeto da análise pretendida, correlacionando-a com a *The five skins*, de Hundertwasser, o que só foi possível pela cessão de autorização de uso da imagem da pintura em questão.

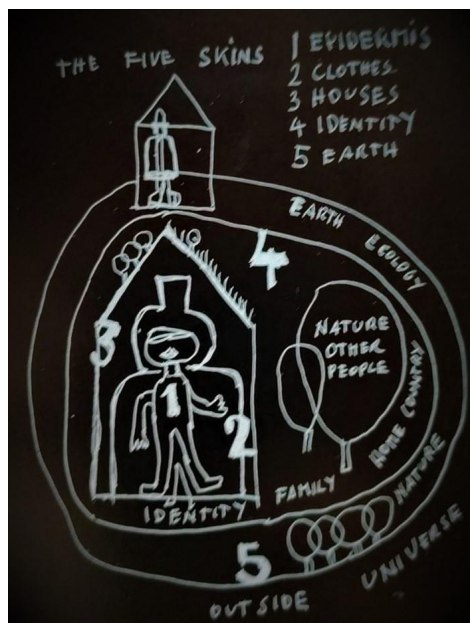
No intuito de melhor entender a proposta das cinco peles, compreendemos que dentre os artistas “criadores inspirados em linguagens polivalentes, que assumem a transversalidade das mensagens da arte contemporânea, e a sua crescente integração na dinâmica existencial da vida cotidiana” encontramos Hundertwasser, que “corresponde perfeitamente à lógica interna de sua visão humanista, feita de generosidade ingênua e de instinto prático” (RESTANY, 2020, pp. 07-08).

Hundertwasser nasceu em dezembro de 1928, em Viena, e foi um artista controverso e notório, voltado aos discursos e manifestos e ainda para *performances-happenings* e circulou por vários locais do mundo, inclusive passando pela Amazônia, subindo o Rio Negro, em 1977 (RESTANY, 2020, p. 10). Antes, porém, já havia completado sua teoria das cinco peles, derivada de uma pesquisa e de reflexões que perduraram por anos:

Quando, em 1967 e 1968, o artista profere o seu ‘Discurso Nu’ para proclamar o direito do homem à sua terceira pele (a livre intervenção sobre a sua casa), ele completa o ritual do ciclo inteiro da espiral. Ele reencontra a sua primeira pele, a da sua verdade original, a sua nudez de homem e de pintor, despindo-se da segunda pele (a sua roupa) para proclamar o seu direito à terceira pele (a sua casa). Mais tarde, após 1972, quando a grande viragem ideológica já tinha passado, a espiral das maiores preocupações de Hundertwasser vai desenvolver-se. A sua consciência de ser humano vai enriquecer-se com novas questões, que vão despertar novas respostas e suscitar novos compromissos. Assim aparecerão as novas peles que virão juntar-se ao invólucro concêntrico das três primeiras. A quarta pele do homem é o meio social (da família e nação, passando pelas afinidades eletivas da amizade). A quinta pele é a pele planetária, ligada diretamente ao destino da biosfera. (RESTANY, 2020, pp. 10-11).

Visualmente, a teoria das cinco peles foi concebida por Hundertwasser pela ilustração a seguir.

Figura 1 – As cinco peles de Hundertwasser.



Fonte: Restany (2020, p. 03), reprodução fotográfica pelos autores, 2021.

Entendemos que a integralização humana ocorre, para o artista, em cinco níveis, denominados por peles, uma concepção social, humanitária e ecológica do existir, uma transversalidade que abarca desde o ser no mundo como o inversamente proporcional, sendo cada camada entendida em interação com as demais, mesmo que explicada separadamente, iniciando pela “sua primeira pele, que corresponde ao nível primário, orgânico e essencial da nossa consciência planetária (...) o homem está no centro do sistema: a harmonia com a natureza é a chave para a felicidade e a beleza é o caminho para lá chegar” (RESTANY, 2020, p. 30). Em seguida, “ao perceber que a sua segunda pele lhe servia de passaporte social, o artista pensou na relação do vestuário com o estado civil” (RESTANY, 2020, p. 38). A terceira pele: a casa do homem “permiti-nos entender os critérios estruturais da casa (...) e as reações dos seus habitantes, em uma palavra, a morfologia e a fisiologia da terceira pele” (RESTANY, 2020, p. 45). A quarta pele traz maior sensibilidade ao meio social e aos problemas de identidades ligados a um grupo, a uma comunidade ou a uma nação” (RESTANY, 2020, p. 63). Enquanto “a ecologia é a pedra de toque da sensibilidade de Hundertwasser, o citoplasma sensitivo da sua quinta pele” (RESTANY, 2020, p. 79).

Diante do exposto sobre a teoria das cinco peles, propomos uma investigação sobre aspectos da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, considerando nossas

vivências e experiências com a festividade, dado que moramos na cidade e somos partícipes ativos das festividades e pesquisadores, sendo que integramos a equipe de estudiosos que culminou no registro da mencionada festa. Percebemos que a posição de “insiders” (ELIAS, 2000) é um facilitador interpretativo do universo criativo de José Inácio Nascimento, o Zé Inácio Santeiro, especificamente a obra a seguir.

Figura 2 – Obra de Zé Inácio Santeiro, 1995.



Fonte: Pousada Pireneus - Obra de José Inácio Nascimento (1995). Foto dos autores, 2021.

Em uma incipiente análise estética da obra de arte em questão, partimos dos sentidos que a Festa do Divino tem no imaginário de um artista, que por intermédio de sua sensibilidade e talento, uniu várias dimensões da realidade local em uma arte representativa. O que entendemos está em consonância com Bachelard ao destacar que: “mas quem fala aqui é um pintor, um produtor de luzes”, a fenomenologia da alma revela. Ainda de acordo com o mesmo autor, o primeiro compromisso de uma obra, pois, “ele [o artista] sabe de que foco parte a iluminação. Vive o sentido íntimo da paixão do vermelho”, segue Bachelard diferenciando espírito de alma, a “pintura é um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada” (BACHELARD, 2000, p. 05).

A repercussão da obra de José Inácio Nascimento expressa em nós a crença no Divino e suas representações, que estão fortemente presentes no quadro em análise e, com ela, explicita-se uma sacralização capaz de unir a devoção à paixão. A necessidade de agradar o sentimento religioso para alcançar as “graças” é expressa na obra de modo sensível, estabelecendo uma relação de troca peculiar entre o devoto e seu orago, entre o artista e nós.

Mauss (2003), no seu estudo sobre o sistema das dádivas contratuais, especificamente sobre o presente dado e recebido, afirma que, “um dos primeiros grupos de seres com os quais os homens tiveram que estabelecer contrato, e que por definição estavam ali para firmar contrato com eles, eram os espíritos dos mortos e os deuses. Com efeito, são eles os verdadeiros proprietários das coisas e dos bens do mundo”. Os espíritos dos mortos se presentificam, estão em permanente relação de reciprocidade, perpetuando a memória, as tradições familiares e festivas, eternizando-se. Na nossa interpretação da imagem do artista pirenopolino, Deus ocupa o topo e de lá distribui as dádivas e a vida, sua representação pictural é significativa pelo poder que ostenta. Neste tipo de relação com a divindade, retornamos a Bachelard quando este assevera que, “com eles [os deuses] é que era mais necessário intercambiar e mais perigoso não intercambiar” (BACHELARD, 1993, p. 206). Já, o intercâmbio entre a obra e nós é marcada pela “superação de todos os dados da sensibilidade” (BACHELARD, 1993, p. 16) e pela transcendência, ao representar significativamente aspectos culturais do local de nossa vivência em que

o tempo mítico-religioso possui repetidamente a necessidade de manter vivas práticas das dádivas contratuais, tão bem representadas pelo artista José Inácio.

No entanto, a arte do pintor transcende e sua semântica coloca no percurso do olhar a cultura e a natureza (quarta e quinta peles). O universo e sua imensidão infinita, representado pelo céu e pela água corrente, também remetem à quinta pele, realizando um contraste imediato com a terceira pele, a casa do homem, visualizada nas rochas do cerrado rupestre, por entremeio a água, a fauna, a flora, o que remete a uma representação artística da Serra dos Pireneus, local de devoção da Santíssima Trindade e localizada nas proximidades de Pirenópolis: cidade dos Pireneus.

As duas primeiras peles podem ser observadas na nudez feminina e no contraponto: o Deus humanizado e as roupas de festa, com o cavaleiro mouro vestido e a pastorinha do cordão azul despida, tendo o traje ao lado dependurado em galhos retorcidos das árvores do Cerrado. Ao centro, “há no chamado nu artístico a construção de uma estética que realiza a nudez em meio a valores culturais” (PIETROFORTE, 2004, p. 25). O corpo despido não é simplesmente um corpo sem roupas; o nu artístico presente na obra transcende em divino, se apresenta repleto de conotações sociais, estéticas e culturais. Qual seria seu sentido?

Seguindo o trajeto das indagações, deslocamos o corpo nu e o colocamos nas fronteiras entre o corpo humano, os espaços e as ideias, na sua conexão com o mundo circundante. Assim, indagamos, como é possível entender este corpo? Qual seria sua lógica? Para Bachelard “o poeta fala no limiar do ser” (1993, p. 2), e ao fazê-lo encontramos suas medidas e somos tomados pela consciência de sua atualidade.

Hundertwasser (RESTANY, 2020), criativamente aponta que, com ética e responsabilidade social, é possível abandonar as lógicas impostas socialmente e construir suas próprias crenças através de uma cultura, o autor manifesta esta possibilidade experimental por meio das cinco peles. E, para começar essa transformação, ele sugere que, diante do caos tecnocrático era aconselhado andar descalço, experimentar a nudez e tomar consciência da própria expressão individual. Entendemos que Zé Inácio Santeiro se desnuda através de sua arte e se expõe de forma poética, mas consciente, à corporalidade humana. O que possibilita diálogo com as observações abaixo de Pietroforte (2004, p. 26):

O corpo humano é também um corpo místico, pois sobre sua corporalidade é projetada uma conotação social que, por meio do discurso religioso,

identifica-o com a imagem e a semelhança de seu Deus criador. Sacralizado, ele deixa de ser apenas o corpo do homem e torna-se um corpo em que se complexifica o humano com o divino.

Há sobre a imagem plástica da mulher nua, tanto os valores místicos quanto os estéticos. Sua corporeidade mística reside no fato de ser a imagem venerada, mais que um corpo de mulher, é a musa inspiradora que a complexifica em algo sagrado: uma divindade. A estética privilegia o belo, a perfeição, a pureza – uma mulher branca de olhos azuis, uma exceção no sertão goiano povoado por pessoas de cor, miscigenadas. Sobre a corporeidade da pastora é projetada uma conotação social que, por meio do discurso religioso, a imagem é identificada com a cultura, sua nudez é artística e, portanto, poética.

A pintura tem sobre a literatura a vantagem de se prestar a um devaneio mais espontâneo, menos condicionado pela cultura letrada. Por isso, a imagem visual enriquece mais o imaginário individual ou coletivo do que os atos e as obras de linguagem (WUNENBURGER, 2007, p. 29).

Saindo do campo das representações imagéticas e suas relações com o mundo individual e coletivo, ou seja, um mundo cultural que se expõe travestido pela nudez ou uma cultura desnudada pelo imaginário do artista, aportamos na moda e na criatividade que esta engendra. Assim, como a criação artística exposta no quadro de Zé Inácio é um ato performativo, a teoria defendida por Hundertwasser, também o é. Esta pressupõe que o indivíduo se cria por camadas, denominadas “as cinco peles”: a epiderme, o vestuário, a casa, a identidade social e o meio global e ecológico (RESTANY, 2020). Em busca de uma vida mais tranquila e feliz, o homem deve partir da sua derme para o lugar onde vive, a Terra. Por conseguinte, seu modo de ver a vida deve estar afinado com a sustentabilidade, cuja relação, operada por osmose, se dá por meio de níveis de consciência sucessíveis e concêntricos.

A mulher, centro da pintura, é “Pastorinha”, personagem de uma Revista teatral que rememora o nascimento de Cristo e que em Pirenópolis é encenada desde o início da década de 1920, durante os festejos de Pentecostes (MONGELLI; GOMES, 2014). Os trajes de cena das “Pastorinhas” são recorrentes em várias representações artísticas locais: pinturas, esculturas, artesanato em geral e em letras de música. Ser Pastorinha pode se assemelhar com ritos de passagem, sistematizados por Gennepe (2011), tanto da infância para a puberdade, quanto o de integração à comunidade a

qual pertence. Para além disso, representa no imaginário pirenopolino o “vestir” a cultura, por isso participar, usar o traje é algo importante no reconhecimento, quando a segunda pele proporciona a inserção ou o reconhecimento na quarta pele: a identidade.

A relação do indivíduo com o mundo à sua volta, partindo do seu corpo, vestido ou não, até atingir uma consciência ecológica, posiciona o humano na sociedade. A epiderme que reveste este corpo e que, quase sempre, é revestida pelas vestimentas, fica na fronteira entre o indivíduo e a realidade que este habita, entre o ser e a sua representação, um homem e uma mulher no Cerrado, mas que representam o transcorrer da vida por meio dos trajes festivos que proporcionam a ambos, lugares de destaque nas manifestações ao Divino em Pirenópolis.

Respondendo à questão, “Por que nos vestimos?” Os motivos são vários, conforme identificação feita por Claval (2021), na obra “Corpos cobertos desnudando espacialidades”:

A atenção se desvia do aspecto material das roupas que se usa – termo simplesmente indicando o fato de que alguém está vestido –, a vestimenta que se escolhe – termo que remete às preocupações de quem se veste –, e o traje de quem deve desempenhar, como no teatro, um papel. (CLAVAL, 2021, p. 13).

Quando este homem se veste para a festa, e a festa é uma manifestação da cultura popular, as vestimentas determinam o espaço de participação na cultura e desvelam, sobretudo os trânsitos relacionados ao vestir para a Festa do Divino. Aportando nas vestimentas de festas como categoria analítica, Sousa (2021) afirma:

Mais do que apenas um produto das festas, as vestimentas podem ser entendidas também como produtoras das festas, estimulando a intensificação de relações, expressando certos modos de contato e interditando ou facilitando o acesso a determinados lugares. Atentar-se para a vestimenta figura, portanto, como uma maneira de contatar as relações sociais e espaço-temporais. (SOUSA, 2021, p. 147).

Concordamos que as vestimentas possibilitam “contatar as relações sociais e os espaço-temporais”, pois nos permitem não só ver as vestimentas festivas do momento, mas tiram de circulação outras vestimentas que pertencem ao cotidiano local, uma vez que passam por suspensões tácitas, alterando significativamente as relações corpo-vestimenta-cidade (MAIA, 2021). Na especificidade da Festa do Divino,

se fazem ausentes as vestimentas de noivas, como elemento da corporeidade da mulher de que nos fala (TUMA, 2021), ou as territorialidades a partir dos corpos jovens, delimitadas pelos uniformes escolares como fronteiras, conforme abordagem de Moreira (2021). As cerimônias de casamentos ficam suspensas, uma vez que o “festar” torna-se mais latente diante da possibilidade de se comemorar o Divino, assim como as aulas são suspensas, devido ao calendário escolar se submeter aos dias de feriados locais. No entanto, vale ressaltar que vestidos de noivas e uniformes escolares passam a compor as vestes de mascarados que circulam pelas ruas da cidade e especialmente pelo campo das cavalhadas, alegrando os intervalos dos embates equestres entre mouros e cristãos.

Mesmo com a preferência por roupas que lembravam a ruralidade, com predominância de xadrez, uso de botas, coletes de couro, cintos com grandes fivelas e chapéus, todas as demais roupas podem ser transformadas em vestimentas festivas, uma vez que não há limites para a criatividade dos mascarados. No entanto, a festa também exige certo rigor, dentre eles os trajes do Imperador e da Imperatriz (encargo criado em 2001), também dos integrantes do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e do Juizado de São Benedito, e demais partícipes com destaque no cortejo do Imperador no Domingo do Divino. Assim, percebemos que os corpos que circulam pelas ruas da cidade – logradouros também vestidos para a festa, ornados por bandeirolas ladeando as casas coloniais, bem como por estandartes e outros adornos – se portam de acordo com as vestimentas, pois elas, consideradas a quarta pele, indicam a função ou interação festiva de quem as veste, com o tempo e o espaço da festa.

As exemplificações acima vão ao encontro da observação de Maia (2021, p. 151) ao relacionar corpo-vestimenta-cidade: como possibilidade de comportamento e “acrescente-se que este é um controle/autocontrole notório nas cidades, mesmo que a roupa não esteja indicando propriamente qualquer moda, mas apenas certa forma de cobrir o corpo”. O que corrobora com Brandão (1978, p. 38) quando salienta que “para o observador apressado, a festa reúne uma pequena multidão de pessoas articuladas em várias situações, de acordo com os seus desempenhos e segundo os postos e nomes que recebem” e que logram ter por indicativos as vestimentas, podendo, inclusive, ser várias, em momentos distintos da festa, indicando a diversidade de possibilidades de

participação de um corpo, nas manifestações festivas pirenopolinas, em homenagem ao Divino.

Considerações finais

A abordagem sobre “A Festa do Divino de Pirenópolis/Goiás: relações corpo-vestimenta-cidade”, trouxe informações sobre as trajetórias das pessoas, seus corpos e as vestimentas pela cidade, perpassando tempo, abarcando gerações, em especial por ocasião dos festejos de Pentecostes.

Os estudos sobre a corporeidade e as espacialidades ocorreram a partir das relações das perspectivas de dois artistas, que priorizam as inspirações em detrimento das formas convencionais, demonstrando respeito profundo pelo humano e pela natureza e, por isso, partimos das cinco peles de Hundertwasser (RESTANY, 2020) e da pintura de José Inácio Nascimento, pintores que extrapolaram em inspiração ao retratarem, cada um com seu(s) estilo(s), aspectos das interações do humano com o(s) meio(s) em que habitam.

Zé Inácio Santeiro foi autor de dezenas de telas, que foram transformadas em cartazes para a divulgação de diferentes edições da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, devido à representatividade de sua arte. Escolhemos uma obra, que assim como as “cinco peles” foge do limite de uma tela convencional, ao ser produzida em madeira, uma integração da arte à natureza, não só nos elementos representados, mas também, no suporte em que a arte foi apresentada.

A primeira pele para ambos é o indicativo da existência da pessoa, do corpo, moldado por meio do vestir e do despir, representante da natureza e desprovido do erotismo provocador ou da sexualidade apelativa. As vestimentas como segunda pele são proteção, inclusive sociais, e que possibilitam diálogo direto com a quarta pele, a da identificação e a da identidade individual e/ou social delimitadora da cultura, que se liga à quinta pele, a interação do ser com o planeta. Destarte, há concordância de que “a moda, inserindo-se nas roupas e em trajes, sinaliza variações no espaço-tempo do que se deve mostrar, como mostrar, ou esconder nos corpos” (MAIA, 2021, p. 252).

Propositalmente suprimimos a terceira pele da sequência, pois a casa, para a presente investigação merece destaque, uma vez que durante o período festivo ela, que é privada, passa à condição e função pública ao abrigar algumas das inúmeras

manifestações que compõem o mosaico da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis, o que possibilita outras ilações. Para tanto, também são vestidas, ou melhor, ornamentadas, o que as diferencia das demais e contribui para a perpetuação da circulação da festa pela cidade e pela vida dos que habitam ou passam por Pirenópolis por ocasião de Pentecostes.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. Editora Unisinos: São Leopoldo/RS, 2019.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cinturão e Ana Regina Lessa. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: morar e cozinhar*. 12ª ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CLAVAL, Paul. Prefácio traduzido. In: MAIA, Carlos Eduardo Santos; MOREIRA, Jorgeanny de Fátima Rodrigues; TUMA, Raquel Lage. *Corpos cobertos desnudando espacialidades: vestimenta, roupas, traje, fantasia e moda na geografia*. Jundiaí- SP: Paco Editorial, 2021. pp.13-19.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000. p. 224.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da doação, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc*. Trad. Mariano Ferreira. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GIDDENS, Antony. *Mundo em descontrolo: o que a globalização está fazendo de nós*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de Dom João ao Brasil*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção da tradição. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. 2ª ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2012. pp. 07-25.

IBGE. *Pirenópolis*. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/pirenopolis.html>>. Acesso em: ago. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Legislação de proteção: Pirenópolis-GO*. Brasília: Iphan, 1996.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis - Goiás*. Brasília: Iphan, 2017. p. 157.

JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 1971.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MONGELLI, Lênia Márcia; GOMES, Neide Rodrigues. *As Pastorinhas de Pirenópolis*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2014.

MOREIRA, Jader Arierom da Silva. O corpo jovem como território e o uniforme escolar como fronteira: o poder velado e suas territorialidades. In: MAIA, Carlos Eduardo Santos; MOREIRA, Jorgeanny de Fátima Rodrigues; TUMA, Raquel Lage. *Corpos cobertos desnudando espacialidades: vestimenta, roupas, traje, fantasia e moda na geografia*. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2021. pp. 79-109.

NASCIMENTO, José Inácio. Entrevista concedida a João Guilherme Curado. Pirenópolis, 29 ago. 2007. Gravação Digital.

PALACÍN, Luis; MORAES, Maria Augusta de S. *História de Goiás*. 7ª ed. Goiânia: Ed. Vieira/Ed. UCG, 2008.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

POLONIAL, Juscelino. *Terra do Anhanguera: história de Goiás*. 5ª ed. Goiânia: Kelps, 2013.

POUSADA DOS PIRENEUS. *Folder José Inácio – o pintor*. Pirenópolis, 1997.

RAMOS, Fábio Pestana. O festejo dos santos a bordo das embarcações portuguesas nos séculos XVI e XVII: sociabilização ou controle social? In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (Orgs.). *Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo, Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial. 2001. Vol. II. pp. 905-915.

RESTANY, Pierre. *O poder da arte Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles*. Editora Taschen, 2020.

SAINT-HILAIRE, Auguste de (1975). *Viagem à Província de Goiás*. Trad. Regina Régis Junqueira. Itatiaia/EdUSP: Belo Horizonte/São Paulo, 1975.

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

SOUSA, Patrício Pereira Alves de. Vestir para crer: as vestimentas cerimoniais na conformação do lugar festivo do Congado. In: MAIA, Carlos Eduardo Santos; MOREIRA, Jorgeanny de Fátima Rodrigues; TUMA, Raquel Lage. *Corpos cobertos desnudando espacialidades: vestimenta, roupas, traje, fantasia e moda na geografia*. Jundiaí- SP: Paco Editorial, 2021. pp. 141-183.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TUMA, Raquel Lage. A vestimenta da noiva: transformando a corporeidade da mulher. In: MAIA, Carlos Eduardo Santos; MOREIRA, Jorgeanny de Fátima Rodrigues; TUMA, Raquel Lage. *Corpos cobertos desnudando espacialidades: vestimenta, roupas, traje, fantasia e moda na geografia*. Jundiaí- SP: Paco Editorial, 2021. pp. 21-54.

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Typographia de Antonio Louzada Antunes, 1853. p. 526.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

COMO REFERENCIAR

CURADO, João Guilherme da Trindade; LÔBO, Tereza Caroline. A Festa do Divino de Pirenópolis/Goiás: relações corpo-vestimenta-cidade. *Latitude*, Maceió, v. 15, n. 2, p. 70-93, 2021. DOI: <https://doi.org/10.28998/lte.2021.n.2.13032>