

Formas do efêmero: alegorias em performances rituais

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
E-mail: cavalcanti.laura@gmail.com

Resumo

Alegoria é um termo nativo que designa os grandes carros decorados que integram o desenrolar das performances rituais contemporâneas do Bumbá de Parintins, Amazonas, e do Carnaval das escolas de samba no Rio de Janeiro. Construídas para a fruição ritual, as alegorias produzem efeitos decisivos na dinâmica das apresentações festivas anuais. Assumindo o ponto de vista do espectador e baseada em pesquisas etnográficas, análise e comparo as distintas modalidades de ação das alegorias, em especial a produção diferenciada do almejado efeito de maravilhamento e os riscos aí implicados.

Palavras-chave: Alegorias. Performance ritual. Desfile carnavalesco. Boi-bumbá de Parintins. Maravilhamento. Risco.

Abstract

“Allegories” is a native term that designates the big decorated floats that punctuate Rio de Janeiro’s samba schools’ parades and Parintins’ ox dances’ (Boi-Bumbá) performances. Their destiny is ritual consumption as they produce decisive symbolic effects in these yearly festivities. The paper adopts the spectators’ point of view and, based on ethnographic research, analyses and compares the distinct modalities of the allegories’ action, especially their different ways of achieving the effect of wonder and the risks thereby implied.

Keywords: Allegories. Ritual performance. Carnival parade. Ox Dance of Parintins. Wonder. Risk.

“Vigoroso empenho da vista, continuada novidade dos olhos, agitada esfera de riqueza, móvel aparato de magnificência”. Assim Simeão Ferreira descreveu, em 1734, no livro *Triunfo eucarístico*, a procissão de Traslado do Santíssimo Sacramento da Capela do Rosário para a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, Minas Gerais. Manuel Bandeira o cita em uma legenda que li na Igreja Matriz em uma breve viagem a Ouro Preto, em 1992.

Eu conhecia bem essa sensação de arrebatamento extático provocada pela visão, uma visão sinestésica e integrada à corporalidade, vinda, contudo, de um lugar e de um tempo surpreendentemente diversos: dos desfiles carnavalescos contemporâneos das escolas de samba no Rio de Janeiro. A descrição, anotada num pequeno caderno, remetia a um aspecto crucial de minha experiência como pesquisadora do Carnaval carioca, iniciada em 1984. Certamente no Carnaval, a riqueza, como já tinha me ensinado o carnavalesco Joãozinho Trinta, era ficção expressiva, impressão criativa, a provocar o olhar com o efeito de opulência barroca, carnavalizada pelo uso de muitos corpos humanos que sempre compunham o impacto visual de seus carros alegóricos. Mas a impressão de deslumbramento lá estava.

Ora, essa impressão e esse efeito haviam sido experimentados por mim na condição de espectadora – esse personagem crucial no mundo das artes e que, no entanto, tem recebido pouco de nossa atenção antropológica. Ao falar sobre o efeito emocional provocado pelas tragédias de Shakespeare – assombro (*woe*) ou maravilhamento (*wonder*) –, Cunningham (1964, p. 20) refere-se ao espectador como aquele que penetrou conscientemente na experiência a ele apresentada e realizou a sua significância com seus sentimentos.

Falar das alegorias do Carnaval carioca, e agora também das alegorias do Boi de Parintins – pois um arrebatamento puxou o outro, e, em 1996, lá fui eu conhecer também essa espetacular festa amazônica –, só é possível desde dentro desse tipo de experiência tão comum e, no entanto, nada banal: aquela do expectador para quem o espetáculo no fim das contas é feito. É desde o lugar desse espectador ideal que falo aqui.

Alegoria é um termo nativo que designa os imensos objetos que integram o desenrolar das performances rituais contemporâneas do Bumbá de Parintins e do Carnaval das escolas de samba cariocas. Elas interpelam o espectador levando ao paroxismo o lugar da visão nesses espetáculos: são construídas para a fruição ritual. Existem para serem consumidas e destruídas nesse ato.¹ Guardam forte relação com a ideia mesma de alegoria na tradição clássica: uma forma de linguagem e do pensamento que lança mão de imagens plásticas e visuais para transmitir ou captar sentidos que estão aquém ou além das palavras (MacQueen, 1970, p. 7).

Durkheim (1996) já havia nos ensinado que é preciso que nos coloquemos sob o efeito dos símbolos – e nisso consistem os cultos – para que eles exerçam então sua eficácia sobre nós. Observar é, afinal, deixar-se atingir pelos efeitos do que se observa. Mas a experiência do maravilhamento² provocada pela observação das alegorias em performance, por sua natureza efêmera e absorvente, traz problemas particulares que este texto busca delinear.³

O trabalho da memória, do registro visual e da análise antropológica traz assim para essa outra forma de vida – a vida do texto e de nossa conversa de colegas interessados nas performances contemporâneas – alegorias que passaram e nunca mais voltarão, alegorias que aconteceram e não se repetirão, e mesmo alegorias que nunca chegaram a ser plenamente.

1 As alegorias e seus contextos rituais

Como expressões contemporâneas de uma extraordinária forma de arte coletiva e popular, as alegorias do Carnaval e do Bumbá destinam-se ao consumo ritual, existem para a fruição da performance, para

aquilo que elas mesmas fazem acontecer de modo eficaz. Entretanto, o efeito que provocam e a maneira mesma de provocá-lo são inteiramente distintos. É preciso então compreender a dinâmica narrativa de cada festa, o contexto da performance ritual estrito senso, que difere radicalmente em se tratando do Carnaval ou do Bumbá.⁴

1.1 O Carnaval



Figura 1 – O desfile carnavalesco visto desde a Torre da Televisão
Foto: Evandro Teixeira.

Os desfiles carnavalescos das grandes escolas de samba realizam-se no popular Sambódromo, uma passarela construída em 1984 na Avenida Marquês de Sapucaí, localizada na chamada Cidade Nova, uma região central da cidade do Rio de Janeiro.⁵ A Figura 1, do fotógrafo Evandro Teixeira, foi tirada desde a chamada Torre da Televisão, uma construção lateral à pista dos desfiles, situada em seu trecho

final, próximo à cancela que encerra a passagem de uma escola na Avenida. Essa passagem dura atualmente não mais do que oitenta minutos. Geralmente, com meia hora de desfile, uma grande escola de samba chega com seu carro abre-alas ao trecho final do desfile e, durante os vinte minutos seguintes, seu fluxo ocupará integralmente os 700 metros da passarela festiva até que suas últimas alas e carros alegóricos tenham entrado na pista que começa, então, a se esvaziar.

A imagem fornece uma bela visão do primeiro momento em que uma escola preenche integralmente a pista dos desfiles. Ela não apenas fixa um momento efêmero – produzindo a ilusão de inteireza numa narrativa ritual que é eminentemente fluxo – como apresenta um ângulo de visão inacessível ao espectador efetivamente presente na cena festiva. No Carnaval carioca, o olho da televisão, ou o olho da câmera fotográfica, opera muitas vezes como uma espécie de olho divino, supra-humano, pois, para o espectador-brincante, um desfile é, por definição, sempre experimentado lateralmente e como passagem ininterrupta.⁶

Feita a ressalva, essa imagem permite apreender exemplarmente a linearidade do desenrolar de um desfile. Trata-se da apresentação sequenciada de um enredo que, renovado a cada ano, é elaborado e transformado pela linguagem rítmico-musical do samba-enredo, e também pela linguagem plástica e visual das fantasias e dos carros alegóricos. O tenso encontro dessas duas dimensões expressivas, que nomeei ‘visual’ e ‘samba’ seguindo as categorizações nativas,⁷ ocorre na performance festiva, e a imprevisibilidade do sucesso e da sintonia desse encontro é responsável pela graça e pela expectativa que precede os desfiles carnavalescos.

Na passarela, uma escola apresenta seu enredo em um ambiente profundamente sinestésico, com a evolução dançante de suas alas fantasiadas, que entoam ininterruptamente o samba-enredo embalado pela potente orquestra de percussão, a bateria.

O papel das alegorias em um enredo é, a princípio, o de elaborar os tópicos diversos em que o tema principal se desdobra. As grandes escolas de samba apresentam oito alegorias intercaladas entre as alas em seu desfile. Isso significa que seus enredos desdobram-se sempre

em oito tópicos a serem elaborados visualmente nas alegorias.⁸ A função mais aparente então das alegorias num desfile é a de realce dos tópicos de um enredo, elaborados também pelas fantasias das alas que as sucedem ou precedem.

Contudo, como já observei alhures (Cavalcanti, 2002), a linearidade da apresentação de um enredo em desfile é inteiramente subvertida e carnavalesca em sua duração. Junto ao samba-enredo, que é repetidamente entoado (e dançado) enquanto durar um desfile, as alegorias são responsáveis pelo poderoso efeito que transforma a inexorabilidade da passagem linear na intensidade de uma experiência carnavalesca. Ao elaborarem a expressão plástica e visual de um tópico do enredo, as alegorias terminam por “falar” muito mais do que o que foi sugerido pelo enredo, surpreendendo e abrindo aquele tópico específico a diversas outras cadeias de associações simbólicas, impossíveis de serem apreendidas simultaneamente pelo espectador. Elas são feitas para serem vistas por muitos olhos, que veem, dependendo de sua perspectiva de visão, aspectos inevitavelmente específicos e parciais. Vejamos.

No desfile de 2012, a escola de samba Unidos da Tijuca apresentou um enredo intitulado *O dia em que toda a realeza desembarcou na Avenida para coroar o Rei Luiz do sertão*. Era um enredo que tinha o Nordeste como pano de fundo e que homenageava o músico Luiz Gonzaga (1912-1989), conhecido no país como o “Rei do Baião”, um gênero musical característico consagrado por ele. Ora, as alegorias são também o lugar por excelência em que se forjam diferentes estilos da arte carnavalesca⁹ e se consagram os artistas do Carnaval, chamados no meio simplesmente de carnavalescos.

Paulo Barros era o carnavalesco da escola nesse ano. Ele notabilizou-se no Carnaval de 2004, quando, na mesma escola de samba, com o enredo *O sonho da criação e a criação do sonho: a arte da ciência no tempo do impossível*, apresentou um carro alegórico intitulado “Pirâmide do DNA”, considerado pelo meio carnavalesco e pela imprensa local como o ponto alto do Carnaval desse ano. O carro era relativamente simples: uma pirâmide integralmente coberta por corpos nus (eram 123 componentes, como apurou uma reportagem da época) que, empilhados e alinhados, acompanhavam a inclinação da base ao vértice

em toda a sua extensão, de tal modo que a pirâmide era integralmente formada por esses corpos. Pintados em azul claro e brilhante, os corpos se movimentavam numa sincronia precisa, com gestos coreografados, aludindo ao trecho do samba-enredo que falava em “Acreditar, desafiar/superar os limites do homem/brincar de Deus, criar a vida/querer voar e flutuar” e emendava no estribilho: “É tempo de sonhar/é tempo de alquimia/querer chegar à perfeição/com tecnologia”. Em sua passagem pela Avenida, o carro alegórico da pirâmide tornava-se, sob nossos olhos, uma forma orgânica e viva. A relação entre o “motivo alegórico” (o DNA) e o corpo humano era integral e intrínseca: a alegoria eram os corpos nus empilhados, pintados em azul-prateado, com gestos coreografados em perfeita sincronia. Alternados com a extrema quietude, esses movimentos precisamente executados provocavam um efeito belíssimo que sugeria, de modo surpreendente, o início do movimento de vida. A escola obteve nesse ano o segundo lugar, mas se manteve desde então entre as grandes. Já tendo conquistado a popularidade dos brincantes carnavalescos, ganhou oficialmente o Carnaval de 2010 e o de 2012.

As imagens seguintes foram tiradas por mim no sambódromo, desde o setor chamado “frisas”, que fica bem próximo da passarela. A grande proximidade dos desfilantes que podemos ter nas primeiras fileiras desse setor compensa a falta da magnífica perspectiva obtida quando assistimos a um desfile do alto das arquibancadas e permite apreender a lateralidade e a parcialidade que sempre integram a experiência visual de uma alegoria em desfile. Elas referem-se, todas, ao carro alegórico do Rei do Baião, vinculado ao estribilho do samba-enredo que cantava “S’imborá que a noite já vem!/Saudades do meu São João/Respeita véio Januário/Seu oito-baixo, tihoso que só!”.



Figura 2 – Alas fantasiadas anunciando o tema alegórico



Figura 3 – Lateral da alegoria em desfile



Figura 4 – Movimento sincronizado dos bonecos-gente



Figura 5 – Outra visão do movimento dos bonecos-gente

A Figura 2 mostra a aproximação da alegoria, anunciada pela ala fantasiada como um sertanejo retratado nas pequenas esculturas de barro do artista popular Mestre Vitalino (1909-1963), natural de Caruaru, em Pernambuco. A fantasia da ala já sugeria a confusão

homem/coisa explorada pela alegoria que podemos apreender com as Figuras 3, 4 e 5.

A alegoria trazia na primeira fileira de sua lateral grandes bonecos sertanejos pintados na tonalidade do barro cru e nas demais fileiras homens-bonecos tornados pequenos pelo contraste e alinhados imóveis com um acordeão – a popular sanfona nordestina – entre os braços. Ao som do estribilho do samba, eles se moviam de modo mecânico e sincronizado, abrindo e fechando os braços, “tocando” suas sanfonas. Simultaneamente, as grandes gangorras do alto do carro alegórico, com seus homens-bonecos sertanejos em pé e sentados, começavam também a balançar, subindo e descendo até se aquietarem todos novamente. Tudo isso acontecia enquanto a alegoria passava junto com a evolução da escola.

Vocês poderão observar que não falei do que acontecia na frente da alegoria e muito menos do que acontecia na outra lateral. Como a alegoria era em sua intenção simétrica, podemos supor que, em seu lado esquerdo, acontecia o mesmo que pude presenciar em seu lado direito. Nem sempre é assim. Mas não pude apreender o que ocorria na frente do carro que já tinha passado, enquanto eu aguardava, atenta, o movimento que percebia na lateral.

O ponto é que, no campo de presença corporal de um desfile, onde uma alegoria ganha vida integral, a incompletude e o inacabamento são aspectos centrais de sua experiência por parte do espectador. As alegorias operam como grandes entidades que coisificam o humano, colocando seus corpos a serviço do motivo alegórico, brincando com suas escalas de grandeza – os humanos-bonecos sertanejos tornavam-se pequeninos ao lado dos grandes bonecos-bonecos sertanejos – e transcendendo em muito a particularidade da experiência de cada espectador. Acionam conexões de sentido que o olho do espectador jamais abrangerá, pois, além de encarnarem a profusão visual, elas existem como passagem e fluxo. Atrás de uma alegoria, novas alas e novos elementos logo nos interpelam e absorvem.

1.2 O Bumbá de Parintins



Figura 6 – A arena festiva
Foto: Evandro Teixeira.

O festival dos Bois-bumbás de Parintins, Amazonas, acontece nas três noites do último fim de semana do mês de junho, quando os grupos Caprichoso e Garantido, cada qual com cerca de 3.500 brincantes, revezam-se na arena festiva em espetáculos de cerca de duas horas e meia de duração. A limitação da competição a dois contendores é contrabalançada pela grande elaboração artística da performance. A cada noite, mantendo um mesmo modelo de apresentação, os grupos renovam suas fantasias, carros alegóricos e lendas.

As apresentações acontecem no Bumbódromo, como é popularmente chamado o estádio, construído em 1988. Trata-se de uma estrutura de concreto armado, com cerca de 45 mil lugares nas arquibancadas. Situado na área urbana central da cidade de Parintins, o estádio alinhou-se ao cemitério local, à Catedral de Nossa Senhora do Carmo (a padroeira da cidade e dos dois Bois), à praça municipal e ao porto, traçando uma linha imaginária que divide Parintins ao meio. A arena e as arquibancadas elaboram internamente essa divisão do espaço exterior. A metade oeste abriga os torcedores do Boi Garantido, o boi branco com um coração vermelho na testa e cujas cores emblemáticas são o vermelho e o branco. A metade leste, os torcedores do

Boi Caprichoso, o boi preto com uma estrela azul na testa, cujas cores emblemáticas são o azul e o preto. Esses torcedores são as *galeras*, organizações de jovens que, com seus líderes e símbolos próprios, vêm, também de Manaus, Santarém e cidades circunvizinhas, para participar da festa em Parintins. Nos dias das apresentações, posicionadas em suas respectivas metades do estádio, as *galeras* preparam-se para saudar o seu Boi, com cantos, danças e muitos efeitos especiais. A Figura 6, também do fotógrafo Evandro Teixeira, dá uma boa ideia da natureza circular e envolvente da arena “bumbódromo”, no início da apresentação de um dos grupos.

A apresentação consiste na sucessão de diferentes sequências dramáticas que sempre se superpõem a um pano de fundo tradicional baseado na lenda da morte e da ressurreição de um boi precioso (Cavalcanti, 2006b), um tema anual que elabora lendas folclóricas, indígenas de fundo ecológico e regionalista. O resultado é uma performance fragmentada pontuada por inúmeros apogeuos festivos. As alegorias exercem papel central na construção dessas sequências, pois configuram verdadeiros cenários vivos para a ação que se instala e se realiza no centro da arena.

No Carnaval carioca, o artista-carnavalesco é tido como uma espécie de artista-mor da produção do Carnaval de uma escola de samba, sendo o criador não só do enredo e de seu desdobramento em tópicos, como da concepção do conjunto das alegorias que expressarão esses tópicos. Ele supervisiona a confecção da alegoria, mas não trabalha diretamente nisso e também não tem responsabilidade direta pela performance propriamente dita de uma alegoria no desfile festivo. Seu trabalho é sempre um trabalho de bastidores. A dinâmica e a organização social da arte das alegorias no Bumbá de Parintins são muito distintas. Aqui, a produção do conjunto das alegorias das três noites é distribuída entre diferentes artistas e a eles e a suas equipes é sempre atribuída publicamente a autoria de uma alegoria, compreendida como sua concepção, criação expressiva e atuação em cena.

Uma alegoria deve, em tese, encenar a toada a ela relacionada, como que preenchendo visual e plasticamente o mundo por ela imaginado. Dentre as muitas modalidades de toadas existentes, há então

aquelas que eu chamaria de toadas de alegorias, pois elaboram a narrativa de uma lenda de fundo folclórico, ambiental ou indígena que será encenada com a ação dos grandes cenários alegóricos. O processo artístico do Boi começa, assim, com as toadas que movimentam os compositores do grupo logo depois da definição do tema para as três noites, por volta de setembro. Em dezembro, a seleção de toadas para a festa já está definida e é gravada no CD oficial dos grupos.

No Boi Caprichoso, a comissão de arte liderada por Gil Gonçalves reunia, em 2010, 16 pessoas, dentre as quais o grupo de artistas/chefes, cerca de oito artistas a quem o desenvolvimento de toadas/temas havia sido atribuído. Uma vez aprovados os projetos de criação, eles reunirão suas equipes de trabalho, que têm geralmente um pequeno núcleo básico constante, aumentado na fase final da produção, o que acontece sempre nas vésperas e mesmo no próprio dia dos espetáculos. Os artistas de Parintins merecem um estudo à parte, pois, ao longo do ano, se espalham pela região amazônica colaborando com a produção de inúmeras festas. Espalham-se também Brasil afora e tornaram-se queridos e célebres no Carnaval das escolas de samba cariocas (mas também amazonenses, paulistas, uruguaianas e porto-alegrenses) pelo domínio da técnica de produção do efeito de movimento nas alegorias (Cavalcanti, 2011).

Em Parintins, a lógica do segredo e da rivalidade que governa a relação dos dois grupos de Boi domina a festa e as espionagens são uma ameaça constante nos galpões em que as alegorias são construídas. A arte do Boi baseia-se na moldagem de ferro e similares, articulados por inúmeras roldanas e mecanismos que permitirão em cena a produção do movimento nessas grandes estruturas. Isso significa que, durante o espetáculo, o artista que construiu a alegoria estará com sua equipe dentro dela, de modo a garantir a sua ação, *i.e.*, produzir os movimentos e os efeitos da alegoria em momentos precisos, acompanhando a narrativa da lenda comandada pelo apresentador ao som da toada correspondente. A fase de acabamento e decoração é relativamente rápida, pois é feita com isopor e muito papel machê colado sobre essas estruturas e posteriormente pintado com jatos de tinta. Em cena, os elaborados efeitos de luz realçarão e complementarão a decoração

alegórica. A preocupação com as espionagens e a rapidez da fase de acabamento tornam o trabalho nos galpões particularmente intenso às vésperas ou mesmo nos próprios dias de festa.

Os espaços dos galpões são divididos entre os artistas e suas equipes, o que torna o trabalho bastante descentralizado e mesmo individualizado, pois cada artista de alegoria, ao reunir sua própria equipe, tem a liberdade de elaborar seu próprio estilo. A divisão desses espaços no galpão é informal, porém muito clara, demarcada pelos elementos dessa ou daquela alegoria espalhados pelo chão ou pelo ar. No seu respectivo espaço, cada equipe dispõe de um depósito para os materiais necessários a seu trabalho e de algum espaço improvisado, demarcado por tapumes que correspondem ao ateliê de criação de cada artista.

As fotos 7, 8 e 9, que apresento a seguir, foram tiradas por mim durante uma das sequências dramáticas na segunda noite da apresentação do Boi Caprichoso em 2010. Era a encenação de uma lenda amazônica, elaborada pelo artista Rossy e sua equipe.



Figura 7 – Alegoria composta na arena festiva

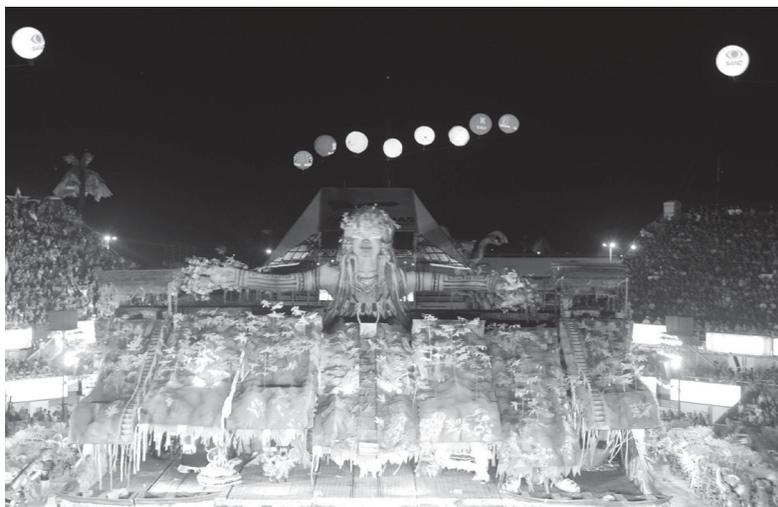


Figura 8 – Alegoria em movimento descortinando seu interior



Figura 9 – Aparição do conjunto folclórico dos personagens do boi

As alegorias são compostas de um conjunto de módulos que se articulam e desarticulam na arena, em cena aberta, durante a performance. Sempre acompanhadas de danças e toadas, o total de sua presença em cena – *i.e.*, montagem, atuação e desmontagem – leva cerca de 45 minutos. Isso significa que, em cada noite, cada grupo apresenta três grandes quadros cênico-alegóricos. Enquanto as alegorias são montadas e desmontadas, há sempre um obscurecimento

da iluminação do centro da arena. Durante essa espécie de intervalo entre as cenas cuja sequência configura o desenrolar das performances, o *show* fica por conta das galeras.

A Figura 7 mostra os diferentes módulos da alegoria da lenda já inteiramente articulados. O foco da iluminação já deixou as galeras que agora entoam, com o levantador de toadas, a toada específica da lenda a ser encenada. Toda a atenção do espectador se volta novamente para a alegoria iluminada, que está pronta para o desenrolar de sua ação que podemos acompanhar nas imagens seguintes. Na Figura 8, a Iara, figura mítica que está por detrás dos módulos articulados, começa a movimentar sua cabeça e seus braços e ao mesmo tempo levanta as barrancas do rio, que descortinam pouco a pouco o conjunto dos personagens folclóricos do boi que podemos ver na Figura 9: Amo do Boi, Sinhazinha da Fazenda, o Boi, Pai Francisco e Mãe Catirina. A alegre aparição desse conjunto é acompanhada de foguetório, marcando o apogeu da ação da alegoria. Esses personagens logo descerão da alegoria para dançar na arena enquanto tribos – grupos de jovens fantasiados de índios – adentrarão a arena com sua dança coreografada. Enquanto nossa atenção, sempre dirigida pelo apresentador do grupo do boi e pelos efeitos de luz, se concentra agora na dança das tribos e na performance individualizada e interativa dos diferentes personagens do conjunto do Boi, os módulos das alegorias se desarticulam e são gradualmente retirados da arena. Se não estivermos intencionalmente atentos, dificilmente perceberemos o curso dessas montagens e dessas desmontagens.

No Bumbá de Parintins, as alegorias de certo modo se criam e se destroem em nossa presença. São cenário e, ao mesmo tempo, parte ativa e atuante nas ações encenadas, movimentam-se, trazem segredos e surpresas – um efeito dos mais almejados no Bumbá. Elas “acontecem”, como me disse Simão Assayag, diretor de arte do Boi Caprichoso, nos idos de 1996. Ao contrário do que ocorre no Carnaval, o olhar do espectador é capaz de apreender a inteireza de uma alegoria estacionada no centro da arena festiva. Essa inteireza, entretanto, se desfaz e se destrói ao revelar alguma aparição, algum elemento que dela emerge subitamente – o boi, o pajé, o conjunto folclórico inteiro,

a cunhã poranga – num momento de apogeu da sequência dramática apresentada.

2 Sobre risco e maravilhamento

As alegorias de Parintins almejam o acontecimento único, articulam-se, movimentam-se, abrem-se, revelando os personagens e as cenas que trazem escondidos, provocando o tão almejado efeito de surpresa e maravilhamento no brincante-espectador. E se retiram já desfeitas com seu destino cumprido.

As alegorias do Carnaval carioca completam-se na concentração e, já inteiras, ganham vida com a sua entrada na passarela. Elas almejam a passagem ininterrupta e sempre nos escapam. Surpreendem e maravilham, mas de outro modo: fluem. Sua “morte” acontece no lado de fora da pista, já na dispersão, após o desfile.

Esses efeitos almejados e extremamente valorizados, entretanto, estão sujeitos a inúmeros riscos e falhas. Pensando apenas na performance estrito senso (que nos dois casos é culminância e convergência de trabalhosos e múltiplos processos anuais), tudo isso requer grande organização, relativa precisão e convergência de um conjunto de ações que se encadeiam e se coordenam de modo extremamente complexo e, de certo modo, imprevisível, por mais que todos a isso se dediquem com afinco. Tudo pode dar errado, tamanhos são os detalhes e o número de pessoas envolvidas. (E sempre pode chover e tudo se molhar ou pesar terrivelmente. Nesses casos, só a chamada “garra” pode salvar.) No Carnaval, frequentemente acontece de uma alegoria adernar, *i.e.*, ter o seu peso tombado para apenas um dos lados da passarela, de modo a comprometer o fluxo linear da evolução da escola, que desvia inevitavelmente, num caso desses, para a esquerda ou para a direita. Não foi à toa que o carnavalesco Paulo Barros, neste ano de 2012, fez cuidadosas medições de nível na pista, solicitando reparos. Acontece mesmo de uma alegoria empacar e prejudicar imensamente o desfile de uma escola. A possibilidade de falhas é inúmera: os efeitos especiais podem não funcionar; já ocorreu de destaques caírem do alto de carros alegóricos, machucando-se gravemente; há alegorias que não chegam a entrar na pista. Eu presenciei, em 1992, o incêndio de uma alegoria

durante um desfile. Por vezes, também, a alegoria esbarra na Torre da Televisão (com seus 13 metros de altura), quebrando um de seus elementos. Tudo isso acarreta o prejuízo do principal efeito almejado pelo desfile: o fluxo contínuo de uma escola pela Avenida. E tudo isso certamente potencializa o prazer que advém do acerto e da obtenção do efeito de maravilhamento almejado quando a profusão de uma alegoria flui e arrebatava o espectador.

Em Parintins, o acontecimento de uma alegoria é feito de movimento e de transformações. A coordenação disso requer grande apuro técnico e uma concatenação extraordinária entre as funções do apresentador do boi, que narra ao vivo a lenda a ser encenada pela alegoria; do levantador de toadas e da galera, que cantam a toada específica; e muito especialmente do artista e de sua equipe, que, desde dentro da alegoria, produzem a movimentação e as transformações da alegoria nos momentos críticos. O efeito de surpresa e de maravilhamento almejado depende de uma espécie de suspensão do fluxo temporal que resulta do acúmulo de elementos cênicos, musicais e coreográficos propiciatórios. Aqui também os erros possíveis são inúmeros. Como a arena é sempre preenchida e esvaziada a cada sequência dramática, muitas vezes a montagem, a desmontagem ou mesmo problemas durante a atuação de uma alegoria (aqui também as pessoas podem se machucar gravemente) podem fazer com que uma sequência dure muito mais do que o previsto, e isso prejudica imensamente as sequências seguintes. O caso mais radical que presenciei foi o que ocorreu com a bela alegoria da lenda do boto, do artista Caru, do Boi Caprichoso em 2010 (Cavalcanti, 2011). Na última noite do espetáculo, após inteiramente montada em cena, pronta para seu acontecimento máximo – a revelação/transformação do homem sedutor em peixe boto –, a alegoria foi obrigada a desarticular-se e retirar-se da arena sob o risco de ultrapassar em muito os limites estipulados para a performance do Boi. A frustração pode ser enorme. Mas, no ano seguinte, tudo recomeça, é sempre possível tentar novamente, por vezes dá certo e então é belíssimo e memorável. Experiência única, consumida nela mesma. Brincadeira séria que enfrenta riscos e falhas; brincadeira alegre que aceita riscos e falhas e delas retira seu encanto e sua graça.

Notas:

- ¹ Para uma análise do uso da visão e da audição nas performances do Bumbá de Parintins e dos desfiles das escolas de samba no Carnaval carioca, ver Cavalcanti (2002).
- ² Utilizo a noção de maravilhamento no sentido indicado por Greenblat (1991, p. 42, tradução livre): o poder do objeto apresentado de deter o observador em seu caminho, de transmitir um surpreendente sentido de unicidade, de evocar uma atenção exaltada.
- ³ Este texto, que mantém o caráter de notas de pesquisa, é resultante da comunicação apresentada no Colóquio Antropologias em Performance, na Universidade Federal de Santa Catarina, em abril de 2012. Agradeço aos colegas o estímulo e os comentários recebidos.
- ⁴ Para os contextos propriamente etnográficos das duas festas, remeto o leitor a Cavalcanti (2000 e 2006a).
- ⁵ Há atualmente cerca de 70 escolas de samba no Carnaval do Rio de Janeiro, organizadas em diferentes níveis hierárquicos interligados entre si por subidas e descidas resultantes da competição anual. O primeiro grupo abrange as chamadas grandes escolas de samba, que desfilam nas noites de domingo e segunda-feira do Carnaval, com cerca de cinco mil componentes.
- ⁶ O televisionamento cria um novo mundo e mereceria um estudo à parte. Para o espectador-brincante, a visão existe, como queria Merleau-Ponty (1980), como corporalidade, *i.e.*, seu corpo se associa a muitos outros corpos, conformando um “campo de presença”.
- ⁷ Como demonstrei em Cavalcanti (2006a), visual e samba são categorias que abarcam também uma dimensão sociológica e correspondem a esferas de atividade e redes de relações sociais muito distintas no mundo do Carnaval.
- ⁸ Para o trabalho de confecção das alegorias nos chamados barracões das escolas de samba, ver em especial o Capítulo 4 de Cavalcanti (2006a).
- ⁹ Para uma discussão dos artistas do Carnaval e de seus estilos, ver Santos (2009).

Referências

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o Carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *Revista História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*, Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, v. 6, p. 1019-1046, nov. 2000. Suplemento Especial.
- _____. Espetacularidade, significação e mediação: as alegorias no Carnaval carioca. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 13, n. 2, p. 31-43, 2001.
- _____. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.
- _____. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006a.

_____. Tema e variante do mito: sobre a morte e ressurreição do boi. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, v. 12, n. 1, p. 69-104, abr. 2006b.

_____. Alegorias em ação. *Sociologia e Antropologia*, v. 1, n. 1, p. 233-249, jul. 2011.

CUNNINGHAM, James Vicent. *Woe or Wonder: The Emotional Effect of Shakespearean Tragedy*. Denver: Swallow Paperbooks Edition, 1964.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GREENBLAT, Stephen. Resonance and Wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (Eds.). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution, 1991. p. 42-56.

LEIRIS, Michel. *Espelho de tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MacQUEEN, John. *Allegory: The Critical Idiom*. London/New York: Methuen & Co. Ltd., 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

Recebido em 3/10/2012

Aceite em 30/10/2012