

ALEGORIAS EM AÇÃO

“Alegoria” é um termo nativo que designa uma categoria de objetos da cultura popular contemporânea cujo destino é o consumo ritual. As alegorias são feitas para serem vividas, apreciadas e consumidas no ato mesmo de sua apresentação festiva; existem para a fruição daquilo que fazem acontecer de modo eficaz. São enormes objetos que operam como verdadeiras entidades em seus contextos rituais, deslocando o sentido e os limites do humano em direções inesperadas. São, em especial, uma festa dos olhos; solicitam o olhar, um olhar sinestésico e integrado à corporalidade (Merlau-Ponty, 1980). No contexto festivo e espetacular da vida tão efêmera quanto marcante das alegorias, o canto e a dança acompanham o olhar.

O termo alegoria expressa também, com propriedade, a relação dessa forma de arte coletiva e popular com a ideia de alegoria na tradição clássica: uma forma da linguagem e do pensamento que lança mão de imagens plásticas e visuais para transmitir ou captar sentidos que estão aquém ou além do intelecto puramente discursivo (MacQueen, 1970: 7). Elas, as alegorias da cultura popular festiva, parecem estar além ou aquém das palavras. Pertencem ao fluxo da experiência vivida, na qual introduzem momentos únicos e memoráveis, assemelhados às experiências de natureza extática. Momentos de maravilhamento, no sentido indicado por Greenblat (1991: 42): o poder do objeto apresentado de deter o observador em seu caminho, de transmitir um surpreendente sentido de unicidade, de evocar uma atenção exaltada.¹ Ao mesmo tempo, sua natureza simbólica é também intelectual: elas fazem pensar e este texto atende a esse apelo.

Nas duas festas que constituem focos permanentes de meu interesse antropológico — o Boi-Bumbá de Parintins, no Amazonas,² e o desfile carnavalesco das escolas de samba, no Rio de Janeiro —, a presença e os efeitos produzidos pela ação das alegorias são notáveis. Entretanto, a organização social e a técnica de sua confecção, a dinâmica festiva na qual se inserem e, em especial, suas funções, seus usos e sentidos na performance ritual propriamente dita, diferem em muito nos dois casos. Estas notas alinhavam ideias e

informações sobre as alegorias no Bumbá de Parintins e buscam apreender com palavras e imagens aspectos de sua vida e de seus sentidos.³

DEFININDO O PROBLEMA: NATUREZA E ATUAÇÃO DAS ALEGORIAS DO BOI

As alegorias do Bumbá de Parintins são compostas por um conjunto de módulos que se articulam na arena, em cena aberta, durante a performance. A arena é o chão circular do Bumbódromo, o estádio situado na região urbana central, que comporta cerca de 45 mil pessoas.

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 galerias, que lotam as arquibancadas em cada lado do estádio. Galeras são as torcidas organizadas dos dois bois — Caprichoso e Garantido —, que se confrontam nas três noites festivas do último fim de semana de junho.⁴ No Bumbá de Parintins, as galerias são parte oficial das apresentações; constituem um quesito de julgamento e sua atuação inclui a produção de efeitos visuais especiais e, sobretudo, de muito canto e coreografia coletiva no ritmo das toadas de animação. Enquanto as alegorias se montam e desmontam, as galerias concentram as atenções gerais do espetáculo e, se não estivermos intencionalmente atentos, dificilmente perceberemos o curso das desmontagens e montagens.

Além desse fato por si só notável, o que há de especialmente interessante é que as alegorias não são simplesmente cenários para a ação ritual. Elas são, antes, cenários vivos, molduras vivas, elas mesmas atuantes, de modo magnífico, na sequência de ações que, mais do que acompanham, integram e realizam. Vejamos.

As apresentações dos dois grupos, que se alternam nas três noites festivas, duram duas horas e meia. Nelas, os grandes cenários alegóricos emolduram sequências dramáticas que, sempre acompanhadas de danças e toadas, se desenrolam durante cerca de 45 minutos. Isso significa que, em cada noite de apresentação, há em média, para cada grupo, a montagem, atuação e desmontagem de três grandes quadros cênico-alegóricos.⁵ Uma vez montadas, como me disse Simão Assayag, diretor de arte do Boi Caprichoso nos idos de 1996, as alegorias devem “acontecer”. Apreender o que significa esse acontecer, e também os riscos implicados nisso, é um dos objetivos destas notas.⁶ Por ora, assinalo que esses cenários vivos, que se instalam e realizam seu destino expressivo completo na arena, pontuam a apresentação com momentos de clímax extático e devem produzir nos participantes — todos a um só tempo brincantes e expectadores — o efeito de maravilhamento acima indicado.



Figura 1: Galera do Boi Garantido. Bumbódromo. 2010.

UM CASO DE TROCA CULTURAL

Quando Simão Assayag usou a ideia de acontecimento para caracterizar o modo de ser das alegorias do Boi, ele buscava me indicar o quanto os Bumbás contrastavam com o carnaval das escolas de samba. Assim, além de objeto de interesse da pesquisadora, a comparação entre o carnaval das escolas de sambas e o festival dos Bumbás é, também, reiterado assunto nativo. As distinções entre as duas festas — de fato importantes, malgrado a natureza espetacular e massiva de ambas — são sempre marcadas pelos brincantes e artistas dos Bumbás. Eles se preocupam, como me disse em 1999 um artista do Boi Garantido, em “rejeitar o brilho característico do carnaval”. Rejeitam a ideia de enredo para designar o tema anual de suas performances, sempre desdobrado em três espécies de subtemas a cada noite.

Decididamente, o Boi-Bumbá de Parintins é uma festa junina e uma variante excepcional do vasto universo dos folguedos do boi que percorrem o país e foram registrados no norte e nordeste já na primeira metade do século XIX (Cavalcanti, 2000). Isso não impede, entretanto, que estejamos diante de um fascinante caso de troca e empréstimo cultural entre as duas festas, por sinal ainda em pleno curso. Nesse processo, como indicou Franz Boas (1966), os elementos tomados emprestados são inteiramente transformados e ressig-

nificados. Em nosso caso, o empréstimo são justamente as alegorias, que foram tomadas pelo Bumbá do carnaval das escolas de samba.

Elas foram introduzidas no Bumbá nos anos 1970 por Jair Mendes, artista parintinense, que morava na parte oeste da cidade, área tradicional do Boi Garantido (pelo qual torcia ardorosamente). Jair trabalhava no carnaval de escolas de samba nortistas e tinha atuado no carnaval carioca entre 1970 e 1972. Ele relatou-me, em entrevista em 1999, como seu amor pelo Boi, associado ao desejo de inovar, fez com que introduzisse, ainda nos anos 1970, “algumas coisas do carnaval no Boi. Alegorias em torno das lendas regionais, como a da Iara, Cobra Grande, do Boto. Antes não tinha nada, era como é em todas as cidades até hoje, que é o certo: batucada, boi, amo, vaqueirada, aquele negócio”. Ele contou-me também como, em 1975, quando foi pela primeira vez “amo do boi”, viu-se na posição de introduzir as almeçadas novidades: “Eu era o padrinho. Aí eu ia ferrar o boi. Eu fiz ‘JM’, eu coloquei tinta preta. [...] Eu fui lá com o ferro, ferrei e o boi ‘Muuuu!’”. Ele explicou-me que uma pessoa fez o mugido do boi ao mesmo tempo, pois não usavam nem gravador para a obtenção de efeitos sonoros. “Pois foi um escândalo medonho, e era uma besteira de nada. Veja bem, eu sei o que esse povo gosta”. As alegorias, assim, associaram-se à encenação das lendas regionais, sendo desde o início adaptadas por Jair Mendes ao que ele designou como o gosto do povo: fazer alguma coisa acontecer. A animação dos elementos cênicos que atendia a esse gosto foi logo assumida pelas alegorias e incorporada aos dois Bumbás.

A circulação de artistas do Boi pelas duas festas é, portanto, antiga. Em 2010, quando indaguei a Juarez Lima, artista do Boi Caprichoso, sobre seu processo de trabalho, ele comentou: “Até 1992, era no olhômetro. Mas amadurecemos no processo... Agora é planta-baixa, tudo calculado. Tenho trinta anos de boi. Sou dos anos 1980. A gente naquela época fazia alegoria com madeira, aí fui para o Rio e vi o ferro e trouxe para cá”. Na catedral de Nossa Senhora do Carmo, situada na praça central da cidade — no mesmo eixo em que se situam, atrás dela, o cemitério e o Bumbódromo —, eu havia visto um quadro da Via Sacra assinado Juarez, e sabia da existência, na diocese local, da escola do Irmão Miguel Pascalle (já falecido e a quem se devem os belos e singulares afrescos que decoram as paredes dessa igreja), que durante muito tempo ensinou pintura aos meninos de Parintins. Perguntei a Juarez se o quadro era dele. E ele comentou: “Nessa época eu só assinava Juarez. [...] Aí fui para o Salgueiro em 1997 e em 1998 para São Paulo. No Salgueiro, começaram a me chamar Juarez Lima, e aí fiquei com o nome”. Juarez adotou também o lema do Salgueiro para o seu fazer artístico: “Nem pior, nem melhor, apenas diferente!”.

Nos anos 1990, no entanto, junto com a projeção do Bumbá de Parintins no cenário nacional, uma maneira inteiramente nova de confeccionar alegorias chamou a atenção dos artistas do carnaval carioca. Essa nova forma de fazer alegorias, aprimorada ao longo das décadas, está diretamente relacionada à

particularidade de sua inserção na dinâmica ritual do Bumbá, à exigência de seu acontecimento no contexto ritual: as alegorias de Parintins são uma arte do ferro e do movimento.

São muito rapidamente forradas e decoradas com papel e pinturas especiais. Quando se estabelecem em cena, tiram grande partido da iluminação especial e do movimento. O carnavalesco carioca Joãosinho Trinta, natural do Maranhão e ele mesmo bom conhecedor das festas nortistas, foi, nessa época, um dos ardorosos articuladores do contato entre o Bumbá e o carnaval das escolas de samba. Em 1996, quando ele trabalhou no enredo do carnaval da escola de samba Viradouro, “Aquarela do Brasil”, o desfile dividiu-se em diferentes seções correspondentes às regiões brasileiras. A primeira delas era a região norte, cujos carros alegóricos haviam sido inteiramente confeccionados por artistas dos Bumbás de Parintins no barracão da Viradouro naquele ano. A originalidade visual e estética dessa seção contrastava em muito com o restante da escola. Os artistas do carnaval, ávidos de novidades e inovações, haviam se apaixonado pela técnica da moldagem em ferro e similares, tão característica dos artistas de Parintins e capaz de produzir incríveis efeitos de movimento nas alegorias.

Em Parintins, entretanto, de modo inteiramente diverso ao que ocorre no desfile carnavalesco, a movimentação alegórica deve acontecer em momentos cênicos precisos. A complexidade dessa técnica requer muita intimidade com os mecanismos de produção de movimento e torna o artista portador da técnica uma presença indispensável não só na fase de confecção das alegorias, mas também na performance festiva propriamente dita. Os artistas de Parintins trabalham atualmente em inúmeras festas regionais, e mesmo nacionais. Grandes e pequenas escolas de samba, em especial do Rio de Janeiro e de São Paulo, valorizam esse saber e contam com a participação regular de artistas parintinenses na produção de suas alegorias. Quando viajam para trabalhar em outras festas, os artistas de Parintins carregam, assim, um conhecimento e uma experiência muito particulares, de difícil transmissão. Em Parintins, como confirmou Gil Gonçalves, diretor de arte do Boi Caprichoso em 2010, o trabalho de confecção das alegorias do Boi inicia-se efetivamente apenas depois que os artistas parintinenses retornam do trabalho no carnaval em outras cidades.

A CONFECÇÃO DAS ALEGORIAS EM PARINTINS

O julgamento das apresentações dos Bumbás orienta-se por 21 itens que contrastam performances individuais;⁷ performances coletivas;⁸ abarca um item especificamente musical, as toadas e quatro itens de natureza plástica (denominados no regulamento de “artísticos”): figura típica regional, alegoria, lenda amazônica e ritual indígena. Embora a cada noite uma alegoria específica seja



Figura 2: Estrutura de Alegoria. Galpão do Boi Caprichoso. 2010.

nomeada para ser julgada, as alegorias associam-se sempre a encenações das lendas, das figuras típicas e dos rituais. São sempre elas também que, em plena ação, trazem, de modo idealmente surpreendente e maravilhoso, os personagens individualizados do grupo para apresentarem em cena suas performances particulares. No ritual indígena especificamente, sempre um momento cênico muito valorizado, como observou Juarez Lima em conversa no galpão do Caprichoso em 2010, explicita-se e enfatiza-se uma regra de julgamento que orienta, na verdade, a confecção de todos os cenários alegóricos: a fidelidade à letra da toada cantada em sua apresentação. A alegoria deve, em tese, como que encenar a toada, preenchendo visual e plasticamente o mundo por ela imaginado.

Por volta de setembro, 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. Em dezembro, a seleção de toadas para a festa já está definida e é gravada no CD oficial dos grupos. As toadas, como me disse Gil Gonçalves, o diretor de arte do Boi Caprichoso, em 2010, “vão na frente”, “chamam as pessoas”, “aquecem o Boi”.

Dentre as muitas modalidades de toadas existentes, há aquelas que eu chamaria de toadas de alegorias, isto é, aquelas que elaboram a narrativa de uma lenda de fundo folclórico, ambiental ou indígena, que será encenada com a ação dos grandes cenários alegóricos. No Boi Caprichoso, a comissão de arte liderada por Gil Gonçalves reunia, em 2010, dezesseis pessoas, dentre as quais o seu grupo de artistas/chefes, cerca de oito artistas a quem o desenvolvimento de uma toada/tema havia sido atribuído. Esses artistas concebem as alegorias com base nas toadas e apresentam então a proposta ao grupo. Na conversa no galpão já citada, Juarez Lima comentou sobre esse começo: “O que eu imagino vai para a lousa, é uma tempestade, e vai ficando o essencial, o que vai de fato ser e é aí que o artista vai executar”. Depois de terem seu projeto debatido e aprovado, os artistas reunirão suas próprias equipes de trabalho, que tem geralmente um pequeno núcleo básico constante, aumentado nos momentos de pico de trabalho.

Em função da lógica do segredo e da rivalidade que governa a relação dos dois grupos de Boi na festa, espionagens são uma ameaça constante. O desejo de manter novidades em segredo faz com que uma boa parte do trabalho de confecção das alegorias seja deixado para o mais próximo possível da festa. A este fator, soma-se a particularidade das técnicas artísticas de Parintins. A ênfase na moldagem do ferro e do alumínio e na instalação dos mecanismos de movimento permite que as fases de acabamento e decoração sejam relativamente rápidas. Tudo isso torna 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 aposento improvisado por tapumes que corresponde ao ateliê de criação de cada artista.

A FESTA DO BOTO: HISTÓRIA DE UMA ALEGORIA

Caru é um artista parintinense que trabalha há anos no Boi Caprichoso e, em 2010, o núcleo de sua equipe era formado por seus oito irmãos. Ele havia recebido a toada da festa do Boto para desenvolver. A toada “A festa do boto” cantava a lenda amazônica de sedução e desejo em que o charme do Homem/Boto leva a cabocla ribeirinha para a festa do amor no fundo do rio. Com um ritmo quente e dolente, a letra entoava:

*Um barulho, um festejo, o suor de uma mulher
Uma noite de desejo, no assobio que vier
Vem de léguas, de rebojos abissais
Vem nos sonhos das caboclas dos berais
Vem como pororoca, vem como cobra grande
Vem, pra te encantar*

*No mergulho sombrio
As águas revelam um mundo estranho
Iaras chamam por ti
Dançam as ninfas arraias
Tocam trombetas homens-crustáceos e peixes*

*Vem sentir a voz rouca das águas
Vem dançar no baile dos cardumes
Guelras, barbatanas, escamas
A cabocla, o beijo, o amor se entrega
Ao boto sedutor
No castelo serpente vem dançar*

*Escadarias boiúnas que guardam o palácio
Pilastras de conchas corais sustentam o reinado do mestre dos peixes
O senhor dos seres aquáticos*

*Vem, tem festa de boto, tem o amante da noite
Mascarado de sombras vem te amar
No encanto do boto vem dançar*

Toada de Adriano Aguiar, Geovane Bastos e
Michael Trindade. Boi Caprichoso, 2010.

Esse universo semântico da toada é apreendido pelo artista na forma de desenhos e maquetes que, uma vez aprovados pela comissão de artes, orientam a elaboração do conjunto dos elementos que comporão em cena a alegoria. A alegoria deveria ser capaz de instaurar a lenda de modo vívido na arena. Na véspera, ou no dia mesmo da festa, os diferentes módulos e elementos das alegorias são transportados para a praça que fica na entrada do Bumbódromo. Um grupo situado a leste, o Caprichoso, outro a oeste, o Garantido.

Quando comecei a pesquisar o Bumbá, em 1996, a performance fluía de modo mais contínuo com a entrada constante das tribos que, depois de suas performances coreográficas, permaneciam em cena enchendo a arena com os elementos do Boi. As alegorias eram montadas no centro da cena, adequando-se à forma circular do estádio. De lá para cá, uma das alterações marcantes que pude perceber, foram a delimitação da participação das tribos a momentos coreográficos mais definidos e a compactação e estruturação da performance em torno dos quadros cênicos principais. As alegorias assumiram, com isso, um decidido posicionamento frontal, definindo nitidamente uma frente e um fundo no Bumbódromo.

Voltemos à Festa do Boto. Em 2010, acompanhei a festa junto com o Boi Caprichoso. No dia da primeira apresentação, jovens da galera, com os quais eu e Ricardo Barbieri (ex-aluno de mestrado e meu assistente de pesquisa) estávamos, comentaram conosco o seguinte rumor. O Boi Garantido teria descoberto, durante o processo de confecção da festa, o material das apresentações do Boi Caprichoso e, por essa razão, este último iria modificar, de modo surpreendente, seu planejamento para a primeira noite. Esse fato é, por si só, notável e revela o quanto a lógica da rivalidade e do segredo entre os dois grupos pode prevalecer sobre as exigências e o planejamento da performance artística propriamente dita. Porém, a alegoria da festa do Boto, que seria inicialmente a última alegoria da primeira noite, foi substituída pela alegoria do artista Juarez Lima, “Poderoso Mariwin”, inicialmente reservada para a terceira noite. Esta última alegoria, que acompanhava uma lenda de morte, destruição e regeneração de uma antiga tribo amazônica, foi então apresentada na primeira noite. Os jurados foram devidamente notificados e instruídos da modificação. A Festa do Boto foi, assim, transferida para a última noite. Ocorreu, entretanto, que a montagem, apresentação e desmontagem de uma das alegorias dessa noite demorou demasiado.



Figura 3: Cabeça do Homem-Boto. Galpão do Boi Caprichoso. 2010.

Quando a bela alegoria da Festa do Boto foi finalmente montada, um casal de bailarinos personificando o Boto em sua forma humana e a cabocla a ser seduzida iniciaram sua performance ao som da toada. Eles deveriam em dado momento subir enlaçados a pequena escada que leva ao módulo central da alegoria. Quando a toada dissesse “O Senhor dos Seres Aquáticos”, a escultura do Homem-Boto, que compunha o módulo central da alegoria, se ergueria, com a cabeça e os braços humanos em movimento. Sua camisa de seda cor de rosa cairia, revelando seu corpo de peixe e aconteceria a festa de sedução no fundo do rio. Ora, o tempo total da apresentação do grupo naquela última noite já estava prestes a se esgotar e lembro-me de ver o artista Caru sair apressado de dentro da alegoria para desarticular o mecanismo que unia as duas partes da pequena escada frontal que mantinham, por sua vez, firme a base do movimento do corpo do Boto que, como dissemos, deveria se erguer e, ao despojar-se da camisa, revelar, de modo surpreendente, sua verdadeira natureza. Nada disso, entretanto, pôde acontecer e o maravilhamento almejado permanece apenas imaginado.



Figura 4: Homem-Peixe. Galpão do Boi Caprichoso. 2010.



Figura 5: Torres de Coral na Praça dos Bois. Boi Caprichoso. 2010.

A vida plena das alegorias de Parintins requer seu acontecimento, que almeja o efeito concreto de surpresa e maravilhamento no brincante-expectador. Isso requer uma espécie de suspensão do fluxo temporal após um acúmulo de elementos cênicos, musicais e coreográficos propiciatórios. A suspensão do tempo, situada no ponto máximo desse acúmulo, é a base da unicidade do momento maravilhoso em que a vida da alegoria se realiza plenamente como que em uma aparição reveladora e efêmera. Epifania e êxtase. Essa suspensão do tempo é, entretanto, um efeito e uma produção da performance tão ilusórios quanto extraordinários. Requer grande organização, relativa precisão e o concerto de um conjunto de ações que se encadeiam e se coordenam de modo extremamente complexo. Afinal, como indicou Leiris (2001), o risco e a falha são componentes integrais da graça tão vital das performances.

As fotos deste artigo são de autoria de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti é professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autora de *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile* (2006), *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval* (1999) e *O mundo invisível: cosmologia, sistema ritual e noção da pessoa no espiritismo* (1983). É gestora do Fundo Oracy Nogueira e suas pesquisas atuais abordam festas e rituais contemporâneos e a história da antropologia no Brasil.

NOTAS

- 1 Em sua reflexão sobre objetos museológicos, Greenblat (1991) examinou de modo muito sugestivo as diferenças e complementaridades existentes entre o maravilhamento (*wonder*) e a outra forma de significação desses objetos, a ressonância, que articula e desarticula os objetos a múltiplos contextos. Esse último conceito, em especial, tem sido utilizado com proveito por Gonçalves (2005) em sua reflexão sobre patrimônios e coleções.
- 2 Parintins situa-se na ponta de uma ilha, Tupinambarana, localizada no médio rio Amazonas, próxima à fronteira com o estado do Pará. É uma cidade de médio porte; o município tem cerca de 50 mil habitantes e a população dobra no período festivo. Para uma abordagem histórica e etnográfica da festa, remeto o leitor a Cavalcanti (2000). Ver também Valentim (2005).
- 3 As alegorias carnavalescas já foram estudadas em Cavalcanti (1999, 2000, 2001, 2006a). O interesse específico pelas alegorias no Bumbá emergiu na comparação entre as dinâmicas rituais das duas festas, que articulam imagens e experiências distintas de temporalidade (Cavalcanti, 2002). Pretendo retomar essa comparação, enfocando especificamente as alegorias. As fotos foram feitas por mim em 2010.
- 4 Caprichoso é o boi preto, com uma estrela na testa, e suas cores emblemáticas são o azul e o preto. Garantido é o boi branco, com um coração na testa, e suas cores emblemáticas são o vermelho e o branco. O festival pertence às celebrações juninas que festejam São João, São Pedro, Santo Antônio e São Marçal. No começo de julho, logo em seguida ao festival, iniciam-se os festejos e a romaria de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade e dos dois grupos de Boi.
- 5 Vale observar que as fantasias e alegorias dos dois grupos de Boi são integralmente renovadas a cada noite de performance. Cada Boi, assim, se triplica.
- 6 No carnaval, as alegorias não acontecem, e sim “passam”. São os “carros alegóricos” que, pontuando tópicos do enredo da escola de samba, fluem na passarela linear e produzem um efeito de maravilhamento de outra natureza,

pois associa-se justamente à incompletude e ao fugidio (Cavalcanti, 2002).

- 7 Cada boi tem seu elenco de estrelas, que com isso ganham ou expandem sua fama na sociedade local. Há aquelas relacionadas ao contexto da performance propriamente dita, como o apresentador, o levantador de toadas; há as personagens femininas, que simbolizam o grupo brincante ou a festa de modo geral, como a porta-estandarte, a rainha do folclore; há ainda aquelas mais diretamente relacionados ao núcleo narrativo da lenda da morte e ressurreição do boi, como o amo do boi, o boi e seu tripa, a sinhazinha da fazenda, a Cunhã Poranga, e o pajé. Para uma análise do mito de morte e ressurreição do boi, ver Cavalcanti (2006b).
- 8 As performances coletivas podem ser sonoras como a batucada ou marujada, visuais e coreográficas como a vaqueirada, as tribos e os tuxauas; sonoras e visuais como as galeras. Abarcam ainda itens gerais como coreografia e conjunto folclórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Boas, Franz. The Aims of Ethnology. In: *Race, Language and Culture*. Nova York: The Free Press, [1888] 1966, p. 626–638.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006a (3.ed.).
- _____. Espetacularidade, significação e mediação: as alegorias no carnaval carioca. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2001, 13/2, p. 31–43.
- _____. O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *História, Ciência e Saúde: Manguinhos*, 2000, 6, p. 1019–1046 (suplemento especial Visões da Amazônia).
- _____. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, 2002, 45/1, p. 37–80.
- _____. Tema e variante do mito: sobre a morte e ressurreição do boi. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, 2006b, 12/1, p. 69–104.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, 2005, 11/23, p. 15–36.

Greenblat, Stephen. Resonance and Wonder. In: Karp, Ivan & Lavine, Steven D. *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution, 1991, p. 42–56.

Leiris, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MacQueen, John. *Allegory: the Critical Idiom*. Londres/Nova York: Methuen & Co., 1970.

Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. In: *Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, [1908] 1980, p. 85–111 (Coleção Os Pensadores).

Valentin, Andréas. *Contrários: a celebração da rivalidade dos bois-bumbás de Parintins*. Manaus: Valer, 2005.

Palavras-chave:

Alegorias; Boi Bumbá de Parintins; Arte; Risco; Maravilhamento.

Resumo:

As alegorias são elementos expressivos integrantes das narrativas e performances rituais do festival dos Bois Bumbás de Parintins/Amazonas e do desfile das escolas de samba cariocas. São arte ritual por excelência, posto que feitas para serem integralmente consumidas em seu uso. Sua função nesses dois festivais espetaculares é eminentemente performativa, pois seu consumo ritual produz efeitos decisivos na dinâmica das apresentações. A comunicação examina as funções, significados e usos das alegorias no contexto do Bumbá de Parintins elaborando as noções de maravilhamento e de risco para sua compreensão.

Keywords:

Allegories; Boi Bumbá Parintins; Art; Risk; Wonder.

Abstract:

The allegories are expressive elements of the narrative and ritual performances of Bois Bumbás Parintins/Amazon festival and of the samba schools parade in Rio. They are ritual art *par excellence*, since they are made to be fully consumed in their use. The function of the allegories in these two spectacular festivals is highly performative, for its ritual consumptions brings about decisive effects on the dynamics of the presentations. The paper examines the roles, meanings and uses of allegory in the context of Bumba Parintins elaborating the notions of wonder and risk for its understanding.