

Sobre rituais e performances: Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti¹

Resumo

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro e o festival dos Bois-Bumbá de Parintins/Amazonas são comparados em perspectiva etnográfica que focaliza sua dimensão cognitiva. Esses dois processos rituais integram variadas formas lúdicas e expressivas, tangenciam o jogo, com sua disputa festiva sempre reinstaurada, e a arte, com sua musicalidade e plasticidade. Estimulam o trabalho reflexivo ao desarticularem e rearticularem elementos os mais diversos da vida social em diferentes regiões brasileiras. O artigo busca demonstrar como, através da intensa experiência corporal que propiciam, Carnaval e Boi-Bumbá ritualizam em suas *performances* valores culturais centrais, em especial a relação com o tempo e sua passagem.

Palavras-chave: Ritual; Visualidade; Cognição; Imagens do tempo; Carnaval; Boi-bumbá.

¹ 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 da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autora de *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile* (Ed. UFRJ, 2008, 4. Ed.), *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval* (Civilização Brasileira, 1999) e *O mundo Invisível: cosmologia, sistema ritual e noção da pessoa no espiritismo* (Zahar, 1983), além de diversos artigos em revistas científicas.

Abstract

This paper presents a comparative analysis of the samba school parade in Rio de Janeiro and the Ox Dance Festival of Parintins/ Amazonas based on ethnographic researches and focused on their cognitive dimension. Both ritual processes integrate various playful and expressive aspects, approaching the game with their festive competition always restarted and the art forms with their musicality and plasticity. They stimulate reflexivity by articulating and re-articulating in their performances manifold elements of social life in different Brazilian regions. The paper demonstrates how carnival and the ox-dance symbolize in ritual action, through the intense corporeal experience they propitiate, central cultural values, especially different images of time and different conceptions of its passage.

Keywords: Ritual; Visuality; Cognition; Images of time; Carnival; Ox dance.

O começo é a necessidade viva proposta a nós, antropólogos, de dar conta da existência mesma dos ritos. Está certo, eles, os rituais, espícam nossa capacidade compreensiva. Porém, o que entender exatamente por 'ritual'? A pergunta se renova, para cada um de nós, com toda força (e todo peso) da tradição antropológica quando com eles nos defrontamos.

Em uma visão antropológica ampla de cultura, a festa e o comportamento festivo, entendidos como expressões nítidas e sintéticas da natureza intrinsecamente simbólica do comportamento humano (Geertz 1973), inscrevem-se no amplo universo do estudo dos rituais. A genealogia da noção de ritual se confunde com a própria história da moderna antropologia, ocupando posição central na reflexão de muitos autores, tais como James Frazer (1981 [1890]), Émile Durkheim (1996 [1912]), Radcliffe-Brown (1948 [1922]), Bronislaw Malinowski (1976 [1926]), E. E. Evans-Pritchard (1972 [1937]), Gregory Bateson (1965 [1958]), Edmund Leach (1954), Mary Douglas (1976 [1966]), Victor

Turner (2005 [1968]), Roberto DaMatta (1979), Stanley Tambiah (1970), Clifford Geertz (1973), Valério Valeri (1985), entre tantos outros.

Basta lembrar que toda teoria do ritual é sempre uma teoria da cultura para nos surpreendermos dentro de um vastíssimo universo de conhecimentos e debates, tamanhos e tão atuais são os desdobramentos do assunto. A noção de ritual tem sido para a antropologia um modo profícuo de articular a reflexão sobre a natureza simbólica do comportamento e da ação humanos. Formulada e reformulada de múltiplas maneiras, ela acompanha a gênese da disciplina e prossegue descortinando um elenco de questões sempre críticas para o conjunto das ciências humanas e sociais: como se relacionam, no amplo agregado de comportamentos que denominamos rituais, linguagem, pensamento e ação; experiência e eficácia; comunicação, dramatização e expressão; *performance* e teatralização?

O campo semântico da noção de ‘ritual’ é, portanto, amplo, cheio de teorizações, transitando entre muitas acepções sugestivas. Na antropologia brasileira, ocupam lugar de destaque os estudos pioneiros empreendidos por Roberto DaMatta (1973,1979) para quem os ritos ‘inventam’ a vida social, representando uma dimensão eminentemente criativa e reflexiva. Vale lembrar os desdobramentos teóricos que o tema suscita (Peirano 2001), a atenção que os historiadores vêm devotando ao estudo das festas (Abreu 1999; Jancsó & Kantor 2001), e o crescente interesse pelo estudo de dramas e *performances* compartilhado por antropólogos, folcloristas, músicos, dramaturgos, estudiosos da linguagem e pesquisadores da cultura de modo geral (Turner 1982, 1987; Bauman 1978, 1992; Schechner, R. 1985).

Nesta análise, proponho explorar a rentabilidade analítica da noção de ritual a partir do exame etnográfico e comparativo de dois processos rituais festivos contemporâneos – o Carnaval carioca e o Boi-Bumbá de Parintins/Amazonas – com os quais venho trabalhando há muito tempo. Iniciei meus estudos sobre o carnaval em 1984 e, o que seria apenas a etnografia do trabalho dos bastidores de uma escola de samba, desdobrou-se em pesquisas que até hoje me acompanham. Comecei a pesquisa com o Bumbá de Parintins, por sua vez, em 1996, e a inesperada amplitude do périplo então iniciado desdobrou-se em investigação sobre o ciclo mítico e ritual dos folguedos do boi no país, que espero encerrar em breve. O presente artigo é uma pausa nesses caminhos que insistem

em se cruzar. A análise comparativa – isto é, ver o carnaval através dos olhos do Bumbá, e ver o Bumbá através dos olhos do carnaval – Renovou meu olhar sobre e minha compreensão de ambos.

Algumas balizas conceituais orientam o enfoque do tema. Entendo a noção de ritual em sua acepção mais estrita, como indicando certos processos culturais que, na percepção de seus próprios agentes, ocupam um tempo e um espaço extraordinários, distanciados das atividades cotidianas (Tambiah 1985). Acompanho também DaMatta (1979), que acrescentou à percepção do ‘extraordinário’ (i.e, de alguma coisa sempre relativa ao ‘ordinário’ de muitas maneiras possíveis)², a ideia do ritual como um dispositivo de deslocamento de perspectivas, propiciado por uma sociedade a si mesma. Com seu caráter repetitivo e autoconsciente, haja vista o intenso preparo que sempre requerem, os ritos propiciariam aos nativos aquilo que o trabalho de campo e o treino conceitual transformou em ofício antropológico: o estranhamento de si (DaMatta 1978 e Velho 1978); a exploração dos limites do culturalmente possível (Lévi-Strauss 1996); a dramatização de tensões e contradições axiomáticas de um mundo social (Turner 1967, 1968; e Douglas 1976).

Apresentarei aqui uma análise cultural de duas festas contemporâneas: o cosmopolita e problemático desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro (Cavalcanti 1999, 2002, 2008, 2009a), e o sempre surpreendente festival dos Bois-Bumbá de Parintins/Amazonas (Cavalcanti 2000, 2001, 2002, 2006, 2009b). Ciente da polivalência e da extrema complexidade dos rituais, enfatizarei nesta análise a dimensão cognitiva dessas duas experiências rituais contemporâneas. Esses dois processos rituais e festivos relacionam-se fortemente com outras formas lúdicas e expressivas da ação humana; como o jogo e a arte, estimulam o trabalho reflexivo, desarticulam e articulam elementos os mais diversos da vida social e, com isso, estimulam não só a nossa busca de significação como aquela empreendida pelos atores sociais que a cada ano os revivem. Procuo aqui demonstrar como o desfile carnavalesco das escolas de samba

² Essa variação na maneira de relacionar-se com o cotidiano desdobra-se, em DaMatta (1979), na análise da trilogia ritual composta pelos “carnavais, paradas e procissões”, respectivamente rituais de inversão, reforço e neutralização das relações sociais. Na perspectiva da discussão que sucederá, resalto que essas três formas rituais utilizam a linha como modelo de desenvolvimento espacial.

e o Bumbá de Parintins ritualizam, em diferentes regiões brasileiras, através da intensa experiência corporal que propiciam em suas *performances*, valores culturais centrais, em especial a relação com o tempo e sua passagem.

Esses dois festivais, tão diferentes entre si e integrantes de cidades e de regiões também tão diversas, dialogam com o tempo histórico e o tempo cíclico, com o passado e o presente, constituindo-se em lugares de elaboração de experiências culturais profundas. Esse ponto me parece particularmente significativo para a compreensão da cultura brasileira contemporânea, pois tendemos a esvaziar de sentido cultural as formas mais espetaculares dos processos culturais, esquecendo que a *espetacularidade* – isto é, a *performance* ritual que supõe a presença de um público e que tem na elaboração visual e na sofisticação artística dimensões especialmente relevantes – é ela também uma dimensão da cultura e da vida em sociedade.

Assim é que, além da capacidade de ampla articulação social e do desenvolvimento de linguagens artísticas sofisticadas, há outra razão, igualmente decisiva, porém mais dificilmente percebida, para o sucesso que, tanto no caso dos desfiles carnavalescos como no do festival de Parintins, tem aguçado a atenção da mídia televisiva e movimentado uma das maiores indústrias do planeta: a do entretenimento. Em seu caminho rumo ao centro da cena da cultura popular contemporânea, essas duas festas espetaculares souberam também manter fortes vínculos com dimensões tradicionais e muitas vezes comunitárias dos bairros e regiões em que se enraízam.

A dinâmica cultural própria a cada um desses festivais imprimiu, assim, características e regras particulares à própria *mercantilização* de seus circuitos de produção. Os pessimistas ou nacionalistas extremados, ao acreditarem na inexorável homogeneização do mundo por valores alheios, sempre veem nessas festas o último suspiro da cultura popular. Urge enxergá-las sob outro ângulo. Essas festas falam – de maneira politicamente incorreta e sempre muito problemática, pois se trata afinal de cultura e não de ideologia – de formas de ser e de estar na história contemporânea tão expressivas quanto originais.

É preciso compreender sua alegria e sua seriedade. Através da análise comparativa e antropológica aqui proposta, convido o leitor a me acompanhar, por sua vez, na busca da compreensão de um aspecto da

dimensão cultural plena do sucesso espetacular obtido por esses festivais ao longo dos anos (Cavalcanti 2002a): a experiência contemporânea de distintas imagens do tempo.

O desfile das escolas de samba no carnaval carioca

Durante grande parte do século XX, as escolas de samba forneceram ao Rio de Janeiro – e, em especial durante o período situado entre os anos 1950 e 1970, também ao Brasil – um ponto de referência decisivo para a construção de identidades sociais e coletivas.

O surgimento das escolas de samba na década de 1920 renovou na então capital federal, o cenário carnavalesco e favoreceu o desenvolvimento de um modelo centrípeto de cidade. O desfile carnavalesco, como formação ritual característica, foi o centro articulador das escolas de samba e, por extensão, um ponto de encontro da cidade com suas diferentes forças e atores sociais. Propiciou à cidade, então em profunda transformação, um canal de expressão e mediação de processos sociológicos importantes, tais como a expansão urbana rumo aos subúrbios e à periferia, a expansão das camadas médias e populares e sua interação, a presença crescente do jogo do bicho na ordem urbana.

Durante todo esse tempo o desfile foi, e permanece sendo até hoje, um lugar de encontro da cidade consigo mesma.

Já no início dos anos 1930, o desfile festivo agregava as escolas de samba numa competição em cujo contexto definiu-se uma forma artística notável, feita de muitos empréstimos e contribuições originais³.

Sob o ângulo das relações estabelecidas entre o rito e a cidade, a competição carnavalesca gerou, com o correr dos anos, uma forma de organização apta a incorporar novas escolas (surgidas em diferentes

³ Tupi (1985) traz datas esclarecedoras do início dessa fase de estruturação das escolas de samba: 1931- data do primeiro concurso segundo a tradição oral; 1932 - data do primeiro desfile noticiado pelos jornais locais; 1935 - data do primeiro concurso promovido pela prefeitura com a inclusão das escolas na subvenção oficial ao carnaval. Antes disso, nas primeiras décadas do século, o samba já despontara como a “mais típica e representativa canção e coreografia popular urbana do país” (Alencar 1968).

bairros da cidade e seus arredores) e a eliminar escolas antigas (que, ou combinaram-se formando novas, ou simplesmente desapareceram).

O quadro das datas de fundação das escolas participantes do desfile do grupo especial no carnaval do ano 2000 é revelador desse processo secular: Porto da Pedra (Niterói), 1978; Grande Rio (Duque de Caxias), 1988; Vila Isabel (Vila Isabel), 1946; Caprichosos de Pilares (Pilares), 1949; Tradição (Madureira), 1984; Mocidade Independente de Padre Miguel (Bangu), 1955; Portela (Madureira), 1923; Unidos da Tijuca (Santo Cristo), 1931; Mangueira (Mangueira), 1928; Salgueiro (Tijuca), 1953; Imperatriz Leopoldinense (Santo Cristo) 1959; Ilha do Governador (Ilha do Governador), 1953; Beija Flor de Nilópolis (Nilópolis), 1955; Unidos de Viradouro (Niterói), 1946.

Tomemos as grandes escolas de samba de 2003 como referência: num extremo, destacava-se naquele ano a anciã Portela, com vastos 80 anos de existência, representando o início do processo de surgimento das escolas na cidade; e, no outro extremo, emergia a jovem Grande Rio, com 15 verdes anos de idade. Esse quadro esquemático permite iluminar, além disso, a década de 1950 como o auge da formação de novas escolas na cidade. Nessa década, por sinal, ocorreu também a expressiva expansão nacional dessa forma cultural⁴.

Diversos fatores, portanto, embasaram a eleição das escolas de samba como expressão simbólica por excelência da cultura popular brasileira no século XX. Além do próprio sucesso do samba como um novo gênero musical, do nascimento das escolas na antiga e cosmopolita capital federal, e de sua sabida associação a ideologias nacionalistas, em especial no segundo quartel do século, houve também, em torno dos anos 1950, um processo sociológico concreto de difusão nacional dessa forma de brincar o carnaval.

A expansão das escolas de samba prosseguiu nas décadas subsequentes, e os anos de 1960 e 1970 abrigaram marcantes transformações

⁴ A expansão da forma artística 'escola de samba' para diversas outras cidades, do norte ao sul do país, ocorreu especialmente nessa época e a amplitude e significação desse fenômeno ainda está por ser estudado. Num apanhado assistemático: elas cedo chegaram a São Paulo, Porto Alegre, diversas cidades do interior mineiro, a São Luís do Maranhão, Belém, Manaus, Salvador, Vitória da Conquista, entre outras.

rumo à visualidade espetacular hoje consagrada em um padrão hegemônico de apresentação (Ferreira 2008). A construção da Passarela do Samba (o popular sambódromo), em 1984, marcou como que o apogeu desse vasto processo.

O país mudou muito desde então, inclusive a própria maneira de pensar a si mesmo, que assumiu contornos mais plurais e diversificados. Curiosamente, as representações da cultura popular se regionalizaram a partir dos anos 1990, e as escolas de samba cariocas, abrigando ainda muita vitalidade, parecem associar-se cada vez mais à dinâmica de sua própria cidade⁵ que, diga-se de passagem, continua a ocupar lugar peculiar nas representações e na dinâmica culturais do país.

Atualmente, o desfile abarca seis divisões, totalizando cerca de 75 escolas de samba. A primeira é representada pela Liga Independente das Escolas de Samba (Cavalcanti 2009a, 2008 e 1999) e abrange 14 escolas que desfilam na Passarela do Samba nas noites de domingo e segunda-feira.

O sambódromo dispõe de cerca de 60.000 lugares e cada escola desse grupo desfila com um mínimo de 2.500 e um máximo de 5.000 componentes. De modo que, contabilizando apenas aqueles diretamente envolvidos no evento, temos cerca de 120.000 pessoas reunidas na apresentação desse grupo⁶. Os demais grupos, representados pela Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, desfilam nas outras noites do carnaval, alguns no próprio sambódromo, outros na Avenida Rio Branco.

O desfile das escolas de samba é, assim, um grande campeonato organizado em torno de uma estrutura inclusiva e aberta que promove anualmente escolas vencedoras de cada grupo à divisão imediatamente superior, e rebaixa escolas perdedoras para a divisão imediatamente inferior. De tal modo que, embora haja um núcleo aparentemente imbatível

⁵ Apresso-me a observar que nenhuma forma da cultura popular deve ser reificada. Nesse sentido, vale ressaltar a expressiva (e muitas vezes insuspeita) interação existente entre as escolas cariocas e formas da cultura popular – tais como as quadrilhas, as Procissões do Divino, o Boi de Parintins/Amazonas, entre outras. Para discussão da relação do desfile carnavalesco com a passagem do tempo (Cavalcanti 1999).

⁶ Sem contar mídia, segurança, serviços, público alcançado pela transmissão, entre outros elementos.

das chamadas ‘grandes escolas’, essa ‘barreira’ já foi ‘furada’ em momentos marcantes da história carnavalesca, caracterizando a possibilidade efetiva de trânsito entre as divisões. A competição festiva instituiu, assim, um mecanismo capaz de agregar novos valores e segregar antigos que entraram em processos de retração ou decadência.

Do ponto de vista artístico, a forma do desfile completou-se na década de 1950. Data de então a clara definição do perfil atual e característico cuja base é a escolha anual de um ‘tema’, logo desenvolvido como ‘enredo’, elemento chave que funciona como princípio integrador das demais linguagens artísticas. A transformação do enredo nas linguagens plástica e visual das fantasias e alegorias, e rítmico-musical do samba-enredo, comanda a confecção de um desfile.

Conforme o ano caminha, cada vez mais gente agrega-se em torno desse processo que alcança a plenitude no rito, uma celebração de toda a cidade na qual o círculo social de cada escola atinge o diâmetro máximo. Roberto DaMatta (1979) já realçou o papel das alas das escolas de samba nessa forma de organização social ‘em cometa’ que, preservando um centro geralmente personalista de decisões, é altamente inclusiva.

Remeto o leitor desejoso de conhecer os detalhes do complexo processo de confecção de um desfile a meu livro *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile* (1994).

Vale, contudo, observar que, embora haja muitos ensaios preparatórios, não há ensaio geral propriamente dito. Os componentes do desfile reúnem-se apenas no momento do rito. Embora altamente padronizado, o desfile soube, portanto, preservar elevado grau de espontaneidade, suscitando até hoje surpresas e fortes expectativas.

Para compreender sua permanência na cidade, vale a pena focalizar o desfile em si mesmo. Olhar de mais perto o coração temporal e espacial do rito: aquele momento efêmero, tantas vezes definido como ‘mágico’, em que as escolas desfilam no sambódromo. Nesse lugar – o coração do rito – habitam as razões culturais mais profundas de sua força vital e expressiva.

O desfile em ato

A pista do sambódromo, ladeada por arquibancadas e camarotes, é de 700 metros. No desfile, cada escola deve percorrê-la em 80 minutos, narrando o enredo através de simultâneas linguagens expressivas: com o ‘visual’ – as fantasias coloridas e os expressivos carros alegóricos; e com o ‘samba’ – o canto do ‘puxador’ acompanhado do canto coral de toda a escola e da bateria. O movimento dançado das alas, grupos com fantasias alusivas a temas específicos do enredo, conduz a evolução linear. Os carros alegóricos pontuam esse alinhamento, elaborando os principais tópicos do enredo.

A dança ritmada e coletiva dos corpos conduz a escola em movimento linear, integrando o ‘visual’ ao ‘samba’, unindo as dimensões festivas e espetaculares do desfile.

Numa apresentação bem sucedida, a distinção entre espectadores e participantes torna-se, senão totalmente abolida, muito diminuída. Do ponto de vista de quem desfila, integrando o enredo, cantar e dançar fantasiado numa ala são também ser visto e admirado, e isso é parte da brincadeira.

Do ponto de vista do espectador, aquele para quem o enredo é ‘contado’, ver e admirar são atividades que acompanham o cantar e o dançar. Em muitos momentos, o espectador torna-se um brincante, que não apenas saúda a passagem da escola, mas que se une efetivamente a ela, como um participante especial. É comum alguém que acabou de desfilas voltar para as arquibancadas, após a passagem de sua escola, para usufruir como espectador do desfile das outras escolas.

O desfile propõe assim, a seus participantes, uma intensa e memorável experiência corporal. Insostituível pela experiência de vê-lo na ‘telinha’ televisiva. O desfile como fato cultural pleno é ao vivo, é ‘campo de presença’ para usarmos a feliz expressão de Merleau-Ponty (1980).

Nesse fato pleno, os sentidos humanos fundamentais da visão e da audição são chamados a desempenhar papel crítico na construção dessa experiência corpórea como experiência cultural plena. A riqueza dessa dupla experiência, a um só tempo corporal e cultural, é uma das forças vitais do desfile e uma base de seu valor universal – capaz de fascinar turistas e de criar aficionados em diferentes partes do mundo.

Na experiência de um desfile, visão e audição estão intimamente conectados à dança e ao canto coletivos e ritmados. Sua intensa associação revela-se na criação de um contexto em que quem dança e canta, também vê e é visto. Essa função decisiva da visão e da audição na estruturação do desfile pode ser bem apreendida no exame de dois importantes quesitos de julgamento – a *harmonia* e a *evolução*. Esses dois quesitos diferem dos demais em sua natureza simbólica cuja análise conduz à dimensão estrutural do rito⁷.

Quando um sambista explica a um leigo o significado desses dois itens de julgamento, ele dirá que a ‘evolução’ pode ser julgada por uma pessoa surda e a ‘harmonia’ por uma pessoa cega. Relativa ao entrosamento entre ritmo da percussão e canto coral das alas, a ‘harmonia’ privilegia o instante. A ‘harmonia’ é um quesito de base auditiva, pois é pelo ouvido que o brincante une seu canto ao dos demais, obedecendo ao ritmo percussivo coletivo. Tal adequação seria então avaliada no quesito. Mas esse ouvir solicita o olhar e vice-versa, pois é a partir da sinestesia entre visão e audição que o brincante/cantor organiza, por sua vez, sua dança coletiva e progressiva, o que nos traz à ‘evolução’.

Relativa ao movimento de uma escola na pista, a ‘evolução’ é um quesito de base eminentemente visual, a solicitar especialmente o olhar de quem julga ou assiste. Implicando, em alguma medida, a apreensão de uma totalidade, a ‘evolução’ supõe uma posição de relativa exterioridade ao desenrolar do desfile.

Embora a audição seja decisiva, o desfile propõe ao olhar uma posição especial, responsável pela apreensão de uma informação crucial trazida em sua forma narrativa. Vejamos de mais perto. A formação completa de uma escola de samba compreende comissão de frente e abre-alas, conjunto das alas pontuado pelos carros alegóricos (8 atualmente) e entremeado pela ala das baianas, porta-bandeira e mestre-sala, ‘puxador’ e ‘empurradores’ (os intérpretes do samba na avenida, o pessoal do ‘gogó’), bateria e velha guarda. Em termos ideais, a única possibilidade de apreensão dessa totalidade é visual, e quanto mais altas as arquibancadas, melhor.

⁷ Os outros quesitos são: enredo, samba-enredo, bateria, comissão de frente, mestre-sala e porta-bandeira, conjunto, alegorias e adereços e, finalmente, fantasias.

Na prática, essa formação não se completa nunca e uma escola jamais está inteira na pista⁸. Passados 35/40 minutos do início de um desfile, a comissão de frente e o abre-alas já começam a sair pelo portão final (que se abre apenas com a sua chegada); e apenas aos 50/55 minutos os últimos componentes da escola terão entrado na pista. Só então o portão que marca o início do desfile se fecha (Cavalcanti 2008).

O preenchimento do espaço da pista é regulado por uma espécie de sistema de comportas que se abrem e se fecham em sequência. Uma vez aberto o portão que marca o início da cronometragem, o portão final abrir-se-á 35/40 minutos depois; e uma vez o inicial fechado, o final fechar-se-á 35/40 minutos depois. Quando os dois portões estão fechados ao mesmo tempo, o espaço está totalmente vazio. A pista, então, só fica inteiramente cheia no intervalo de tempo em que o portão final já se abriu e o inicial ainda não se fechou; ou seja, durante cerca de 20 minutos, menos de um quarto da duração de um desfile⁹.

Uma impressão fundamental deriva dessa percepção visual: uma escola 'passa' como um fluxo compacto que não deve ser detido por nenhum acidente de percurso (um vazio causado pelo atraso de um grupo de alas, por uma falha mecânica num carro alegórico, pelo tombo de uma porta-bandeira...). Essa percepção visual de um fluxo, ao implicar uma certa relação entre tempo e espaço, traz informações cognitivas e culturais importantes. Gostaria que retivéssemos esse ponto para a comparação com o Bumbá de Parintins.

É importante ressaltar que, se a visão traz, mais do que a informação, o desejo nunca satisfeito de completude ou totalidade, e se essa informação requer distância e exterioridade, pois a melhor posição aqui é, indubitavelmente, a do espectador situado no alto da arquibancada, essa 'exterioridade' só pode ser apreendida de dentro (Merleau-Ponty 1980). A 'evolução' de uma escola não indica um movimento ao qual se

⁸ Essas conclusões baseiam-se na observação dos desfiles das grandes escolas.

⁹ Observo que, tendo participado dos desfiles e assistido a eles nas mais diversas posições e condições desde 1984, só pude precisar essas observações em 2002, quando fui vê-los com esse objetivo explícito. O desfile constrói e, de certo modo, ensina essa possibilidade do olhar que, como notei acima, é inapreensível e intransmissível pelos meios televisivos atuais (Cavalcanti 2002).

assiste de forma neutra ou meramente contemplativa, mas um movimento do qual o espectador é parte integral.

O olhar que acompanha vive a passagem de uma escola na pista, requerendo a companhia simultânea do samba, cuja letra e melodia integrais são repetidas pelo menos 50 vezes ao longo do percurso¹⁰. Um bom samba-enredo, dizem os entendidos, é aquele que, quanto mais cantado, mais vontade se tem de cantá-lo. Essa qualidade imprevisível, só revelada na passarela, chama-se de ‘rendimento’ do samba. O samba que ‘rende’ favorece a dança e a adequação de seu ritmo ao canto, propiciando uma evolução ‘leve’ e ‘solta’ da escola.

Assim é que ‘passar bem’, o ideal almejado de toda escola, embora corresponda tecnicamente ao quesito visual da ‘evolução’, resulta da sinestesia entre visão e audição ao longo do desfile. Qualquer inadequação entre percussão e canto coral, ou dificuldade experimentada no canto, afetarà, não apenas a ‘harmonia’, mas também a ‘evolução’ da escola.

‘Passar bem’ é, afinal, motivar os espectadores a tornarem-se também brincantes, a cantarem e a dançarem durante toda a *performance*.

A boa passagem é uma passagem cheia. E então ela terá sido.

O Bumbá de Parintins/Amazonas

O festival dos Bois-Bumbás ocorre anualmente na cidade de Parintins/Amazonas, situada no arquipélago das Tupinambaranas, bem próximo à fronteira com o estado do Pará, na região conhecida como Médio Amazonas, em função de sua posição bem no meio do curso do grande rio. O Bumbá é uma variante, espetacular e massiva, dos folguedos do boi registrados no país desde as primeiras décadas do século XIX (Cavalcanti 2000).

Na cidade de Parintins, os grupos de boi surgiram nas primeiras décadas do século XX. A memória oral reteve a data dos dois primeiros: Boi Garantido – o boi vermelho e branco com um coração na testa,

¹⁰ Se um desfile dura 80 minutos e cada passagem de samba-enredo, cerca de 1 minuto e meio, temos aproximadamente 53 repetições. Se incluirmos o período da concentração nesse cálculo, chegamos facilmente a 60 repetições.

criado em 1913 – e Boi Caprichoso – o boi azul e preto com uma estrela na testa, surgido logo em seguida¹¹. Outros bois existiram, porém, apenas Garantido e Caprichoso permaneceram, ocupando hoje o centro da cena festiva. Um dualismo peculiar, que não só divide apaixonadamente os cidadãos, como intriga e fascina os turistas, ganhou vida em Parintins.

As bases territoriais das redes de relações dos grupos Garantido e Caprichoso, respectivamente situadas a oeste e a leste da cidade, tornaram-se aos poucos uma oposição importante na morfologia e organização social urbana. Parintins, cidade totalmente plana, pensa-se em relação ao leito do rio, distinguindo entre a parte de ‘baixo’ e a parte de ‘cima’ que congregam redes de famílias e parentelas distintas. A sociabilidade dos dois grupos agregou essas diferentes redes de relações.

Desde sua fundação até a década de 1960, os dois grupos apresentaram-se na forma tradicional da brincadeira do boi, percorrendo com cantos e danças as ruas da cidade nos dias dos santos juninos e enfrentando-se em brigas severas que deixaram marcas na memória local.

Não se destacavam, então, dos demais folguedos existentes na cidade, como as quadrilhas juninas e as pastorinhas natalinas.

Em 1965, a criação do *Festival Folclórico de Parintins* revolucionou gradualmente essa antiga forma da brincadeira. Em seus primórdios, as principais atrações do festival eram as quadrilhas e os dois grupos de boi, que não podiam se encontrar senão brigavam, eram chamados separadamente para preencher os intervalos entre as danças juninas.

Logo, entretanto, os adeptos de cada um dos bois começaram a rivalizar entre si nas arquibancadas e, com isso, a população aderiu ao festival. Os Bois foram tomando conta da cena e os organizadores foram obrigados a formalizar seu confronto para manter os limites da civilidade em sua apresentação. Ocorreu um processo de mútua emulação: o festival tornou-se um sucesso conforme os Bois tornavam-se suas principais atrações. Os Bois passaram assim a expressar a tradicional rivalidade através de uma padronização artística que não cessou, desde então, de se sofisticar.

O confronto, tornado festivo, entre os dois Bois, associou-se fortemente à representação da unidade da cidade e sua fama, já na década de 1970, chegava à capital estadual e espalhava-se em toda a

¹¹ Há quem diga no mesmo ano, há quem diga no ano seguinte.

região norte. Os anos 1990, em especial, trouxeram marcada ênfase na temática indianista, ecológica e amazônica, definindo a atual forma de ser da festa (Cavalcanti 2000, 2001, 2002).

A rivalidade polarizada em torno dos dois grupos de Boi, e rebatida na organização geográfica do espaço urbano, mantém-se ainda acirrada. A oeste, ou ‘para cima’ (lembramos que a referência aqui é o rio Amazonas), situa-se o Boi Garantido com o seu ‘Curral’ (a quadra de ensaios) e os seus ‘QGs’ (Quartéis-Generais, as oficinas de confecção das alegorias e das fantasias dos grupos). A leste, ou para ‘baixo’, fica o Boi Caprichoso com o seu ‘Curral’ e os seus ‘QGs’. De tal modo que, caminhar para ‘cima’ (oeste) ou para ‘baixo’ (leste) nas ruas de Parintins, é adentrar a rede de relações de um dos Bois Bumbás, embora certamente de forma não tão marcada como outrora.

A construção do *Bumbódromo*, em 1988, consagrou essa dualidade e o lugar central do festival na representação unitária da cidade¹². O estádio é uma estrutura de concreto armado, com cerca de 45.000 lugares nas arquibancadas erguidas ao redor de uma arena. Situado na área urbana central, o *Bumbódromo* alinhou-se com o cemitério local, a catedral de Nossa Senhora do Carmo, a praça municipal e o 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, pertencente à ‘galera’ vermelha, abriga os torcedores do ‘Garantido’. A metade leste, pertencente à ‘galera’ azul, os torcedores do Boi ‘Caprichoso’. No *Bumbódromo*, há apenas quatro áreas neutras, localizadas ao norte e ao sul do estádio. Ao sul, situada entre os dois grandes portais da arena, está a ‘Tribuna de Honra’, destinada ao governo municipal e a membros ilustres da comunidade.

As outras três áreas localizam-se ao norte: um conjunto de cabines para o júri; acima dele, um conjunto de assentos para os jornalistas; e, no topo do estádio, um extenso conjunto de cabines, especialmente construído pela Coca-Cola para seus convidados (*socialites*, artistas, empresários, jornalistas e autoridades brasileiras). Desde 1995, a Coca-Cola

¹² O *Bumbódromo* chama-se oficialmente “Ginásio Amazonino Mendes” em homenagem ao então governador do estado que voltaria a ser eleito para os períodos de 1994-1998 e 1998-2002.

patrocina o festival, somando-se ao Governo Estadual, Ministério da Cultura e aos próprios Bois, hoje gerentes de seus negócios.

Atualmente, nas três noites do último fim de semana do mês de junho, Caprichoso e Garantido, cada qual com cerca de 3.500 brincantes, revezam-se na arena do estádio em espetáculos de cerca de três horas de duração.

A limitação da competição a dois contendores é contrabalançada pela elaboração interna da *performance*. A cada noite, mantendo um mesmo modelo de apresentação, os grupos renovam suas fantasias, carros alegóricos e lendas.

Porém em que consiste afinal a apresentação do Bumbá em Parintins?

O Bumbá em performance

Seus personagens básicos aludem a uma narrativa de origem, de ordem mítica, associada aos folguedos do boi no Brasil. Conta uma versão nortista da lenda que um boi precioso, dado por um rico fazendeiro a sua filha querida, foi morto por um vaqueiro de sua confiança – Pai Francisco – para satisfazer um desejo de sua mulher grávida – Mãe Catirina. Dando por falta do precioso boi e de seu dileto vaqueiro, o fazendeiro convocou os demais para procurá-los.

Descoberto o crime, nenhum vaqueiro consegue trazer Pai Francisco à presença do amo. Mas um grupo de índios consegue capturá-lo. O fazendeiro, então, ameaçando punir (em algumas versões punindo efetivamente) o vaqueiro, promete suspender o castigo e perdoá-lo se Pai Francisco ressuscitar o boi. Um médico e um padre tentam e fracassam. Finalmente, os índios acodem, lembrando-se do pajé de sua tribo, e vão buscá-lo. O pajé ressuscita o boi e segue-se a reconciliação festiva (Cavalcanti 2006).

Em Parintins, esse núcleo semântico ampliou-se e deslocou-se, trazendo para si o ambiente amazônico e a cultura cabocla com suas lendas e criaturas sobrenaturais, as diferentes culturas indígenas regionais, muitas histórias de destruição de grupos antigos e a defesa ecológica da mata. De tal modo que as apresentações anuais acrescentaram um *slogan* ao tema da morte e da ressurreição do boi, que permaneceu como pano

de fundo. Resultante de curiosíssima união entre regional e global, o termo nativo *slogan* refere-se a um tema-título, oriundo desse universo simbólico regional mais amplo.

O resultado dessa sobreposição de assuntos é uma *performance* fragmentada, organizada em torno de pequenas sequências dramáticas dançadas que conduzem a um clímax final. O núcleo dramático relativo à lenda da morte e ressurreição do boi foi recheado de diversos outros temas, conferindo ao Bumbá de Parintins o caráter fragmentário e flexível que caracteriza todas as demais formas da brincadeira (Andrade 1982 e Cavalcanti 2004).

Um componente notável das apresentações é a participação das ‘galeras’, instaladas em suas respectivas metades das arquibancadas. Os assentos destinados a elas são gratuitos e correspondem a 80% do espaço disponível. De lá, a galera – um quesito de julgamento – saúda o seu boi, cantando, dançando e produzindo muitos efeitos especiais. Na hora do espetáculo do oponente, a galera permanece sentada, em silêncio profundo (ela perderia pontos importantes se prejudicasse o rival).

Assim é que, do ponto de vista do torcedor, há duas formas alternadas de participação: ou você canta, dança e produz efeitos visuais, ou você escuta e aprecia quieta, cuidadosa e muito criticamente enquanto o oponente preenche, de modo gradual, a totalidade da arena. Por isso, numa formulação benévola, as pessoas dizem que, em Parintins, “ama-se um boi e admira-se o outro”.

Afora a galera (que já está lá aguardando), o apresentador (o primeiro a entrar em cena), o levantador de toadas (o segundo a entrar em cena) seguido pelas orquestras de percussão (‘batucada’ no Garantido ou ‘marujada’ no Caprichoso), não há ordem fixa para a entrada dos demais personagens. Toadas diversas acompanham os diferentes momentos cênicos, e a *performance* conclui-se sempre com uma sequência dramática denominada ‘ritual’. Além disso, as demais cenas, incluindo a do boi e seu séquito, são livremente encadeadas.

Os personagens individuais – a *Cumbã Poranga* (moça bonita em tupi), a sinhazinha da fazenda, o boi, a rainha do folclore, e o pajé – geralmente entram em cena trazidos por alegorias e acompanhados por toadas específicas. Sua aparição é sempre saudada com foguetório e efeitos especiais.

Alguns elementos, como os maravilhosos *tuxáuas*, cujas fantasias são em si mesmas pequenas alegorias, adentram a arena, desfilam e se vão. A maior parte dos brincantes, entretanto, permanece na arena, especialmente as ‘tribos’ masculinas e femininas, grupos de jovens com fantasias de inspiração indígena que, com coreografias definidas, gradualmente preenchem a arena, ocupando integralmente o espaço disponível com o seu Boi.

Quando a arena está cheia, começa o ‘ritual’, o apogeu da apresentação que corresponde à principal encenação do pajé, sempre um extraordinário bailarino. Depois disso, todo o grupo, movimentando-se em círculos, retira-se da arena.

No Bumbá, num contexto corporal também fortemente sinestésico e graças à forma interna e bem definida de participação da galera na apresentação, as fronteiras entre espectadores e brincantes são mais nítidas e fortemente diluídas do que no carnaval. Contudo, a apreensão da dinâmica do espetáculo repousa, aqui também, em uma noção decisiva derivada da percepção visual. Aqui também o melhor lugar é o do alto da arquibancada, supondo igualmente uma posição de relativa exterioridade, nesse caso estruturalmente contida na ideia da apreciação crítica do oponente.

Os artistas do Boi frequentemente comparam-se aos do carnaval carioca. Um tópico favorito de comparação são as alegorias – um empréstimo cultural intencional (alegorias foram introduzidas no Bumbá na década de 1970, por um artista ‘parintinense’ amante e conhecedor do carnaval carioca). Entretanto, eles logo acrescentaram: no carnaval, as alegorias “passam diante dos olhos”, no Bumbá elas “acontecem”.

Essa percepção é chave para a compreensão da dinâmica narrativa do Bumbá. Um grupo de boi preenche gradualmente a arena – com suas tribos, principais personagens, entrada dos carros alegóricos para a definição das sucessivas cenas acompanhadas pelas toadas e pela dança coletiva, denominada localmente de ‘bailado’. Esse preenchimento gradual e sucessivo traz um sentido de acúmulo cuja tensão é sempre provisoriamente liberada em um clímax, um ‘acontecimento’ – uma sequência especial de ação, acompanhada de toadas especiais, fogos de artifício e efeitos visuais. Tudo rumo ao clímax final que corresponde ao preenchimento apoteótico da arena e a seu esvaziamento subsequente.

A boa apresentação, pontuada por apogeu, digamos, de intensidade média, desenvolve-se em direção a uma apoteose dramática Alcançada no momento da ocupação plena da arena, transformada em território exclusivo de um dos dois grupos. Tudo então se esvai para recomençar nas noites seguintes.

Imagens do tempo em perspectiva comparada

O carnaval carioca e o Bumbá de Parintins são festas profanas imersas no calendário cristão católico, do qual extraem um plano importante de seu sentido cosmológico. Situam-se, entretanto, em níveis e posições distintas nessa temporalidade.

O carnaval pertence ao tempo de datas móveis, comandado pela morte e ressurreição de Cristo, àquela ordem passional que, desdobrada ao longo dos séculos, conformou o rumo dominante do ano cristão, ganhando sentido amplo quando contraposto à quaresma (Cavalcanti 1999). Em suas diversas nuances e modalidades, o carnaval traz consigo a oposição entre corpo e alma, central à civilização cristã. É sempre afirmação da carne, do aqui, do agora, do que já vai se acabar e, por isso mesmo, afirma a pura duração, esgotando-se em excessos múltiplos por oposição à mortificação, à penitência, à culpa e ao desejo de redenção na eternidade.

O corpo no carnaval é o corpo sexuado – não necessariamente o corpo bonito ou cuidado que se exhibe num carro alegórico, ou na concorrida posição atual das ‘madrinhas de bateria’ – mas muitas vezes simplesmente corpo, da dona de casa barriguda, do comerciário magrelo, da menina caolha, do garoto míope e de pernas tortas, que se divertem brincando numa ala. Corpo que toma para si as tênues fronteiras entre liberdade, liberalidade, e libertinagem desembocando na sugestão insinuante de pecado, na certeza da morte sempre reafirmada na quarta-feira de cinzas. Um corpo que gostaria de ser só corpo sem transcendência alguma.

O Bumbá, por sua vez, integra o calendário santoral aberto às peculiaridades de cada terra diferenciada dentro da cristandade, com datas fixas e cheias de coloridos locais. No norte do Brasil, o Bumbá pertence ao ciclo dos santos juninos: São Pedro, São João, Santo Antônio e

São Marçal. A natureza profana do Boi é, de certo modo, menos marcada. Em Parintins, os dois grupos mantêm ainda promessas aos santos juninos, e ambos levam à efervescência da arena a imagem da Santa Padroeira da cidade, Nossa Senhora do Carmo, cantando nos momentos adequados verdadeiras preces em forma de toada.

O corpo no Boi é devoto e grave, mesmo em suas mais puras expansões de alegria, corpo diferenciado de homens e mulheres que marcam na festa sua distinção nas tribos exclusivas e, quando nus, aspiram, numa espécie de paródia pungente, à inocência civilizatória daqueles povos “que foram outrora os donos da terra”. A concepção de corpo sugerida por cada uma dessas festas é radicalmente distinta.

As duas festas existem, entretanto, na nossa história contemporânea. Um aspecto decisivo de sua significação repousa no encontro, momentâneo e crítico, entre a temporalidade histórica e progressiva e a temporalidade ritual cíclica. Um ponto central de sua manufatura coletiva é, justamente, a elaboração de mecanismos simbólicos que desenvolvem e correlacionam noções diferenciadas de tempo.

Duas delas delineiam-se nitidamente em nosso exame: a concepção ocidental moderna do tempo como uma linha pontuada por acontecimentos irreversíveis (Meyerson 1956) e a percepção tradicional do tempo como um ciclo, que termina e recomeça, como que retornando sempre ao mesmo ponto de partida (Eliade 1991) – um tempo mais próximo da concepção mítica que, como diria Lévi-Strauss (1970), tenta transformar o evento em estrutura, a diacronia em sincronia, o recente no antigo, repetindo diante de dados sempre novos uma mesma maneira de lhes extrair significado.

Tanto no carnaval como no Boi-Bumbá, o uso e a definição ritual do espaço concretizam e problematizam o jogo entre a temporalidade linear e a circular. O e o *Bumbódromo* escolheram respectivamente a linha e o círculo como formas básicas de seu espaço ritual.

Através da visualidade do espaço e da lógica de seu uso pela dinâmica das respectivas narrativas, esses rituais expressam e problematizam diferentes noções do tempo e de sua passagem. Por isso, a preeminência do olhar na apreensão dessa informação, esse olhar integrado e sinestésico acionado nos contextos festivos que indiquei acima, é a razão cultural primeira do caráter espetacular de ambas as festas.

No desfile carnavalesco, há prevalência do tempo sobre o espaço. A pista é linha, neutralizada, vazia e homogênea. Para cada escola de samba em seu percurso ritual, o tempo será fluxo contínuo e irreversível, passagem linear que não deve ser interrompida – como “um rio que passou em minha vida, e meu coração se deixou levar”, cantado por Paulinho da Viola. O tempo flui ao longo do espaço como em direção a um futuro indefinido. Porém, nesse futuro ainda que incerto, o carnaval voltará! Pois esse tempo mais ‘moderno’ e linear se aninha dentro do ciclo ritual cristão e repetitivo de um ano.

No cerne da *performance* ritual, entretanto, como condição para a competição, o tempo é quantitativamente homogeneizado pela cronometragem. O fragmento de tempo de 80 minutos é neutro nesse sentido, abstratamente idêntico e vazio diante de seu preenchimento que consiste no desfile.

Essa ‘obediência ao relógio’, medida exata que incomoda a tantos puristas, é todavia peça chave de ritualização, pois será totalmente subvertida e transformada em duração cheia, pelo uso e vivência qualificados desse fragmento de tempo por cada escola. O desenvolvimento do desfile expressa como que uma revolta contra essa linearidade assumida. Pois vejamos bem: em sua vivência concreta, esse tempo é, de certo modo, multiplicado, ou melhor, estilhaçado em mil cacos, pela maneira nada linear de apresentar um ‘enredo’.

O termo nativo ‘enredo’, extraído de formas eruditas de criação artística e utilizado na expressão corrente de ‘enredos carnavalescos’, é profundamente enganoso. O enredo funciona apenas parcialmente como princípio organizador da narrativa ritual. O termo indica, no ponto de partida do processo de criação coletiva de um desfile, um ideal de unidade que assegura de fato uma espécie de moeda simbólica comum sempre pronta a ser trocada, desfeita ou renovada em muitos outros sentidos expressos simultaneamente em diferentes linguagens artísticas.

Não há, nem nunca houve, entretanto, num desfile ‘ao vivo’ unidade ou coerência de sentido que resista por mais de um breve instante. Um desfile corresponde ao esartejamento visual dos enredos, subdivididos em múltiplos tópicos, que se abrem, por sua vez, em muitos outros numa cadeia infundável, ou melhor, que só se fecha por necessidade externa: o tempo de sua apresentação se esgota.

Os enredos são assim remendados, triturados, expandidos nos tópicos representados nas alegorias e desdobrados nas fantasias. Tudo se complica ainda mais, pois enquanto visualmente há desdobramento e multiplicação, musicalmente o samba é repetido inúmeras vezes ao longo do percurso ritual.

O samba como que ancora o enredo em apenas alguns motivos básicos. Os carnavalescos, em especial, gostam de comparar os sambas-enredos a uma trilha sonora (a ideia seria a de um suporte musical do que é apresentado visualmente, como num filme em que a imagem comanda a ação e seu desenrolar). A comparação é forçada e está longe de expressar a tensão complementar, cheia de inversões e subversões, estabelecida entre ‘samba’ e ‘visual’ na narrativa do desfile. Repetindo-se sempre, quase à exaustão, alimentando o movimento linear e progressivo da escola em desfile, o samba é uma ‘trilha’ de natureza muito peculiar.

Em primeiro lugar, ele não sustenta uma ação comandada pela imagem, ele é, antes, a razão de ser do próprio movimento linear da escola; ele não segue nada, ele conduz e alimenta o movimento da escola como um campo de presença. O samba é cantado ao vivo, no ‘gogó’ e seu intérprete é um ‘puxador’ pois, de fato, ele ‘puxa’ o samba com a sua primeira passagem solo no momento final da concentração da escola, quando o desfile está prestes a irromper. A cronometragem do desfile começa quando, acompanhado pela percussão da bateria e pelo canto coral das alas, o samba põe a escola em movimento, rompendo o portão inicial. Um samba gostaria de repetir a si mesmo eternamente, de ser ouvido para sempre. Essa repetição (que encantou o compositor minimalista Philipp Glass, no desfile de 1991), pela tentativa de negação do fluxo linear que lhe é implícita, assemelha-se a uma forma de querer a duração da eternidade.

A escola passa e cada pedaço é visualmente diferente, mas traz consigo sempre o retorno do mesmo samba. O sentido da visão traz novidades e acontecimentos em fragmentos de sentido. A audição, por sua vez, relaciona essas imagens em fluxo irreversível a um conjunto semântico fixo e reversível. Um carro alegórico corresponde àquele pedaço de samba e, depois que tiver passado, sem ter nunca sido completamente visto, não retornará jamais. Porém, enquanto durar o desfile, o canto repetido aludirá ao ‘enredo’, facilitando a captura dos muitos

sentidos que fluem nessa forma fragmentária e moderna de integração da experiência.

Submetendo-se ao tempo linear, o desfile concreto de cada escola é, por essa razão, uma rebeldia contra ele, cada desfile realmente o carnavaliza na mais pura acepção bakhtiniana do termo¹³, bagunça-o, abre-o desordenadamente, libertando-o de qualquer univocidade. Por isso, aquele tempo que irremediavelmente passa, torna-se também um tempo que, enquanto dura, não quer se acabar. O desfile é, inicialmente, um fragmento de espaço a ser preenchido por um fluxo de tempo; graças ao jogo sinestésico entre visão e audição, os termos dessa equação tornam-se intercambiáveis. Tempo que embora não queira passar, passa e muda, mas retorna sempre, ainda que diferente, “no ano que vem”.

Pedaço de espaço idêntico e neutro a ser percorrido por vários contendores, que cedem lugar um ao outro. Estamos no centro da cidade, mas a passarela propriamente dita não tem centro, é linha.

No Bumbá, o espaço prevalece sobre o tempo. Não se trata aqui de passagem, mas sim de território, a ser qualificado e ocupado. A arena é um círculo no coração da cidade a ser preenchido num fragmento de tempo, cuja cronometragem define e enfatiza apenas seus limites externos: uma duração excepcional na qual a totalidade do espaço pertencerá exclusivamente a apenas um dos grupos. A alternância na forma de participação das ‘galeras’ é significativa.

Visão e audição ou integram-se ao uso total do sistema muscular no canto e na dança, ou inibem o movimento muscular que produz o silêncio e a quietude. Visão e audição permanecem constantes nas duas posições alternadas de torcedor, a diferença se estabelece a partir da ativação ou da inibição da musculatura dançante e ‘cantante’. A ativação do movimento relaciona-se à adesão e à afirmação de uma identidade que culmina na ocupação integral da arena. A inibição do movimento, por sua vez, relaciona-se à civilidade que controla a rivalidade – é hora do outro se apresentar.

Essa apresentação, porém, não ocorre como num desfile, ao longo de um espaço ‘neutro’ pelo qual se passa. Vimos como uma escola não ‘ocupa’ a pista do desfile – ocupar seria parar, e parar, ainda que por

¹³ A carnavalização é aqui entendida como capacidade de renovação e relativização do mundo (Bakhtin 1987).

breve instante, seria perder. Na passagem de uma escola, a ênfase está posta no fluxo do tempo, em sua linearidade concretizada e rebatida no espaço da pista. No Bumbá, diversamente, não se trata simplesmente de assistir à apresentação do adversário, de respeitar e tolerar seu direito à existência, e mesmo a possibilidade de sua superioridade no campeonato.

Trata-se, mais do que isso, de vê-lo ocupando integralmente a arena – um espaço que não se deseja ver dividido. Como esse espaço, tornado território por sua ocupação, não pode ser definitivamente nem de um nem de outro, pois a realização desse desejo traria consigo o risco de destruição da própria identidade, e tampouco interessa a sua divisão, a solução é alternar sua ocupação.

A totalidade da arena é, a cada turno, inteiramente ‘minha’ ou ‘tua’. ‘Tua’ necessária presença, condição da ‘minha’ existência, é sempre vitória ou derrota. O *ethos* aqui é guerreiro. Inibir é experimentar tolerar o que parece intolerável; a inibição, condição da civilidade, tem o sabor selvagem de uma sempre possível derrota, pois o silêncio alude à humilhação de ver, e de vivenciar como possível, a ocupação pelo outro de um território reivindicado como exclusivamente ‘seu’. O espaço é o centro de referência desse universo, ele tem aqui primazia, o uso do tempo está a seu serviço. Nas *performances* rituais do Bumbá, importa a mais apoteótica ocupação da arena.

Se o tempo é aqui um ciclo de plenitude e exaustão, tempo que sempre termina e recomeça, é importante lembrar que o Bumbá escolheu pequenas narrativas cênicas para a composição de suas sequências dramáticas. Ora, vale notar que o desenrolar dessas sequências traz o sentido da irreversibilidade com a irrupção da ‘surpresa’ e com a noção de ‘acontecimento’, tão característica do tempo histórico e cronológico (Meyerson 1956).

O exame do uso dos sentidos da visão e da audição nos dois rituais revela e relaciona diferentes noções de tempo e de espaço, cuja elaboração emerge como fonte primordial de significação. No caso do desfile carnavalesco, temos o tempo como puro fluxo, representado desse modo através da neutralização do espaço que ganha a forma de uma linha neutra; no caso do Bumbá, temos o espaço pensado como território a ser ocupado, numa operação tornada logicamente possível e emocionalmente suportável pela reversibilidade do tempo em ciclo de morte e renascimento. O jogo de significados acionado pela relação estabele-

cida entre as categorias de tempo e espaço torna esses festivais em momentos críticos de elaboração de formas diferenciadas de estar na história.

O Bumbá, com sua natureza claramente mítica, toma decidido partido da temporalidade cíclica e tradicional. Porém mais do que isso, problematiza-a também ao manifestar intenso e ‘moderno’ interesse pela irrupção de ‘acontecimentos’ e surpresas irreversíveis, dentro do ciclo reversível de morte e ressurreição. O desfile, por sua vez, intrinsecamente moderno em sua apropriação de uma concepção linear do tempo que flui, revolta-se contra a inexorável irreversibilidade dessa passagem e estilhaça-a em múltiplas linguagens superpostas, adensando o instante, e acabando-se afinal em cinzas, que se acenderão novamente em fogo e brasa no ano vindouro.

A maneira de utilizar o referencial semântico que organiza as duas festas também informa sobre sua qualidade histórica. No carnaval, o ‘enredo’, condutor do desenrolar do rito, é um dispositivo flexível que, ao garantir a continuidade de uma forma artística, é também capaz de renovar seu conteúdo semântico, atualizando-o anualmente¹⁴. No Bumbá de Parintins, a alusão ao tema mítico da morte e ressurreição do bicho precioso veio conviver com um tema anual oriundo do imaginário regional. Vale notar que a categoria nativa para esse tema é *slogan*, que tem justamente a intenção explícita de diferenciar-se do ‘tema’ ou do ‘enredo’ do carnaval carioca. Essas diferentes matrizes semânticas – o tema mítico que ressoa em todas as formas do folguedo do boi, e os temas diversos trazidos pelo *slogan* anual - integram-se apenas parcialmente no desenrolar da *performance*. O efeito de ‘desencaixe’ trazido por essa superposição acentua o caráter fragmentário típico de todas as formas da brincadeira do Boi, e reafirma o compromisso do festival com o tempo cíclico de seu mito de referência.

A estrutura simbólica dessas duas festas guarda também importante vínculo com a organização social mesma de suas competições, estabelecendo relações diversas com as cidades que as promovem. O Bumbá opera dentro de um sistema que tende ao fechamento e à totalização, consagrando o dualismo característico da cidade que o criou. A Possi-

¹⁴ Para a relativização dessa datação, que na memória coletiva transforma-se num registro governado pela lógica ritual anual de todo o processo (Cavalcanti 1999).

bilidade de sua ampliação repousa na reprodução desse dualismo alhures (desenvolvimento que parece por sinal estar em curso na região norte do país com a proliferação de inúmeros festivais promovidos em diversas localidades entre dois contendores).

Fenômeno até agora eminentemente regional, o Bumbá revela a contemporaneidade dos esforços de reformulação de um universo social de base tradicional¹⁵. O desfile, por sua vez, desenvolveu um esquema competitivo essencialmente aberto. Esse mecanismo permitiu-lhe identificar-se, ao longo do século XX, com a redefinição e o crescimento de uma metrópole que problematiza através dele a sua própria 'modernidade'.

A natureza e o sucesso espetaculares de ambos os festivais são plenamente culturais. O rito cumpre aqui também sua função primordial: com ele tangenciamos o mundo e a nós mesmos, com sua análise acessamos o centro moral e cognitivo das sociedades que os promovem.

Bibliografia

- ABREU, Martha. 1999. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ANDRADE, Mário. 1982. As danças dramáticas do Brasil. In ALVARENGA, Oneida (org.): *Danças dramáticas do Brasil*, pp. 23-84. Belo Horizonte: Itatiaia.
- BAKHTIN, Mikhail. 1987. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec.
- BAUMAN, Richard (ed.). 1978. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass.: Newbury House.
- _____. 1992. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: a Communications-Centered Handbook*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- BATESON, Gregory. 1965 [1958]. *Naven*. California: Stanford University Press.

¹⁵ Penso especialmente no final de *Panema*, de DaMatta (1973).

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 1999. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 2000. O Boi-Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *Revista História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*. 4. Suplemento especial: 1019-46.
- _____. 2001. O Indianismo revisitado pelo Boi-Bumbá. *Somanlu – Revista de Estudos Amazônicos*, 2(2):127-35.
- _____. 2002. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, 45(1):37-78.
- _____. 2004. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19(54):57-78.
- _____. 2006. Tema e variante do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. *Mana*, 12(1):69-104.
- _____. 2008. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- _____. 2009a. Festa e contravenção: os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro. In _____ & GONÇALVES, Renata (org.): *Carnaval em múltiplos planos*, pp. 91-123. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- _____. 2009b. Tempo e narrativa nos folguedos do boi. In _____ & GONÇALVES, José Reginaldo (org.): *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*, pp. 93-114. Rio de Janeiro: Contracapa.
- DAMATTA, Roberto. 1973. *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1973. Panema: um exercício de análise estrutural. In *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1978. O ofício do etnólogo, ou como ter anthropological blues. In NUNES, Édison (org.): *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1979. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DOUGLAS, Mary. 1976 [1966]. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva.
- DURKHEIM, Émile. 1996 [1912]. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.

- _____ & MAUSS, Marcel. 1999 [1903]. Algumas formas primitivas de classificação: contribuição para o estudo das representações coletivas. In MAUSS, Marcel: *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva.
- ELIADE, Mircea. 1991. [1949]. *The Myth of the Eternal Return: Or Cosmos and History*. Princeton: Princeton University Press.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. 1972 [1937]. *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azande*. Paris: Gallimard.
- FRAZER, James. 1981 [1890]. *The Golden Bough*. New York.: Gramercy Books.
- FERREIRA, Antônio Eugênio Araújo. 2008. *Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba dos grupos de Acesso C, D, E do Rio de Janeiro*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: UFRJ/ Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes.
- JANCSÓ, Istvan & KANTOR, Iris. 2001. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp.
- LEACH, Edmund R. 1954. *Political Systems of Highland Burma: A Study of Kachin social structure*. Boston: Beacon Press.
- LEIRIS, Michel. 2001. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naify.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1976 [1962]. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- _____. 1996 [1955]. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1976 [1926]. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. (Os Pensadores, 43) São Paulo: Abril Cultural.
- MAUSS, Marcel. 2003 [1923]. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1980. O Olho e o Espírito. In _____: *Os Pensadores*, pp. 85-111. São Paulo: Abril Cultural.
- MEYERSON, I. 1956. Le temps, la mémoire, l'histoire. *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 53(3): 333-54.
- PEIRANO, Mariza (org.). 2001. *O dito e o feito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. 1948 [1922]. *The Andaman Islanders*. Glencoe, Ill.: The Free Press.

- SAHLINS, Marshall. 1976. *Culture and practical reason*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- SCHECHNER, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TAMBIAH, Stanley. 1970. *Buddhism and the Spirit Cults in North-East Thailand*. London, New York: Cambridge University Press.
- _____. 1985. *A Performative Approach to Ritual: Culture Thought and Social Action. An Anthropological Perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- TURNER, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- _____. 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- _____. 2005 [1968]. *Floresta de símbolos*. Niterói: Editora UFF.
- VALERI, Valerio. 1985. *Kingship and Sacrifice: Ritual and Society in Ancient Hawaii*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Recebido em junho de 2009

Aprovado para publicação em setembro de 2009

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21(1), 2010