

# AS ALEGORIAS NO CARNAVAL CARIOCA

## visualidade espetacular e narrativa ritual

*Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti*

*No desfile das escolas de samba cariocas, as alegorias são o centro articulador de relações sociais e, ao mesmo tempo, fulcro de sociabilidade festiva e de significados culturais. Elas ocupam lugar decisivo no processo social de confecção de um desfile, em sua narrativa ritual e, especialmente, na construção de sua visualidade espetacular. Como em torno delas articulam-se redes sociais? E como simbolizam, isto é, atuam de modo eficaz para a criação da sociabilidade intensa e festiva que caracteriza a passagem de uma escola de samba pela passarela? Este texto propõe um breve exame dessas questões.*

### **Palavras-chave**

**ALEGORIAS, SIGNIFICAÇÃO, ESPETACULARIDADE, MEDIAÇÃO,  
DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA.**

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006.

E São Jorge montado em seu cavalo branco prestes a matar o dragão. O braço direito erguido abre-lhe a axila, o tronco pousa ereto sobre a sela, sua mão cerrada empunha lança certa que, firmada a meio caminho com a ajuda da mão esquerda, aponta na direção da boca ou da garganta do dragão verde que jaz ainda vivo sob as patas dianteiras do cavalo, ligeiramente erguidas do chão. O dragão, dominado, bufa e olha em direção ao rosto do santo, querendo erguer o longo pescoço e solta algum fogo pelas ventas. Assistimos ao momento final e decisivo de um combate ainda não encerrado. São Jorge e seu cavalo, valentes e simples, (uma simplicidade que deriva da certeza da ação correta) sempre prestes a matar o dragão, que forma com eles uma unidade em movimento pela passarela. (Nota do Caderno de Campo. Descrição de uma alegoria da União da Ilha no desfile de 1992, fotografada por Lóris Machado)

No carnaval do Rio de Janeiro, “alegorias” é termo que designa os grandes carros decorados que pontuam a passagem das escolas de samba pela passarela. São, assim, grandes, quase gigantescos objetos e podem ser consideradas uma das mais expressivas formas da arte popular contemporânea. São formas de arte coletiva de natureza e destino rituais, pois são feitas para ser vividas e integralmente consumidas em sua passagem pela passarela.

## O carnavalesco e o processo de confecção festivo

No desfile das escolas de samba cariocas, as redes de relações carnavalescas espriam-se pela cidade, cruzando diferentes bairros e regiões, desdobrando-se em ampla heterogeneidade sociológica. Suas teias abraçam brincantes populares e das camadas médias, a mídia e seus profissionais, poderes públicos, artistas muito diferenciados, intelectuais os mais diversos, o mecenato e, com ele, a máfia e a obscura bandidagem do jogo do bicho. Nesse vasto leque, o carnaval como que assume ritualmente elementos em si contraditórios da vida social, trazendo, de modo muito vívido, as lições fundamentais de Mauss (1978) e Simmel (1971): a natureza ambivalente e tensa de toda troca social, sempre a um só tempo, embora em graus muitos diversos, permeada de acordo e conflito. Com isso, o carnaval revela também, com especial clareza, a importância das passagens e mediações na vida social, iluminando o papel dos mediadores na tessitura de redes de relações extremamente complexas. São esses atores sociais que, com abertura e criatividade, agenciam múltiplos códigos e articulam o conjunto vivo que desemboca anualmente num desfile.

No caso do carnaval, essa ação social de mediação – no sentido de colocar em comunicação redes de relações diversas (diversas não apenas porque se trata de camadas sociais diferentes – ricos, pobres e classe média –, mas também por-

que articulam diferentes esferas de atividade) – tem como suporte procedimentos de natureza artística. O complexo processo social que conduz ao desfile é todo tempo sustentado e mediatizado pela troca de um elemento simbólico por excelência, o enredo, e pelo processo de sua transformação nas linguagens plástica e visual das fantasias e alegorias, e rítmico-musical do samba-enredo.<sup>1</sup>

Redes de relações específicas envolvem a vida e a criação de cada um desses elementos; cada uma delas com lugares, sociabilidades e dinâmicas particulares, embora todas inter-relacionadas e perpassadas pelo processo ritual amplo do desfile.<sup>2</sup>

Em se tratando das alegorias – nosso foco nesta reflexão –, seu lugar é o “barracão de escola de samba”, e a rede de relações que as cria tem como centro o personagem do “carnavalesco”. Por mais que, no senso comum, e mesmo nas representações nativas sobre arte forjadas no contexto do barracão, o carnavalesco apareça como o “artista-mór” (no Rio de Janeiro, dizemos, por exemplo, que um carnavalesco “fez uma determinada escola” ou “ganhou um carnaval”), tanto no barracão como, por extensão, em todo o desfile, o carnavalesco é, na verdade, apenas um dos elos na confecção de formas de arte eminentemente coletivas.<sup>3</sup>

Um elo entretanto peculiar, cujos lugar e natureza sociais vale a pena iluminar. Por dever de ofício, o carnavalesco é sempre chamado a transitar entre e a operar em códigos simbólicos e redes sociais muito distintas. Não se tra-

ta, absolutamente, de um papel de “centralização” de decisões.<sup>4</sup> A relação entre o carnavalesco e os diversos setores da escola repousa antes numa complementaridade valorizada por todos. Se, eventualmente, a atuação do carnavalesco se desenrolar na direção do “mando”, ele sofrerá inevitavelmente a oposição surda ou explícita de diversos setores da escola. Assim é que, muito pelo contrário, o processo de um desfile destaca-se por sua capacidade de “descentralizar”, configurando uma longa negociação da realidade a cada passagem por entre as esferas de atividade próprias a agentes diversos.<sup>5</sup> A centralidade do papel do carnavalesco nesse universo ampara-se na natureza artística do processo social do carnaval. No contexto amplo do desfile, é como responsável pela elaboração do enredo que o carnavalesco associa sua pessoa ao eixo mesmo que conduz toda a troca social que leva à realização do desfile. Caminhando junto com a transformação do enredo em diferentes linguagens artísticas, a pessoa do carnavalesco é como que a garantia sociológica de alguma unidade para essa referência simbólica que se desdobra em fantasias, sambas-enredos, alegorias. Nesse caminho, ele é secundado por muitos outros atores, seus interlocutores privilegiados nos vários setores da escola. É essa capacidade de trânsito (de cujo sucesso deriva, em última instância, o sucesso de um desfile) que, afinal, permite a articulação entre os múltiplos “camavais” que integram um desfile. O carnavalesco é, por excelência, um operador de passagens. A acentuada função

social de mediação que ele exerce vincula-se assim à natureza mesma da forma artística que põe em marcha esse processo social: o desfile que tem como elemento essencial o enredo.

Poderoso elo entre diferentes setores e esferas de atividade internas à produção de um desfile, é também forte ligação com esferas sociais mais amplas que transcendem e sobrepõem-se às escolas de samba. Ele é oriundo do e transita no meio profissional de cenógrafos, artistas plásticos e figurinistas ligados às diferentes formas artísticas performativas sediadas na cidade e no país.

O termo nativo “carnavalesco”, usado para designar esse ator social, surgiu apenas na década de 1970 e expressa, como já argumentei (1994), a transformação dos desfiles rumo à “primazia do visual” característica de sua evolução nas últimas décadas. A visualidade é, entretanto, inerente ao desfile e às escolas como forma cultural. Nesse sentido, o espaço social que veio a ser definido e ocupado pelo carnavalesco – o da responsabilidade pela concepção artística, tanto visual quanto verbal, de um desfile – integrou, ainda que de modo incipiente, a cena do vasto processo de interação entre diferentes grupos e camadas sociais que originou as escolas de samba no Rio de Janeiro.<sup>6</sup>

A natureza espetacular do desfile atual deita raízes no uso sinestésico da visão no contexto festivo, e a esse uso associa-se a percepção de valores culturais centrais transmitidos pela narrativa ritual (Cavalcanti, 2002). Se, do ponto de vista sociológico, o personagem e

a pessoa do carnavalesco (pois trata-se certamente de um lugar extremamente individualizado) são os responsáveis pela tendência à primazia do visual, do ponto de vista expressivo o objeto alegorias como que sintetiza as qualidades simbólicas da visualidade em jogo num desfile. Vale a pena, então, precisar o lugar ocupado por elas no bojo dessas narrativas rituais.

### **As alegorias na narrativa ritual**

Num desfile, as escolas percorrem a passarela narrando o enredo através de simultâneas linguagens expressivas, com o “visual” – as fantasias coloridas e os carros alegóricos; e como “samba” – o canto do “puxador” acompanhado do canto coral de toda a escola e da bateria.<sup>7</sup> O movimento dançado das alas, grupos com fantasias alusivas a subtemas 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 festiva e espetaculares do desfile.

Ora, nesse contexto narrativo, as alegorias desempenham papel muito especial. Sua função básica, carnalizadora e fundamental é a de subverter qualquer suposta linearidade trazida pela idéia de “enredo” e, mais do que isso, subverter, de certo modo, a própria linearidade temporal e espacial da passagem de uma escola pela passarela.

O termo nativo “enredo”, utilizado na expressão corrente de “enredos carnavalescos”, é extraído de formas eruditas de criação artística e é muito enganoso. Num desfile, um enredo – ou seja a narrativa verbal, em geral escrita, que origina o processo artístico – funciona apenas parcialmente como princípio organizador da narrativa ritual propriamente dita. O termo indica, no ponto de partida do processo de criação coletiva, um ideal de unidade que assegura uma espécie de moeda semântica comum sempre pronta a ser trocada, expandida ou transformada em muitos outros significados. Sob esse aspecto, samba-enredo de um lado e alegorias e fantasias de outro como que se opõem. O samba-enredo restringe o enredo no sentido de que seleciona apenas alguns de seus tópicos para a composição de sua letra, que será repetida cerca de 60 vezes na passarela. As alegorias, por sua vez, expandem-no, ao pontuar a passagem da escola com o desenvolvimento visual (geralmente) de todos os tópicos sugeridos pelo enredo. Pela forma como o fazem, rompem totalmente a unidade linear proposta pelo enredo em sua referência verbal e escrita originária. Pois elas não apenas desenvolvemos diversos tópicos. Cada carro alegórico, ao desenvolver um tópico, abre-o sempre em muitos outros motivos numa cadeia infundável. As alegorias ampliam, opõem-se a, esgarçam, trituram e remendam os temas propostos por uma complexa composição de elementos visuais.

As alegorias desenvolvem múltiplas relações com um enredo.

Dois exemplos de contraponto entre a ênfase do tema do enredo e um desenvolvimento alegórico:

No ano 2000, a Imperatriz Leopol-  
dinense (a campeã) cantava a nossa “terra iluminada”, e “o branco, o negro e o índio, no encontro: a origem da nação”, com um samba quente, com o mote da marchinha de Lamartine Babo *Foi seu Cabral quem descobriu o Brasil, dois meses depois do carnaval*. As alegorias, entretanto, contrapunham-se à ênfase ufanista do samba. A carnavalesca Rosa Magalhães, com esmero barroco característico, elaborou um visual exótico. Relativos ao “ouro da África” e às “especiarias da Índia”, os carros alegóricos traziam sedas coloridas, deuses nativos, templos e marajás hindus ou marfins, ouro, búzios, girafas e elefantes. Na caravela do luxuoso “seu Cabral”, os tripulantes tropeçavam, bêbados ou enjoados, atirando camundongos ao mar, e no porão degredados sambavam atrás de grades.

Nesse mesmo ano, a Beija-Flor de Nilópolis, segunda colocada, homenageou o negro como “o braço forte que ergueu nosso país”. Porém, um dos carros representava sua chegada com um tenebroso navio negreiro, digno de Castro Alves. Negros acorrentados formavam o pano das velas da caravela. No convés, arrastando-se entre sofridos gemidos, eles tentavam escapar aos horrores da chibata do algoz branco. Na parte traseira do carro/caravela, assistíamos entre perplexos e incomodados, a uma encenação que sugeria o estupro de uma jovem negra por três marinheiros

brancos. De quando em quando, a jovem debruçava-se sobre a murada suplicando socorro.

Um exemplo de esgarçamento e multiplicação do tema pelos carros alegóricos.

Em 1992, o enredo da Mocidade Independente era *Sonhar não custa nada, ou quase nada...* E cada um dos então 13 carros alegóricos desenvolvia um aspecto da idéia de sonho: as interpretações psicanalíticas e esotéricas, a insônia, o pesadelo, a esperança, etc. Um dos carros “Eco-Pesadelo” era especialmente arrojado e agressivo. Nele, diante de uma floresta de altas árvores semi-destruídas, posicionavam-se três imensas motocicletas, sobre cujos volantes se erguiam gigantes serras metálicas: as “motoserras” destruidoras das florestas. A estrutura das motocicletas era feita em fibra de vidro, seus pedais eram raladores de cozinha, e uma fôrma de bolo. Suas calotas eram bacias acopladas a um funil. Copinhos de café colados sobre as imensas rodas, e pintados de cor de abóbora, sugeriam os sulcos e as protuberâncias de um pneu.

No mesmo enredo, o carro “Insônia” era um quarto de casal, com cama, travesseiros e colcha em tecido colorido e brilhoso. Em sua parte traseira, dois imensos olhos esculpidos em isopor pareciam querer sair de suas órbitas. Um grande abajur compunha uma mesinha-de-cabeceira. Por trás dos olhos esbugalhados, duas grandes rodas com movimento faziam carneirinhos, recortados em madeira pintada de branco e decorados com milhares de pequenas bolinhas

de algodão, saltarem cercas por entre nuvens também recortadas e pintadas. Grandes pílulas soporíferas multicoloridas moldadas em acetato, espalhadas ou guardadas em grandes potes, enfeitavam o carro e, no momento do desfile, um casal fantasiado com pijamas encenaria longas brigas e desentendimentos noite a dentro.

Com esses exemplos as alegorias emergem nitidamente como objetos mediadores entre cadeias de significado bem distintas entre si. Mas há mais.

Como já sugerido acima, a chamada “decoração” das alegorias, última etapa do processo de sua confecção no barracão,<sup>8</sup> completa-se na verdade apenas na fase da “armação” e da “concentração” da escola, que precedem imediatamente o desfile com a agregação das chamadas “composições de carro”. Composições de carro, isto é, figuras humanas, pessoas que, fantasiadas e muitas vezes desenvolvendo algum tipo de encenação ao longo de sua passagem na passarela, complementam o motivo do carro alegórico. Observo que esse elemento simbólico ocupa lugar totalmente diferente do chamado “destaque”, artistas, *socialites*, travestis famosos etc. que com fantasias caras e ‘luxuosas’ ficam no topo dos carros geralmente em elevadas plataformas; os “destaques” realmente destacam-se não apenas por sua altura e luxo, mas também porque separam-se visualmente do conjunto do carro alegórico que os carrega. Composições de carro, quando o elemento humano entra a serviço do motivo do carro alegórico. Joãozinho Trinta sempre usou como nin-

guémessa “decoreção” humana em seus carros, onde corpos humanos misturam-se com o carro pelo uso da cor e do movimento. Ou então as pessoas com suas cores diluem-se no conjunto do carro como formas puras. Ou mesmo numa alegoria que vem se tornando “típica” da Mangueira, depois que esta, como as demais escolas de samba, curvou-se à “primazia do visual” aqui entendida como a valorização do lugar expressivo dos carros alegóricos no desfile e o esmero em sua produção: um imenso tamborim, sobre o qual um passista de verde e rosa samba com o seu pandeiro (Cavalcanti, 2002).

Dois exemplos tornam o ponto ainda mais claro:

No carnaval de 2002, o enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel (criado por Renato Laje) era sobre o circo. Um dos carros era um grande mago, representado do tronco para cima com vestes e capa roxa pontilhada de estrelas vermelhas diante de uma grande cartola roxa com abas pretas. Sua cabeça – nariz afilado, olhos, cabelos e bigodes negros – olhava a platéia girando para ambos os lados. Seus braços e mãos mexiam-se também para cima e para baixo. A mão direita erguia assim uma varinha mágica e fazia sair da cartola – que trazia embutida uma cama elástica – um coelho/malabarista que, ganhando em sucessivos saltos impulso cada vez maior, projetava-se cada vez mais alto para fora da cartola até chegar a ficar em pé na aba, de onde saudava o público. Nos idos de 1990, uma escola cujo enredo era o teatro trouxe também,

como carro alegórico, uma belíssima e gigantesca marionete de arlequin que se movimentava. Nos dedos de uma de suas mãos prendiam-se fios amarrados a uma pequena arlequin/pessoa que, sustentada por uma plataforma, dançava conforme o movimento dos fios.

Com as alegorias, cujo recurso visual primeiro é sempre a monumentalidade, ou seja, o grande aumento em escala dos motivos principais representados (elas são sempre imensas, em regra até 13m de altura, 10 de largura e 15 de comprimento), as coisas representadas nos carros ganham uma vida ativa quase humana – no sentido de que se dirigem a nós, algumas vezes mesmo mexendo-se e emitindo sons ( a águia da Portela) e cheiros (aspersão de água-de-cheiro); uma vida inerente àquele contexto ritual. Os seres humanos, por sua vez, viram coisas – “composições de carro” – eles postos a serviço de uma cadeia de significados dada pelo motivo alegórico. O carro alegórico torna o corpo humano um significante, veículo concreto e físico de uma significação. Assim fazendo, relativiza radicalmente nossa humanidade, que como se nos escapa, submetida aos desígnios muito superiores dessa todo-poderosa entidade – o carro alegórico em desfile.<sup>9</sup> Ela, a alegoria, não é simplesmente um mediador no sentido em que nos conduz, como “meros” espectadores por entre muitos significados propostos, ela faz com que efetivamente experimentemos as transformações de perspectiva que nos propõe, entre elas nossa transformação em seus objetos.

A “alegoria”, termo carnavalesco nativo, parece assim guardar fortes relações com a forma alegórica de expressão, tal como discutida na teoria literária e da arte.<sup>10</sup> As alegorias dizem uma coisa, significam muitas, num jogo livre de alusões. Da mesma forma como reverenciam e brincam com a fama e a majestade, exaltam ironicamente objetos banais e corriqueiros. Misturam elementos aparentemente desconexos. Brincam com a ambigüidade, intrigam, surpreendem. Uma vez prontas para serem apreciadas, são inesgotáveis e, no entanto, passam inexoravelmente junto com o desfile de uma escola, e logo sua vida acabará. Sua confecção entretanto abriga a possibilidade de desenvolvimento de estilos artísticos muito diferenciados e mesmo altamente individualizados e, em minha opinião, apenas alguns carnavalescos (certamente os melhores) são verdadeiramente alegoristas, mediadores também cosmológicos.

### **À guisa de conclusão**

Do ponto de vista da metrópole como organização social e experiência sociológica, as alegorias trazem nos bastidores de sua criação a heterogeneidade e o grau de problemas característicos da grande cidade. Com elas saímos das localidades que sediam as quadras das escolas e vamos de muitos tipos de artistas e trabalhadores à rede do jogo do bicho num piscar de olhos.

Do ponto de vista da metrópole como

experiência simbólica, os carros alegóricos com sua abertura e suas descontinuidades parecem especialmente adequados às múltiplas e fragmentárias leituras de brincantes e espectadores extremamente diversos entre si. Teço aqui também algumas considerações sobre seu sentido simbólico tomando-as como objetos em si, obras de arte coletiva e ritual.

Gonçalves (2000), num artigo sugestivo, discute a noção de patrimônio cultural e seus significados e funções em contextos nacionais distintos, tendo como fio condutor uma problematização das idéias de aura e de autenticidade tal como propostas no famoso ensaio de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica e a obra de arte (1969). À singularidade e permanência características dos objetos auráticos e à reprodutibilidade e transitoriedade características dos não auráticos, Gonçalves apresenta a possibilidade de uma autenticidade não aurática, expressa em sua análise do caso de Williamsburg (EUA) – cidade recriada em meados do século XX tal como existia em 1775. A importância do elo com o “passado”, bem como a idéia de sua singularidade, permanece nessa nova forma de “patrimônio”. Apenas trata-se de uma singularidade preservada pela recriação não pela permanência (Benjamin, 1969: 23). O passado emerge sem relação de continuidade com o presente, sem a mediação da duração real de vida do objeto. Preenchendo uma lacuna experimentada por sua destruição ou transformação no tempo, o passado recriado parece agora paradoxal-

mente situar-se fora do tempo, propondo-se durar para sempre.<sup>11</sup> Os bens patrimoniais, nos diz Gonçalves, atuam como mediadores entre distintas percepções da temporalidade.

Já em sua complexa elaboração da idéia de aura, Benjamin indicava o papel de mediação de experiência desempenhado pelas obras de arte. A complexa noção de aura, ao menos em um de seus muitos aspectos, assinala uma qualidade simbólica derivada da presença original no tempo e no espaço do objeto criado diretamente pelas mãos do artista. É essa presença que autoriza um determinado objeto a expressar com autenticidade uma certa forma da experiência humana.

Ora, nessa acepção, as alegorias carnavalescas vistas como obras de arte são objetos fortemente auráticos não apenas em função do processo de sua criação (que integra o artesanato entendido como o contato direto da mão com a criação como muitas formas – como o acetato e a fibra de vidro – que pertencem à era da reprodutibilidade técnica) mas também e sobretudo por sua natureza eminentemente ritual.

Trata-se, entretanto, de uma forma peculiar de aura, pois os carros alegóricos radicalizam a singularidade e a unicidade, associando-as não à permanência e à duração (como no objeto de arte tradicional), mas a uma transitoriedade radical que pode ser aproximada a uma espécie de consumo sacrificial (Mauss e Hubert, 2005). A forma da experiência que as alegorias propõem não é feita para ser transmitida, mas integralmente vi-

vida e exaurida em seu ato. A existência plena do carro alegórico não é reproduzível.<sup>12</sup> Ele só existe na duração ritual e massivamente compartilhada de sua passagem pelo mundo. É totalmente singular, não deseja passado, não almeja futuro, é só presente. Porém deseja, aí sim, abolir a permanência. E tudo o que é nada mais será. Para que um novo carnaval possa acontecer.

## NOTAS

- 1 Conforme o ano caminha, esse processo reúne cada vez mais gente, alcançando a plenitude no rito, uma celebração de toda a cidade na qual o círculo social de cada escola alcança extensão máxima.
- 2 A organização dos capítulos III (samba-enredo), IV (alegorias) e V (fantasias) de meu livro (Cavalcanti, 1994) segue cada uma dessas redes.
- 3 Ver em especial Capítulo IV (Cavalcanti, 1994) e Capítulo III (Cavalcanti, 1999).
- 4 Ver Cavalcanti, 1994, p. 187-192.
- 5 Da Matta (1979) já chamou a atenção para essa forma “em cometa” do processo de expansão do ciclo camavalesco ao falar das alas que permitem, em seu argumento muito brasileiro, conciliar personalismo hierárquico e descentralização democratizante.
- 6 As grandes sociedades, absorvidas elas também pelas escolas de samba em sua formidável expansão, caracterizavam-se pelos belos carros alegóricos e contavam com a colaboração importante de cenógra-

fos e artistas para sua execução.

7 As escolas desfilam no sambódromo, cuja pista de 700 metros, ladeada pelas arquibancadas, deve ser percorrida em 80 minutos.

8 Ver Cavalcanti, 1994, Capítulo IV.

9 Foi meu colega José Reginaldo Gonçalves quem numa conversa me chamou a atenção para o fato de as alegorias no desfile emergirem como verdadeiras entidades. Interessante observar nesse contexto, o quanto a voz das alas que sempre seguem e precedem uma alegoria traz de volta a humanidade muito plena.

10 Pépin, 1970.

11 Observo que, tendo abolido a dimensão da temporalidade, o novo patrimônio institui-se como uma espécie de espaço-mito.

12 Sua dimensão ritual situa-a além da capacidade da “reproduzibilidade” técnica pensada no sentido da simples reprodução, ou então requereria um olho-que-olha através-das lentes extremamente artístico e não simplesmente televisivo como acontece nos nossos dias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. *Illuminations: essays and reflections*. (Org. Hannah Arendt). New York: Schocken Books, 1969: 217-51.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte/ Ed. UFRJ, 1994.

\_\_\_\_\_. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. Os sentidos no espetáculo: percepção e cognição na cultura popular contemporânea. *Revista de Antropologia*. USP, 2002.

DURKHEIM, Émile. *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa: el sistema totemico en Australia* (1912). Introducción, Livro II, Cap. 7, Conclusion. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1968.

GOÑCALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In: ESTERCI, N., FRY, P. e GOLDENBERG, M. P. (orgs.). *Fazendo antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: CP&A Ed, 2000: 15-33.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol II. Madrid: Ed. Guadarrama, 1969.

HUBERT, Henri e MAUSS, Marcel. *Sobre o sacrificio*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUSS, Marcel. Essai sur le don: forme et raison de l' échange dans les sociétés archaïques. (Extrait de l' Année Sociologique, seconde série, 1923-1924). *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978a: 143-279

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980: 85-111.

PÉPIN, Jean. *Dante et la tradition de l' allégorie*. Montréal: Institut d' études médiévales, 1970.

SEEGER, Anthony. O significado dos ornamentos corporais. In: \_\_\_\_\_. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1980: 43-57.

SIMMEL, Georg. *On individuality and social forms*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1971.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

---

**Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti** é professora do Departamento de Antropologia Cultural e da Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, IFCS/UFRJ.

